

**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**

**ФАГОТ В АНСАМБЛЯХ ДУХОВИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
XX-XXI СТОЛІТЬ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО Й В. РУНЧАКА,
Б. СІНЧЕНКА**

**Магістерська робота
ХАРЧЕНКА ДМИТРА СЕРГІЙОВИЧА
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Дубка О. С.**

Текст містить результати власних досліджень

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Харченко

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФУНКЦІЇ ФАГОТА В АНСАМБЛЯХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	5
1.1. Еволюція фагота в контексті сольного і ансамблевого виконавства.....	5
1.2. Сюїта для квартету дерев'яних духових Б. Лятошинського.....	11
Висновки до Розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. ФАГОТ В АНСАМБЛЯХ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	24
2.1. Парад віртуозів для квінтету духових В. Рунчака.....	24
2.2. Квартет для дерев'яних духових «...невпинно звуки жалю» Б. Сінченка.....	34
Висновки до Розділу 2.....	44
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	48

ВСТУП

Актуальність Фагот одним з перших серед представників групи дерев'яних духових набув сучасного вигляду. Завдяки досить швидкому створенню остаточної конструкції інструмента вже у XVIII ст. фагот був добре відомий не тільки як значущий учасник оркестрової групи дерев'яних, але й як інструмент для сольного виконання. Про вірогідність цього факту свідчить, наприклад, наявність значної кількості сонат і концертів для фагота таких авторів як А. Вівальді, Й. Ф. Фаш та інших. У XIX ст., з удосконаленням механіки усіх учасників духової групи, фагот став постійним і рівноправним учасником різноманітних ансамблів духових. А згаданий жанр став досить популярним серед композиторів різних шкіл і напрямів, зберігши актуальність і в XX ст.

Українське музичне мистецтво, яке саме в XX ст. увійшло в фазу активного розвитку, вирізняється всебічною увагою до стильового й жанрового розмаїття, властивого музиці XX ст. взагалі. Різноманітні твори для дерев'яних духових у цьому випадку не є винятком. Твердження стосується, зокрема, й різноманітних ансамблів для дерев'яних духових, які створювались українськими композиторами протягом усього означеного періоду. Зазначимо, функції фагота в таких ансамблях докладно не розглядалися в музикознавчих дослідженнях, що надає актуальності запропонованому до розгляду питанню.

Мета роботи— визначити роль фагота в ансамблях дерев'яних духових українських композиторів XX-XXI ст.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історію еволюції інструмента й розвитку ансамблю дерев'яних духових.
- проаналізувати музичні джерела і виявити особливості трактування в них партії фагота.
- узагальнити характерні риси партії фагота в розгляданих творах.

Об'єкт дослідження — виконавство на фаготі.

Предметом дослідження є функції фагота в ансамблях дерев'яних духових українських композиторів XX-XXI ст.

Методи дослідження.

- історичний метод дає змогу розглянути еволюцію фагота і розвиток ансамблю дерев'яних духових.
- метод семантичного аналізу застосовано для виявлення й узагальнення характерних рис образної сфери обраних для аналізу творів.
- аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін залучено для вивчення мелодико-гармонічних, фактурних, композиційно-драматургічних особливостей розгляданих творів.

Теоретичну базу магістерського дослідження складають праці за такими напрямками:

- еволюція фагота як сольного і ансамблевого інструменту ([1 –4; 5; 7; 10; 14; 15;16; 20; 25; 26; 27])
- новації в музиці XX та XXI ст. ([22; 24; 28; 29]);
- життя та творчість Б. Лятошинського ([8; 9; 12; 13; 19; 23]);
- життя творчість В. Рунчака ([11; 17; 18; 21]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в його межах вперше виявлено й узагальнено характерні особливості функцій фаготу в ансамблях дерев'яних духових.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути залучені до роботи під час занять у класах зі спеціальності й ансамблю, в курсах з історії музики, аналізу музичних творів, інструментування.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається з Вступу, двох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи <52> сторінки, Список використаних джерел складає <29> позицій.

РОЗДІЛ 1. ФУНКЦІЇ ФАГОТА В АНСАМБЛЯХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

1.1 Еволюція фаготу в контексті сольного й ансамблевого виконавства

О. Пастухов зазначає, історія фаготу налічує понад 400 років. [16, с. 202]. «Появу фаготу слід відносити до другої чверті XVI ст. Довгий час вважалося, що своїм виникненням фагот зобов'язаний канонікові Афраніо дель Альбонезі, який створив музичний інструмент з двома паралельними трубками, який і мав назву фаготус. Але цей інструмент був різновидом волинки...» [16, с. 144-145]. Прямою попередницею фаготу можна вважати бомбарду, в результаті вдосконалення якої у 20-30 рр. XVI ст. був створений власне розгляданий інструмент, хоча його конструкція на той час була вельми недосконалою. Зокрема, значною проблемою для якісного й легкого звуковидобування було розташування тростини. [16, с. 202]. «Басова бомбарда – великий басовий духовий інструмент, який виник в епоху Відродження з сімейства шалмеїв, він являв собою дерев'яну трубу довжиною до трьох метрів. Виконання на цьому інструменті було занадто важким, музикант не міг контролювати трость, як на сучасних гобоях і фаготах, а вдував повітря в спеціальну капсулу, в якій знаходилась трость. Якість звуку дуже мало залежала від виконавця, і добре контролювати свою гру йому було неможливо» [16, с. 144-145].

«В XVI ст. існував цілий ряд дульчіан-фаготів (дискант-фагот, малий фагот, хорист-фагот, кварт-фагот, квинт-фагот), але найуживанішим був хорист-фагот з діапазоном від “с” великої октави до “с” першої октави, що давало змогу виконувати басову підтримку церковному хору. Як і бомбарда, дольчіан мав від шести до восьми ігрових отворів, один або два клапани і подвійну тростину, але дещо зменшеної форми» [16, с. 145-146].

О. Пастухов зазначає, що в XVI-XVII ст. відбувалося поступове вдосконалення конструкції інструмента з метою його хроматизації, що

пов'язано з появою нових клапанів і отворів, створенням нової аплікатури. [16, с. 146].

«Для історії конструкції фагота дуже важливим є період середини XVII ст. Саме в цей період майстри, які виготовляли інструменти, розділили єдиний корпус інструменту на чотири частини: крило, (або мале коліно), чобіт (або подвійне коліно), велике коліно й раструб. По-перше, це значно спрощувало виготовлення фаготу, а головне, давало змогу більш якісно і точно робити свердлення каналу та ігрових отворів; по-друге, це давало змогу керувати звуковисотною інтонацією, що, в свою чергу, спрощувало ансамблеве та оркестрове музикування з іншими інструментами того часу; по-третє, поділ корпусу фаготу на чотири частини значно спрощував транспортування за рахунок більшої компактності інструменту». [16, с. 146].

У XVII ст. стрімко зросла кількість творів для фаготу, що було пов'язано також і з удосконаленням конструкції інструменту. Наприклад, це Сонати для двох фаготів та basso continuo Бладжіо Маріні (1626), Соната для двох фаготів та скрипки Даріо Костелло (1621), Фантазія для фагота і basso continuo Бартоломе де Сельма-і-Сальверде. [16, с. 147]. А. Вівальді створив 39 концертів для фаготу з оркестром, які вважають «...перлиною концертного репертуару фаготистів». [16, с. 148]. «Вівальді написав досить складні, віртуозні концерти, які вимагають від виконавця-фаготиста високого класу майстерності. Рухливе стакато, легка пасажна техніка легато, швидкі стрибки на великі інтервали, ліричні другі частини, які потребують максимально виразного і красивого звучання, виокремлюють концерти Антоніо Вівальді з усього репертуару для фагота того часу». [16, с. 148].

«Нове семантичне амплуа отримує фагот в творчості віденських класиків — сольні фрагменти в характері грубуватого народного гумору (Й. Гайдн), комічний ефект від виконання коротких нот, що вдало окреслили відповідні якості інструмента. Поряд із традиційним дублюванням партії струнних, фаготу починають доручати сольні віртуозні фрагменти» [20,

с.216]. Одним із найбільш яскравих сольних творів для фаготу епохи віденського класицизму В. Старко називає Концерт для B-dur. [20, с.216].

Також варто зазначити, що досить часто виконавці на фаготі поповнювали репертуар власними творами. З цього приводу В. Старко пише: «Вагома частка творів для фагота писалась самими виконавцями, серед яких Ф. Гебауер, К. Якобі, К. Альменредер. Призначені для власних виступів, композиції часто були написані у формі варіацій або фантазій на популярні теми. Написані професійними композиторами твори також часто були розраховані на виконання конкретним музикантом. До них можна віднести концерти Стаміца, Дев'єна, роммера, Данці, Рейхи, Гуммеля, Калліводи, М. Гайдна, Кожелуха, Бєрвальда та ін».

«Яскраву сторінку у фагатовому мистецтві знаменувала творчість романтиків, що відкрили нові обрії тембрової барвистості, зображальності, образного багатства та психологізму, блискучої концертної віртуозності інструмента. Серед романтичних концертів особливе місце належить написаному в 1811 році Концерту F-dur, op. 75 Карла Марії фон Вебера, де вперше з романтичним розмахом розкрито можливості верхнього регістру фагота» [20, с. 217]. Ще одному представнику німецької романтичної школи Людвігу Шпору (1784-1859) належать квінтет для фортепіано і духових інструментів, Adagio для фагота і фортепіано. Досить нещодавно був віднайдений Концерт Джоаккіно Россіні (1845) для фагота з камерним оркестром [20, с. 217].

В. Старко відзначає, що в ХХ ст. репертуар для фаготу значно розширився, якщо порівнювати цей період із попередніми часовими відтинками. Дослідник розглядає особливості письма й жанрові французької, німецької, англійської, італійської, польської композиторських шкіл. Науковець вказує, що «Активізація фагатового виконавства у ХХ столітті, поза сумнівом, привертає увагу сучасних композиторів до інструменту з його віртуозними можливостями, гостро характерним staccato,

неповторними гумористичними, динамічними ефектами, бігкістю і образною амплітудою від легкого жарту до глибокої скорботи» [20, с. 146].

Окремо В. Старко приділяє увагу творчості українських композиторів для фаготу, розглядаючи технічні й художні особливості деяких творів. Підсумовуючи написане дослідник пише: «Нові образно-семантичні якості та зростаючі технічні труднощі репертуару сприяють процесу зростання оркестрового виконавства і музичної освіти. Композитори-сучасники прагнуть розширити динамічну та виразову палітру інструменту, розкрити досі малозадіяні темброві барви, постійно вдосконалювати його технічні сторони» [20, с. 146].

