

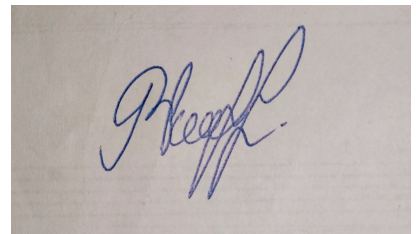
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СОНАТИНА О. ТАНСМАНА ДЛЯ ФАГОТУ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ
АСПЕКТ**

Магістерська робота
Хорольської Вікторії Володимирівни
Науковий керівник:
доктор мист-ва, професор
Ірина Степанівна Драч

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело.
ПІБ Хорольська Вікторія Володимирівна:



Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФАГОТ ЯК СОЛЮЮЧИЙ ІНСТРУМЕНТ	
1.1. Формування та еволюція фаготу в епоху Ренесанса та Бароко.....	7
1.2. Від класичного фаготу до сучасного. Реформа К. Альменредера та Й. Геккеля.....	11
1.3. Фагот в камерно-інструментальній музиці.....	17
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>24</i>
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СОНАТИНИ ДЛЯ ФАГОТУ О. ТАНСМАНА	
2.1. Жанрова специфіка сонатини та сонати як жанру.....	27
2.2. Сонатина для фаготу О. Тансмана.....	29
2. 3. Виконавський аналіз Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана..	34
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<i>42</i>
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТИНИ ДЛЯ ФАГОТУ ТА ФОРТЕПІАНО О. ТАНСМАНА ПРЕДСТАВНИКІВ РІЗНИХ ШКІЛ ФАГОТНОГО ВИКОНАВСТВА	
3.1. Становлення поняття «музична інтерпретація».....	46
3.2. Виконавська інтерпретація Френка Мореллі.....	48
3.3. Виконавська інтерпретація Хуберта Міттермайєра- Нестеровського.....	52
3.4. Виконавська інтерпретація Марцина Орлінські.....	54
3.5. Виконавська інтерпретація Матіаса Раца.....	57
<i>Висновки до Розділу 3.....</i>	<i>61</i>
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

Актуальність. Фагот – духовий інструмент, який вже багато років займає почесне місце на оркестровій та камерній сцені. Про це свідчить наявність неймовірної кількості творів різних жанрів, що були створені для цього інструменту. Фагот пройшов довгий та складний шлях свого становлення, розвивався за своїми технічними характеристиками, покращував свої темброві показники. Саме завдяки своїм акустичним властивостям інструмент отримав усталене семантичне амплуа в оркестровій, сольній та камерній практиці. Еволюція виконавської культури і відродження автентичного виконавства у XX столітті призвели до зростання інтересу фахівців до історії фаготу, його технічних та виразних засобів. Фаготне виконавство одне з найцікавіших в музичній історії. Інтерес композиторів до створення музики для фаготу проявлявся спорадично протягом останніх 300 років. Для цього інструменту писали композитори епохи бароко: Вівальді, Телеман, Гендель, Люллі; композитори класичного періоду – Моцарт, Гайдн. Цікаво, що до збагачення репертуару фаготу мали відношення не лише професійні композитори. До написання творів також долучалися самі фаготисти-виконавці, наприклад, К. Якобі та К. Альменредер. На початку XIX століття інтерес до виконавства на фаготі не був виражений яскраво. Особливо це відбилося на камерному репертуарі фаготу, який представлений невеликою кількістю сонат та невеликих творів. Оркестрові функції фаготу в даний період також були в певній мірі окресленими. Лише на рубежі XIX-XX століть фагот зміг зайняти паритетну позицію разом із іншими оркестровими інструментами. В XX столітті репертуар для фаготу почав стрімке зростання. Камерна музика для фаготу збагатилася творами таких відомих композиторів, як М. Денисов, В. Рунчак, Л. Колодуб, О. Тансман та багато інших. Для даного дослідження постать О. Тансмана має особливе значення. В його творчому наслідку багато творів для різних інструментів, в тому

числі і для фаготу. Незважаючи на те, що діяльність композитора мала місце вже майже 70-80 років тому, досліджень, що присвячено творам О. Тансмана існує небагато. Удосконалення інструменту та поява творів підвищеної віртуозності – це два компонента, що мали взаємовплив та взаємозалежність. В наш час, особливо це помітно в Європі, зростає тенденція до повернення аутентичного виконання на фаготі. Наприклад, знову входять у вжиток барочні фаготи, що виготовлено сучасними майстрами відповідно конструкцій інструментів тих часів. Набувають популярності концерти барочної музики в її «першоджерельному» автентичному вигляді. З іншого боку, відповідно до високих технологій, особливостей сприйняття інформації (з великою швидкістю, проте – в певному ступені поверхнево), тяжіння до чисельних акустичних експериментів, що продиктовано культурними процесами ХХІ століття, багато композиторів намагаються розширити «арсенал» засобів виразності музичної мови. Наразі існує багато досліджень стосовно історії виникнення та виконавства на фаготі, як вітчизняних, так і зарубіжних. Всі вони мають великий вплив (складають фундамент) та займають почесні місця в науковій «матриці», системі досліджень стосовно цього інструмента. Але сучасних досліджень, з позиції сучасного виконавця на фаготі, з урахуванням всіх змін парадигм, процесів, інтенцій, що мають місце в ХХІ столітті, на жаль, в нашій країні існує мало. Отже, актуальність обраної теми дослідження обумовлено:

- необхідністю розкриття потенціалу технічних та виразних можливостей фаготу для подальшого розвитку мистецтва виконавства на даному інструменті;
- необхідністю визначення місця та значення (семантичного амплуа) фаготу в системі «композитор-виконавець» на прикладі Сонатіни для фаготу та фортепіано О. Тансмана;

Мета дослідження – в результаті аналізу інтерпретацій різних виконавських версій Сонатини для фагота та фортепіано О.Тансмана виявити особливості втілення творчих задумів, що допомагають розкрити технічний та виразний потенціал фагота як солюючого інструменту.

Сформульована мета зумовила постановку та вирішення наступних завдань:

- дослідити історію становлення та особливості формування (розвитку) виконавства на фаготі, визначити етапи становлення фаготу як солюючого інструменту;
- простежити особливості втілення широкого спектру мовних елементів при виконанні Сонатини для фаготу О. Тансмана;
- проаналізувати Сонатину для фагота та фортепіано О. Тансмана, виявити художньо-композиційні принципи автора, визначити їхню кореляцію із виразними можливостями фагота;
- виявити особливості виконавських принципів Сонатини для фаготу О.Тансмана;
- охарактеризувати основні виконавські труднощі твору.

Об'єктом дослідження є фаготне мистецтво у жанровій формі сонатини.

Предмет дослідження становлять особливості виконавської специфіки Сонатини для фаготу та фортепіано О. Тансмана.

Матеріалом дослідження є нотний текст Сонатини для фаготу О. Тансмана та відеозаписи його виконання.

Методологія дослідження. В роботі були використанні наступні методи:

- *історичний* метод, що необхідний для фіксації етапів еволюції виконавства на фаготі;
- *жанровий* метод, що застосовано для виявлення особливостей жанру сонати (сонатини);

- *СТИЛЬОВИЙ* метод, що допомагає розкрити специфіку композиторського письма О. Тансмана;

- *органологічний* метод – при аналізі походження та розвитку фаготу;

- *аналітичний* метод, який застосовується при музичному аналізі та направлений на вивчення виконавських особливостей та специфіки даного твору.

Теоретичну базу магістерської роботи становлять наукові джерела за наступними напрямками:

історія виникнення фаготу – Абаджан Г. [1], [2], Апатський В. [4], [5], [6], [7], [8], Богданов В. [15], [16], Кізіляев [30], Левин С. [33], Попов В. [41], Усов Ю. [46], [47], [48] A. Baines [57], Langwill [60], Dart [59];

стиль та жанр – Арановський М. [9], Гинзбург Л. [20], М. Друскин [25], Назайкинський Е. [37], Сохор А. [44], Цуккерман В. [53];

виконавські труднощі та методика гри на духових інструментах - Апатський В. [4], [5], [6], [7], [8], Абаджан Г. [1], [2], Беленов Л. [11], Терехин Р. [45], Федотов А. [49];

музична форма – Асаф'єв Б. [10], Горюхина Н. [21], Григор'єва Н. [22], Кюрегян [31], Холопова В. [51], [52], Цуккерман В. [53].

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає в тому, що в роботі *вперше* виконано аналіз Сонатини для фаготу О. Тансмана з позиції виконавського досвіду, визначено низку основних її структурних особливостей та виконавських труднощів. Це дозволить розкрити багатогранність виразних можливостей фагота, що оптимально реалізовано в авторському творчому задумі.

Практична значимість отриманих результатів. Магістерське дослідження може бути використане виконавцями під час опанування твору; при дослідженні репертуару для фаготу: при підготовці лекційних курсів з «Методики гри на духових інструментах» та «Історії мистецтва

виконання на фаготі»

Апробація результатів дослідження. Певні теоретичні та методологічні тези магістерської роботи було апробовано у виступі на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (18 травня 2021 року).

Публікації. За матеріалами дослідження було опубліковано одну статтю у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структура роботи. Робота складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 67 позицій.

РОЗДІЛ 1

ФАГОТ ЯК СОЛЮЮЧИЙ ІНСТРУМЕНТ

1.1 Формування та еволюція фаготу в епоху Ренесансу та Бароко

Поява фаготу відноситься до першої половини XVI століття. Його винахід протягом багатьох років приписувалося канонікові з Феррари на ім'я Афраніо дель Альбонезі. Цей інструмент звався «фаготум» (або «фаготус»). У XX столітті, проте, було встановлено, що інструмент Афраніо являв собою подобу волинки з металевими язичками і однією з небагатьох спільних рис між фаготом і фаготумом є схожість їх назв. В. Богданов підкреслював те, що повітря для утворення звуку видобувалося виконавцем за допомогою шкіряного міху [Апатський].

Так як дослідники і до сьогодення не встановили ім'я винахідника фаготу, слід вважати, що його виникнення є спільною працею різних майстрів. До того ж, фагот налічує багато попередників, серед яких – поммер, сордун, ракетт, доппіоні. Вони використовувалися, головним чином, у «гучній» (поммери) та «тихій музиці» (сордуни, ракети, доппіоні), а також у церковній музиці як хор однорідних інструментів. [Усов]

В епоху Ренесансу на заміну шалмею, середньовічній «версії» гобоя,

приходить старовинна «бомбарда». До сімейства бомбарди входили інструменти всіх теситур, від сопранової до басової, і саме останні вважаються безпосереднім попередником фагота. Проте вони були занадто довгими (інколи їх довжина досягала трьох метрів), а через те не досить зручними у використанні. До того ж, басова бомбарда володіла різким й гучним звучанням [Усов]. Саме через ці недоліки майстри її реконструюють і створюють «дольціан» («дольчіан», «дульціан»), який, на відміну від бомбарди, стає зручним у виготовленні та перенесенні.

Звучання вдосконаленого інструменту також сильно відрізнялося від його попередника й набуло більше м'якості та ніжності, внаслідок чого він і здобув свою назву (з італійської *dolce* – «ніжний», «солодкий»). Причиною такого перетворення звуку в кращу сторону А. Кізіляєв вважає не лише нову U-образну конструкцію, але й дерев'яну або металеву кришку з численними отворами, яка прикріплювалася до розтрубу та закривала його. [Кізіляєв] Ця кришка, як можна припустити, допомогла інструменту закріпитися як активному учаснику «тихої музики».

В. Попов вказує, що за архівами можна прослідкувати особливе поширення, а також виготовлення дульціану в Німеччині, Австрії, Іспанії та Італії. [Попов]

В. Апатський [Апатський] зазначає, що дольціан нагадував подвійне коліно сучасного фаготу у збільшеному вигляді, а його U-образний канал виготовлявся з цільного шматка клинового, вишневого або грушевого дерева. Цікавим фактом є і те, що утримувати інструмент можна було в тому числі і з лівої сторони, а не лише з правої, як потребує того сучасна постановка.

У сімейства бомбарди дульціан запозичує около восьми отворів та два клапани (для видобуття великої октави), подвійну тростину, трішки зменшену у розмірі, проте подібної форми та ес у вигляді металевої трубки. Ще однією конструктивною особливістю можна зазначити те, що клапан фа великої октави, який розміщується на «чобіткові» (подвійне коліно) мав роздвоєну кінцівку. [Апатський]

У працях М. Преторіуса (*Syntagma musicum*) описано сімейство дульціанів, яке існувало, за його словами, вже наприкінці XVI століття. Класифікує він їх згідно теситури – від найвищого інструменту до найнижчого: 1) дискант-фагот; 2) малий фагот; 3) хорист-фагот; 4) кварт-фагот для мажорних тональностей; 5) квінт-фагот для мінорних тональностей. [Кізіляєв]

А. Кізіляєв зазначає, що хорист-фагот був найпопулярнішим серед інших представників сімейства дульціанів, спочатку у якості басу в церковному хорі. Можна здогадатися, що звідси і виникла його назва у класифікації М. Преторіуса. Пізніше почав приймати участь у світській музиці, граючи в придворних капелах та місцевих ансамблях, а також військових оркестрах. [Кізіляєв]

В першій половині XVII століття хорист-дольціан починає активно використовуватися в оркестрі у якості басу групи дерев'яних духових інструментів, витісняючи басовий поммер, адже він був більш зручним у використанні та компактнішим. Хорист поширюється в багатьох європейських країнах, у тому числі й Німеччині, та тримав головну позицію серед бомбард та поммерів аж до початку XVIII століття. [Браудо]

С. Левін вважає, що хорист-фагот є найближчим попередником сучасного фагота, адже його натуральною гамою є до мажор. [Левін]

Тому, як ми можемо вбачати, зміна конструкції благотворно вплинула на тембр інструменту, що відбилося не лише в його назві, але і його популяризації та подальшому поширенні.

Появу барочного фаготу можна умовно віднести до середини XVII століття, коли його попередники набули нових конструктивних змін. Цей фагот почав розбиратися на чотири частини. Це обумовлюється тим, що інструмент потрібно було зробити більш зручним у використанні – більш портативним. Також можна здійснити висновок, що майстрам стало простіше свердлити канали та отвори в окремих його частинах.

До сьогодення існують різні думки щодо походження дульціану та барочного фаготу. В. Апатський вказує на те, що одні дослідники вбачають їх як однаковий інструмент, інші впевнені в тому, що дульціан був одним з

попередників класичного фаготу та існував паралельно з барочним. [Апатський]

У другій половині XVII століття перші барочні фаготи з'являються у Франції, розроблені родиною майстрів Хоттерів. Однак ці моделі поки що складалися з двох-трьох частин. Питання появи чотирьохчастинного інструменту і досі є відкритим, як і його виникнення ще у XVI столітті. Імена цих майстрів поки що невідомі.

На думку С. Левіна, французькі гастролуючі виконавці-фаготисти вивезли таку версію фаготу до Англії в останні десятиліття XVII століття. На його прикладі розробляються перші англійські фаготи лондонським майстером Stanesby. Для німецького майстра Йоганна Деннера (1655-1707) зразком слугували також французькі двох- чи трьохчастинні фаготи. Набуваючи популярності в багатьох країнах Європи, барочний фагот поступово витісняє сімейство дульціанів та стає самостійним солюючим інструментом. [Левін]

А. Кізіляєв у своїй праці описує суперечку, що виникла навколо «Портрету фаготиста» голландського художника Х. Гальса. За його словами, дослідники по-різному трактують, хто та який інструмент зображені на картині. Проте в одному вони притримуються одностайної думки: завдяки цьому портретові можна зробити висновок, що розподіл фаготу на чотири частини, скоріше за все, належить нідерландським майстрам. [Кізіляєв]

Бароковий чотиричастинний фагот має вже близько семи отворів. До нього додається четвертий клапан (соль дієз великої октави), що остаточно закріплює тримання інструменту лише з правої сторони, подібно сучасному. Пізніше в зв'язку з потребою розширення діапазону інструменту з'являється клапан сі бемоль контроктави, а внаслідок цього подовжився і розтруб. С. Левін обумовлює це тим, що настройка віолончелі французького придворного оркестру відбувалася саме на цьому звукові, тож фагот мав налаштовуватися під їх групу. Після такого оновлення конструкції діапазон інструменту сягає двох з половиною октав. Виготовлявся переважно з кленового дерева. [Левін]

Звичайно ж, хроматизація духових інструментів не могла залишити поза

увагою і барочний фагот. Причиною потреби в ній Ю. Усов вбачає здатність інструментів виконувати більш складні мелодичні побудови. Власне у фаготу спочатку це вирішувалося напівзакритими отворами та «вилковими» аплікатурами. Пізніше, протягом XVII століття, з'являються хроматичні клапани, які залишаються у закритому стані та відкриваються лише при натисканні, на відміну від діатонічних. [Усов]

В. Апатський зазначає, що, спираючись на описи дослідників епохи Бароко, барочний фагот у порівнянні з сучасним вважається володарем більш темного, похмурого тембру. Проте це не завадило йому стати популярним сольним інструментом. Барочний фагот досяг і більшої віртуозності, частіше це демонструвалося в середньому регістрі. Цікавим фактом є те, що його тембр порівнюють з голосною буквою «У», при тому як сучасний ближче до «О». Саме це дослідники називають головною причиною понурості його звучання. [Апатський]

Наприкінці XVII століття барочний фагот входить до складу оперного оркестру французьких, італійських та німецьких композиторів. Серед них – французький композитор Ж.-Б. Люллі, італійські композитори А. Честі та А. Стеффані, німецький композитор Р. Кайзер. Всі вони створюють різні ансамблі між оркестровими групами і по-різному вбачають фаготний тембр, зазначає А. Карс. Тому фагот взаємодіє з двома флейтами чи двома гобоями, групою корнетів і тромбонів. В епоху бароко оркестранту взагалі доводилося володіти декількома інструментами. Частіше саме представники струнної басової групи грали також і на фаготі. Це можна обумовити домінуванням струнних інструментів в оркестрі та поки ще недостатньою поширеністю фаготу в оркестрових творах. [Карс]

Відомий британський музикознавець Л. Ленгвілл, [Лангвілл] який прославився перекладом з німецької книги «Фагот» В. Геккеля, у своїй праці описує трактат Й. Айзеля (1733). У ньому автор сформулював головні аспекти для вдалого виконавства на фаготі, серед яких є не лише щоденні вправи для різних видів техніки, але й підкреслюється важливість наявності хорошої тростини. Можемо зробити висновок, що вже на початку XVIII

століття виконавці, педагоги та музикознавці розуміли, як багато залежить від цього фактору.

