

УДК 78.071.1(520)(092):785.6
DOI 10.34064/khnum2-41.10

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Іваницький Олександр Миколайович

Харківська державна академія культури, факультет хореографічного мистецтва,
концертмейстер кафедри народної хореографії
e-mail: a.ivanickiy84@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-1605-7092

Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури

У статті досліджено інструментальні концерти японського композитора Дая Фудзікури в контексті сучасних тенденцій розвитку жанру. Актуальність теми обумовлена як загальним інтересом до новітніх форм концертної драматургії, так і відсутністю спеціальних досліджень, присвячених творчості композитора у цьому жанрі. Метою статті є виявлення особливостей авторської трактовки інструментального концерту в доробку Д. Фудзікури. Вперше здійснено жанрово-драматургічний аналіз 23 концертів композитора. Результати аналізу засвідчили домінування темброво-артикуляційного тематизму, пріоритет розширених технік у розкритті виражального потенціалу сольного інструмента, переважання одночастинних контрастно-складених форм із опорою на монологічну модель жанру, де оркестр функціонує як акустичне «розширення» партії соліста.

Ключові слова: інструментальний концерт; жанр; зарубіжна музика ХХІ століття; творчість Дая Фудзікури; розширені виконавські техніки.

Постановка проблеми.

Концерт у ХХІ столітті залишається одним із найбільш затребуваних масштабних жанрів інструментальної музики за участю оркестру.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Розмаїття форм і безперервний пошук нових солістів, що засвідчують, наприклад, Пінг-понг концерт (2015) Акіхо, Водний (1998) і Паперовий (2003) концерти Тан Дуна, Концерт для переробної перкусії / *recycled percussion* (2021) Г. Мейхофера – підтверджують життєздатність цього жанру і його актуальність для реалізації оригінальних тембрових рішень і дослідження потенціалу різних інструментів. Творчий пошук не виключає співіснування подібних зразків із відносно традиційними прочитаннями жанру та специфіки інструментальної віртуозності, які можуть бути виявлені в доробку Дж. Адамса, А. Дормана. Активний розвиток жанру відбувається також за рахунок оновлення віртуозного потенціалу соліста розширеними виконавськими техніками та інколи – препаруванням, а також вибором для солістів екзотичних, раніше маловживаних інструментів (кото, сякухаті, шен).

Попри це, інструментальний концерт зазначеного періоду досі залишається маловивченою сферою; не є винятком і творчість одного з видатних представників сучасності – Дая Фудзікури¹ / *Dai Fujikura* (нар. 1977). Визнання цього японського композитора дедалі зростає, про що свідчать численні факти. Так, його перша опера, «Соляріс», прем'єра якої відбулася в Парижі у 2015 році, була ще двічі поставлена в різних європейських театрах. У 2017 році Д. Фудзікура отримав «Срібного лева» Венеціанського бієнале і був призначений художнім керівником фестивалю в Токіо, а Концерт для сямісена, прем'єра якого відбулася в Нью-Йорку в 2019 році, вже виконували дев'ять різних оркестрів (Ricordi, n.d.). У свою чергу, Лу-Хан Лі визначає статус Д. Фудзікури як «японського композитора свого покоління з найбільшою кількістю міжнародних замовлень» (Lu-Han Li, 2020: 1). Зараз готується постановка нової опери Д. Фудзікури – «Велика хвиля», прем'єра якої запланована на 2026 рік².

¹ На нашу думку, можливі два варіанти української транслітерації імені композитора в називному відмінку – Дай та Даї. У останньому випадку ім'я при відмінюванні не змінюється.

² Дивись анонс на сайті *Scottish Opera* (<https://www.scottishopera.org.uk>).

Останні дослідження і публікації за темою статті. Все частіше окремі твори композитора висвітлюються в дослідженнях, серед яких можна назвати статтю Е. Демоз (Demoz, 2023), присвячену трактовці літературного сюжету в опері «Соляріс»; дисертацію Лі, в якій здійснюється аналіз фактурних і тембрових рішень у другому Струнному квартеті Фудзікури (Lu-Han Li, 2020), публікацію Кемерона Грема (Graham, 2013), в якій розкриваються риси «японськості» (*'Japaneseness'*) музики Дая Фудзікури і Тору Такеміцу. Сара Ерб (Sara C. Erb, 2023) пропонує путівник по розширеним фаготовим технікам на матеріалі п'єс «Заклик» (*Calling*), «Слідування» (*Following*) і «Таємниче листя» (*Secret leaves*); а С. Тітус розглядає 12-тонові, ритмічні серії, а також модифікації патернів (за моделлю дитячих ігор) як елементи композиції фортепіанних мініатюр Д. Фудзікури (Titus, 2020: 101–115). Всі ці дослідження так чи інакше підкреслюють важливу роль інструментального тембру в його творах. Так, Е. Демоз вказує на використання в партитурі «Солярісу» музичних «ключових слів» (*musical keywords*), які відповідають образам основних персонажів і вирізняються певною інтервалікою, а також тембровим забарвленням (Demoz, 2023: 36–38). Особливий комплекс засобів служить втіленню звукообразу води. Е. Демоз визначає цей прийом як багаторівневу оркестровку, в якій інструментальна група (наприклад, струнні) вступає тихо, розрізнено, пуантилістично, без *vibrato*, після чого відбувається нагнітання динаміки від *pp* до *ff*, «із використанням *crescendi* та змін метрики для створення внутрішніх хвиль у музичній тканині» (Demoz, 2023: 40), а потім уже залучаються прийоми *vibrato* і *tremolo*. Адже Океан у творі постає не просто як візуальний образ чи фон для подій, а як повноцінний персонаж. Подібне переосмислення ми будемо зустрічати і в жанрі концерту, де темами-«персонажами» стають звуки з їх індивідуальним тембром (артикуляцією).

Серед важливих рис композиторського стилю Д. Фудзікури К. Грем відзначає «терплячу чутливість до звуку» (Graham, 2013: 10), «відсутність культурних і стилістичних бар'єрів» (там само), а також «майстерне розуміння можливостей інструмента в поєднанні зі зрілим

музичним сприйняттям» (Graham, 2013: 7). Щодо власне японських рис мислення, то К. Грем їх виявляє переважно в доробку Т. Такеміцу, підкреслюючи фокус «на музичному резонансі, радше ніж на фіксованих тонах», що притаманне таким етнічним інструментам, як сякухаті і біва (Graham, 2013: 5).

Отже, основними сферами творчості композитора, які вже почали висвітлюватися в музикознавчих розвідках, можна вважати оперу, камерно-інструментальні та фортепіанні твори.

Спеціальні дослідження, присвячені інструментальним концертам Д. Фудзікури, наразі відсутні, однак певні спостереження щодо цього жанру в доробку композитора дозволяють здійснити замітки, анонси та рецензії (Ricordi, 2015; Ricordi, 2025; Schwarzer, n.d.), а також композиторські анотації до окремих творів (Fujikura, n.d., a-h). Останні розкривають ряд важливих аспектів задуму (звукова ідея, бачення партії соліста, інколи – співвідношення з оркестром), а також дають можливість частково простежити процес і метод роботи композитора над творами. Так, вихідним пунктом для роботи над концертом стає знайомство і вивчення особливостей інструмента. Нерідко в цьому процесі бере участь виконавець, який володіє технікою гри на ньому. Особливо це актуально для етнічних японських інструментів (сямісен, кото, сякухаті), з якими Даї Фудзікура, всупереч своєму японському походженню, знайомився уже в дорослому віці³.