Доповнюють наведене твердження слова О. Пастухова: «Таким чином, композитори кінця XX – початку XXI століття ілюструють різні естетичні установки та бачення фагота як сольного інструмента, тим самим підтверджують потенціал фагота як рівноправного соліста «великої» сцени поряд з іншими представниками духової спільноти. Підкреслено, що формування та сприйняття “звукообразу” фагота як сольного інструмента сприяло збагаченню його тембрового амплуа ліричним первнем, що розуміється широко як індивідуальне авторське висловлювання» [17, с. 11].

О. Пастухов доволі детально аналізує зміни, що відбулися в застосуванні фагота композиторами XX ст. Автор вказує, що «на початку XX століття семантичне амплуа фагота було ще досить обмеженим», композитори зазвичай мислили інструмент як старечо-насмішкуватий в мажорі, хворобливо-печальний в мінорі, звучання інструмента в нижньому регістрі як грізне, а в високому – як напружене [17, с. 42].

Однак, за словами автора, вже незабаром інструмент отримує нове трактування вже в творах композиторів-імпресіоністів. Інструмент залучається до арсеналу таких засобів виразності як-от «темброва світло-тінь, “плинність”, ефекти, що утворюються завдяки певним змінам гармонії» [там само].

Серед композиторів, що також по-новому розкривають виражальні можливості фагота у XX ст. О. Пастухов вказує на Р. Штрауса, який поміщає в симфонічній поемі «Життя героя» віртуозне соло цього інструмента. Гротескне амплуа фагота гіперболізує в своїх симфоніях Г. Малер. Тракткування фагота К. Орфом наближається до вокального. За О. Пастуховим, у вступі до номеру 9 «Карміні Бурані» композитор використовує «надзвичайно високий регістр, фагот звучить напружено, на межі інтонаційного зриву. Композитор таким чином вивів фагот у паралелі із голосом (відомо, що в цьому фрагменті використовується надзвичайно високий голос співака – альтіно)» [там само].

Як основну тенденцію в розвитку мистецтва виконавства у другій половині XX – на початку XXI ст. О. Пастухов називає прагнення до індивідуалізації тембру, що зумовлює пошуки нових прийомів гри на музичних інструментах, здобуття фаготом в цей період темброво-функціональної свободи. Як зазначає дослідник, фагот «один з останніх серед оркестрових інструментів став розвиватися в бік сольної практики, і тим більш яскравим і бурхливим є його розвиток, в якому на сьогодні фагот наздогнав своїх побратимів – інструментів групи дерев'яних духових» [17, с. 57]. О. Пастухов вказує, що освоєння фаготом сольної функції пов'язане з великим різноманіттям художніх концепцій, вирішенням митцями багатьох завдань – «жанрових, стильових, мовних, семантичних, драматургічних» [20, с. 58].

Серед композиторських знахідок в музиці для фагота другої половини XX – XXI ст. автор називає такі: створення корпусу творів у стилістиці минулих епох, опусів, написаних «новітньою музичною мовою з використанням нових (авангардних та поставангардних) технік композиторського письма». Знаковим твором є в цьому плані О. Пастухов називає «Секвенцію XII» Л. Беріо для фагота solo 1997 року [там само].

Твори для фагота, написані після Другої світової війни, за О. Пастуховим, «були відзначені оригінальністю і відображали специфіку

тембру фагота, розкриваючи його різні грані, зокрема, гостру характерність або особливу психологічність». Твори для фагота цього періоду, за словами О. Пастухова, написані «на основі нових форм і жанрів». «Таким чином, у ХХ столітті фаготу випала нагода розпочати своє “життя”, так би мовити, з чистого аркуша, скинувши з себе певні “ярлики” обмеженості, які були пов'язані з ним за часів попередніх століть розвитку музичного мистецтва» [там само].

Далі дослідник пише про те, що бурхливий розвиток фагота на сучасному етапі пов'язаний також із невпинною роботою виконавців та їх професійних об'єднань. О. Пастухов вказує на велику кількість конкурсів фаготистів, серед яких Міжнародний інструментальний конкурс Маркнойкіршен (Markneukirchen) – щорічний (щороку різні номінації); Міжнародний конкурс Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition and Young Artist Competition for Bassoon and Oboe – щорічний, організований Асоціацією подвійної тростини IDRS; ARD – Міжнародний музичний конкурс в Мюнхені – щорічний (щороку різні номінації); Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна» – щорічний (щороку різні номінації) та ін. [20, с. 59]. Велику роль у розвитку сучасного фаготового виконавства, як зауважує автор, відіграє діяльність професійного об'єднання музикантів «Асоціація подвійної тростини IDRS» та інших асоціацій фаготистів в різних країнах світу [пастухов – дис, с. 59 – 63]. Нарешті, досі триває вдосконалення конструкції інструмента, що на думку О. Пастухова, допомагає «і виконавцям, і композиторам, і слухачам відкрити, віднайти в цьому інструменті нові фарби, нові образи, нові перспективи» [там само].

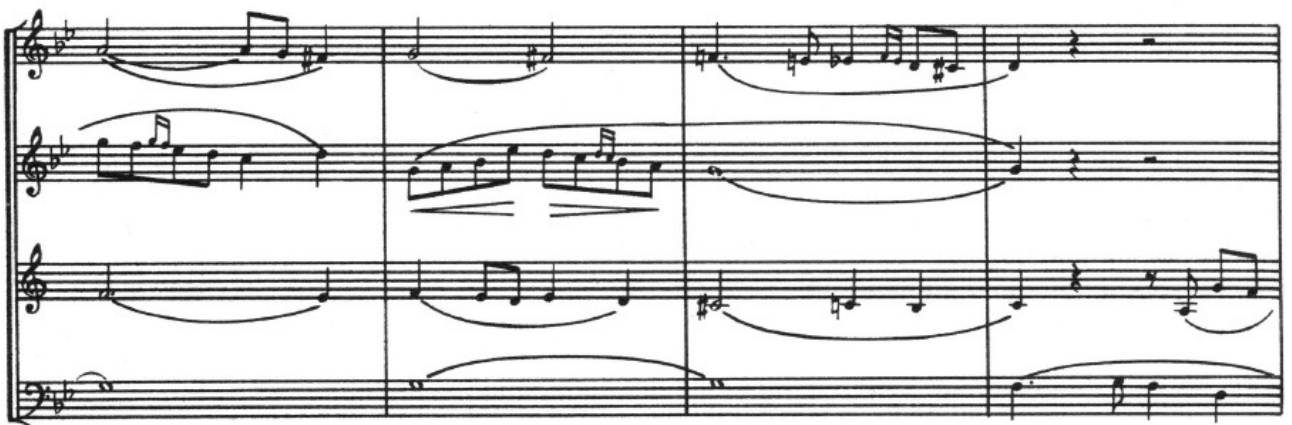
Окрема увага присвячена випадкам використання фагота як оркестрового інструменту в творах українських композиторів. Наприклад, в роботах А. Ткачука розглянуто особливості партій фагота на прикладі оркестрових творів Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, що також є вагомим внеском у розвиток досліджень, пов'язаних з роллю в музиці ХХ ст.

1.2. Сюїта для квартету дерев'яних духових Б. Лятошинського

«Сюїта» для квартету духових була написана в 1944 році. Як зазначає В. Самохвалов, «Абсолютно всі твори Лятошинського воєнного періоду прямо чи опосередковано пов'язані з українською тематикою» [19]. Розгляданий твір не став винятком, оскільки повністю побудований на темах українських народних пісень. Цикл складається з п'яти частин, розташованих за принципом контрасту. Де перша частина виконує функцію своєрідного вступу. Друга частина є першим ліричним центром. Третя частина — скерцо. Четверта частина — лірична кульмінація циклу. П'ята частина — фінал. Будова тонального плану, що містить тональну арку між першою й останньою частинами, також сприяє цілісному сприйняттю твору.

Перша частина написана в *g-moll* і має тричастинну форму з розвитком елементів теми у середньому розділі й невеликою кодою. Мелодія народної пісні, що до неї у цій частині звертається композитор, є ліричною, наспівною, спочатку звучить у виконанні гобоя соло, до якого згодом додаються інші учасники квартету. Фактура першого розділу базується на «обплітанні» головної теми виразними підголосками, які містять хроматизми, завдяки чому ще рельєфніше підкреслюють щемкий характер головної теми.

1. Перша частина перше проведення теми



Перше проведення мелодії слідом за гобоем «доспіває» фагот. Друге виконання доручене флейті, яку супроводжують гобой і кларнет з новими

підголосками. У другому реченні до виконавців додається фагот, що виконує органний пункт, а далі виразною мелодичною фразою завершує повторне викладення теми.

Середній розділ має більш схвильований, рухливий характер, який йому надають гармонічні фігурації, викладені тріолями, у поєднанні з подрібненням мелодії на дрібніші тематичні побудови, тональною нестійкістю й яскравим зіставленням гармоній. Зазначимо також, що мінорна тональна сфера, яка панувала в експозиції, у середньому розділі змінюється на мажорну.

Розвиток складається з двох «хвиль», під час яких тематичні елементи поступово переміщуються з низького регістру до високого. Друга «хвиля» розвитку одразу ж переходить в репризу, завдяки чому форма розгляданої частини набуває додаткової цілісності, а репризне викладення теми звучить ще більш напружено, оскільки воно розташоване саме в кульмінаційній зоні.

2. Перша частина, початок середнього розділу.



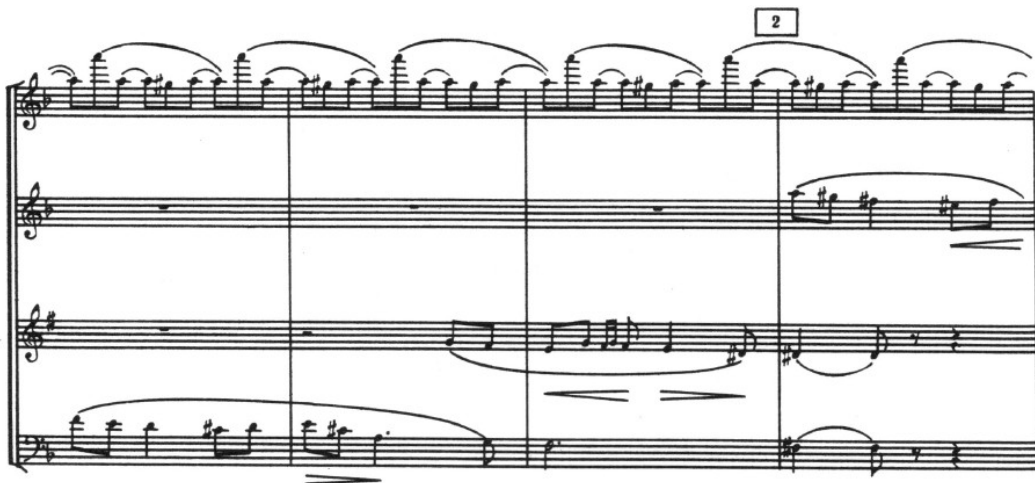
В репризі тему виконує флейта в супроводі гобоя й кларнета. Фактура, запозичена в середньому розділі зберігається, тому характер розгляданого розділу дещо відрізняється від експозиції. Тема тут звучить схвильованіше, напруженіше завдяки активній ритміці гармонічних фігурацій, які виконує кларнет, і завдяки високому регістру флейти, в якому викладена мелодія. У гобоя в цей час звучить виразний контрапункт до мелодії соліста.

