

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФАГОТА**

Магістерська робота

**КОСТИШАК Наталії Олегівни**

**Науковий керівник**

кандидат мистецтвознавства

**ОВЧАР Олександр Павлович**



Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело

Костишак Н. О.

Харків – 2023

## ЗМІСТ

|                   |          |
|-------------------|----------|
| <b>ВСТУП.....</b> | <b>3</b> |
|-------------------|----------|

### **РОЗДІЛ 1. ЖАНР ФАНТАЗІЇ У КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ФАГОТА .....**

**8**

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Фантазія: історіографія жанру .....                                                      | 8  |
| 1.2. Фагот: історія формування та вдосконалення .....                                         | 12 |
| 1.3. Становлення репертуару для фагота: від ансамблево-оркестрових до сольних композицій..... | 17 |
| Висновки до Розділу 1 .....                                                                   | 23 |

### **РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФАГОТА.....**

**26**

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Національні витоки в «Угорській фантазії» для фагота та фортепіано (1813) К. Вебера .....               | 26 |
| 2.2. Фантазія для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха: продовження традицій К. Вебера .....                 | 32 |
| 2.3. Фантазія для фагота та фортепіано (1945) Є. Боззи: відхід від тональності .....                         | 35 |
| 2.4. Фантазія для фагота соло (1966) <i>op. 86</i> М. Арнольда: калейдоскопічність образів у мініатюрі ..... | 39 |
| Висновки до Розділу 2 .....                                                                                  |    |

43

|                                        |           |
|----------------------------------------|-----------|
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                   | <b>46</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b> | <b>50</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Фагот тривалий час виконував роль *basso continuo* та залишався у тіні інших оркестрових інструментів. Дослідниками фаготового мистецтва були знайдені композиції XVI століття з сольючими епізодами фагота, але вихід інструмента на рівень сольного виконавства відбувся тільки через декілька століть. Такий довгий шлях був зумовлений незручною конструкцією інструмента і тільки після його вдосконалення у XVIII столітті, коли конструкція фагота наблизилась до сучасної та значно полегшилось виконання, відкриваються його нові технічні можливості. З цього періоду сольний фаготовий репертуар починає поповнюватись такими жанрами як концерт, соната, концертино та сюїта. Перші віртуозні композиції створювали виключно виконавці і одним з перших жанрів для сольючого фагота стала саме фантазія (Б. Сельма, початок XVII століття). У цьому жанрі виконавці могли показати свою технічну майстерність, що призвело до свого роду змагання між фаготистами у більш віртуозному володінні інструментом.

Якщо звернутись до праць, присвячених дослідженню фагота, то серед останніх слід назвати роботи О. Пастухова [39–41; 87], В. Старка [46–47], S. Bowman [69], M. Dart [75], M. Kritzer [81] та A. Steyn [94]. Так, О. Пастухов вказує на важливу роль сольних творів у формуванні фаготового репертуару та зазначає, що їх переважно створювали самі виконавці [40]. Подібну думку підтримує і М. Крайтцер / M. Kritzer [81], яка вказує на тенденцію до вдосконалення інструмента. Таким чином, вже з кінця XIX століття фагот у сольних творах представлений як віртуозний інструмент, що зумовлено розширенням його діапазону та отриманням статусу сольного концертуючого інструмента. Паралельно із створенням репертуару для сольючого фагота змінюється підхід композиторів у жанрі фагової фантазії.

Затребуваність ґрунтового аналізу жанру фантазії для фагота у доробку К. Вебера, А. Блоха, Є. Боззи та М. Арнольда; виявлення принципів розвитку тематизму та специфіки композиційної будови дасть нам уявлення

всієї панорами становлення та розвитку цього жанру у музиці для фагота, що і зумовлює *актуальність* даного дослідження.

**Мета дослідження** полягає у виявленні формування жанру фантазії для фагота, що реалізується за допомогою наступних **наукових завдань**:

- окреслити історіографію жанру фантазії;
- простежити історію формування та вдосконалення фагота;
- представити становлення сольного фаготового репертуару;
- виявити національні витоки в «Угорській фантазії» для фагота з оркестром К. Вебера;
- розкрити композиційну будову Фантазії для фагота та фортепіано А. Блоха;
- проаналізувати Фантазію для фагота та фортепіано Є. Боззи;
- визначити тип «Фантазії» для фагота соло М. Арнольда;
- надати класифікацію фаготової фантазії.

**Об'єктом дослідження** виступає музика для фагота XVIII–XX століть, його **предметом** – жанр фантазії у фагатовій музиці.

**Матеріалом дослідження** виступає нотний текст та відеозаписи виконавських версій Фантазій К. Вебера [72], А. Блоха [64], Є. Боззи [77], М. Арнольда [83].

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

- *історико-генетичний*, необхідний для виявлення історичних засад розвитку жанру фантазії;
- *жанрово-стильовий*, який допомагає розкрити єдність композиційно-драматургічних принципів;
- *органологічний*, який дозволяє простежити етапи становлення та еволюції інструмента;
- *виконавського аналізу*, пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки, окресленням артикуляційних засобів у композиції;

- *джерелознавчий*, допомагає виявити, описати та проаналізувати використані нами джерела.

**Теоретичну базу** дослідження складають роботи, присвячені наступним питанням:

- *історії виконавства на духових інструментах* – В. Богданов [3–4], А. Гладких [6], В. Громченко [7–10], О. Дубка [11], І. Єрмак [12], Д. Зотов [15], В. Качмарчик [19], П. Круль [25], Г. Марценюк [27–29], О. Овчар [37], О. Плохотнюк [42], В. Посвалюк [43], Ю. Рудчук [44], Б. Стецюк [48], А. Baines [65–66], В. Bartolozzi [68], А. Carse [73], G. Kinsky [79], C. Sachs [92], D. Whitwell [96];
- *історії фаготового мистецтва* – В. Апатський [1], О. Пастухов [39–41], В. Старко [46–47], Ю. Федорків [55], L. Baker [67], S. Bowman [69], M. Burns [71], M. Dart [75], C. Emily [76], W. Johnson [78], B. Klitz [80], M. Klitzer [81], G. Langwill [82], O. Pastukhov [87], K. Pivonka [88], C. Sachs [91], A. Steyn [94], R. Weber [95];
- *творчості К. Вебера, А. Блоха, Є. Боззи та М. Арнольда* – А. Татарнікова [51], S. Meyer [84], J. Morgan [85], D. Prix [89], D. Raphael [90];
- *стилю в музиці* – Г. Асталош [2], О. Катрич [18], О. Коменда [23];
- *теорії жанру* – М. Калашник [17], С. Коваль [21], О. Коменда [22], Ф. Крижанівський [24], Д. Максименко [26], Л. Мінкін [31], І. Палійчук [38], Б. Сюта [50], І. Тукова [53], С. Шип [59], К. Штрифанова [60], О. Щоголева [61], D. Brackett [70], D. Cha [74];
- *теорії музичної форми* – В. Варнавська [5], Ю. Ніколаєвська та В. Черненко [36], Г. Смаглій [45], С. Шип [58], Я. Якуб'як [63];
- *фактури в музиці* – О. Жерздев [13], Г. Ігнатченко [16], В. Москаленко [34];
- *музичної інтерпретації* – В. Москаленко [32–33], Л. Шаповалова [56], Ю. Ніколаєвська та Л. Шаповалова [86];

- *методології наукових досліджень* – В. Рач [30], Д. Стеченко та О. Чмир [49], К. Тимофєєва [52], L. Sharovalova [93].

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що *вперше* окреслено розвиток жанру фантазії для фагота; представлено шлях його трансформації у виконавській фаготовій традиції; надано класифікацію жанру фантазії для фагота.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні музики для фагота. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для фаготистів, які формують свій репертуар.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження обговорювались на «Магістерських читаннях» приурочених до 105-річчя з дня заснування ХНУМ імені Котляревського (20, 27 грудня 2022 р.).

**Структура дослідження.** Атестаційна робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Жанр фантазії у композиціях для фагота» присвячено історіографії жанру фантазії (1.1.), історії формування та вдосконалення фагота (1.2.) та становленню репертуару (1.3.). У Розділі 2 – «Виконавській та композиційно-драматургічний аналіз фантазій для фагота» розглядаються національні витоки в «Угорській фантазії» для фагота та фортепіано (1813) К. Вебера (2.1.), простежується продовження його традицій у Фантазії для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха та (2.2.), визначаються особливості Фантазії для фагота та фортепіано (1945) Є. Боззи (2.3.) та Фантазії для фагота соло ор. 86 (1966) М. Арнольда (2.4.).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 58 сторінок, з них основного тексту – 47. Список використаних джерел включає 96 позицій.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНР ФАНТАЗІЇ У КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ФАГОТА

#### 1.1. Фантазія: історіографія жанру

Репертуар кожного музичного інструменту не обходиться без жанру фантазії. Композиції у цьому жанрі можуть бути вільні по формі, відрізнятись химерним та фантастичним характером, наближатись до парафразу, рапсодії, попури та віддзеркалювати особливу свободу творчості композитора. Така тенденція пов'язана з імпровізаційністю, яка притаманна жанру. Якщо визначати етап формування жанру, то дослідники вказують на XVI століття. Його типовими рисами стали фігураційність, варіаційність та вільне виконання пасажів. Перші композиції існували у вигляді імпровізаційних награвань у вигляді «фантазійності» за інструментом. Невеликий мотив при імпровізації за інструментом «розростався» до повноцінної теми, яка часто трансформувалась або була представлена у вигляді різноманітних варіацій. Імпровізаційність жанру часто втілювалась у виконавському *ad libitum* та вільному відношенні з темою.

Проаналізувавши наукові роботи, присвячені дослідженню жанрів в музиці, слід відзначити, що жанр фантазії розглянуто досить вибірково. Часто у межах певного часового відрізка або на прикладі виконавської школи. На сьогоднішній день існує вивчення жанру фантазії для клавіру у музиці класичного періоду. Так, D. Cha [74, р. 27] вказує на взаємозв'язок жанру із класичними формами. Йому передував «вільний стиль» (вислів D. Cha), у якому фантазія була представлена прелюдією, інтерлюдією або каденцією до частин сонатної форми. З цього дослідник пропонує чотири типи фантазії, до яких належать прелюдія, епізодичний тип, класичний та соната-фантазія.

Фантазія прелюдійного типу наближена до імпровізації, прикладом чого Фантазії Й. С. Баха. В. А. Моцарта, Дж. Келлнера, Е. Вольфа та інших. У композиціях епізодичного типу композиція часто складалась з декілька епізодів, які у своїй єдності набували ознак класичних форм. Класичний тип виник на межі XVIII–XIX століть та представлений фантазіями, які були включені до класичних форм, що віддзеркалилось у Фантазії ор. 77 та «Хоровій фантазії» ор. 80 Л. Бетховена або Фантазії *e-moll* С. Нейкомма. У подальшому саме цей тип вплинув на становлення жанру в епоху романтизму.

У більшості випадків композитори створювали фантазії для інструменту яким добре володіли та могли показати свою виконавську майстерність. Тому, цей жанр висував високі технічні умови до виконавця і найбільш віртуозні композиції у цьому жанрі належали саме композиторам-виконавцям, які розкривали свій композиторський хист та відавали перевагу новому на невідомому, а не наслідування традиціям. Тому, у жанрі фантазії були втілені найсміливіші ідеї, композитори показували майстерне володіння інструментами та основам гармонії і поліфонії. Часто подібні твори народжувались спонтанно, не були занотовані та щоразу презентувались у все більше модифікованому вигляді.

У XVII столітті більшість фантазій були написані у формі теми з варіаціями, а у фантазіях Я. Свелінка чітко простежувалась форма фуги з рисами варіаційного розвитку [79]. Фантазії у формі фуги створював і його учень – С. Шейдт, у чиїх композиціях простежувалась форма варіацій, а сама назва таких творів була проміжною між «фантазією» та «фугою» [там само]. Саме в жанрі фантазії вперше освоєна хроматична сфера, про що свідчить «Хроматична фантазія» Я. Свелінка, «*Toccata di durezza*» Д. Фрескобальди та «Хроматична фантазія та fuga» Й. С. Баха. В свою чергу, у фантазіях К. Ф. Е. Баха простежується відсутність тактових рис та речитації в мелодії, що є наслідком прагнення композитора до свободи самовираження, імпровізаційності та спонтанності [70, р. 73]. При відношенні до форми

композитори часто використовували вільно-індивідуальну або типову, яка була притаманна своєму часу. Проте, в епоху Ренесансу в більшості випадків фантазії створювали у варіаційній або формі рондо. Композитори писали як самостійні фантазії, так і об'єднували їх у невеликі цикли або сюїти. Прикладом однотемної рондо-сонати є Фантазія *C-dur* для фортепіано Й. Гайдна (1765), в якій є експозиція, розробка та реприза. Прикладом вільної форми з рисами концентричної можемо вважати Фантазію *c-moll* В. А. Моцарта, в якій середній розділ заснований на контрастному тематизмі [81].

