

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра оркестрових духових інструментів

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТУ З ОРКЕСТРОМ В XVIII – XXI
СТОЛІТТІ:
ТРАКТОВКА ЖАНРУ ТА СОЛЮЮЧОЇ ПАРТІЇ**

Магістерська робота

Іванця Максима Ігоровича

Науковий керівник

Кандидат мистецтвознавства

Пастухов Олександр Валерійович

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ФАГОТУ ЯК СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ.....	7
Висновки до Розділу 1.....	13
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ F-dur ДЛЯ ФАГОТУ К. М. ВЕБЕРА.....	14
Висновки до Розділу 2.....	19
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ.....	20
3.1. Концерт для фаготу з оркестром П. Шикеле.....	20
3.2. Концерт для фаготу з оркестром Д. Фуджікура.....	30
Висновки до Розділу 3.....	35
ВИСНОВКИ.....	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41

ВСТУП

Актуальність теми. Жанр концерту для фаготу налічує вже більше трьох століть історії, починаючи від 39 концертів А. Вівальді (1678–1741) і закінчуючи такими оригінальним зразками як Концерт для фаготу, системи пожежної сигналізації і ансамблю ударних інструментів (1973) Карсона Ківмана (Carson Kievman), Концерт для фаготу та смичкових з маримбою (2003) Мартьяна Мозетіча; Концертино для фагота и оркестру з мандоліною та контрабасом (2002) Жана-Луї Пті; цікаві програмні концерти – «В сутності Трагічного» для ампліфікованого фаготу (Концерт № 1) та «Дихання Риторки» (Концерт № 2) – Джина Пріцкера та багато інших.

Наукові розвідки щодо специфіки фаготу як сольного інструменту представлені в працях О. Пастухова [18], а його ансамблевий репертуар вивчає В. Старко. Втім, вивчення жанру фаготового концерту поки що відстає від композиторської практики, що побуджує звернутися до його витоків і перших зразків, які потрапили у виконавський репертуар. Поки вівальдієвські концерти ще не були віднайдені (ця подія відбулася лише в 30-ті роки XX століття), фаготистам були відомі Концерт В. А. Моцарта B-dur (№ 1) та Концерт К. М. Вебера, F-dur. Специфіка трактовки жанру, форми, та солюючої партії в цих творах майже не була висвітлена, на фоні, скажімо, кларнетових концертів К. М. Вебера, які постійно приваблюють дослідників. На сьогоднішній день більшість концертних творів межі XX та XXI століть теж залишаються поза увагою музикознавців, хоча саме вони ілюструють новий рівень осмислення фагота як соліста в одному з найбільш показових жанрів – концерті. Аналіз подібних композицій може дати не тільки уявлення про новітні досягнення фаготної техніки, але й розкрити діапазон можливостей сучасного фагота, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки трактовки жанру фаготового концерту в творчості композиторів XVIII – XXI століть що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розглянути історію жанру концерту для фагота;

- зробити композиційний аналіз концертів для фаготу В. А. Моцарта, К. М. Вебера, П. Шикеле, Д. Фуджікуро;
- визначити ключові відмінності та ознаки моцартівської традиції у веберівському концерті;
- розкрити специфіку трактовки солюючого інструменту в Концертах К. М. Вебера, П. Шикеле, Д. Фуджікура;
- узагальнити аналітичні спостереження в висновках.

Об’єкт дослідження – жанр концерту для фаготу з оркестром, **його предметом** – трактовка жанру та специфіка партії соліста в концертах різних епох.

Матеріалом дослідження виступають партитура/ Urtext [51], клавір [52] та аудіозаписи Концерті для фаготу F-dur К. М. Вебера, партитура та аудіозаписи Концерт для фаготу B-dur В. А. Моцарта (1774) [41]; Концерт для фаготу з оркестром П. Шикеле (1999) [46], Концерт для фаготу з оркестром Д. Фуджікура/Dai Fujikura (2012) [32].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – окреслює траєкторію розвитку жанру фаготового концерту
- *органологічний* – розкриває специфіку зміни побудови фаготу як фактору еволюції його віртуозно-технічних якостей;
- *жанровий* – моделює типову структуру фаготового концерту;
- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (тематизм, форма, співвідношення соліста та оркестру);
- *порівняльний* – допомагає виявити спільні риси фаготових концертів, а також їх специфічні відмінності.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *історії та теорії виконавства на духових інструментах* (В. Богданов [2], П. Вакалюк [3], В. Громченко [4; 5], П. Круль [8], О. Пастухов [11], В. Посвалюк [12]);
- *історії та теорії фаготового виконавства* (В. Старко [15; 16; 17], Т. П. Купер / Т. Р. Cooper [26], М. К. Дін / М. Cody Dean [29], А. Д. Морено / A. D. Moreno [40]);
- *фаготового репертуару* (Дж. К. Масоне / J. K. Masone [38], Л. Ч. Метлер / L. Ch. Mettler [39],
- *розширеної техніки гри на духових інструментах* (Б. Бартолоцці / B. Bartolozzi [21], Р. Дік / R. Dick [30], А. Лавлок [37], С. Пенацці / S. Penazzi [42], Е. М. Поллард / A. M. Pollard [44], А. Штейн / A. Steyn [47]);
- *жанру концерту* (Л. Скрипнік [14], О. Успенська [19]);
- *жанру концерту для фагота* (В. І. К. Феррарі / V. I. K. Ferrari [31], Дж. М. Ключенер [35], Е. К. Стоун / E. K. Стоун [48], В. К. Свєгер / W. K. Sweger, А. К. Відстрєнд / A. K. Widstrand [54], Дж. М. Вілсон / J. M. Wilson [55]);
- *напрямків музики ХХ століття* (С. Павлишин [10], Р. Бріндл [25], Д. Коуп / David Core [27], Тон Де Лео / Ton De Leeuw [36]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується порівняльний аналіз Концертів для фагота П. Шикеле та Д. Фуджікура, на основі чого робиться висновок щодо ролі традиції в концерті та нові досягнення з точки зору розкриття потенціалу фагота як сольного інструменту.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених жанру фаготового концерту, у виконавській практиці фаготистів, а також у теоретичних курсах з «Історії захіжноєвропейської музики», «Аналізу музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі

положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах фаготу. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної музики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Потенціал фаготу як сольного інструменту та його розкриття в жанрі концерту» присвячено огляду жанру концерту в творчості К. Вебера, історії фаготу як сольного інструменту та панорами жанру фаготового концерту, починаючи від епохи барокко до XIX століття. В Розділі 2 – «Композиційні особливості концерту *F-dur* для фаготу К. М. Вебера» розглядається історія створення фаготового концерту, його композиція, співставляються деякі текстові розбіжності Urtext'у та редакторської версії (клавівру). Розділ 3 присвячено аналізу двох зразків фаготового концерту, написаних на межі XX та XXI століття – П. Шикеле та Д. Фуджікуро. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 46 сторінок, з них основного тексту 40. Список використаних джерел включає 55 позицій.

РОЗДІЛ 1

ПОТЕНЦІАЛ ФАГОТУ ЯК СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ ТА ЙОГО РОЗКРИТТЯ В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ

Тембри духових інструментів приваблюють К. М. Вебера протягом усього життя. Серед його творів, де особлива увага належить кларнету, виділяються 2 концерти для кларнету з оркестром; Концертино для різних духових з оркестром – валторни (ор. 45), гобоя (C-dur, 1809), кларнету (ор. 26); та камерно-ансамблеві твори за участю духових, зокрема Великий концертний дует для кларнету і фортепіано, Адажіо та рондо для 2-х кларнетів, 2-х валторн та 2-х фаготів B-dur (1808), Квінтет для кларнету і смичкового квартету B-dur (ор. 34) та інші.

Час створення кларнетових концертів (1811 р.) співпадає із зверненням до фаготового концерту. В кларнетових концертах К. М. Вебера спостерігають, перш за все, зв'язок із традицією інструментальних концертів В. А. Моцарта, хоча є і певні модифікації. Так, в Першому концерті немає великої оркестрової експозиції (головна у оркестра, побічна – у соліста). Відзначають також вплив «театральної сцени» на характер композиції кларнетових концертів К. М. Вебера.

Фагот (звісно, поступаючись кларнету за пріоритетом) є другим серед дерев'яних духових тембром, до якого К. М. Вебер повертається неодноразово. Окрім концерту для фаготу ор. 75 F-dur, К. М. Вебером також написаний *Romanze appassionata* для фагота з оркестром, в чому виявляється спроба композитора виявити експресивний потенціал інструмента. Дослідники відзначають, що К. М. Вебер досить рідко звертається до найменування.

Фаготовий концерт К. М. Вебера був одним із перших в репертуарі сучасних фаготистів, поряд із моцартовським концертом Лиш в 30-х роках ХХ століття А. Джентлі віднайшов рукописи концертів А. Вівальді, і порівняно недавно стали відомі і два концерти з оркестром з оркестром І. Х. Баха.

Відзначають, що фагот сформувався доволі давно і раніше кларнету потрапив в симфонічний оркестр. Так, на початку XVI століття в арсеналі з подвійною тростиною існував величезний басовий поммер, корпус якого невідомому автору прийшло в голову розділити на дві частини і скласти їх разом («зламати і зв'язати»). Італійці назвали інструмент «fagotto» («В'язка», «зв'язка»), що відбило принципову новизну в його конструкції на відміну від французького назви «basson», як називали лише низький регістр інструменту. Серед попередників і родинних фаготу інструментів можна назвати бомбарду, Поммер, дульціан, Басон, бассун, сервелат, бахон. На початку XVII століття інструменти сімейства фаготів були описані М. Преторіусом: Diskant-Fagott (Dulzian) і Alt-Fagott без клапанів, з десятьма і вісьмома звуковими отворами відповідно, а також Tenor-Fagott, Chorist-Fagott і Doppel-Fagott з двома клапанами і вісьмома отворами. В інших джерелах того часу вказані більш вісімдесяти різновидів духових з подвійною тростиною, відмінних по розмірами і звучанням. Відомо також про існування в XVII – XVIII століттях ліворучних фаготів і дульціанів. Тоді ж з різних споріднених інструментів поступово формується фагот сучасного типу: купуються нові отвори, клапани, його конус стає більш точним, розширюється діапазон.