У другому реченні композитор кардинально змінює вид фактури, залишаючи з усіх її елементів тільки мелодію соло у виконанні кларнета,

Друге проведення теми доручене гобою, звучання якого супроводжують виразні мелодичні фігурації у кларнета, підтримувані тонічним органним пунктом у виконанні фагота. Зазначимо, що друге викладення мелодії зазнає й варіантних змін, зокрема, це стосується звуковисотної складової, адже тема завершується модуляцією в *a-moll*.

Середній розділ звучить ще більш схвильовано. Насамперед, привертає увагу остинатна мелодична фігурація в партії флейти, що є новим фактурним елементом. І хоча тріольна пульсація тут не додає нічого нового до ритмічного розвитку, та інтонаційна будова фігурації і високий пронизливий регістр флейти в поєднанні з тональною нестійкістю створюють відчуття ще дужчої тривоги й схвильованості. На тлі фігурації звучать елементи теми у виконанні гобоя, кларнета й фагота. Додамо також, що в тональному плані відбувається поглиблення бемольної сфери аж до *des-moll*.

5. Друга частина, середній розділ.



Реприза скорочена і складається з одного проведення теми. Мелодію виконують флейта й фагот на відстані двох октав, що створює відчуття простору. Звучання теми доповнює виразна мелодична фігурація з хроматичними інтонаціями у кларнета. Завершується друга частина доповненням, де гобой «доспіває» тему слідом за флейтою й фаготом. Звучання гобоя підтримують акорди у флейти, кларнета й фагота.

6. Друга частина, реприза.



Третя частина жартівлива, танцювальна. Написана в тональності *G-dur*. Форма — складна тричастинна з контрастною серединою й розгорнутою кодою. Мелодії передуює чотиритактовий вступ, у якому продемонстрована формула супроводу у виконанні фагота й кларнета. Фагот виконує виразну мелодизовану фігурацію, а кларнет — короткі мелодичні фрази, які переростають у виразний контрапункт до основної мелодичної лінії у виконанні гобоя. Сама тема написана у формі періоду, має скерцозний, жвавий характер і гнучку, пружну ритміку,

7. Третя частина основна тема.

Друге виконання теми доручене флейті. Її звучання доповнюють контрапункти у виконанні гобоя, кларнета й фагота. У другому проведенні тема модулює в *C-dur*. Середина першого розділу базується на імітаційному розвитку елементів теми у поєднанні з рухом тональностями по тонах униз.

8. Третя частина. Середній розділ.





Реприза звучить в тональності *As-dur*. Тему виконує флейта у високому регістрі. Мелодію доповнюють контрапункти у кларнета і фагота. Зазначимо, що тематичний матеріал контрапункту у фагота є утриманим. Сама тема завершується модуляцією в *f-moll*. Після ходу в чотири такти вступає тематичний матеріал середнього розділу.

Мелодія середнього розділу, замислена, сумна, виконується кларнетом і фаготом, у якого звучить виразний контрапункт до основної мелодії, утворюючи своєрідний «дует». Тональність середнього розділу — *b-moll*. Такий вибір тональності дає змогу композитору підкреслити глибоку експресію, закладену в основній темі. Додамо також, що для виконання мелодії середнього розділу і тематичного матеріалу третьої частини взагалі композитор обирає кларнет у строї *A* як такий, що має м'якший, ніжніший тембр порівняно з інструментом у строї *B*, що більше відповідає характеру середнього розділу.

9. Третя частина, тема середнього розділу.

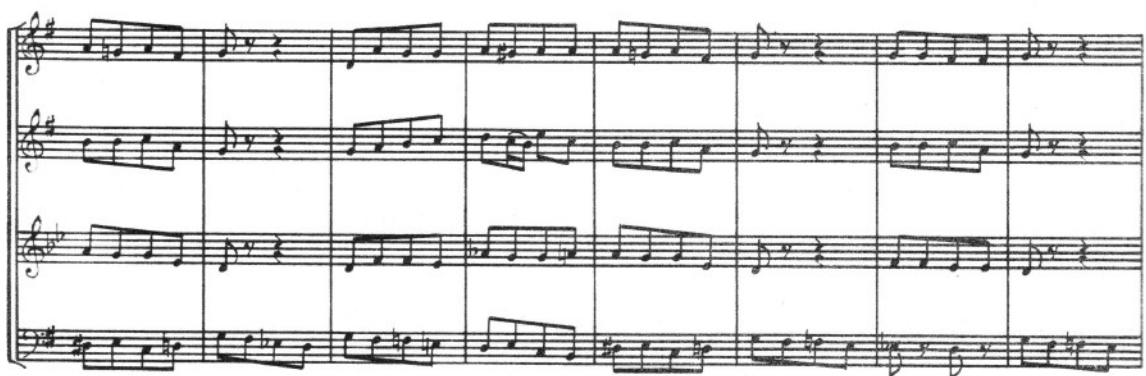


Вдруге тему середнього розділу виконує флейта у супроводі кларнета й фагота. Таким чином, основна мелодія доповнюється вже двома наспівними

контрапунктами, які разом з мелодією утворюють виразну поліфонічну фактуру. Репризі передуює хід, в якому одна інтонацій теми середнього розділу поступово трансформується у поспівку з фігури супроводу. Водночас відбувається поступова модуляція з *b-moll* до *G-dur*. Використання таких прийомів забезпечує плавне поєднання контрастних розділів.

Реприза варійована. Перше проведення теми в цьому розділі не буквально повторює перше виконання її в експозиції, за винятком модуляції в *C-dur* у другому реченні. Друге викладення тематичного матеріалу доручене фаготу у супроводі гобоя й кларнета. Кода має досить значний обсяг і складається з двох розділів. Перший за характером нагадує середній розділ експозиції завдяки переважно імітаційному розвитку. Другий розділ коди складається з низки доповнень, в яких поступово затверджується тоніка, зокрема, завдяки застосуванню завершального виду фактури. У другому розділі коди композитор звертається ще й до прийому тембрової арки, доручаючи використання тематичного матеріалу гобою, як це було на початку частини. Таким чином автор додатковими засобами додає цілісності досить масштабній формі, що містить кілька тем, якщо порівнювати її з формами попередніх частин.

10. Третя частина, кода.



Четверта частина є ліричним центром циклу, що написаний у тональності *b-moll*. Таке поглиблення бемольної сфери в тональному плані, порівняно з двома першими частинами, вказує на бажання композитора підкреслити похмуре і навіть трагічне звучання ліричного центру. Змінний

метр у цій частині нагадує про народно-пісенні джерела походження тематичного матеріалу. Для створення замисленого, філософського образу, спорідненого з образами повільних частин «Українського квінтету», Симфонії №3, композитор обрав просту тричастинну форму з розвитком тематичного матеріалу в середині. Мелодія, на якій базується розвиток, наспівна, замислена, сповнена жалю. Спочатку тему викладає кларнет соло, потім до нього додається фагот з виразним контрапунктом, інтонаційно спорідненим з темою. У другому реченні «виспівувати» тему продовжує флейта у супроводі кларнета, мелодична лінія якого тепер контрапунктує з темою, у партії фагота також звучать короткі фрази, що супроводжують викладення теми.

11. Четверта частина, головна тема.



У середньому розділі розвиток теми надає їй драматичних рис. Це відбувається, зокрема, й завдяки тональній нестійкості, причому тональний план середнього розділу вибудований по малих терціях: *b-moll* – *des-moll* – *e-moll* – *g-moll*, що додає напруження в звучання музики, оскільки окреслює рух звуками зменшеного септакорду. Вичленування початкового елементу теми і його імітаційний розвиток надає музичній тканині більшої щільності і, відповідно, активізує тематичний розвиток. Поступове розширення діапазону з охопленням високого регістру флейти також підкреслює драматичний характер розвитку в середньому розділі. Саме зі вступом флейти у *g-moll*

розвиток середнього розділу вступає в кульмінаційну зону і поступово приводить до зупинки усіх голосів на звуці *f*, що є домінантою до *b-moll*. Таким чином, композитор готує вступ теми в репризі.

12. Четверта частина, середина.



Сама ж реприза скорочена. Її початок позначений викладенням теми у вигляді хоралу з вертикаллю, що м'яко дисонує. Тему, як і в експозиції, виконує кларнет. Знову зауважимо, що така темброва арка надає формі ще більшої заокругленості.

13. Четверта частина. Реприза.



Фінал Сюїти має жвавий, бадьорий характер і написаний в тональності *g-moll*. Форма цієї частини — проста тричастинна зі вступом. Власне вступ складається з двох розділів. У першому розвиток відбувається за рахунок впровадження імітаційного принципу. Характерною рисою тематичного матеріалу в цьому фрагменті вступу є активна ритміка з використанням пунктиру й шістнадцяток, що в поєднанні зі щільним тематичним розвитком

створює відчуття поступового «накопичення енергії», яка вивільняється з появою основної теми. Пасажі шістнадцятками у другому сегменті вступу тільки посилюють це відчуття.

Основна тема фіналу має наспівний ліричний характер, написана вона у формі складного періоду з доповненням. Мелодична лінія розгортається вільно, хвилями, охоплюючи діапазон майже у дві октави. У першому реченні викладення тематичного матеріалу композитор доручає кларнету у супроводі інших учасників ансамблю. У другому реченні викладення теми продовжує гобой. В цей же час кларнет і фагот виконують гармонічні фігурації ламаними арпеджіо.

Далі мелодію виконують гобой і флейта в октаву. Таке фактурне рішення викликає відчуття поступового «розростання» теми, охоплення нею все більшого простору. Звучання теми, як і в першому реченні, супроводжують гармонічні фігурації у кларнета й фагота.