1.2 Від класичного фаготу до сучасного. Реформа К. Альменредера та І. А. Геккеля

У XVIII столітті фагот починає новий етап формування, який відноситься до класичного. Як вказувалося вище, на початковому етапі фагот мав лише 3 клапана, а у середині XVIII століття – вже 5 клапанів. На відміну від барочного, класичний має клапан мі бемоль великої октави, наявність якого вперше проводить межу між німецькими та французькими фаготами. Також до малого коліна (флігелю) додаються октавні клапани ля і до, що значно розширило верхній регістр інструменту та вивільнило його від партії басо-континуо. Класичний фагот стає представником тенорової теситури. Пізніше, а саме наприкінці XVIII століття додається шостий клапан фа дієз великої октави. Цікавим фактом є те, що під час цього періоду для навчання гри дітей широко використовувалися малі фаготи «фаготіно». [Попов]

Один з найактивніших етапів розвитку оркестрової культури А. Карс приписує саме на класичний період: на заміну попередникові приходять оркестр гомофонного складу. До найвідоміших відносяться Королівський оркестр Дрездену, Лейпцигський оркестр Гевандгаус, новаторський оркестр з Мангейму, що прославився на увесь світ. Отож, наприкінці століття уже є сформованою та повноцінною група дерев'яних духових інструментів. Під впливом одного з віденських класиків Й. Гайдна фаготу все частіше доручають короткі, проте яскраві соло і все рідше він подвоює струнний бас. Принаймні, його роль цим не обмежується. Л. Бетховен став першим, хто надав фаготним соло напружені драматичні якості. Також ці соло стають довшими за тривалістю, а, отже, і відповідальнішими. [Карс]

З посібників Ю. Усова можна зробити висновок, що в період XVIII століття існувало досить багато відомих виконавців, у тому числі і фаготистів. Наприклад, серед них – знаменита італійська музична династія Безоцці, яку заснували два брати – гобоїст та фаготист. Частіше за все вони виступали в дуєті, імпровізуючи. Їх творчість високо відзначив відомий англійський

вчений музикознавець Ч. Берні, описуючи свою музичну подорож до Франції та Італії. До інших прославлених виконавців на фаготі можна віднести француза Е. Озі, автора декількох сонат для фаготу та однієї з перших фаготних «шкіл», француза Ф. Дев'єна, відомого і як флейтиста, і як фаготиста, англійця Дж. Ешлі та інших. Такий розквіт духового виконавства обумовлюється, в першу чергу, еволюцією навчальної системи та вдосконаленням інструментарію. [Усов]

На початку XIX століття провідне місце на музичному ринку займали інструменти французької системи, що мали 11 клапанів. Автором цих моделей був паризький майстер Жан-Ніколь Саваррі-молодший, що продовжив найкращі традиції свого батька. Саме він вперше вводить до есу мікроотвір, що посприяло полегшеному видобуттю звуків верхнього регістру. Пізніше з'явилися інструменти зразка французьких майстрів А. Бюффе, Ф. Требера та Ф. Адлера. Проте найвищої точки розвитку французькі басони наприкінці XIX століття досягли завдяки Е. Жанкуру. Його 22-клапанну модель взяли як зразок більшість англійських, бельгійських та італійських майстрів. Надалі вона піддалась лише незначним модернізаціям, тому саме її можна вважати основним типом сучасного фаготу французької системи. [Апатський]. Як відомо, система Бьома не спрацювала на фаготі, на відміну від інших дерев'яних духових: вона виявилася перенавантаженою, що негативно позначилося на його тембрі. Хоча її намагалися застосувати і французи (Ф. Требер), і німці (Хазінейер і навіть сам Геккель). Це можна пояснити тим, що така система налічувала близько 30 клапанів, закриваючи всі отвори, тому звучання набуло певної «металевості».

На відміну від французів, німецькі майстри ще не досягали такого підйому. Саме тому музичний теоретик Я. Вебер різко критикує німецькі зразки своїх часів та описує необхідність у їх реформації. Адже фагот справедливо вважали чи не найвідсталішим серед інших дерев'яних духових інструментів. Проте, зваживши всі зауваження критика, за вдосконалення фаготу німецької системи береться відомий фаготист-віртуоз та капельмейстер

Карл Альменредер.

Він займає особливе місце в історії реформації інструмент. В 1831 році разом з Іоганном Адамом Геккелем заснував в німецькому містечку Бібріх виробництво дерев'яних духових інструментів. Майстри здійснили багато «акустичних» переміщень отворів та клапанів, завдяки чому звукоряд стає інтонаційно стійкішим, тембр – повнішим, а інструмент – зручнішим для виконавства з технічної точки зору. Додаються і нові клапани – сі контроктави та до дієз великої, в яких була потреба задля утворення хроматичного звукоряду у нижньому регістрі. Проте у 1838 році К. Альменредер, на жаль, покидає їх спільну роботу і Й. Геккель залишається єдиним власником. Працюючи більш, ніж десять років, у 1843 р. Й. Геккель зміг представити сконструйований ними та вдосконалений 16-клапанний фагот. Проте така версія інструменту не набуває популярності відразу ж, і навіть знову піддається критиці автору фаготної школи Ю. Вейсенборну. На його думку, фагот звучить занадто різко та гучно у порівнянні з попередником, через що стає важко керованим при ансамблевій грі. Звичайно, після такої критики Геккель був у творчих пошуках, намагаючись вдосконалити свою модель. У 1862 році він знайомиться з Р. Вагнером, який проживав на той час у містечку Бібріх, та навіть демонструє йому свій фагот. Це заклало початок для їх співпраці та тісної дружби, що благотворно вплинуло на подальшу модернізацію інструменту. Пізніше син Й. Геккеля Вільгельм продовжує вдосконалення даної моделі. Саме В. Геккель вперше використовує каучукові втулки в каналах малого та подвійного колін, що зберігає дерево від зайвого конденсату (від чого воно може швидко псуватися) та сприяє більш м'якому та світлому тембру. Ця модель і була прийнята за основу і доведена до досконалості фірмою «Геккель», яка надалі створила найбільшу конкуренцію французьким басонам. [Усов]

Австрійські фаготи, що випускалися в середині XIX століття віденськими майстрами К. Таубером, Й. Штеле не витримали конкуренції з геккелівськими інструментами і басонами, тому були витіснені в ряді країн та втратили популярність [Попов].

Ю. Усов підкреслює, що ще з початку XIX століття почали активно відкриватися нові педагогічні школи. Консерваторії тепер розташовані в багатьох країнах Європи – Франція, Чехія, Бельгія, Німеччина, Англія, Австрія, Угорщина тощо. Звісно, це не могло не відобразитися позитивним чином і на фаготній школі. Завдяки Б. Саррету, що запроваджує у 1795 році Національну консерваторію музики і декламації, духові інструменти починають набувати популярності та поступово виходити на перший план. Звісно ж, активна популяризація потребувала узагальнення знань, створення нових духових «шкіл». [Усов] Фаготна школа, що опиралася на той час переважно чи не на єдину працю Е. Озі, почала набирати обороти. Так, наприкінці XIX століття у Німеччині було опубліковано методичну працю вже згаданого нами німецького фаготиста Ю. Вейсенборна «Практична фаготна школа», юнацькі етюди (2 зошити) якого і досі успішно використовуються різними європейськими школами на початкових етапах навчання. Паралельно з ним над своїми трьома зошитами етюдів працює і чеський фаготист та композитор Л. Мільде. Він прославився не лише створенням актуальних і нині технічних формул, але й 50-тма концертними етюдами, серед яких чергуються як віртуозні, так і кантиленні екземпляри. До деяких з них навіть додається акомпанемент. Зокрема є автором концерту для фаготу. Безсумнівно, такий репертуар стане прикрасою для будь-якого сучасного фаготиста. Окрім «шкіл», у XIX столітті виходить у світ цікава праця продовжувача кращих сімейних традицій В. Геккеля «Фагот», в якій описи та історія інструменту підлаштовуються під удосконалену ним модель. Пізніше, уже в XX столітті, до книги виходять додатки. Згаданий нами вище британський музикознавець Л. Ленгвілл, що здійснив переклад даної книги, пізніше, відвідавши бібріхську фабрику «Геккель» та надихнувшись виробництвом і контрафаготів в тому числі, видає власний нарис «Фагот та контрафагот».

В оркестрі XIX століття духові інструменти виходять на перший план. Композитори-романтики відчували тембр кожного з модернізованих інструментів та посприяли розквіту їх виразних можливостей. Зростання

уваги до тембрових якостей інструментів пояснюється нове сприйняття тембру як звукового приладдя (за висловом І. Вятюхи, [Вятюха, с. 25]). Адже тембр — «це та сама якість, в якій найбільш чітко залишає «слід» інструмент, що звучить» [Вятюха, с. 24]. Вибір композитором тих чи інших тембров для втілення художніх задумів не відбувається випадково, спонтанно, що, за думкою І. Вятюхи, вказує на прояв системності. Можна стверджувати про наявність певного тембрового «ядра» цієї системи (тембр чи кілька тембрів у сполученні). І. Вятюха вважає таке «ядро» важливим компонентом звукової реалізації художнього образу. Залежно від образного контенту темброві рішення його втілення можуть відрізнятися. При цьому спостерігаються певні закономірності: наприклад, для реалізації «темних» образів композиторами використовуються відповідні тембри інструментів, що мають низький діапазон (фаготи, контрабаси, тромбони, туба). Тобто, до сфери творчої уваги композиторів увійшов новий параметр — семантико-красочна шкала. Від діапазону такої шкали залежить різноманіття тембрових засобів. Таким чином, на визначення семантичного амплуа інструменту (як в складі оркестру та ансамблю, так і в сольному музикуванні) впливають супідрядні із тембром параметри: регістр інтервали, лад, звуковисотність, ритм, артикуляція того чи іншого інструменту (характер звуковидобування та звукоутворення).

Спираючись на бетховенські традиції, все більше композиторів доручають фаготу відповідальні соло, відкриваючи його нові грані. Серед таких — Ж. Бізе, Е. Гріг, Г. Берліоз, Дж. Верді, Г. Доницетті, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський.

Починаючи з ХХ століття, інтерес до тембрових виразних можливостей інструментів зростає. За О. Жарковим, тенденція підсилення дії тембрового синтаксису, навіть до його домінування, є характерною для ХХ століття. «В різних техніках композиції тембровий вплив проявляє себе індивідуально, але спостерігається зростання тембрового впливу в тих випадках, коли йдеться про формоутворення та синтаксис». [Жарков, с. 76]. Тому при аналізі музичних творів, що з'явилися в ХХ столітті, слід залучити також

аналіз тембрового синтаксису. Як зауважує О. Жарков, тембровий синтаксис акцентує три важливих аспекти: а) особливості складної взаємодії загального та тембрового синтаксису; в) аспекти прояву тембрового синтаксису в сучасній музиці та техніках композиції; с) питання функцій тембрового синтаксису, а також історичний аспект його розвитку.

В оркестрі стали можливі будь-які темброві комбінації, при цьому можуть поєднуватися будь-які регістри (переважно високий) та нові виразні можливості духових – фруллато, гліссандо, подвійне чи потрійне стаккато, нетрадиційне вібрато чи трелі, портаменто, флажолети тощо. Деяких композиторів починають приваблювати камерні склади оркестру, деякі, навпаки, наслідуючи Бетховена та Вагнера, вражають його масштабами та використаннями «свіжих» оркестрових інструментів (англійський ріжок, бас-кларнет, контрафагот, флейта пікколо). Фагот знаходиться в їх полі зору: Б. Барток, П. Дюка, М. де Фалья, Б. Бріттен, К. Нільсен, К. Орф, К. Пендерецький, М. Равель, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Я. Сібеліус, І. Стравінський. Серед музичних творів кожного з них фагот може «похизуватися» як мінімум одним яскравим та колоритним соло, що є відомим на увесь світ.

Фаготна школа ХХ століття стрімко розвивалася та дала світу цілу плеяду знаменитих виконавців та педагогів. Одним з кращих серед таких вважається Клаус Тунеманн. Протягом двадцяти років він був першим фаготистом симфонічного оркестру Північнонімецького радіо у місті Гамбург. Пізніше почав активно займатися педагогічною діяльністю, викладаючи у Ганновері, Берліні, Мадриді. Відомий німецький віртуоз, італієць за походженням, Сержіо Аззоліні навчався у Тунеманна. Як відомо, цей виконавець зосередився саме на концертній діяльності і нині є досить знаменитим виконавцем, в тому числі використовує й історичні інструменти (барочний фагот). Його звукозаписи концертів Вівальді є взірцевими для кожного сучасного фаготиста, які вважають його стиль гри одним із самих неординарних. Аззоліні є професором класу фагота та камерної музики у місті Базель, Швейцарія. Яскравим представником фаготної школи ХХ століття є також австрійський фаготист Мілан Туркович. Народився у

Загребі, Хорватія. Протягом п'яти років був першим фаготистом Бамберзького симфонічного оркестру, паралельно – був членом Бамберзького духового квінтету. Пізніше – соліст симфонічного оркестру та камерного оркестру старовинної музики «Concentus Musicum» у Відні, де згодом починає і викладати. Також інтенсивно веде диригентську діяльність.

Становлення та розвиток українського духового музичного мистецтва відбувалося дещо пізніше у порівнянні з іншими європейськими школами, зазначає В. Богданов [Богданов]. Проте вже на початку ХХ століття воно розпочинає свій етап формування. Так, з 1913 року на базі музичних училищ починають відкриватися консерваторії. Викладачем класу фагота і гобоя у Київській консерваторії був Сергій Дуда. Він закінчив Празьку консерваторію та є автором «Школи для фаготу». Надалі його місце зайняв О. Литвинов, який є не лише відомим українським педагогом, але й виконавцем: він працював у кращих симфонічних оркестрах Радянського Союзу, у тому числі і в Державному оркестрі УРСР. В Одеській консерваторії з моменту її відкриття почав працювати інший випускник Празької консерваторії – В. Гауер. Він прославився тим, що окрім викладацької та виконавської діяльності займався виготовленням тростин. Його майстерність високо оцінював навіть О. Васильєв, викладач Ленінградської консерваторії, та сам був постійним покупцем. В 1917 році відкривається Харківська консерваторія, де починає викладати спершу К. Брінкбок, випускник Амстердамської консерваторії, а трішки згодом – Н. Арабей, соліст Большого театру СРСР. Проте обидва вони працювали всього лише декілька років. Тому по праву засновником Харківської фаготної школи можна вважати К. Білоцерківського, у якого пізніше навчався Г. Абаджян. Одну з Львівських консерваторій (на початку ХХ століття їх було три) було відкрито у 1851 році, навіть раніше, ніж Київську, де навчалися переважно польські студенти. Під керівництвом М. Лисенка у 1903 році відкривається Вищий музичний інститут, а у 1939 всі вони об'єднуються в єдиний державний заклад. [Романовський]

Значимість фаготу в духовій музичній культурі постала перед нами завдяки спільним зусиллям композиторів, виконавців та майстрів багатьох століть. Прикладом тому є невичерпний інтерес фахівців минулого і теперішнього часів.

1.3. Фагот в камерно-інструментальній музиці

У виконавській практиці становлення фаготу в оркестрі як сольного виконавця було досить тривалим процесом. На початку своєї оркестрово-сольної практики фагот використовували в церковних хорах для дублювання голосу. В XVI-XVII столітті фагот був доданий в оркестрову партитуру. Першим композитором, що використав фагот в творі, став Дж. Габріелі - представник венеціанської школи. В своїх вокально-інструментальних творах він посилив роль духових інструментів, в них, як і у голосу, були вже самотійні партії, в тому числі і для фаготу. Наступним перейняв любов до фаготу його учень Г. Шюц.

Шюц виділявся своїми знаннями природи духових інструментів. У працях А. Карс відзначив особливу любов до фаготу «... Деякі з вокальних номерів супроводжуються акомпанементом трьох фаготів, які в *sinfonie* «ганяються» один за одним вгору і вниз по всьому діапазону в пасажах арпеджіо» [Карс]. У XVIII столітті фагот вже повноцінно був у партитурі багатьох композиторів. У той же час в деяких творах спостерігається поява другої партії.