Деталі співпраці із композитором розкриває Є. Шварцер, описуючи цей процес як «живий діалог», в якому «музичний матеріал

³ Подібно до цілого покоління інших японських композиторів, зокрема таких, як Фуміко Міячу (Fumiko Miyachu), Кейко Такано (Keiko Takano), Май Фукасава (Mai Fukasawa), шлях Дая Фудзікури до японських інструментів був певною мірою «інверсивним». Він виховувався на західній музиці в Японії і навчався в британському університеті, продовжуючи кар'єру в Європі. Нерідко інтерес саме британських виконавців, які опанували японські етнічні інструменти (не в останню чергу завдяки політиці культурного фонду *Arts Council of England*), змушує цих композиторів писати для інструментів, яких вони ніколи до цього не чули і не бачили (Music of Japan Today, 2008: 254).

формується у прямому контакті між композитором і виконавцем» (Schwarzer, n.d.). Нерідко виконавці записують фрагменти партитури і надсилають композиторові, щоб він оцінив результат і зрозумів, чи вдається досягти бажаного ефекту. Результатом цієї попередньої роботи стає відносно невелика сольна мініатюра, яка, як правило, пишеться для конкретного виконавця. Таку мініатюру, де інструмент постає як «засіб надзвичайно різноманітної артикуляції» (Schwarzer, n.d.) та впровадження розширених технік, композитор називає «зернятком» чи насінням (*seed*) (Fujikura, n.d.-c). Так, роботі над Концертом для сякухаті Д. Фудзікури передувала мініатюра «*Korkoroko*» (2015) для одного з найвідоміших виконавців на цьому інструменті – Дозана Фудзівари. Знайомство із сямісеном почалось із твору «*Neo*» для сямісена соло, написаного для Хідедзіро Хондзьо. Крім того, Хідедзіро надіслав композиторові додому в Лондон справжній інструмент разом із книгою «Сямісен для початківців», написаною Хідетаро Хондзо (Fujikura, n.d.-f.). Пізніше Хідедзіро замовив концерт, який став, у сутності, концертним варіантом мініатюри, збільшеним у масштабах за рахунок оркестрової партії.

Ще одна важлива категорія спостережень Д. Фудзікури над власними композиціями стосується загальної концепції чи ключового образу творів. Наприклад, в Концерті для блокфлейти це – виконавець, який грає «десь у пустелі, коли раптом починається самум – і піщані вихори кружляють навколо нього, інколи захоплюючи блок-флейту, інколи оминаючи, інколи повертаючись знову» (Fujikura, n.d.-e). У Контрабасовому Д. Фудзікура прагнув описати «шлях людини, яка вперше бере в руки контрабас» (Fujikura, n.d.-c).

Джерелом концепції концерту може бути і цілковито позамузична ідея. Так, для Альтового концерту *Wayfinder* нею стала «полінезійська зоряна навігація та інші етнічні концепції орієнтування: використання морських хвиль, вітру, сонця, кольору та форми хмар, а також міграції птахів» (Fujikura, n.d.-h). В основі програмного задуму Четвертого фортепіанного концерту лежить історія, яка сьогодні може сприйматись як символ численних невинних жертв жорстоких воєнних часів:

19-річна дівчина Акіко померла на руках у батьків через радіацію після бомбардування Хіросими. Її музичний інструмент вони зберегли і залишали недоторканим протягом 60 років (у 2004 році його було реставровано). Розуміючи, що гра власне на «історичному інструменті», тобто фортепіано Акіко звужує можливості інтерпретації цього твору поза Японією, композитор уточнює в партитурі, що альтернативою йому може послужити «вертикальне фортепіано» (*upright piano*), у той час як більша частина Концерту виконується на роялі (Fujikura, 2019).

Не менш важливими є ідеї композитора стосовно співвідношення соліста з оркестром. У Концерті для блокфлейти композитор указує на те, що «струнний оркестр працює як своєрідне “підсилення” артикуляцій, що йдуть від блокфлейти», і «усе в цій композиції бере початок із вуст соліста» (Fujikura, n.d.-e). Панування соліста майже завжди залишається для Д. Фудзікура основним пріоритетом, а завдання оркестру – «не перешкоджати соло» і «розширяти “ауру” соліста» (Fujikura, n.d.-a). «У більшості моїх концертів саме соліст започатковує музичну ідею, яку потім оркестр підхоплює, розвиває, досліджує і врешті повертає назад до соліста» (Fujikura, n.d.-g). У цілому, композитор сприймає концерт як «“світ”, у якому соліст розкриває всі властивості свого інструмента», а оркестр – «не просто акомпанемент, а саме “цей світ”» (Fujikura, n.d.-g). У Першому фортепіанному концерті, *Ampere*, Д. Фудзікура тлумачив оркестр як «своєрідну подовжену педаль резонансу фортепіано – ніби оркестр став некерованим відлунням самого інструмента», а ось у Другому, *Diamond Dust*, «це вже не педаль, а некероване гармонічне поле» (Fujikura, n.d.-b). Натомість у Третьому, *Impulse*, «фортепіано та оркестр – це єдиний живий організм»: «фортепіано постійно ініціює рух, ніби саме воно є “імпульсом”, на який оркестр миттєво реагує» (Fujikura, n.d.-d).

Звукообраз сольного інструмента також є важливим вихідним пунктом, який нерідко містить уже конкретну «неакадемічну ідею», що розкриває тембр з нової сторони. Так, у Контрабасовому концерті контрабас має звучати то як гонг, то як грубе «бряцання в області

між грифом та головкою – майже як іспанська гітара, поставлена боком» (Fujikura, n.d.-c). Для Подвійного концерту – це злиття флейти та скрипки «в єдину істоту – мов птах, що вільно ширяє в небі». Інструменти «злітають угору, іноді рухаючись геометрично – по колу чи спіралі», а оркестр «малює послідовне зображення їхнього польоту – як зграя птахів у русі, де ці двоє ведуть інших» (Ricordi, 2025). Важливим для розуміння звукообразу сямісена в Концерті стає композиторське сприйняття інструмента як «електрогітари в рок-групі», де до звуку додається дисторшн, що є «повною протилежністю підходу західної класичної музики» (Fujikura, n.d.-f). Тубу композитор сприймає як «надзвичайно сексуальний інструмент», хоча в традиційному репертуарі «її використовують так, що ця чуттєвість втрачається» (Fujikura, n.d.-g).

Значно рідше композитор зупиняється на загальних закономірностях форми. Так, коментуючи свій Флейтовий концерт, він указує, що твір складається із п'яти частин, у яких соліст грає на чотирьох різних флейтах: зі своєрідної прелюдії, активної, майже танцювальної секції, частини, де соліст грає співочі низхідні глісандо, «і оркестрові акорди розчиняються в цьому звуці», частини з пікколо і майже хорального фіналу (Ricordi, 2015). Однак не розкритим залишається питання виконавських технік, якими рясніє партитура як соліста, так і оркестру. Поряд із цим, анотації не дають бачення загальної панорами інструментальних концертів композитора і не висвітлюють принципів трактовки ним цього жанру, її відповідності сучасним тенденціям розвитку інструментального концерту, а також його еволюції.

Метою дослідження є визначення специфіки трактування жанру інструментального концерту в творчості Дая Фудзікури.

Методологія дослідження. Поставлена мета обумовила застосування таких дослідницьких *методів*, як:

- ❖ історико-типологічний – для виявлення спадкоємності із традицією жанру концерту;

- ❖ структурно-функціональний – для аналізу виражальних та композиційних елементів твору;

❖ порівняльний – для визначення загальних закономірностей композиції концертів Д. Фудзікури, методів його роботи над твором, розкриття потенціалу сольного інструмента та його взаємодії з оркестром.