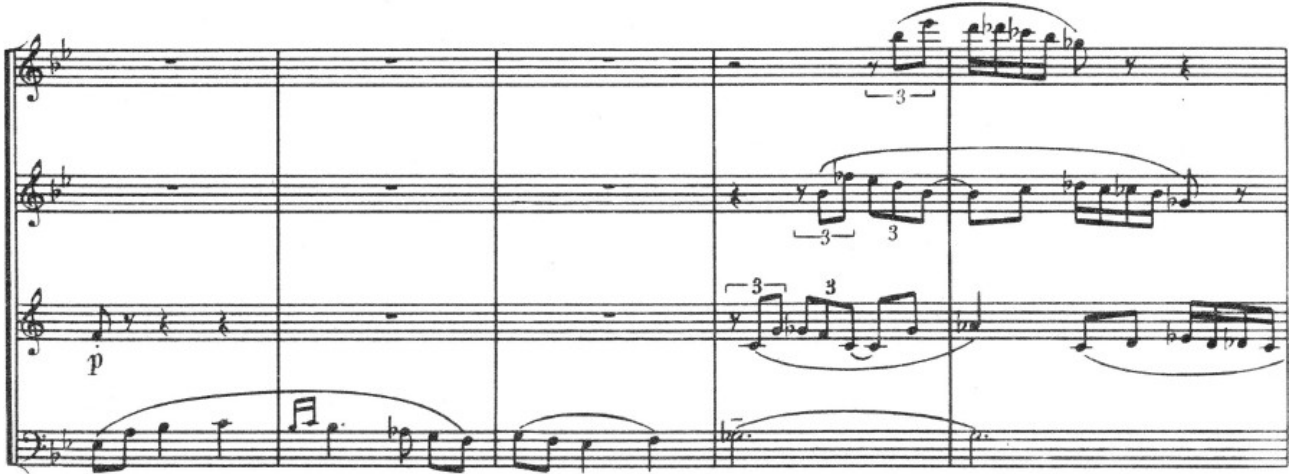
14. Фінал, основна тема.



Розвиток у середньому розділі ґрунтується на поступовому подрібненні тематичних структур у поєднанні з тональною нестійкістю і гармонічним варіюванням. Починається середина фрагментом теми у виконанні фагота, який зіставляється з імітацією контрастного тематичного елемента. Після повторення вказаної побудови, транспонованої на малу терцію вгору, починається другий сегмент середини. У цьому фрагменті тематичний матеріал й надалі структурно подрібнюється, передаючись від кларнета до гобоя. Розвиток, зрештою, приводить до напружених пасажів

шістнадцятками, як це було у вступі. Таким чином, автор готує репризне виконання основної теми, яке водночас є й кульмінацією всієї частини. Також композитор використовує принцип поступового додавання голосів, щоб підсилити ефект нагнітання напруги, поєднуючи його з іншими засобами музичної виразності.

15. Фінал, середній розділ



У репризі фактурне оформлення теми дещо відрізняється від експозиційного. Гобой і флейта так само в октаву виконують мелодію, але вже на тлі експресивної й віртуозної мелодичної фігурації шістнадцятками у кларнета, яка «проростає» з руху шістнадцятками наприкінці середнього розділу й охоплює діапазон у понад дві октави. Фагот в цей час виконує виразний мелодизований бас.

16. Фінал, реприза



Завершується фінал імітацією стрімкого пасажу шістнадцятками, що від фагота поступово передається флейті і приводить, зрештою, до виконання тоніки в унісон усіма учасниками квартету.

Висновки до Розділу 1.

Еволюція фаготу відбувалася досить стрімко, що дало змогу вже композиторам епохи бароко впевнено застосовувати його як сольний інструмент та як учасника різноманітних камерних ансамблів. Поступово формувався характерний звукообраз інструмента, який розширювався та доповнювався з настанням кожного нового періоду в розвитку музичного мистецтва. У XIX ст., коли всі учасники групи дерев'яних духових остаточно набули сучасного вигляду, композитори досить часто почали звертатися до ансамблю дерев'яних духових як до інструменту втілення різноманітних задумів, що сприяло затвердженню такої форми музикування в художній практиці.

В українській музиці, для якої XX ст. стало часом розквіту, композитори досить часто писали твори для різноманітних ансамблів духових інструментів, засвоюючи й розвиваючи традиції західноєвропейської музики та синтезуючи їх з особливостями національного музичного стилю. В таких ансамблях партія фаготу, завдяки значним виразним і технічним можливостям, охоплює широку образну палітру, що увібрала як традиційні амплуа інструменту, наприклад, скерцозне, чи лірико-філософське, так і нові, пов'язані зі значним розширенням образної сфери в музиці XX ст. та винайденням новітніх технік гри на ньому. Крім сольних, фагот часто виконує різноманітні допоміжні функції в гомофонно-гармонічній фактурі, як-от виконання басової партії, фігурацій тощо.

«Сюїта» для квартету духових Б. Лятошинського написана у важливий для композитора період, коли не лише відбувався розвиток його нового «демократизованого» стилю, але й були створені одні з найвизначніших

творів митця. Попри значно менший масштаб, розгляданий твір, як і інші роботи композитора, вирізняється філігранною роботою з «чужим» тематичним матеріалом і майстерно виписаними партіями учасників ансамблю. Не стала винятком і партія фагота, який трактується автором і як віртуозний соліст, здатний водночас виконувати і експресивну кантилену, і як учасник ансамблю, спроможний надати відповідного характеру фігурі супроводу, як це було у третій частині циклу, що виконує функцію скерцо. Хоча в деяких випадках композитор використовує фагот і в звичній ролі, як виконавця басової лінії в гомофонно - гармонічній фактурі.

Отже, навіть у межах відносно невеликого твору композитору вдалося розкрити багатий виконавський потенціал фагота і продемонструвати його багатофункційність як учасника ансамблю.

РОЗДІЛ 2. ФАГОТ В АНСАМБЛЯХ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. «Парад віртуозів» для квінтету духових В. Рунчака

Володимир Петрович Рунчак – український композитор, диригент, баяніст. Він народився 12 червня 1960 у місті Луцьку.

У 1986 році закінчив Київську консерваторію імені Петра Чайковського як композитор, диригент (клас професора М. Гозулова) та баяніст (клас професора Різоля). У 1984 р. став лауреатом Першої премії Республіканського конкурсу баяністів.

В 1992, 1993, 1995 роках вдосконалював свою майстерність у Берліні, відвідуючи у Бранденбурзький Колоквіум Нової Музики, де викладачами були, зокрема, П. Дітріх, Д. Шнебель, К. Губер, Ф. Глобокар, Е. Денісов.

У 1998 році заснував музичний колектив «Нова музика в Україні», з яким активно працює як диригент, виконуючи сучасну музику українських та зарубіжних композиторів [18].

Музичне життя Володимира Рунчака складалося аж ніяк не просто. Воно великою мірою сповнене парадоксів. Закінчивши Луцьке музичне училище в 1979 році, Рунчак вступив до Київської консерваторії як баяніст. Після двох років навчання подався на композиторський факультет, де спершу його твори було визнано непереконливими для фаху композитора. Тільки друга спроба вступу увінчалася успіхом. А вже за кілька років його тогочасні твори були обов'язковими на Всеукраїнських конкурсах фаготистів, потім саксофоністів і зрештою флейтистів та баяністів. На державний іспит з композиції Рунчак подав Камерну симфонію №1 пам'яті Б. Лятошинського (1985). На жаль, тоді твір оцінили вкрай низько. Але це вочевидь пояснюється консервативними поглядами екзаменаційної комісії. Відтоді Рунчак отримав три Grand Prix на міжнародних композиторських конкурсах.

В контексті світових стандартів сучасної композиції В. Рунчак є незаперечним авторитетом, що підтверджено багатьма рецензіями в зарубіжній пресі (Frankfurter Allgemeine, Augsburger Allgemeine, Musical Times, Manchester Evening, Schwabisches Tageblatt, Neue Musikzeitung, Berliner Zeitung, Il Mercotino тощо) [21].

Твори композитора не раз виконувались на міжнародних фестивалях і концертах сучасної музики в Україні і за кордоном, зокрема, у Великій Британії, Німеччині, Хорватії, Угорщині, Чехії, на таких заходах як A-DEvantgarde, Dartstadter Ferien Kurse fuer Neue Musik, Almegia, Muzick Biennale Zagreb, PPianissimo, Grande Festival d'Art Slave. Також авторські концерти В. Рунчака відбулися, крім України, у Вищій Школі Музики в Мюнхені і в Паризькій Консерваторії. В 2021 році В. Рунчак також виступав в міжнародному мультикультурному фестивалі Ars Teteriv Stage в Житомирі. Твори композитора активно видаються і записуються в Німеччині, Італії, США [11; 17; 18; 21].

Серед колективів, що грають твори В. Рунчака оркестри Лондонського Музичного Коледжу і Аугсбурзької Філармонії, ансамблі сучасної музики Piano possible, Com-Sonanse Duo, Triolog, Het-Trio, Ensemble fuer Neue Muzik Zurich, Namaste Quartet, Psappha тощо.

2005 року Міністром культури Польщі Рунчака нагороджено польською відзнакою в галузі культури L'ordre du merite culturel. В сезонах 2007\2008 рр. та 2010\2011 рр. працював Головним запрошеним диригентом Державного камерного оркестру Азербайджану ім. Кара Караєва [11; 17; 18; 21].

В. Рунчак є Членом Національної спілки композиторів України та відповідальним секретарем Київської міської організації Національної спілки композиторів.

У творах В. Рунчака емоційність поєднується з точністю форми. Він вільно використовує новітні композиторські техніки. Як диригент виступав з багатьма оркестрами України, росії, Казахстану, Франції, здійснив понад сто світових і українських прем'єр творів сучасних композиторів, зокрема в

рамках заснованої ним концертної серії «Нова Музика в Україні» (початкова назва — «Нова Музика в Києві»).

Як відзначає газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung» «В.Рунчак знайшов свій особистий баланс між стилістичними, технологічними обмеженнями і новою свободою. З його творів можна почути мужність авторського висловлювання, яка виходить далеко за межу приналежності до якоїсь окремо взятої композиторської школи. Чисто авангардні засоби є для нього лише тільки засобами» [11].

Композитор поєднує в своїй творчості складну дисонантну мову, експресію музичного висловлювання, новаторські прийоми гри на музичних інструментах, нетипові просторово-акустичні і темброво-кolorистичні засоби.