В епоху бароко в жанрі поєднуються контрастні елементи, які пов'язані з манерою та характером гри. Все більше простежується примхливість форми та незалежність від тексту. В ранніх фантазіях помітний вплив вокальної музики, що відобразилось у використанні імітаційних прийомів. Зокрема, багато фантазій насичені канонами та секвенціями з використанням дімінуції (зменшення тривалостей). Значну роль тут зіграла саме імітаційна техніка, яка сприяла тематичній єдності та варіаційності. Також, композитори використовували фактурне та ритмічне варіювання. Фактура у перших фантазіях відрізнялась прозорістю, а для теми був притаманний монотематизм при якому фігурації поєднувались з акордовою технікою. Фантазіям епохи бароко властиве використання темпового контрасту, каденцій, фігурацій та пасажів, що додавало композиції імпровізаційних рис.

Пізніше, фантазія переходить у інші жанри та виконує роль прелюдії перед фугою, що чітко простежується у «Прелюдіях та фугах» Й. С. Баха. Самостійним жанром фантазія стає вже у «Хроматичній фантазії та фузі» Й. С. Баха, в якій вона існує окремо від фуги. Після Й. С. Баха більш самостійно фантазія проявляє себе у «Фантазії та фузі» В. А. Моцарта. На межі XVII–XVIII століть жанр фантазії передує фузі та відрізняється від прелюдії більшим масштабом. У фантазіях XVIII–XIX століття зберігається форма на основі теми та варіацій на неї, що більше схоже на однотемні варіації і представлено у доробку Й. Гайдна. Його фантазії засновані на

варіаційному розвитку та їх можна тлумачити як міні-цикли. Таким чином, Й. Гайдн створює Фантазію *C-dur* з романтичною трактовкою жанру. Тема замкнута, не має імпровізаційних рис та на, перший погляд, не націлена на свій подальший розвиток. При другому проведенні тема набуває імпровізаційних рис, використовуються фігурації та фермати.

У період романтизму кордони між фантазією, сонатою, експромтом, прелюдією, баладою або іншими жанрами поступово стираються. Ознаки жанру стають розмитими на межі XIX–XX століть та фантазія наближується до парафразів<sup>1</sup>, які створюються на основі відомих тем. Окрім цього, композитори-романтики вільно трактують сонатну форму, яка простежується у Фантазії *f-moll* Ф. Шопена. Композитори-романтики часто називають свої твори «фантазією», хоча по факту подібні зразки є більше вільними варіаціями або мають явні ознаки інших жанрів. Так, D. Cha [74, p. 26] для підтвердження цієї думки наводить композиції Р. Шумана, Ф. Шумана та Й. Брамса. Р. Шуман, наприклад, назвав свою фортепіанну Фантазію *op. 17* «Великою сонатою», а Й. Брамс довго не міг визначитись між заголовком «Інтермеццо» та Фантазія. В XIX столітті розповсюдженням стало написання фантазій для сольного інструмента у супроводі оркестру, прикладом чого є «Угорська фантазія» Ф. Ліста, «Фантазія на теми польських пісень» *op. 13* Ф. Шопена тощо. Також у цей період фантазіями називали одночастинні симфонічні або фортепіанні композиції з програмним задумом, який міг бути у формі розгорнутого літературного пояснення [61].

Упродовж свого розвитку фантазія взаємодіяла з іншими жанрами, про що свідчить наявність «Експромту-фантазії» Ф. Шопена, «Сонати-фантазії» О. Скребіна та Л. Бетховена, «Фантазії-сонати “По прочитанню Данте”» Ф. Ліста, «Полонезу-фантазії» Ф. Шопена, «П’єси-фантазії» Р. Шумана тощо. Таке суміщення жанрів прийшло саме в епоху романтизму, що призводить до стирання їх кордонів. Тематизм фантазії був як на основі авторської тем,

<sup>1</sup> Віртуозна композиція, яка написана на основі відомих тем, частіше – опер, зі збереженням основної мелодії та використанням принципу варіювання [62].

так і запозиченою. Фантазіями часто називали композиції в яких переробляли мелодії хоралів, не винятком є і обробки вже існуючих власних тем, прикладом чого є Фантазія *op. 80* Л. Бетховена та Фантазія «Блукач» Ф. Шуберта. В епоху Романтизму поширеним стає написання фантазій на теми опер, які у подальшому отримали назву «оперні фантазії». Наряду з такими фантазіями тематизмом також можуть бути і народні пісні або відомі мелодії [там само]. Таким чином, фантазія пройшла значний шлях розвитку від споріднення з фугою, порівняння з прелюдією та до існування як самостійного жанру.

Ми бачимо, що жанр фантазії кидав виклик музичним нормам та усталеним канонам. Жанрові риси достатньо розмиті та можуть належить іншим жанровим ознакам. Розгорнута форма, віртуозність, імпровізаційність, каденційність та експресивність стали основними визначальними рисами жанру. Ці ознаки ми можемо знайти в інших жанрах, що не лишає їх рис жанру фантазії. Тому, часто композитори не називають свої твори фантазією, що не означає відсутності у подібних композиціях її жанрових ознак.

## **1.2. Фагот: історія формування та вдосконалення**

Фагот є басовим представником сімейства дерев'яних духових інструментів та тісно пов'язаний з гобоєм, що зумовлено наявністю конічного отвору. На сьогоднішній день є два типи інструмента – німецький та французький, які відрізняються розміром отвору, розташуванням клапанів, аплікатурою та тембром. Французький фагот переважно сконцентований на території Франції, у той час у виконавській практиці найбільшого розповсюдження набув німецький тип інструмента, який виготовлюється у більшості країн Європи та світу. Втім, фагот, як інструмент з високими технічними можливостями, пройшов тривалий шлях становлення, на що

вплинули зміни конструкції інструмента та його органологічні модифікації. Тому, існує багато різновидів фагота та склався цілий ряд ознак по яким можна його ідентифікувати. До них належить стовбур повітря, матеріал, з якого виготовлено інструмент, тип тростини та найголовніше – U-подібний конічний канал. Такі параметри обумовлюють створення інструмента, який здатен видобувати звуки у низькому регістрі, що стало розповсюдженим в епоху ренесансу. Такі органологічні характеристики фагота формувались досить тривалий час і тільки на початку XVIII століття ми можемо говорити про стабільну конструкцію фагота. Втім, до початку цієї доби існувало безліч дерев'яних інструментів, які потрапляють під характеристики фагота із діапазоном не близько двох октав. Тому, для охоплення більшого діапазону звучання створювалась група однотипних інструментів з різними розмірами, схожим тембром та охопленням значного діапазону [69]. Так, з мистецтвом *Ars Nova* відбувається становлення виконавства на фаготі, що супроводжується появою його різновидів, схожих за органологічними властивостями до сучасної конструкції фагота.

Серед чисельної кількості попередників фагота дослідники вважають *дульсіан*, який найбільш схожий на сучасну конструкцію фагота [75, р. 56]. Відомості про цей інструмент у більшості випадків приходяться на середину XVI століття, а його зовнішній вигляд описується як інструмент з цільної частини дерева. В ній поміщались подвійна тростина та така конструкція мала вигин в нижній частині, що нагадувало U-подібну конструкцію. Втім, на сьогоднішній день немає підтверджень щодо переходу від дульсіана до ранньої конструкції фагота. Тому, у дослідженні фаготового мистецтва ми можемо зустріти більше відомостей про таких попередників фагота як *крумгорн*, *доппіоні*, *ракёт* та *бомбарда*.

Майстри музичних інструментів постійно шукали шляхи їх вдосконалення та експериментували із зовнішнім виглядом майбутнього фагота. Одним із його попередників вважається *крумгорн* (з франц. – «кривий ріг») перші згадки про який приходяться ще у XIV столітті. Цей інструмент

має вигин у нижній частині з притаманним звучанням у низькому регістрі. Пізніше, на зміну крумгорну у XV столітті приходять *donnioni*, але час показав, що у виконавській практиці цей інструмент не дуже зручний, що призвело до поступового виведення його із сімейства дерев'яних духових. Ще одним інструментом схожим на фагот є *rakét* (або ранкет), перші згадки про який ми можемо знайти ще у XVI столітті. Схожість між ракетом та фаготом виявляється у наявності двох тростин, циліндричної форми та відповідного розташування отворів для звуковидобування. Не дивлячись на компактність інструменту (ракет міг вміститись у руці), поєднання таких елементів дозволяло ракету грати аж у контроктаві [91].

Серед інструментів, які володіють найбільш схожими ознаками із фаготом по праву можна вважати *бомбарду*. Із розвитком композиторського письма та виконавської культури інструмент потребував вдосконалення, що призвело до розширення сімейства від альтового бомбарда до gros-бас-поммера. Тому, ще одним попередником фагота за думкою дослідника слід вважати *басову бомбарду*, яка була довжиною до трьох метрів, що негативно впливало на якість звуку та виконавську майстерність. Перші згадки про інструмент, який максимально точно був схожий на фагот приходяться на XVI століття. Так, у сімействі духових інструментів з подвійною тростиною існував величезний басовий *поммер*, але через його масштаб на ньому було незручно грати та поммер поділили на дві частини. Подібний інструмент італійці стали називати «*fagotto*», а англійці – «*faggot*», що в обох мовах було пов'язано зі словами «в'язанка», «зв'язувати» та означало процес складання інструментів з двох частин. Саме з цього періоду ми можемо говорити про фагот, конструкція якого схожу на його сучасну версію [41]. Однак, думки дослідників розходяться і в нашу дні. Одні вважають (О. Пастухов [40], С. Sachs [91]), що сучасному фаготу передують ряд інструментів, схожі з ним по певним ознакам, у той час як інші (В. Klitz [80], W. Johnson [78]) – зазначають на поступовому виведенні цих інструментів шляхом їх постійних

трансформацій і результатом стало існування вдосконаленої конструкції фагота.

Історія винаходу фагота зазнає певних прогалин у XVI столітті і навіть у XXI, маючи низку трудів присвячених фаготовому мистецтву, ми не можемо знайти точну інформацію де та коли він був винайдений. Розповсюдженню інструмента сприяв ріст професійного музикування, а власне фагот став входити у професійні ансамблі ряду країн Європи. З кінця XVI століття з'являються перші виконавці-віртуози, серед яких Ф. Ранст, Б. Сельма-Салаверде та Дж. Сансоні. У цей період з'являються згадки про використання фаготу у церковних ансамблях, що сприяло не тільки його розповсюдженню у багатьох країнах, але і підвищенню рівня виконавської майстерності [82]. У другій половині XVII століття фагот у Франції поділили на чотири частини, що полегшило вдосконалення окремих частин інструмента, призвело до більш матового тембру, розширення діапазону в низькому регістрі, полегшення гри та транспортування. В результаті нова конструкція отримала назву «французький фагот», а стара стала найменуватись «німецьким». На розвиток інструмента та виконавства вплинула його трансформації саме в епоху бароко і фагот цієї доби став прототипом для виготовлення вже відомої нам версії фагота.

З XVIII століття дослідники фаготового мистецтва починають вивчати органологічні особливості інструмента, приділяють увагу окремим його частинам. Так, конічний перетин повітряного каналу дозволяє використовувати октавне передудання, а з U-подібною конструкцією стало можливим застосування більшого діапазону. Окрім цього, U-подібна конструкція надала фаготу м'якого тембру, яким не володіли «прямі» інструменти. Розглянувши найбільш ґрунтовні праці, присвячені вивченню побутування фагота слід зазначити, що до XVII століття не зберіглось імен майстрів, які займались удосконаленням його конструкції [81]. Дослідники сходяться на думці, що всі метаморфози інструмента були здійсненні декількома майстрами, які співпрацювали над його удосконаленням. Єдину

згадку про «раннього» фаготового майстра ми можемо знайти у праці О. Пастухова [40, с. 27], який зазначає, що поява фагота відноситься до другої чверті XVI століття чому завдячено майстру А. Альбонезі. Саме він сконструював інструмент з двома паралельними трубками, який у подальшому стали називати фаготус. Окрім А. Альбонезі фагот майстрували К. Грензер, Я. Грудманн, Ж. Саварі та Т. Каузак.

Значний зсув у конструкції фагота відбувся з появою хроматизації звукоряду, яка була здійснена у сімействі духових інструментів. Почали з'являться так звані «хроматичні» фаготи з додатковими отворами та клапанами. Саме з цього періоду починається активне застосування фаготу в ансамблево-оркестрових складах. В результаті постійного вдосконалення, фагот у XVIII столітті став не тільки компактним для транспортування, але і володів м'яким тембром, широким діапазоном, хроматичним строем та великою силою звуку. Це призвело до полегшення інтонування та сприяло вдосконаленню виконавської майстерності. Саме це є переломним моментом у становленні фаготового мистецтва, адже з цього періоду змінюється відношення композиторів до фагота. Вони більше не сприймають його як оркестровий інструмент, в ансамблевих композиціях йому починають доручати солюючу функцію, з'являться перші сольні твори, а фагот все частіше звучить на концертній сцені як сольний інструмент. З першої половини XIX століття зміни у конструкції фагота торкнулись і контрфагота, що зумовлено розширенням партитур та діапазону звучання оркестру. В наслідок цього, контрфагот не став збільшеною копією фаготу, а здобув нове розташування клапанів та специфіку їх утворення.