В партитурах XVIII століття став використовуватися поряд із флейтою та гобоєм. Його ключовими характеристиками є експресивність тембру та багатство обертонів на всьому діапазон. Різні регістри інструменту звучать відмінно. Так, у нижньому регістрі (B_1 – F) його звуки густі та різкі, дещо тріскучі, динамічні можливості обмежені mf та f , при цьому витрата повітря дуже значна. В середньому регістрі (с – d^1) у нього «м'які повні звуки органного характеру, але більш співочого відтінку». Чим вище, тим яскравіше відрізняється забарвлення звуку. В цьому регістрі витрата повітря відносно невелика. В свою чергу високий регістр (від c^1 до as^1) характеризується напруженістю, «здавленістю». Окрім того, ці звуки важко виконувати на ріано. Відповідно і витрата повітря зростає. Найвищі тони (e^2 , f^2) важко видобувати, вони максимально напружені.

Одна з найсильніших сторін фагота – це стаккатна техніка, яка основана на простому ординарному, языку, причому. Прекрасно звучать на фаготі стрибки на октаву та більше, зміни регістрів майже такі ж легкі і непомітні, як на флейті. Лише в верхньому та нижньому регістрах staccato дещо уповільнене в порівнянні із середнім. Узагальнюючи спостереження щодо можливостей фагота, М. Чулак відзначає що його техніці «найбільш властиві чергування мелодичних фраз середнього дихання та стрибків».

Розглядаючи історію тембру, дослідники відзначають, що первинною функцією інструментів фаготного сімейства було виконання basso continuo. Першими творами, написаними спеціально для фагота соло вважаються «Фантазії» Б. де Сельма-і-Салаверде (1580-1640) і соната «La Monica» (одна тисяча шістсот п'ятьдесят-один) Ф. Ф. Бёдеккера. О. Пастухов також відзначає велику роль Джовані Антоніо Бертолі, який виступив автором дев'ять сонат для сольного фагота і basso continuo (найперша збірка, що повністю складається з сольних сонат для будь-якого одного конкретного інструменту), а також німецького композитора Філіпа Фрідріха Бухнера (Philipp Friedrich Buchner), який, в свою чергу опублікував в 1662 році збірку сонат, що включає сонату для двох фаготів. XVIII століття дало солістам-віртуозів велику і різноманітну літературу: концерти для фагота з оркестром, в тому числі подвійні і потрійні, камерні ансамблі різних складів, твори для фагота і basso continuo.

Можна сказати, що відкриття яскравого потенціалу фагота як сольного інструмента належить А. Вівальді, який, як відомо на сьогоднішній день, написав 39 концертів для фаготу з оркестром. Більшість з них характеризується традиційною тричастинною структурою за принципом темпового контрасту «швидко – повільно – швидко». В них переважно використовуються зручні для фаготу тональності, зокрема C-dur (12), F-dur (7), B-dur (4), a-moll (4), G-dur (3), g-moll (2), d-moll (2), c-moll (2), Es-dur (1), e-moll (1). Характеризуючи концерти А. Вівальді, О. Пастухов відзначає такі їх риси як «чергування solo і tutti, що стало невід'ємною ознакою

концертного Allegro, яке створює контраст, протистояння, і, в той же час, узгодження зусиль соло і акомпануючих голосів» [11, с. 206].

В XVIII столітті фагот приваблює І. Х. Баха, який написав два концерти – Es-dur, B-dur, з яких найбільш виконуваним є другий, що зумовлено специфікою тональності, яка є однією з найзручніших для цього інструмента.

Підсумовуючи спостереження щодо еволюції фаготу в епоху бароко, О. Пастухов відзначає наступні досягнення:

- м'якість тембру;
- керування звуковисотною інтонацією;
- розширення робочого діапазону;
- велика сила звуку;
- зручність виконання на інструменті [11, с. 204].

Зазначені фактори, за думкою дослідника, «<...>спричинили принципові зміни у ставленні композиторів до інструменту. Фагот виходить на більш складний функціональний рівень в творах різних музичних жанрів. У той же час, нові технічні, темброве-акустичні і образно-семантичні можливості інструменту, реалізовані в широкій жанровій палітрі, тягли за собою як нові композиторські рішення, так і необхідність подальшого вдосконалення інструменту, пошуків нових звучань, кількісне і якісне розширення репертуару, а також зростання числа виконавців на фаготі» [11, с. 204].

Серед класицистських творів виділяється Перший концерт для кларнету, B-dur, В. А. Моцарта, який став постійною частиною репертуару фаготистів. Авторство Другого фаготового концерту В. А. Моцарта, знайденого уже в XX столітті, стоїть під сумнівом. Вважається, що він належить перу Франсуа Дев'єна – флейтиста та фаготиста, автора 14 концертів для флейти и 5-ти – для фаготу.

Класичний період в історії фаготового концерту представлений також концертами Франца Данци, Карла Стаміца, Йоганна Гуммеля, Антоніна (Леопольда) Кожелуха.

В XIX столітті відбулася суттєва реформа інструмента, що призвела до створення двох систем-конструкцій фаготу – німецької та французької. Основна їх відмінність полягає, перш за все, у тембрі. Вважається, що французькі фаготи яскравіші.

До фаготового концерту в епоху романтизму, з його тяжінням до фортепіано, звертається не так багато композиторів, втім, окрім К. М. Вебера, можна відмітити твори Дж. Россіні, Л. Мільде, концертино для фаготу Н. Паганіні.

Перш ніж перейти до аналізу Концерту для фагота К. М. Вебера, спробуємо зупинитися на моцартівському концерті, щоб потім виявити, як К. М. Вебер інтерпретує його традицію.

Концерт В. А. Моцарта для фаготу з оркестром № 1 (KV191/186E) B-dur, авторство якого є підтвердженим, був написаний в 1774 році. Він складається з трьох частин – Allegro (I), Andante ma adagio (II), Rondo: Tempo di minuetto (III). Розглянемо безпосередньо партитуру моцартівського концерту.

Інструментальний склад, обраний композитором, являє собою неповний оркестр. З дерев'яних, окрім Fagotto principale, представлений лише гобой, а з мідних – валторна (альтова, in B). Віолончелі та контрабаси пишуться на одному рядку, як у старовинних концертах. Тобто фактично в партитурі представлено 6 тембрів (V-ni, V-le, Vc+Cb, Corni, Ob., Fg).

Перша частина, Allegro, B-dur, написана в сонатній формі. Вона традиційно відкривається розгорнутою експозицією оркестру. Значно пізніше (т. 36) із головною темою вступає соліст.

Каденція в першій частині, доречі – єдина в концерті, знаходиться в завершенні репризи перед невеличкою кодою. Вона традиційно не виписана, а імпровізується виконавцем. В ній композитор дуже обережно використовує діапазон інструмента – найвищий тон b¹ зустрічається лише в гамоподібному пасажі в репризі. Широко використовуються гами та стаккатна техніка.

Друга частина, *Andante ma adagio*, *F-dur*, лірична, нагадує інструментальну арію. Пульсуючий акомпанемент вісімками та 16-ми створює фон для виразної кантиленної, насиченої прикрасами мелодії. Ця частина значно лаконічніша за першу, фагот вступає уже.

Основна тема відтіняється лірико-ламентозною другою, яка викладається у соліста відразу після експозиції першої. Реприза, як і в першій частині, відзначена появою діалогу – перекличок між смичковою групою та фаготом.

Дуже цікаво вирішено форму фіналу Rondo: Tempo di menuetto. Ми знаємо, що як правило, менует пишеться в складній тричастинній формі з тріо (складна тричастинна da capo), втім В. А. Моцарт пропонує рондо. Тут дуже яскраво простежується властива старовинному концерту ідея співставлення tutti – soli. Так, майже всі проведення рефрену, окрім передостаннього, доручаються оркестру, а всі епізоди – фаготу. В них інструмент має можливість продемонструвати як свою віртуозність (епізоди 1 та 3), так і мелодичне начало (епізод 2). В результаті утворюється 7-частинне рондо з трьома епізодами та додатковим проведенням рефрену в завершенні частини:

рефрен	Епізод 1	рефрен	Епізод 2	рефрен	Епізод 3	рефрен	Рефрен/кода
tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	soli	tutti
a	b	a ¹	c	a ¹	b ¹	a ²	a ¹
B-dur	F-dur	B-dur	g-moll	B-dur	B-dur	B-dur	B-dur
8(x2)+12 т.	30 т.	8 т.	22 т.	8 т.	18 т.	30 т.	8 т.

Власне, тема рефрену, за жанровими ознаками являє собою менует. Її початковий виклад складається з повтореного періоду (8 т.) та його розвитку (+12 т.). Всі наступні проведення скорочені до 8 тактів, тобто містять лише початкову «тезу» теми (їх у схемі ми зазначили як . a¹).

Перший епізод досить розгорнутий – він обіймає 30 тактів – і водночас віртуозний. В логіці його викладу простежується тричастинність: в крайніх її

розділах пануює тріольний рух по звуках арпеджіо (а також «ламани» фігурації), в центрі – рух шістнадцятими. Разом із тим в музиці здійснюється активний гармонічний розвиток – відхилення у g-moll, Es-dur.

Другий епізод дещо лаконічніший. Його матеріал нагадує другу тему, *Andante ma adagio*. Низки низпадаючих малих секунд у секвентному русі надають мелодії схожості із арією *lamento*. Особливу емоційну напругу зумовлює рух по зменшеному септакорду вгору.

Третій епізод, що видно зі схеми, нагадує за матеріалом перший. Втім, тут все розпочинається з руху по шістнадцятих (8 т.), а потім фагот переходить на тріолі (10 тактів). Передостаннє проведення рефрену доручається нарешті солісту. Його повтор у всього оркестру служить водночас і репризою, і кодою, і аркою-обрамленням усієї композиції фіналу.

