

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

**ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА САКСОФОНУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ  
(НА МАТЕРІАЛІ КОМПОЗИЦІЙ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА ТА  
ІВАНА ТАРАНЕНКА)**

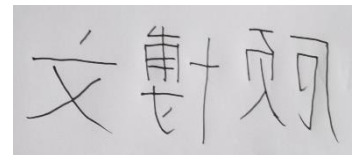
Магістерська робота

**Гу Бовень**

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна,  
кандидат мистецтвознавства

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело.



Гу Бовень

ХАРКІВ 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1	
ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	6
Висновки до Розділу 1 .....	13
РОЗДІЛ 2	
ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ ПАРАМЕТРИ САКСОФОНА СОЛО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА.....	14
2.1. <i>Риси індивідуального композиторського стилю В. Рунчака.....</i>	14
2.2. <i>«Ното ludens I» як новий тип інструментального соло для саксофону ..</i>	19
Висновки до Розділу 2 .....	30
РОЗДІЛ 3	
ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МІНІАТЮРА ІВАНА ТАРАНЕНКА В АСПЕКТІ СТИЛЬОВОЇ «ДИФУЗІЇ» СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА.....	33
3.1. <i>Іван Тараненко як універсаліст і «стильовий поліглот».....</i>	33
3.2. <i>«В пошуках шляху...» для саксофона соло: (полі)стильовий вимір.....</i>	36
Висновки до Розділу 3 .....	43
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47
ДОДАТОК 1.....	53
ДОДАТОК 2.....	54
ДОДАТОК 3.....	57

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Стрімкий розвиток сучасного сценічно-одноосібного виконавства на духових інструментах спричинив трансформації у комунікативній моделі «композитор – виконавець – слухач», акцентувавши на персоні саме соліста-інструменталіста. Віртуозність, яскраві індивідуальні манери сучасних саксофоністів обумовлюють оновлення виконавсько-технічних, художньо-виразових можливостей інструменту, самого звукового образу саксофона. В українській музиці названа тенденція відображена насамперед у жанрі інструментальної мініатюри для саксофона соло; жанр мініатюри якнайліпше акумулює потенціал і надає простір для ефектної репрезентації як можливостей інструменту, так і виконавця-соліста.

У фокусі пропонованого дослідження – твори українських композиторів для саксофона соло 1990-2010-х років, що втілюють актуальні мистецькі пошуки у площині художньо-виразових, виконавсько-технічних можливостей саксофону як сольного інструменту. Водночас у цих творах реалізовано згадувану модель музичної комунікації, у якій удільна вага виконавця є максимальною. Подане дослідження має прикладний характер, спрямоване насамперед на створення методологічного підґрунтя для втілення стильових, стилістичних аспектів трактування саксофона в сучасній концертно-виконавській практиці на матеріалі української інструментальної музики.

**Мета дослідження** – розкрити виконавсько-стильові аспекти трактування саксофону як сольного інструменту в творах сучасних українських композиторів.

**Об'єкт дослідження** – українська камерно-інструментальна музика сучасного періоду для саксофона соло, **предмет** – виконавсько-стильові параметри прочитання композиторами саксофону як солюючого інструменту.

**Аналітичний матеріал дослідження** становлять твори українських митців для саксофона соло – нотні тексти композицій «Homo ludens I» Володимира Рунчака, «В пошуках шляху» Івана Тараненка та їх виконавські версії, представлені в аудіозаписах сучасних саксофоністів.

Реалізація мети магістерської роботи передбачає розв'язання таких дослідницьких завдань:

- узагальнити спостереження науковців щодо розвитку сольного виконавства на саксофоні, стилістичних особливостей української камерно-інструментальної музики (у тому числі жанрів музики для саксофону) сучасного періоду;
- уточнити характерні риси творчості та образно-тематичні домінанти музики В. Рунчака та І. Тараненка, світоглядні аспекти індивідуальних стилів композиторів;
- розкрити жанрово-композиційні, виконавсько-технічні та стилістичні особливості оригінальних творів для саксофона соло В. Рунчака та І. Тараненка;
- здійснити порівняння виконавських версій творів названих митців.

**Методологія дослідження** спирається на комплексний підхід, в основі якого поєднання таких методів: *жанрово-стильового аналізу* - задля визначення стильової специфіки аналізованих творів; *структурно-функціонального* – задля осмислення форми-змісту музичного твору; *компаративного (порівняльного)*, який дає змогу виявити типові та специфічні риси прочитання звукового образу саксофона у музичних творах українських композиторів; *інтерпретаційного та інтерпретологічного* – зіставлення виконавських версій та формування можливих виконавських моделей аналізованих в роботі творів.

**Теоретична база.** Проблематика дослідження обумовила звернення до наукових праць, що можна об'єднати у наступні тематичні групи:

- з історії, теорії та актуальних проблем саксофонного виконавства (В. Іванов, В. Богданов, М. Крупей, Л. Максименко, А. Понькіна, В. Авілов, Д. Зотов);

- щодо історико-стильового розвитку сольних жанрів для духових інструментів, саксофона зокрема (В. Громченко, О. Пастухов, Д. Зотов);

- з історії української сучасної (камерно-інструментальної) музики, у тому числі монографічні дослідження творчості В. Рунчака і І. Тараненка (М. Мимрик, І. Грузін, І. Тукова, О. Баланко, А. Сташевський, М. Ржевська, І. Коновалова, І. Довжинець, Горобець, А. Луніна, І. Палійчук, В. Коскін, Лювєнь Шу);

- з питань теорії музичного стилю та інтерпретації (С. Шип, Л. Шаповалова).

**Наукова та практична новизна отриманих результатів:** - доповнено та уточнено спостереження науковців щодо розвитку сучасного саксофонного виконавства; - уведено у науковий обіг твір Івана Тараненка для саксофона соло «В пошуках шляху...»; - здійснено інтерпретаційний аналіз твору, розкрито розбіжності виконавських версій мініатюри «Homo ludens I» Володимира Рунчака для окремих тембрів - кларнета і саксофона.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у широких можливостях їх використання у різноманітних навчальних курсах від історії української музики до історії виконавства на духових інструментах, методики викладання фахових виконавських дисциплін у закладах вищої мистецької освіти.

**Апробація результатів дослідження.** Ключові положення роботи були представлені у статті та під час виступів на міжнародній науково-практичній конференції ХНУМ «Магістерські читання» у грудні 2022 року.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів Висновків, Списку використаних джерел (позицій) та чотирьох Додатків. Загальний обсяг магістерської роботи 62 сторінки, основного тексту 44 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТІ

Саксофон є відносно «юним» музичним інструментом, він був винайдений в середині ХІХ століття як результат спроб інтеграції звучання мідної та дерев'яної духових груп інструментів. «Народження саксофона, - зазначає В. Громченко, припадає на вершинну фазу інструментальної реформи ХІХ сторіччя, час її кульмінаційних звершень у другій чверті століття (кільцеві клапани у дерев'яних, хроматизація мідних духових). Відтак, новий інструмент, а також його різновиди (сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас) увібрали в себе прогресивні досягнення» [14, с. 161].

Саксофон швидко здобув популярність завдяки універсальності та можливості відтворювати широкий діапазон звуків. «Переваги були визнанні одразу. Зберігся <...> відгук Г. Берліоза, який розглядав його як найкращий серед духових інструментів. Берліоз посилався при цьому на красу, різноманіття тембру та великі технічні можливості <...>. Технічні можливості саксофона були надзвичайно великими. У цьому відношенні він не лише не поступався кларнету, але ж перевершував його рівністю звучання у всіх регістрах» [14, с. 161].

Видатні композитори різних національних шкіл ХІХ-ХХ століття зверталися до саксофону з метою оновлення тембрових барв музики, випробування нових звучань, ритмів. Для саксофону соло складали твори К. Дебюссі, Ф. Шмідт, Ж. Олбрук, П. Жильсон, Ж. Ібер, Г. Томазі, П. Крестон, П. Хіндеміт, Е. Віла-Лобос, П. Дюбуа, А. Онеггер, Д. Мійо, А. Веберн.

«Біографія» саксофона в музиці академічній доповнюється його досягненнями в джазовій культурі. Саксофон по праву визнаний «королем джазу». Яскравість і популярність джазового іміджу саксофона конкурує з його позиціями в академічній музиці. Багато джазових музикантів були

закохані в саксофон і серед них Луї Армстронг, Чарлі Паркер та Джон Колтрейн стали визнаними світовими зірками ХХ ст., геніями в своїй справі.

Процес сприйняття саксофона як універсального та самодостатнього інструмента в європейській музичній культурі завершується новою якістю саксофонового виконавства у ХХ столітті. «Концертно-репертуарні можливості саксофона вирости настільки, що цілком змогли суперничати за масштабом і кількістю творів з іншими інструментами, більш «маститими», з давно вкоріненими традиціями сольного виконавства» [3, с. 252]. Активна робота з пошуку нових виразових можливостей саксофону все більше приваблює сучасних композиторів. Саксофон часто використовується в авангардних композиціях соло, а також як інструмент соло в творах великих форм. Технічна універсальність і велика шкала виразності роблять саксофон привабливим для різних музичних жанрів. Названі тенденції репрезентовані і в сучасній українській камерно-інструментальній музиці.

Українська камерна інструментальна музика межі ХХ–ХХІ ст. загалом відбиває загальноєвропейську тенденцію розширення можливостей інструментів, експериментів та пошуків перспективних комунікацій із сьогоденням. Суттєво збільшується кількість виконавських запитів до композиторів, збагачується стильова палітра, види інструментальних ансамблів; композитори заглиблюються в пошуки «нової виразності» різних інструментальних тембрів, використовується багатий спектр новітніх музичних прийомів гри і технік. «Камерно-інструментальна царина, як мобільний спосіб творчого самовираження композитора і виконавця, є найбільш активною у сучасному музичному мистецтві. У цій сфері кожен день приносить щось нове, що зацікавлює, примушує думати, займати активну позицію» [35, с. 140].