В. Рунчак є яскравим представником українського музичного акціонізму (поряд з Сергієм Зажитком, Сергієм Ярунським, Кармелою Цепколенко, Людмилою Юріною, Іваном Небесним, Данилом Перцовим та Григорієм Немировським). Інструментальний театр для В. Рунчака споріднений з інструментальним театром М. Кагеля, і, на думку дослідників, став засобом привернути увагу до соціальних проблем [17].

Навіть попри великий успіх в різних країнах світу музика В. Рунчака не завжди одразу й легко знаходить свій шлях до виконавців і слухачів в Україні. І. Стецюра, що підготувала великий матеріал зі участю самого композитора, пише про те, що «у 2002 році для виконання на щорічному фестивалі «Золотоверхий Київ» хор «Київ» вибрав хорові твори Володимира Рунчака. Але тут-таки почалися проблеми: хоча хори «Київ» і Gloria виконали кілька його творів, інші відомі колективи відмовилися їх співати — мовляв, «музика надто складна». Вона й справді складна для виконання, але не для слухача. Тим часом приїхав жіночий хор Вищого державного училища культури (навіть не музичного!) з Миколаєва — і для них вона виявилася не такою вже й складною. Ці молоді дівчата бездоганно технічно і надзвичайно зворушливо виконали твір «На смерть Ісуса» (18 хвилин). Напевно, для молодшого

покоління ця музика є цілком природною. Та й блискучий педагог і диригент проф. Світлана Фоміних блискуче впоралася із своїм завданням. Згодом виконаний хором «Київ» твір «Нагірна проповідь» — антифон на 16 голосів — узяв до свого репертуару Швейцарський камерний хор і тепер співає його по всій Європі» [21].

Творчий доробок В. Рунчака є дуже солідним. Зокрема перу композитора належать такі твори як камерна опера «Піна», для оркестру: *In memoriam*, Симфонія плачів (1985), «*Con mesto sereno*» (1987), Камерні симфонії: № 1, Пам'яті Лятошинського (1986), № 2 «Духовні піснеспіви» (1988), № 3 — для флейти з оркестром, № 4 — *Semper fidelis*, для струнних (2011), *forte\piano* — концерт для оркестру без фортепіано (2008), Для інструментів соло з оркестром, Концерт для саксофона з оркестром (1987), 1+16+..., концерт для скрипки і струнних (1997), Портрет І. Стравінського для баяна, балалайки та оркестру (2003) «Ключ до скрипкового ключа», невеликий практичний досвід для скрипки та струнного оркестру (2012), «*Is the flute magic?*» Музичне приношення В. А. Моцарту для флейти (*Picc, Ord, C-Alto*) та оркестру, концерт для флейти (2017), Автопортрет для акордеона і струнних (2018), Вокально-симфонічні твори: «Чумацькі пісні», фолк-Кантата на народні тексти для баритона і ансамблю українських народних інструментів (1988), «*Credo*» (для солістів з оркестром, 1989), «Страсті за Владиславом» (для читця і оркестру, 1989), «На смерть Ісуса» («*cantus canonicus*»), церковні розспіви за Євангелієм від Св. Луки в 4-х частинах для жіночого хору, читця і 2 труб (1991), Реквієм для сопрано, баритона і камерного ансамблю, Для хору а capella, Невільничі пісні (на сл. Лесі Українки, 1988), Нагірна проповідь (За мотивами Євангелії від Луки, 1998), Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського соромницького гумору та обробка української народної пісні «ой, у вишневому садочку» (1998), «Оспівуючи різдво господнє...», концерт-кант на канонічні тексти для мішаного хору і дитячих голосів (1999), Для камерних складів, *Homo ludens I—II*, п'єси для інструментів соло (1991—2018), «Анекдот для дорослих»,

маленьке концертино для дитячого ансамблю перкусії, «PARS PRO TOTO» (Частина замість цілого), «Квадромузика № 2» для 10 виконавців (1994), «Дуелі», «Квадромузика» по.3, Камерний концерт для ансамблю кларнетів (1995-98), «Мистецтво німих звуків» для 4-х кларнетів (1997), «Осанна музикантам яких немає з нами... вже і ще» для 2-х саксофонів, перкусії і фортепіано (1997), «Зі мною ще хтось — три заповіді блаженства» для фортепіанового тріо варіабельного складу (1998), «Гра звуків», «матч з музики у п'яти раундах» між кларнетистом і струнним квартетом (2001), Анті-сонати № 28, 29 та 53 для фортепіано і кларнета (2003, 16'), (p)NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано (2005, 4'), Труби Єрихону для 12 труб (2007), Труба кличе (для труби і фортепіано, 2008), «Дайте Шевченківську премію всім, хто хоче її мати» («tête-à-tête») для двох саксофонів (2007), Квартет для 4 валторн (2016), Відбитки пальців на струнах, клавішах і клапанах (спроба музичної експертизи) для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано (2018), Для фортепіано: Варіації на народну тему (1982), Homo ludens № 2 (1992), Привіт М.К., трисучасна сонарна норма для фортепіано (2001); для ударних інструментів: Folk — concerto No 2 for percussion quartet, Homo ludens № 7, Hosanna, to musicians who are no longer or not yet with us (sax, percussion, piano); для баяна: Сюїта № 1 «Портрети композиторів» у 4 частинах (1979-88), «Messa da requiem» (1982), Сюїта № 2 «Українська» (1980-87), Соната «passione» (1985-89), «Quasi sonata» № 2, «спроба самоаналізу» (2001) [17].

«Парад віртуозів» для квінтету духових написаний композитором у 1993 році. Це одночастинний твір, що має контрастно-складену форму, яку загалом можна поділити на 5 розділів. Для створення низки яскравих, експресивних образів композитор застосував сонорне письмо, додатково збагативши звукову палітру твору різноманітними нетрадиційними засобами звуковидобування. Додамо, що саме тембр і фактура є головними чинниками формотворення в «Параді віртуозів», і це цілком природно для твору, який є сонорним за характером. Процес формування сонорної фактури композитор у

багатьох випадках доповнює елементами алеаторики. Також автор долучає до створення образної сфери квінтету й елементи інструментального театру, що загалом є сталою рисою його стилю.

Автор не випадково обрав саме вказану назву для цього твору, оскільки партія кожного з інструментів потребує від виконавців чималої технічної вправності, зокрема, й володіння прийомами нетрадиційного звуковидобування, вміння імпровізувати й неабиякого артистизму.

У першому розділі (*A*), що його структуру можна позначити як *abab1a2b2*, композитор звертається до техніки мікрополіфонії. Розвиток тематичного матеріалу в сегменті *a* починається з унісону на звуці *f* у кларнета, фагота й валторни. Кожна з трьох мелодичних ліній поступово починає розширюватися, охоплюючи все більший діапазон. І якщо у перших тактах звуковисотна складова кластера окреслює початок гами *f*-moll, то під час подальшого розвитку сонор доповнюється значною кількістю хроматизмів і набуває все гострішого фонізму. Згодом фактура стає ще більш насиченою й дисонантною завдяки вступу гобоя і флейти. Додамо також, що напружене й насичене звучання сонорного шару забезпечує не тільки звуковисотна компонента, але й ритмічна складова, оскільки кожна з партій має складний і вишуканий ритмічний рисунок, який в підсумку забезпечує рух всередині «звукової хмари»

Розділ *A*, сегмент *a*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (San.), and Horn (Hn.). The score is written in 6/8 time and features a complex, dense texture with many notes and rests, characteristic of micro-polyphony. The dynamics range from *mp* to *mf*. The score is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system starts with a *mp* dynamic, and the second system starts with a *mf* dynamic. The instruments are arranged in a vertical stack, with the Flute at the top and the Horn at the bottom.

Сегмент *b* — це виразне соло валторни, в якому засобами ритміки обіграється мала секунда *b-a* в першій октаві, що додає напруги у звучання, оскільки інтонаційний матеріал перебуває у верхній частині валторнового діапазону. Для підсилення експресії ламентозної інтонації композитор застосовує ефект глісандо. Драматичний характер музики в цьому епізоді відкреслений і динамікою *fff*

Розділ А, сегмент *b*



Сегмент *a1* побудований із застосуванням тих принципів, що були застосовані у сегменті *a2*.

Ладовою основою сегменту *B*, що має тричастинну структуру, є гама *a-moll*. Полімелодична фактура цього фрагменту форми у виконанні всіх учасників ансамблю поступово «проростає» з інтонації великої секунди *a-h*, охоплюючи все більший простір. У процесі розвитку до натурального *a-moll* додаються хроматизми, надаючи звучанню музичної тканини більшої експресії, напруження. Функцію середнього розділу в сегменті *B* виконує каденція гобоя, що будується на оспівуванні трьох початкових звуків гама *a-moll* у високому регістрі, завдяки чому характер музичного образу набуває драматизму й напруження. Декламаційну свободу висловлювання підкреслює викладення музичного матеріалу поза метром. Принцип репризності реалізований завдяки використанню полімелодичної фактури, однак у цьому розділі сонор звучить у межах верхнього регістру, викладений флейтою, гобоєм і кларнетом.

Завершується цей розділ речитативом флейти.

Другий розділ також має ліричний характер, хоча музичний образ тут вирізняється дещо іншим емоційним забарвленням, аніж у першому розділі. Експресивний речитатив у кларнета звучить на тлі окремих витриманих звуків у фагота з підкреслюванням у валторни.



В процесі подальшого розвитку, за поступового додавання голосів, фактура все більше мелодизується, завдяки чому виникає полімелодичний хроматизований сонорний шар, на тлі якого кларнет, постійно глісандуючи, виконує імпровізацію, охоплюючи діапазон у понад три октави. Таким чином, в цьому розділі композитор застосовує елементи контрольованої алеаторики, даючи змогу виконавцю проявити творчі здібності, однак вказуючи межі діапазону та приблизний характер руху мелодичної лінії.



Зазначимо, що в розгляданому розділі фагот виконує як функцію органного пункту, гармонічної педалі на початку, так і є учасником ансамблю під час створення полімелодичного виду фактури.

Третій розділ складається з трьох сегментів та позначений використанням нетрадиційних засобів звуковидобування, як-от флажолети, «виспівування» звуку з одночасним звичним його видобуванням через клапани, що потребує від виконавців чималої технічної вправності та значного артистизму. У розгляданому фрагменті форми солює валторна

прозору сонорному тлі, що його утворюють інші учасники ансамблю завдяки вже згаданим прийомам звуковидобування. Музичний образ у виконанні валторни має драматичний характер, що виражається в охопленні високого регістру з його напруженим звучанням, широких стрибках, репетиціях, використанні фрулято.