Висновки до Розділу 1. Отже, фагот як сольний інструмент починає розкривати свій потенціал ще в епоху бароко, в чому велика заслуга належить А. Вівальді – автору 39 сольних концертів для цього тембру. Найбільш давно в репертуарі знаходяться концерти В. А. Моцарта (перший з них, оскільки авторство другого під сумнівом) та Концерт К. М. Вебера.

Фагот як сольний інструмент має яскраві можливості в плані стаккатної техніки (в порівнянні з іншими інструментами з тростю), а також йому добре вдаються чергування мелодичних фраз середнього дихання з гамоподібними пасажами та арпеджіо (переважно в стаккатному викладі) і застосування різноманітних стрибків. Моцартівський концерт ілюструє яскраве втілення віртуозного і ліричного потенціалу інструмента (друга частина наближується до інструментальної арії). Сольна каденція всього одна – на межі між репризою та невеликою кодою початкового *Allegro*.

Найцікавішим у концерті є фінал, що виступає своєрідним гібридом між менуетом та рондо. Більшість проведення рефрену доручаються *tutti*, тоді як в епізодах солює фагот. В протилежність традиційному менуету (який пишеться в складній тричастинній формі *da capo*), у В. А. Моцарта виникає

семичастинне рондо (4 проведення рефрену + 3 епізоди). Спробуємо виявити, як моцартівська традиція відбилася в творчості К. М. Вебера.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФАГОТУ

F-dur К. М. ВЕБЕРА

Дослідники зазначають, що Концерт К. М. Вебера (1786 – 1826) був написаний в 1811 році для німецького віртуоза Г. Ф. Брандта [16]. За каталогом він позначений оп. 75, а в Urtext'і як К 191.

У лютому 1811 року К. М. Вебер, як відомо, приступив до міжнародного концертного туру, який повинен був включати в себе такі міста, як Мюнхен, Прага, Дрезден, Берлін, Копенгаген, і Санкт-Петербург. 14 березня він прибув в Мюнхен, з якого цей тур розпочинався. Саме там ним було написано кларнетове Concertino, оп. 26 для Генріха Бермана/Värmann, яскравого віртуоза-кларнетиста, який став другом композитора на все життя. Концертино набуло шаленої популярності, що побудило Максиміліана I, король Баварії, негайно замовити у К. М. Вебера два повноцінних кларнетових концерти (№ 1 фа мінор, оп. 73, і № 2 мі-бемоль мажор, оп. 74). Багато музикантів придворного оркестру буквально благали К. М. Вебера писати концерти для них, але переконав його лише фаготист Георг Фрідріх Брандт. Учень відомого соліста Георга Венцеля Ріттера (улюбленого фаготиста Моцарта), вмовив короля замовити фаготовий концерт К. М. Веберу.

Концерт був написаний дуже швидко – з 14 по 27 листопада 1811 року. Брандт грав прем'єру в Мюнхенському *Hoftheater* 28 грудня 1811 року, але К. М. Вебер на той момент вже поїхав до Швейцарії, в наступний пункт призначення його концертного турне. Г. Брандт мав можливість виконати Концерт ще тричі, у Відні (27 грудня 1812), Празі (19 лютого 1813), і у Людвігслюсті (березень 21, 1817). К. М. Вебер зміг бути присутнім на концерті в Празі, і, перш ніж вислати концерт Берлінському видавцю Шлезінгеру в 1822 році, він зробив зміни, в результаті цього прослуховування. Через приблизно 40 років після видання 1823 року, Шлезінгер випустив сильно відредаговану версію для фагота і фортепіано, де

змінені ноти, додані динамічні вказівки і, разом з тим, помилки. Фаготист і педагог Вільям Уотерхаус написав наукову статтю в 1986 році, порівнюючи всі видання і деталізацію змін К. М. Вебера в своїй ревізії 1822, а потім Уотерхаус підготував і редагував видання Urtext в 1990 році, щоб повернути початковий композиторський задум. Достеменно не відомо, яке саме видання для фаготу та фортепіано в нашій наявності, можливо, те саме, що містить і помилки.

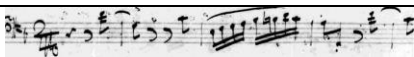
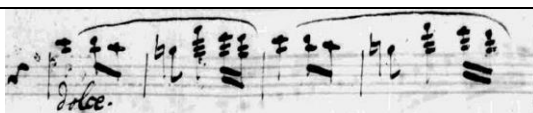
Концерт складається з трьох частин, партитура відповідає малому симфонічному складу. У всьому творі фаготу надається можливість розкрити всі свої віртуозні і кантиленні якості. Використовуються крайні регістри фагота, стаккато по всьому діапазону інструмента, швидкі пасажі. Однак, як і у випадку з класичними творами, не слід вдаватися до максимальної швидкості виконання.

Звернувшись до Urtext'у твору, ми можемо помітити досить дивні речі. Так, вгорі партитури у нього знаходиться *Fagotto principale*, нотований в басовому ключі. Надалі йдуть 2 пульти скрипок, альти флейти, гобої, валторни (In F), фаготи, труба (In F), літаври і «баси» (під чим вочевидь, маються на увазі віолончелі + контрабаси). Тим самим композитор порушує традиційне розташування інструментів в партитурі, причому не тільки порядок груп, але й «розчленовує» смичкову групу.

Ще одну дивну деталь ми спостерігаємо в клавирі – під партією солюючого фаготу в дужках вказано «віолончель», тобто композитор (чи редактор передбачає взаємозамінність цих тембрів).

Концерт К. М. Вебера, як і моцартівський, складається з трьох частин – *Allegro ma non troppo* (I), *Adagio* (II), та *Rondo, Allegro* (III).

На відміну від моцартівського тексту, веберівський показовий наявністю ремарок щодо характеру виконання. Втім співставляючи Urtext із клавиром, ми бачимо, що не всі вони належать композитору. Так, основна тема фіналу у клавирі супроводжується ремаркою *scherzando* (жартівливо), відсутньою в авторській версії, хоча наступна, *dolce*, є в обох варіантах:

Rondo, основна тема (Vienna, Carlo Haslinger):	Rondo, основна тема, Urtext:
	
	

Можливо, композитор навпаки хотів уникнути зайвого комізму тембру і підкреслити його ліричні риси, але в редакторській версії, цей підхід ігнорується. Протягом усієї частини ремарка *scherzando* буде зустрічатися ще тричі. Крім того, редактори віденського видання додали *con fuoco* («з вогнем») в т. 69, де звучить стаккатний висхідний гамоподібний пасаж, що завершується низхідним стрибком на дві з половиною октави:



Так само новим, в порівнянні з Urtext'ом, є і наступне *espressivo* (т. 97):



Так само, в першій частині редакторський текст збагачується ремарками *risoluto*, тобто «рішуче» (т. 41), коли соліст після оркестрової експозиції вступає з головною темою, *con fuoco* (т. 147), коли в репризі головної теми звучать нові віртуозні тріольні пасажі.

Масштаби частин, у порівнянні з В. А. Моцартом, змінюються. Середня так само лаконічна, а от крайні значно масштабніші.

Перша частина, *Allegro ma non troppo*, F-dur, 4/4, як і у В. А. Моцарта, відкривається розгорнутою оркестровою експозицією. Соліст вступає тільки в т. 41. Його супроводжує ремарка *risoluto*, зазначена вище. Втім, вона фактично зайва, оскільки тема насичена пунктирною ритмікою,

що надає їй рис маршовості, а також експонується на фоні ритмічних остинатних ударів, завдяки чому створюється колорит військової музики. Друге проведення починається в g-moll і музика позбавляється таких відверто маршових рис.

В межах викладу побічної (dolce від т. 68) у фагота спочатку звучить мелодія, а потім віртуозний контрапункт, в той час як мелодія повертається до смичкових. В завершенні експозиції звучать яскраві віртуозні пасажі.

Розробка (від т. 140) починається викладом теми головної партії в мінорі (d-moll), доручається солісту, що поступово перетікає у віртуозні триольні пасажі. Показове прагнення композитора задіювати крайні регістри. Так, наприкінці хвилі розробки звучить «скрипучий» різкий B_1 (тт. 168 – 170).

В репризі (від т. 180) тема головної партії відразу доручається солісту, за рахунок чого її загальні масштаби скорочуються, і в цілому вона динамізується. Зоною посилення віртуозності виступає кода – тут зустрічаємо стрибки від 1, 5 до 2,5 октави ($A - f^1$, $B_1 - g^1$) і досить високі тони в першій октаві (e , f^1 , fis^1 , g^1), які подані у вигляді висхідного хроматичного ходу та підкреслені акцентами, що ще більше сприяє загостренню експресії.

Друга частина концерту, Adagio, 3/8, написана в тональності субдомінантової сфери – B-dur.

Фагот вступає відразу з основною темою, яка не експонується у оркестра. Тут соліст повстає як суто ліричний інструмент. Як і у В. А. Моцарта, основна тема аріозного характеру – це кантилена в дусі bel canto, насичена вишуканою ритмікою та мелодизмом. В середньому розділі з'являються речитації, що вносять певну напругу в емоційний зміст частини. В завершенні Adagio звучить перша в творі каденція – виписана, що супроводжується ремаркою ad libitum (як в Urtext'і), так і в редакторській версії, що надає можливість вільно відступати від загального темпу. В порівнянні з імпровізованою каденцією у В. А. Моцарта (у виконанні Моріса Аллара), ця каденція значно менша: висхідний гамоподібний пасаж,

викладений на стаккато, низка низхідних триольних мотивів – стрибок вгору, фермата і, врешті решт низхідний гамоподібний пасаж, що завершується групето і кадасом – відтворюють хвилеподібну лінію, досить просту за своїм синтаксисом.