Разом зі своєю перевагою в мобільності у порівнянні з крупними музичними жанрами, українська камерно-інструментальна музика опановує нові горизонти широкого спектру художньо-образної виразності у музичному мистецтві, м'яко вторгаючись у периметр «великих» жанрів. М. Ржевська

зазначає, що кінець ХХ століття позначається зміною концепції в українській камерно-інструментальній музиці з жанру, де відбуваються експериментальні пошуки нової виразності, до справедливого образно-художнього рівноправ'я із серйозними жанрами музики: «У співвідношенні іпостасей камерної музики – "творчої лабораторії" композиторів, свого роду території випробовування нових драматургічних схем і засобів виразності, з одного боку, та самодостатнього художнього явища, з другого, – безперечно посилилася саме художня складова, що пояснюється не в останню чергу поглибленням філософської спрямованості композиторських задумів та вдосконаленням майстерності їх реалізації» [41, с. 45].

Одним із оригінальних жанрів сольного виконавства, до якого спостерігається істотне оновлення уваги як українських, так і європейських митців в останні десятиліття, є жанр інструментального *solo*.

Поширене упередження, що «палітра виразових можливостей лише одного інструмента, який за природою є одноголосним, значною мірою поступається виразовому арсеналу інструментального ансамблю» [38, с. 53] до певної міри заперечується сучасною практикою музикування. Не завжди обмеження в кількості інструментів, що виконують окремий твір, спричиняє обмеженість виразного багатства музики, що лунає, а іноді – навпаки, виникають переважаючі «плюси».

Важливим «плюсом» вбачається той факт, що робота над твором *solo* є унікальною за своїми викликами можливістю для композитора, бо ставить перед ним цікаві завдання творчого характеру, які сприяють народженню нових ідей і виконавсько-стильових пошуків. З обмеження виникає нова якість, «нова виразність». Своєрідні «плюси» при роботі над твором *solo* існують і для виконавців. Музикантам полегшуються організаційні завдання у випадку публічного концертного виконання та при вивченні твору активізується емоційний експериментальний нахил у професійній підготовці. Доказом певних «плюсів» також стала більша затребуваність композицій *solo*

для інструментів як у фестивальних, концертних, так і конкурсних програмах останніх десятиліть.

Шлях до подальшої апробації і засвоєння художньо-філософської образності крупних музичних жанрів, таких як симфонія, кантата, ораторія, опера у камерно-інструментальній музиці в Україні також співпадає із загальними тенденціями розвитку європейської камерної музики. Паралельно завойовує свою нішу в українському музичному просторі протилежна тенденція - мінімізація виконавсько-стильових музичних конструкцій і відродження та переосмислення сольного виконавства на різних інструментах. Зростання уваги до сольного концертного виконання саме на духових інструментах знаходиться у світовому музичному тренді, до нього все більш охоче звертають свої погляди і сучасні українські композитори.

Найбільш значущим з українських досліджень жанру духових *solo* є монографія В. Громченко «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ– початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)», в якій розглядаються основні тенденції еволюції духового соло впродовж багатьох століть його існування, а також духове «solo» як окремий музичний жанр.

На взаємозв'язок між розширенням і збагаченням художньо-змістовних композиторських пошуків та виокремленням і сталим ствердженням духових інструментів в сольній іпостасі вказує в своїй дисертаційній роботі О. Пастухов. В дослідженні, яке присвячено генезі та сучасній трансформації сольного виконавства на фаготі, автор зазначає: «Освоєння духовими інструментами сольної ролі дало широку палітру композиторських рішень, втілення різних художніх завдань (жанрових, стильових, мовних, семантичних, драматургічних)» [38, с. 70]. Наведену думку продовжує і В. Рунчак: «Розвиток конструкції інструментів підштовхував відомих музикантів до розкриття більш нових виразових можливостей. Композитори не залишались та не залишаються осторонь цих доленосних процесів. Я вважаю, що відбулось народження нового поняття – „нова віртуозність”. Його зміст полягає не у

швидкості пальців, певних технологічних актів, а в опануванні віртуозністю нових прийомів, новітніх виконавських ефектів, технік» [14, с. 7].

Твори для інструменту соло в колі сімейства духових найбільш яскраво представлені у виконанні саксофона в силу темброво-виразної, технічно-виконавської та історико-культурної специфіки інструменту. В. Громченко, коментуючи своєрідність творів для саксофона соло, наголошує, що його тембр став запорукою найбільш вдалого використання інструменту серед всіх духових у сольному амплуа: «Оригінальність тембрового єства духового академічного інструментарію якнайкраще позначається в композиціях соло саме для інструментів сімейства саксофонів» [14, с. 161].

Водночас в українському музикознавстві зростає запит на дослідження проблем саксофонного виконавства. Зацікавлення науковців обумовлено наявністю широкого поля для діяльності: накопиченням практичного досвіду окремих яскравих виконавців саксофоністів, збільшенням матеріалів з різних фестивалів і конкурсів, а також завдяки активним культурологічним процесам, що відбувалися у саксофонному мистецтві.

У дисертації М. Крупей досліджено стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста. З позицій «виконавського музикознавства» автор пояснює: «Незважаючи на досить скромний історичний період становлення і розвитку інструмента, знаходячись на перехресті загальноєвропейських академічних і “легкожанрових” джазових шляхів жанрово-стильового ствердження музики, саксофонне виконавство пройшло етапи інтенсивного перетворення, котре нерозривно пов’язане з високим рівнем діяльності професійних композиторських та виконавських шкіл» [24, с. 10].

М. Крупей виходить на концепцію «вторинної академізації» саксофона, як процесу «дифузії» академічної і популярної музики. «Подібне оновлення і поглиблення виконавської культури гри на саксофоні свідчить про те, що остання піднялася на якісно інший естетичний рівень і вимагає від виконавця

глибокого осмислення і оволодіння сучасним професійним мистецтвом звуковтілення-звуковиразом у грі» [24, с. 11].

Новим яком виконавства на саксофоні присвячене дисертаційне дослідження Д. Зотова «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» (2018), що є на сьогодні найбільш повним дослідженням проблем сучасного саксофонного мистецтва в українській музичній науці. У дисертації дослідник не лише зосереджується на загальних питаннях як-от історичних етапах та особливостях становлення національних європейських шкіл виконавства на саксофоні, у тому числі в Україні, та психологічно-інтерпретаційних аспектів виконавського мислення соліста-саксофоніста, але й аналізує композиторсько-виконавську поетику саксофона в творчості сучасних українських митців, зокрема у творчості В. Рунчака, розкриваючи роль українського композитора у формуванні сучасного саксофонного репертуару.

Так, Д. Зотов доводить, що у своїй творчості В. Рунчак трактує саксофон як самобутній звуковий образ музичного всесвіту. Це положення в дисертації доведено на прикладі Концерту для саксофона-альта з камерним оркестром (1987) та твору «Номо Ludens I» для альт-саксофона соло (1991). Окрім того, дослідник використовує поняття «інтерпретативна модель» у значенні «відбиття індивідуально скомбінованих виразних засобів певного окремого виконавця, скерованих на реалізацію ідеї авторського задуму конкретного твору» [19, с. 9]. Окремі положення аналітичних розділів дисертації Д. Зотова, зокрема щодо звукового образу саксофона у музиці В. Рунчак є значущими і для поданого дослідження, на них ми спираємося при аналізі інструментальної мініатюри композитора «Номо Ludens I».

«Джазове амплуа» саксофона досліджене В. Авіловим в статтях «Саксофон в історії американської джазової культури» [2] і «Сольний концертний репертуар саксофоніста: історичний огляд» [3]. В. Авілов вбачає природність входження інструменту в стихії джазової музики завдяки його розкішному тембру: «У джазі з особливою гостротою розкрилася "чуттєва"

сторона його тембру, іноді - з відтінком надриву, іноді - з легкою сентиментальністю і теплотою» [2, с. 228].

Плідно вивчаються у мистецькі практики у жанрах інструментальної музики для саксофона соло. У дослідженні А. Понькіної [39] розглядається жанр сонати для саксофона у творчості зарубіжних і українських композиторів ХХ ст.. Авторка відзначає, що «мелодичний та тембровий потенціал цього інструменту наповнює каркас жанрової форми неочікуваним змістом» [39, с. 14]. І продовжує: «вперше за всю історію саксофонного виконавства саме в сонатній творчості завдяки її історичному досвіду, накопиченому від епохи бароко до наших днів, в повній мірі став затребуваним увесь творчий потенціал інструменту» [39, с. 15].

Жанру концерту для саксофона в європейській музиці ХХ ст. і адаптації саксофону в якості сольного інструменту у музичній практиці присвячена дисертація Д. Максименко, де зокрема розглянуто Концерт для саксофона з оркестром В. Рунчака.

Щодо жанру мініатюри для саксофона *solo*, відзначимо широкий фаховий інтерес до «виведення на український музичний ландшафт» цих композицій як в музично-виконавській, так і в композиторській практиці. Просуває дану ситуацію не тільки бажання і пошук композиторами нових тембрових знахідок у саксофонній музиці, а й практичне замовлення з боку виконавців (артистів, педагогів, студентів) в частині нового сучасного репертуару, конкурсно-фестивальних запитів, а також загальний тренд розвитку музичного мистецтва з народження модернових іманентно-художніх ідей.

Багато творів вітчизняних композиторів, які були створені у 1990-2010-х роках для саксофона соло, зокрема у жанрі мініатюри, іє часто виконуваними та відображають нові стильові та технічні здобутки саксофону як сольного інструменту, утім не введені у науковий обіг. У цій царині музикознавчої думки ще не накопичено достатньо інформації для створення нового нарративу теорії саксофонного мистецтва. Також в цій парадигмі знаходиться проблема

подальшого вивчення сольного саксофонного виконавства, як такої моделі музичної комунікації, де функція виконавця наділена великими повноваженнями і відповідальністю, а музикант виступає співавтором композитора.