У другому сегменті продовжується солювання валторни, однак характер фактури супроводу змінюється. «Нервова» ритмічна пульсація на стакато у чотирьох інших учасників ансамблю сприяє подальшому емоційному нагнітанняю.

у третьому сегменті емоційне напруження ніби виривається назовні, що виражається в зміні фактури, тепер супровід складається з окремих «виголків»-стрибків на

широкі інтервали у флейти, гобоя, кларнета й фагота на *fff*. Валторна в цей час виконує імпровізацію у високому регістрі.

Четвертий, завершальний, розділ містить елемент репризності завдяки застосуванню того ж самого фактурного принципу із застосуванням мікрополіфонічної техніки, що й у першому розділі, однак із варіюванням через залучення різноманітних додаткових тембрових засобів: гра без трості, видмухування повітря ротом. Відзначимо також виразне й розлоге ліричне соло фагота в розгляданому розділі, що охоплює три октави. В останніх тактах музиканти видихають «як ніби вони втомилися від роботи» (ремарка автора).

Таким чином, у квінтеті Володимира Рунчака звичне амплуа фагота розширене до нових меж завдяки охопленню максимального діапазону інструмента, звертання до тематичного матеріалу, властивого музиці ХХ-ХХІ століть, використанню нових прийомів звуковидобування тощо. Окремо

відзначимо використання елементів музичного театру, що в розгляданому творі сприяє створенню комічного ефекту.

2.2. Квартет для дерев'яних духових «...невпинно звуки жалю»

Б. Сінченка

Богдан Сінченко – представник молодого покоління харківських композиторів. Він народився 30 березня 1987 року в місті Старобільську Луганської області. З 2002 по 2006 рік був студентом відділу теорії музики Сєвєродонецького музичного училища імені С. С. Прокоф'єва. У 2006 – 2011 роках продовжив здобувати освіту у ХНУМ імені І. П. Котляревського. У вказаний час навчався в класах В. М. Золотухіна і В. І. Дробязгіної. Тоді ж були написані різноманітні твори для фортепіано і для різних ансамблевих складів: скрипка й фортепіано, валторна й фортепіано, квартет дерев'яних духових тощо. У 2010 році взяв участь у фестивалі «Музика молодих», що відбувся у Харкові. Під час заходу були виконані такі твори як «...невпинно звуки жалю» для квартету дерев'яних духових і Сонатина для фортепіано. У 2011 році брав участь у майстеркласі К. Пендерецького, що його композитор проводив на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського. Дипломною роботою стала Камерна симфонія в трьох частинах. У 2011 - 2017 роках поєднував викладацьку діяльність в ДМШ й Коледжі культури міста Харкова з творчою діяльністю та посадою старшого лаборанта відділу ТЗН ХНУМ імені І. П. Котляревського. За цей час на концертах в Харкові були виконані такі камерні твори: «Маленьке тріо» для флейти скрипки й фортепіано, «Ліричні сторінки» для флейти й фортепіано, п'єса для скрипки й фортепіано «З листопадowymi вітрами», «Мелодії» для скрипки й фортепіано, «Миттєвості» для фортепіано. У 2017 році відбувся авторський концерт композитора у камерній залі Сєвєродонецького музичного училища, де прозвучали твори для фортепіано, для скрипки й фортепіано, для флейти й фортепіано. У 2021 році став дипломантом конкурсу імені Б. Лятошинського, створивши два

хорових цикли на вірші Ю. Іздрика і Є. Гуцала. Влітку 2021 з твором «Espressivo» для 11 виконавців став офіційним учасником акції Держмистецтв «Музика ПростоНеба», присвяченої 30-й річниці Незалежності України. Восени 2021 року твір для фортепіано «Пожовклий зшиток» здобув третю премію в конкурсі ІСМ («Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (2021), який відбувся в Києві. У січні 2022 з фортепіанним квартетом «Existentia» здобув перемогу в міжнародному конкурсі Garth Newel Composition, що був оголошений однойменним квартетом з США на кращій твір в цьому жанрі. Влітку 2022 його твір «Сициліана» для симфонічного оркестру був відзначений дипломом у категорії «Старовинний танець» в межах конкурсу «Симфонічна майстерня-2022». Хоровий твір композитора Kyrie eleison також виконувався в Києві на фестивалі «Київські музичні прем'єри» ансамблем солістів «Благовест».

Квартет для дерев'яних духових інструментів «...Невпинно звуки жалю....» був написаний у 2010 р. Вперше був виконаний на міжнародному фестивалі «Музика молодих», який пройшов у Харкові у тому ж році. У виконанні квартету на цьому заході взяли участь Олександр Пастухов (фагот), Ігор Васюк (кларнет), Владислав Шевченко (гобой), Василь Іванов (флейта).

Твір написаний з використанням дванадцятитонової дисонантної тональності та елементів політональності, також використовується принцип стрічкового руху голосів. Мелодика твору вирізняється експресивністю, насичена гострими дисонансами.

Квартет має складну тричастинну форму з контрастною серединою і розгорнутою кодою. В крайніх розділах переважають ліричні образи, а в середньому танцювальні та скерцозні. В коді відбувається своєрідний синтез цих образних сфер.

Перший розділ першої частини складної тричастинної форми починається виразним соло фагота в низькому регістрі. Інтонаційною основою теми тритон і велика септима, що надає їй напруженого і навіть драматичного характеру. Перша фраза теми фагота завершується питальною

інтонацією висхідної великої септими. Фаготу відповідає кларнет, тематичний матеріал партії кларнета інтонаційно споріднений з початковою темою фагота. Перше речення завершується короткими фразами у гобоя і флейти, які ніби «доспівують» початкову тему. Таким чином відбувається поступове нашарування голосів.

Тема першого розділу першої частини

...Невпинно звуки жалю.

Богдан Січенко

Andante.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Друге речення
починається

проведенням початкової теми кларнетом, але тепер вона транспонована на збільшену октаву вгору. Принцип побудови фактури не змінюється, так само голоси нашаровуються один на одний, спочатку додається фагот, потім гобой, а останньою вступає флейта.

Перехід до середнього відбувається завдяки мелодичному руху. Зв'язкою служить сольна фраза фагота, його останній звук фактично є першим звуком теми середнього розділу. Таким чином, композитор застосовує каденцію-вторгнення.

Середній розділ інтонаційно пов'язаний з темою першого розділу, фактично в ньому відбувається її подальший розвиток. Ритмічний рух тут поживляється завдяки введенню синкопованих фігур в середньому голосі,

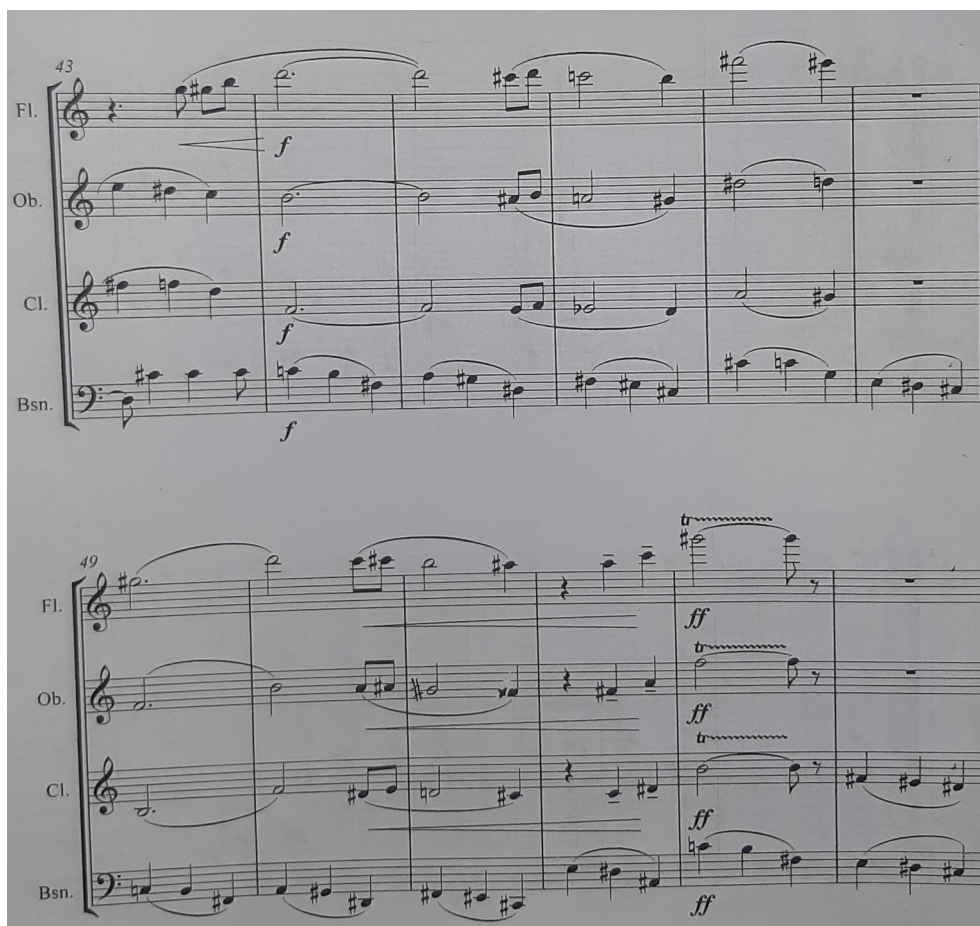
спочатку у кларнета, яка потім передається в партію фаготу. Композитор використовує для розвитку тематичного матеріалу принцип діалогічності, передаючи елементи теми від гобою, з соло якого починається середній розділ, до флейти і кларнета.

Тема середнього розділу першої частини



В кульмінації середнього розділу звучить контрапункт експресивної мелодичної лінії у фагота і мелодичної лінії у флейти, гобою і кларнета, у викладенні якої застосовано принцип стрічкового руху голосів. Кульмінація вирізняється гармонічною гостротою і охопленням діапазону понад чотири октави, що надає їй драматичного звучання.