Третя частина, Rondo, Allegro, 2/4, значно розгорнутіше за моцартівський фінал і охоплює 284 такти. Основна тема, скерцозно-танцювального характеру, що зумовлює появу відповідної ремарки у редакторському тексті. Скерцозність відчувається уже в початковій інтонації – два секвентно викладених низхідних стрибки на малу септиму ($f^1 - g, d^1 - e$), розділені паузами. Другий з них перетікає у висхідний гамоподібний пасаж, що «компенсує» ці ходи. В другій половині теми (*dolce*) септима теж відіграє важливу роль, але тут вона вже в висхідному вигляді і в ритміці синкопи, що надає їй більш вишуканого характеру. Отже для рефрену властиве поєднання грайливої скерцозності і вишуканості, стихії інструменталізму і мелодики вокально-аріозного типу. Загальна форма рефрену – проста тричастинна репризна.

Перший епізод (т. 44) розвиває вокально-аріозний тип тематизму (*C-dur*, т. 44), який поступово перетікає у віртуозні гамоподібні пасажі. Поступово тема, розвивається, насичуючись різноманітними відхиленнями.

Повернення рефрену (т. 122) скорочене, насичене модуляційним рухом, соліст у ньому мовчить. Тобто спостерігається певне віддзеркалення принципів *tutt-soli*, що ми бачили у В. А. Моцарта.

Другий епізод (від т. 158) розвиває, навпаки, скерцозний тип тематизму – його інтонаційний матеріал насичений стрибками, які поступово розширюються і синкопами. Характер підкреслений редакторською ремаркою *Scherzando*. Найширший стрибок – 3 октави (тт. 167 – 168), фактично охоплює весь діапазон інструменту – від ($b^1 B_1$). У В. А. Моцарта такого не було, він навпаки, прагнув обережно задіювати крайні регістри, які в нього майже не зустрічаються. К. М. Вебер, навпаки, використовує їх для розширення емоційної палітри, зокрема втілення скерцозності:

Рондо, другий епізод, тт. 163 – 170, партія фаготу:



Цей епізод за формою наближується до тричастинної репризної форми, яка переходить у зв'язку до чергового проведення рефрену (від т. 239), що є заключним у композиції концерту.

Висновки до Розділу 2. Співставляючи Концерти для фаготу В. А. Моцарта та К. М. Вебера, які розділяє майже 40 років (1774 та 1811), необхідно відмітити як спільні риси в трактовці жанру, так і відмінності. По-перше, композиція циклу творів близька. Перша частина, написана в сонатній формі, де перша тема рішуча, друга лірично-аріозна, а розробка дуже лаконічна. Друга частина наближується до інструментальної арії, а за композицією – до простої тричастинної репризної форми. Фінали обох концертів рондальні. Тільки у В. А. Моцарта це 7-мичастинне рондо з явним співставленням *tutti* (рефрени) та *solì* (епізоди), тоді як у К. В. Вебера класичне 5-тичастинне рондо (3 проведення рефрени+2 епізоди), а проведення рефрену у соліста та оркестру чергуються. Різняться характер ключової теми фіналу – у В. А. Моцарта це менует, тоді як у К. М. Вебера він поєднує риси скерцозності, танцювальності та аріозності, які потім розвиваються в епізодах (перший – «аріозний», другий – «скерцозний»). Різняться концерти з позиції положення каденції. Так, у В. А. Моцарта каденція знаходиться в першій частині і вона традиційно не виписана, тоді як у К. М. Вебера – в *Adagio* і вона виписана.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ НА МЕЖІ XX – XXI СТОЛІТЬ

3.1. Концерт для фаготу з оркестром П. Шикеле. Пітер Шикеле (нар. 1935) – американський композитор, відомий, перш за все як автор «комедійних альбомів» із власною музикою, презентованою під псевдонімом П. Д. К. Бах [43].

Концерт П. Шикеле був написаний в 1999 році на замовлення камерного оркестру ProMusica в Колумбусі (штат Огайо). представлений подвійним складом оркестру ранньокласичного типу (без тромбонів і туб) із розширеною групою ударних інструментів (в тому числі вібрафон, марімба) та фортепіано. Твір був написаний для фаготиста Дж. Сакакіні/ George Sakakeeny, професора Істменської школи музики і концертуючого фаготиста. Як свідчать джерела, окрім Концерту П. Шикеле, для нього також було створено Концерт «Повний місяць у місті» Л. Ласена (2013) і Fagottkonzert (1997) О. Блехінгера [33]. Дж. Сакакіні також здійснив численні записи музики XX століття для фагота.

Як і деякі інші американські композитори, зокрема Дж. Вільямс («The five sacred trees», 1995), П. Шикеле, уникає використання розширеної фаготової техніки, хоча його творів не можна відмовити у віртуозності. Подібно до Дж. Вільямса, П. Шикеле створює композицію сюїтного типу, про що говорить кількість частин (5) та їх назви: Blues, Intermezzo, Scherzo, Song, Romp. Втім, на відміну від Дж. Вільямса, це сюїта не узагальнено-програмна, а жанрова.

Перша частина, Blues, супроводжується композиторськими ремарками «Мило, просто, витончено»/ «Sweet, simple, graceful», що повністю описує її характер. Незважаючи на відсутність драматургічного центру концерту у вигляді сонатної форми, першу частину все одно можна вважати найбільш вагомою в циклі через її відносну масштабність (приблизний час звучання 5:30) та активний розвиток матеріалу. Перша частина також задає основну

тональність – C-dur, який активно поєднується із елементами блюзового ладу.

Відкривається перша частина коротким вступом (тт. 1 – 4), де встановлюється чітка пульсація, яка буде супроводжувати основну тему із прихованим ритмом 3+3+2 (вісімки), який порушує традиційну логіку розподілу пульсу в розмірі 4/4, однак часто зустрічається в джазі і рок-музиці/ Пульсація доручена фортепіано, а на її фоні звучить уже рівний пульс маримби, на тій же гармонії C-dur.

На цьому фоні починає викладатися наспівна, але водночас рухлива тема фаготу. Окрім поступеневого руху, мелодія включає варіантно повторювані поспівки. Відразу ж в ній проявляються блюзові «тони»: es, b, які дещо затьмарюють світлу ладову основу мелодії. В самій темі можна умовно виділити пісенну структуру заспіва (до т. 12) і приспіву (т. 13 – 16). Ритмічно тема ілюструє цілеспрямоване пропуски сильних та відносно сильних акцентів, синкопування, що надає їй гнучкості і виразності:

П. Шикеле, I частина, основна тема (тт. 4 – 6)



В «приспіві» в мелодії виникає секвентний елемент – рух по низхідних квартсекстакордах (d-moll, c-moll), що урізноманітнює гармонічну структуру, після чого безпосередньо перетікає у друге проведення теми:

П. Шикеле, I частина, «приспів» основної теми:



Друге проведення (B) є не стільки повтором, скільки варіацією – імпровізацією на початкову тему, що відповідає блюзовій природі тематизму. Окрім, ущільнення фактурної пульсації за рахунок смичкових у високому регістрі, відбувається часткове, варіантне дублювання мелодії теми у засурдинених труб (Harmon) і гобоя. В дублюванні деякі мотиви продубльовані в унісон, інші – в інтервал, деякі пропущені, або викладені в

іншій ритміці, що дозволяє уникнути лапідарного звучання і робить музичну тканину гнучкою, дихаючою, а також створює враження колективної імпровізації. В партії фагота зазначено, що він повинен «балансувати гобой та труби», що свідчить про важливість ансамблевої взаємодії інструментів, наближуючи цю партитуру до джазового ансамблю.

Третє варіантне проведення теми (C) містить подальші фактурні варіації. До дублювання теми підключаються також флейти і перші кларнети. Третій «приспів» (ц. 33 + 4 т.) доручається флейтам, в той час як соліст на деякий час замовкає. Потім (D) він проводиться у всієї дерев'яної групи також без фагота. Соліст вступає уже по його завершенню (т. 47) і деякий час розвиває секвентну ланку з приспіву. На цьому завершується перший етап форми.

Другий етап (E) відкривається з різкого контрасту - звучить оркестрове tutti без соліста із активними хвилеподібними фігураціями смичкових в ритмі шістнадцятих. Тут же народжується новий тематичний елемент – мотив обспівування із в умовному b-moll, доручений гобоям:

П. Шикеле, I частина, E, т. 58, новий тематичний елемент:



Фоні цього активного руху активізуються низькі дерев'яні інструменти та мідь – у них звучить мелодичний контрапункт, викладений чвертями. При цьому соліст продовжує мовчати.

Про репризу свідчить дзвін трикутника і повернення пульсації вісімок, яка тепер доручається не фортепіано та марімбі, а смичковим. Основна тема (F) повертається у фагота у вигляді нової, значно віртуознішої варіації. Мелодичні остови теми зберігаються, однак замість поступеневого руху тепер активно використовуються стрибки – на сексту, септиму, октаву, а також мелодія ускладнюється форшлагами. Уже в другому реченні (т. 73), яке звучить замість «приспіву» з'являються гамоподібні пасажі 32-х , шістнадцятих (септолі, нонолі), що чергуються із фрагментами мелодії, які

імітують віртуозну «імпровізацію на тему». При цьому фактура залишається доволі прозорою. Окрім високих смичкових, рулади фагота супроводжують підголоски флейт і перших кларнетів, й то всього декілька тактів, а пізніше замовкають. Тема фагота остаточно перетікає у фігуративний рух шістнадцятими (G), завершуючись низхідним пасажем 16-х по звуках мажорної гами B-dur (т. 89).

Соліст замовкає, поступаючись оркестровому tutti (H), яке за матеріалом наближується до попереднього (E). Чергове повернення теми (J) позначене тембром трикутника. Його початок доручається дерев'яним духовим, мідним і солісту. Тема викладена у вигляді неточних дублювань (подібно до другого проведення) без супроводу. Повертається і приспів (т. 122), який відкриває соло фагота із контрапунктом гобоя в супроводі ударів паличок маримби, які б'ють одна об одну (hit together). Після цього він же проводиться (K) на більш звичному фоні смичкових і пульсації маримби з фортепіано (т. 135).

Останнє повернення оркестрового tutti (L) ілюструє прозорішу фактуру в порівнянні із попередніми, однак згодом воно ущільнюється тембрами міді (т. 150) та остинатними речитаціями у фортепіано. Кульмінацією частини служать колективні акордові скандування (N) на дисонуючих гармоніях, після чого все поступово затихає, і врешті повертається соліст (O).