## **Висновки до Розділу 1**

Отже, проаналізувавши основний корпус наукових досліджень українських музикознавців з питань саксофонного сольного виконавства, можна дійти висновку, що на сучасному етапі інструмент переживає бурхливий розвиток, який означений оновленням усієї «системи виразових координат». Саксофон осмислюється як інструмент універсальний, тобто академічний, естрадний і джазовий, водночас авангардний, що призводить до стильової дифузії у сольному виконавстві та суттєвого розширення виразово-технічного арсеналу солістів-інструменталістів.

Стильовим ядром в прочитанні темброво-акустичних якостей саксофону є віртуозність та імпровізаційність, як основа інструментальної природи інструменту. У межах розвитку жанру духового соло в інструментальній музиці ХХ-ХХІ століття інструментальне соло, жанр мініатюри для саксофону стає полем творчих експериментів та потребує подальшого вивчення в аспекті «нової віртуозності» та специфіки саксофонного сольного виконавства.

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ ПАРАМЕТРИ САКСОФОНА СОЛО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

#### 2.1. Риси індивідуального композиторського стилю В. Рунчака

Серед українських композиторів покоління 1980-1990х років (а до цієї плеяди належать Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Іван Небесний, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Кармела Цепколенко, Іван Тараненко, Ігор Щербаков, Денис Бочаров) Володимир Рунчак вирізняється надзвичайною активністю і життєвою енергією, неймовірним нонконформізмом. Музиці В. Рунчака притаманні поліжанровість, «перевигадування» традиції і поряд з гострим бажанням її автора завжди «бути в тренді», ловити вібрації часу. Музикознавець Анна Луніна, автор двотомної енциклопедії «Композитор у дзеркалі сучасності» [29] називає Володимира Рунчака одним із 12 «апостолів» сучасної української музики.

Творчий доробок В. Рунчака на сьогоднішній день постає досить вивченим явищем та висвітленим у численних публіцистичних статтях, рецензіях, також вивчається в мистецтвознавчих наукових працях. Масштабність і багатоаспектність його творчого доробку вражає; у наукових колах українського музикознавства спостерігається посилення інтересу до вивчення жанрово-стильової специфіки його камерної музики.

Питання, пов'язані із камерною інструментальною музикою В. Рунчака, широко висвітлені дослідниками. Стаття І. Палійчук «Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака» [37] представляє огляд його творів «Номо ludens V» – «Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу» та «Дуелі», яким В. Рунчак дав визначення «Квадромузика No 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестрів». У науковій праці І. Коновалової «Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції» [20] здійснена спроба визначити духовно-світоглядні та стильові орієнтири творчості митця і їх проєкцію в камерно-інструментальній

сфері. «Провідну позицію у творчості Володимира Рунчака, - зазначає музикознавиця, займає камерна музика, глибокий образний світ якої сповнений філософського, внутрішньо-інтимного змісту. Творча робота в камерних жанрах пояснюється, головним чином, широкими можливостями реального виконання на сцені творів із невеликою кількістю учасників» [20, с. 52].

Лювень Шу в дослідженні «Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака» [30] розглядає окремі особистісні чинники, що вплинули на формування творчих поглядів митця, виявляє загальнолюдські, моральні, художні вектори, які заклали базу сутності композитора. На підвищений градус драматизму, трагедійності в його опусах того часу вказують дослідники В. Громченко [14], Лювень Шу [30]. Постає питання, звідки у молодого композитора такі образно-тематичні орієнтири?

Перш за все варто зупинитися на характеристиці часу і особистих життєвих та творчих подіях у житті композитора на початку 90-х років, описати контекст створення твору. Згадавши перебіг історичних подій та порівнявши їх з біографічними фактами Рунчака, стає очевидним, що звернення композитора до сфери трагедійності та драматичних рефлексій в його творах раннього періоду, цілком виправдане і зрозуміло «підвищення градусу» музичної виразності в творчих роботах.

Закінчивши Київську консерваторію імені П.І. Чайковського (нині НМАУ ім. П.І. Чайковського) навесні 1986 року з твором «Камерна симфонія №1» (пам'яті Бориса Лятошинського) для струнних, Володимир Рунчак, знаходячись в Києві, стає свідком техногенної екологічно-гуманітарної катастрофи на Чорнобильській АЕС, яка відбулася в ніч на 26 квітня 1986 року у м. Прип'ять Київської області. Це була трагічна подія великого суспільно-політичного значення, яка зачепила всіх і кожного в Україні, в тодішньому СРСР і у світі. Після цього будуть роки економічного розвалу та у 1991 році відсторонення президента М.Горбачова від влади, ГКЧП, мітинги, нарешті

вихід України зі складу СРСР, відповідно розпад Радянського Союзу і оголошення незалежності України. Кризові бурхливі часи відбилися на житті кожного і особливо вразливими були люди творчих професій.

У Володимира Рунчака – це період становлення. «Стрімке входження в простір академічної музики та утвердження мистецького "Я" в мозаїці стильових процесів сучасності припало на 90-ті рр. ХХ ст. – складний період розвитку вітчизняної культури, відзначений зміною світоглядної парадигми» [20, с. 53]. Володимир Рунчак продовжує навчання, за його словами. багатий досвід самонавчання він мав ще з консерваторських часів. В інтерв'ю А. Луніній Володимир Рунчак згадує: «Я дуже багато навчався самостійно, прослуховуючи філармонійні концерти, вивчаючи партитури, спілкуючись з великими музикантами-гастролерами. Я відвідував доволі активно репетиції Державного симфонічного оркестру України» [29, с. 167].

Своє самонавчання і творчі пошуки в цей період композитор спрямовує на сферу духовності, спорідненості з божественним. «Найважливішою рисою музичної творчості Володимира Рунчака є духовно-рефлексивна та сакральна спрямованість, що прямо проявляються у створенні ним як суто культової та квазікультової музики (реквієм, антифони, піснеспіви, молитва та ін.), так і позакультової, тобто в творах різних жанрів камерно-інструментального, камерно-вокального, симфонічного й іншого спрямування, жанрові прототипи яких (або тематика яких) тісно пов'язана із сакральністю» [30, с. 52]. Композитор звертається до біблійних текстів, опановує жанри церковної музики і їх сучасну метаморфозу. Це не було даниною моді, а навпаки, щирі, відповідальні акти творчості<sup>1</sup>. У цей період складено «Kyrie eleison» для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано та «Requiem» для 9-ти виконавців, «Oh our Lord» (Господи, Боже наш) молитва для мішаного хору, «To the Death

---

<sup>1</sup> «По-перше – Бог є. По-друге, багато моїх творів дійсно пов'язані з каноном, або з канонічним текстом...І це для мене не було якимось «покликом» часу, це було якесь надзвичайне одкровення», - сказав В.Рунчак в інтерв'ю А. Сташевському [46, с. 161].

of Jesus» (На смерть Ісуса), церковні розспіви для жіночого хору, диктора та 2 труб на 4 ходи на основі Євангелія від Св. Луки.

Цікавить композитора і неофольклорна традиція. «Неофольклоризм є одним із найважливіших векторів мистецької лабораторії автора» [30, 51]. Його турбує українська музична культура, яка за багато часів колонізації України набула риси вторинності, у нього спостерігається велике прагнення відродження національної музики<sup>2</sup>. Інший аспект неофольклорних інтересів композитора полягає в принципах демократизації музичної мови. Рунчак в ці роки написав «Folk concerto no 2», або про те, як запорожці султану лист писали для квартету перкусії та читця, «Contra spem spero» (Без надії сподіваюсь) пам'яті Лесі Українки для 4-х саксофонів.

Поряд з тим композитор звертається до класичних витоків європейської музики і водночас заперечує класичні форми і жанри. Про це свідчать написані у 90-ті роки твори «Chamber symphony no 3» для флейти з оркестром солістів, «Is the flute magic? Yes it is» (Скажіть, чи чарівні флейти? Так, чарівні) музичний *homage* В.А. Моцарту для флейти і фортепіано.

Ще одним важливим аспектом його творчості в перші роки професійної кар'єри стало вивчення і відрефлектування кращих європейських авангардних традицій та відпрацювання індивідуального авангардного почерку в музичній мові в своїх творах. «Homo ludens I» для флейти (саксофона або кларнета)

---

<sup>2</sup> В одному з багатьох інтерв'ю композитор згадує, як він під час гастролей в Ізраїлі відстоював приналежність Д.С. Бортнянського до української музики: «Програма включала твори української музики від Дмитра Бортнянського до Євгена Станковича та інших сучасних композиторів, у тому числі й мій твір. Місцева публіка сприйняла нас дуже добре. Зал був переповнений. Хоча на початку виникла проблема з організаторами, які не визнавали належності Бортнянського саме до української культури. Адже увесь світ знає цю класику як російську. Це твердять і більшість сайтів. Мені все ж вдалося переконати ізраїльтян, що цей геній належить нашій землі, бо тоді Українська державність була знівельована. Зрештою, для них ця проблема зрозуміла, адже євреї також були позбавлені державності й мусять оспорювати національно-культурну належність багатьох видатних співвітчизників» [26].

можливо стала тим опусом, де яскраво і повно відбивається останній аспект. Втім, п'єса займає окрему позицію, не зовсім співпадаючи з магістральною лінією, яка панувала в його музиці в ті роки (драматизм і трагічність), в період творчого становлення композитора, а більше демонструє нові позитивні настрої і емоції композитора.