О. Пастухов [Пастухов] у своїй статті «Фагот в епоху Бароко» зазначає, що допомогли доповнити репертуар барочного фаготу такі композитори, як Бартоломе де Сельма-і-Салаверде, Філіп Фрідріх Бюдекер, Джовані Антоніо Бертолі, Філіп Фрідріх Бухнер, Даріо Кастелло, Баджіо Маріні. Всі вони є авторами сонат для фагота.

Фагот використовували в міських оркестрах, поступово він

затвердився у військовій музиці й, також, в капелах при церковних хорах, дублював голоси хору. Цей період, сольної та оркестрової практики, став багато в чому продуктивним для виконавців на фаготі, а також інших духових інструментів.

А. Вівальді, створив для фаготу чималу кількість сольних концертів, а саме 39 окремих творів, тим самим досить помітно збагатив репертуар фаготистів. Ці концерти пізніше були призначені для навчального матеріалу як етюдів. Концерти є основним навчальним матеріалом для будь-якого виконавця на фаготі. Пише він їх по принципу контрастних переходів від tutti до solo, при цьому основний тематичний матеріал належить оркестровому супроводу, а фагот є зв'язуючою ланкою. Але в оркестрових творах А. Вівальді фаготу відводиться скромна роль, він дублював і підсилював басовий голос. Композитор не виходив за виведені рамки великих сучасників того часу – Г. Ф. Генделя та І. С. Баха. Проте концерти і досі є чи не основним репертуаром фаготистів, а також їм досі приділяється величезна увага до вивчення.

Такі великі композитори, як І. С. Бах та Г. Ф. Гендель, не писали концертних творів для фаготу. Інструмент використовували як басовий голос або для дублювання. А. Карс відмітив: «Звичайна оперна або концертна партитура в часи Баха і Генделя складалася з двох флейт, двох гобоїв, одного або двох фаготів, двох валторн, двох труб ...» [Карс]. Іноді партії струнних в бахівських оркестрах передавали духовим інструментам. А. Карс стверджував, що «вільний поділ партій, переданих то струнним, то духовим, представляла в цілому оркестровки Баха» [Карс]. І в цьому він знаходив великий мінус в поєднаннях тембрових фарб в оркестрі. Але в книзі А. Веприка написано, що «Сутність бахівських принципів, трактування інструментів і оркестру в цілому не завжди отримувала правильне тлумачення» [Федотов].

У період з XVIII по XIX століття в Європі почався розквіт оркестрової культури виконавства. Пов'язано це було з найбільшими гігантами того і сьогоденного часу, віденськими класиками. Це був великий період в

розвитку і досконалості інструменталізму, створилася велика кількість різноманітних класичних зразків концерту, симфонії, сонати і камерного мистецтва. Композитори віденської класичної школи успадкували багато досягнень попередніх періодів, і витоки інших національних культур. У цей період створювалися вже злагоджені та професійні оркестри. Так, в книзі Р. Терьохіна вказано, що: «В Італії кращими оркестрами вважалися оркестри Ломбардії, П'ємонт, Турина» [Терьохін].

У період Й. Гайдна утвердився склад сучасного симфонічного оркестру (класичний, малий оркестр). Духові інструменти, в тому числі фагот, входять в його оркестр вже як постійні учасники. В оркестрі В. А. Моцарта духові інструменти займають важливе місце, він наблизив їх звучання до струнних, фаготові партії є самотійними. Прозорість фактури вимагає від виконавця великої майстерності, володіння тонкою виразністю. Фагот виступає в ролі нижнього голосу групи дерев'яних духових інструментів. Фаготу Моцарт доручає малі за розміром, проте відповідальні сполучні соло з різними інструментами. В. А. Моцарт написав Концерт для фаготу B-dur, який донині привертає увагу різних виконавців. Створеним був цей концерт в 1774 році в Зальцбурзі на замовлення фаготиста-аматора барона Тадуеша фон-Дюрніца. На перший погляд, концерт не здається складний. Однак простота разом зі співучістю мелодії, прозорість фактури може бути підвладною тільки зрілим музикантам, які повинні не тільки володіти технічними даними, але і виконувати м'яким, красивим звуком, вміти передати моцартівський образ і настрій. Композитор склав багато ансамблів, дивертисментів, квінтетів для духових інструментів, в тому числі і з участю фаготу.

Л. Бетховен остаточно закріпив склад груп інструментів симфонічного оркестру – струнну, дерев'яну і мідну. Партія фаготу в оркестрі Бетховена ускладнюється. Фаготу доручають яскраві і виразні сольні епізоди, які мали значення для драматургії твору. У фіналі дев'ятої симфонії Бетховен фагот виконує роль контрапункту радісного характеру до теми радості. Велике й тяжке в інтонаційному сенсі соло фагота міститься в Концерті для

фортепіано з оркестром № 5. Також зустрічаються у композитора віртуозні прийоми стаккато в фіналі четвертої симфонії, які без майстерного володіння подвійним стаккато блискуче зіграти неможливо. Р. Терьохін пише: «Виразний співучий сольний епізод доручений Фаготу в скрипковому концерті ре мінор (фінал). Скрипаль і фаготист змагаються, повторюючи мелодію. Цікавою є сольна партія фагота в Фантазії для фортепіано, хору та оркестру C - dur. «Акомпануючи» хору, фаготист супроводжує тему стаккатними фігураціями» [Усов].

Відповідальні оркестрові партії доручали фаготу Моріс Равель, Ігор Стравінський, Карл Орф, Сергій Прокоф'єв. Особливо виділяв цей інструмент Д. Шостакович, прикладом цього є розгорнуті сольні партії є в Сьомій, Восьмій і Дев'ятій симфоніях.

Тембру як елементу музичної мови присвячено дослідження О. Жаркова [Жарков], в якому автор формулює проблему «тембру та синтаксису». Одним з основних підтверджень, що проблеми тембру є у мовному синтаксисі, вважає О. Жарков, є синтаксична природа системи тембрів. «В усі часи, в будь-якому музичному напрямку та стилі виконавець має створювати відносно завершені, осмислені та диференційовані фрагменти музичної тканини — мотиви-синтагми. Будь-який мотив має бути зручним для відтворення, мати логічну побудову та мати можливість виконання на конкретних музичних інструментах» [Жарков, с. 73].

У камерній музиці фаготу відведена важлива роль. Фагот використовується в камерних творах таких композиторів, як Каміль Сен-Санс (Соната для фагота і фортепіано), Франсіс Пуленк (Соната для кларнета і фагота), Альфред Шнітке (Гімн III, IV), Пауль Хіндеміт (Соната для фагота і фортепіано), Ейтор Вілла-Лобос («Бразильські Бахіани»), Софія Губайдуліна (Концерт для фаготу та низьких струнних), Жан Франсе (Концерт для фаготу та 11 струнних), Ігор Стравінський («Історія солдата»), Андре Жоліве (Концерт для фаготу, арфи фортепіано та струнних) та інших.

В камерно-інструментальній музиці Л. Бетховен написав три дуети для

кларнета і фаготу в віртуозному стилі. По суті, це три маленькі сонати, що продовжують традиції камерних інструментальних ансамблів Гайдна та Моцарта. Дуети Л. Бетховена увійшли в золотий фонд педагогічного репертуару. Одним з кращих камерно-інструментальних творів Л. Бетховена є септет для скрипки, альту, кларнета, валторни, фаготу, віолончелі та контрабаса. Він відрізняється глибоким образно-тематичним змістом, розвиненою формою циклу, цікавим використанням виразних і технічних можливостей інструментів. Також заслуговує на увагу знамените тріо Л. Бетховена для флейти, фаготу і фортепіано.

Твори для фаготу, починаючи з другої половини XVIII століття, можуть бути умовно розділені на дві групи. Перша з них являє собою твори виконавців-фаготистів, таких як Ф. Гебауер, К. Якобі, К. Альменредер. Призначені для власних виступів, вони часто були написані у формі варіацій або фантазій на популярні теми. Друга група являє собою твори професійних композиторів з розрахунком на виконання конкретним музикантом. До неї можна віднести концерти К. Стаміца, Дев'єна, Кроммера, Данци, Гуммеля, Бервальд і ін. Карл Марія фон Вебер в 1811 написав Концерт F-dur, op. 75, для мюнхенського придворного фаготиста Брандта, крім того, йому належить Анданте і Угорське рондо, спочатку призначене для альту. Набагато рідше фагот використовувався в камерній музиці. Відомо лише кілька сонат з фортепіано: Антона Ліста, Йоганнеса Амона, Антоніна Рейхи, Каміля Сен-Санса, невеликі п'єси написали Людвіг Шпор і Крістіан Руммель. Французький фаготист Ежен Жанкур поповнював репертуар перекладанням творів, написаних для інших інструментів.

М. Глінка трактував фагот як інструмент із широким діапазоном за семантико-зabarвленою шкалою. Саме таке трактування властиве його «Патетичному тріо» для кларнета, фаготу і фортепіано (1832). Обом духовим інструментам композитор доручає великі за об'ємом сольні епізоди, сповнені схвильованістю, патетикою та виразністю почуттів (друга та третя частини). В. Попов відмічає, що саме в цьому творі вперше в історії

фаготового мистецтва Глінка передбачає використання техніки вібрато на фаготі. [Попов].

У романтизмі в музичному мистецтві посилюється увага композиторів до оркестрового колориту. Особливу увагу духовим інструментам, в тому числі фаготу, приділяв К. М. Вебер. Концерт К. М. Вебера для фагота з оркестром фа мажор може конкурувати за популярністю серед виконавців навіть з концертом Моцарта. Він також є поширеним серед різних музичних конкурсів як обов'язкова програма. З романтичним розмахом використані верхній і найвищий регістри інструменту; віртуозні пасажі стаккато змінюються пасажами легато (перша і третя частини). Повільна частина концерту побудована у вигляді великого драматичного монологу, мелодика якого поєднує в собі співучість з патетичною декламацією. Загально визнано, що концерт К. М. Вебера для фагота і в даний час залишається вершиною творчого виявлення кращих якостей цього інструменту. «Угорська фантазія» (Анданте і Угорське Рондо) Вебера вважається одним з найвіртуозніших творів у репертуарі фаготиста. Доказом цього слугує кода Угорського Рондо: для якісної гри виконавцю необхідно володіти подвійним стаккато. У цьому творі Вебер знову ставить за мету розкриття потенціалу високого регістру фагота.

У першій половині ХХ століття інтерес до духових інструментів відроджується, в особливості, в творах французьких композиторів. Багато в чому це відбувалося завдяки Ігорю Стравінському, автору «Октета для духових інструментів» і низки інших творів, що відроджують первинний принцип концертування – ансамблеве змагання інструментів.

Одним з найяскравіших представників «Французької Шістки» («Les Six») є Франсіс Пуленк, що протягом усього життя писав для дерев'яних духових інструментів: Тріо для гобоя, фагота і фортепіано, Секстет для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни і фортепіано тощо. Камерна музика Ф. Пуленка відрізняється загадковим, проте чаруючим мелодизмом, до чого можна пригадати слова Клода Дебюссі: «Французька музика прагне перш за все приносити задоволення!» [Друскін].

Цього ж принципу дотримувався і французький композитор Жан Франсе. Композитор писав різноманітну музику, включаючи «неокласичні» камерні твори для різних представників оркестрової палітри. Дивертисмент для фагота і струнного квінтету завершений в 1942 р. Автор присвятив цей твір одному з кращих фаготистів ХХ століття, солісту Лондонського симфонічного оркестру та оркестру театру Ковент-Гарден Вільяму Вотерхаузу.

Сучасник композиторів «Шістки», француз Жак Ібер, також проявив великий інтерес до створення камерної музики для духових інструментів. Композитор не обійшов стороною і Фагот, ним створено «Арабеску» для фаготу і фортепіано, носить підзаголовки «Carignane» (сорт винного винограду іспанського походження) і відрізняється ритмічним запалом і «терпкістю» звучання [Друскін].

Андре Жоліве був членом групи композиторів «Молода Франція», яка, як відомо, часто протиставляла себе «Шістці», є автором Концерту для фаготу, струнних, арфи і фортепіано (1954 г.), який відноситься до пізнього періоду творчості автора.

Композитор Марсель Біч став частиною світу французької музики в другій половині 1940-х років. У своїх творах Біч приділяв особливу увагу духовим інструментам, прагнучи розширити їх технічні та емоційно-образні можливості. Концертіно для фагота і фортепіано створено на ранньому етапі його творчого періоду. Концертіно було завершеним в 1948 р. і присвячено французькому фаготисту, професору Паризької консерваторії Гюставові Дерен.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Еволюція фагота налічує наступні етапи: початок виникнення (шляхом удосконалення інструмента бомбарди — прототипу фагота), побутування фагота в епоху бароко, класицизму, романтизму й нарешті, в XX столітті. Від початку виникнення і до сьогодення фагот має цікаву історію становлення. Інструмент пройшов низку трансформацій як з боку органології, так і з боку набуття певного семантичного амплуа та оркестровий й ансамблевих функцій. Фагот з'явився в XVI столітті як більш оптимальний варіант масивного, обмеженого за технічними можливостями басового інструменту - бомбарди. Він використовувався переважно в ансамблях і в оркестрі, але в ті часи його партії не були самостійними. Фагот виконував басову функцію, часто паралельно з іншими інструментами низького регістру, або проводив акомпанемент. Поступове вдосконалення фагота призвело до збільшення його технічно-виразного потенціалу, позитивних змін стосовно акустичних (звукотворчих, артикуляційних, динамічних) властивостей. Сприятливих змін зазнало також семантичне амплуа інструменту, набагато розширилися його функції в оркестровому та ансамблевому музикуванні, а з середини XX століття спостерігається стрімке зростання інтересу до фагота з боку найвидатніших композиторів цієї доби. Якщо на початку свого існування фагот мав дуже обмежені «повноваження» та виконував переважно басову лінію, або власно сам, або у дублі із іншими «басовими» інструментами, він був відповідальним за акомпанемент; то протягом 300 років свого розвитку фагот набув статусу повноправного оркестрового учасника та, навіть, сольного інструменту, не поступаючись віртуозністю іншим давно усталеним в цьому плані інструментам. Такий розвиток відбувався в певній

кореляції: майстри фагота удосконалювали інструмент, що призвело до зростання його технічних можливостей. В свою чергу, розширення технічних можливостей фагота сприяло відповідно зросту техніки виконавства — в результаті фагот почав викликати інтерес з боку композиторів.

Той факт, що історія фаготу налічує відносно короткий час (трохи більше 300 років), відбився на репертуарі інструмента. Тим не менш, по мірі вдосконалення технічно-виразних можливостей фагота виникало й все більше творів для фаготу як для концертуючого інструменту, так і оркестрових та камерних. Індивідуальні темброві особливості та звукові характеристики інструменту також привертали увагу та отримали визнання в композиторській сфері. З самого початку становлення фагота композитори зверталися до нього частіше в оркестрових творах. Ставлення до семантичного амплуа фагота також зазнало змін в результаті еволюційного процесу інструмента. Якщо на початку виникнення фагот мав обмежені оркестрові повноваження: в епоху бароко застосування самостійних виразних партій для фагота було рідкістю та скоріш, виключенням з правил, то у другій половині XIX століття фагот став все більше розглядатися композиторами як повноцінний учасник оркестру. На початку XX століття спектр семантичних втілень фагота розширився ще більше. Цьому сприяли такі композитори, як М. Глінка, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, І. Стравинський, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв. Всі вони змогли побачити звуковиразний потенціал фагота та блискуче реалізували його. Таким чином, у слухачів є можливість насолоджуватися прекрасними соло фагота в таких оркестрових та камерних творах, як «Патетичне тріо» М. Глінки, «Симфонія №6» П. Чайковського, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Весна Священна» І. Стравинського, «Петя та вовк» С. Прокоф'єва, «Симфонія № 9», Д. Шостаковича. Також неможливо залишити без уваги тенденцію до збільшення кількості творів для фагота соло. На наш погляд, така тенденція є закономірною кульмінацією у розвитку фаготного мистецтва, оскільки саме сольний принцип

музикування акумулює в собі всі технічні та звуковидобувальні труднощі інструменту. Враховуючи, що в даних випадках до фаготу висуваються складні вимоги в умовах монотембровості та відсутності ансамблевої підтримки, подолання таких труднощів потребує високого рівня виконавської майстерності.

Слід зазначити ще одну важливу рису, що притаманна власне фаготному мистецтву: великий процент творів для фагота був написаний самими виконавцями, оскільки найкраще знали всі тонкощі інструмента вони самі. Лише той, хто сам володіє технікою гри та досконало знає інструмент може створити композиції, що стануть найкращою ілюстрацією всіх виразних можливостей інструмента. Блискуча майстерність виконавців -фаготистів вивела сприйняття цього інструмента з боку інших композиторів на якісно новий рівень.

РОЗДІЛ 2.

СОНАТИНА ДЛЯ ФАГОТУ ТА ФОРТЕПІАНО О. ТАНСМАНА

1.1 Специфіка жанру сонати: історія становлення, еволюція та сучасна картина.

Соната є одним з основних жанрів сольної або камерно - ансамблевої інструментальної музики. Класична соната, зазвичай представляє собою твір, що складається з трьох частин із швидкими крайніми частинами (перша в так званій сонатній формі) і повільної середньої; іноді в цикл включається так само менует або скерцо, за винятком старих різновидів (тріо-сонати). Соната, на відміну від деяких інших камерних жанрів (тріо, квартети, квінтети та інші), передбачає не більше 2 виконавців.