Наукова новизна дослідження. Уперше пропонується жанровий і драматургічний аналіз інструментальних концертів Д. Фудзікури, зокрема особливостей тематизму, форми, трактовки партії соліста та ролі в ній розширених виконавських технік, функції оркестру, драматургії, а також окремих рис еволюції цього жанру в доробку композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Дая Фудзікуру (нар. 1977) – японського композитора, який народився в місті Осака, однак отримав освіту у Великій Британії, і наразі працює в країнах Європи та Японії, сьогодні можна вважати рекордсменом у сфері концертного жанру, як за кількістю творів, уже написаних у XXI столітті (23 концерти), розмаїттям інструментів, які він висуває на роль соліста, так і по застосуванню розширених виконавських технік у сольній партії. Чисельно Д. Фудзікурі вдалося перевершити навіть Тан Дуна, який доволі активно працює в цій жанровій сфері і навіть задумав масштабний макроцикл із програмою, натхненою китайською Книгою Змін «І-цзін». Не випередив Д. Фудзікура тільки фінського композитора Калеві Аго, який створив уже понад 40 концертів, зокрема близько 35 з них – у XXI столітті.

У зверненні до етнічних, національних інструментів Д. Фудзікура не самотній – Инсук Чін та Лі-Інг Ву пишуть концерти для шена або для дуету шена та акордеона⁴. Навіть Філіп Гласс звертається до індіанської флейти, однак у Другому фортепіанному концерті⁵. Написання концертів для піпи, відкритої Лу Харрісоном і Тан Дуном ще в 1990-х,

⁴ Концерт для шена *Šu* (2009) И. Чін, Концерт для шена та акордеона *Shadows* (2013) Лі-Інг Ву.

⁵ Концерт № 2 для фортепіано з оркестром – «За Льюїсом та Кларком» / «*After Lewis and Clark*» (2004) написана за матеріалами експедиції, у якій дослідникам американського краю допомагала індіанська дівчина Сакагавея. Її персоналізує тембр індіанської (етнічної) флейти.

вже може вважатися мейнстримом, а серед попередників Д. Фудзікури у сфері опанування японських етнічних інструментів слід виокремити постать Тору Такеміцу (1930–1996), який двічі звертався до дуету солістів – сякухаті і біви (1967; 1973⁶). Однак такої палітри солістів, як у Фудзікури – кото, сямісен, сакухаті, сьо – при ґрунтовному осмисленні природи виконавства на кожному з них і тяжінні до екстремальних нетипових вимірів їхнього звучання – ми не зустрінемо в інших митців. Розширені техніки Д. Фудзікура застосовує на всіх сольних інструментах – валторні, блокфлейті, флейті, фаготі, контрабасі, за винятком фортепіано. Єдина область, де Д. Фудзікура не проявив себе – це винахідництво інструментів, на відміну, наприклад, від Тан Дуна з його паперовою та водною перкусіями⁷, чи захоплення чвертьтоновими модифікаціями традиційних інструментів (фортепіано, гітара, баян / акордеон), яке демонструє доробок Сампо Хаапамякі (див. Ващенко, 2024: 234). Все це підводить нас до думки, що творчість Дая Фудзікури у сфері концерту відповідає духу сучасності.

Першим зверненням до жанру концерту в доробку Дая Фудзікури став Концерт «Покинута час» (*Abandoned time*) для **електрогітари** (за композиторським визначенням в партитурі – «рок-гітари») і ансамблю, створений в 2004 році (ред. 2006 року) (Fujikura, 2004). Він у певному сенсі визначив вектор подальшої еволюції концерту в доробку композитора, а саме: дослідження віртуозно-виражального потенціалу не зовсім звичних солістів; пошук переважаного, викривленого звучання (на кшталт гітарних педалей *overdrive* та *distortion*);

⁶ Т. Такеміцу в 1967 році пише Концерт «Кроки листопада» (*November steps*), а в 1973-му – «Осінь» (*Autumn*) для біви, сякухаті і оркестру.

⁷ Тан Дун написав ряд «органічних» концертів, серед яких – *Water Concerto* (1998), *Paper Concerto*. У першому використовуються 13 різних інструментів для втілення «водної перкусії», зокрема водний гонг, вотерфон, прозорі смності, наповнені водою, на яких грають різними способами – руками, перевернутими салатниками, занурюючи пляшку для відтворення звуків булькання, просіваючи воду ситом; дзвіночки аґого, препарований вібрафон та інші. Детальніше інструментарій описаний О. Ващенко (Ващенко, 2024: 231–232).

використання екстремальних динамічних і регістрових засобів, а також *quasi*-імпровізаційна свобода висловлювання без стабільного метру, що відповідає його програмній назві. Водночас Концерт заклав тенденцію до узагальненої програмності як одного з векторів композиторської інтерпретації жанру.

«Покинутий час» також визначає типовий для Д. Фуздзікури характер тематизму, який нерідко зустрічатиметься у наступних його концертах – темброво-артикуляційний, фактурний, який наближує цю музику до сонорно-сонористичних пошуків ХХ століття. Від самого початку твору активно застосовується *heavy distortion* (тт. 1, 16, 28), типовий для електрогітари тепінг (тт. 60–63), флажолетна техніка (тт. 45–47), а також прийоми, направлені на порушення відчуття темперованого строю – бенди і ширші глісандо. На кульмінації також вводиться акордова техніка (тт. 118–120). Ремарка «*fender stratocaster*», у свою чергу, вказує як на необхідність використання конкретної моделі гітари, так і на якість звуку – помірний *distortion* із сильною компресією (тт. 24; 41; 48).

Загальна форма твору може бути визначена як проміжна між концертною п'єсою та власне концертом, завдяки його лаконічним масштабам (8'53"), одночастинній структурі та вочевидь супровідній ролі оркестру. Форма гітарного концерту демонструє явну трифазність. Процес поступового додавання нових прийомів, що переплітаються з раніше викладеними, складає експозиційну фазу розвитку. У центральному розділі (тт. 63–90) соліст замовкає, залишаючи оркестр блукати в пуантилістичних розсипах вібрафона, фортепіано і тремоло на педалях струнних, а потім втручається на хвилі кульмінації (т. 91) напруженим нервом трелей *very heavy distortion*.

Опанування композитором оркестрових інструментів почалося з *концертів для мідних духових*. Д. Фуздзікура написав п'ять концертів для мідних, зокрема два концерти для валторни (2006, 2016), один для туби (2016) і один для труби (2023), а також – для тромбона (2023), який є версією його ранньої п'єси 2005 року – «Неосяжний океан» (*Vast Ocean*) для тромбона та живої електроніки. У ній

використовувалось посилення тромбона та віолончелі (ампліфікація) та перетворення звуку за допомогою різноманітних ефектів: *delay*, транспозиції і фрагментації. Валторна (разом із кото) залишаються поки що єдиними інструментами, для яких композитор написав по два концерти.

У Першому валторновому концерті (2006), «В обіймах хвилі» (*Wave embraced*), який був написаний безпосередньо після електрогітарного, ми не зустрінемо екстремальних технік у партії соліста, за винятком трелі на одній ноті (*same note trill*), однак партитура є доволі оригінальною. Оркестр розподіляється на дві групи (ліву та праву), які нерідко контрастують за музичним матеріалом та особливістю «реакції» на партію соліста.