Вже близька ста років фагот не зазнає серйозних змін. Великий та громіздкий інструмент на сьогоднішній день легкий у транспортуванні, а удосконалення розташування клапанів сприяло покращення виконавської техніки. Все це сприяло появі оригінального репертуару для солюючого фагота, який мав відмінний шлях становлення від інших духових інструментів.



### 1.3. Становлення репертуару для фагота: від ансамблево-оркестрових до сольних композицій

Формуванню музики для солюючого фагота передувало його залучення до ансамблевих та оркестрових складів як інструмента, який виконує виключно басову функцію. Військова музика кінця XII – початку XIII століть складалась з ансамблю духових інструментів до якого входили флейта, труба, гобой, фагот, литаври та барабани, де фаготу доручалось виконання п'єс маршового, урочистого та святкового характеру. Духові інструменти широко використовувались в операх К. Монтеверді, який надавав їм колористичну роль та застосовував тембр фагота для втілення фантастичних образів. Одне з ключових місць інструмент займав у Мангеймській капелі в середині XVIII століття. У капелі була парна кількість духових окрім фаготів – їх було чотири. Широке розповсюдження духові інструменти отримали у військовій та побутовій музиці, а на військових парадах часто виконувалась музика для парного ансамблю духових (два гобоя, дві валторни, два фагота тощо).

Перша згадка про композицію за участю фагота приходить на 1589 рік [1]. Так, в одній з інтермедій до комедії «Паломниця», Дж. Баргальї використовував тембр фагота. Також, дослідники фаготового мистецтва однією з перших композицій, в якій був використаний фагот називають «Священні симфонії» (XVI–XVII століття) Дж. Габріелі. Багато робіт композитора переписувались та підлягали редагуванню, а в деяких варіантах партитур партія фагота зовсім стала відсутньою. Звертаючись до ансамблевої музики за участю фагота, вперше його тембр використав Б. Маріні у пасторальній тріо-сонаті «*La Aguzzona*» (початок XVII століття, *op.* 1, № 21), в якій скрипки грали у терцію на фоні педалі фагота. Також, одними з перших зразків композицій можемо назвати його тричастинний Октет *Es-dur*, який складався з сонатного *allegro*, менуету та рондо, був створений для духового ансамблю застільної музики з парним інструментальним складом

(гобой, кларнет, фагот та валторна). На цьому фоні меншою кількістю інструментів відрізняється Квінтет *Es-dur* (для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота, валторни) та Тріо *G-dur* Л. Бетховена (для флейти, фагота та фортепіано).

Одним з перших творів для солюючого фагота стала Фантазія для фагота соло (початок XVII століття) Б. Сельма, яка представлена у вигляді теми та варіацій на неї. Інструменту у композиції приходится грати тон *b* великої октави, що було неможливим для інструментів того часу і М. Burns [71, р. 51] робить припущення щодо використання Б. Сельмом чотириклавішного фагота. З виникненням жанру *concerto grosso* на новий рівень піднялось і сольне виконавство. В цьому плані значний внесок у розвиток фаготового репертуару належить А. Вівальді, який створив тридцять два концерти для фагота. Більшість з них мають схожі риси, які відобразились у ліричній та повільній середині, побудові циклу по принципу «швидко–повільно–швидко», чергування оркестрового *tutti* й фаготового *solo* та написанні першої частини у сонатному *allegro*.

На початку XVIII століття одним з найвідоміших виконавців на фаготі був Дж. Безоцці. Паралельно з ним в Німеччині для фагота писав його учень – Ф. Райнер у доробку якого є Соната *B-dur* для фагота та фортепіано, а також низка дуетів для гобою з фаготом. Фаготисти-віртуози цього часу привертати увагу композиторів, які писали для них партії у своїх симфонічних творах. Так, В. А. Моцарт під натхнення віртуозної гри Г. Ріттера спеціально для нього пише фаготову партію у Симфонії *Es-dur* [там само]. Духові інструменти у XVIII столітті набули образного амплуа. Так, фагот був націлений на зображення гротескних та жартівливих образів. Така характеристика була пов'язана з великими виражальними можливостями інструменту та особливостями його тембру. Втім, виконавці на фагота надихали до створення для них композицій не тільки В. А. Моцарта. Відомо, що А. Вебер написав Концерт *F-dur* op. 75 та «Andante. Rondo» op. 35 для фаготиста-віртуоза Г. Ф. Брандта. Він, за

ствердженням М. Burns [р. 54], створив декілька композицій для фагота соло, які не дійшли до наших днів. На початку XIX століття віртуозні Варіації для фагота соло (1814) пише Н. Хеннемен, а фаготист Ж.–Б. Вілент-Бордоньї пише низку творів серед яких *Solo D-dur* op. 3, Концерт *F-dur*, Концертна п'єса, *Grand* фантазія та чотири Фантазії для фагота у супроводі симфонічного оркестра.

Традиція створювати композиції та, навіть, методичні рекомендації фаготистами зберігається і упродовж XX століття. Так, М. Аллард пише низку методичних робіт, присвячених виконанню мелізмів та конструктивному матеріалу. Б. Гарфілд створює Монолог, ряд концертних п'єс для фагот і фортепіано та Квартет (1950) для фагота у супроводі струнного тріо. До творчого доробку Ф. Пуленка належить Соната для кларнета та фагота (1922), яка відрізняється високим рівнем складності та віртуозності. Ще одним прикладом пасторальності у фагатовій музиці після Б. Маріні є «Сільський концерт» для гобоя, кларнета та фагота (1939) А. Томазі. Проте, значна кількість композицій, в яких фаготу доручається сольна партія все ж камерні, серед яких Серенада А. Дворжака, сюїта «Юність» Л. Яначека та опера В. Новака «*Deduv odkaz*», в якій композитор доручає фаготу виконання каденції [81, р. 4].

Великий внесок у розвиток сольного фаготового репертуару у XX столітті зробив польський композитор М. Спісак, створивши Концерт для фагота з оркестром, Концертний дует для альту та фагота, Сонатини для тріо, квартету та квінтету духових інструментів. Окремим об'єктом дослідження виступає фаготова творчість українських композиторів, що рясно представлено у творчості Л. Колодуба, Ж. Колодуб та Ю. Іщенко [47, с. 145]. Втім, не можна оминути дві сонати Б. Маріні з *op.* 8 для двох фаготів та баса *continuo*, в яких представлено різне ставлення до виражальних можливостей фагота. Так, Соната № 8 технічно легше, з використанням неповного діапазону інструмента. Зовсім іншою в цьому плані є Соната № 9 в якій повільна середина обрамлена рухливими частинами. Таким чином, в ній

фагот представлений як інструмент, який здатен до відображення кантилени та віртуозності, використовується більший діапазон фагота з постійними знаками альтерації, що на момент написання композиції являло значні складнощі для виконавця [80, р. 199–201]. Хоча композиції Б. Маріні задовго передували творам М. Спісака, вони так і не дали потужний поштовх для оригінального сольної фаготової музики.

Однією з найкрасивіших композицій для фагота й досі вважається Концерт для фагота та струнних (1975) С. Губайдуліної. В. Старко [47, с. 144] відзначає великий внесок чеських композиторів у розвиток фаготового репертуару. Так, О. Флосман у 1956 році створює Концертино для фагота та оркестру, К. Райнер у 1965 році пише Сюїту для фагота та фортепіано. У цьому ж році виникають Концерт для фагота та фортепіано, Сонати та Сонатини для інструменту соло М. Крейча.

Важлива роль у фаготовому репертуарі належить саме сольним композиціям (за ствердженням О. Пастухова – «сольним чи ансамблевим»), які переважно створювали самі виконавці. Така тенденція притаманна XX–XXI століттям, що неодноразово відзначалось у наукових дослідженнях [40, с. 56; 19]. У цей період, коли конструкція остаточно вдосконалилась, а виконавська майстерність досягла високого рівня, фаготовий репертуар поповнюється композиціями К. Сен-Санса, Е. Елгара, Р. Штрауса, Е. Вілла-Лобоса, П. Хиндеміта, М. Кастельнуово-Тедеску, А. Жоліве, Н. Скалкоттаса, С. Прокоф'єва, О. Тансмана, Ж. Франсе, Л. Беріо, П. Булеза, Е. Денісова, А. Хованесса, С. Губайдуліної тощо [47, с. 143].

Паралельно відбувається становлення індивідуального виконавського стилю фаготиста. Так, Ю. Федорків [55, с. 24] виокремлює три типи на які вплинули художня ідея твору, виразність звучання та наявність моторності або декламаційності. Перший тип дослідник характеризує як віртуозний або класичний та серед його ознак називає моторність та високі технічні вимоги. Другий тип виконавського стилю отримав назву емоційний або романтичний, що зумовлено широкими фразами та наспівністю мелодики. Останній тип

отримав назву раціональний або інтелектуальний та пов'язаний з декламаційністю, переконливою грою та витонченою технікою. Окрім типології виконавського стилю фаготиста, Ю. Федорків [там само] розрізняє такі типи виконавця як виконавець-романтик, оповідач та драматичний актор. На появу цих типів вплинув вже сформований сольний репертуар, жанрово-стильова палітра якого складається з жанрів та стилів різних епох. Так, виконавець міг проявити себе у різних амплуа, що наклало відбиток і на образ інструмента.

Окрім цього, розширюються штрихова палітра, технічні прийоми гри і виражальні можливості фагота. В процесі еволюції духових інструментів та розширення їх репертуару, відбувається поділ штрихів на групи в залежності від способи атаки. Так, А. Гладких відзначає, що «<...> із розвитком музичної культури й виникненням нових стилів і напрямів у музиці значного поширення набули технічні прийоми, які використовують на практиці джазові музиканти <...>» [6]. Їх специфіка полягала у більш складній роботі артикуляційного апарату та задіяння джазового фразування. Перераховуючи всі різновиди штрихів, використаних в арсеналі духових інструментів, дослідник у своїй роботі розташовує їх по ступеню складності та появі у репертуарі духових інструментів, пояснюючи специфіку їх виконання [там само]. Втім, окрім широкої штрихової палітри за час становлення репертуару духових інструментів сформувався комплекс технічних прийомів (*portamento*, *frullato*, *glissando* та *vibrato*), які часто помилково відносять до штрихів.

Систематизація традиційних штрихів та прийомів завдячена існуванню та постійному поповненню фаготового мистецтва методичними рекомендаціями та появою все нових методик гри на духових інструментах. Композитори з другої половини ХХ століття пишуть композиції, у яких використовують сучасні та, навіть, нетрадиційні прийоми гри, що призвело до розгалуження прийомів гри на традиційні та нетрадиційні (сучасні). Так, Г. Марценюк [29, с. 193–194] серед нових прийомів називає двоголосне

виконання, мікрохроматику, базинг, виконання педальних звуків, розширення тембрової палітри через різновиди *vibrato* або використання різних типів сурдин. Найбільшого поширення у фаготовому мистецтві отримало так зване «двоголосся», яке виконується із двома тростинами. На тростині інструмента фаготист виконує власне мелодію, а на додаткова тростина створює ефект бурдону або волинки.

Відповідно до органологічних модифікацій відбувались зміни у тембровому амплуа фагота, чому у своїй роботі приділяє увагу О. Пастухов [40, с. 38–45]. Тембр фагота для вираження сарказму в опері «Фауст» вводить Ш. Гуно, у той час як Ж. Бізе в опері «Кармен» доручає інструменту зображення гротескних образів. Дослідник також зазначає, що фагот, як гумористичний та ліричний інструмент, був представлений в творчості С. Прокоф'єва. Для зображення образу дідуса-буркотуна у симфонічній казці «Петя та Вовк» композитор використовував стакато у низькому регістрі. Кантіленні можливості інструмента представлені в темі патера Лоренца у балеті «Ромео та Джульєтта», а для підкреслення скерцозності високий регістр фагота у Симфонії № 8 залучає Д. Шостакович. Виразний тембр фагота найбільшого розповсюдження набуває в епоху романтизму, а у ХХ столітті композитори<sup>2</sup> стрімко поповнюють концертний репертуар інструмента та для нього сольні композиції пишуть К. Сен-Санс, Е. Елгар,

2 К. Сен-Санс. Соната для фагота та фортепіано *G-dur* (1921).

Е. Елгар. Романс для фагота та фортепіано.

Е. Вілла-Лобос. «Хоровод на семи нотах» для фагота та струнних (1933); «Бразильська бахіана № 6» для флейти та фагота (1938); Квартет для флейти, гобоя, кларнета та фагота (1928); Концерт для духових у формі шорос; Концертна фантазія для кларнета, фагота та фортепіано; Тріо для гобоя, кларнета та фагота (1921).

П. Гіндеміт. Концерт для труби, фагота та струнних (1949–1952); Концерт для флейти, гобоя, кларнета, фагота та арфи з оркестром (1949); Октет для кларнета, фагота, валторни, скрипки, двох альтів, віолончелі та контрабаса (1957–1958); Соната для фагота та фортепіано (1938).

А. Жоліве. Концерт для фагота, арфи та фортепіано з оркестром (1954).

Ж. Франсе. Дивертисмент для гобоя, кларнета та фагота (1946); Дивертисмент для фагота та струнних (1942); Квартет для флейти, гобоя, кларнета та фагота; Концерт для фагота та одинадцяти інструментів; Концерт для флейти, гобоя, кларнета та фагота з оркестром.