Цей, фінальний етап розвитку можна визначити як коду. У соліста звучить висхідна мелодична репліка, що затверджує тоніку c, за чим вступає трикутник (т. 174), неначе готуючи до повернення теми, однак звучить лише її перший тритакт у дерев'яних духових (тт. 175 – 177), чим і завершується перша частина твору.

Підсумовуючи музичні події першої частини, можна зробити декілька спостережень. По-перше, партія соліста активно взаємодіє із ансамблем духових. По-друге, він майже ніколи не задіяний в tutti. Таким чином, в частині утворюється чергування епізодів soli та tutti подібно до старовинного concerto grosso. Крім того, таке чергування ансамблевих та туттійних епізодів

створює аналогії із старовинним концертним рондо (тим більш, що матеріал жодного рефрену не повторюється точно). Якщо спробувати відтворити форму схематично, то вийде $aa_1 a_2ba_3b_1a_4b_2 a$ (кода), де a – це основна тема, яка спочатку розвивається варіантно-варіаційно, b – це тема оркестрового tutti із фігураціями смичкових та новою поспівкою гобоїв, що повертається протягом частини тричі і контрастно відтінює кожен репризу основної теми. Тим самим форма першої частини об'єднує риси розсереджених варіацій, куплетності на різних рівнях (на рівні заспіву та приспіву в основній темі та на рівні співставлень теми і контрастного оркестрового матеріалу), а також рондальності, що наближується до варіанту старовинного концертного рондо.

Друга частина, **Intermezzo**, 3/2, F-dur, супроводжується ремаркою «невимушено»/ «easy-going». Однак, в певному сенсі її музична сутність знаходиться в парадоксальному протиріччі із ремаркою та назвою, адже композитор застосовує принципи поліфонічного розвитку.

Тема фагота, яка викладається на початку без супроводу (тт. 1 – 5) і представлена мірним рухом вісімок по звуках мелодичної фігурації (яка дещо нагадує початок моцартівської увертюри до «Весілля Фігаро»). Перша її ланка коливається між I та II ступенем F-dur, піднімається до III і спускається знову до тоніки. Друга ланка – розширений варіант першої уже від IV ступеня (замість секундового ходу терцовий), а друга частина теми є варіантом першого зерна, але уже із розвитком і з поступеним висхідним рухом від V ступеня ладу вгору по звукам гама із завершальним ствердженням варіанту першого мотива на III ступені F-dur:

П. Шикеле, Концерт для фагота, II частина, «Інтермеццо», тема фугато:



Уже на фоні останньої ланки теми починається друге проведення, яке доручено фортепіано (велика октава). На його фоні у фагота розвивається

контрапункт-протискладення (переважно в терцію), який ритмічно не контрастує темі.

На останньому такті викладу теми у фортепіано вступає оркестрова партія фаготів із викладом теми (А). Цікаво, що в першій частині вони майже не використовувались. Контрапункт, який звучить у фортепіано майже аналогічний до фаготового, а отже можна говорити про риси утриманого контрапункту. У солюючого фагота також звучить контрапункт до теми, але уже в контрастному ритмі.

Наступне, четверте проведення теми (ц. 11 + 3 такти) доручається віолончелі із сурдиною в на тій же висоті, що й попередні. При цьому решта інструментів, які вже провели тему, продовжують контрапунктувати, але у солюючого фагота звучить уже новий контрапункт в крупній ритміці, який контрастує решті інструментів.

Середня частина форми характеризується активним розвитком початкового тематизму, однак замість розвитку, характерного для фуги, композитор пропонує вичленовування лише початкового мелодичного звороту і його розвиток, що охоплює чотири невеликих фази.

Перехід до середньої частини форми відмічений пульсацією паличок (В). Віолончель та оркестровий фагот дограють свої контрапункти, поки у соліста звучить перший фрагмент теми, який чергується із пульсацією на тоніці f. Надалі він повторюється (ц. 21) чергуючись із новим мотивом. Можна визначити цей етап як інтермедію, в якій переважно розвивається лише один, перший мотив теми. Він проводиться переважно у фагота, тоді як у решти інструментів звучать контрапункти.

Друга хвиля розвитку теми (С) своєрідно виокремлена дзвоном трикутника і вібрафона, і знову пов'язана із розробкою лише першого її мотиву. Вперше він звучить із мінорним відтінком (g-moll) у альтів. Відразу звучить у вигляді канону-імітації у альтів, віолончелі і контрабаса, а надалі переходить до других скрипок. Надалі тема розвивається у вигляді фігурацій,

викладених в терцію в першій та другій скрипках із чергуванням мажоро-мінору (F-dur – f-moll). При цьому решта інструментів, як і соліст, мовчить.

Наступна фаза (D) позначена появою нового мелодичного контрапункту у солюючого фаготу, викладеного крупними тривалостями на фоні фігурацій скрипок. Тепер вся увага концентрується на його партії, а фігурації на основі теми стають фоном. З точки зору ладу продовжується гра мажоро-мінору, а у соліста з'являється безліч хроматичних ступенів.

Врешті фігурації охоплюють партії інструменти (E), підкріплюючись дзвінким регістром фортепіано, в той час як соліст заговдає, як і в інших випадках оркестрових tutti. До «дзвонів» фортепіано додаються і інші дзвінки ударні. Врешті музична тканина через повтор однієї мелодичної формули в поєднанні із «передзвоном» починає нагадувати щось на зразок in C T. Райлі. Після стихання tutti, звучить мелодична фраза у вигляді висхідного мелодичного ходу у соліста, що своєрідно готує репризу.

Перше **репризне**, проведення теми фуги (G) доручається оркестровому фаготу паралельно із віолончеллю, в той час як соліст продовжує виконувати вільний контрапункт крупними тривалостями, також контрапункт звучить у фортепіано. Смичкові (які грають деревком смичка) та ударні (hi-hat, bells) створюють мірну ритмічну пульсацію. Друге репризне проведення (H), доручається фортепіано із контрапунктом солюючого фагота на зразок початку частини. При цьому пульсація у ударних та смичкових зберігається. Третє проведення доручається солюючому фаготу (H + 5 т.), однак воно втрачає поліфонічні риси через те, що в супроводі залишається лише ритмічна пульсація.

Завершує частину невелика кода (I) на матеріалі теми, де її окремі звороти звучать у вигляді перекличок мідних і соліста.

Отже друга частина являє собою своєрідну фугу із переважно неполіфонічною розробкою тематизму і репризою, в якій поліфонічний виклад теж поступово витісняється гомофонним. Середній розділ ілюструє не тільки використання принципу вичленування початкового зерна теми і

його імітаційному, але й доволі активне остигання повторення, що врешті породжує аналогії із репетитивною технікою. Виникає доволі цікаве поєднання поліфонічного розвитку фугато із репетитивними елементами. Соло фагота трактоване так само, як і в першій частині – він є провідним інструментом, до якого долаштується весь ансамбль, однак в туттійних епізодах він замовкає і не використовується.

Третя частина циклу, Скерцо, 5/8, має ремарку «жваво»/ Lively. На відміну від попередніх, ключова танцювальна тема із чергуванням синкоп в межах мішаного розміру, доручається фортепіано. Вона водночас задає пульсацію усьому ансамблю. До викладу теми згодом приєднується мідь та смичкові *pizzicato* (A), а пізніше – і жвава фігурація в ритмі шістнадцятих у всієї дерев'яної групи та альтів (B). В ній можна бачити спорідненість із темою фуги Інтермеццо, а також із фігураціями першої частини.

Саме з цим тематизмом вступає соліст (C). При цьому фортепіано замовкає, а у смичкових залишається лише гармонічний супровід на *pizzicato*. Тема чергується лише з поодинокими репліками інших інструментів.

Друга, лірична тема (ц. 60, літера F, a-moll) вводиться раптово, неначе витікаючи з мірної течії віртуозного етюд. Вона характеризується опорою на натуральний мінор із рисами пентатоніки. Згодом до її викладу долучається труба. На деякий час соліст замовкає (H), залишаючи лише фігурації дерев'яних духових та пульсацію *pizzicato* смичкових і акорди фортепіано. Тим самим виокремлюється продовження розвитку ліричної теми (I), яке вже ілюструє панування мажорних барв, які подекуди чергуються із натуральним мінором. Репризне проведення теми (L) доручено спочатку смичковим, в той час як соліст паузує. Вступає він лише в кадансовій зоні (M), після чого відбувається перехід до репризи основної теми скерцо.

Він маркується ударами паличок (snare drum sticks). Їх пульсація буде супроводжувати весь виклад теми.. Основна тема викладається в оркестрі (N), в той час як соліст доповнює її окремим репліками.

Третя, скерцозна тема (R) характеризується активним використанням стрибків і staccato, що найбільше відповідає характеру скерцо. Вона нагадує зразки танцювального тематизму епохи класицизму:

П. Шикеле, Концерт для фагота, III частина, Скерцо, третя тема (R):



Супроводом для неї служать окремі репліки фортепіано, що підкреслюють сильну долю і контрапункт високих дерев'яних. Максимальна прозорість фактури в поєднанні із віртуозністю фаготової партії дозволяє розглядати цей етап як своєрідну каденцію.

Фінальну фазу частини можна розглядати як коду (Y). Вона відкривається пружною пульсацією смичкових в високому регістрі, в той час як соліст замовкає. У мідних та фортепіано на цьому майже маршевому фоні народжуються закличні інтонації. Завершується кода темою труб, що сприймається як майже соло урочистого характеру. В паузах між репліками міді звучать пасажі соліста.

Таким чином в скерцо виникає доволі незвична композиція. Тут дві нових теми, які чергуються із основною. Однак, замість очікуваної трип'ятичастинної форми на зразок абаса, композитор утворює нерепризну абасd, де кода (d), фактично побудована на новому матеріалі і, більш того, висуває на перший план не соліста, а патетично-помпезні труби.