На прикладі Другого концерту для валторни (2016) можна спостерігати й розгортання масштабнішої форми наскрізного типу (чотири розділи), й урізноманітнення типів тематизму (тема-ритм, тема-кантилена). Візитівкою Концерту стає активне застосуванням *harmon mute*, чи то джазової сурдини «уа-уа», на валторні соло. Вона вводиться вже в початковій темі Концерту, побудованій на одному тоні та чергуванні відкритого та закритого отворів, що дає підстави розглядати її як типову «тему-артикуляцію». Завдяки цьому прийому вона перетворюється на безперервне тремоло, що пульсує на кшталт *frullato*. У партії оркестрових труб сурдина теж використовується, через що вона сприймається як відлуння звуку валторни. Друга тема також вирішена як артикуляція, однак цього разу не трелеподібна, а наближена до речитації (тт. 40–48). Третя тема (т. 72) вирізняється застосуванням губної трелі, після чого прийоми починають комбінуватись. Тривалі цезури в оркестрі водночас дають право говорити про наявність мікрокаденцій (наприклад, тт. 105–109; тт. 174–188).

Другий розділ Концерту (т. 191) відкривається темою-ритмом, побудованою на синкопованій пульсації (продовжується використанням *harmon mute*). Ця тема повертається (т. 254), замикаючи умовно тричастинну побудову. Третій розділ (тт. 290–322) ґрунтується на спробі розгортання валторнової кантилени із грою примхливими

гармонічними барвами, що подекуди набувають мажорних і мінорних відтінків. У фінальній коді композитор досягає майже «потойбічного» звучання (тт. 323–395) за рахунок техніки напівклапана⁸ (*half-valve*), дещо наближуючись до наслідування «співів китів» епохи 1970-х.

Із Другим валторновим Концерт для труби (2023) зближує використання *harmon mute*. Близькою йому є і початкова тема труби, яка ґрунтується на тремолованні та активному чергуванні відкритого та закритого отворів у вільній манері (від доволі повільного до швидкого). Подібно до Валторнового концерту, композитор експонує три контрастні теми, кожна з яких представляє різний тип тематизму, після чого вводиться новий виконавський прийом, у цьому випадку – гра із сурдиною *cup mute*. Друга тема (тт. 41–56) – речитатив із *harmon mute*, що спочатку вводиться як соло, а потім до нього приєднується оркестровий фон. У подальшому її розвитку принцип *solo – tutti* із *solo* буде зберігатись. Третя тема (тт. 143–186) відзначена чистим, незасурдинним, звучанням та максимально наближена до кантилени й навіть має тональний відтінок (*D/d*). У процесі розвитку вона насичується синкопами, однак, ніби усвідомлюючи межу із джазом, композитор ніколи її не перетинає. Повернення першої теми із тремоло (т. 297) видозмінене – тепер використовується *cup mute*. Її виклад переходить у розгорнуту каденцію соліста (тт. 309–367), яка змінюється варіантною репрізою теми із *harmon mute* (т. 388), що перетікає в код.

Подібна ж логіка викладу характерна і для Концерту для труби (2016/2017), хоча розгорнутої каденції в ньому немає, і соліст залишається на самоті не більше, ніж на 10 тактів (тт. 252–257; 315–326; 346–354). На відміну від попередніх творів, композитор не шукає відверто загострених звучностей, а навпаки, ніби змушує трубу переважно звучати в ліричному амплуа (що обумовлено заявленим у програмній анотації бажанням реабілітувати її як чуттєвий інструмент) –

⁸ Мається на увазі техніка неповного натискання на клапани, що створює гнучке, тремтливe, дещо розмите звучання. Цей прийом дозволяє отримати ефект нетемперованого, м'якого, ірреального звучання.

від тривожної виразності початкової теми (*restlessly expressive*), трохи жвавішої, але все одно переважно медитативної другої теми (т. 51) та повернення ліричної домінанти в репризі-коді (т. 387). Виділяється на цьому фоні тема, побудована на репетиціях на одному тоні (тт. 131), яка презентує тип теми-артикуляції і має звучати не як *frullato* (за композиторською приміткою) (Fujikura, 2016/2017). Панування ліричного висловлювання водночас не виключає дослідження крайніх регістрів інструмента (робочий діапазон туби D_1-b), що знаходить відбиття в грі в надвисокому регістрі на початку твору (тони es^1, f^1) та тривалій педалі на B_2 (тт. 258–277).

Другою групою концертів, над якими Д. Фудзікура почав працювати майже одночасно з мідними, стали **концерти для дерев'яних духових**. Композитор звернувся як до традиційних учасників оркестру – флейти (2015), фаготу (2012), – так і до більш екзотичних – блокфлейти (2010) та флейти траверсо (2021). Якщо в трактовці мідних була постійно присутня «тінь джазу», то дерев'яні духові постають у амплуа не затьмарених європейською темперацією «диких» інструментів, із виражальним потенціалом у діапазоні між первісно ритуальним і викривлено-електрогітарним звучанням. Тим самим композитор наближує їхню специфіку до особливостей японських інструментів, які вирізняються, за словами К. Грема, «темними якостями», на протилежність «тону чистих, “безшумних” тембрів і точно вибудованих інтервалів» – властивостям західних інструментів (Graham, 2013: 6). Кожен із концертів для дерев'яних духових демонструє направлений на це комплекс прийомів.

Якщо в концертах для міді активно використовувались сурдини, то тут композитор звертається до видових інструментів у межах одного твору. Так, у першому з концертів цієї групи – для блокфлейти (2010) – Д. Фудзікура також задіяв теноровий (*tenor recorder*), сопрановий (*sopranino recorder*) і басовий (*basset recorder*) види інструмента. Композитор підкреслено концентрується на сирому, не пригладженому, розбурханому, дещо архаїчному звуці партії соліста. Найрозповсюдженішою ремаркою Концерту є «дихаючи» (*breathy*), що загострює

і так властиві блокфлейті якості. Відкривається твір передуваннями до верхніх гармонік на теноровій блокфлейті (тт. 1–2), що нагадує свист вітру⁹. Важливими є епізоди з перкусійною артикуляцією, де музикант має грати «неначе торкаючись поверхні розпеченої конфорки», тобто з гострим і коротким *staccato* (примітка над т. 11), що, в сутності, наближує його до прийому *slap*. Другий розділ (т. 108) доручається сопрановій блокфлейті, чий пронизливо-пташиний свистячий регістр контрастує м'якій звучності тенорового тембру. Третій розділ, підготовлений сонорними пульсаціями оркестру, виконується на басовій блокфлейті (т. 156). Тут, як і в першому, зустрічаються передування (тт. 166–167), активно застосовуються повільні *glissando*, однак особливої первинно-дикої виразності набуває *frullato* (т. 213–259). Композиторська ремарка «дику» підкріплює ці асоціації. Оркестровий фон, який перетворюється на шелест струнних (гра *col legno*, медіатором замість смичка) виконує функцію майже безперервного остинато, надаючи фінальному розділу особливої вагомості. Тим самим, композиція Концерту складається як контрастна тричастинна форма, грані якої визначаються зміною інструмента. Натомість сольної каденції, за винятком декількох мікроепізодів на початку твору (тт. 11–19, 24–38), ми в ньому не зустрічаємо.




Концерт для блокфлейти також знаменує введення нового методу композиційної роботи Д. Фудзікури. Спочатку він створює сольну концертну мініатюру для пошуку «засобів надзвичайно різноманітної артикуляції» (Schwarzer, 2025) із залученням розширених виконавських технік, а вже потім випробовує можливості інструмента у поєднанні з оркестром. При цьому тематичний матеріал сольної мініатюри нерідко повністю зберігається в концерті, доповнюючись оркестровою партією, яка переважно дає «коментар» на тематизм соліста, не експонуючи самостійного матеріалу, та невеликою кількістю нових музичних побудов, переважно ініційованих сольним інструментом. Такою творчою лабораторією для Блокфлейтового концерту стала мініатюра

⁹ За програмним задумом Д. Фудзікури, в Концерті втілюється картина пустелі.