Майже всі дослідники творчості композитора наголошують, що «типові для Рунчака парадоксальність, винахідливість, увага до розширених виконавських технік» [49] є своєрідним наративом його музичного мислення. Одним з таких парадоксів композитора є назви його творів, які засвідчують програмність музики. Володимир Рунчак пояснює «поза музичну» компоненту в своїх творах тими складними процесами в комунікації зі слухачами, які він часто спостерігав, зокрема розірваністю комунікації між слухачем і тим, що відбувається на сцені. «Почнемо з того, що ми взагалі не маємо публіки. Ми дійшли до того, що ми втратили публіку» [29, с. 178]. Для усунення проблем комунікації з аудиторією Рунчак вивчав у США менеджмент. «Шість-сім років тому за програмою "артистичний менеджмент" я побував в Америці (Філадельфія та Нью-Йорк)» [29, с. 170].

Перш за все ці знання стали в нагоді композитору для просування його колективу «Нова музика в Україні». Композитор започаткував цей проект у 1988—1989 роках. Він самовіддано і цілеспрямовано займався ним, змінював форми, шукав можливості, але не змінював концепцію промоції нової європейської та української музики. «Сезон на сезон не схожий. Раніше у нас було більше концертів з камерним ансамблем «Нова музика в Україні». Згодом стали запрошувати солістів, інші ансамблі. З часом з'явилося «дитинча» цього проекту <...> , що має на меті виконання української музики за межами нашої держави. Були виступи містами Польщі, зокрема в Катовіце, а також у Лондоні, Празі. Вперше в історії наших культурних взаємин ми дали концерт в Ізраїлі — в Єрусалимі» [26].

В. Рунчак прагнув вивести нову музику з фестивальных залів і зробити її постійним сегментом музичного життя.

При виборі назви твору композитор, як правило, також враховував можливість артистичного менеджменту, і кожна назва нового твору композитора є «кроком назустріч» своєму слухачу і виконавцю: «назва лише допомагає пробивати шлях до слухача чи знайти виконавця» [29, с. 165].

## 2.2. «Homo ludens I» як новий тип інструментального *solo* для саксофону

До тембру саксофона як солюючого чи ансамблевого інструменту В. Рунчак звертається доволі часто. Про його повагу до інструменту свідчить зокрема композиція-присвята Адольфу Саксу, бельгійському майстру, який сконструював саксофон. Перелік творів для саксофону в доробку В. Рунчака на теперішній час складається з майже 20 творів (див. Додаток 1). Композитор співпрацював з багатьма українськими виконавцями-саксофоністами – Роман Фотуйма (Київ), Ілля Васячкин (Брюссель), Артем Голоднюк (Київ) та Євген Попель (Вінниця).

Відома мініатюра «Homo ludens I» для флейти (кларнета, саксофона) соло написана у 1991 році. «Homo ludens I» для флейти, (саксофона, кларнета), написаний на початку творчого шляху В. Рунчака, став тією композиторською знахідкою, до якої він весь час повертається, створюючи все нові твори і нові сюжети «музичної гри» в своїй творчості. Майбутні частини циклу «Homo ludens» створювалися іноді з перервами у 5-7 років. Станом на 2023 рік цикл складається з 12 творів для різних інструментів *solo*. Можемо припустити, що опус і надалі залишається відкритим для продовження.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> «Homo ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона), 1991р.; «Homo ludens II» для фортепіано, .1992 р.; «Homo ludens III», non-stop music для віолончелі, 1999р.; «Homo ludens IV» «Homo orans» («Людина, що молиться») для сопрано, 2001 р.; «Homo ludens V», інтерв'ю з заїкою або десять хвилин в трубу для труби соло, 2002 р.; «Homo ludens VI», пара анекдотів на всім відому тему для тромбона, 2005 р.; «Homo ludens VII». сім кривих танців для ударних, 2007 р.; «Homo ludens VIII», три присвяти для туби соло, 2009 р.; «Homo ludens IX», гобой (я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для гуля щого гобоїста», 2010 р.; «Homo ludens X», каприСний альтист, каприС для альтя соло, 2010 р.; «Homo ludens XI» або

Твір «Homo ludens I» початково було написано для гобою, версія для саксофону є пізнішою авторською редакцією. Володимир Рунчак підтвердив, що п'єса не є оригінальним твором для саксофона *solo*. «На початку писав твір для гобоя, але потім переробив для флейти. Потім з'явилися версії для кларнета і для саксофону. Гобойної версії твору не існує. Такі бувають парадокси в творчості» (з особистого листування з композитором).

Назва «Homo Ludens» (від лат. – людина, яка грає) походить від однойменної книги нідерландського історика культури Йогана Гейзинги (*Johan Huizinga*), яка досліджує концепцію гри та її значення в людській культурі<sup>4</sup>. Припущення, що у цій композиції Рунчак відрефлектовує ігрові та імпровізаційні властивості музики, натхненні даною книгою, має право на існування, але вивчення ігрового аспекту у розвитку мистецтва потребує додаткового дослідження.

Поштовхом для написання даного твору стали «Секвенції» італійського композитора експериментатора Лучано Беріо (*Luciano Berio*). Дослідниця О. Баланко вважає, що твір «Homo ludens 1» створено композитором під безпосереднім впливом і захопленням циклом «Секвенції» Л. Беріо. «Цілком природньо, що для українського композитора В. Рунчака, як і для багатьох сучасних авторів, що прямують шляхом активних творчих експериментів у пошуку нових звучань, певною інтонаційною моделлю у створенні «Homo ludens» послугував цикл «Секвенції» сподвижника музичного авангарду ХХ століття Л. Беріо» [7, с. 285]. Володимир Рунчак також підтвердив свої уподобання, щодо твору Беріо: «Ідея створення є приблизно такою, як у

---

декілька концертних SMSок для фаготиста та слухачів, 2013 р.; «Homo ludens XII» для контрабасу соло, 2018 р.

<sup>4</sup> «Homo Ludens» — це книга голландського історика культури Йогана Гейзинги, яка вперше була опублікована в 1938 році. Книга досліджує роль гри в людській культурі та суспільстві, стверджуючи, що гра є фундаментальним аспектом людської природи і що вона сформувала розвиток мистецтва, мови та соціальних інститутів протягом історії.

«Секвенціях» Беріо – славнозвісних, класичних. Тобто показ інструментальних можливостей виконавця на найвищому, сучасному рівні – те, що може продемонструвати музикант. Це віртуозність не просто така, коли пальчики бігають, якісь колоратури, фіоритури і т.д., і т.д.

Сучасні засоби виразності на музичних інструментах пішли набагато далі, техніка виконання нових прийомів пішла дуже вперед, і музиканти повинні мати певний репертуар, щоб це розкривати. Тобто завдання було показати, як я це називаю, «сучасну музичну віртуозність», звичайно, в першу чергу зберігаючи високі художні завдання. Тільки це є основним у музичному творі, а технологія має бути будівельним матеріалом для виразу високої ідеї музичної назви» [43, с. 9].

«Номо Ludens 1» для саксофону сьогодні має вже стале представлення у фестивальних програмах, також є популярним вибором для конкурсів і концертів. Її виконували та записували саксофоністи по всьому світу.

Однак так було не завжди. П'єса довго шукала свого першого виконавця. Ним став тайландський саксофоніст Лі Шень<sup>5</sup>. В. Рунчак згадує: «Я познайомився (з ним) на міжнародному конгресі саксофоністів у Люблянці. Потім так сталося, що згаданий тайландський саксофоніст приїхав до Києва з концертом, що пройшов у Національній філармонії України, де він вперше в Україні, як не парадоксально, виконав мій твір “Номо ludens 1”...Я був здивований і порадований, тому що згаданий твір довго пролежав на полиці» [47].

Саксофоніст Лі Шень теж в інтерв'ю розповів про знайомство і співпрацю з Володимиром Рунчаком і дуже високо її оцінив: «2006 року музичний коледж, де я працюю, приймав міжнародне змагання саксофоністів <...>. Частиною того з'їзду було змагання композиторів <...>. Композитори

---

<sup>5</sup> Лі Шень — тайландський саксофоніст, викладач Університету Магідона в місті Бангкоку. Організатор і художній керівник Міжнародного конкурсу саксофоністів Жана-Марі Лондекса, а також XV Світового конгресу саксофоністів.

змагалися за трьома номінаціями: твори для соло-саксофона, для квартету й для ансамблю. Володимир Рунчак здобув першу нагороду за найкращий саксофонний ансамбль. Після цього ми виконали його п'єсу «Дуелі, квадромузика № 3 для 24 саксофонів». Я продовжую контакти із цим українським композитором, періодично виконую його нові твори для соло-саксофона. Для саксофоністів великим привілеєм є те, що вони мають такого автора музики, як Володимир Рунчак» [48]<sup>6</sup>.

Назву твору «*Homo Ludens*» композитор обрав як акт персоніфікації музиканта-виконавця. «Назва першого твору з подібною назвою позначала досить просту смислову ідею: людина, яка грає на інструменті, оскільки «*Homo ludens I*» написана для флейти соло» [29, 168]. Подальша робота над творами з такою назвою відкрила для композитора нові виклики: звернення до елементів театралізації, порушення звичайної субординації між слухачами і музикантами. Орієнтиром для Володимира Рунчака в пошуках нових стильових синтезів був «інструментальний театр» Мауріціо Кагеля (*Mauricio Kagel*). «Я адресую через назву та якийсь акціонізм – якісь мімічні рухи сучасному інтелектуальному слухачеві, який зможе вловити авторську інтригу та правильно її дешифрувати» [29, 168]. В циклі віртуозних сольних п'єс «*Homo Ludens*» реалізовані серйозні філософсько-естетичні концепції автора, а коло тем, до яких апелює композитор в циклі, включають різні грані буття «людини граючої». Її роль виконує музикант-виконавець, а також і сам автор-композитор.