Поява терміну «соната» відноситься до часу формування самостійних інструментальних жанрів. Спочатку сонатою називалися вокальні п'єси з участю інструментів або самостійний інструментальний твір, що були тісно пов'язані з вокальною манерою письма і були переважно простими перекладаннями вокальних п'єс. Як позначення інструментальної п'єси термін - «соната» зустрічається вже в 13 столітті. Більш широко називається «sonata» або «sonado» починає застосовуватися лише в епоху Пізнього Ренесансу (16 століття) в Іспанії, а потім і в Італії. До кінця 16 століття в Італії утверджується розуміння терміна «соната», як позначення самостійної інструментальної п'єси. До початку 17 століття (раннє бароко) сформувалося 2 типи сонати: sonata da chiesa (церковна соната), sonata da camera (камерна, придворна соната). У ранній класичний період (середина 18 ст) соната сприймається, як найбагатший і складний жанр камерної музики. Норми класичної сонати остаточно складаються в творчості І. Гайдна, В.А Моцарта, Л. Бетховена. Типовим для сонати стає тричастинний цикл з крайнім швидкими частинами і повільної серединою. Провідне місце в циклі займає перша частина. Вона майже завжди в сонатній формі - найрозвиненішою з усіх класичних інструментальних форм [10].

Найвищого розквіту жанру сонати досяг Л. Бетховен. У творчості

Бетховена збагачується образний зміст, загострюється конфліктний початок. Поряд з відточеністю форми і концентрованістю вираження, властивими мистецтву класицизму, в сонатах Бетховена помітні і риси, сприйняті і розвинені згодом композиторами-романтиками. Бетховен часто пише сонати у вигляді 4-частинного циклу. В останніх бетховенських сонатах посилюється тенденція до тісної неподільності циклу і великої свободи його трактування. Вводяться зв'язки між частинами, здійснюються безперервні переходи від однієї частини до іншої. Перша частина часом втрачає своє провідне становище в циклі, центром тяжіння нерідко стає фінал [9].

У творчості композиторів - романтиків відбувається подальший розвиток і трансформація класичного типу сонати, насичення його новою образністю. Характерним стає велика індивідуалізація трактування жанру, тлумачення його в дусі романтичної поємності. Великий внесок у розвиток сонати внесли Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Й.Брамс, Е.Гріг. В сонатах цих композиторів виявляються нові можливості жанру в відображенні життєвих явищ і конфліктів. Загострюється контрастність образів сонати - і всередині частин і в їх відношенні один до одного.

Позначається і прагнення композиторів до великої тематичної єдності циклу, хоча в загальному композитори романтики дотримуються класичного тричастинного циклу. У фортепіанних сонатах Ліста одним з об'єднавчих чинників стає програмність. У 20 ст. композитори, які тяжіють до неокласицизму, створювали сонати, в яких стиль даного композитора лаконічно і концентровано відтворюються риси сонати періоду класицизму (М. Равель, Сонатина для фортепіано.). Перша частина сонати зазвичай пишеться в лаконічній сонатній формі з коротко викладеними темами, які не піддаються істотному розвитку. Розробка в ній відсутня або замінюється невеликим сполучним переходом від експозиції до репризи. Така сонатна форма колись називалася формою сонатини.

Своєрідні риси жанр сонати знаходить на початку 20 століття у французькій музиці. З французьких авторів сонат особливо виділяються Г.

Форе, К. Дебюссі-ці композитори насичують сонату новою, в тому числі і імпресіоністичною образністю, оригінальними прийомами виразності (використання екзотичних елементів, збагачення ладів-гармонійних засобів).

Так само слід зазначити місце сонати в творчості російських композиторів: помітний внесок в розвиток сонати внесли: Д. Д. Шостакович, популярністю користуються фортепіанні сонати і сонатини Д. Б. Кабалевського і А. І. Хачатуряна.

У 50-60 роки в області сонатного творчості виникли нові характерні явища. З'являються сонати що не містять в циклі жодної частини і лише нагадують деякі принципи сонатності. Такі сонати, наприклад, авторів П. Булеза та Дж. Кейджа - вони трактують сонату в основному як інструментальну п'єсу.

Окремої уваги заслуговує зауваження щодо особливостей жанру сонатини. Вона містить в собі ознаки сонатного жанру, але музичний матеріал в ній викладено в більш стислому вигляді. В сонатині відсутня стадія «розробки», при цьому зберігається послідовність викладання головної, побічної, зв'язуючої та завершувальної партій. В деяких випадках можуть бути присутніми лише головна та побічна партії.

2.2. Олександр Тансман — композитор XX століття: біографія та стилістичні особливості композиторського письма

Олександр Тансман - композитор та піаніст, народився 12 червня 1897 року в польському місті Лодзь (помер 15 листопада 1986 року в Парижі). Закінчивши курс фортепіано у Войцека Гавронскі в Лодзькій консерваторії (1908-1914), О. Тансман почав вивчати правознавство в Варшавському університеті в 1915 році й завершив навчання в 1918 році. Водночас із цим він брав уроки контрапункту у Петра Райтеля та уроки композиції у Генріка Мельцер-Шжавінскі. Окрім цього, О. Тансман проходив курс гармонії та контрапункту в класі Н. Подкамінера (в м. Лодзь). Більшу частину життя провів у Франції, музичні традиції якої

мали значний вплив на його формування як композитора. Багато творів написано О. Тансманом не лише для фортепіано, але й для інших інструментів. Наприклад, натхнений грою Андреса Сеговії він написав кілька творів для гітари. Його музику часто називають неокласичною, спираючись на його польсько-єврейське походження й помітний французький музичний відбиток. О. Тансман вважав за краще називати себе польським композитором, хоча його музика перебувала під сильним впливом неокласиків та французьких композиторів. В 1919 році О. Тансман взяв участь в конкурсі композиторів, що проходив в Польському Артистичному Клубі в Варшаві та виграв одразу три нагороди: 1) перше місце за написаний «Романс для скрипки та фортепіано», 2) нагорода за «Імпресію для фортепиано»; 3) приз за «Прелюдію сі мажор для фортепиано», що була написана в 1918-1919 роках. Ці нагороди стали першим значним успіхом О. Тансмана. Незважаючи на визнання робіт О. Тансмана конкурсним журі, його не можна було вважати фаворитом в колі музичних критиків. В тому ж 1919 році О. Тансман приймає рішення поїхати з Польщі до Парижу. Його дебютний виступ в Парижі (17 лютого 1920 року) пройшов у вигляді сольного концерту, де О. Тансман виконував свої власні твори. В Парижі О. Тансман познайомився з багатьма видатними особистостями музичного світу, серед яких були Моріс Равель, Артур Онеґер, Андрес Сеговія, Ігор Стравинський тощо. В той самий період він був нагороджений званням почесного члена Асоціації Молодих Польських музикантів. Як піаніст та композитор, О. Тансман активно гастролював, давав концерти в Європі, США, Південній Америці й на Дальньому Сході. Під час гастрольних турне в 1927 та 1929 роках він познайомився з Чарлі Чапліном та Джоржем Гершвіном [Кароліна Рай]. Стосовно оркестрових творів О. Тансмана, музичні критики сьогодення вважають, що ці твори мають виконуватися кращими світовими оркестрами.

В результаті професійних та політичних обставин, О. Тансман на все

життя залишився у Франції. Враховуючи його кар'єрні успіхи, як виконавські, так і композиторські, в цій країні, О. Тансман не мав сенсу повертатися на батьківщину в складні міжвоєнні роки. За короткий час після прибуття до Парижу О. Тансман потоваришував з М. Равелем та І. Стравинським, які надихали його та давали цінні настанови. Ритмічні музичні патерни, що повторюються, О. Тансман запозичив у І. Стравинського, а ундецим- та терцдецимакорди став застосовувати під впливом музики М. Равеля. Ці компоненти стали невід'ємними характерними рисами його композиційної стилістики, компонентами його музичної мови. При цьому, як вказує Кароліна Рай [Рай], О. Тансман зберігав багато чітких польських композиційних елементів. В вищому ступені О. Тансман вважається неокласицистом. Він при цьому виявив інтуїтивний романтизм в своїй «Скрябінесці» – хроматичній гармонії. В ті часи вважалося, що вона межує з атональністю. Коли О. Тансман обмірковував повернення на батьківщину, політики відмовляли його. Адже в Польщі вирувало піднесення антисемітизму, що виникло із приходом Гітлера до влади. Такі обставини робили повернення не лише О. Тансмана, але й будь-якого діяча єврейського походження до Польщі неможливим. З початком Другої Світової війни О. Тансман із родиною був вимушений залишити Францію та переїхати до США (1941 рік). В отриманні американської візи йому допомогла підтримка комітету, до складу якого входили Чарлі Чаплін, А. Тосканіні, Орманді та Джесіка Хайфетц. Таким чином, О. Тансман пережив воєнні роки в Каліфорнії, де він відновив дружні стосунки із І. Стравинським та А. Шонбергом. Рішення О. Тансмана про повернення до Парижу після війни не найкращим чином відбилосся на його композиторській кар'єрі. Його музика вже почала отримувати визнання в США із початком 1930-х років, й успіх О. Тансмана, що був обумовлений, здебільшого, його П'ятою та Сьомою симфоніями, міг би стати надійною опорою для удосконалення композиторського письма та нових творчих пошуків, що могли б здійснюватися у сприятливих для цього умовах. Протягом

перших післявоєнних років в Парижі виник інтерес багатьох композиторів до пост-веберновського серіалізму, а також опрацьовували нові аванґардні композиторські техніки. Тому коли О.Тансман повернувся до Франції в 1946 році, його музика не вписувалася в рамки новітніх композиторських експериментів та не викликала вже певного резонансу як в сфері слухачів, так і в сфері музичних критиків. В цілком зміненому артистичному кліматі післявоєнного Парижу прихильність О. Тансмана до неокласицизму та використання прийому виходу за межі тональності негативно відбилися на його композиторській кар'єрі та сприяли посиленню творчої ізоляції композитора. Можливо, якщо б О. Тансман залишився в США, відгуки на його твори 1960-х та 1970-х могли б бути інакшими та більш позитивними. Повернення до Польщі композитором навіть не розглядалося; після Другої Світової війни політика комуністичного режиму передбачала переслідування культурних та наукових діячів, що мали єврейське походження. Польсько-єврейський емігрант, що із молодих років до кінця життя знаходився в «добровільному засланні», О.Тансман був відрізаний від своєї батьківщини, в наслідок чого його музика не була відомою в Польщі протягом багатьох років. Лише наприкінці 1970-х років О.Тансман почав набувати національного визнання в своїй рідній країні, із великим запізненням.

О.Тансман вважався одним з популярних в 1930-40-х роках польських композиторів за кордоном. У творах раннього періоду його творчості простежуються національні традиції (вплив Ф. Шопена, К. Шимановського, а також польського музичного фольклору). Пізніше на нього справила вплив музика Моріса Равеля, членів "Шістки", особливо А. Онеггера. Тісно співпрацював із І. Стравинським - в їхніх творах можна виявити загальні риси, але в той же час це два дуже різних і індивідуальних композитора. Юнацький стиль О. Тансмана розвивався під впливом творчості Ф. Шопена та Е. Гріґа. Тільки в паризький період (1920-1940) композитор починає пошуки своєї мови

відповідно до норм часу. Ці роки відзначені написанням чисельних фортепіанних творів, серед яких, крім двох концертів, виділяються Двадцять легких п'єс на популярні польські мелодії (1924), *Sonatina transatlantique* (1930), Сюїта в старовинному стилі (1929), *Tempo Americano* (1931), *Concertino* для фортепіано (1931), Навколо світу в мініатюрах (1933), Три прелюдії в формі блюзу (1937). У ці роки на формування стилю О. Тансмана мали вплив багато факторів, в тому числі сприйняття неокласичних тенденцій, а також концертні турне по США (в 1927, 1929-30 роках), й по всьому світу (в 1932-33 роках). В області тонально-гармонійної організації композитор слідував нормам часу: використовував додекафонічну техніку композиції, принципи модальності і політональності, акорди з розщепленими тонами. Свої пошуки в області метроритміки Тансман пояснював впливом стилю І. Стравинського. З цього джерела відбувається аналогічне зіставлення регулярних та нерегулярних ритмів, зміщення акцентування, інтерес до поліметрії.

Неокласичні тенденції проявили себе найбільш характерними рисами в інтерпретації О. Тансманом форми сонатного алегро і в принципах метроритмічної організації. Крім того, композитор також повертається до барокових і класичних жанрів і до барокової поліфонічної техніки. О. Тансман модифікує традиційну структуру барокової танцювальної інструментальної сюїти, посилюючи динамічність розвитку циклу завдяки переміщенню на друге місце Сарабанди, контрастному порівнянню Арії та Токати в фіналі (за часів бароко остання слугувала вступним номером), а також розміщення Фуги в точці драматургічного центру. У Сюїті помітні методи стилізації, що не утворюють єдності стилістичних ознак і не мають явних зв'язків з історичною моделлю. Сюїта в композиціях О. Тансмана стала одним з перших кроків до стилізацій в напрямку необароко.

На думку О. Тансмана, належність до національної культури характеризується зв'язком композитора з

музичною традицією своєї батьківщини. У творчості зрілого періоду (1941-86) відбувається формування найбільш індивідуальних композиційних технологій О. Тансмана. Головні перетворення композитор здійснив в сфері побудови форми сонатного алегро. До цього періоду він поступово переходить від трьохчастинної структури (експозиція - розробка - реприза) до однофазової монолітної форми, конструкція якої спирається на так звані «мости». Одним з основних композиційних прийомів О. Тансмана стає перетворення тематизмів та багаторазове повторення основних відібраних мелодійних і гармонійних структур, а також співзвуч. Принцип розвитку форми О. Тансманом полягає в моделюванні цілісності з одного матеріалу, що як правило, сформований в початковому мотиві і розвивається в інтервальному складі мотивів, акордики та співвідношень тональних центрів.

Для зрілого періоду творчості О. Тансмана характерні синтез особливостей музики різних французьких композиторів, яскраве інструментування, барвіста гармонія (часто застосовував політональність), а також використання елементів джазу. У деяких творах О. Тансман поєднує прийоми політональної та атональної музики з мелодикою польського фольклору, використовує традиційні польські танцювальні форми (мазурка, полонез тощо). У 1960-1970 роки композитор звернувся до релігійної тематики. Авторству О. Тансмана також належать інструктивні фортепіанні твори, в тому числі п'єси для дітей та для юнацтва (46 і 34 п'єси - 2 збірника по 4 зошити).

2. 3. Виконавський аналіз Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана

В рамках даного дослідження звернення до виконавського аналізу Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана продиктовано

необхідністю продемонструвати особливості втілення художньо-композиційних принципів в творі. Це набуває ще більшої актуальності для виконавців-фаготистів, що ставлять за мету опрацювати даний твір та вивести результат на рівень концертного виконання. Важливим є той факт, що, як вказує Д. Вечер «виконавський аналіз несе функцію побудування моделі майбутньої інтерпретації. В жанрі виконавського аналізу мають поєднатися різні аналітичні системи об'єктивно-наукового та індивідуально-творчого образів музичного твору, аспекти композиторського задуму та слухацького сприйняття на основі центрального компонента — виконання» (с. 239). Тож, звернемося безпосередньо до аналізу обраного нами твору.

Сонатина для фагота та фортепіано написана в 1952 році. Даний твір є яскравим прикладом поєднання композитором неокласичних (необарокових) та французьких неоромантичних музичних елементів.

1. Allegro con moto

Вступ першої частини відразу відкривається віртуозним пасажем фагота і в перших чотирьох тактах фагот демонструє широту діапазону більше, ніж в дві октави. Мелодія будується на синкопованих ритмах, що підкреслено акцентами, а також на поступовому хвильоподібному русі вгору та вниз. Спостерігається чергування штрихів стаккато та легато, завдяки чому мелодія набуває легкості. Головна партія звучить в активному викладенні, імпульс та рухливість підкреслюється стаккатними штрихами й акцентами на 3-й та 4-й долях. Вже в другому такті видно, що на сильних долях розташовано восьмі паузи, завдяки чому підкреслюється відчуття синкопи. При цьому в тактах 6-8 акценти виконуються досить виразно, як того потребує характер музичного твору, на перших 3-х долях. Щодо інтонаційного компоненту головної партії, слід відмітити ознаки модальності: в тактах 6 та 11 цифри 1 звучать міксолідійський та локрійський лади відповідно. Окрім цього, звертає на себе увагу насиченість музичного матеріалу

хроматизмами.



Основний ритмічний малюнок головної партії - висхідні восьма і шістнадцята. Цей ритм характерний для танцювального жанру. Партія солюючого фагота наповнена дрібними тривалостями, двома штрихами і синкопами. Темп виписаний швидкий: чверть дорівнює 136. Враховуючи технічні особливості інструмента, для виконання на фаготі це є досить швидкий темп, тому виконавцеві висуваються вимоги майстерного володіння технікою, щоб реалізувати авторський задум. Музичний матеріал сповнений енергії наповнена енергією, яскрава головна партія, бурлескна за характером різко змінюється ніжною та ліричною побічною партією.