Pérla (2003, 2008) для басової блокфлейти соло. Аналогічний підхід буде застосовано ним в роботі з контрабасом, фаготом, сямісенном, сякухаті, сьо та іншими інструментами.

Близькою до композиції Блокфлейтового є форма Концерту для флейти (Fujikura, 2015), де послідовна зміна видових інструментів визначає чотири розділи: спочатку соліст змінює звичайну флейту на *piccolo* (т. 203), потім – на контрабасову (т. 243) і басову в завершальному розділі (тт. 330–399). На відміну від попереднього Концерту, тут вводиться розгорнута каденція, яка доручається контрабасовій флейті (тт. 247–328). При цьому від соліста вимагається не тільки володіння усіма видовими інструментами, але й опанування розширених технік, які включають активне використання перкусійної артикуляції (*percussive and breathy*), що наближується до прийому *slap*, гри зі співом (тт. 182–198), зумовлюючи високий рівень технічної складності твору.

На відміну від концертів для блокфлейти і флейти, Концерт для фагота (Fujikura, 2012) не вимагає зміни інструмента, однак у ньому представлена складна палітра розширених виконавських технік. Тут ми зустрічаємо мультифоніки в першій темі (I тема, т. 1), де фагот звучить на кшталт футуристично-космічної труби; мікро-тоновість, зокрема:

-  – підвищення на чверть тону,
-  – пониження на чверть тону,
-  – підвищення на три чверті тону,

яка набуває особливої виразності в другій темі (т. 84), з імітацією гірського інструмента на кшталт трембіти¹⁰.

¹⁰ Цей момент супроводжується ремаркою (над тт. 87–88), в якій образ конкретизується: «... ви граєте на якомусь стародавньому розі, перебуваючи десь на схилі гори й посилаете сигнал назад у село – або, можливо, війську в долині» (Fujikura, 2012: 10).

Третя тема (т. 280) розкриває перкусійний потенціал інструмента, звучання якого наближується до електрогітари з *distortion*¹¹.

Чотири фортепіанних концерти – «Ампір» (2008), «Діамантовий пил» (2012), «Імпульс» (2017/2018) і «Фортепіано Акіко» (2019) – складають єдину виключно програмну групу концертних творів композитора. Відзначимо, що фортепіанний концерт, поряд зі скрипковим, зберігає свою популярність у XXI столітті, однак як інструмент суто клавішний уже не викликає особливого захвату серед композиторів новаторського спрямування. Показовим у цьому плані є Концерт для фортепіано *pizzicato* Тан Дуна (1995), де соліст майже весь час грає «всередині» (у «внутрішньому просторі») рояля. Натомість у Д. Фудзікури цей інструмент трактується, з точки зору нотації і технік, традиційно, зберігаючи свою клавішну природу і відповідні типи тематизму (прелюдійність, кантілена, акордово-сонорні комплекси, моторика скерцоного чи етюдно-токатного типу) та віртуозних прийомів (дрібна техніка, *martellato*, арпеджіо, акордова техніка), що не виключає активного пошуку нових вимірів звучності через додавання «видових» інструментів та розкриття потенціалу темброво-резонансної взаємодії фортепіано з оркестром.

Перший концерт, «Ампір», написано для фортепіано та іграшкового фортепіано (*toy piano*). Хоча композитор і не звертається до гри на струнах, однак застосовує деякі специфічні прийоми, зокрема беззвучні натискання кластерів, або вимагає тримати клавіші, навіть коли звук уже відзвучав, «неначе відтворюєш звук, який грається оркестром», як, наприклад, на початку твору (т. 3). Тяжіння до «оголеного», нарочито сухого графічного звуку виявляється в масштабній каденції, де забороняється використання педалі (тт. 253–408). Форма Концерту

¹¹ Композитор деталізує цей момент такою ремаркою: «Дико – грайте так, ніби ви виконуєте партію електрогітари із сильним *distortion*. Механічно, жорстко. Не виконуйте це як бравурну каденцію; кожну ноту потрібно грати з акцентом і повною тривалістю (*tenuto*), без *diminuendo* і без агресивної артикуляції (усі ноти мають звучати своєю повною тривалістю) (Fujikura, 2012: 31).

наближується до контрастно-складеної з елементами концентричності, із сонорно-акордовою закличною першою темою та позначеною ритмічною пульсацією другою (т. 95), яка надалі повернеться (т. 199) після контрастно-задумливої третьої теми (т. 162), із каденцією фортепіано та фінальною каденцією-кодою іграшкового фортепіано (тт. 544–566), що звучить як відголосок музики минулого й втілення штучно-крихкого казкового образу.

Подібна композиція властива і Четвертому концерту (Fujikura, 2019), де задіяно традиційний інструмент (рояль) і фортепіано Акіко (або інше фортепіано з вертикально розташованою декою). Попри те, що програма Четвертого концерту пов'язана з трагічною долею дівчини, яка померла через радіацію під час бомбардування Хіросіми, власне драми ми тут не знайдемо. Без звернення до конфліктної драматургії композиторові вдається втілити історію непрожитого, перерваного життя через експозицію різнохарактерних тем (прелюдно-медитативних, скерцозно-грайливих, гостро-стакатних і навіть остинатно-механістичних), жодна з яких не набуває суттєвого розвитку. Навіть фінальна остинатна хвиля перед каденцією (тт. 338–365) не справляє враження завершеного етапу, перериваючись оркестровим епізодом, за яким слідує каденція у фортепіано (т. 399). У ній композиторові вдається досягти крихкого ефекту «зламаного» інструмента гармонічними (активне застосування дисонансів) та реєстровими прийомами (поступове розчинення звучності у високому реєстрі) із брязканням-дзеленчанням у фінальних пасажах – саме так, за приміткою композитора (т. 468) звучить реальне фортепіано Акіко (Fujikura, 2019: 47). Однак, якщо наприкінці Першого концерту відбувалось об'єднання з оркестром, то Четвертий завершується сольно, зосереджуючись на трагічній долі дівчини, яка передчасно пішла з життя.

У Другому та Третьому фортепіанних концертах Д. Фудзікура пропонує більш традиційні форми. Другий ґрунтується на вільно трактованій тричастинності з домінуванням жвавої основної теми. Активно впроваджується принцип *tutti – soli*, особливо на початку твору із короткими епізодами (приблизно 7 тактів), де оркестр мовчить

(при тому, що розгорнута каденція відсутня). Третій концерт спирається на рондальний принцип; основна ритмічно активна тема змінюється епізодами, де ритмічне начало зберігає свою вагомість: тема одного епізоду побудована на речитаціях, що переходять в репетиції на одному тоні, а іншого – на етюдно-токатному матеріалі. Тут композитор вводить одну розгорнуту каденцію (тт. 510–596) перед кодою.

Концерти для струнних смичкових, які є найбільш апробованими в авангардній музиці та у сфері розширених виконавських технік, донедавна складали саму нечисленну групу творів у доробку Д. Фудзікури, що, вірогідно обумовлено складністю віднайдення незвичного для них амплуа. Не випадково сольний концерт для одного з найзатребуваніших у композиторській практиці чотирьох століть інструментів – скрипки – у Д. Фудзікури відсутній. Натомість він звертається до альту, віолончелі та контрабаса, а у 2024 році завершує Подвійний концерт для скрипки та флейти зі струнними.