Як правило, жанр музики для інструменту *solo* являється монологічним висловлюванням або «діалогом із самим собою», та у випадку з «*Homo ludens I*» таке визначення буде не зовсім повним. Безумовно, монологічність як принцип в творі присутня в силу наявності одного виконавця. Водночас, ігрове

---

<sup>6</sup> На I Міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. Антонова (4–9 лютого 2013 року, м. Київ) у номінації композиції соло для кларнету особливе визнання отримала п'єса В. Рунчака «*Homo ludens I* для...» флейти (або кларнета чи саксофона соло).

начало, яке присутнє в якості драматургічного і формоутворюючого засобу напевно домінує над монологом як таким.

Важливе значення для твору В. Рунчака «*Homo ludens I*» для саксофону *solo* має той факт, що його авторське письмо знаходиться в царині поняття розширеної техніки.<sup>7</sup> Композитор в даному випадку користується прийомами розширеної техніки доволі вибірково і не занурюється повністю у глибини авангардного письма.

В монографії В. Громченко [14] зроблено аналітичний розбір твору «*Homo ludens I*» для кларнету *solo*. Художньо-образну концепцію твору дослідник пропонує розглядати на основі висловлювання самого композитора, яке було зроблено з приводу п'єси «*Homo ludens VIII*» для туби *solo* у 2017 році. «У мене є серія творів, - пише В. Рунчак, які мають цю назву, що значить: людина, яка грає. І грає не просто на інструменті, а складає мозаїку життя» [43].

Саме людина, яка пише власноруч «мозаїку життя», тобто її переживання і внутрішні стани, розмови людини з самим собою лежать в основі твору і мають статус програми, наголошується в дослідженні В. Громченко. Завжди є дуже цінним «слово від автора» з поясненнями щодо роботи над власними творами, та ми виходимо з того, що вислів про «мозаїку життя» відноситься до більш пізнього часу, коли вже було написано декілька частин циклу. Зауважимо, що є також пояснення Рунчака, що з перебігом часу його підхід до творів соло з циклу змінювався. «Спочатку, це були твори для людини граючої (на інструменті). Від четвертого твору (в окремих творах) додалася і концепція інструментального театру, де людина, яка грає на інструменті, а також грає якусь роль» (з особистого листування). Тобто вислів композитора про «мозаїку життя» доволі умовно можна віднести до композиції «*Homo ludens I*», яка написана у 1991 році.

---

<sup>7</sup> Поняття розширеної техніки (*extended technique*) для духових інструментів вперше розглядається в дослідженні Бруно Бартолоцці (*Bruno Bartolozzi*), італійського композитора і скрипаля «Нові звуки для дерев'яних духових» (1967).

У праці В. Громченко аналізується варіант п'єси «Homo ludens I» для кларнету, як вказано в тексті. В нашому дослідженні пропонується аналіз даного твору для саксофону *in Es* – ноти видавництва 4'33'' vierdreiunddreissig, Munchen, 1995 р. і запис виконання твору. Враховуючи все, що було сказано попереду, вважаємо корисним буде порівняти аналітичні результати різних інтерпретативних версій п'єси для кларнету і саксофону.

В основу композиції обрано три головні теми, рівнозначні по своїй художньо-семантичній значущості і драматургічній функції. Відкриває твір ледь вловимі звуки *ppp*, короткого боязкого мотиву-запитання з пунктирним ритмом, ніби завмираючого на виразному тритоні. Композитором створена алюзія на сопілковий звук і невпевненість гри на інструменті, коли музикант мов би спробує видавати перші музичні звуки і засвоювати гру на інструменті. Навіть звучання технікою *frullato*<sup>8</sup> в цей момент на саксофоні сприймається як невміле звуковидобування, а quasi імпровізаційна манера викладення теми викликає алюзію на архаїчне сопілкове музикування. Мотив повторюється, розкачується в динаміці (*ppp-fff*), нерегулярно-акцентній ритміці (зміна розміру і синкопи), темпі (початковий темп *Andante mosso* коливається в *molto accel. i molto rit.*), регістрі (з середнього регістру піднімається у високий і різко спадає в нижній), тембрі (композитор використовує техніку *frullato* і голос) і завершується тишею [Додаток 2, приклад 1].

Друга частина теми будується на тому ж інтонаційному ядрі, але виглядає не симетричною. Скорочується в часі звучання (швидкий темп *Presto*), динамічні зміни навпаки сповільнені, пролонговані та незмінним залишається регістр. Трансформується мотив у джазову саксофонну імпровізацію з відтінком свінгу із міцною семантичною пам'яттю. Створюється контрастна алюзія, яка відсилає слухача до риторики вже сучасного музикування: крім джазового нахилу мелодії і ритму музичний хід підкріплюється довгою ферматою і *glissando* навкруги останньої ноти та

---

<sup>8</sup> Frullato – гра на інструменті одночасно з вимовою звука (на кшталт трр).

ефектом зникнення звуку. Перша і друга частини теми також об'єднані подібністю кадансів з використанням голосу і тактом тиші.

Перша тема виявляється контрастною в самій собі, незважаючи на єдиний інтонаційний матеріал. Завдяки активності всіх виразних засобів перед нами постає образ «людини граючої» в різних епохах (архаїка або прадавні часи і сучасність) та маючої індивідуальний голос, яка ставить запитання. Тему можна сприйняти як концептуальний вимір назви п'єси. Тиша в кінці частин теми в цьому контексті тоді має ще й семантичне навантаження, як перекидання в часі. Зовсім по-іншому звучить ця тема у кларнетовому соло, як зазначає автор монографії. Музична тема звучить «змальовуючи відчуття людської невизначеності, неспокою душі. Інтонації запитання поступово сягають апогею, відтворюючи розпач людини від неможливості усвідомлення власної індивідуальності» [14, с. 220].

Друга тема *Allegro assai* збудована на численних репетиціях на різних нотах в складному нерегулярному ритмі із множинністю синкоп, несподіваних акцентів всередині ритмічних груп шістнадцятих і восьмих. [Додаток 2, приклад 2]. Ритмічний рисунок в темі стає основним тематичним елементом. В інтонаційному полі другої теми твору збережена інтонація тритону. Разом з тим, сама мелодія ніби розосереджена в просторі, що досягається переходом репетицій з однієї ноти на другу одночасно з постійними динамічними змінами і акцентами. Такий дуже щільний динамічно-агогічний рух дає ефект відлуння і перегукування фанфар. Крім того фанфарний характер звучання стає додатковим семантичним знаком, як привернення уваги і присутність тривоги та страху. Імітування абетки Морзе – це ще один підтекст, який несвідомо вгадується в цій темі.

Третя тема твору – трагічна пісня *Largo e tragico*. Мелодія звучить стримано, сумно, як важкий спогад. Заспокійливий ритм нагадує неквапливу ходу, ламентозні інтонації поєднуються із застиглими довгими звуками і незмінною тихою динамікою. Наполегливі повтори інтонацій додають жалю, а повторне виконання мелодії флажолетом до якого контрапунктом

підключається відлуння голосу переміщує образ-подію в інший часовий вимір минулого. [Додаток 2, приклад 3]. У варіанті виконання соло кларнетом також підкреслені тонкі нюанси трагедійності але в дещо іншій конотації. «...превалювання штриху легато, секундо-терцеві «знесилені» інтонації відтворюють занурення людини в глибини власної душі, де панує відчай. Автор застосовує тут імітаційний тип двоголосся, в якому партія кларнета передає безнадію особистості, а звучання голосу виконавця – біль її душі» [14, с. 221].

Всі теми включаються в розвиток і метаморфози. Музичний рух нагадує стрімкий action у дусі саспенса. Тема *Largo* ледве впізнавана (про неї нагадує перший інтонаційний хід) починає *perpetum mobile cantabile* безакцентним рівномірним рухом восьмих, оспівуючи ноти «*d*» та «*f*». Мелодія *cantabile*, трансформується через несподівані точкові динамічні акценти і мікро відтінки (*pochissimo*) до фуріозного виття мелізмів, зокрема мордентів і форшлагів і різких широких стрибків (нона, децима), використовуючи крайні звуки, властиві регістровим межам саксофона.

Невизначеність і неспокій наростають, тривожне напруження та очікування неминучості досягають високої концентрації до моменту появи другої теми *Allegro assai*. Дуже ритмічно (ритм не змінюється порівняно з першим представленням теми), з елементами алеаторики в мелодиці – без фіксованої звуковисотності ноти-репетиції але з виписаними форшлагами – тема звучить напрочуд агресивно. Важливо, що відбувається темброве «перекрашування» теми, бо композитор використовує віртуозне повторення мультифонік<sup>9</sup> в тому ж ритмі. Мультифоніки створюють багатозвуччя з 2-3 нот

---

<sup>9</sup> Мультифоніка — це техніка, яка використовується для певних духових і мідних інструментів, у тому числі саксофона, що дозволяє виконавцю відтворювати більше ніж одну ноту одночасно, широко застосовується в музиці авангарда (Е. Варез, Ч. Айвз). Виконавець маніпулює інструментом для створення додаткових резонансів і обертонів, що призводить до складного багатозвучного звуку. Цього можна досягти шляхом регулювання амбушюру, пальців і/або повітряного потоку.

за допомогою спеціальної аплікатури. В книгах П'єра Іва Арто (*Pierre-Yves Artaud*), французького флейтиста і композитора або Роберта Діка (*Robert Dick*), американського флейтиста і композитора запропоновані спеціальні таблиці мультфонік для виконавців. Інша темброва фарба, до якої звертається Рунчак в трансформації теми *Allegro assai* поряд із сонорними кластерними співзвуччями – прийом слептонів (*slap tonguing*<sup>10</sup>), який додає темі *Allegro* ударної сили і тріскучих акцентів. [Додаток 2, приклад 4].