Л. Беріо. Секвенція № 12 для фагота (1995).

А. Хованесс. Дивертисмент «Вахагн» для гобоя, кларнета, фагота та валторни (1947); Прелюдія та фуга *a-moll* для гобоя (або флейти) та фагота (1935); Сюїта *d-moll* для валторни та фагота (1933).

Е. Вілла-Лобос, П. Хіндеміт, А. Жоліве, Ж. Франсе, Л. Беріо, П. Булез<sup>3</sup> та А. Хованесс.

Як ми бачимо, репертуар фагота охопив різноманітні жанри та форми, а більш повно його виражальні можливості розкриваються саме у сольному концертному репертуарі. Втім, найбільш показовим для інструмента став жанр фантазії, в якому представлені високі технічні можливості фагота. Значну увагу цьому жанру приділяє французький фаготист-композитора Жан-Франсуа-Бартелемі Коккен (1801–1875). Серед його композицій є фантазії на теми французьких та італійських опер, серед яких Фантазія на теми опери «Вільгельм Тель» *op.* 34, Фантазія на теми опери «*Cavatine of Niobe*» *op.* 20 тощо. У фаготовій спадщині Ж. Б. Вілент-Бордоньї (1809–1852) є *Grand Fantasy* та чотири Фантазії для фагота та симфонічного оркестру. У доробку Е. Жанкура (1815–1901) – Фантазія на мотиви «Люсії де Ламмермур», а А. Вайс (1891–1971) написав Фантазію для кларнету та фагота соло. Фаготист-композитор К. Війт (нар. 1939) створив Фантазію з варіаціями для гобою, гобою *d'amore*, англійського ріжка та фагота. Найбільшого поширення серед виконавців набули «Угорська фантазія» для фагота та фортепіано (1813) К. Вебера, Фантазія для фагота та фортепіано А. Блоха (1902), Є. Боззи (1945) та Фантазія для фагота соло (1966) М. Арнольда, що і складає матеріал нашого дослідження.

**Висновки до Розділу 1.** Жанр фантазії формується з XVI століття та постає у вигляді імпровізацій, своєрідних музичних фантазій за інструментом, яким притаманні варіаційність, фігураційність та свобода при виконанні пасажів. Таким чином, жанр висував високі вимоги до виконавців та потребував доскональної технічної свободи та майстерності (за Д. Бракет/D. Bracket та Г. Кінскі/G. Kinsky). В ранніх фантазіях композитори

<sup>3</sup> Нам відома транскрипція «Діалогу двох тіней» П. Булеза для фагота (в оригіналі для кларнета) та електроніки (1985–1995).

серед прийомів розвитку використовували імітацію, канон, секвенцію, дімінуцію, а також ритмічне варіювання. Фактура відрізнялась прозорістю та використовувався монотематизм. У фантазіях епохи бароко композитори залучали темповий контраст, пасажі та каденції, що посилювало імпровізаційність жанру. Фантазія також виконувала і функцію прелюдії перед фугою, а самостійним жанром вона стала тільки після творчості Й. С. Баха.

Фантазіям XVIII–XIX століття притаманна форма теми з варіаціями, що проявилось у фортепіанних зразках Й. Гайдна, у той час як в творчості Л. Бетховена та Ф. Шуберта розповсюдженим було створення фантазій на теми опер. В епоху романтизму відбувається суміщення фантазії з експромтом, сонатою, концертом, полонезом тощо, що призвело до стирання меж між жанрами. Окрім цього, жанр фантазії має багато споріднених рис з парафразом, рапсодією та попурі, а його відмінними ознаками стали імпровізаційність, вільно-індивідуальна форма, варіаційна, форма рондо, рондо-соната і концентрична. Жанр фантазії у XIX–XX столітті наближується до парафразу, що зумовлено використанням відомих тем. Така тенденція притаманна більше сольним композиціям ніж оркестровим, що знаменувало новий етап у розвитку репертуару для сольного виконавства. Таким чином, жанр пройшов тривалий шлях розвитку, у процесі якого його порівнювали з іншими жанрами (фуга та прелюдія), прибирались кордони між спорідненими (рапсодія, парафраз, попурі) та врешті-решт він ствердився як самостійний жанр.

Фантазія пройшла довгий шлях перш ніж з'явиться у фаготовому репертуарі, що зумовлено довгим періодом формування та вдосконалення конструкції інструмента. Фагот багато століть виступав тільки в ансамблевих та оркестрових складах. Так, вперше тембр фагота був використаний в інтермедії до комедії та симфонії (за О. Пастухов). До менших інструментальних форм за участю фагота належать тріо-сонати Б. Маріні, в яких інструмент представлено з двох різних ракурсів – як ліричний та

віртуозний (за Б. Кліц/В. Klitz). Вагомий внесок у розвиток фаготового репертуару зробив А. Вівальді у спадщині якого є тридцять два концерти (за В. Старко). У XVIII столітті конструкція фагота зазнає постійних, що розширює його технічні можливості та в оркестрових композиціях все частіше фаготу доручаються солюючі епізоди.

Сольну партію в ансамблево-оркестрових творах фагот став виконувати наприкінці XVIII століття, прикладом чого є композиції Л. Бетховена. Пізніше духові інструменти набувають образного амплуа та фагот відтворює ліричні, скерцозні та гротескні образи (за О. Пастуховим). У XIX–XX столітті фаготом зацікавився цілий ряд композиторів, а репертуар інструмента активно поповнюється сонатами, концертами, концертино, сюїтами тощо. Зокрема, з'являється значна кількість тріо, квінтетів, сюїт та опер, в яких фаготу доручається не тільки солююча функція, але й виконання каденцій (за В. Старко).

У процесі становлення фаготовий репертуар охопив різноманітні жанри, а фагот проявив себе як конкурентний та віртуозний інструмент. Тому, на сьогоднішній день дослідниками духового та фаготового мистецтва надано типологію виконавського стилю фаготиста, запропонована класифікація штрихів та прийомів гри, які розгалужуються на традиційні та нетрадиційні (сучасні). Всі ці явища віддзеркалились у сольній концертній музиці для фагота і добре простежуються на прикладі фаотової фантазії, зразки якої композитори починають писати тільки з XIX століття. У той час, коли конструкція фагота остаточно ствердилась, виконавство набуло високого рівня і для інструмента активно пишуть західноєвропейські композитори, саме у жанрі фантазії розкриваються всі технічні можливості фагота. Так, на сьогоднішній день нам відомі фантазії для фагота Ж. Коккена, Ж. Б. Вілент-Бордоньї, Е. Жанкура, А. Вайса, К. Вебера, А. Блоха, К. Війта, Є. Боззи та М. Арнольда.

## РОЗДІЛ 2

### ВИКОНАВСЬКИЙ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФАГОТА

#### 2.1. Національні витoki в «Угорській фантазії» для фагота та фортепіано (1813) К. Вебера

Жанр фантазії у фаготовому репертуарі охопив широкий стилістичний діапазон. Так, в епоху романтизму в музиці стверджувалась самосвідомість особистості, відбувалось зображення пристрастей, протесту та національно-визвольної боротьби, що і втілилось у творчості Карла Марії фон Вебера (1786–1826). Він боровся за національне мистецтво в образі диригента та композитора. К. Вебер відомий як творець народно-національної німецької опери, натхнення для створення якої він черпав з німецьких народних казок, пісень, сказань, легенд та літератури. Вже у його ранніх композиціях простежувались національні риси, звернення до національних тем та фантастичних подій [84, р. 111].

Творчий підйом К. Вебера приходить на 20-ті роки XIX століття. У цей період композитор написав музику на вірші Т. Кернера, яка принесла композитору славу як національного митця. В 1815 році в Празі звучить прем'єра кантати «Битва та перемога» до якої додавалась програма для більш чіткого розуміння композиції, а у подальшому К. Вебер став використовувати подібні програми майже для всіх крупних творів. Саме празький період став найбільш продуктивний для митця [там само, р. 113]. Справжня слава прийшла до К. Вебера у 1821 році після прем'єри «Вільного стрілка», яка стала цілою народною демонстрацією. Після цього був ряд спектаклів, а К. Вебер став національним композитором [51, с. 223]. Проте, «Вільний стрілок» був не єдиним значущим та показовим твором у доробку

композитора. Не менш яскравими є його фортепіанні композиції, серед яких «Запрошення до танцю» (1819) та «Концертштюк» (1821), у якому К. Вебер втілює ідею війни та перемоги. Увертюри композитора стали самостійними програмними твору, у той час як у його доробку немає жодного квартету, а малі форми не стають полем творчих пошуків. К. Вебер віддавав перевагу великим складам, різним тембрам та ефектній контрастності.

Окрім опер та композицій для фортепіано, у його доробку є зразки для голосу у супроводі фортепіано та гітари, а також композиції для духових інструментів, які представлені тембром флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни. Серед творів для струно-смичкових інструментів є зразки для скрипки, альту та віолончелі. К. Вебер працював у різних жанрах, прикладом чого є алеманда, канцонета, пісня, варіації, фугета, романс, серенада, рондо, балада, полонез, попури, дивертисмент, кантата, музичні листи, концерт, концертино, концертштюк, соната, увертюра месе, опера та симфонія.

Звертаючись до творів для солюючого інструмента зазначимо, що у кларнетовому репертуарі значну роль займають саме композиції К. Вебера. Вони входять до обов'язкових творів на міжнародних конкурсах, вступних іспитів, екзаменів та звучать на кожному кларнетовому концерті [73, р. 83]. Так, у спадщині К. Вебера є Концертіно *Es-dur* op. 26, Концерт *f-moll* op. 73 та *Es-dur* op. 74, Варіації для кларнету та фортепіано op. 33 та Великий концертний дует з фортепіано op. 48. Великий внесок К. Вебер зробив у поповнення скрипкового репертуару, у якому є Скрипкові сонати op. 10. Композиції відрізняються широким жанрово-стилістичним матеріалом та колоритною образною палітрою [85, р. 23]. Так, наприклад, друга частина Сонати № 1 має програмну назву «Романс», а в Сонаті № 2 перша частина написана у сонатному *allegro* та має вказівку автора – «В іспанському стилі», що налаштовує на відображення іспанської національної культури, а головна партія взагалі схожа на болеро. Зробивши огляд опусу десяти К. Вебера зазначимо, що програмність пронизує весь опус, а розмаїття образів вказує на жанрову сюїту. Так, у даному опусі є такі частини як «Романс» (Соната № 1),

«В іспанському стилі» (Соната № 2), «Польська пісня» (Соната № 2), Варіації на тему опери «Сільвана» (Соната № 5), «Сициліана» (Соната № 5), «В темпі полонезу» (Соната № 6) тощо. Таким чином, у своїх скрипкових сонатах К. Вебер звертається до зображення різної національної стилістики, конкретизує музичні образи, використовує ритмічні формули для відтворення жанрової природи, втілює романтичні образи та висуває на перший план віртуозну природу інструмента.

В фортепіанній спадщині композитора слід виокремити Першу фортепіанну сонату, як приклад німецького романтизму. Вона має традиційну чотиричастинну будову, в якій перша частина написана у формі сонатного *allegro*, друга є ліричним центром, третя – менуетом, а четверта – віртуозним фіналом у формі рондо. В Сонаті №1 для фортепіано К. Вебера відбувається боротьба зі злом, яка притаманна стилю композитор взагалі, а за допомогою тонального контрасту він протиставляє та відтіняє образні сфери. Таким чином, національне в творчій спадщині К. Вебера відбилось не тільки у симфонічних композиціях, але розширилось набагато ширше та охопило широке інструментальне поле, завдяки чому репертуар багатьох інструментів поповнився та збагатився композиціями з різним жанровим ім'ям.

Серед розмаїття творів для солюючих інструментів К. Вебера виокремлюється «Угорська фантазія» **ор. 35**, яка більше відома як «Анданте та угорське рондо». Композиція написана для альту з оркестром (1809), але у 1813 році було зроблено перекладення для фагота. Сама таке темброве переінтонування стало найбільш поширеним у виконавській практиці. За композицією перша частина «Угорської фантазії» являє вільні однотемні варіації, які схематично виглядають наступним чином:

| Тема 1<br>A | Var. I<br>A <sup>1</sup> | Var. II<br>A <sup>2</sup> | Var. III<br>A <sup>3</sup> |
|-------------|--------------------------|---------------------------|----------------------------|
| Andante     |                          |                           |                            |
| c-moll      |                          | As-moll                   | c-moll                     |
| тт. 1-21    | тт. 22-39                | тт. 40-59                 | тт. 60-81                  |

Композиція починається з однотокового «сухого» акордового вступу. Тема (А, авторська ремарка *piano* та *dolce*, тт. 1–21) протяжна та співоча, а її ритмічний малюнок схожий на сициліану. Для теми притаманне підкреслення слабких долей, які виділяються не тільки акцентованою грою, але й їх високим теситурним положенням. Наприкінці теми звучить фортепіанний програвш, який заснований на тріольному ритмі та постійних динамічних контрастах. В першій варіації (А<sup>1</sup>, авторська ремарка *piano*, тт. 22–39) тема в партії фагота представлена у вигляді фігурацій, у той час як власне тема звучить у фортепіано та не піддається змінам. В другій варіації (А<sup>2</sup>, авторська ремарка *dolce*, тт. 40–59) вона повертається до фагота на фоні фігурацій фортепіано, а мажорне забарвлення (*As-dur*) надає темі світлого забарвлення. Остання варіація (А<sup>3</sup>, авторська ремарка *forte*, тт. 60–81) виступає у ролі коди та є своєрідним *tutti*. Тема проводиться акордовим викладом у фортепіано на фоні ритмічного малюнку зі вступу у басовій лінії. Партія фагота представлена фігураціями тридцять других у вигляді хвилеподібного руху мелодії, яку потрібно виконувати на *legato* та *staccato*. Окреслюючи загальні риси першої частини можемо зазначити, що К. Вебер використовує фігураційний розвиток мелодії та звертається до італійського танця сициліани.