Починає композитор опанування цієї оркестрової групи з найменш популярного сольного інструмента – контрабаса, випробовуючи різні екстремальні прийоми. У Концерті (Fujikura, 2010a) застосовується скордатура (стрій *es-b-des-as*), перкусійні техніки, що наближують інструмент то до гітари, як, наприклад, акорди *pizzicato*, що відкривають твір, швидке арпеджіо вгору та вниз (асоціюється з прийомом *rasgado*), то до власне ударних – удари правою рукою без смичка.

У Віолончельному концерті (2016/17) сольний інструмент трактується то як пасторально-флейтовий – через призвуки флажолетів, – що занурюється в «пташині трелі» оркестру (т. 139), то, завдяки агресивно-комашинному дзижчанню із загостреною динамікою, поєднанню різких *glissando* із *crescendo* та *tremolo* (т. 224), нагадує звукообраз «електричних комах» із «Чорних янголів» (1970) Джорджа Крама. У свою чергу, протягнуті *glissandi* із флажолетами апелюють

до прийому, що отримав назву «ефект чайки»¹² (т. 317, т. 364). Тільки в останньому, кодовому розділі віолончель звучить в доволі шаблонному амплуа. Гнітюче-романтична тема – то похмуро-задумлива, то пристрасна, розгортається на фоні тягучих педалей оркестру (т. 513).

Натомість в Альтовому концерті (2020) екстремальні техніки обмежені й застосовуються тільки у фінальній каденції (тт. 373–430), яка перетікає в коду (тт. 458–486). У ній композитор використовує прийом, названий *super sul tasto* чи *flautando* (тт. 432–458), що виконується майже на середині грифа з незначним натиском задля створення примарного флейтоподібного звучання.

Подвійний концерт для скрипки і флейти (Fujikura, 2024) суттєво відрізняється від попереднього досвіду композитора. По-перше, у ньому панують пасторально-весняні образи при тому, що до відвертого звуконаслідування, як, наприклад, у Віолончельному чи Блокфлейтовому концертах, він не вдається. По-друге, помітне загальне пом'якшення гармонічної мови, особливо у діалозі солістів, хоча оркестрові педалі і хвилі все ще мають сонорний характер. На першому плані у цьому Концерті – взаємодія скрипки й флейти, яка інколи викликає навіть вівальдійські асоціації – композитор активно використовує принципи імітації, дзеркальної інверсії, а подекуди сольні партії зливаються в унісони.

Драматургія цього діалогу постає як шлях від подібності до «сепарації» та пошуку власної неповторності без конфліктного загострення. Перший розділ ґрунтується на згоді й схожості тембрів – не випадково скрипковим тремоло постійно відповідають флейтові *frullato*, через що інструменти починають сприйматись як тінь одне одного. У другому (т. 238) функція лідера передається скрипці. Вона ніби залучає флейту у контрольовану нею гру – у партії скрипки вводяться хрусткі *pizzicato*, ковзання з флажолетами в дусі «ефекту чайки», які флейта

¹² Штучні гармоніки із «заблокованою» лівою рукою. Твором, завдяки якому «ефект чайки» (*seagull effect*) отримав свою назву, став *Vox Balaenae* («Голос кита») (1970) Дж. Крама.

пробує відтворити своїми технічними зусиллями, що і відбувається протягом цього розділу. Третій (т. 311) ґрунтується на активній, із джазовим відтінком, темі скрипки (що повертається тричі), у той час як флейта ніби постійно намагається її наздогнати, втрачаючи власне «обличчя». І тільки фінальний четвертий розділ (т. 438) із глибоким звучанням контрабасової флейти у низькому регістрі і скрипковим «пурханням» у високому приносить вивільнення – скрипка дозволяє флейті «бути собою», й сама набуває індивідуального звучання.

Досвід попередніх концертів у Подвійному передусім знаходить продовження в його загальній композиції – це чотири розділи, побудовані як контрастно-складена форма, а також зміні видових інструментів, які маркують початок кожного нового розділу (флейта, *piccolo*, контрабасова флейта). Натомість каденції ми тут не знаходимо, хоча у фінальному розділі контрабасовій флейті доручаються доволі розгорнуті репліки без супроводу. Загалом смичковий оркестр аж ніяк не заважає сольному висловлюванню протягом твору, і тому в каденції немає нагальної потреби.

Важливу роль у доробку Д. Фудзікури складають *концерти для етнічних інструментів*, до яких він вперше звернувся в 2018 році. На сьогоднішній день він уже є автором трьох концертів для щипкових, зокрема сямісена (Fujikura, 2018/2019) і кото (2020; 2019/2022); та двох для духових – сякухаті – поздовжньої бамбукової флейти з торцевим дуттям (Fujikura, 2021), сьо – різновиду губного органа, що нагадує китайський шен (2024), написаних за доволі короткий період. Для сямісена, кото та сякухаті характерні розгалужені системи технік гри і відповідна термінологія, якими має володіти соліст для виконання концертів Д. Фудзікури. Сямісен розповсюджений у побуті, в сольному та ансамблевому музикуванні й навіть з'являється в сучасній рок-музиці Японії, як, наприклад, у *Wagakki Band*; і саме як учасника рок-гурту Д. Фудзікура бачить цей інструмент, що частково визначило його ключовий звукообраз у Концерті. Утім сямісен і за природою відрізняється ширшими перкусійними можливостями і «агресивністю» звуковидобування від багатьох інших щипкових, чим, не в останню

чергу, завдячує великому міцному плектру (медіатору). Композитор активно звертається до типу тем-артикуляцій, використовуючи традиційні техніки гри на сямісені, як наприклад, *suri bachi*, що передбачає шкрябання струн інструмента медіатором (перша тема), гру нігтем лівої руки без медіатора з *glissando* між нотами (*suri-yubi*, т. 29).

Не менше розмаїття типів звуковидобування втілено Д. Фудзікурою і в Першому концерті для кото (Fujikura, 2020), що свідчить про ґрунтовну аналітичну роботу, яка передувала власне компонуванню твору. Техніка кото відрізняється від техніки сямісена, оскільки грають на ньому за допомогою медіаторів-«нігтів» (*koto nails*). Разом із тим, у звуковому просторі концертів для сямісена і кото можна почути багато спільного, наприклад, тяжіння до сильного тиску на струну (по аналогії з *distortion*), що вирізняє концерти Д. Фудзікури з-поміж інших концертних творів для японських етнічних інструментів, де кото переважно інтерпретується лірично, із перевагою пасажної арпеджійованої техніки.

Концерт для сякухаті (Fujikura, 2021) розкриває широку палітру тематизму, побудовану на артикуляції як одному з основних засобів виразності. Такою є тема-імпровізація (тт. 74, 250, 513, 557), в якій різні типи динаміки і артикуляції мають варіюватись на одній висоті протягом 13–15 секунд (Fujikura, 2021: 7). Композитор передбачає, що для цієї мети виконавець може вільно використовувати техніки наяші (Nayashi) – орнаментатії висоти (нагадує аподжіатуру), різні типи вібрато – такеюрі (Takeyuri); татеюрі (Tateyuri), йокоюрі (Yokoyuri); шумове дихання – мурайкі (Muraiki) і, навпаки, ледь чутне, на м'якому видиху – соране (Sorane); ковзання / слайди – сурі (Suri). В інших епізодах техніки конкретизуються. Поступове накопичення нових прийомів приводить до каденції (тт. 435–519), що слугує своєрідним підсумком, «сумою» всіх технік, які були використані в концерті. Інтерес до «безвисотного повітряного звуку» (*pitchless air sound*) зближує цей твір із Концертом для блокфлейти.