Порівняння з інтерпретацією кларнета початку другої частини твору, яка проаналізована в монографії В. Громченко, доводить, що образні характеристики мають збіги. «У другій частині твору (*Andante con moto*) відчуття невизначеності, безперервного пошуку себе проникливо передається частою зміною розміру, нестійкістю ритмічних фігур та яскраво вираженим контрастним типом динаміки. Мелодія медитативного характеру, поступово розвиваючись, набуває рис схвильованості, збудженості, пориву, який врешті-решт «оголює емоційний нерв» людини» [14, с. 221].

Перша динамічна хвиля активного етапу дії виходить на свою пікову точку через розділ *Appassionato. Prestissimo, senza misura* (без розміру). Розділ дуже короткий але насичений пристрасними, хроматичними сплесками в техніці *frullato*. Послідовність досить складних пасажів – по 11 – 18 тридцятьдругих тривалостей вимагають володіння ритмом. Віртуозні пасажі з широкоінтервальним абрисом, що відокремлені один від одного короткими паузами-зітханнями, миттєво пролітають і зриваються на гранично високих

---

<sup>10</sup> *Slap tonguing* — це техніка, яка використовується на духових і мідних інструментах, у тому числі на саксофоні, для створення ударного тріскучого звуку. Щоб виконати плеск на саксофоні, гравець використовує язик, щоб сильно вдарити по тростині, одночасно створюючи засмоктування в роті. Це створює короткий різкий звук, який можна використовувати для створення ритмічних акцентів і ефектів стаккато. *Slap tonguing* зазвичай використовується в джазі та сучасній музиці та часто поєднується з іншими розширеними техніками, такими як мультифоніка та гроулінг.

нотах саксофону в репетиціях мультифонік на потужній динаміці. Відчувається, що дія прискорюється, а її час стискається. У кларнетовій інтерпретації даний момент звучить майже тотожно. «Збільшення емоційного напруження композитор досягає впровадженням виконавського прийому фруллато. Безперервні пасажі в діапазоні майже в три октави при збереженні динаміки *f*, використання прийому фруллато, відсутність розміру та розподілу на такти передають відчуття людини, яка перебуває на грані втрати свідомості» [14, с. 222].

Імітування небезпечного переслідування, збудженості погоні, копіювання ударної бійки створюють зону найбільшого тиску і чим далі наростають, наближуючи кульмінацію. Нагнітання емоцій страху продовжується з новою динамічною хвилею. Рух часу ніби прискорюється ще більше. Нова хвиля починається таким же чином як в перший раз, автор вказує на характер звучання як «задиhaючись, змучено» (*affannato*). Кожна нота звучить з використанням прийому *tremolo*. В звучанні музичного матеріалу в цій частині найбільше в композиції відчувається поліфонічна компонента. Прихована поліфонія вже була застосована в темі *Largo*, і навіть реальне багатоголосся прозвучало наприкінці теми. На кшталт гетерофонії, підголоски звучать у партії голосу одночасно зі звуками саксофона. В даній частині розробки матеріалу поліфонічність виникає всередині інтонаційного руху мелодії, ніби два голоси верхній і нижній підхоплюють один від одного мелодичні звороти. Виникає певне фактурне розгалуження партії інструмента, де мелодична лінія верхнього голосу яскраво акцентується, в той час як другий голос звучить тихо, рівно.

Кульмінаційна зона досить коротка і знаходиться наприкінці другої частини твору. Упродовж неї витримується чітка ритмічна канва теми *Andante*, застосовується скандування кластерними співзвуччями з використанням техніки мультифонік. Мотив змінюється не тільки за рахунок багатоголосного звучання, а й зникає тритон, у нотному запису це виглядає так: три рази хід на збільшену терцію (*g-his*), а в останній раз – на чисту кварту (*g-c*). [Додаток 2,

приклад 5]. Завдяки попередній тематичній розробці, кульмінація звучить дуже промовисто, всі страхи і передчуття жахливого залишилися позаду, бо в цій точці відчувається емоційне подолання і воно фіксується довгою ферматою. Треба зазначити, що автор завершує проведення цієї теми повтором мотиву голосом, але у виконанні саксофона голос відсутній, так само як у першому представленні теми.

Навпаки у версії виконання кларнетом музикант чітко притримався авторського тексту і використовує голос в указаних епізодах. У зв'язку з вищесказаним дещо іншого трактування досягається виконання кларнетом кульмінації. «Кульмінаційна фраза завершується мотивом, виконуваним лише голосом виконавця, який повертає всю силу невизначеності, неспокою. У такий спосіб стверджується неможливість чітко визначеного бачення себе в навколишньому світі: кожна мить людина перебуває в напружених пошуках, здійснює вибір, наслідком чого є її майбутнє, тобто щохвилини людина «складає мозаїку свого життя» [14, с. 222].

В заключному розділі звучить трагічне *Largo*. Композитор побудував фінал п'єси на спільному виконанні теми саксофоном і голосом. Голос за вказівкою композитора звучить як відлуння на звук «мм» (*murmurando*), повторюючи звороти саксофону. Поліфонічність в даному розділі крім підголосків досягається також і тембровим зіставлення голосу і інструмента, де музикант одночасно зі співом виконує мелодію флажолетом. На останній ноті звук зникає в довгих *micro glissando* з максимально плавною зміною висоти звуку в межах півтону і видуванні повітря, розчиняється в звуки-шуми, призвуки, в повітря.

У «Homo ludens I» наявні риси складної двочастинної форми, але при цьому в п'єсі присутній наскрізний розвиток, що проявляється в різних сегментах музичної тканини: створення образу-теми з одного мотиву, трансформація і деформація початкових звучань, активний темброво-ритмічний розвиток тематизму, темпова і агогічна драматургія. Чіткість форми п'єси співіснує з імпровізаційністю, як принципом. Значення має те, що

тембр саксофона має «семантичний шлейф» імпровізаційності. Також тематичний матеріал виявляє риси імпровізаційності і в цілому настрій «Людини, яка грає» налаштований на імпровізацію.

«Людина, яка грає» одночасно постає в творі В. Рунчака, як «Людина, яка бавиться». Композитору близьким є визначення природи гри як «вільного дійства», несерйозності та невизначеності, як наголосив Й. Гейзінга в книзі «*Homo ludens*», не даремно В. Рунчак обрав саме її назву. Для Рунчака вибір назви твору – це аж ніяк не механічне копіювання її з книги нідерландського автора. Захоплююча динамічна *story*-вигадка розгортається чітко за планом, яким передбачаються і несподівані повороти, і стрімкі зрушення у своєрідному сюжеті. Порівняння двох виконавських версій «*Homo ludens I*» для саксофону і кларнету наочно продемонструвало багатство образно-художнього змісту невеличкої п'єси (у виконанні саксофону вона звучить 8, 17 хв.) і тонке його втілення виконавцями у різних інтерпретаціях.

## **Висновки до Розділу 2**

Один з найвідоміших українських композиторів сучасності, Володимир Рунчак часто звертається до тембру саксофона, у доробку митця біля двадцяти композицій для саксофона; це твори різного жанру і складу (ансамблеві, концертні, сольні форми). Найяскравішим є цикл «*Homo ludens*» для саксофона (або флейти, кларнету) *solo*, який складається з 12 п'єс і постійно поповнюється новими складовими. Цикл є унікальним текстом сучасної саксофонної музики. Анонсуючи, що завданням п'єси був «показ нової інструментальної віртуозності», автор вийшов далеко за межі первісного завдання. «*Homo ludens I*» перетворилася із камерної п'єси, створеної на замовлення організаторів музичного конкурсу, у важливий етапний крок розвитку авторського стилю В. Рунчака. Водночас п'єса стала яскравим твором, в якому досліджуються можливості сучасного звучання саксофону і нова специфіка виразності інструмента.

В мініатюрі для саксофону композитор вдало використовує кінематографічно яскравий контрастний тематизм та застосовує афористичність висловлювання музичної думки. Прикладом слугує тема вступу завдяки активності всіх виразних засобів представляє образ «людини граючої» в різних часових вимірах (архаїка і сучасність), яка виступає і задає питання. Або іншим зразком афористичності тематизму став яскравий образ імітування абетки Морзе в другій темі *Allegro assai*. Ігрове начало присутнє в даному творі в якості драматургічного і формоутворюючого засобу. Музична драматургія п'єси розгортається як сюжет “американської гірки” -- з холодного в гаряче, з гарячого в тепле і т.д. Поєднання контрастів відкриває більше «екшину» (активностей) і простору для уяви, асоціацій, фантазій виконавця і слухачів.

Вибаглива та «нервова» ритміка подається у різних градаціях темпу та динаміки. Композитор вдало звертається до феномену «тиші, що звучить» в музиці, як засобу додаткових «сенсів» на рівні зі звуком і з формотворчим ефектом.

В п'єсі «*Homo ludens I*» композитор спробував розширити просторово-акустичні можливості саксофону. Він балансує в сонорних калейдоскопічних змінах сили звуку. Також він використовує сонорність як множинність тембрових знахідок: *frullato*, мультифонік, *slap*, флажолетів, звуку голосу, поєднання голосу зі звуком інструменту, різноманітні тремоло. Майстерно використовує віртуозні техніки виконавства на саксофоні, а саме багатозвуччя мультифонік і флажолетів як художньо-змістовний елемент. За допомогою цих яскравих тембрових прийомів він вирішує найбільш піднесений за динамікою кульмінаційний фрагмент, створюючи підйом і надзвичайний нервовий тиск в п'єсі.

«*Homo ludens I*» насичена рядом засобів, пов'язаних з виконавськими труднощами та координаційною складністю: складна мелодика, насичена хроматикою, пасажами і *glissando*, стрибками, репетиціями на одному звуку; високий темп і вибагливий ритм; раптові динамічні зміни; зміни штриха.

Разом з тим, твір Рунчака не є своєрідним «етюдом для сміливців» з оволодіння «новітнім» саксофоном.