Четверта частина має назву «Пісня»/ Song, 3/4, F-dur і супроводжується ремаркою «Тихо, плинно» / Calm, flowing. Відкривається вона плинними арпеджованими фігураціями смичкових (скрипки та альт) по звуках тризвуків, в послідовності яких відчувається елемент блюзової гармонії (F – As – Es⁺⁵ – G – d - F).

На їх фоні згодом (A) народжується аріозна тема у фагота із закругленим фразами та своєрідним «реверансом» на тонічній квінті, підкресленій пунктиром:

П. Шикеле, Концерт для фаготу, IV частина, основна тема (A, ц. 9):



В поєднанні із фігураціями та *pizzicato* низьких смичкових вона нагадує серенаду.

Розвиток теми (B) починається з проведення її першої фрази у фортепіано, а надалі вона продовжує розвиватися у фагота. Активно залучаються подвійні пунктири, які повинні, за визначенням композитора виконуватися розслаблено (*double-dotted notes a bit lazy*), а надалі виникає діалог фагота із дерев'яними та засурдиненими трубами (C). Ще одне проведення (D) звучить максимально прозоро, ніжно і навіть сентиментально через часткове дублювання теми у скрипок. Проведення теми у флейт в діалозі і валторнами (E) відводить соліста на другий план.

Реприза (G) відзначена поверненням початкових фігурацій смичкових. При цьому у соліста тема викладається у вигляді варіації, насичується більш складними ритмами і форшлагами.

Таким чином, ліричний центр композиції – «Пісня» - ілюструє опору на тричастинну репризну форму, де середня частина в сутності являє собою темброво-фактурні варіації на основну тему. Фагот цілковито знаходиться в рамках ліричного амплуа. Пісенність, яку декларує тут композитор, за характером наближується до арії або серенади.

Фінал концерту має назву **Romp**, що перекладається як «весела, безтурботна і бурхлива гра» [45]. Вона є лаконічною кодою всього циклу, що триває менше двох хвилин. Це зумовлено не тільки швидким темпом, який наближується до *Vivo* (метрономічна позначка $\text{♩} = c.192$), але й опорою всього на одну тему. За характером вона наближується до теми першої частини, а мірний рух вісімками вказує на спорідненість із темою Інтермеццо. Опора на септакорди в русі надає їй джазових рис. Тема викладається в діалозі із оркестром. Реплікам фаготу із супроводом смичкових відповідають потужні репліки духових на матеріалі цієї ж теми.

Розмірений рух витісняється пружним током шістнадцятих (Н). Цей епізод виконує роль середини форми. Соло фагото супроводжується тембром дзвіночків, що надає йому іграшково-казкових рис. Репризне проведення основної теми (К) відбувається із прискоренням (Faster) і одночасно виконує роль коди.

Отже, концерт П. Шикеле ілюструє простоту музичної мови (тональне мислення з елементами блюзового ладу), гнучкість і подекуди вигадливість музичного розвитку, який збагачується варіантними дублюваннями, поліфонічними імітаціями (і навіть цілими розділами побудованими у вигляді поліфонічних форм). В цілому фагот П. Шикеле не виходить за межі традиційного ліричного і скерцозного амплуа. Разом із тим, його бархатний тембр в поєднанні із віртуозними блюзовими quasi-імпровізаціями побуджує сприймати його як пом'якшену версію саксофону. Композитор уникає занадто крикливої, різкої звучності, і не вводить фагот у оркестрове tutti, доручаючи йому сольну та більш камерно-ансамблеву взаємодію із духовими та смичковими в більшості епізодів Концерту.

3.2. Концерт для фаготу з оркестром Д. Фуджікура. Творчість Даї Фуджікура (нар. 1977) - японського композитора, який навчався в Лондоні, сформувалася під впливом П. Булеза, Д. Лігеті, Т. Такеміцу. Показово, що він став одним із двох композиторів, кому доручили написати композицію з нагоди 80-ї річниці народження П. Булеза (2006). Д. Фуджікура є автором ряду концертів для солюючих інструментів з оркестром. Окрім Концерту для фагота з оркестром (2012), він також написав, флейтовий, фортепіанні, а в 2020 році - Концерт для кото – етнічного японського щипкового інструменту. За винятком окремих публікацій і рецензій на спектаклі [34], творчість композитора ще не стала предметом спеціального наукового осмислення.

Концерт для фаготу з оркестром був виконаний Токійським симфонічним оркестром (під управлінням Тацуя Шимоно), а солістом виступив Паскаль Галлуа – фаготист, який свого часу грав в ансамблі

Intercontemporain разом із П. Булезом. Він же виконав французьку прем'єру Секвенції XII для фагота соло, написаної Л. Беріо. Запрошення спеціаліста із «сучасної класики» зумовлене використанням розширеної техніки гри на фаготі. Відомо, що серед дерев'яних духових він став останнім в плані опанування розширеної техніки. Так, О. Пастухов [11, с. 144] відзначає, що спеціальне її осмислення після відомої праці Б. Бартолоцці [21], на сьогоднішньому етапі відбувається в праці А. Штейна [47], написаний в 2019 році, в той час як флейтові, гобойні і кларнетові розширені техніки починають досліджуватися вже наприкінці 60-х років XX століття.

Концерт написаний для потрійного складу оркестру із повною мідною групою, челестєю та різноманітними ударними інструментами (вібрафон, античні тарілочки, гонги). На початку партитури композитор деталізує деякі особливості виконання. Так, для смичкових він відзначає необхідність диференціації *glissando* і *portato*. Перше передбачує миттєву зміну висоти і продовження її руху протягом усієї тривалості ноти, а друге – зміну висоти прямо перед переходом до наступного тону. Тут же представлені розгорнуті аплікатури для мультифонік на фаготі (Додаток, приклад 1). Крім того, щоб фаготист переконався, що він видобуває звук вірно, композитор дає посилання на сайт, на якому подані аудіоприкладі кожного мультифонного звуку.

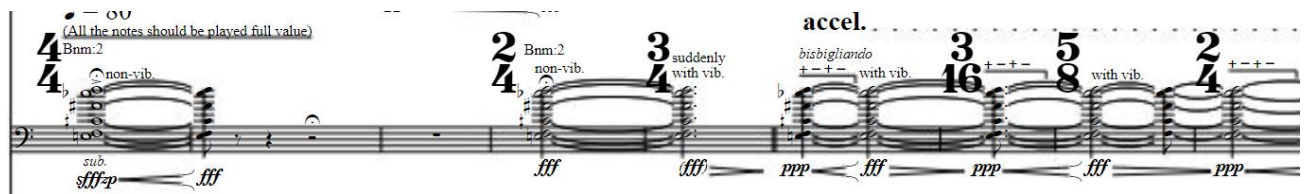
Композитор уточнює позначення щодо підвищення ($\sharp = \sharp = 1/4 \text{ tone sharper}$) та пониження на чвертьтон ($\flat = \flat = 1/4 \text{ tone lower}$), а також три чверті тону ($\sharp\sharp = \sharp\sharp = 3/4 \text{ tone sharper}$), що свідчить про використання в концерті мікрохроматики. Перший варіант позначок (неповний дієз, розгорнутий в протилежну сторону бемоль та потрійна решітка дієзу) є цілком традиційними і зустрічаються в ряді партитур XX – XXI століття, а от друга версія – із бекаром зі стрілочкою (вгору або вниз) зустрічається нечасто і вимагає уваги від читання партитури.

Д. Фуджікуро розшифровує позначення для *bisbigliando* (плюсики та мінуси над квадратною скобкою ($\begin{array}{c} + - + - \\ \hline \end{array}$ = *bisbigliando*) і *staccato* із подвійним язиком, що фіксується крапочками над скобкою ($\begin{array}{c} \bullet \bullet \bullet \bullet \\ \hline \end{array}$), додаючи до цього, що подібне *staccato* повинно виконуватися якомога швидше.

Отже, в Концерті використовується не тільки розширена техніки гри на фаготі, але й мікрохроматика, щ робить опанування партії соліста доволі складним завданням.

Уже в початкових тактах твору фагот виконує мультифонні співзвуччя, які звучать зловісно-інфернально, космічно, як фантастичні труби:

Д. Фуджікура, Концерт для фаготу, тт. 1 – 5:



А. Штейн відзначає, що мультифоніки є найвизначнішим в розширеній техніці. Під мультифоніками (мультифонами) мається на увазі одночасне утворення декількох різних висотних вібрацій в єдиному повітряному стовпі інструмента. Це результат «використання певних комбінацій амбушюра, незвичної аплікатури і додаткових отворів або клапанів» [47, р. 62]. Виконання мультифонік, навіть за умов наданої аплікатури вимагає тривалого опрацювання, оскільки композитори в залежності від задуму прагнуть досягти того чи іншого звучання. В цілому цей процес, за А. Штейном, передбачує ряд труднощів, зокрема пошук різної аплікатури для певного частотного резонансу, доступні висоти, пристосування амбушюра та знаходження аплікатури, легкої для виконання. Виконавцям навіть рекомендують документувати всі знайдені в процесі експерименту способи гри мультифонік для майбутнього застосування [47, р.

66]. В процесі створення мультифонного акорду спочатку треба ізолювати резонуючу частоту традиційною аплікатурою, підіймаючи або закриваючи отвір на терцію чи кварту вище басового. І вже тоді, через прилаштування амбушюра та швидкості повітря, різні тони можуть бути додані до резонантної частоти. Відкриття додаткових отворів утворюватиме більше звукових можливостей.

Можна бачити, що композитор вимагає виконувати перше співзвуччя без вібрато, а наприкінці другого долучити раптове *vibrato*. Протягом цієї ж першої репліки концерту від виконавця вимагається гра *bisbigliando* (буквально – «пошепки»). Показово, що цей прийом А. Штейн не висвітлює. Воно передбачає пошук схожої за тембром аплікатури, але такої, що відрізняється від традиційної. Найчастіше *bisbigliando* виконується чергуванням традиційної аплікатури із аплікатурою для гармонік, що обмежує кількість звуків, які можна видобути за допомогою цього прийому.