Друга частина «Угорської фантазії» написана у формі рондо, що схематично виглядає наступним чином:

| А<br>рефрен    | В<br>епізод 1 | А <sup>1</sup><br>рефрен | С<br>епізод 2    | А <sup>2</sup><br>рефрен | А <sup>3</sup><br>Кода |
|----------------|---------------|--------------------------|------------------|--------------------------|------------------------|
| Allegretto     |               |                          |                  |                          |                        |
| C-dur          | G-dur         | G-dur, C-dur             | F-dur,<br>Es-dur | C-dur                    |                        |
| тт. 82-<br>145 | тт. 146-177   | тт. 178-201              | тт. 202-258      | тт. 259-289              | тт. 290-326            |

Рефрен (А, *Allegretto*, *Ongarese*, авторська ремарка *piano*, тт. 82–145) викладається на фоні синкоп у басовому голосі в партії фортепіано. Його тема танцювальна та неспішна, з притаманними для неї форшлагами і синкопами, які створюють враження притопу танцюючих. Більша частина

рефрену виконується на *staccato*, що потребує від виконавця чіткої артикуляції. Після першого проведення рефрену в партії соліста його тема доручається фортепіано та звучить у більш щільній фактурі. У подальшому, тема рефрену в партії фагота представлена фігураціями та октавним викладенням. У фортепіано (тт. 106–121) звучить незмінний ритмічний малюнок на фоні почергових стрибкоподібних фігурацій фагота з постійним підкресленням слабкої другої долі. Завершується перше проведення рефрену викладенням теми на *tutti* (*fortissimo*) у вигляді акордів (тт. 130–145) в партії фортепіано.

В порівнянні з темою рефрену перший епізод (В, авторська ремарка *piano* та *cantabile*, тт. 146–177) відрізняється тональним (*G-dur*) та емоційним контрастом. Фігурації на звуках тризвуку у фортепіано згладжують та заспокоюють енергійний характер рефрену та відводять нас у спокійну сферу. Для епізоду притаманні широкі фрази, лірико-пісенний характер мелодії з використання форшлагів та трелей. К. Вебер вводить епізодичні вставки фігурацій на *staccato* в партії обох інструментів, які звучать як відголоски характеру рефрену з подальшою тональною нестійкістю епізоду.

Друге проведення рефрену (A<sup>1</sup>, авторська ремарка *pianissimo*, тт. 178–201) починається у тональності домінанті (*g-moll*) в партії фортепіано та представлено одноголосним викладенням. Солісту доручається функція гармонічної подушки, що відводить його на другий план. Проте, з поверненням головної тональності (*C-dur*, авторська ремарка *piano*, т. 182) тема знову звучить у фаготі на фоні незмінної ритміки фортепіано (тт. 182–201). Завершується друге проведення рефрену акордовим викладенням на *fortissimo* (тт. 194–201). Другий епізод (С, авторська ремарка *forte/piano* та *risoluto*, тт. 202–258) з рефреном споріднює танцювальний та енергійний характер, підкреслення слабких долей та наявність форшлагів. Тут чітко простежується трифазна будова з ліричним центром. Для першої (тт. 202–225) та третьої (тт. 235–258) фаз характерні стрибки на широкі інтервали квінти, октави, децими, квінтдецими та фігурацій по основним звукам

тризвуку. Друга фаза (тт. 226–234) невелика, з використанням широких фраз, *legato* та елементами пісенності. Їй контрастує тонально нестійка третя фаза, з постійним чергування прийомів *legato*, *staccato* та «підвисанням» всередині такту.

Третє проведення рефрену (A<sup>2</sup>, авторська ремарка *fortissimo*, тт. 259–289) починається з відхилення до *Es-dur* в партії фортепіано та проводиться почергово у нижньому та верхньому регістрах (тт. 259–270) на фоні тремоло. Це є своєрідним переходом до останнього проведення теми рефрену в партії фагота (авторська ремарка *piano*, тт. 271–282). З'єднуючим мостом до коди можемо вважати оркестровий програш (авторська ремарка *fortissimo*, тт. 283–289) з щільного акордового викладення. Кода (A<sup>3</sup>, авторська ремарка *brillante* та *piano*, тт. 290–326) заснована на матеріалі рефрену та в партії фагота представлена фігураціями тріолей, які звучать як нескінченний потік у вигляді хвилеподібного та гамоподібного руху на фоні теми рефрену в партії фортепіано. В середині коди (авторська ремарка *forte*, тт. 302–313) фаготові фігурації направлені вгору, а в партії фагота з'являються акцентовані трелі. Завершується кода (тт. 314–326) віртуозними фігураціями на фоні синкоп фортепіано.

У Фантазії К. Вебер звертається не тільки до угорських тем, але і втілює різні національні витоки. Так, в першій частині композиції в темі помітні риси італійського танцю сициліани, які відбилися у помірному темпі (*Andante*), тридольному розмірі (6/8) та синкопах. Угорські мотиви втілені у другій частині фантазії та представлені національним стилем вербункош, який став розповсюдженим в інструментальній музиці з XVIII століття. Його відмінними рисами стали пунктирний ритм, виділення слабких долей, тріолі, фігураційний розвиток, широкі фрази у повільних епізодах, віртуозність, збільшені секунди та септими, опора на циганські та угорські гами.

## 2.2 Фантазія для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха: продовження традицій К. Вебера

Доробок Андре Бло́ха (1872–1960) переважно складається з концептуальних творів, серед яких кантати «Амадіс» та «Антигона», опери «Маїда» (1909) та «Гіньола», «Поема кочівника» для хора з оркестром, а також камерні твори – «Деннеріана» для кларнета та фортепіано (1940), Палестинська сюїта для віолончелі з оркестром (1949). Композитор здебільшого був відомий написання музики до театральних вистав, а також своїми теоретичними працями – підручником музики «Сто уроків для початкової школи». Композитор більше зосередився на діяльності теоретика, викладав гармонію та проявив себе у ролі диригента [89]. На сьогоднішній день існує досить мало відомостей про композитора, а його доробок не привертає увагу музикознавців.

У ХХІ столітті композиції А. Блоха не зазнали широкого поширення і хоча композиції для солюючих інструментів у його композиторській спадщині представлені менш чисельно, серед його праць є твори, які міцно увійшли в репертуар духових інструментів<sup>4</sup>. На початку ХХ століття А. Блох пише Фантазію для фагота та фортепіано, в якій відчуваються традиції К. Вебера. Даючи назву твору «*Fantaisie variée*<sup>5</sup>», автор налаштовує нас на її багатообразність та різноманітність, що віддзеркалилось на рівні форми та тематизму. Фантазія А. Блоха представлена у складній тричастинній формі з інтродукцією, варіаціями на головну тему у крайніх частинах та контрастній новій темі у середній, що схематично можемо відтворити наступним чином:

4 Фантазія (1902) та «Drolleries» (початок ХХ століття) для фагота та фортепіано, «Деннеріана» для кларнета та фортепіано (1940).

5 *Fantaisie variée* з французької перекладається як «різноманітна фантазія».

| Інтродукція         | I частина                   |                          |                           | II частина                 | III частина                |                           |
|---------------------|-----------------------------|--------------------------|---------------------------|----------------------------|----------------------------|---------------------------|
|                     | Тема 1<br>a                 | Var. I<br>a <sup>1</sup> | Var. II<br>a <sup>2</sup> | Тема 2<br>b                | Var. III<br>a <sup>3</sup> | Var. IV<br>a <sup>4</sup> |
| Andante<br>maestoso | Allegro<br>un poco ritenuto |                          | Un piu<br>plus lento      | Andante<br>quasi<br>adagio | Allegro                    | Allegro molto             |
| →C-dur              | C-dur                       |                          | c-moll                    | As-dur                     | C-dur                      |                           |
| тт. 1-17            | тт.18-42                    | тт. 43-71                | тт. 72-114                | тт. 115-143                | тт. 144-173                | тт. 174-219               |

Фаготовому твору А. Блоха притаманні тональний план, який підпорядкований логіці, та чітко визначена структура. Фантазію відкриває інтродукція (*Andante maestoso*, тт. 1–17) у вигляді фортепіанних акордів (авторська ремарка *fortissimo*, тт. 1–3), у яких мелодична вершина тяжіє між третім та першим ступенями. Партія фагота починається із закличної інтонації квінти (авторська ремарка *fortissimo*, тт. 3–4) після якої починається низка віртуозних фігурацій. Інтродукція представлена каденцією, що підтверджується ремаркою *ad libitum* на початку кожних фігурацій. Композитор у пасажах використовує низький регістр фагота від великої до начальних нот першої октави, що можливо виконати тільки на сучасній конструкції фагота.

Перша тема (a, *Allegro un poco ritenuto*, авторська ремарка *piano*, тт. 18–42) починається стрибками на широкий інтервал децими, а для ритмоформули теми властивий ритм восьмої та двох шістнадцятих. Єдність цих елементів надають їй танцювальних рис, легкості та грайливості. Партія фортепіано акомпанує у низькому регістрі інтервалами квінти та терції, що надає темі фольклорного колориту. Композитор використовує в партії соліста чергування таких штрихів як *staccato* та *legato*, що потребує філігранної виконавської техніки фаготиста. Поступово тема урізноманітнюється форшлагами (авторська ремарка *forte*, тт. 33–34; *fortissimo*, тт. 35–36), метроритмічними структурами (т. 35) та трелями (*diminuendo*, т. 37). Різким темповим вступом починається перша варіація (a<sup>1</sup>, *piano*, тт. 43–71), що підготовлено попереднім *ritenuto* (*crescendo*, *forte*, т. 41). Ліричним та пісенним мотивам (тт. 43–46 тощо) протиставляються скерцозні віртуозні

фігурації (*leggierissimo*, тт. 47–50 тощо). Таким чином, першу варіацію відрізняє постійний образний контраст.

Жалісних інтонацій набуває друга варіація ( $a^2$ , *Un piu plus lento, mezzo forte / piano*, тт. 72–114), що тонально підкріплено її проведенням в однойменному мінорі (*C-dur* → *c-moll*). Співучості темі надає рух мелодії по інтервалу терції. Короткі фігурації засновані на коливанні між сусідніми звуками (т. 74), обспівуванні (т. 76) або тетрахордах (т. 84, 86, 86). Партія фортепіано прозора та складається з довгих тривалостей, що підкреслює ліричне амплуа теми. Більше *cantabile* у другій варіації виникає з появою довгих ліг (тт. 81–82, 91–92) та поступовому русі мелодії на близькі інтервали. Закінчується дана фаза інтонаціями плачу та схлипування в партії фагота (тт. 105–112) з послідувачим фортепіанним програшом (тт. 112–114), мелодія якого рухається по основним ступеня *c-moll*.

Центральна частина (*Andante quasi adagio*, тт. 115–173) Фантазії починається з нової теми (*b, mezzo forte / pianissimo*). Романтичних рис їй надають відхилення до *As-dur* та бурхливі фігурації в партії фортепіано на фоні неспішної мелодії у соліста. Все це віяння не так давно минувшої епохи романтизму, яка знайшла своє місце у композиції А. Блоха. Епізодичні вставки речитацій у соліста в діапазоні малої октави наслідують тембр людського голосу. «Спалахи» акордів у високому регістрі фортепіано (*crescendo poco a poco*, з т. 123) надають темі тривоги, яка зникає із поступовим *diminuendo* (т. 129) та розчиняється в остинатних акордах фортепіано. При останньому проведенні теми (*piano*, тт. 139–143) з авторською ремаркою *Écho (pianissimo, т. 142)* звуки фаготово-ансамблевого дуету розчиняються та поступаються наступній фазі композиції.

Третя частина (тт. 144–219) Фантазії починається третьою варіацією ( $a^3$ , *pianissimo*, тт. 144–173). Для неї характерний різкий темповий (*Allegro*) та тональний зсув – поступові модуляції в основну тональність (*C-dur*). На фоні дисонуючих акордів фортепіано звучать короткі тетрахордові поспівки з двох тактів, а поступово розширення теситури в мелодії призводить до невеликої

каденції (авторська ремарка *ad libitum*, тт. 170–173), яка заснована на хвилеподібному русі мелодії. Четверта варіація виступає в ролі репризи (*Allegro molto*, тт. 174–219). В ній, окрім чергування штрихів (*staccato*, *legato*), використовуються форшлаги, метроритмічні структури та трелі з першого проведення теми. На цьому фоні значних змін зазнає партія фортепіано, у якій з'являються тремоло (тт. 174–177), консонуючі співзвуччя (тт. 178–180) та остинатний виклад матеріалу у вигляді акордів (тт. 187–192). Закінчується композиція стрибками на широкі інтервали (*fortissimo*, тт. 209–212) та рухом по ступеням тризвуку (*fortissimo*, тт. 213–219).