Кульмінація середнього розділу першої частини

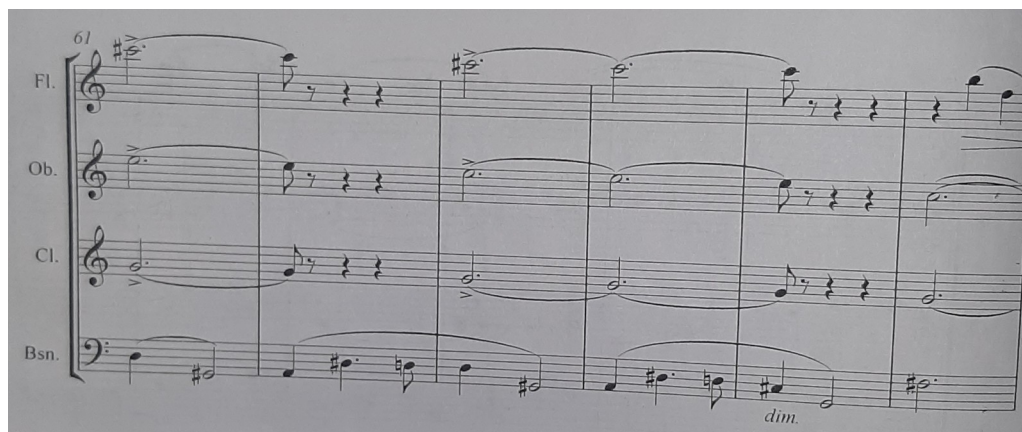


Перехід до репризи відбувається завдяки розвитку тематичного матеріалу в партії фагота, для якого використовується принцип фактурного *crescendo*. Знову відбувається поступове нашарування голосів, після вступу фагота кларнет, гобой і флейта.

Вступ флейти фактично припадає вже на початок репризи.

В репризі основна тема знову звучить у виконанні фагота на тлі витриманих акордів кларнета, гобоя і флейти.

Реприза першої частини



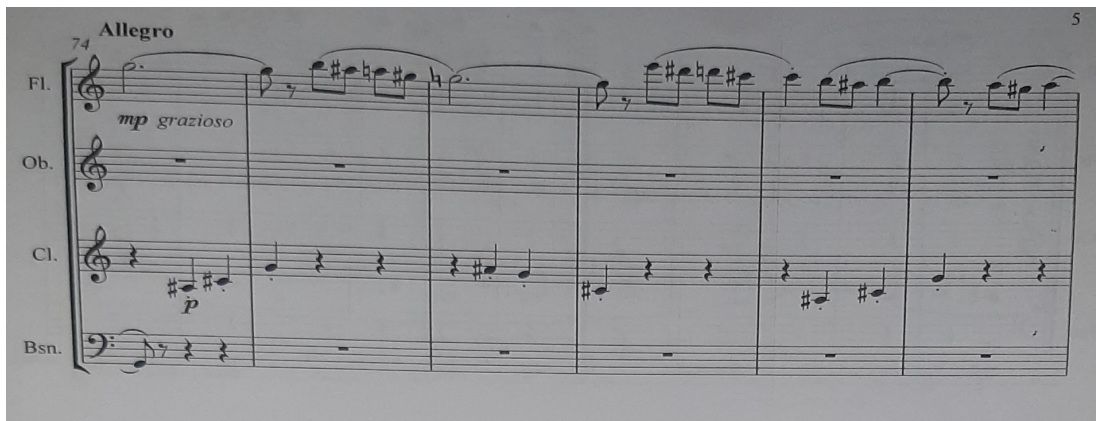
Якщо в початковому розділі спостерігалось поступове «включення» голосів, то в репризі відбувається зворотній процес. Спочатку заговдає флейта, потім гобой, потім кларнет, і з рештою тематичний розвиток зупиняється на початковій тритоновій інтонації у фагота. Витриманий звук *gis* у фагота поєднує перший розділ із серединою.

Середній розділ складної тричастинної форми контрастує з першим майже за всіма параметрами. Він виконується в швидкому темпі (*Allegro*), має скерцозний, танцювальний характер, більш прозору фактуру. Він написаний також у простій тричастинній формі.

Перший розділ середини побудований на соло флейти, що має жартівливий граційний характер. Інтонаційною основою цієї теми переважно є фрагменти хроматичної гами. Вступ флейти на початку розділу вносить додатковий тембровий контраст. Флейтова тема супроводжується спочатку короткими репліками у кларнета, до яких згодом додаються мелодичні лінії

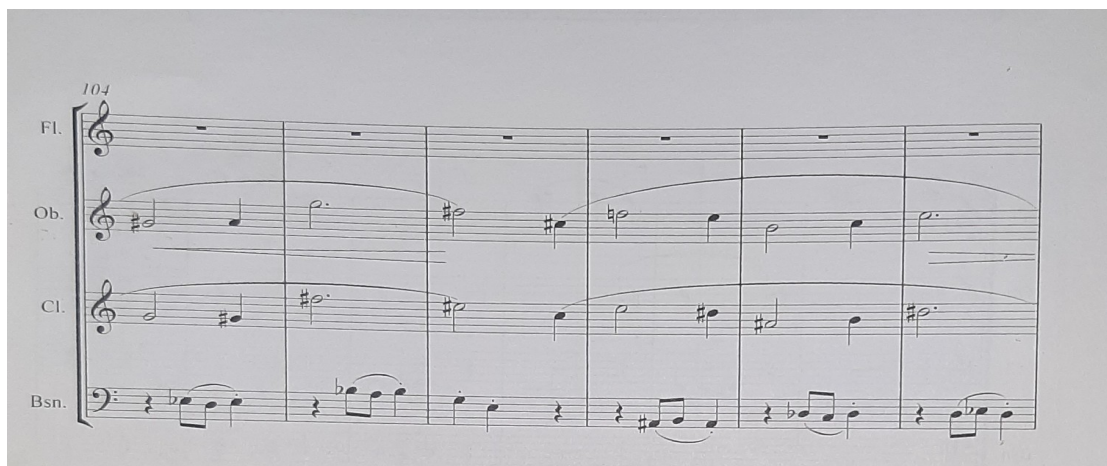
гобоя, а потім – фагота. Завдяки цьому утворюється гомофонно-гармонічна фактура, де окремі акорди підкреслюють рух мелодії.

Тема першого розділу середньої частини



Середній розділ середини складної тричастинної форми має вальсоподібний характер з вишуканою хроматизованою мелодикою, для якої характерні ходи на широкі інтервали і якій властивий більш наспівний характер. Початок теми середнього розділу звучить у викладенні гобоя і кларнета в терцію, але завдяки хроматизованій мелодичній лінії у фагота, що побудована з коротких фраз, гармонічний план теми набуває значної гостроти.

Тема середнього розділу середньої частини

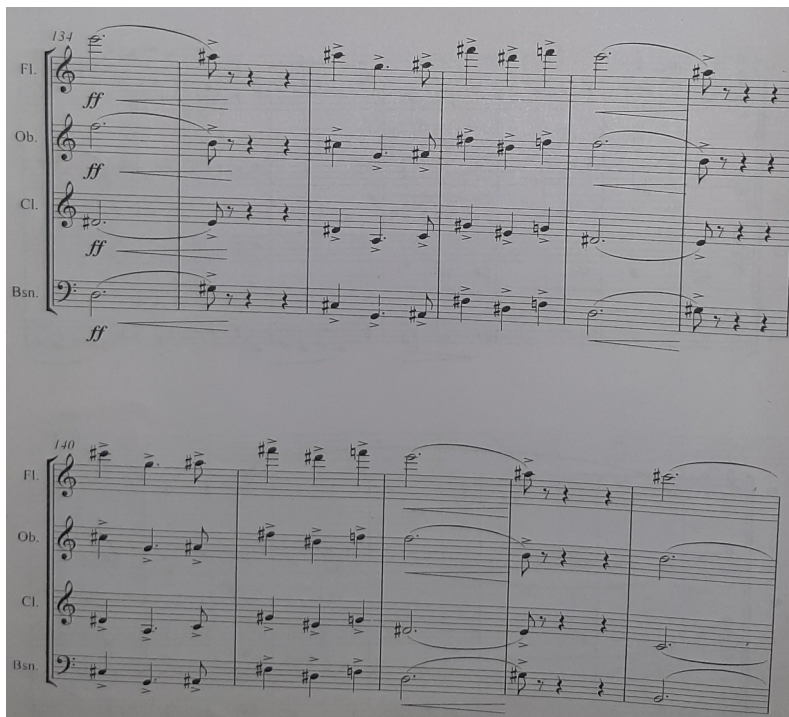


В другому реченні тему виконують кларнет і фагот в октаву, супроводжувані короткими репліками у гобоя і флейти. В кульмінації середнього розділу фактура ущільнюється завдяки акордам у трьох верхніх

голосах, мелодичний рух поступово приводить до піку, де звучить початкова першого розділу всього квартету на *fortissimo*, у чотириголосному викладенні, де хоральна фактура чергується з дублюванням тематичних елементів в октаву. Це є кульмінацією всього розділу.

Акорди, включені до хоральної фактури вирізняються різкою дисонантністю, що надає початковій тритоновій інтонації драматичного і навіть трагічного відтінку.

Кульмінація середнього розділу



Після трикратного повторення відбувається поступовий спад звучності і настає реприза середнього розділу складної тричастинної форми. Реприза варійована: танцювальна тема передається фаготу, а звучання самої теми підкреслює контрапункт її хроматичного елемента, викладений із застосуванням стрічкового багатоголосся. Додамо, що стрічковий рух чергується з октавними унісонами всіх чотирьох учасників ансамблю, що додає різноманіття фактурі. Середній розділ завершується ходом на основі вальсової теми, елементи якої завдяки використанню штриху *staccato* теж набувають скерцозних рис.

Тематичні елементи поступово передаються в низхідному русі від флейти до гобоя, потім до кларнета і фагота. Вступ останнього знаменує початок репризи всього твору.

В репризі звучить початковий тритоновий елемент у збільшенні (також у фагота), доповнюваний, як і в першому розділі репліками гобоя і флейти, таким чином, відбувається таке саме нашарування голосів, як і в першому розділі квартету.

Загальна реприза квартету

The image shows a page from a musical score, specifically a rehearsal mark for a quartet. The page is numbered 11 in the top right corner. The tempo is marked 'Tempo primo' and the time signature is 180. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The music is in 180/4 time. The first system starts at measure 180. The Flute part has a rest. The Oboe part has a rest. The Clarinet part has a rest. The Bassoon part has a rest. The second system starts at measure 186. The Flute part has a rest. The Oboe part has a rest. The Clarinet part has a rest. The Bassoon part has a rest. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*.

Кода є досить розгорнутою і складається з двох розділів. Перший розділ заснований на соло кларнета, що має виразний ліричний характер, діапазон партії інструмента охоплює понад дві октави у висхідному русі від малої до другої. Завдяки насиченості малими секундами тема кларнета набуває підвищеної експресії.

Перший розділ коди

Другий розділ коди базується на контрапунктичному поєднанні елементів початкової теми першого розділу всього твору і початкової теми середнього розділу.