Отже перша тема фагота являє собою чергування пульсуючих співзвуч, що коливаються в динамічному діапазоні від *fff* до *ppp*. Матеріал фагота чергується із оркестровими репліками – педалі смичкових із тривожним тремоло, та з динамічним наростанням.

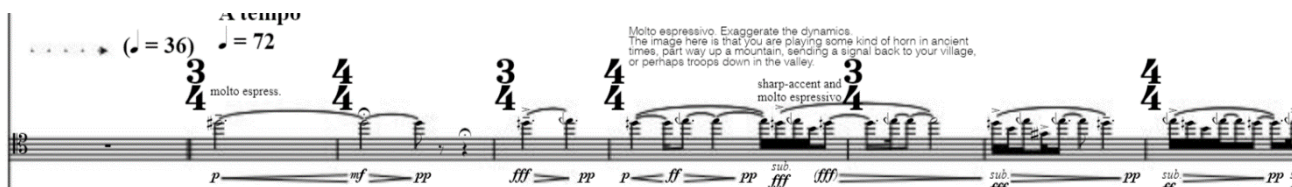
В процесі її розгортання від виконавця також вимагається виконання *staccato* з подвійним язиком (*double-tonguing staccato*, т. 35). Воно зустрічається ще в творах Л. Бетховена і Г. Берліоза і фактично є важливою частиною виконавського апарату сучасного фоготиста. Утворюється воно за допомогою артикулювання двох фонем – «ту» і «ку» - відповідно для першої та другої ноти. Другий тон підтримується енергією дихання. При цьому треба переконатися, що язик не рухається занадто далеко від трості. А. Штейн пропонує видобувати другий склад «ку» при мінімальному тиску, який породжує ясніший тон [47, р. 35].

Frullato або техніка тремтячого язика (*flutter-tonguing*) навряд чи може розглядатися як принципово новаторська.. Насправді вона зустрічається ще на межі XIX та XX століть в творах Г. Малера, Р. Штрауса, К. Дебюссі.

Видобувається *frullato* через швидке тремтіння язиком, вимовляючи літеру R, як в германських мовах. Результатом може бути звук в діапазоні від «воркуючих звуків на диктофоні до ефекту гарчання, який використовують джазові музиканти» [47, р. 41]. А. Штейн свідчить, що неангломовні виконавці можуть мати певні проблеми через невміння вимовляти літеру R належним способом (*rolling R*).

Друга, лірична тема Концерту, простистоїть першій своїм мелодизмом, виразністю, підкресленою ремаркою «*molto espressivo*». Вона народжується із мелодичного «розгойдування» чвертьтону, який надалі обростає мелодичною фігурацією в вишуканій вигадливій ритміці. Через використання мікрохроматики звучання фагота наближується до Східних етнічних інструментів на зразок зурни. Так само, як і в першій темі, композитор активно деталізує динаміку (від *fff* до *pp*) і вказує на необхідність її гіперболізувати. Уточнюючи характер теми, Д. Фуджікуро зазначає, що «треба уявити, що ти граєш на якійсь трубі в античні часи на півдорозі до гори, надсилаючи сигнал в село чи війську вниз долини» [32, р. 10]:

Д. Фуджікуро, Концерт для фагота, друга тема т. 83:



Отже, за задумом композитора, фагот наближується до сигнального інструмента, на зразок нетемперованої трембіти. Звучить вона без супроводу, що надає їй особливо проникливого звучання. В процесі розвитку елементи другої теми чергуються із інфернальними «гарчаннями» першої.

В процесі інтонаційного розвитку друга тема також насичується *glissando*, які чергуються з глісандуваннями в оркестрі. Серед цікавих тембрових ефектів – імітація вітру (ц. 80)

Третя тема, в характері злого скерцо, містить широкі стрибки та синкопи та різкі акценти. Композитор зазначає, що вона повинна звучати «дико, неначе граєш на гітарі із *distortion*», і її не можна грати як «бравурну

каденцію». Кожен тон повинен звучати як акцентоване *tenuto* з агресивною артикуляцією, і повним звуком.

Д. Фуджікуро, Концерт для фагота, третя тема, Т. 280:

WILD, play as if you are playing a heavily distorted electric guitar.
mechanical, rigid.
Don't play this like a bravura cadenza; every note must be played
as an accented tenuto, (no diminuendo,) without aggressive articulation (give all notes their full value).

3. sn. *ff* *sub. fff* *sub. fff* *sub. fff* *sub. fff* *sub. fff*

В ній не задіяно розширеної техніки, однак звучить вона доволі цікаво через посилений тиск, покликаний створити ефект електрогітари.

Завершується концерт потужною сонорною кодою (від т. 376), яка одночасно виступає репризою першої теми, що тоне в оркестрових педалях і фігураціях.

Таким чином, в загальній композиції можна бачити ознаки поємності злиття різних функцій частин сонатно-симфонічного циклу (ліричної, скерцо) та ознак сонатності через взаємодію інфернального і ліричного тематизму. Використання розширеної техніки фагота зумовлює унікальність звучання інструмента і можливість втілення образів в діапазоні від архаїки до агресії і інфернального. Така палітра тембрових амплуа свідчить про новітнє чуття композитором фагота, чого ми не зустрічали в Концерті П. Шикеле.

Висновки до Розділу 3. Порівняння двох зразків фаготового концерту, що виникли на межі XX та XXI століття, дає можливість оцінити різницю в підходах композитора до можливостей жанру і тембру солюючого інструменту. П. Шикеле (1999) створює композицію, в якій відчувається зв'язок із блюзом, джазом, тобто початком – першою третиною XX століття, а прозорий оркестр (з неповною мідною групою) і характер тематизму відсилає також до традиції ранньокласичного концерту. Активна взаємодія фагота із групою дерев'яних і трубами подекуди дає привід розглядати їх як своєрідну групу *concertino*, подібно до жанру *concerto grosso*, а фортепіано виконує функцію своєрідного *continuo*. Використання поліфонії (вільно трактована fuga в другій частині), в свою чергу, відсилає до традиції бароко.

Таким чином, Концерт П. Шикеле можна розглядати як неокласицистичний. Фагот повстає у ньому в традиційних ампла – ліричному та скерцозному, однак подекуди наближується до саксофонового звучання, не в останню чергу через використання блюзового ладу і інструментовки (ударні).

Протилежний полюс трактовки концертного жанру бачимо у Д. Фуджікура. Він уникає циклічної структури, будуючи вільну одночастинну форму, яка за часом не поступається твору П. Шикеле. Водночас його цікавить пошук нової виразності сольного тембру. Інфернально-космічні мультифоніки першої теми змінюються архаїкою, мікрохроматикою в ліричній другій, де за задумом композитора фагот наближується до сигнального інструменту, і завершується в електрогітарній агресивній третій темі. Все це надає його композиції новаторського звучання.

ВИСНОВКИ

Розвиток концерту для фаготу з оркестром ілюструє поступове урізноманітнення як жанрових моделей, так і амплуа соліста.

Концерт для фаготу з оркестром F-dur (1811) ор. 75 (К 191) К. М. Вебера апелює до моцартівської традиції жанру, що відбилося в лаконізмі сонатної форми перших частин, аріозній природі тематизму другої («інструментальна арія»), рондальній формі в третій частині. Найцікавішим і незвичним в моцартівському творі є фінал, який поєднує риси менуету (основна тема) та форму рондо (4 проведення рефрени+3 епізоди). В них ясно повстає принцип *tutti – soli* на рівні співставлення оркестрового рефрену та епізодів, де тематизм доручається солістові. У К. М. Вебера цей принцип втрачає актуальність, і в фіналі, за виключенням одного проведення рефрену, панує соліст, та зони сумісної гри соліста з оркестром. В обох концертах лише по 1 каденції. У В. А. Моцарта вона знаходиться в 1-й частині, а у К. М. Вебера – в другій, де вона виступає скоріше в ролі короткого ліричного висловлювання, ніж в функції ілюстрації технічної майстерності.

Втім, коло образів, які втілює фагот у К. М. Вебера, значно ширше – це і риси військової музики в темі головної партії першої частини, яка поєднує пунктирну ритміку та остинатний фон літавр (ритміка чвертей), і яскрава скерцозність фіналу (широкі стрибки до трьох октав, синкопи, зміні типу руху), і проникнений ліризм, який композитор підкреслює ремаркою *dolce*.

Широта емоційної палітри доступної фаготу частково обумовлюється більш активним задіюванням його віртуозного потенціалу зокрема експресії крайніх регістрів, в той час як В. А. Моцарт майже не використовує контроктаву – у К. М. Вебера вона зустрічається неоднаразово (перед репризою в I частині), а найбільш яскравим моментом є другий епізод фінального рондо, де звучить стрибок на три октави (b¹– B₁). Це підкреслює, що він не боїться напруженого звучання інструмента, на відміну від «галантного» В. Моцарта, а навпаки, використовує його як особливий ресурс

для вияву експресії. Показова в цьому плані і кода першої частини, де звучить висхідний хроматичний тетрахорд в першій октаві, підкреслений акцентами. Тобто, у К. М. Вебера немає прагнення «згладити» гостроту тембру, приховати, а навпаки, показати всі можливі відтінки і грані звучання соліста. В той же час потенціал стаккатної пасажної техніки активно виявляється обома композиторами.

В свою чергу і текстові ремарки, яких ми у В. А. Моцарта не зустрічаємо, теж віддзеркалюють розширення образного амплуа інструмента, зокрема *risoluto* в головній темі першої частини, *scherzando* в рефрені фіналу та другому епізоді, *con fuoco* та *espressivo* – в епізодах. Втім, як нам вдалося з'ясувати, порівнюючи із *Urtext*'ом всі вони, окрім *dolce* (побічна першої частини, основна тема другої, 2 елемент рефрену та 1-й епізод фіналу) належать не композитору, а редакторам.

Отже, Концерт для фагота з оркестром К. М. Вебера ілюструє розширення віртуозної та емоційної палітри фагота як сольного інструмента і є значно складнішим для виконання в порівнянні з моцартівським. Втім, обидва твори посідають своє законне місце в репертуарі фаготиста.