Фантазія для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха не даремно привертає увагу виконавців та входить у репертуар провідних фаготистів світу (Р. Ромайн / Ryan Romine, В. Уотерхаус, М. Аллард, В. Апатський, Р. Резнік). Важливу роль у композиції відіграє каденційність (інтродукція та каденція перед репризою), яка дозволяє показати виконавську майстерність фаготиста. Віртуозність композиції досягається шляхом фігурацій, змінних метроритмічних структур, задіяння крайніх регістрів інструмента, що потребує філігранної виконавської техніки. Жанрові та образні контрасти, які виникають як у розділах (I та II), так і у межах однієї варіації ( $a^I$ ), і втілюють ту багатообразність, яка закладена композитором у назві твору.

### **2.3. Фантазія для фагота та фортепіано (1945) С. Боззи: відхід від тональності**

Якщо створення камерних творів не стало притаманно творчості А. Блоха, то композиції Єжена Боззи (1905–1991) отримали широкого розповсюдження в доробку духових інструментів. Охопивши різноманітні жанри та композиційні будови, митець пише для флейти, кларнета, гобоя, фагота, саксофона, валторни, труби, тромбона, туби та камерних складів за

участю духових [10]. Створивши твори для всіх тембрів духових інструментів, Є. Бозза вплинув на розбудову репертуару, що тривалий час привертає дослідників та виконавців. В результаті виникають не тільки праці, присвячені творчості композитора, але роботи, у яких висвітлюється вся палітра творчості композитора для духових інструментів.

Продуктивним у написанні музики для духових інструментів виявився перший період творчості композитора, коли Є. Бозза захопився бурхливим розвитком духових інструментів та у своїх композиціях став шукати шлях до оновлення їх виразних можливостей. Змін зазнає музична мова та композитор використовує акорди нетерцієвої структури, паралелізми в гармонії та постійні хроматичні ходи, що призводить до відхилення від основного тонального плану. В результаті, у композиціях Є. Боззи мінор тісно переплітається з мажором, часто використовуються пентатоніка та різкі дисонуючі співзвуччя. З метроритмічного боку відбувається нашарування різних метрів, рясно використовуються синкопи та складні ритмічні структури. З точки зору штрихів у виконавському арсеналі духових інструментів, Є. Бозза традиційні, але суміщає їх з високим технічним потенціалом інструментів, що додає композиціям яскравості та віртуозності.

Не менш продуктивним можемо вважати другий період творчості композитора, у якому Є. Бозза опановує більшість жанрів для духових інструментів. З'являються цикли мініатюр та програмні твори, а просто тричастинна форма, яка панувала у першому періоді, поступається складній дво- або тричастинній. Мелодика стає більш виразною, а в кантиленних епізодах використовується широкі технічні та виражальні можливості духових інструментів [там само]. Таким чином, кантилена набуває віртуозних жанрів, у композиціях спостерігається співіснування різних жанрів та в одній п'єсі можуть поєднуватись каденцій та речитації. В останньому періоді творчості Є. Бозза віддає перевагу музиці для ансамблевих складів, у яких використовується нові прийоми

звуковидобування, композитором переосмислюється штрихова та динамічна палітри.

Не дивлячись на те, що Фантазія для фагота та фортепіано (1945) була написана Є. Боззою у перший період творчості, в ній кристалізуються риси наступного періоду. З середини XX століття виконавське мистецтво на фаготі досягло своєї вершини і саме у цей період Є. Бозза створює одну з найрозповсюдженіших композицій у фаготовому репертуарі. Так, у 1945 році з'являється твір, який включає складні ритми, широкий діапазон, безліч хроматизмів та складну артикуляцію на фаготі. Композиція Є. Бозза – це диптих, якому передуює каденція, що схематично можемо відтворити наступним чином:

| I частина |                                      |                    |                             | II частина        |                      |                         |                              |                                      |
|-----------|--------------------------------------|--------------------|-----------------------------|-------------------|----------------------|-------------------------|------------------------------|--------------------------------------|
| Cadenza   | Вступ                                | Тема 1<br>(a)      | Var. I<br>(a <sup>1</sup> ) | Вступ             | Тема 2<br>(b)        | Тема 3<br>(c)           | Var. II<br>(b <sup>1</sup> ) | Coda<br>(b <sup>2</sup> )            |
| Leut      | Andantino ma<br>non troppo<br>♩ = 80 | Piu<br>vivo        |                             | Allegro<br>♩ = 80 |                      | Meno<br>mosso           | a Tempo                      | Allegro vivo,<br>Piu vivo<br>♩ = 126 |
|           | Ц. 1<br>тт. 1-3                      | Ц. 1-2<br>тт. 4-14 | Ц. 3-4<br>тт. 15-31         | Ц. 5<br>тт. 32-48 | Ц. 5-9<br>тт. 49-114 | Ц. 10-11<br>тт. 115-135 | Ц. 12-13<br>тт. 136-147      | Ц. 14<br>тт. 148-174                 |

Каденція (*Leut avec le caractere d'une improvisation*) Фантазії сповнена інтонацій плачу, що підкріплюється низхідними хроматичними ходами на близькі інтервали. Тут ми можемо провести паралелі з арією фагота, у якій присутній речитатив (авторська ремарка *rubato*). Інтонації плачу підсилюються форшлагами з їх послідовним визволенням у короткі віртуозні фігурації. Опускаючись у діапазон малої октави каденція переходить у фортепіанний вступ (♩ = 80, Ц. 1, тт. 1–3), який являє собою хорал. Інтонації теми з'являються вже у другому такті та переходять до партії фагота (Тема 1 / a, *mezzo forte*, тт. 4–14). Мелодія ніби намагається «вирватись» з діапазону малої октави через поступову зміну її теситури, використання змінних метроритмічних структур та хроматичних ходів. Перша варіація (a<sup>1</sup>, *Piu vivo*, *piano*, тт. 15–31) починається фортепіанним вступом, у якому на фоні хоралу звучать інтонації з мелодії. Тепер партія фортепіано, яка до цього виконувала виключно роль супроводу, стає рівноправним учасником ансамблю в якому

мелодія теми звучить на фоні фаготових фігурацій (Ц. 4, *Tempo, piano / mezzo forte*, тт. 15–23). Завершується перша частина (тт. 1–31) інтонаціями теми та кластерами в партії фортепіано (т. 31).

Друга частина ( $\text{♩} = 80$ , тт. 32–174) починається фортепіанним вступом (*Allegro, forte*, тт. 32–48) у якому ми можемо почути не тільки інтонації теми другої частини, але і жанрову основу вступу – скерцо. Власне друга тема Фантазії вперше звучить у соліста (Тема 2 / *b*, авторська ремарка *scherzando, forte*, тт. 49–114). Є. Бозза задіяє різноманітні штрихи (*legato, staccato*), акценти та постійні альтеровані тони на фоні ізольованих тонів в партії фортепіано. Перегукування фаготно-фортепіанного дуету у вигляді коротких поспівок теми (Ц. 6, *mezzo forte / forte*, тт. 61–72) складають враження змагальності, що апелює до традиції *concerto grosso*. Композитор використовує поліритмію через одночасну гру фагота ( $^3_8$ ) та фортепіано ( $^2_8$ ) у різних розмірах (*forte*, тт. 75–82) з використанням у партії супроводу різких інтервалів тритону та квінти. Повернення (Ц. 8, *piano*, т. 83) єдиного розміру ( $^3_8$ ) супроводжується акордами на слабкі долі в партії фортепіано з послідовним включенням ізолюючих тонів восьмих (тт. 91–101). У подальшому висхідна хроматична фігурація в партії соліста (*forte*, тт. 101–105) переходить до інтонацій теми у програші фортепіано (Ц. 9, *mezzo forte*, тт. 106–114).

Середня фаза (Ц. 10–11, *Meno mosso*, тт. 115–135) другої частини складається з двох образів, які розподілені між фаготно-фортепіанним дуєтом. Так, партія фортепіано продовжує жанрову сферу другої теми (*b*) – скерцо. Зберігаються кілкі секунди, змінні акценти та фігурації в партії супроводу. На цьому фоні у фагота звучить третя тема (*c*) Фантазії, для якої притаманні широкі фрази, штрих *legato* та наспівність, що дозволяє провести аналогії з романсом. Трель в партії фагота (Ц. 11, *forte*, тт. 132–134) переходить у сольний епізод соліста (т. 135), який приводить у невелику варіацію на другу тему (Ц. 13, *a Tempo*, тт. 136–147). Поступове прискорення темпу (авторська ремарка *poco a poco stringendo*, т. 142) пов'язане з

наближенням коди ( $\bullet = 126$ , Ц. 14, *Allegro vivo, piano*, тт. 148–174), у якій змінюється розмір ( $^3_4 \rightarrow ^2_4$ ) та з'являються гамоподібні фігурації в партії фагота. Завершують Фантазію відголоски другої теми (*b*) в партії соліста (*mezzo forte, crescendo*, тт. 172–174).

Фагот у Фантазії Є. Боззи в першу чергу представлений як інструмент з високим технічним потенціалом. Навіть у повільній першій частині розкриваються віртуозні можливості фагота, що виокремлює твір композитора на фоні вже розглянутих нами фантазій. Проаналізувавши Фантазію для фагота та фортепіано (1945) Є. Боззи, слід відзначити нестабільний тональний план твору. На перший погляд закінчення коди тяжіє до *in d*, але тональна основа частин композиції та їх фаз розмиті. По факту композиція має чітку структуру, у якій тематизм та його варіювання розмежовані та легко визначені. Твір Є. Боззи охоплює широку жанрову сферу від арії (*Cadenza*, Тема 1 / *a*), яка включає речитатив у каденції, до скерцо (Тема 2 / *b*) та романсу (Тема 3 / *c*). Двочастинна структура Фантазії апелює до традиції «Угорської фантазії» (1813) К. Вебера. Проте, аналогії можемо провести і на більш ширшому рівні композиції: вільні однотемні варіації у першій частині (*Andante* у К. Вебера та *Andantino* у Є. Боззи) та жанрова різноманітність у других частинах (лірична пісня у К. Вебера та романс у Є. Боззи).

#### **2.4. Фантазія для фагота соло (1966) *op.* 86 М. Арнольда: калейдоскопічність образів у мініатюрі**

Однією з вагомих фігур у музичному мистецтві є Малкольм Арнольд (1921–2006), у доробку якого музика до кінофільмів, низка джазових творів, симфонії, оркестрові сюїти, концерти для солюючих інструментів (гітари, віолончелі, кларнета) у супроводі оркестру, камерні твори та перекладення

власних творів. В музиці для духових інструментів (флейта, кларнет, фагот) М. Арнольд прагне використати нетипові прийоми гри, жанрові та образні контрасти. Будучи композитором-виконавцем, М. Арнольд майстерно грав на трубі та добре розумів специфіку духових інструментів, їх органологічну будову, особливості звуковидобування та виконавські труднощі. Саме тому, його композиції для духових інструментів відрізняються неповторністю, індивідуальністю та найголовніше – зручністю.

Будучи одним з провідних композиторів ХХ століття, М. Арнольд прагнув оновити музичну мову, задіяти «нові» темброві барви духових інструментів. Дослідники творчості композитора [21, с. 152] вказують на принципи варіаційності та варіантності, які застосовано у більшості його творів для духових інструментів. У доробку М. Арнольда жанр Фантазії представлений різними тембровими варіантами<sup>6</sup> і тому їх стислий огляд допоможе пролити світло на фаготову спадщину композитора та підходи при створенні творів у відповідному жанрі. Так, Фантазія для флейти соло має двочастинну будову, у якому тему викладено у формі періоду. Всі «варіації» є варіантами теми, представлені у різних образних амплуа (пісенність, маршовий характер, скерцозність). Єдине тематичне зерно сприяє цілісності композиції, яка розгортається в межах невеликого твору. Аналогічний підхід використано М. Арнольдом у Фантазії та туби соло (1969), у якій містяться розмаїття штрихів, широкий діапазон, складна артикуляція та концентрація образів. В. Громченко у своєму монографічному дослідженні, присвяченому вивченню духового соло в європейській творчості [7, с. 244], розглядає стилістичні напрямки творчості композитора та відзначає неоромантичний напрям всіх Фантазій композитора. Таким чином, М. Арнольд презентує духові інструменти у романтичному амплуа та інструментом для його відтворення обирає один з найпоширеніших жанрів епохи романтизму.

---

<sup>6</sup> Окрім розглянутої нами композиції у підрозділі 2.4, в доробку М. Арнольда є Фантазії соло для флейти, гобоя, кларнета, валторни (1966) та туби (1969).