Виконавець має володіти технікою м'яких та плавних регістрових переходів з ледь помітною зміною ноти, так як в музичному творі переважають стрибкові ходи більше ніж на октаву, при цьому вони мають виконуватися різними штрихами. Як відмічають багато методистів та викладачів на дерев'яних духових інструментах, зокрема, В. Апатський [Апатський, Амбушюр фаготиста], при виконанні регістрових переходів на фаготі відбувається зміни напруги губного апарату. Для цього виконавцю рекомендується під час самостійних занять робити вправи з переходами на різні інтервали, як на legato, так і на detache, відпрацьовуючи при цьому чіткість на всіх стадіях (фазах) звукоутворення — атаки, стаціонарної частини та закінченні звуку. В. Апатський рекомендує: при підвищенні теситури амбушюр фаготиста має зробити наступні зміни. 1. Збільшити щільність опори дихання. Це підвищує позицію звучання, в наслідок чого навантаження на губи стає

меншим. Завдяки цьому на фаготі вдається видобувати високі звуки на «легкому», «вивільненому» амбушюрі. 2. Збільшити внутрішню напругу губ. 3. Змінити форму та об'єм ротової порожнини, що виступає резонатором. 4. Збільшити глибину охоплення тростини губами [Апатський, Амбушюр фаготиста].

Побічна партія дуже протяжна, в ній переважає кантиленність. Про це свідчить авторська позначка *cantabile*. Мелодія насичена виразними градаціями динаміки і виконується на *legato*. Матеріал викладено в більш повільному темпі, з поступовим емоційним зростанням, відбувається плавний рух мелодії вгору. Вказівка *cantabile*, попереджає виконавця про зміну характеру музикування та має посилення до вокального принципу мислення під час гри на інструменті. Тому цей фрагмент радше виконувати із максимально рівномірним та економним розподілом дихання, з плавними, непомітними переходами. Зауважимо, що при виконанні довгих фраз штрихом *legato* на духовому інструменті виконавець має володіти розвиненою технікою дихання. В. Апатський вважає, що активізація діяльності всього комплексу м'язів, які беруть участь у виконавському диханні, є потужним фізіологічним стимулятором губного апарата музиканта-духовика, що позитивно впливає на його працездатність. Важливим тезисом В. Апатського є те, що «виконавське дихання духовика здатне сприяти логічному розподілу твору, що виконується, при цьому воно несе синтаксичну функцію, яка є аналогічною до розділових знаків мовлення» (переклад з російської) [Апатський, Фагот від А до Я, с. 217]. Побічна партія також різко обривається і повертає нас до енергії і настрою вступу: звучить реприза. Гармонічна основа Першої частини Сонатини для фагота та фортепіано характеризується відмовою від тонального центру, автором застосовується модальність. Хроматизація мелодики передбачає використання складних акордових вертикалей — багатозвучних акордів квінтової структури із різноманітними альтераціями.

Відповідно до принципів сонатної

форми контраст між побічною і головною партіями будується на зіставленні тональному і мелодійному. Розділ побічної партії має зовсім іншу фактуру. Між побічної і головною партією перехід з 4 тактів шістнадцятими тривалостями на *legato*, але і виконується в суворому дотриманні початкового метроритму, так як вказано а Темпо. Насичений хроматизмами і пасажами, звучить на форте і штрих legato починається на кожні 2 долі. Під час виконання даного фрагменту фаготист може припуститися розповсюдженій помилки, у випадку, коли стрімкі рухливі пасажі, що рухаються вниз, ще й штрихом *legato*, провокують до прискорення темпу. Враховуючи цю тенденцію, виконавець має контролювати темп та уважно слухати партію фортепіано. Завдяки її акордам, що виконуються на слабкі долі тактів, фаготист може стримати прискорення темпу. Далі розділ повторюється, відкриваючи після себе коду, в якій створюється емоційний «місток» до переходу в настрій другої частини, який звучить в нижньому регістрі, об'ємно і насичено в характері речитативу, також зміна характеру відбувається за рахунок переходу в нижній регістр і зміни тривалостей на пунктирний ритм (чверть і восьма з крапкою) під лігою, що створює особливий настрій роздуму. Основним виконавським завданням є збереження авторського метроному і чіткого пунктирного ритму теми, дотримуючись всіх характерних вказівок автора.



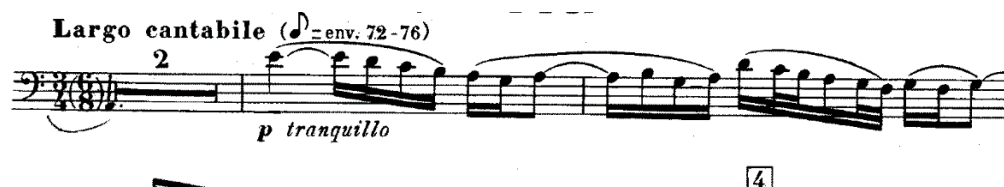
Всі незручні переходи між нотами в цій частині і дрібні аплікатурні тонкощі мають бути ретельно відпрацьовані. Для цього фаготисту-виконавцю рекомендовано виконувати при підготовці ритмічні малюнки в повільному темпі з метою досягнення інтонаційної чистоти.

2. *Aria. Largo cantabile*

Друга частина твору має назву арія, що, як відмічалось, відсилає до вокальних традицій других частин барокових тріо-сонат із облігатними партіями вокалу. Темпова позначка - чверть дорівнює 72 - та характеро *tranquille*, вимагає від виконавця максимального майстерного володіння технікою звукоутворення та звуковедення, динамікою та агогікою, а також об'ємним і сильним виконавським диханням та технікою вібрато, що допоможе висвітлити та продемонструвати глибокий та благородний тембр інструменту. За характером викладення музичний матеріал другої частини є близьким до побічної партії першої частини. Партія фаготу дуже повільна й протяжна, з дрібними тривалостями, які допомагають весь час мелодії розвиватися і рухатися вперед. Кожна музична фраза наповнена виразними інтонаціями, кожна нота партії фагота вдало корелює з акордами фортепіано. Тема другої частини змушує зануритися в світ своїх внутрішніх хвилювань і переживань, при цьому на деякий час відчувається душевний спокій. Звертаючись до даного фрагменту, слід вказати про таке важливе явище, як виконавська рефлексія. Л. Шаповалова в статті «Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології» вказує на три важливих параметри музичної комунікації, на яких ґрунтується виконавська рефлексія. «Композиторська свідомість означена наявністю авторського тексту, що має свого адресата; слухацька рефлексія базується на віддзеркаленні авторської свідомості у процесі спілкування з авторським текстом — носієм інформації. Між ними — зона творчої діяльності музиканта-інтерпретатора. Його особистість, власний досвід художньої інтеграції різних виконавських шкіл, підходів та сучасного тезаурусу культури вибудовують виконавську семантику — структурний підрозділ теорії рефлексійної свідомості в музиці» [Шаповалова, Рефл. с. 218]. Особливе експресійне відчуття додають ноти фагота високого регістру, що нагадують за тембром

людський голос, звучить дуже проникливо. Ця частина виливається з останньої довгої ноти першої частини, партія фортепіано підхоплює останню ноту і далі звучать м'які акордові рухи, на тлі яких в третьому такті починається в речитативному викладенні партія фагота. Спочатку вона звучить у високому регістрі та поступово рухається в низхідному напрямку, переважають чвертні тривалості та заліговані до них чотири шістнадцяті. Протягом всієї частини мелодія рухається здебільшого хвилеподібно вниз і вгору, іноді затримуючись на основних першій і третій долях тактів. Музичний матеріал містить спокійну розмірену пульсацію, на нотах верхнього регістру відчувається емоційне напруження, а потім слідує спад, як в емоційному, так і в динамічному та регістровому плані.

У цій частині виконавцю на фаготі потрібно звернути увагу на витримку губного апарату, так як мелодія будується по 8 тактів і потрібно весь час тембрально утримувати мелодію і проговорювати всі ноти, адже апарат може не витримати до кінця фрази. В даному випадку домінує концепція фразування, коли фрази майже непомітно мають змінювати одна одну. Завдання соліста - усвідомлювати логіку фразування, ні в якому разі не допускаючи надмірної химерності музичних фраз. Розвиток речитативу має здійснюватися поступово. Зауважимо, що є важливим також дотримуватися авторських динамічних нюансів. Для більш якісного виконання цієї частини виконавцю-фаготисту можна порекомендувати вправи на дихання, котрі допоможуть економно та грамотно розраховувати повітряний ресурс виконавця: вести мелодію від початку до кінця, при цьому утримувати силу звуку. Також під час роботи над твором виконавцеві допоможе опрацювання гам та вправ на легато, при цьому варіювати різні ритмічні фігури, відпрацьовуючи при цьому переходи між нотами.



Ліричний, сентиментальний настрій в другій частині Сонатини підкреслюється партією фортепіано, акордове наповнення якої наповнене соковитими фарбами, широкою фактурою, всі довгі ноти заповнені фортепіанними пасажами і акордами. Поступовий рух басової лінії чвертними тривалостями відсилає до барочної традиції *basso continuo*. Тембр фагота звучить дуже чарівно і таємниче, при тому, що в даній частині задіяний майже повний діапазон інструменту. Нагадує моголог внутрішнього людського голосу. В кінці музика розчиняється та підготовлює слухача до контрастного фіналу, частини виконуються *attacca*.

3. Scherzo. Molto vivace

Згідно традиціям, третя частина сонати Скерцо відразу ж відкривається віртуозним та яскравим вступом на стаккато в партії фагота. За акустичними можливостями та особливостями звукоутворення фагот по праву вважається «королем стаккато», і даний фрагмент це демонструє в повній мірі. Музичний матеріал третьої частини складається із двох контрастних тем, головна партія викладена в характері токати, в той час як побічна партія представляє з себе фугу. Тобто може йти мова про відтворення композитором необарокових традицій.

Третя частина відкривається легкими та активними шістнадцятими нотами, що одразу занурюють слухача до сфери токати. Першу шістнадцяту ноту композитор написав під паузою, тому матеріал сприймається дещо нерівномірно. Основним «звуковим центром» О. Тансман обрав ноту «до», до якої постійно спрямовані мелодико-ритмічні фігурації. Далі «звуковий центр» розширюється, ним стає вже

до-мажорний тризвук. Ноти «до», «мі» та «соль» постійно є центром уваги, вони входять до різних музичних патернів, що постійно перебувають у розвитку: модифікуються, трансформуються, викладаються в інверсії тощо. Протягом всієї третьої частини переважає штрих стаккато, який має звучати дуже іскристо та легко. Оскільки виконання такого остінатно-токатного фрагменту (повторення однієї і тієї ж самої ноти дрібними тривалостями) часто є проблемним для музиканта-духовика, рекомендується в третій частині відпрацювати майстерність виконання саме цього штриху стаккато в тональності до мажор, виконуючи при цьому гаму в швидкому темпі з різноманітними ритмічними фігурами шістнадцятими тривалостями, спочатку в середньому темпі, а потім у швидкому.



мати можливість сприймати на слух чітку атаку кожного звуку. Під час розвитку музичного матеріалу фактура стає все більш щільною, партія фагота набуває більшої віртуозності. Головна партія (токата) періодично повертається, звучить у модифікованому викладанні. Наприклад, один раз вона викладена в збільшенні і до неї додаються всі нові елементи.

Можна відмітити, що в цих фрагментах немає надскладних технічних труднощів, але при всьому цьому потрібно досконально володіти інструментом. Основне завдання соліста тут - передати характер музики. Це акценти і легкий штрих *staccato*. Якщо в першій і другій частинах скерцо часом можна було охарактеризувати як щось важке, то тут ні про які труднощі не може бути й мови, особливо якщо фаготист все ж схоче виконати цей твір в оригінальному темпі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Творчість О. Тансмана є яскравим прикладом поєднання та взаємодії одразу кількох музичних культур. Народившись в Польщі в єврейській сім'ї, композитор отримав освіту в рідній країні, але потім довгий час жив в Парижі. О. Тансман співпрацював із композиторами «групи

шістки», а також захоплювався творчістю І. Стравинського та С. Прокоф'єва. При цьому О. Тансман зберігав багато чітких польських композиційних елементів, наприклад, ритмічні патерни, що притаманні польській танцювальній музиці. Тобто, можна зробити висновок, що творчий підхід О. Тансмана характеризується універсалізмом. Цей принцип мислення пропагував, також Д. Мійо, що радив своїм учням поглянути на навколишній світ, прислухатися до нього, використати те, що можна почути та зробити досягнення інших культур невід'ємною частиною своєї творчості [Кен Бернс]. Окрім поєднання музики різних культур, О. Тансман звертається до композиторської техніки низки попередніх музичних епох — бароко, класицизм, романтизм. У поєднанні із сучасними засобами музики XX століття вказані вище стилі набувають переосмислення та успішно (вдало) вписуються в «Картину світу» сьогодення. Яскравим прикладом такої «взаємодії» є Сонатина для фагота та фортепіано, що був написаний в середині XX століття (1952 рік). Твір містить хроматичні та атональні прийоми, модальність (перша частина), відсилає до традицій барокового вокального музикування (друга частина), де мелодію (партія фаготу) викладено в характері облігатних вокальних арій Й. С. Баха, Г. Телемана та Г. Генделя. Третя частина Сонатини для фагота та фортепіано представляє собою токату та фугу, викладену «в мініатюрі», де головна партія виконує роль токати, а побічна — фуги. Стосовно використання хроматичної тональності в Першій частині Сонатини для фагота слід звернутися до дослідження Т. Кюрегяна: «хроматична тональність та еволюційно близька до неї техніка центру не втрачають в більшості випадків контакту з формами класико-романтичного типу. Корелятивні за своєю сутністю класичні тональність та форма передають подібну взаємообумовленність модифікованим тональності та формі. Склад, метроритм, тематизм при хроматичній тональності та техніці центру зазвичай не поривають з традиційними композиторськими техніками, але в певній мірі оновлюються. Тому музичні форми в подібних умовах

залишаються здебільшого близькими до класичних в тому, що стосується основ їхньої естетики, логіки, динаміки, але зазнають змін в конкретних способах втілення, перед усім, у гармонічному» [Кюрегян, с. 203]. Таким чином, перша частина Сонатини є неоромантичною лірикою, в другій та третій частинах спостерігається прояв небарокових творчих пошуків. Проте, як влучно зауважував Б. Асаф'єв, «схема сонати — одна й така ж сама усюди, але становлення музики та її характер, а разом із цим й процес оформлення, що сприймається в звучанні, інтонуванні — глибоко розрізняються» (переклад з російської) [Асаф'єв, с. 146]. Стосовно техніки та віртуозності Сонатина для фагота та фортепіано передбачає професійний рівень виконавської майстерності на фаготі. Вона містить чисельну кількість складних виконавських засобів. Це, наприклад, широкі інтервальні переходи, що пов'язані зі зміною регістрів та підсилюють навантаження на амбушюр виконавця; довгі, масштабні за обсягом фрази у повільному темпі, для виконання яких потрібно володіти розвиненою технікою дихання; віртуозні пасажі, що вимагають майстерної рухливості пальців тощо.

Проведений аналіз Сонатини для фагота та фортепіано сприяв не лише виявленню стилістичних особливостей композиторського письма О. Тансмана, але й виявленню технічного та звуковирзного потенціалу фагота. Завдяки проникливості та творчій інтуїції автора, в творі яскраво підкреслюється краса тембрової палітри інструменту, його технічні та артикуляційні можливості. В першій частині демонструється весь діапазон фаготу, його виразні регістрові переходи та насичений, «оксамитовий» нижній регістр. Окрім цього, перша частина сповнена акцентами та штрихами твердої артикуляції, а також рельєфними динамічними градаціями. Такі компоненти роблять музичний матеріал яскравим та емоційним. У другій частині представлено ліричне амплуа фагота. Штрих легато та довгі та виразні фрази, що задіюють широкий діапазон інструменту, дозволяють

продемонструвати насичений тембр фаготу, а також темброві зміни та використання вібрато відповідно регістровим показникам. В третій частині на перший план висувається віртуозно-технічний компонент. В ній композитор звертається до танцювально-гумористичного семантичного амплуа фаготу. Партія фаготу досить технічна, потребує чіткої артикуляції в швидкому темпі. Важливою складовою при виконанні третьої частини Сонатини для фагота та фортепіано є ансамблеве музикування. Оскільки побічна партія представляє собою фугу, її голоси розподілено між фаготом та фортепіано. Тому необхідно уважно слідкувати за манерою виконання, яка має відповідати традиціям музики бароко (відношення до штрихів, тривалостей, артикуляції тощо), та дотримуватися правил голосоведіння відповідно їх функціям: головної чи супідрядної. Слід також звернути увагу на технічні труднощі, з якими стикається фаготист під час виконання даного твору. Це, перед усім, чистота інтонації, дотримування динамічних та артикуляційних вказівок, збереження темпоритму, звукова стабільність, витримка м'язів амбушюру та сила дихання. Під час аналізу твору було наведено деякі приклади вирішення цих труднощів виконання та варіанти тренувань під час підготовки твору до виступу.

В цьому творі виконавець має досконало володіти звукоутворенням та звуковедінням на інструменті, розвиненим диханням, адже майже протягом всього твору потребується максимально великий об'єм повітря й безперервність фразування. Також потрібно звернути увагу на технічну сторону виконання. Фаготист має володіти технікою гри подвійного стаккато й чітко інтонувати ноти, різні за висотою та ритмікою.

Музична мова твору дуже проста і доступна навіть непідготовленому до академічної музики слухачеві. Проте прості мотиви, використані О. Тансманом в Сонтині для фагота та фортепіано мають серйозні образи, що відображають емоційний стан людини в

різні моменти життя.

Заслуга, а

можливо, і в деякій мірі новаторство О. Тансамана в тому, що не заглиблюючись в концептуальні аспекти неокласицизму, він зумів вбудувати прості мелодичні елементи в конструкцію жанру Сонатини.