Риси художньо-образної палітри музичної тканини п'єси Володимира Рунчака для інструмента *solo* виявляються у пошуках звукового еквівалента сучасності засобами одного інструменту, саксофона. Іноді сучасність постає агресивною, іноді тривожною, іноді захоплюючою. Композитор додає в музичну композицію якомога більше асоціативних метафор, підтекстів, щоби у слухачів вмикалася уява.

Певні інноваційні художньо-виразні і технічні можливості саксофона, якими наповнена п'єса, націлені композитором на трансформацію моделі музичної комунікації. А саме, збільшення варіантів для маневру і «особистих відкриттів» виконавця, а також суміш та неординарність алюзій для публіки відкриває Рунчак в своїй композиції.

Порівняльний аналіз інтерпретаційних версій твору «*Homo ludens I*» для кларнета і саксофона *solo* виявив спільні і специфічні риси різних інтерпретаційних версій в художньо-образному втіленні тексту композитора. Головним чинником розбіжності інтерпретацій закономірно являється різниця тембрової фарби натуральних інструментів. Не менш суттєвими чинниками, безумовно, є також різні способи відтворення штрихів і прийомів розширеної техніки гри на інструментах і талановитість, хист та майстерність виконавців.

Віртуозна п'єса для саксофона соло не лише підкорює блискучою технікою й захоплює тембровою різноманітністю та яскравістю сонорних ефектів, а також музикант-виконавець може показати себе з різних боків – і технічно, і художньо, і естетично.

## РОЗДІЛ 3

# ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МІНІАТЮРА ІВАНА ТАРАНЕНКА В АСПЕКТІ СТИЛЬОВОЇ «ДИФУЗІЇ» СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА

### 3.1. Іван Тараненко як універсаліст і «стильовий поліглот»

Іван Тараненко – яскравий митець, який в своєму житті обійняв безліч ролей: композитора, виконавця-піаніста, педагога, менеджера, продюсера. Він закінчив Київську державну консерваторію ім. П.І. Чайковського на 5 років пізніше за Володимира Рунчака, у 1991 році. Потім продовжив навчання в аспірантурі, яку закінчив у 1995. По класу композиції його вчителями були професори В. Д. Кирейко, А. Я. Штогаренко, Г. І. Ляшенко. Характеризуючи професійну діяльність І.Тараненка його вчитель, професор кафедри композиції НМАУ ім. П.І.Чайковського, народний артист України Геннадій Ляшенко відзначає: «У Івана є повний комплекс справжнього музиканта: є іскра Божа, тобто талант, і феноменальна працездатність, організованість щодо творчості» [18, с. 222].

Іван Тараненко має багато професійних інтересів в різних видах композиторської діяльності. Він навчався на творах Є. Станковича. «Але у свій час, ще будучи студентом, як композитор, я більше формувався на камерних симфоніях Є. Станковича, які в той час вправно виконували нещодавно створені оркестри: "Perpetuum mobile" під орудою І.Блажкова, Київський камерний оркестр під орудою А.Шароева. Ну і, звісно, Матюхінська "Київська камерата", яка із вище названих колективів чи не найбільше зіграла прем'єр нашого славетного Автора. Камерні симфонії Євгена Федоровича - це якийсь абсолютно містичний світ, пронизаний мелосом і сюрреалізмом українського інтонаційно-сонорного забарвлення, в якому кожний слухач може знайти собі місце. З цією музикою дуже комфортно. Стільки цікавих ідей та втілень композиторської техніки закладено у цій авторській музичній антології» [23].

Композитор також займається музичним продюсуванням проєктів і створює захоплюючі універсальні шоу з власних концертів. Він створив власний колектив джазової музики «МузКлуб І. Тараненка» (1996), нова назва — IvanTaranenkoMUSCLUB (2017). В колективі Іван Тараненко не тільки грав як піаніст, а також написав всю музику, з якою вони познайомили слухачів в Україні і в багатьох країнах світу: Польща, Німеччина, Росія, Туреччина, Угорщина, Франція, Австралія, Білорусь, Велика Британія, Ізраїль, США. У 2000 році композитор започаткував ф'южн –проєкт «Музика Української Землі». Його музичні проєкти – це завжди експеримент нових звучань сучасності, нових інтонаційних практик: академічних. електронних, індустріальних. Про його творчі пошуки можна сказати словами Олександра Козаренка «Це здатність сприймати тонкі вібрації та вміння їх втілити в музичний текст» [44].

Він є апологетом української народної пісні. «Звернення до народного вокалу є своєрідною стильовою ознакою творчого методу композитора, адже саме в ньому він черпає натхнення, обираючи пісні в якості тематичного ядра власних творів» [16, с. 530]. Його музика має яскраву національну визначеність. На фестивалі Eufonia IV у 2022 році в Польщі Іван Тараненко презентував проєкт «Музика української землі», в якому були задіяні народні інструменти, комп'ютерне тріо польських композиторів Станіслава Круповича, Марцина Бортновського і Марцина Рупочинського, джаз-бенд і симфонічний оркестр.

Кумири Тараненко є і в середовищі джазових музикантів, також він із захопленням говорить про Стінга (*Sting*, справжнє ім'я— Ґордон Метью Томас Самнер, англ. *Gordon Matthew Thomas Sumner*) і навіть вітає його з днем народження. «Для мене є багато цікавих джазових музикантів, як старої школи так і абсолютно молодих але вже достатньо потужних по своїй харизмі і професіоналізму особистостей, яких доводилось чути і наживо в концертах і постійно слухати у відео й аудіо запису, а децю й по кілька разів поспіль <...>. Стосовно музики, яку робить Стінг — це рівень, до якого довго треба повзти

багатьом музикантам. Він робить речі, які багато в чому співзвучні з моїм баченням. Власне, він цікавий ще й тим, що працює над різними проектами — об'єднує різні стилістичні напрямки та жанри» [50].

Іван Тараненко є лауреатом Премії імені Л.М. Ревуцького та Премії імені М.В. Лисенка й був також номінантом на Шевченківську премію. Він є учасником багатьох фестивалів Національної спілки композиторів України Kyiv Music Fest. У 2021 році на фестивалі відбулося виконання твору І. Тараненка «Що сталося після полуденного відпочинку фавна...», який написано у 2021 році на замовлення ансамблю нової музики «Рикошет». Як влучно і коротко оцінив цей виступ композитор С. Пілютіков: «Смілива, тонка і напрочуд гарна музика ще раз підтверджує реноме Івана, як одного з найзначніших композиторів сучасної української музики!» [50].

В творчому доробку Івана Тараненко особливе місце посідає духовно-релігійна проблематика, «що визначає важливі змістовні й смислові характеристики багатьох його творів» [16, с. 531]. Мала батьківщина Івана Тараненко знаходиться в Каневі, в якому розташовано музей Тараса Шевченка «Тарасова гора». Композитор шанує Канів як знакове для нього місце і започаткував у 1998 році фестиваль-конкурс академічної та сучасної музики «Фарботони» та є його генеральним директором.

Його називають «стильовим поліглотом», а сам композитор коментує такий вислів наступним чином: «У мене складається враження, що я живу трьома життями: в академічній сфері, джазовій та співочій. Насправді це різні середовища, населені іншими людьми, спілкуючись з ними, ніби потрапляєш у різні виміри. Це нібито добре, але не встигаєш сконцентруватися, тому я дедалі більше націлений на те, щоб цілковито визначитися і, можливо, в один бік – академічний. Тому що краще робити щось одне блискуче, ніж десять речей поспіхом» [16, с. 530].

Універсальність, надзвичайну майстерність і вправність Івана Тараненка як композитора а також окремі аспекти композиторської та виконавської діяльності, його погляди на творчість представлені в інтерв'ю, яке провів В.

Коскін [23]. У дослідженні Інни Довжинець [18] розглянуто творчі пошуки композитора і проведено аналіз художньої концепції фортепіанного циклу «Відчуття реальності» та визначено особливості його світовідчуття як сучасної людини.

Багато творів композитора залишилися поза увагою українського музикознавства і потребують вивчення. Одним з таких творів є п'єса для саксофона соло «В пошуках шляху...». В невеликому сольному опусі як в краплині відбиваються творчі уподобання композитора в цілому, а також характерні риси його музичного почерку в ранній період творчості. Введення в коло наукових досліджень п'єси для саксофона «В пошуках шляху...» буде сприяти кращому розумінню індивідуальності композитора, його прагненню до творення нових музичних ідей та відходу від канонів, його полістилістичних уподобань, де з «поживного ґрунту згадувань, цитувань, колажів» виростає нова композиторська ідея.

Також твір «В пошуках шляху...» є самим популярним і з успіхом виконується різними музикантами-саксофоністами. Виконавці знаходять в творі цікавий сучасний музичний матеріал і багаті можливості показати свій хист у володінні саксофоном. П'єса цікава своїми закодованими сенсами, виразними деталями, які стають маленькими «інтерпретаційними відкриттями». Тараненко професійно володіє знаннями специфіки інструменту і всі його складні новітні прийоми гри загорнуті в такі цікаві звороти, що є зручними для виконавця.

### **3.2. «В пошуках шляху...» для саксофона соло: (полі)стильовий вимір**

П'єса для саксофона соло «В пошуках шляху...» написана у 2003 році, як обов'язковий твір для виконання на Міжнародному конкурсі саксофоністів «Selmer» в Україні. Історією написання твору поділився сам композитор: «Дякую Юрію Василевичу, який у 2003 році замовив мені два твори для Міжнародного конкурсу саксофоністів "Selmer" в Україні. "В пошуках шляху..." для старшої групи і "Птах зі зламаним крилом" для молодшої групи.