Композиція Малкольма Арнольда (1921–2006) є останньою написаною фантазією для фагота, яка вже привернула увагу музикознавців. Так, О. Пастухов [40, с. 114–115] розглядає твір не тільки з точки зору його структури, але і у контексті інших композицій для фагота соло. Автор приділяє увагу особливостям формотворення (синтетична форма з ознаками рондо), віртуозним та тембровим якостям фагота, які розкриваються у композиції М. Арнольда. Аналізуючи дану Фантазію слід враховувати специфіку сольних творів і тому, інструментам, які спроможні до відтворення багатоголосся (орган, клавесин, фортепіано, гітара, струно-смичкові інструменти), у сольних творах важлива роль надається саме їх поліфонічним можливостям, які заповнюють вертикаль звукового поля. Втім, монодична природа фагота сприяла розширенню його технічних та тембрових можливостей, які і висуваються композитором на перший план.

Проводячи паралелі із вже розглянутими фантазіями для фагота (К. Вебер, А. Блох, Є. Бозза) ми не раз акцентували увагу на високих технічних можливостях цього інструмента та віртуозності, яка властива фантазії як жанру. Втім, у М. Арнольда ми бачимо віртуозність іншого плану, яка безсумнівно виокремлює його композицію та презентує фагот як досконалий інструмент, тембр якого спроможний втілити калейдоскоп різноманітних настроїв.

Структура твору відрізняється мозаїчністю та калейдоскопічністю, що схематично виглядає наступним чином:

| І частина             |          |           |           |                               |           |           |                    |           |            | ІІ частина        |             |                 |
|-----------------------|----------|-----------|-----------|-------------------------------|-----------|-----------|--------------------|-----------|------------|-------------------|-------------|-----------------|
| Вступ<br>п<br>Тема 1  | A        | B         | C         | D                             | E         | F         | G                  | H         | J          | K                 | L           | M<br>Coda       |
| Allegretto<br>♩ = 100 |          |           |           | Allegro non troppo<br>♩ = 120 |           |           | Tempo I<br>♩ = 100 |           |            | Presto<br>♩ = 176 |             | Lento<br>♩ = 60 |
| in b                  |          | ~t        | in a      |                               |           | in b      |                    |           |            | ~t                |             | in b            |
| тт. 1-8               | тт. 9-24 | тт. 25-45 | тт. 46-52 | тт. 53-60                     | тт. 61-68 | тт. 69-76 | тт. 77-87          | тт. 88-94 | тт. 95-107 | тт. 108-127       | тт. 128-159 | тт. 160-178     |

Композиції притаманна варіантність, а кожна «нова» тема проростає з інтонацій головної (Тема 1 / а) з якої і починається перша частина (тт. 1–52) Фантазії. Перша тема представлена висхідним рухом інтервалів малої та

великої секунд, а тематизм розвивається хвилеподібно зазвичай у межах чотирьох тактів. Скерцозність, яка притаманна ключовій темі, трансформується у романс за рахунок широких фраз та прийому *legato* (А, авторська ремарка *espressivo, piano*, тт. 9–24), що надає темі пісенності та ліричних рис. Експресивність мелодії підкреслюються динамічною градацією від *piano* до *forte*, яка також реалізується у межах чотирьох тактів.

Риси скерцозності повертаються у наступній фазі композиції (В, *piano*, тт. 25–37), в якій додаються нові метроритмічні структури та форшлагги. На зміну їм приходять наспівність та ліричність (*piano*, тт. 38–45) з послідуною зміною на основний тематизм скерцо (С, *pianissimo*, тт. 46–52), динамічна градація якого не перевищує *piano*. Центральним розділом першої частини є «гра регістрів» (D–E–F, *Allegro non troppo*, тт. 53–76), які перериваються короткими строкатими фігураціями. Проте, навіть у них відчувається опора на співучість та ліричність, що досягається шляхом введення авторського *rubato* (т. 62, 64–65 тощо). Завершується перша частина основною темою (G–H–J, *Tempo I*, тт. 77–107), у якій простежується матеріал з попередніх фаз композиції (тт. 92–99 = тт. 28–35).

Друга частина (K–M, *Presto*, тт. 108–178) починається з низхідних каскадних пасажів, які, опускаючись у діапазон малої октави (*forte*, т. 113), через хроматичні висхідні фігурації та дімінуцію переходять у своє первісне викладення (*fortissimo piano*, тт. 115–118). Другій частині притаманні хроматизми та хвилеподібний розвиток мелодії, але вже у вигляді дрібних тривалостей. Перед кодою прориваються інтонації теми (тт. 142–146), розчиняються у трелях (*forte piano*, тт. 145–146) і переходять у пасажі (*fortissimo*, тт. 147–152) та ізольовані тони восьмих (*accelerando*, тт. 153–157). Код (М, *Lento*, тт. 160–178) заснована на матеріалі першого проведення теми у її трансформації в ліричну сферу (*piano*, тт. 160–167 = тт. 9–16). Закінчується композиція на витриманому основному тоні *in b* (тт. 175–178).

Загалом, композиція побудована на хвилеподібному русі мелодії, для якої притаманна каскадність у вигляді низхідних та гамоподібних пасажів.

Віртуозності додають змінні метроритмічні структури, а їх використання у низькому регістрі потребує спритного руху великого пальця, що в повній мірі використовується тільки з ХХ століття на конструкції сучасного фагота. Саме тому, Фантазія М. Арнольда написана виключно для сучасної конструкції інструмента, про що свідчить застосування широкого діапазону та технічна складність твору. Фагот у композитора представлений як віртуозний сольний інструмент з різноманітними тембральними характеристиками та широким діапазоном.

**Висновки до Розділу 2.** Проаналізувавши фаготові фантазії ми можемо виокремити шлях їх трансформацій та перевтілень. К. Вебер охопив цілий спектр оркестрових інструментів та писав для них сольні композиції з оркестровим супроводом. Тяжінням до більш масштабних будов та різноманіття оркестрових тембрів зумовило створення творів у концептуальних жанрах. Так, у композиціях для солюючих інструментів (кларнет, скрипка, фортепіано) дослідники творчості К. Вебера відзначають широке жанрово-стилістичне та образне розмаїття, звернення до програмності, національних тем, написання композицій на теми опер, що висуває високі технічні можливості до солістів. Подібні явища віддзеркалились і у «Угорській фантазії» для фагота та фортепіано (1813). Композиція є перекладенням альтового твору та здобула популярність саме у фаготовій версії.

Перша частина представлена у вигляді теми та трьох варіацій на неї. Характер теми ліричний та пісенний з мінорним нахилом, а розмір та ритмічний малюнок мелодії вказують на танець сициліану. Упродовж першої частини тема звучить почергово у фаготово-фортепіанному дуєті та жодного разу не проводиться сумісно. Тема в партії фагота в процесі варіювання представлена фігураційним розвитком мелодії ( $A^1$ ,  $A^3$ ) та тонально відтінюється ( $A^2$ ). Кожна варіація завершується фортепіанним програшом,

який ставить «крапку» наприкінці кожної фази розвитку. Серед виконавських складнощів слід відзначити широкі фрази та стрибки на широкі інтервали, майстерне володіння дрібною технікою у коді (A<sup>3</sup>) при чергуванні штрихів *staccato* та *legato*.

Друга частина «Угорської фантазії» написана у формі рондо із стилізацією рефрену (A) під угорський вербункош, а загальний характер фіналу танцювальний та енергійний. Перший епізод (B) контрастує тонально й образно та відображує ліричну і пісенну сфери з вкрапленнями *staccato* в середині. Друге проведення рефрену (A<sup>1</sup>) тонально нестійке та починається з теми в партії фортепіано. При пануванні основної тональності (C-dur) фагот знову бере на себе солюючу функцію. Другий епізод (C) має тричастинну будову з танцювальним та енергійним обрамленням, яким протиставляється лірична середина. З виконавських складнощів для фаготиста у цій фазі можемо назвати стрибки на широкі інтервали, які сягають аж до квінтдецими. При третьому проведенні рефрену (A<sup>2</sup>) тема в партії фортепіано тонально нестійка, але при поверненні до основної тональності вона в останній раз звучить в партії соліста. В коді (A<sup>3</sup>) тема проходить тільки у фортепіано на фоні безперервних фігурацій фагота.

«Угорська фантазія» для фагота з фортепіано (1813) К. Вебера більше схожа на диптих, в якому угорські риси втілені тільки у рефрені. Від жанру фантазії композиція увібрала фігураційний принцип розвитку, варіаційність та віртуозність. Написання першої частини у формі теми з варіаціями тяжіє до фантазій XVII століття, у той час як форма рондо фіналу співвідноситься із зразками епохи Ренесансу. Пізніше, у середині XX століття основні принципи «Угорської фантазії» (форма рондо, фігураційність, варіаційність, презентація фагота як інструмента з високими технічними можливостями) відбилися у більш пізніх зразках цього жанру.

У Фантазії для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха важливу роль відіграє каденційність (інтродукція та каденція перед репризою), яка дозволяє показати виконавську майстерність фаготиста. Віртуозність

композиції досягається шляхом постійних фігурацій, змінних метроритмічних структур, задіяння крайніх регістрів інструмента, що потребує філігранної виконавської техніки. Жанрові та образні контрасти, які виникають як у розділах (I та II), так і у межах однієї варіації (a<sup>1</sup>), власне і втілюють ту багатообразність, яка закладена композитором у назві твору.

Аналогічно до віртуозної природи твору А. Блоха, фагот як інструмент з високим технічним потенціалом представлений у двочастинній Фантазії (1945) Є. Боззи. Вже у повільній першій частині розкриваються віртуозні можливості фагота, що виокремлює композицію Є. Боззи на фоні вище розглянутих нами фантазій (К. Вебер, А. Блох). На відміну від попередніх зразків цього жанру, у композиції Є. Боззи спостерігається відхід від чіткого тонального плану. Твір Є. Боззи охоплює широку жанрову сферу від арії (*Cadenza*, Тема 1 / a) з речитативом до скерцо (Тема 2 / b) та романсу (Тема 3 / c), що сконцентовано у двочастинній Фантазії.

Фантазія для фагота соло (1966) М. Арнольда демонструє двоплановість форми. З одного боку – це складна двочастинність, а з іншого – тяжіння до форми рондо, що відображено в постійному поверненні основної теми (скерцо або рефрен) та її жанрових трансформаціях (епізоди). Так, в плані образного змісту композитор пропонує різноманітні варіанти теми, які перетворюються в контрастні жанрові замальовки. Віртуозності композиції додають змінні метроритмічні структури, використання яких у низькому регістрі потребує спритного руху великого пальця, що в повній мірі використовується на межі XX–XXI століть на конструкції сучасного фагота. Звернення до форми рондо та відхід від тональності демонструють опору на традиції К. Вебера та Є. Боззи, але на відміну від їх розгорнутих фаготових фантазій, твір М. Арнольда тяжіє до мініатюри (178 тт.) у межах якої спресовані контрастні образи.

## ВИСНОВКИ

Жанр інструментальної фантазії зародився у XVI столітті з імпровізацій, які були представлені в ролі своєрідних інструментальних «фантазій» за інструментом та висували високі технічні вимоги до виконавця. Перші фантазії були наближені до фуги і тільки у фантазіях епохи бароко композитори стали використовувати темповий контраст та каденції, яка виконувала функцію прелюдії перед фугою. Самостійним жанром фантазія стала тільки після Й. С. Баха, а з творчістю Л. Бетховена та Ф. Шуберта починають виникати зразки цього жанру на теми опер. В епоху романтизму фантазія поєднується з іншими жанрами, що призвело до стирання між ними чітких кордонів. У XIX столітті в сольному інструментальному виконавстві стало поширеним створювати фантазії на відомі теми, що наблизило цей жанр до парафразу або рапсодії.

У фаготовому репертуарі жанр фантазії виник тільки на початку XIX століття, що було зумовлено довгим шляхом вдосконалення інструмента. Перша згадка тембру фагота приходить на кінець XVI століття, у якому інструмент звучав тільки в оркестрових та ансамблевих складах. В XVII столітті з творчістю Б. Маріні фагот вводиться у малі склади, де йому доручається сольююча функція. Значна роль у збагаченні сольного фагового репертуару належить А. Вівальді, який написав для фагота більше тридцяти зразків концерту. Паралельно з виходом фагота на концертну сцену на початку XVIII століття вдосконалюється конструкція інструмента, що сприяє розширенню його технічних можливостей. Саме з цього етапу фаготу все більше доручаються сольні епізоди в оркестрових партіях, що можемо знайти у симфонічних композиціях Л. Бетховена. Тепер інструмент не тільки володіє широкими тембровими можливостями, але і здатен відтворювати різноманітні образи, серед яких гротескність, скерцозність та лірико-пісенні інтонації, націлені на наслідування людському голосу. Великий попит у композиторів фагот мав у XIX столітті та фаготовий репертуар став поповнюватись значною кількістю композицій різних жанрів.