Для більш чіткого розуміння жанрової природи твору О.Тансмана слід звернутися до класифікації, яку пропонує А. Понькіна в дослідженні «Сонати для саксофона в контексті культурно-стильових тенденцій ХХ століття» [Понькіна]. До інваріантних ознак жанру сонати авторка відносить: інструментальну природу та камерний виконавський склад, тричастинність циклічної структури (принцип викладення швидко-повільно-швидко), що відображає контрастне супідрядження декількох образних сфер (дійова-лірична-танцювальна), що в цілому утворює художню цілісність. Класифікуючи сонатні твори за типами, А. Понькіна виділяє наступні типи сонат ХХ століття: 1. З орієнтацією на академічні стилі попередніх епох (бароко, класицизм, романтизм). 2. З опорою на джазову стилістику. 3. З тяжінням авторів до експерименту, унікальності використаних засобів. За даною класифікацією Сонатина О. Тансмана відноситься до першої категорії. В ній жанрова модель не підлягає суттєвим трансформаціям. Її можна відрізнити за циклічністю композиції, драматургічними функціями частин, використанням специфічних виконавських прийомів, характерних для конкретного інструмента та розкриваючих його виразний та технічний потенціал. Застосовані засоби, що утворюють жанровий зміст, відповідають тим чи іншим культурно-стильовим тенденціям, що встановлює своєрідний жанрово-стилістичний діалог між твором та певною епохою.

Отже, після аналізу Сонатини для фаготу та фортепіано О. Тансмана можна відмітити, що сонатина безумовно, є одним з найбільш яскравих і оригінальних творів для фагота. Слід відмітити наявність взаємодії різних музичних стилів, який показав в цьому творі О. Тансман, його потужне композиторське мелодійне обдарування й

досить гармонійне поєднання ліричного й технічного компонентів, завоювали інтерес серед кола виконавців на фаготі. Про це свідчить велика кількість виконавських інтерпретацій даного твору. Протягом 70 років з моменту написання, Сонатина для фагота та фортепіано О. Тансмана не втрачає актуальності, а, навпаки — отримує ще більше прихильників, як в сфері виконавців, так і в сфері слухачів.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТИНИ ДЛЯ ФАГОТУ ТА ФОРТЕПІАНО

О. ТАНСМАНА ПРЕДСТАВНИКІВ РІЗНИХ ШКІЛ ФАГОТНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Становлення поняття «музична інтерпретація»

В ХХІ столітті питання, що пов'язані із мистецтвом музичної інтерпретації, набувають все більшої актуальності. На тлі інтеграційних процесів, що відбуваються в останні роки в різних сферах людського буття зі все більшою швидкістю, в музичній культурі сформувалися дві тенденції. З одного боку, це глобалізація, на прояв якої вказував ще філософ М. Маклюен більш ніж 50 років тому. Його концепція «глобального селища» давно затвердилася в сфері культурологів та соціологів як «усталений міжнародний контекст взаємодії, взаємозалежності та взаємообміну артефактами та інформацією» [Шахрай]. З іншого боку, все більше значення отримують індивідуальні пошуки виконавців, коли кожен з виконавців має власну «матрицю», власні «алгоритми», в яких сформовані індивідуальні риси, досвід, принципи мислення окремої особистості. Така тенденція була описана

засновником напрямку індивідуальної психології А. Адлером. Його ідеї мотивують людину зберегти свій власний концепт, розвинути його та усвідомити у всіх проявах. На думку психолога, це має сформувати в особистості власний підхід до життя, індивідуальну поведінку та стиль. А. Адлер також розглядає поняття «Творче Я» з позиції індивідуальної психології. Такий підхід передбачає наявність в людини особливих якостей, що здатні трансформувати та перевтілювати реальність, наповнювати смислом будь-які дії людини, визначати його розвиток та життєвий шлях. При цьому, за А. Адлером, людина знаходиться в залежності від сил громадських зв'язків, контактів та почуттів єдності з іншими.

Все це відбивається також на принципах реалізації композиторських задумів під час виконання музичних творів. Оскільки кожен індивідуальний виконавець має свій унікальний «набір» для донесення до слухачів авторської думки, в музичному мистецтві існує величезна кількість варіантів інтерпретацій. В даному контексті цікаво звернутися до дослідження О. Катрич «Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль». Авторка розрізняє «просто виконання» та «власне інтерпретацію» та вводить термін «нестильова музично-виконавська інтерпретація». За О. Катрич, «Музично-виконавська інтерпретація» — це явище музично-виконавської творчості, інтерпретаційні механізми якої зорієнтовані насамперед на осмислення чи навіть переосмислення тих чи інших аспектів музичного стилю композитора» [Катрич, с. 96]. Авторка представляє наступну класифікацію музично-виконавських інтерпретацій: «стилізоване виконання», «стильне виконання» та «виконавська інтерпретація композиторського стилю». Фактор музичного стилю відіграє подвійну роль. З одного боку, функція музичного стилю є диференціюючою, з іншого - об'єднуючою. Диференціююча функція відноситься до музично-виконавського стилю та полягає у виявленні різних, принципово відмінних виконавських інтерпретаційних установок стосовно

музичного стилю. Об'єднуючу функцію виконує композиторський стиль, оскільки він є об'єктом інтерпретації в кожному з трьох видів музично-виконавської інтерпретації. «Таке виконання, в якому послідовно реалізується виконавська установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцеві культурно-історичної епохи ми називаємо стильним» [Катрич, с. 97-98]. Окрім цього, авторка вважає важливою підставою виконавської інтерпретації композиторського стилю типологічну односпрямованість (проте — не ідентичність!) стильової орієнтації композитора і виконавця.

Як продовження концепції А. Адлера в даному магістерському дослідженні доречно, на наш погляд, звернутися до постмодерністської філософії, один з напрямків якої - філософія події (російською - событийная философия) вивчає поняття «подієва ідентичність». Питання музичної інтерпретації з позиції «событийности» розглядаються в дослідженні Ю. Ніколаєвської. Авторка ставить питання: в чому полягає «подія» інтерпретації? Відповідаючи на це питання, Ю. Ніколаєвська вказує на такі важливу ознаку «події» — це неповторність звуковідчуття як стильової якості. Таким чином, впізнання констант стилю сприймається як «подія».

Наступні значні компоненти, завдяки яким інтерпретація сприймається як «подія», за Ю. Ніколаєвською — це: 1. Особливе відношення до звуку, створення звукового образу. 2. Наявність специфічних рис звукової виразності (штрихи). 3. Інтонування. 4. Вокальна (чи ні) природа виконавського інтонування. 5. Рубато. 6. Багатоплановість, різноплановість. Відчуття виконавського часу.

«Событие» интерпретации как актуализации смыслового потенциала лежит, прежде всего, в области звукоощущения, создания особого звукового образа инструмента» [Ніколаєвська, с. 218-219]. Отже, щоб продемонструвати потенціал способів реалізації авторської концепції у виконанні різних особистостей, звернемося безпосередньо до аналізу музично-виконавських інтерпретацій Сонатини для фагота та

фортепіано О. Тансмана.

3. 2. Виконавська інтерпретація Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана Френком Мореллі

Френк Мореллі¹ — представник американської школи фаготного мистецтва. Френк Мореллі (Frank Morelli) народився 31 березня 1951 року в місті Маспекуа (штат Нью-Йорк, США). На фаготі почав займатися і в державній школі Маспекуа. Навчався в класі Стівена Максима в Манхетенській школі музики, а пізніше став першим фаготистом, що отримав докторський ступінь в Джульярдській школі. В якості соліста Мореллі дев'ять разів виступав в нью-йоркському Карнегі-Холі, виконував концерти, а також сольну баладу із джазовим оркестром Карнегі-Холу. Музичні критики підкреслювали його «віртуозність, що захоплює», та називали «сучасним Моцартом».

В творчому доробку Мореллі є записи чотирьох сольних компакт-дисків на студії MSR Classics: From the Heart: Музика ХХ століття для фагота та фортепіано; Романси й Каприси (Romance and Caprice) з піаністом Гілбертом Калішем; Bassoop Brasileiro (бразильська музика для фагота) з камерним оркестром Orpheus й гитаристом Беном Вердері та Baroque Fireworks (Барокові Фейєрверки) з клавесиністом Кеннетом Купером і фаготистом Гарі Сірінгом. Зазначені вище роботи Френка Мореллі свідчать про різноплановість та багатогранність творчих інтересів виконавця. Тому не є випадковим, що до його виконавського репертуару входить Сонатина О. Тансмана для фагота та фортепіано — твір, який містить широкий спектр жанрово-стильових

1. Запис, що було проаналізовано для даної статті знято з електронного ресурсу (дата звернення: 31.03.2021): <https://www.youtube.com/watch?v=4m933gpJqSE> – Frank Morelli, I частина;

<https://www.youtube.com/watch?v=m3t0lvi2YE0> – Frank Morelli II частина;

<https://www.youtube.com/watch?v=DIMLTgNSxgk> – Morelli III частина.

поєднань. Про високу майстерність Мореллі висловлювалися журнали Gramophone та American Record Guide. Наприклад, журнал Грамофон (Gramophone Magazine) відмітив »тонкість артикуляції й забарвлення тембру, його епізоди Andante випромінюють ліричну теплоту» [посилання, сайт <https://www.morellibassoon.com>]. Журнал Фанфари (Fanfare Magazine) додає, що гра Мореллі «піднесла стандарти рецензента на значно вищий рівень, більш продуктивний, ніж звичайне виконання» [посилання, сайт <https://www.morellibassoon.com>]. Компакт-диск "Танці тіней" за участю Френка Мореллі отримав премію Греммі в 2001 році. Френк Мореллі є також активним виконавцем камерної музики. Неодноразово виступав з Товариством камерної музики Лінкольн-центра (Chamber Music Society of Lincoln Center), в тому числі й в Білому домі, брав участь в чисельних масштабних музичних фестивалях, в тому числі у фестивалях камерної музики в Норфолку та Сарасоті (Norfolk and Sarasota Chamber Music Festivals), фестивалях Мальборо, Банф та Казальс (Франція). Він є учасником квінтету дерев'яних духових інструментів Windscape, що в резиденції Манхетенської музичної школи. З даним колективом він записав останні компакт-диски: один з них присвячено творам А. Дворжака, другий – творам М. Равеля.

Френк Мореллі працює на посаді викладача на факультеті духових інструментів Джульєрдської школи, також в музичній школі Манхетена, Йельській музичній школі та музичній школі Аарона Копленда (Aaron Copland School of Music). Випускники класу Ф. Мореллі працюють в крупних оркестрах та викладають фаготне мистецтво в провідних музичних закладах США, Канади, Мексики, країнах Європи тощо. Френк Мореллі займається також транскрипторською та редакторською діяльністю. Слід вказати його редакції складних пасажів для фагота з творів І. Стравинського, «Книгу для фагота та контрфагота», опубліковану виданням Boosey & Hawkes, транскрипції для фагота, квінтету духових інструментів. Окрім цього, Мореллі

належить авторство дослідницьких праць що містять методичні вказівки та аналіз стосовно фаготного виконавського мистецтва Ю. Вайсенборна (Перша повна школа гри на фаготі Ю. Вайсенборна: Методика та етюди для фагота op.8, зошит 1 та 2) та відомого композитора музики для фаготу Людвіга Мільде (25 етюдів для гам та акордів op. 24): «*The First Complete Weissenborn Bassoon Method and Studies Op. 8 Vols. 1&2*» та «*Ludwig Milde's Scale and Chord Studies Op. 24*». На теперешній час обидві збірки є відомими та затребуваними в сфері фаготної діяльності всього світу. Стосовно інструментальних переваг, слід зазначити, що Ф. Мореллі грає виключно на фаготі моделі Leitzinger – 1.

Виконавська

інтерпретація Сонатини для фагота та фортепіано Френком Мореллі відрізняється своєрідним відношенням до фразування. Партію фортепіано в аналізованому записі виконує Гілберт Каліш (Gilbert Kalish). В деяких фрагментах (такти 8 та 9 від початку) між синкопованими тривалостями виконавець робить невеликі паузи, таким чином фрази стають більш дрібними. Важливим показником і даній інтерпретації є також обережне виконання акцентів. Наприклад, в такті 4 до цифри 2 акценти виконуються дуже м'яко. Незважаючи на те, що опора на основні ноти присутня, штрих при цьому виконавець використовує не гострий, атака не є твердою. Перед цифрою 2 Ф. Мореллі починає призупиняти темп з самого початку такту, на першому угрупованні шістнадцятих. В значно стримуваному темпі виконавець підходить до цифри 2 (побічна партія), й вона вже звучить повільно, в контрасті із головною партією. Звук інструменту Ф. Мореллі має вібрато, але не воно є не досить виразним. Віртуозним пасажем в творі Ф. Мореллі надає більшої рельєфності та чіткості за рахунок власного розташування акцентів на кожний високий звук. Характерною рисою виконання Ф. Мореллі є чітке інтонування. Таким чином, можна вважати, що виконавець застосовує вокальний принцип музикування протягом всього твору, як в швидких, так і в повільних

фрагментах. Витримані ноти у виконанні Ф. Мореллі тривають ще довше, як відлуння звукового образу. Другу частину Мореллі виконує в дуже повільному темпі. Перед цифрою 4 не дотримується цезури, як це відбувається у виконанні інших фаготистів, проте на останній ноті робить фермату. В інтерпретації Ф. Мореллі музичний текст Сонатіни звучить континуально, виконавець підкреслює процесуальність дії. У виконанні даного фаготиста слухач не почує довгих цезур чи пауз, дихання виконавець розраховує дуже майстерно, його вистачає на довгі фрази. Виключення складають паузи, що тривають декілька тактів, де проводиться симсловий діалог із фортепіано. В другій частині Ф. Мореллі демонструє блискуче володіння вібрато, причому не лише в низькому регістрі, але й в середньому та високому також. Стосовно прийому вібрато на фаготі Г. Абаджян [Абаджян, Новое о вибраторе на фаготе] вказує на наявність двох видів вібрато — частотного та динамічного. Відношення мінімальної сили звуку до максимальної за період частоти вібрато являє собою глибину динамічного вібрато. Відношення максимальної частоти до мінімальної за той самий період із урахуванням основного тону являє собою глибину частотного вібрато. Як зазначає автор, у вокалістів та струнників переважає частотне вібрато, у духовиків — динамічне. Вібрато на фаготі відбувається за рахунок динамічних модуляцій. В тембровому відношенні звуки, що вібрують є більш забарвленими. В залежності від способу утворення вібрато поділяється на діафрагмальне, губне та гортанне. Діафрагмальне вібрато утворюється завдяки зміні сили повітряного стовпу. Воно впливає лише на динамічні характеристики звуку. Відхилення звуку за висотою в цьому випадку є незначним. Подібні процеси відбуваються й при гортанному вібрато. Воно також є результатом коливання повітряного струму (інтенсивність змінюється послабленням). Тому такий тип вібрато характеризується динамічною модуляцією звуку. Губне вібрато — завдяки зміні жорсткості тростини відбувається висотна модуляція звуку. В музичній практиці склалося

так, що найвигіднішим типом вібрато є змішаний тип — гортанно-губний, тому що це не протиречить природі звукоутворення та містить в собі обидві важливі характеристики — і звуковисотну, і динамічну. Виконавці мають враховувати, що вібрато слід застосовувати в тих випадках, коли це відповідає художнім завданням конкретного музичного твору. Гортанно-губний метод підкреслює ліричні, романтичні настрої. Діафрагмальне вібрато використовується для втілення героїко-драматичних, скорбних, трагічних та мужніх епізодів. Таким чином, Френк Мореллі, застосовуючи гортанно-губний принцип вібрато, втілює атмосферу ліричного настрою. Враховуючи тенденцію виконавця до подовження нот та гри широко навіть найдрібніших тривалостей, слід зазначити про трактування даного матеріалу з позиції вокального принципу музикування. На всі динамічні вказівки виконавець реагує дуже тонко, навіть привносить власні маленькі *crescendo* та *diminuendo* всередині фраз. В третій частині виконавець обирає помірно швидкий темп. Це є однією з важливих рис виконавської стилістики Ф. Мореллі: не поспішати, але при цьому приділяти увагу кожній ноті. Всі ноти, навіть в швидких пасажах виконуються із підготовленою заздалегідь інтонацією, динамікою, штрихами та акцентами. При цьому характер скерцо зберігається. Хоча Ф. Мореллі не виконує нарочито гостре стаккато, його атака все одно є активною. В цілому, серед стилістичних рис виконавської інтерпретації Ф. Мореллі слід вказати наступні: вокальний підхід до музикування, зміна нотного тексту для досягнення певних ефектів (заміна штрихів, подовження тривалостей), довге фразування, широке виконання, насичене вібрато, майстерне володіння динамікою.