В усіх «етнічних» концертах композитор будує чотирифазні структури із прихованою чи згладженою репризністю, основним моторним

розділом, що ґрунтується на пружній темі (темах) із синкопуванням, перкусійністю та навіть ознаками рок-музики (особливо це помітно в четвертій темі Концерту для сямісена, тт. 168–238), з ліричним розділом (медитативним, з елементами інструментального речитативу), що змінюється умовно-репризним, який перетікає в каденцію, а потім – у коду. У Концерті для кото форма ускладнюється двома каденціями (тт. 177–212; тт. 510–581), а Концерт для сямісена відзначений розгорнутою напруженою інтродукцією.

Висновки.

Огляд концертів Д. Фудзікури підтвердив, що вони відбивають такі притаманні розвитку жанру тенденції, як звернення до мало-вживаних етнічних інструментів, активне залучення розширених виконавських технік у партіях солістів. Водночас композиторові не властива орієнтація на інструментальне винахідництво (створення спеціальних інструментів). У концертах Д. Фудзікури саме виконавські та артикуляційні прийоми стають ключовими засобами виразності. Це зумовлює домінування сонорних звучностей в оркестрі й темброво-артикуляційного тематизму в партії соліста, чергування та послідовне урізноманітнення якого вибудовує логіку розвитку й загальну форму.

Особливим джерелом натхнення стає для композитора переважана звучність електрогітари, яку він наслідує в ряді творів, застосовуючи для цього різні методи – сурдини, посилене натискання на струну, тиск повітря, агресивне тертя медіатора тощо. Це зацікавлення Д. Фудзікури викликає асоціацію із творчістю Дж. Крама, який імітував електрогітарне звучання у вже загаданих «Чорних янголах» (частини I, IV, VII).

Розширені виконавські техніки слугують інструментом дослідження виражального потенціалу сольних інструментів та його меж, зокрема валторни, блокфлейти (та видових), флейти (та видових), фагота, віолончелі, а різноманіття перкусійних прийомів на етнічних японських інструментах виділяє твори Д. Фудзікури на тлі музики

інших композиторів, які пишуть для кото чи сямісена. Розмаїттю тембру та багатовимірності звукообразу соліста служить залучення видових інструментів (Концерти №№ 1, 4 для фортепіано, Блок-флейтовий, Флейтовий).

Прагнення до створення незвичного, подекуди надприродного звучання інструментів стає однією із провідних цілей, яка на перших етапах творчості відсуває на другий план пошук оригінальної форми твору чи рельєфного мелодичного тематизму. У цьому Д. Фудзікура виявляє прихильність до тенденції, яку М. Соломос охарактеризував як «рефокус на звуці», що передусім виявляється «у надзвичайно екстенсивній роботі з тембром, а також у галузі розширених технік та оркестрування» (Solomos, 2020: 4). Водночас композитор по-різному трактує темброві можливості інструментів. Він активно експериментує з духовими (відтінок джазу – для міді, дике, первісне начало – для дерев'яних духових), тоді як альт, скрипка, фортепіано здебільшого зберігають їхні традиційні ампула. У їхніх партіях застосовуються не численні розширені техніки, а поодинокі прийоми на кшталт *flautando*, «ефекту чайки» чи беззвучного натискання клавіш.

Останні концерти Д. Фудзікури, зокрема Четвертий фортепіанний, Подвійний для скрипки і флейти, також демонструють повернення до традиційних форм тематизму. Це простежується і в концертах для кото та сямісена, завдяки елементам рок-музики та енергії ритму, що формують специфіку їхнього тематизму.

На відміну від активних пошуків у сфері звукових можливостей сольних інструментів, у царині драматургії композитор проявляє меншу схильність до експериментів. Концерт переважно трактується як твір для соліста з оркестровим супроводом, де поступово розкриваються багатогранність виразності і віртуозний потенціал сольного інструмента. Оркестру доручаються епізоди фонові підтримки, рефлексії щодо партії соліста і майже ніколи – самодостатній музичний матеріал. Нерідко партія оркестру сприймається як луна, відгомін, відзвук партії соліста. Такий розподіл тематичного матеріалу і ролей дає привід говорити про приналежність більшості концертів

до монологічного типу. Винятком є один з останніх творів – Подвійний концерт, де на перший план виходить саме діалог солістів.

Композитор віддає перевагу одночастинній структурі концерту з вільною будовою, яка зазвичай спирається щонайменше на дві контрастні теми, а подеколи – на три або чотири. Це нерідко приводить до утворення контрастно-складеної форми, розділи якої характеризуються контрастами тематизму та способів вияву виражально-віртуозного потенціалу інструмента. Нерідко ознакою початку розділу може бути введення нового прийому або інструмента. Єдність у таких умовах забезпечується безперервністю звучання сольної партії (навіть якщо йдеться про темброві варіації), яка у більшості концертів переривається лише на декілька десятків тактів.

Окрім контрастно-складених форм, зустрічаються і репризні з поверненням однієї з початкових тем, однак трифазність нерідко руйнується каденцією, яка розташовується в останній третині форми і додатково замикається кодою. Звертається композитор і до форми з ознаками рондальності, особливо охоче повторюючи жваві теми. Однак така рондальність, як правило, простежується лише на певній ділянці композиції – в її центральному розділі, організуючи його кількома поверненнями моторної теми, яка згодом втрачає функцію рефрену.

Каденції інтерпретуються композитором по-різному. Так, у концертах для валторни і туби вони відсутні, однак в інших сягають від декількох мікрокаденцій (Концерт для блокфлейти) до доволі розгорнутих (як, наприклад, 80-тактові соло у Флейтовому, Альтовому, Четвертому фортепіанному концертах, Концерті для труби, сямісена) і двох каденцій (Концерт для кото) або навіть двох каденцій на різних інструментах (Перший фортепіанний). Нерідко каденція покликана розкрити можливості інструмента з несподіваної, нової сторони (*super sul tasto* в Альтовому концерті) або взагалі ввести новий тембр, як це відбувається в Концерті для флейти (каденція на контрабасовій флейті) чи Фортепіанних концертах (№№ 1, 4).

Концерти композитора не належать до типу музичних драм. Скоріше в них панує пейзажність, пасторальність, просторовість,

що можна вдало узагальнити англomовним терміном *soundscapeing*, і чому відповідають активне використання тембрового розмаїття та перевага тембрового тематизму. Разом із тим, автор знаходить засоби для втілення драматичних концепцій, як, наприклад, трагедія непрожитого життя, не звертаючись до конфліктного зіткнення тем чи звукових мас (незавершеність розвитку тем та сольна кода у Четвертому фортепіанному концерті).

Перспективи дослідження. Загальний огляд концертів, здійснений у цій статті, може вважатися початковим щаблем дослідження творчості Дая Фудзікури в контексті тенденцій розвитку сучасного інструментального концерту та у світлі спадкоємності із традицією жанру. Доцільним буде порівняння концертів Д. Фудзікури з доробком інших митців, представників різних напрямів і стилів, які працювали у цьому жанрі, зокрема із творчістю Т. Такеміцу. Не менш важливим може стати фокусування на окремих групах творів композитора. Так, на особливу увагу заслуговують концерти для етнічних інструментів, аналіз яких передбачає, в сутності, опанування окремих теорій виконавства. Усе це відкриває широкі перспективи для майбутніх наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Demoz, Héloïse. (2023). Hearing Solaris: Dai Fujikura's opera and a musical approach to Stanisław Lem's novel. *Tempo*, 77(304), 33-43. <https://doi.org/10.1017/S0040298222001139> [in English].
- Erb, Sara. (2023). *Modern bassoon techniques: a performer's guide to Dai Fujikura's Calling, Following and Secret Leaves*. (DMA thesis). Indiana University. Bloomington, IN, USA. URI: <https://hdl.handle.net/2022/29042> [in English].
- Fujikura, D. (2015). *Flute Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/flute_concerto_orchestra_version_fu [in English].
- Fujikura, D. (2004). *Abandoned time for rock guitar and ensemble*. Ricordi. https://issuu.com/casari Ricordi/docs/sy_4693-fujikura-abandonedtime-scor [in English].
- Fujikura, D. (2010a). *Double Bass Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/db_concerto_fujikura_dec26_2011_sco [in English].