Саме у цей період відбувається становлення жанру фаготової фантазії, до якої звертались К. Вебер, Ж. Коккен, Ж. Б. Віллен-Бордоньї, Е. Жанкур, А. Вайс, К. Війт, А. Блох, Є. Бозза та М. Арнольд. Відправною точкою для розвитку цього жанру можемо вважати композицію К. Вебера. В «Угорській фантазії» для фагота та фортепіано (1813) він звертається до італійських та угорських національних витоків. В першій частині втілено риси сициліани, що відобразилось у помірному темпі (*Andante*), тридольному (6/8) та пунктирному ритмі. Частина представлена темою та трьома вільними варіаціями на неї, в яких відбувається фігураційне варіювання в партії фагота. Композитор використовує широкі інтервали, великі фрази, чергування штрихів у фігураціях та дрібну техніку в коді, що висуває високі технічні вимоги до виконавця. Друга частина написана в стилі угорського танцю вербункош, на що вказують рухливий темп (*Allegretto*), підкреслення слабких долей, пунктирний ритм, синкопи, фігураційний розвиток та контрастні епізоди. Окрім цього, у частині представлена не тільки танцювальність (А), але і лірико-пісенна сфера (В).

«Угорська фантазія» для фагота та фортепіано К. Вебера є своєрідним диптихом з відображенням різних національних рис. Жанр фантазії втілюється у віртуозності, фігураційному принципі розвитку та ідеї написання композиції на основі танцювальних тем (сициліана та вербункош), а принципи, якими керувався композитор, у подальшому отримали розвиток у послідовних композиціях в цьому жанрі.

Після «Угорської фантазії» К. Вебера, більш високі технічні можливості фагота були представлені у Фантазії для фагота та фортепіано (1902) А. Блоха. Композитор вводить інтродукцію та каденцію на основі віртуозних фігурацій в партії соліста, задіює крайні регістри інструмента, складні метроритмічні структури, відтворює різноманітних жанри та образи, які закладені у композиції з програмною назвою *Fantaisie variée*. З середини ХХ століття підхід до написання фаготової фантазії зазнає змін. Подібно до композиції К. Вебера, Є. Бозза пише Фантазію для фагота та фортепіано

(1945), в якій простежується двочастинна структура, але спостерігається відмова від чіткого тонального плану. Натомість композитор будує Фантазію на трьох жанрах (арія, скерцо та романс) і не дивлячись на перевагу кантилени, Є. Бозза заповнює музичний простір фаготовими фігураціями з використанням гри у крайніх регістрах.

Якщо Фантазії для фагота К. Вебера, А. Блоха та Є. Боззи представлені у вигляді диптихів, варіацій та рондо, то Фантазія для фагота соло (1966) М. Арнольда демонструє повне переосмислення жанру. Форма композиції вказує на ознаки двочастинної та рондо, а тематизм розвивається на основі варіантності. Втім, у Фантазії М. Арнольда спостерігається приналежність до традиції фаготових фантазій попередніх композиторів, що втілилось у відтворенні контрастних жанровів (скерцо, романс). Подібно до Є. Боззи, М. Арнольд використовує весь діапазон інструмента, чергує штрихи та гру у крайніх регістрів.

Таким чином, фагот вийшов зі сприйняття його як суто оркестрового інструмента та завдяки створенню композицій у жанрі фантазії став у один ряд з такими віртуозними концертантами як флейта, скрипка або фортепіано. Огляд існуючих фантазій демонструє розширення віртуозних та технічних можливостей як інструмента, так і виконавця. Спостерігається відхід від варіаційності (К. Вебер, А. Блох, Є. Бозза) до варіантності (М. Арнольд), від тонального плану (Є. Бозза, М. Арнольд) та форми (М. Арнольд). Розглянуті нами фантазії для фагота демонструють поступову трансформацію жанру від двотемних диптихів (К. Вебер, 1813; Є. Бозза, 1945) з національними витоками (К. Вебер) та рисами каденційності (А. Блох, 1902) до тритемної фантазії з відмовою від тонального плану (Є. Бозза; М. Арнольд, 1966) та калейдоскопічної мініатюри (М. Арнольд).

Окрім проаналізованих нами фантазій, у фаготовому репертуарі перші зразки цього жанру створювались на основі тем з опер. Тому, фаготова фантазія може бути оперною (Ж. – Ф. Коккен, Е. Жанкура), програмною (К. Вебер, А. Блох), фантазією-диптихом (К. Вебер, Є. Бозза) та фантазією-

мініатюрою (М. Арнольд). Сольна фаготова музика за час свого існування охопила широку жанрово-стильову палітру і тому, запропоновану класифікацію можна використовувати як при дослідженні інших жанрових різновидів фаготової музики, так і при огляді цього жанру в репертуарі інших інструментів, що підтверджує значущість даного дослідження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
2. Асталош Г. Л. Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 242–246.
3. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст.: Монографія. Харків: Основа, 2010. 344 с.
4. Богданов В. О. Школа виконавської майстерності: кафедра оркестрових духових інструментів. *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського Pro Dome Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ* / ред. Т. Б. Веркіна та ін. Харків, 2007. С. 83–100.
5. Варнавська В. До проблеми розробки критеріїв дослідження інтонаційної варіантності в композиторській техніці XX століття. *Статті молодих музикознавців України*. Київ, 1986. Вип. 1. С. 23–34.
6. Гладких А. В. Засоби музичної виразності. *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 23–34.
7. 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.
8. Громченко В. В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки = Notes on art criticism* : зб. наук. пр / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 25. С. 77–84.
9. Громченко В. В. Твори для інструмента соло у сучасній музичній практиці: виконавський аспект. *Мистецтвознавчі записки = Notes on art criticism* : зб. наук. пр / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 26. С. 31–38.

10. Громченко В., Макаренко І. Творчість Ежена Боцца у контексті духового академічного музично-виконавського мистецтва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 14. С. 133–147.
11. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2020. 201 с.
12. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво західної Європи ХVІІІ століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 432 с.
13. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
14. Засоби музичної виразності гри на духових інструментах : Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівня акредитації / уклад. П. Й. Безвугляк. Київ, 2013. 30 с.
15. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018.
16. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
17. Калашник М. До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 230–239.
18. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
19. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво ХVІІІ–ХІХ ст. : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2009. 32 с.

20. Кияновська. Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
21. Коваль С. І. Виконавсько-інтерпретаційні особливості фантазії для флейти соло М. Арнольда. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Т. 23. С. 147–158.
22. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
23. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення: 13.09.2022).
24. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 244 с.
25. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.
26. Максименко Д. П. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX–XX ст. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 159–171.
27. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонового виконавства. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2011. № 3. С. 184–188.
28. Марценюк г. П. Класифікація штрихів та технічних прийомів виконання при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. № 12 (52). 2017. С. 187–192.
29. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Молодий вчений*. № 12 (52). 2017. С. 193–199.

30. Методологія системного підходу та наукових досліджень : підручник / В. А. Рач та ін. Луганськ : Вид-во СЛУ ім. В. Даля, 2013. 251 с.
31. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83
32. 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.
33. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
34. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
35. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія імені П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
36. Ніколаєвська Ю., Черненко В. Сміслові обертони сонатної форми: філософсько-музикознавчий коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Вип.19. Харків, 2007. С. 116–127.
37. Овчар О. П. Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 217 с.
38. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
39. Пастухов О. В. Вільям Уотерхаус і Моріс Аллард: видатні постаті в історії фаготного виконавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 209–213.

40. Пастухов О. В. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 288 с.
41. Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготової практики. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. XIX–XX. С. 139–250.
42. Плохотнюк О. С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. Вип. 2. С. 72–76.
43. Посвалюк В. Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантів духовиків. *Музична україністика: сучасний вимір* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 294–307.
44. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.) : історико-музикознавче дослідження. Київ, 2006. 228 с.
45. Смаглій Г. А. Теорія музики: Підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв. Харків : Ранок, 2013. 392 с.
46. Старко В. Г. Фагот у камерно-інструментальній музиці XX–XI ст.: питання репертуару. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* / гол. ред. Пилатюк І. М. Львів, 2013. Вип. 31. С. 213–220.
47. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2014. 200 с.
48. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 208 с.
49. Стеченко Д. М., Чмир О. С. Методологія наукових досліджень. Київ, 2007. 317 с.
50. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159.

51. Татарнікова А. А. Символіка національної слави у «Вільному стрільці» К. М. Вебера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 2. С. 221–226.
52. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
53. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
54. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського. 2006. Т. 1. 680 с.
55. Федорків Ю. Формування навичок художньо-виконавського мислення у майбутніх учителів музичного мистецтва (інструментальний клас фагота). *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. № 2 (38). Vol. 2. Р. 21–27.
56. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
57. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
59. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

60. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 17 с.
61. Щоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 18 с.
62. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернополь : Богдан, 2017. 352 с.
63. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
64. André Bloch: *Fantasie Variée* (1902). Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=F5\\_OLQEMvZA&ab\\_channel=PrestonAtkins](https://www.youtube.com/watch?v=F5_OLQEMvZA&ab_channel=PrestonAtkins) (дата звернення: 23.11.2021).
65. Baines A. Two Curious Instruments at Verona. *The Galpin Society Journal*. 1953. Vol. 6. P. 98–100.
66. Baines A. *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 1957. 382 p.
67. Baker L. *A History of the Physical Development of the Bassoon*. Sacramento : California State University, 1971. 112 p.
68. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwinds* / Ed. and trans. by Reginald Smith Brindle. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.
69. Bowman S. *An annotated catalog of selected I.D.R.S. bassoon articles*. USA, 2014. 134 p.
70. Brackett D. “(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories, and Crossover.” In *Popular Music Studies*. Ed. by David Hesmondhalgh and Keith Negus, London, 2002. P. 65–84
71. Burns M. Music for Bassoon by Bassoonists an Overview. *The Double Reed*. 2001. Vol. 24. № 2. P. 51–65.
72. Carl Maria von Weber: *Bassoon Concerto, Op. 75/J. 127 (1822 Version)*. Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=sJs1iI6xl-U&ab\\_channel=PrestonAtkins](https://www.youtube.com/watch?v=sJs1iI6xl-U&ab_channel=PrestonAtkins) (дата звернення: 18.02.2020).

73. Carse A. Musical Wind Instruments. New York : Da Capo Press, 1965. 381 p.
74. Cha D. Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800) : diss. in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. 2016. 249 p.
75. Dart M. The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 2011. 567 p.
76. Emily C. S. The evolution of the bassoon and its impact upon solo repertoire and performance. Australia : The University of the Adelaide, 2008. 53 p.
77. Eugène Bozza: Fantaisie (1945). Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=f9LC0JTPAq0&ab\\_channel=PrestonAtkins](https://www.youtube.com/watch?v=f9LC0JTPAq0&ab_channel=PrestonAtkins) (дата звернення: 02.10.2022).
78. Johnson W. The Identification of Basic Problems Found in the Bassoon Parts of a Selected Group of Band Compositions : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of science in Music Education. Utah State University, 1966. 57 p.
79. Kinsky G. Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert. Archiv für Musikwissenschaft. 1925. H. 2. P. 253–296.
80. Klitz B. Some 17th-Century Sonatas for Bassoon. *Journal of the American Musicological Society*. 1962. Vol. 15, No. 2. P. 199–205.
81. Kritzer M. Discovering the «Hungarian» in Andante and Rondo: a historical approach to a standard bassoon solo : diss. of doctor of musical arts. Michigan, 2016. 117 p.
82. Langwill G. The Bassoon And Double Bassoon. London, Lowe and Brydone (Printers) Limited, 1965. 43p.
83. Malcolm Arnold (1921-2006): Fantasy for Bassoon, op. 86 (1966). Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=nxsS0i6xF2k&ab\\_channel=UniversityofMichiganBassoonStudio](https://www.youtube.com/watch?v=nxsS0i6xF2k&ab_channel=UniversityofMichiganBassoonStudio) (дата звернення: 10.11.2022).

84. Meyer S. S. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Indiana University Press, 2003. 268 p.
85. Morgan J. E. Nature, Weber and a Revision of the French Sublime. *Síneris. Revista de Musicología*. 2014. Vol. 15. P. 2–34.
86. Nikolaievskaya Yu. V., Shapovalova L. V. Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143.
87. Pastukhov O. V. Solo Bassoon Performance: Relevant Issues. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS) (USA)*. 2020. Vol. 03, Issue 12, pp. 93–96.
88. Pivoňka K. Skola hry na fagot. Bratislava : Editio Suprafon Praha, 1970. 87 s.
89. Prix D. Rome 1890-1899. URL: <http://www.musimem.com/prix-rome-1890-1899.htm> (дата звернення: 05.02.2023).
90. Raphael D. T. Malcolm Arnold – A Composer of Real Music: Symphonic Writing, Style and Aesthetics. *Musicology Australia*. 2008. January. P. 1–7.
91. Sachs C. Doppione und Dulzaina. Zur Namensgeschichte des Krummhorns. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1910. H. 4. P. 590–593.
92. Sachs C. Storia degli strumenti musicali. The history of musical instruments. Milano : Mondadori, 1996. 628 p.
93. Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable* : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. P. 16–18.
94. 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.
95. Weber R. Some Facts and Guesses concerning Doppioni. *The Galpin Society Journal*. 1972. Vol. 25. P. 22–29.

96. Whitwell D. The Baroque Wind Band and Wind Ensemble. The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble. Vol. 3. Austin; Texas; USA : Whitwell Books, 1983. 286 p.