Завершується твір тією ж інтонацією низхідної зменшеної квінти d-gis, якою й починався, що створює додаткову інтонаційну арку, додає формі твору завершеності. Застосування цієї інтонації разом з тембром фаготу сприяє створенню відчуття неподоланого заціпеніння, перманентного напруження.

Другий розділ коди

Тембр фагота відіграє в драматургії твору значну роль.

По-перше, його поява на початку і наприкінці квартету створює не лише тематичне, але й темброву арку. Крім того саме фаготу доручено виконання основної теми (навіть по суті лейттеми) всього твору. В середньому розділі фагот також бере активну участь в тематичному розвитку, оскільки саме йому доручене проведення теми в його репризі. Також фагот залучений до виконання різноманітних фігур супроводу і застосовується для викладення басової лінії, що є його звичною функцією в ансамблі і в оркестрі.

В середньому розділі середньої частині квартету саме фагот відіграє одну з ключових ролей у створенні вальсового образу, виконуючи типові для багатьох оркестрових вальсів басові мелодичні формули (ритмічну фігуру дві восьмі – чверть з мелодичним ходом на секунду вниз і назад).

Також в кульмінації середнього розділу перед початком загальної репризи всього твору фагот вступає в напружений діалог з трьома іншими інструментами, виконуючи напружені низхідні хроматичні ходи. Загалом фактурний виклад багатьох фрагментів квартету має вигляд протиставлення фаготового тембру тембрам флейти, гобоя і кларнету.

Окрім кантилени в партії фагота використовуються різноманітні стрибки іноді на досить широкі інтервали на *staccato*.

В межах твору охоплено значну частину діапазону фагота від великої до першої октави, що в поєднанні з різними його функціями дає змогу говорити про різнопланове використання інструменту і досить вичерпне розкриття його технічних і художніх можливостей, якщо взяти до уваги, що твір перебуває в межах неоромантичної стилістики.

Висновки до Розділу 2

«Парад віртуозів» В. Рунчака, твір, що написаний із застосуванням сучасних технік письма. Зокрема композитор звертається до сонорної техніки. Тематичний матеріал, що складає сонор у будь-якому розділі цього твору, вирізняється складною й вишуканою ритмікою, виразною інтонаційною будовою активним застосуванням усіх регістрів інструментів у поєднанні з нетрадиційними способами звуковидобування. Партія фаготу в цьому випадку не є винятком. Композитор активно застосовує верхній регістр інструмента, сягаючи найвищих можливих нот діапазону доручає фаготу експресивні соло з «розлогою» інтонаційною структурою, що охоплює понад дві октави, використовує прийом гри на клапанах тощо.

Таким чином, композитор трактує фагот як інструмент, що «переріс» звичні для нього амплуа в музиці класико-романтичної традиції. І чий технічні й виразні можливості чітко корелюють з розвитком музичного мистецтва XX ст.

Квартет Б. Сінченка «...невпинно звуки жалю» загалом витриманий в межах естетики неоромантизму, технічні та художні можливості фагота розкриті в межах традиційного амплуа інструменту, що корелює зі стилістикою самого твору. Однак в межах традиційного амплуа потенціал інструмента реалізований доволі різнопланово: від виконання різноманітних за характером соло до фігур супроводу і басової лінії. Також фагот вступає в драматичні діалоги з трьома іншими інструментами. В тембровій драматургії твору він також відіграє важливу роль, варто лише згадати інтонаційно-темброву арку між початковими і завершальними тактами твору та зіставлення тембрів фаготу і флейти на початку основного та середнього розділу квартету.

Таким чином ці два твори демонструють стильовий плюралізм сучасного мистецтва та різноманітність підходів до трактування одних і тих самих інструментів в сучасній композиторській практиці.

ВИСНОВКИ

Еволюція фаготу відбувалася досить стрімко, що дало змогу вже композиторам епохи бароко впевнено застосовувати його як сольний інструмент та як учасника різноманітних камерних ансамблів. Поступово формувався характерний звукообраз інструмента, який розширювався та доповнювався з настанням кожного нового періоду в розвитку музичного мистецтва. У XIX ст., коли всі учасники групи дерев'яних духових остаточно набули сучасного вигляду, композитори досить часто почали звертатися до ансамблю дерев'яних духових як до інструменту втілення різноманітних задумів, що сприяло затвердженню такої форми музикування в художній практиці.

В українській музиці, для якої XX ст. стало часом розквіту, композитори досить часто писали твори для різноманітних ансамблів духових інструментів, засвоюючи й розвиваючи традиції західноєвропейської музики та синтезуючи їх з особливостями національного музичного стилю. В таких ансамблях партія фаготу, завдяки значним виразним і технічним можливостям, охоплює широку образну палітру, що увібрала як традиційні амплуа інструменту, наприклад, скерцозне, чи лірико-філософське, так і нові, пов'язані зі значним розширенням образної сфери в музиці XX ст. та винайденням новітніх технік гри на ньому. Крім сольних, фагот часто виконує різноманітні допоміжні функції в гомофонно-гармонічній фактурі, як-от виконання басової партії, фігурацій тощо.

В «Сюїті» для квартету духових Б. Лятошинського, яка була написана у важливий для композитора період, коли не лише відбувався розвиток його нового «демократизованого» стилю, але й були написані найвизначніші твори митця, спостерігаємо філігранну роботу з «чужим» матеріалом (українськими піснями). Фагот в цьому творі трактується і як і як віртуозний соліст, здатний водночас виконувати і експресивну кантилену, і як учасник ансамблю, спроможний надати відповідного характеру фігурі супроводу, як це було у

третій частині циклу, що виконує функцію скерцо. Хоча в деяких випадках композитор використовує фагот і в звичній ролі, як виконавця басової лінії в гомофонно - гармонічній фактурі. Тобто навіть у межах відносно невеликого твору композитору вдалося розкрити багатий виконавський потенціал фагота і продемонструвати його багатофункційність як учасника ансамблю.

В квінтеті для духових «Парад віртуозів» В. Рунчака застосовуються сучасні техніки письма, зокрема, сонорну. Тематичний матеріал, що складає сонор у будь-якому розділі цього твору, вирізняється складною й вишуканою ритмікою, виразною інтонаційною будовою активним застосуванням усіх регістрів інструментів у поєднанні з нетрадиційними способами звуковидобування. Партія фаготу в цьому випадку не є винятком. Композитор активно застосовує верхній регістр інструмента, сягаючи найвищих можливих нот діапазону доручає фаготу експресивні соло широкого діапазону, що охоплює понад дві октави, використовує прийом гри на клапанах тощо, підспівування нот. Тобто композитор виводить фагот за межі усталених в класико-романтичній традиції амплуа, розширюючи межі реалізації його технічних й виразних можливостей у відповідності до естетики музичного авангарду ХХ ст.

Квартет Б. Сінченка «...невпинно звуки жалю» загалом витриманий в межах естетики неоромантизму, технічні та художні можливості фагота розкриті в межах традиційного амплуа інструменту, що корелює зі стилістикою самого твору. Однак в межах традиційного амплуа потенціал інструмента реалізований доволі різнопланово: від виконання різноманітних за характером соло до фігур супроводу і басової лінії. Також фагот вступає в драматичні діалоги з трьома іншими інструментами. В тембровій драматургії твору він також відіграє важливу роль, варто лише згадати інтонаційно-темброву арку між початковими і завершальними тактами твору та зіставлення тембрів фаготу і флейти на початку основного та середнього розділу квартету.

Таке різнобічне трактування фаготу українськими композиторами не тільки вказує на широту художніх поглядів вітчизняних митців, але й знову підтверджує різнобічні виразні можливості фаготу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: Задруга. 2010. 320 с.
2. Апатский В. Н. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: НМАУ им. Чайковского. 2006. 432 с.
3. Апатский В. Н. *Фагот от А до Я*. Киев: ТОВ «Лазурит-Полиграф». 2017. 520 с.
4. Апатский В. Теория и практика духового исполнительства Украины (итоги и перспективы). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 8. Книга 5. Київ, 2000. С. 16–24.
5. Богданов В. О. *Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст. (Монографія)*. Харків: Основа. 2000. 344 с.
6. Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. (2002). Київ: Задруга.
7. Громченко, В. В. *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX-початку XXI ст.* Київ-Дніпро: Ліра, 2020. 304 с.
8. Козаренко О. *Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу*. Українське музикознавство. 29, 2000. С. 116-124
9. Козаренко О. *Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського*. Вісник Львівського університету, 16 (1), 2016. С. 33- 37.
10. Кушнір А. Дисципліна «Історія виконавства на духових інструментах» як складова виховання українського виконавця-духовика нової генерації. *Київське музикознавство*. Вип. 51. Київ, 2015. С. 220-225.
11. Лук'янчук Г. Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей. <http://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/> (дата доступу 23.05.2023)

12. Новакович М. (2007). Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю. *Вісн. Держ. акад. керів.кадрів культури і мистц...*, 4, 86-91.
13. Новакович М. (2008). Канон українського музичного модернізму в творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
14. Овчар О. П. *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції* : дис. канд. мист-ва. 17.00.03. Харків, 2016. 184 с.
15. Пастухов О. *Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації*. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 288 с.
16. Пастухов О. *Фагот у XVI-XVII ст.: питання розвитку фаготної практики*. Аспекти історичного музикознавства. 2020. Вип. 19-20, С. 139-148
17. Рунчак Володимир Петрович (1960). URL : [Рунчак Володимир Петрович - Український Музичний Світ \(musical-world.com.ua\)](http://musical-world.com.ua) (дата доступу: 23.05.2023)
18. Рунчак Володимир Петрович. URL : <https://composersukraine.org/index.php?id=1033> (дата доступу 23.05.2023)
19. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна. 1974.
20. Старко В. Г. *Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку*: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
21. Стецюра І. Nota bene! Композитор Володимир Рунчак: «Радянські «почесні звання» вже давно дискредитували себе – і професійно, і морально» URL : [Nota bene! Композитор Володимир Рунчак: «Радянські «почесні звання» вже давно дискредитували себе – і професійно, і морально» - ZN.ua](http://zn.ua) (дата доступу: 23.05.2023)
22. Тукова І. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 132. Київ, 2021. С. 66-77

23. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музики. Київ: ДАКККиМ, 2005. 276 с.
24. Albright D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.
25. Baines A. (1957). *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 382.
26. Baker L. (1971). *A History of the Physical Development of the Bassoon*. Sacramento. California State University, 112.
27. Dart M. (2011). *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 567.
28. Griffiths P. *Modern music and after*. New York: Oxford Press, 2010. С.475
29. March D. *Beyond simplicity. Analytical strategies for Contemporary Music*. University of York: Department of Music. 1997. 279 с.