- Fujikura, D. (2010b). *Recorder Concerto*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/recorder_concerto_a3_score_fujikura [in English].
- Fujikura, D. (2012). *Bassoon Concerto*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/bassoon_concerto_a3 [in English].
- Fujikura, D. (2012). *Diamond Dust*. Piano concerto No.2. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/diamond_dust_fujikura_22dec2013_sco [in English].
- Fujikura, D. (2016/2017). *Tuba Concerto*. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_4506-fujikura-tubaconcerto-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2017). *Horn Concerto No. 2*. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_4464-fujikura-hornconcertono.2-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2018/2019). *Shamisen Concerto (Orchestra Version)*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_4929-fujikura-shamisenconcerto_orchversion-scor [in English].
- Fujikura, D. (2019). *Akiko's Piano. Piano Concerto No. 4*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/akikos_piano_fujikura_5july2019_-_full_score [in English].
- Fujikura, D. (2020). *Koto Concerto: Version fur Ensemble* [Partitur]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_5780-fujikura-kotoconcerto-score-a3-corrected [in German].
- Fujikura, D. (2021). *Schakuhachi Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_5920-fujikura-shakuhachi_concerto-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2023). *Trumpet Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_9211_-_dai_fujikura_-_trumpet_concerto_2023_ [in English].
- Fujikura, D. (2024). *Double Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casariacordi/docs/00_fujikura_doubleconcerto_fs_2024_06-18 [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-a). *Cello Concerto*. Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/un/lw_cello_concerto.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-b). *Diamond Dust*. (Edited by Harry Ross). https://www.daifujikura.com/un/lw_diamond_dust.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-c). *Double Bass Concerto*. (Edited by Miranda Jackson). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/un/lw_DB_CONCERTO.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-d). *Impulse – Piano Concerto No. 3*. (Edited by Alison Phillips). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_impulse [in English, in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-e). *Recorder Concerto*. (Edited by Harry Ross). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/un/lw_recorder_concerto.html [in English].

- Fujikura, D. (n.d.-f). Shamisen Concerto (Edited by Alison Phillips). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_shamisen_concerto [in English, in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-g). Tuba Concerto. Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/un/lw_Tuba_Concerto.html [in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-h). Wayfinder – Viola Concerto. (Edited by Anne Leilehua Lanzilotti). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_wayfinder.html [in English, in Japanese].
- Graham, Cameron. (2013). Black Butterflies: Are there elements of ‘Japaneseness’ in the music of Dai Fujikura and Toru Takemitsu? *Inky Needles*, 1 (January). URL: <https://www.researchgate.net/publication/278031486> [in English].
- Lu-Han Li. (2020). *Texture and Timbre in Dai Fujikura’s String Quartet No.2 Flare and A Lonely Person Sitting, Viewing A Flower, an Original Composition for String Quartet*. (PhD diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA. URI: <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/39384> [in English].
- Music of Japan Today* (2008). (Edited by Michael Richards, Kazuko Tanosaki). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing. https://books.google.com.ua/books?id=YZQYEAAAQBAJ&pg=PA92&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q=Fujikura&f=false [in English].
- Ricordi (2015, October 29). Fujikura: Flute concerto. *Ricordi. News*. <https://www.ricordi.com/en-US/News/2015/10/Fujikura-Flute-concerto.aspx> [in English].
- Ricordi (n.d.). Fujikura, Dai. Ricordi. Retrieved June 24 2025 from <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/F/Fujikura-Dai.aspx> [in English].
- Ricordi (2025, February 4). Fujikura: Double Concerto with Chase & Josefowicz. *Ricordi. News*. <https://www.ricordi.com/en-US/News/2025/02/Fujikura-Double-Concerto.aspx> [in English].
- Schwarzer, J. (n.d.). Recorder Concerto – programme note by Jeremias Schwarzer. (From booklet of his album “New Recorder Concertos”). Retrieved June 21, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_recorder_concerto2 [in English].
- Solomos, Makis. (2020). *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th – and 21st-Century Music*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge. DOI: 10.4324/9780429201110 [in English].
- Titus, Stephanie. (2020). Japanese contemporary piano music: cultural influence and identity. (DMA diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=bgsu1604259509513433 [in English].

Vashchenko, O. (2024). Trends in the development of Western instrumental concerto from the late 20th to early 21st century [Tendentsii rozvytku zarubizhnoho instrumentalnoho kontsertu kintsia XX – pochatku XXI stolittia]. *Aspects of Historical Musicology*, 35, 225–250. <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.12> [in Ukrainian].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Olexandr Ivanytskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Faculty of Choreographic Art,
Concertmaster of the Department of Folk Choreography,
e-mail: a.ivanickiy84@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-1605-7092

The Instrumental Concerto in Dai Fujikura's oeuvre

Statement of the problem. *Despite the increasing role of instrumental concertos in the 21st century, particularly those featuring unconventional solo instruments and extended techniques, scholars' attention to this genre remains insufficient. This is especially true for Dai Fujikura's oeuvre, which is one of the most prolific and innovative composers of his generation. Fujikura's works have been studied mainly in the context of opera and chamber music. Publications by Lu-Han Li, C. Graham, S. Erb, H. Demoz, and S Titus emphasize the timbre and structural complexity of his compositions but do not address to the concerto genre as a coherent and evolving corpus.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the structural, dramaturgical, and stylistic principles underlying Fujikura's approach to the concerto genre, based on an analysis of over twenty works composed between 2004 and 2024. The study highlights the interplay between thematic articulation, soloist-orchestra relations, formal design, and the expressive functions of extended techniques, including in works for ethnic Japanese instruments. The research employs historical and typological approach, structural-functional, and comparative methods to examine the evolution of Fujikura's concertos in terms of*

form, orchestration, and timbre dramaturgy. This is the first comprehensive investigation of Fujikura's concertos from a genre-based perspective.

Research results. *Fujikura's concertos exhibit sonority-based thematicism and favor single-movement, contrast-based forms without traditional tonal development. The orchestra typically serves as an echoic or atmospheric extension of the soloist, rather than an equal partner. Extended techniques are integrated into the core material, not as effects but as primary expressive means. A distinct focus is placed on the acoustic potential of underexplored instruments such as shakuhachi, shamisen, tuba and contrabass flute. In several works, the composer begins with a solo miniature that becomes the seed for a full concerto, preserving the idiomatic articulation of the instrument. While dramatic conflict is largely avoided, the pieces create narrative spaces through sonic metaphor and temporal layering.*

Conclusion. *Fujikura's concertos articulate a contemporary vision of the genre, characterized by individualized timbre dramaturgy, monologue soloist expression, and the aesthetic of soundscaping. His works contribute to the genre's renewal not through structural invention, but through redefining the role of timbre, articulation, and instrument-specific idioms.*

Keywords: *instrumental concerto; genre; 21st century music; Dai Fujikura's oeuvre; extended techniques.*

*Стаття надійшла до редакції 4.09.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*