В свою чергу, два зразки концертів, які належать до музичної культури межі ХХ – початку ХХІ століття, ілюструють полярні тенденції в розвитку жанру і амплуа соліста. Так, у П. Шикеле концерт наближується до п'ятичастинної сюїтної композиції із жанровими назвами частин. Скромний оркестровий склад (подвійний, без квартету важкої міді), урізноманітнений ударними, активне використання групової взаємодії фагота із групою дерев'яних та трубами, з одного боку, і фортепіано, з іншого нагадують бароковий *concerto grosso* із його розподілом ролей. Опора на тональність, використання поліфонічних засобів розвитку свідчать про неокласичне прочитання цього твору. При цьому композитор активно залучає блюзово-джазові риси – активне використання септакордів, блюзових ступенів, синкопування, що нагадує зразки музики 20-х – 30-х років ХХ століття. Амплуа фагота не виходить за межі традиційно ліричного і скерцозного,

хоча, через залучення джазових елементів, подекуди він звучить наближено до саксофона. Разом із тим, в своєму тяжінні до вокальної інтонації (не випадково дві частини мають вокальні назви – «Блюз» та «Пісня»), П. Шикеле виявляється доволі близьким до традиції К. М. Вебера.

На відміну від П. Шикеле, японський композитор Д. Фуджікуро, створює одночастинну композицію, яка своїми дихаючими оркестровими педалями і медитативним часом нагадує кінопартитури. Водночас, в ній є риси сонатності за рахунок активної взаємодії двох, протилежних за образністю тем. В свою чергу наявність функції ліричного центру і скерцо (третя тема) при тому, що загальна форма охоплює чотири основні фази викликає аналогії із сонано-симфонічним циклом і наближує цей Концерт до поемного типу.

Партія фагота, на відміну від П. Шикеле спрямована на пошук нових граней виражальної палітри. Мультифоніки, що звучать і пульсують в низькому регістрі, звучать фантастично, космічно і навіть лякаюче. Саме вони складають основний інтонаційний матеріал першої теми. В другій темі панує виразна орієнтально-архаїчна кантилена, із активним використанням мікрохроматики і глісандо, завдяки чому фагот перетворюється на якийсь нетемперований гірський інструмент на зразок трембіти. Третя тема, насичена стрибками, акцентами, синкопами, розкриває його демонічно-агресивне амплуа і наближує за звучанням до електрогітари із distortion, на що орієнтує виконавця композитор.

Можна стверджувати, що на початку ХХІ століття вже сформувався величезний діапазон як виражальних можливостей фагота у ролі соліста, так і тенденцій у композиторському прочитанні цього жанру, що робить його цікавим предметом для подальшого вивчення і виконавської інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27612/15-Bila.pdf?sequence=1> (дата звернення: 09.05.2022)
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст. : Монографія. Харків : Основа, 2000. 344 с.
3. Вакалюк П. Художня семантика образів мідних духових інструментів в українському народному та професійному мистецтві. *Молодь і ринок*. 2010. № 7-8. -С. 105–109.
4. Громченко В. В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 25. С. 77–84.
5. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX - початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
6. Історія розвитку концерту для фагота URL: <https://www.kharin.info/blog/bassoon-concerto-history/> (дата звернення: 29.05.2020)
7. Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960 – 2000 років: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2018. 24 с.
8. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.
9. Кучер В. Г. Джазова гармонія. Основи джазу. URL: <https://kafedra.com.ua/dzhazova-garmoniia-osnovy-dzhazu/> (дата звернення 6.05.2022)

- 10.Павлишин С. Музика двадцятого століття. Л.: БаК, 2005. 232 с.
- 11.Пастухов О. В. Сольне виконавство на фаготі: генеза та сучасні трансформації: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 288 с.
- 12.Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.
- 13.Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. докт. мистецтвознавства /Харків, 2017. 456 с.
- 14.Скрипнік Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с.
- 15.Старко В. Г. Значення творчості А. Вівальді у репертуарі фагота. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2016 С. 97–103.
- 16.Старко В. Фагот у камерно-інструментальному ансамблі XVIII – XIX ст.: питання репертуару. Вип. 31, 2013. С. 213–220.
- 17.Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03/ Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2014. 200 с.
- 18.Степурко В. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.

- 19.Успенська О. І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164.
- 20.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 21.Bartolozzi B. New Sounds for Woodwinds / Edited and translated by Reginald Smith Brindle. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.
- 22.Bassoon URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bassoon> (дата звернення: 9.05.2022)
- 23.Bassoon concerto URL: [https://ru.qwe.wiki/wiki/Bassoon concerto](https://ru.qwe.wiki/wiki/Bassoon_concerto) (дата звернення: 29.05.2020)
- 24.Bassoons: Extended Techniques URL: https://andrewhugill.com/OrchestraManual/bassoon_extended.html (дата звернення 7.05.2022)
- 25.Brindle, R. S. The New Music: The Avant-Garde since 1945. London: Oxford University Press, 1975. 230 p.
- 26.Cooper, Timothy Patrik. Concerto for Bassoon and Chamber Orchestra: A Thesis Presented for the Master of Music Degree The University of Tennessee, Knoxville, 2011. 65 p.
- 27.Cope, David. Techniques of the Contemporary Composer, 1st Edition. Schirmer, 1997. 250 p.
- 28.Dai Fujikura URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Dai_Fujikura (дата звернення: 7.05.2022)
- 29.Dean, Michael Cody. Three Dissertation Bassoon Recitals: D. M. A. dissertation. The University if Michigan, 2018. 22 p.
- 30.Dick R. The other flute. A Performance Manual of contemporary Techniques. London: Oxford university press, 1976. 154 p.
- 31.Ferrari, Vanessa Irene Kulisek. Selected Basson Concertos Written by American Composers Since 1965. 2007 URL: [https://www.researchgate.net/publication/277191726_Selected Basson Con](https://www.researchgate.net/publication/277191726_Selected_Basson_Con)

- [certos Written by American Composers Since 1965](#) (дата звернення: 7.05.2022)
32. Fujikura, Dai. Bassoon Concerto (2012): score. G. Ricordi & Co Buhnen. 2012. 58 p.
 33. George Sakakeeny URL: <https://easternmusicfestival.org/george-sakakeeny/> (дата звернення: 06.05.2022)
 34. Gotoh, Nahoko. A Dream of Armageddon: Dai Fujikura on his new opera URL: <https://bachtrack.com/interview-dai-fujikura-january-2020> (дата звернення: 06.05.2022)
 35. Kluesener, Joseph Michael, 2011. An Analysis of the Concerto for bassoon and orchestra by Nino Rota: D. M. A. research paper, 2011. 76 p.
 36. Leeuw, Ton De. Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure. Amsterdam University Press, 2005. 225 p.
 37. Loveloc A. K. Exploration of Selected Clarinet Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: submitted in the fulfillments for the degree of Master of Philosophy/ Elder Conservatorium of Music. The University of Adelaida. Adelaida, 2013. 51 p.
 38. Masone, Jolene Karen. The contemporary bassoonist: music for interactive electroacoustics and bassoon: D. M. A. thesis. University of North Texas, 2016. 101 p.
 39. Mettler, Larry Charles. An Analysis of the Bassoon and Its Literature: master thesis. Eastern Illinois university, 1960. 60 p.
 40. Moreno, Áurea Domínguez. Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850: academic dissertation. Helsinki, 2013. 271 p.
 41. Mozart Concerto in B for Bassoon K. 191. 20 p. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/9385> (дата звернення: 29.05.2020)
 42. Penazzi, S. The bassoon – Other techniques: New sources of musical expression. Milan: Ricordi, 1982. 137 p.

43. Peter Schickele URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Schickele (дата звернення: 06.05.2022)
44. Pollard, Amy Marinello. Solving the «Problems» of Extended Techniques: Annotated Performance Guides to Sofia Gubaidulina Bassoon Works: D. M. A. thesis/ University of Cincinnati, 2012. 181 p.
45. Romp URL: [https://www.merriam-webster.com/dictionary/romp#:~:text=Definition%20of%20romp%20\(Entry%202,to%20win%20a%20contest%20easily](https://www.merriam-webster.com/dictionary/romp#:~:text=Definition%20of%20romp%20(Entry%202,to%20win%20a%20contest%20easily) (дата звернення: 6.05.2022)
46. Schiekele, Peter. Concerto for bassoon and orchestra: score. Elkan-Vogel, 1998. 138 p.
47. Steyn A C. Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art), University of Pretoria, 2019. 207 p.
48. Stone, Emily Clare. The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide: portfolio of recorded performances and exegesis: submitted in the fulfilment of the requirements of master of music. The University of Adelaide, 2008. 53 p.
49. Sweger, Warren Keith. The bassoon concertos of Johann Christian Bach (1735-1782): A historical, stylistic, and performance analysis: Ph. D. dissertation. University of Wisconsin-Madison. 1990. 215 p.
50. The most difficult bassoon concerto of the repertoire by A. Jolivet URL: <https://electivediary.wordpress.com/2012/12/20/the-hardest-bassoon-concerto-jolivet/> (дата звернення: 9.05.2022)
51. Weber C. M. Concerto per il fagotto principale. Katalog № 191. 97 p. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/3050> (дата звернення: 29.05.2020)
52. Weber C. M. Concerto per il Fagotto con Orchestra. Op. 75. Nuova Editione. Con accomp. Di Piano / Berlino, Presso Schlesiger. (Lienau.). Vienna : Carlo Haslinger, 22 p.

53. Wildey, Sarah Anne. Historical performance practice in cadenzas for Mozart's concerto for bassoon, K. 191 (186e): Doctor of Musical Arts (DMA), University of Iowa; Summer 2012.
54. Widstrand, Alex Christopher. Lev Konstantinovich Knipper's concerto for bassoon and string orchestra: introduction and critical performing edition: D. M. A. thesis. University of Iowa, 2018. 148 p.
55. Wilson, Jacqueline May. The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide: D. M. A. thesis. University of Iowa 2011. 140 p.