3. 3. Виконавська інтерпретація Хуберта Міттермайєра-Нестеровського

Наступний приклад інтерпретації Сонатини для фагота – виконання Хуберта Міттермайєр-Нестеровський². Цей фаготист є представником німецької школи. Його інтерпретація твору також на дослідницьку увагу. Перша частина виконується в рамках темпових показників, вказаних автором. Всі пасажі Х. Міттермайєр виконує дуже швидко, віртуозно, проте без акцентів, всі ноти звучать рівно та філігранно, як і притаманно німецькій виконавській школі взагалі. Всі тривалості, що викладено в нотному тексті, Х. Міттермайєр виконує чітко, дотримується всіх авторських вказівок. Характерною рисою виконавства цього фаготиста є також обережне відношення до темпових відхилень під час гри. Звучанню інструмента Х. Міттермайєра не притаманно вібрато, його можна почути лише в низькому регістрі на довгих нотах. В каденції, що звучить перед цифрою 2, виконавець в значній мірі уповільнює темп. Помітно, що Х. Міттермайєр досить сумлінно відноситься до сольного фрагменту й намагається продемонструвати найбільш повноцінно весь виразний потенціал фаготу. Темп другої частини у виконанні Х. Міттермайєра сприймається дещо прискореним. Враховуючи чітке дотримання виконавця нотного тексту та швидкий темп (темп перевищує авторські вказівки), виконання носить в певній мірі механічний характер. Незважаючи на механічність стосовно часової організації музичного тексту, Х. Міттермайєром дуже тонко виконуються динамічні нюанси. Кульмінаційний епізод, що відбувається в тактах 4 та 3 до цифри 5 виконавець грає так само, як і Ф. Мореллі, на одному диханні та виходить на гучне яскраве *f*. Проте, можливо через відсутність помітного вібрато, а можливо, через надзвичайну чіткість виконання, в інтерпретації Х. Міттермайєра не

2. [Аналіз](https://www.youtube.com/watch?v=XicgpmRr2sw) проведено за [записом](https://www.youtube.com/watch?v=XicgpmRr2sw) з [електронного](https://www.youtube.com/watch?v=XicgpmRr2sw) [ресурсу](https://www.youtube.com/watch?v=XicgpmRr2sw): <https://www.youtube.com/watch?v=XicgpmRr2sw> ; (дата звернення 30.03.2021). Партію фортепіано виконує Ненад Лесіч (Nenad Lecic).

відчувається вокальний підхід до музикування. Третя частина виконується в надзвичайно швидкому темпі (показники відхиляються від авторських щонайменш на 10 одиниць). З наведених в даній статті прикладів Х. Міттермайєр виконує третю частину Сонатини у найшвидшому темпі. Матеріал сприймається віртуозно. Зазначимо, що виконавець майстерно володіє динамічним нюансом *p*, особливо це помітно при виконанні середнього розділу, де перед виконавцем висувуються складні вимоги: треба грати дуже тихо, при цьому дотримуватися твердої атаки, чіткої артикуляції. Х. Міттермайєр блискуче виконує цей складний авторський задум. Окрім цього, виконавець демонструє філігранну гру пасажів, незалежно від того, за допомогою яких штрихів вони виконуються. Також в інтерпретації Х. Міттермайєра присутнє чітке дотримання акцентів, особливо в тих фрагментах, де відбувається «діалог» між фаготом та фортепіано. Але завдяки швидкому темпу та акустичних властивостей інструменту ці акценти сприймаються недостатньо виразними. Отже, найважливішими стилістичними виконавськими рисами Хуберта Міттермайєра є темпові відхилення від авторських позначок (в бік збільшення), рівномірний розподіл тривалостей, без фермат, цезур, подовження звуків; чітке виконання ритмічної складової, майже відсутнє вібрато в звучанні інструмента, використання широкого спектру динамічних нюансів, відмова від вокального підходу до виконання, перевага «інструментального» мислення.

3. 4. Виконавська інтерпретація Марціна Орлінські

Ще один яскравий приклад інтерпретації Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана — виконавська версія польського фаготиста

Марцина Орлінські³ (Marcin Orlinski). Отримавши свою першу початкову освіту в Варшаві, М. Орлінські навчався у багатьох педагогів – представників як німецької, так і французької фаготних шкіл [посилання, <https://spisakcompetition.com/participants/marcin-orldnski/> (дата звернення 15.04.21)].

Марцин Орлінські народився в 1994 році в Варшаві (Польща). Перші уроки гри на фаготі він почав брати з 13 років в Державній загальній школі у Варшаві, його педагогом був Артур Каспарек, з яким Орлінські співпрацював в подальшому в Музичному університеті Фредеріка Шопена в Варшаві. З 2014 по 2018 роки Марцин Орлінські навчався в Вищій школі музики та театру в Мюнхені (Німеччина) в класі педагога Дага Йенсена (так само, як і Рац). Свою майстерність гри на фаготі Орлінські вдосконалював у багатьох інших видатних викладачів: проф. Лорана Лефевра (Паризька консерваторія), Маркуса Вайдманна (артист оркестру Берлінської філармонії), Джорджіо Мандолезі (Паризька консерваторія), проф. Карло Коломбо (Ліонська Національна консерваторія), проф. Ярослава Кубіти (Академія музики та виконавського мистецтва ім. Яначека, м. Брно, Чехія). Також Орлінські під час навчання отримав стипендію від симфонічного оркестру Кракова.

Марцин Орлінські є лауреатом чисельних національних та міжнародних конкурсів. Найбільш значущими з них є нагорода на Третьому конкурсі камерної музики (м. Бидгощ, 2016); 10-й Міжнародний конкурс виконавства на духових інструментах (м. Брно), де Орлінські отримав другу премію; 5-й Міжнародний академічний конкурс фаготистів та гобоїстів (Лодзь, 2014) – третя премія; також Орлінські отримав I премію на 10-му Національному конкурсі ансамблів духових інструментів в категорії

3 Аналіз виконано за записом з електронного ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=gwqZRVfT6Nw> (дата звернення: 31.03.2021), партію фортепіано виконує Ханна Сосінська-Краскі (Hanna Sosińska-Kraski).

«Тріо язичкових духових інструментів» (Варшава, 2014), другу премію на цьому конкурсі не було присуджено. Досвіду в якості оркестрового виконавця Марцин Орлінські набув в проектах молодіжних оркестрів Польщі. Згодом, став затребуваним професійними польськими оркестрами, такими як симфонічний оркестр Познаньської філармонії та оркестр Національної опери [посилання, <https://spisakcompetition.com/participants/marcin-orlinski/> (дата звернення 15.04.21)]. Марцин Орлінські також брав участь в багатьох фестивалях, виступав як соліст, виконавець камерної музики та артист оркестру. Найбільш відомими з них є Пасхальний фестиваль ім. Л. Бетховена, Музичний фестиваль в Рейнгау (Німеччина), Міжнародний фестиваль Кшиштофа Пендерецького, Музичний фестиваль в Наанталі (Фінляндія), фестиваль Сторіоні (Нідерланди), фестиваль в Мекленбург-Померанії (Німеччина). Таким чином, виконавська майстерність М. Орлінські поєднує кращі аспекти різних фаготних шкіл. Від самого початку звертає на себе увагу гостра атака виконавця. Синкопи в головній партії першої частини М. Орлінські виконує також із гостротою, акценти робить дуже виразними. Стосовно темпу виконавець обирає залишатися в рамках авторських вказівок. Пасаж, що звучить в останньому такті перед цифрою 2 грає спочатку в темпі, *rallentando* виконується лише на останніх нотах угруповання. Це створює такий непередбачуваний ефект різкої зупинки руху. Фаготу М. Орлінські притаманне яскраве звучання, його тембр містить більш високих та середніх частот. В такті 3 та 4 до цифри 3 виконавець майстерно відтворює штрих *martele*, звуки лунають настільки коротко, що можна почути на записі невеликий «призвук» під час атаки. Велика увага до синкоп робить звучання схильним до джазового. Пасажі М. Орлінські грає більш широко, рельєфно. Перед каденцією дуже уповільнює темп. В каденції пунктирний ритм виконується також із загостренням, за допомогою подовження першого звуку пунктиру (восьмої) та скорочення другого (шістнадцятої). Перехідний звук, що

має бути між першою та другою частинами, М. Орлінські не виконує, таким чином він робить смислове відокремлення матеріалу (тексту) цих двох частин. В другій частині виконавець також не демонструє великої динамічної градації. Проте до фразування М. Орлінські відноситься дуже сумлінно, всі фрази виконуються грамотно, виконавське дихання не заважає солісту підкреслити процесуальність музичного матеріалу. Під час аналізу складається враження, що М. Орлінські при виконанні другої частини переважно орієнтується на інструментальний принцип, а не на вокальний. Перед цифрою 4 присутня невелика цезура, а пасаж, що звучить в кульмінаційному фрагменті виконується із значним уповільненням. В інтерпретації М. Орлінські спостерігається тенденція подовження нот, що містяться перед паузами, тобто так само, як і Ф. Мореллі, намагається відтворити ефект відлуння образу. Виконавець саме в другій частині проявляє надзвичайне музичне відчуття. Звучання фагота М. Орлінські є повноцінним, із виразним глибоким вібрато, у тембрі збалансовано низькі, високі та середні частоти. Перед останньою нотою виконавець робить помітну цезуру. В третій частині, на відміну від першої, М. Орлінські не робить яскравих акцентів, таким чином, виконавець передає «токкатність», що задумано автором, лише за допомогою ритму. Виконавець з великою обережністю дотримується нотного тексту, особливо це помітно саме в третій частині. В цифрі 8 (фуга) знижує темпові показники. Середній розділ виконується більш гострим штрихом, дотримується вказаного автором штриха стаккато. В такті 3 від кінці М. Орлінські робить *ritenuto* та маленьку паузу перед тим, як зіграти останню ноту «мі» в другій октаві. Слід зазначити, що виконавець грає третю частину в помірному темпі. Характер скерцо зберігається, але всі технічні віртуозні пасажі звучать рельєфно, інтонаційно та артикуляційно чітко. Незважаючи на складний технічний засіб, що полягає в розташованій в надзвичайно високому регістрі останнього звуку в творі, всі виконавці успішно долають це завдання. Виконавець в даному випадку має продемонструвати

професійну витриманість амбушюру, оскільки виконання високого регістру потребує посилене навантаження на м'язи губ. Той факт, що високий звук знаходиться в кінці твору ускладнює завдання, адже губний апарат вже є в певній мірі виснаженим після виконання всіх трьох частин сонатини. Тож, основні стилістичні виконавські риси Марцина Орлінські — це тематичне використання вібрато (кантиленна друга частина звучить із виразним густим вібрато, в першій частині вібрато із більш дрібною амплітудою, його чути в побічній партії, а в третій частині вібрато майже відсутнє); обережне відношення до нотного тексту, але акценти (якщо вони вказані в нотах) грає з особливим підкресленням; також із дещо перебільшеним загостренням виконуються синкоповані ритмічні малюнки; динамічний діапазон не виходить далеко за межі середнього; фразування відрізняється таким смисловим побудуванням, що робить фрази не такими довгими, як Ф. Мореллі, але й рідко «розбиває» фрази заради виконавського дихання.

3. 5. Виконавська інтерпретація Матіаса Раца

Остання виконавська інтерпретація, що обрана нами для аналізу — це виконання Сонатини для фагота та фортепіано представником німецької фаготної школи Матіасом Рацем.⁴

Матіас Рак народився в Берліні в 1980 році й почав свою музичну освіту у віці 6 років, спочатку займався на фортепіано, а з 10 років займався грою на фаготі. В шкільні роки в гімназії Карла Філіпа Емануеля Баха в Берліні його педагогом був Фріц Фінш. Подальшу освіту Рак здобував у Вищій школі музики, театру та медіа у м. ГанOVER, в класі викладача Дага Йенсена. З ранніх років Рак брав участь в

4 Аналіз виконано за записом з електронного ресурсу:
<https://www.youtube.com/watch?v=NVLE74BhB38> (дата звернення 30.03.2021).

чисельних музичних конкурсах, став лауреатом перших премій на національних конкурсах сольної та камерної музики юнацької вікової категорії. Протягом навчання у Вищій музичній школі він був нагороджений різними грантами, в тому числі й стипендіями "Jürgen Ponto Stiftung", "Villa Musica", "PE-Förderkreis für Studierende der Musik" та "Studienstiftung des deutschen Volkes" [посилання: https://en.wikipedia.org/wiki/Matthias_Rácz (дата звернення: 14. 04. 2021)]. В 15 років Матіас Рац дебютував як соліст Кельнського камерного оркестру в телевізійній постановці "Junge Künstler auf dem Podium" («Молодий митець на подіумі»). Далі слідували концерти з Симфонічним оркестром (Interlochen-World-Youth-Symphony) (Мичиган / США), ансамблем резонанс (Ensemble Resonanz), оркестром Північнонімецької філармонії м. Росток (Norddeutsche Philharmonie Rostock), італійським симфонічним оркестром (Orchestra della Svizzera Italiana), симфонічним оркестром Баварського радіо (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks), симфонічним оркестром в інших містах Європи, таких як Берлін, Цюрих та інші. Рац виступав із сольними програмами на багатьох музичних фестивалях: Mozartfest Schwetzingen, Rheingau Music Festival, Schleswig-Holstein Music Festival та Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. На Міжнародному конкурсі в німецькому місті Байройт (Баварія), що відбувся в 2000 році, Матіас Рац здобув третю премію в загальному рейтингу всіх дерев'яних духових інструментів. В 2002 році на Міжнародному конкурсі «Празька весна» Рацу було присуджено першу премію, того ж року він отримав другу премію на Міжнародному конкурсі ARD в Мюнхені. З 2003 року й по теперешній час Матіас Рац працює в симфонічному оркестрі м. Цюрих (Швейцарія), а також є першим фаготистом сезонного оркестру в м. Люцерн ([Lucerne Festival Orchestra](#)). Також Рац робить багато записів компакт-дисків та бере активну участь в трансляціях радіо та телебачення чисельних музичних програм. Матіас Рац веде активну педагогічну діяльність: він займає посаду професора класу фагота в

Вищій музичній школі в Цюриху [посилання: https://en.wikipedia.org/wiki/Matthias_Racz (дата звернення: 14. 04. 2021)].

Перша частина Сонатини виконується в рухливому темпі. Під час гри М. Рац «переносить» фрази через паузи, постійно відчувається інтенсивність звукового струму. Головна партія звучить активно, імпульс не згасає навіть коли в нотному тексті трапляються короткі паузи. Загальна характеристика звучання виконавця — м'яка атака, перевага штриха легато, тенденція до вокального принципу музикування. В останньому такті перед цифрою 2 на позначене автором *rallentando* М. Рац реагує пізно, лише на останньому угрупованні шістнадцятих тривалостей. В цифрі 2 (*meno mosso*) виконавець змінює темп на повільний, з'являється кантилений романтичний характер, навіть в синкопованих мотивах. Таким чином побічна партія різко контрастує із головною. Хоча синкопований ритм присутній як в головній, так і в побічній партії, він має виконуватися по-різному, з урахуванням характеру викладання музичного матеріалу в конкретних випадках. Головна партія спрямована на рух, моторність, активність; це підкреслюється смисловими акцентами, штрихами, дрібними тривалостями та фразуванням. Побічна партія — лірична, кантилена, передбачає «широке» виконання, «проспівування» кожного звуку, що виконується, уважний підхід до інтонування та використання вібрато. Про це свідчить авторська позначка в нотах «cantabile».

Перед цифрою 3 низхідний хроматичний пасаж М. Рац виконує дуже рельєфно. В каденції перед другою частиною виконавець проявляє вокальний принцип мислення, використовує вібрато, особливо в низькому регістрі. В другій частині М. Рац робить помітну цезуру перед цифрою 4. Кульмінаційну точку виконавець «готує» заздалегідь: пасаж, що знаходиться за 4 такти до цифри 5 грає із уповільненням з самого початку, а останні дрібні тривалості звучать в певному ступені широко. Кульмінаційний звук ля-бемоль М. Рац виконує на гучному динамічному

нюансі, але при цьому не форсує звук до повноцінного *f*, оскільки вважає, що динаміка вже підсилюється за рахунок верхнього регістру, і перебільшення із нюансом загрожує спотворенням виконавської концепції. Загальна тенденція виконавця до широкої гри дрібних тривалостей дозволяє стверджувати про його вокальний підхід до музикування. Таким чином, виконавець грамотно трактує другу частину, яка має назву «Арія» — пряма вказівка автора на принцип музичного мислення даного матеріалу та відчуває спрямованість автора донести до сучасного слухача традиції вокальних арій *obligato* барокової епохи. Третю частину «Скерцо» М. Рац виконує в темпі, швидшому за авторську позначку. Виконавець підкреслює закладену автором «токкатність» застосовуючи невеликі акценти на початку кожного з угруповань шістнадцятих та активну тверду атаку, гострий штрих. В епізоді, що звучить в 4 тактах до цифри 6, містяться виконавські труднощі: стрибки на великі, більш за октаву, інтервали, виконання яких на будь-якому духовому інструменті пов'язано із зміною напруги губних м'язів. У сполученні із динамічним показником *p* така техніка вимагає від виконавця гнучкості губного апарату. М. Рац виконує даний фрагмент надзвичайно легко, зберігаючи всі звукові якості інструмента. В цифрі 8, під час виконання чотиритактової каденції М. Рац демонструє виразну динамічну та темпову градацію. Стосовно фразування також слід вказати на те, що орієнтиром для виконавця слугує не тільки музична горизонталь, але й вертикаль. Відповідно до того, як змінюється гармонія в партії фортепіано, М. Рац підкреслює певні звуки в мелодії.

Таким чином, виконавська стилістика М. Раца відрізняється наступними компонентами: широке викладання дрібних тривалостей, уважне відношення до авторського задуму, найбільш за всіх обраних нами виконавських версій відтворює потенційно закладені автором посилення до певних музичних традицій (бароко, романтизм); тонкий смак (не перебільшує з динамікою, темпом, акцентуванням та вібрато);

мислення каденційних епізодів як найкращий засіб продемонструвати потенціал виразних можливостей фагота.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Проведений аналіз інтерпретацій різних виконавських версій Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана сприяв виявленню особливостей реалізації потенціалу композиторських замислів. Порівняння чотирьох різних інтерпретацій обраного нами твору допомогли розкрити технічні та виразні можливості фагота як солюючого інструменту. В результаті аналізу Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана виявилось, що для даного твору характерна присутність двох вимірів – просторового та часового. Перший проявляє себе у поєднанні засобів виразності музичних культур різних *країн*, другий - в одночасному використанні елементів музичної мови різних *епох* (бароко, класицизм, романтизм, музика XX століття). За висловом Н. Горюхіної, можна вважати, що О. Тансман створив «собирабельну сонатну форму, в якій сплелися різні принципи композиції» [Горюхіна, с. 210]. Таким чином, музика О.Тансмана має глибоке часопросторове підґрунтя.

Поглиблюючись у питання «часу» з позиції виконавської майстерності, Л. Шаповалова зазначає, що «поняття «час» в композиторському досвіді XX століття предстає багатогранним. Час є мобільним та багат шаровим, сферичним, знаходиться в стані постійних змін, «відкритим у нескінченність» [Шаповалова, Виконавець та час, с. 9]. Авторка також наголошує, що виконавець в процесі

інтерпретаційної діяльності виконує історичну місію. «Об'єктивація поліхронної смислової структури, де співіснують декілька модусів часу, стає належністю внутрішніх форм музичної культури, її жанрових та стильових моделей та відображається у відповідних системах музичної когнації. Справжній критерій виконавської діяльності — онтологічний час» (переклад з російської) [Шаповалова, с. 11]. Суттєву значимість в даному контексті є й зауваження О. Жаркова. Автор підкреслює значення тембрового синтаксису залежно від змін музичної мови відповідно часопросторових координат. «Тембровий синтаксис стає індикатором оркестрового мислення в даний конкретний період, а також проявляє закономірності загального синтаксису. Відмінності тембрового синтаксису виявляються під час порівняння творів різних періодів — бароко, віденських класиків, романтизму тощо» [Жарков, с. 75].

Всі зазначені вище процеси відчуються під час звернення до аналізу виконавських версій Сонатини О. Тансмана для фагота та фортепіано в інтерпретаціях різних виконавців. Всі вони намагаються втілити та підкреслити наявність обох вимірів, закладених у творі. Важливо відмітити, що видатний представник українського фаготного мистецтва В. Апатський наголошував саме на застосуванні вокального принципу музикування на фаготі [Апатський, фагот від]. Як зауважує В. Москаленко [Москаленко], музична інтерпретація і загалом — музичне інтерпретування складається з багатьох компонентів, співвідношення яких залежить від різних чинників. Це, наприклад, власне особливості музичного матеріалу, що підлягає інтерпретуванню, творчої мети інтерпретаторів, що залежить від рис особистості музиканта, його виконавського досвіду, загального культурного рівня та особливостей індивідуального світосприйняття. Таким чином, на інтерпретації фаготистів, що представлено в даній статті, накладають суттєвий відбиток виконавські школи, тому перед наступною генерацією музикантів поставлено складне, проте цікаве завдання - вивести фаготне виконавське мистецтво на новий рівень, що зможе

акумулювати всі досягнення та особливості існуючих виконавських шкіл та створити універсальну фаготну школу як показник якісного, професійного рівня володінням інструменту.

ВИСНОВКИ

В пропонованому магістерському дослідженні було стисло окреслено історію становлення та особливості формування та розвитку виконавства на фаготі, визначити етапи становлення фаготу як солюючого інструменту. Виявлено тенденції розвитку фаготного виконавства від витоків до XX століття (еволюція інструмента, формування виконавських традицій, виникнення оригінального репертуару). Підкреслено, що протягом останніх 60 років спостерігається швидке підвищення композиторського інтересу до створення репертуару для фагота. Такий процес є взаємообумовленим, оскільки пов'язаний із експоненційним зростанням рівня виконавської майстерності фаготистів. Важливим компонентом у розвитку фаготного мистецтва XX століття є становлення (трансформація) семантичного амплуа. «Переосмислення» тембру фагота, а також його оркестрових,

ансамблевих та сольних функцій відбувалося протягом останніх 300 років та пов'язане із певними етапами онтогенетичного процесу.

Перший етап — виникнення фагота. Його поява була зумовлена заміною незручного за габаритами інструменту бомбарди. Оркестрова функція перших фаготів полягала у проведенні басової лінії та акомпанементу.

Другий етап — епоха бароко — поява перших творів власно для фагота, переважно у концертному жанрі. В оркестрі роль фагота розширюється, композитори доручають йому невеликі сольні фрагменти, але основною функцією залишається акомпанемент та проведення басової лінії.

Третій етап — класичний, в якому оркестрові партії набувають більшої самостійності, розширюється також сольний репертуар фагота. Значний вплив має також органологічний аспект. Удосконалення інструменту видатними майстрами призвели до підвищення виконавської техніки фаготистів, як в плані темпових показників, так і в плані діапазону та оволодіння труднощами артикуляції та регістрових переходів.

Четвертий етап — епоха романтизму, коли на тембр фагота почали звертати увагу композитори-оркестранти, тобто стали наділяти тембр фагота певним *семантичним навантаженням*. Окрім змін стосовно оркестрових функцій в цей період відбулися також зміни в ансамблевому та сольному фаготному репертуарі.

П'ятий етап — музика XX століття, етап досягнення фагота рівноправного сприйняття фагота в музичній культурі як віртуозного та технічного інструменту із особливими індивідуальними тембровими якостями та звукотворчими характеристиками. В результаті вище згаданих процесів значно розширилися функції та змінилося семантичне амплуа фагота: окрім усталеної функції оркестрового та

ансамблевого дерев'яного духового інструменту, фагот набув статусу сольного концертного інструменту. В

магістерському дослідженні були сформульовані основні тенденції фаготного виконавства кінця ХХ — ХХІ початку століть: — композиторський інтерес до втілень на фаготі музики барокової, класичної, романтичної доби, адже свого часу інструмент виконував другорядні ролі. Зазначається, що остання чверть ХХ століття характеризується появою оригінальних творів для фагота, написаних новітньою музичною мовою з використанням авангардних і поставангардних технік композиторського письма; — виведення тембрової специфіки фагота на якісно новий рівень. Твори, що почали з'являтися після другої світової війни, відрізняються оригінальністю і розкривають нові можливості акустичних (артикуляційних та тембрових) характеристик інструменту. — універсалізація звучання фагота: завдяки появі творів для фагота соло, у ХХ столітті цей інструмент завоював право паритету наразі із іншими багатьма інструментами симфонічного оркестру, які вже давно мали репутацію віртуозів. Фагот став мислитися як повноцінний технічний інструмент із широким спектром виразних засобів, що знайшло своє відбиття в творах, написаних як правило, на основі нових форм і жанрів, із застосуванням новітніх композиторських технік.

В магістерській роботі було зроблено виконавський аналіз Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана, який дозволив виявити певні стилістичні риси композиторського письма автора. Визначено, що стилістиці О. Тансмана притаманна структурна чіткість. Функціональну призначеність тематизму для певного розділу форми О. Тансман використовує для інтенції до кульмінації партії, розділу, фрази розвитку. Від барокового стилю Тансман бере методи розвитку тематизму, принципи монотематизма, прийоми поліфонічного письма. Відсутність ладового нахилу, опора лише на тональні центри, але не на

певні ладові системи, значного ступеня набуває використання хроматизації, що подекуди межує з атональністю. В зв'язку з цим в Сонатині для фагота та фортепіано О. Тансмана змінюється драматургія тональних планів. За влучним висловом Н. Горюхіної, «замість тонально-ладового конфлікту виникає конфлікт, що базується на протиставленні систем: загальній атональності протиставлені лише «островки тональної організації та тональної стійкості, а також ладової визначеності [Горюхіна, с. 209]».

В результаті аналізу інтерпретацій різних виконавських версій Сонатини для фагота та фортепіано О. Тансмана виявлено особливості втілення творчих задумів низкою виконавців, що допомагають розкрити технічний та виразний потенціал фагота як солюючого інструменту. На прикладі чотирьох версій проаналізованого твору, що виконувалися представниками різних виконавських шкіл фаготного мистецтва ми продемонстрували різні позиції інтерпретаторської думки стосовно втілення авторського замислу та образів, що були закладені автором у творі. Всі виконавські версії помітно відрізняються одна від одної. Таким чином можна виявити типи відмінностей у виконанні різних фаготистів:

1. Відношення до авторського тексту.
2. Підхід до виконавства на духовому інструменті (вокальний чи інструментальний).
3. Увага до особливостей стилізації, що передбачувалася композитором (грамотне трактування необарокових та неоромантичних фрагментів у творі).
4. Вибудований баланс між звуковими та тембровими характеристиками інструменту та його технічно-віртуозними можливостями.

5. Особливості фразування. Тривалість фраз, акцентування та підкреслення певних звуків у фразі відрізняється залежно від інтерпретативної моделі виконавця (мається на увазі весь спектр впливу на формування виконавських стилістичних рис: виконавський досвід, смак, індивідуальна схильність до певних музичних напрямків, ступінь емоційності та експресивності).

Обраний матеріал дослідження допоміг представити фагот в різних аспектах: технічному, тембровому, звуковиразному. Порівняльний аналіз різних виконавських версій Сонатини О. Тансмана для фагота та фортепіано має за мету відтворити широкий спектр стилістичних рис виконавців, що є представниками різних фаготних шкіл. Таким чином, під час опрацювання даного твору виконавець має змогу акумулювати всі досягнення шкіл, реалізувати їхні найкращі якості та повноцінно розкрити весь технічно-виразний потенціал фаготу. Певний інтерес також представляють інтерпретаційні складові, що стосуються фразування та музичного мислення різних виконавців: дотримуються вони вокального чи інструментального підходу, чи відтворюють симслові цезури, відношення до темпових показників, суворе чи вільне виконання, відмінне трактування уповільнення та прискорення темпу, ступінь цих показників є різною в усіх чотирьох виконавців. Відрізняється також підхід виконавців до фразування та використання вібрато. Наприклад, виконавці Ф. Мореллі та М. Рац дотримуються виконання довгих фраз без перерви та незначно подовжують тривалості в повільному темпі. Також цим виконавцям притаманний вокальний принцип музичного мислення та використання насиченого, виразного вібрато, особливо в низькому регістрі. Тоді як виконавці М. Орлінські та Х. Міттермайєр більш схильні до інструментального принципу музичного мислення, в їхніх версіях яскраво виражений технічно-віртуозний компонент та підкреслення «стаккатної» природи фаготу.

Стосовно техніки та віртуозності Сонатина передбачає професійний рівень виконавської

майстерності на фаготі. Вона містить чисельну кількість складних виконавських засобів. Це, наприклад, широкі інтервальні переходи, що пов'язані зі зміною регістрів та підсилюють навантаження на амбушюр виконавця; довгі, масштабні за обсягом фрази у повільному темпі, для виконання яких потрібно володіти розвиненою технікою дихання; віртуозні пасажі, що вимагають майстерної рухливості пальців тощо.

Отже, не викликає сумнівів масштаб та фундаментальність, а також різноплановість та спектр виразних характеристик, великий потенціал, що композитор закрив в Сонатину для фагота та фортепіано. Робота над цим твором пов'язана із виконавським досвідом, загальним рівнем обізнаності та знанням традицій попередніх музичних епох (бароко, класицизм та романтизм), до яких апелює композитор. Мовні елементи всіх цих музичних напрямків містяться в матеріалі Сонатини для фагота, але вони вже переосмислені та набули нового семантичного навантаження. Стосовно семантичного амплуа фаготу слід зазначити, що незважаючи на те, що автор був піаністом, він розкрив природу духового інструмента на багатьох рівнях: тембровому, інтонаційному, артикуляційному, віртуозно-технічному тощо. Фагот завоював рівноправне місце серед солюючих інструментів, а Сонатина для фаготу та фортепіано О. Тансмана дала подальший імпульс для композиторів кінця XX- початку XXI століття (не лише композиторів, але й виконавців-фаготистів) щодо подальших творчих пошуків та звуко-сміслової реалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора / Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. Москва, 1983. 280 с.
2. Абаджян Г. А. Новое о вибрато на фаготе. *Теория и практика игры на духовых инструментах*: сб. ст. Киев., 1989. С. 49–64.
3. Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. — М.: Когито-Центр, 2002.
4. Апатский В. Факторы тембра и динамики фагота: Дисс. ... канд. искусствоведения. - Киев, 1971. - 320 с.
5. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
6. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с.
7. Апатский. В. Н. *Фагот от А до Я*. Киев : Лазурит-Поліграф, 2017. 520 с.
8. Апатский В. Н. Амбушюр фаготиста. Теорія та практика гри надухових інструментах. зб. ст. К., 1989., с. 26-45
9. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / Музыкальный современник: сб. статей. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5-44.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е издание. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
11. Беленов Л. Д. Вопросы методики обучения игре на духовых

інструментах в консерваторіях Франції. Москва, 1975. С. 139 – 158.

12. Берліоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.

13. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. Камерный ансамбль : Педагогика и исполнительство / Под ред. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1979. С. 5 – 31.

14. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 206 с.

15. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.). Монографія. Харків: ФОП Сілічев, 2007. 350 с.

16. Богданов В., Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України. В 2 т. Т. 2. Харків : Сілічева С. О, 2013. 345 с.

17. Бубнович В. Конструктивные усовершенствования фагота и современное исполнительство. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*. Москва, 1985. С. 122–140. (Тр. гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных ; вып. 80).

18. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания / Київське музикознавство, зб. ст. Київ 2000, вип. 3, с. 234-240.

19. Вятыха І. Про два аспекти музичної тембральності / Київське музикознавство, вип. 14, Київ, 2004. с. 22-31.

20. Гинзбург Л.С. Камерная музыка в современной музыкальной практике. Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство. Под ред. К.Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1979. С. 160 – 167.

21. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. 312 с.

22. Григорьева Н. Музыкальные формы XX века : учеб. Пособие. Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с.

23. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст.(тенденції

розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.

24. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

25. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. Москва : Сов. композитор, 1973. 272 с.

26. Жарков О. Музичний синтаксис та тембр: теоретичні аспекти / Науковий вісник, вип. 88, ч.1, Київ, 2009. С. 71 — 81.

27. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Наук. вісн. нац. муз. акад. Укаїни*. Київ, 2004. Вип. 37 С. 43–49.

28. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990. 303 с.

29. Катрич О. Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль / Наукові збірки Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вип. 27, Львів, “Сполом”, 2012. - с. 94 — 101.

30. Кизиляев А. А *Возникновение фагота и его развитие в эпоху Барокко* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Санкт-Петербург, 2017. 221 с.

31. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.

32. Левин С. Фагот. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 58 с.

33. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х ч. Ч. 2. Ленинград : Музыка, 1983. 190 с.

34. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.

35. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 268 с.

36. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

37. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. Пособие для студ. высш. учеб. Заведений. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

38. Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность

«событийной культуры» / Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. - Зб. Наук. Сатей. - вип. 34. - Харків, 2012. - С. 212 – 220.

39. Понькіна А. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів). Автореф дис.. канд.. мистецтвознавства, Харків, 2009.

40. Понькіна А. Сонати для саксофона в контексті культурно-стильових тенденцій ХХ століття / Музичне мистецтво, зб. ст. , Вип. 7, Донецьк 2007, с. 108-117.

41. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент, его история, проблемы педагогики и исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2014. 29 с.

42. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Т. 1. Берлин ; Москва ; Санкт-Петербург : Рос. музык. изд-во, 1913. 180 с.

43. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 288 с.

44. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 104 с.

45. Терехин Р. Школа игры на фаготе. Москва : Музыка, 1999. 159 с.

46. Усов Ю. А. Фагот / Энциклопедия «Музыкальные инструменты». Москва : «Дека-ВС», 2008. С. 617–619.

47. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: автореф. дис... доктора искусствоведения. Москва, 1979. 54 с.

48. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. - 200 с.

49. Федотов А.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1978. 132с.

50. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. Москва : Музыка, 1998. 98 с.

51. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319с.
52. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 491 с.
53. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
54. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
55. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии / Науковий вісник, вип. 90, Київ 2010. С. 3 – 12.
56. Шахрай М. Творчість Джошуа Редмена в системі сучасної джазової сфери: виконавський, композиторський та інтерпретаторський виміри. Магістерська робота, - Харків, ХДАК, 2021.
57. Baines, A. (1957). *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 382.
58. Burns, Ken. Jazz (miniseries). A documentary film, editor Paul Barnes, 2001.
59. Dart, M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 2011. 567 p.
60. Langwill G. The Bassoon And Double Bassoon. London, Lowe and Brydone (Printers) Limited, 1965. 43p.
61. Rae Caroline. Liner notes from the CD: Tansman: Symphonies, Volume 1
62. <https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1130&context=musicprograms>
63. <https://queenguitar.by/content/aleksandr-tansman>
64. <https://howlingpixel.com/i-uk/Фагот>
65. Gourdet G. Les instruments a vent. - P.: PUF, 1967. - 128 p. - BG - p. 128.

(Le basson et le contrebasson – pp. 61-72)

66. Joppig G. Oboi und Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik. - Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag, 1981. - S. 196.

67. McLuhan, Marshall (1994). *Understanding media: The extensions of man*. The MIT Press; Reprint edition.