З легкої руки Юрія Василевича ці твори пішли своїм життям <...>. Особливо "В пошуках шляху...", його виконували одні із найкращих саксофоністів світу, він неодноразово був обов'язковим твором кількох конкурсів саксофоністів, часто виконувався у фестивалях сучасної музики <...>. Дякую Роману Фотуймі, який свого часу виконав, напевно найліпше цей твір, виконання якого я чув особисто. А тепер він мені надіслав його у презентації свого студента. Також досить цікаве і переконливе виконання. Видно руку Майстра, який приклався до опанування цього твору та реалізації його виконання» [50].

Аналіз п'єси «В пошуках шляху...» здійснено на основі нот, люб'язно наданих композитором Іваном Тараненко (Додаток 3) та інтерпретаційної версії у виконанні Романа Абдалова (запис 2020 року).

Програмний характер п'єси зафіксовано в її назві «В пошуках шляху...». Програмність загального характеру, до якої звернувся композитор в творі, обумовлює вірогідність багатовимірності її тлумачення. Одразу звернемо увагу на три крапки в кінці назви, що робить цю назву відкритою за змістом, отже відкритість у майбутнє в назві поєднується з множинністю його варіантів.

Найочевидніша з тлумачних версій назви п'єси пов'язана з конкретним приводом створення твору, а саме її замовлення як обов'язкової п'єси для конкурсу молодих виконавців на саксофоні. «Пошук шляху» - це, вірогідно, у вузькому сенсі є пошук кожного з конкурсантів власної інтерпретації п'єси в конкретному виступі або можливо «пошук шляху» музиканта-початківця в професії, або ще ширше – у житті.

Інше трактування програми має автобіографічний контекст у зв'язку з тим, що твір було написано І. Тараненко невдовзі після закінчення консерваторії, і сам молодий композитор знаходився у стані пошуку шляху в своєму творчому зростанні, у налагодженні професії у власному життєвому шляху. Втім виникає й інше цікаве тлумачення програмної назви твору Івана Тараненка після ознайомлення безпосередньо з музикою. Застосування композитором улюбленого прийому полістилістичної гри в п'єсі для

саксофона продукує різні історичні перегукування і асоціації щодо «пошуків шляху» блискучої кар'єри саксофону, як інструменту, які привели в наш час до вершин технічних і художньо-виразних можливостей саксофона в музиці.

Багатошаровість програми твору І. Тараненка вкладається в його творчі наративи і в подальшій композиторській діяльності. З переліку основних творів композитора стає очевидним, що програмність для нього була одним з важливих чинників: кожна назва має багату семантику – історичну, культурну, національну, біографічну.

Тематичний матеріал твору дуже багатий за своїми художньо-виражальними властивостями і втілений з високо майстерним професіоналізмом. Починається цікавий вступ саксофона нібито з освоєння простору, часу і тембру, тобто характерних звучань інструменту. Відзначимо, що метр і тональність відсутні в розумінні традиційної фіксації. Метр витримується вказівками на швидкість виконання (головний темп дорівнює тривалості чверті до 80, що за метрономом по Мальтеру дорівнює темпу *Moderato*, помірно, стримано) і цифровими позначками автора кількості тактів біля кожної нотної строки тексту а також поясненнями темпових змін *tempo primo, accelerando, ritenuto*.

Тема вступу розпочинається з репетицій на ноті соль, яка виникає з тиші і з кожною новою ритмічною групою репетицій зростає в динаміці (ppp- pp-p). Нота ніби-то «засвоюється» виконавцем спочатку ритмічно: одна восьма - дві шістнадцятих - тріоль шістнадцятими в чергуванні з паузами. Мелодія, яка виникає з повторів, далі поступово розгортається добираючи все нові звуки. Композитор застосовує серійну техніку, «вільна» 12-тонова серія охоплює тему вступу. Мелодична лінія поступово підіймається півтонами і прикрашається візерунками різноманітних хроматичних оспівувань, а особливо яскраво звучить гострий тритоновий хід. Автор демонструє багатий арсенал ритмічних з'єднань для представлення мелодії. Контрасти довгих тривалостей і тридцятьдругих, тріолей, квінтолей, секстолей і прийому новітньої техніки гри ритмічного стискання, штриху *stringendo*

(прискорюючись, стискаючи, тісня) і форшлагів, групето. Весь цей ритмічний «бенкет» відбувається у межах однієї теми вступу, де одразу виконавець може продемонструвати свої навички майстерності [Додаток 3, 1--10].

Динаміка теми теж гнучка і мінлива і включає майже всю динамічну шкалу відтінків звуку на короткому відрізку часу, до 40 сек. Яскраво звучить в темі прийом *glissando* саксофона в поєднанні зі «свінговими» тріолями, а потім вже *great vibrato* переходить у стискання ритму на репетиціях ноти соль. Паузи дуже важливі як з технічної сторони (8 зупинок для дихання), так і виразної. Вони додають відчуття невпевненості, переривчастого музикування, гри з різними звуками, ніби демонстрація першої спроби показу виконавцем його майстерності. Продемонструвати перший віртуозний хід, або перше виразне *glissando* і перші свінгові ходи, або перший форшлаг, як спосіб заявити про таку собі антологію віртуозних можливостей саксофона. Також на початку п'єси вперше прозвучить хід ламаних обертонових фігурацій, який буде суттєво впливати на музичний тематизм в подальшому розвитку п'єси. Обертоновий фігураційний мотив нагадує фанфарні звороти духових інструментів і є своєрідною інтонаційною емблемою – символом інструменту цієї групи. Невпевненість, цікавість і гра – такий ряд сенсів прочитується в початковій темі, і вони відкривають нам двері у задуми композитора.

Хроматичним висхідним розбігом і стрибком на в.7 мелодична лінія ніби вистрибує у другу тему [Додаток 3, 12].

Якщо у вступі поєднувалися стильові ознаки джазу і авангардної музики, то в другій темі синтезовані інші стилістичні елементи. В її мелодично-ритмічних зворотах присутня танцювальність, або більш широко зрозуміла класична дансантиність<sup>11</sup> і другий стильовий елемент це імітації звуку рогу. Мелодична лінія вишукана, спирається на оспівування, широкі секстові стрибки, хроматичну секвенцію і також серійну техніку. Динаміка і темп зберігають спокій, суттєвих змін немає. Фокус уваги зміщений на

---

<sup>11</sup> Дансантиність – придатність музики для пластично-образного втілення.

грайливі тріолі-морденти, штрихи стакато, які підкреслюють легкість стрибків. Іноді виникають ритмічні блюзові вставки і дражливе *frullato* на одній короткій ноті. В поєднанні арпеджованих сигналів у вигляді ламаних кварто-квінтових обертонових зворотів, або виключно квартових, або з включенням тритону і також репетицій на ноті соль відчувається пленерність музичного образу. Подібні загальні арпеджовані фактурні звороти близькі до прийомів гри фортепіанної музики. Коротка реприза теми зі стрибками на сексту знов нагадує про мить танцю але розчиняється в секстолях нонакордів рухом вниз та вверху. А перехід до нової теми не виокремлено ніяким чином, не позначено ані ритмічною зупинкою, ані темповим уповільненням [Додаток 3, 12--21].

Нова тема [Додаток 3, 21--30] заявляє про себе проведенням мелодії штрихом *tenuto*. Перший рух мелодії це поступовий підйом майже на дві октави зі свінговим ритмом і застиглою ферматою в кінці. Композитор використовує ефект флажолетів, які позначає нотами зі стрілками вгору та вниз і чорними ромбами замість ноти. На довгих тривалостях нот (алеаторичне застосування вільного ритму на розсуд виконавця) комбінується доволі технічно складне для виконання поєднання *vibrato* (хвиляста лінія над нотним станом) з *frullato* і форшлагом. Сонорний ефектний тембровий кластер підготував появу другого контрастного зображального сегмента теми – низки форшлагів які з різних сторін і різними інтервалами оспівують одну ноту, на кшталт імітації щебетання птахів. Подібний орнамент з форшлагом і оспівуванням асоціюється з аналогічним звучанням в головній темі Рапсодії для альтового саксофона К. Дебюссі.

Такий стилістичний «вкид» не є цитатою, а скоріше походить на стилістичну репліку. Зображальність і імпресіоністична фарба, які присутні в лінійці форшлагів, пластично змінюються на чудовий орнамент із ламаних обертонових фігурацій з включенням тритона. Також у фігураціях наполегливо звучить остінато як приховане двоголосся. Обертонова фігурація в другій і третій темах виглядає по-різному, разом з тим в обох темах вона

асоціюється з пленером. Завершенням теми стає повтор секундового ходу у пунктирному ритмі (подвійна реприза), яка виконується *ritenuto*, а над нотами позначено час виконання (6 секунд).

Новий розділ композиції починається [Додаток 3, 21] з імітації тонального здвигу (з повтору фігури *as-ges* у початковий хід *a-g*), який додає яскравості і позитиву звучанню. Починається нова тема з грайливого низхідного руху у пунктирному ритмі та зі свінговими акцентами, а далі переходить в яскраве арпеджіо терцдецимакордом із зупинкою на високих нотах третьої октави. Після такого проведення слухач ніби в очікуванні якогось жарту. Але музичній темі, яка продовжує рух, все більше підходить слово дивна. Скерцозність як головне підґрунтя в ній також присутня. Короткі мотиви із секундових переходів і стрибків на септіму, октаву і більше викладені в пунктирному ритмі, до якого додаються синкопи. Паузи після кожного мотиву додають уривчастості. Викладення фраз прийомами *staccato* і *frullato*, а також чергування прийомів *slap – ordinary* при тихій динаміці складається у загадковий, химерний образ. Дивність та вишуканість образу, який можна порівняти з картинами художників-абстракціоністів, підсилюється виписаними тремоло на зб.2 і м.3 у контрастних регістрах. Прискорення ритму додає ще більшої загадковості таємничості [Додаток 3, 34-40].

Імпровізаційні пасажі продовжують розвиток матеріалу. Їх вільне і навіть розслаблене звучання миготить, як гра світлотіней або калейдоскоп відтінків настрою. Обіграння м.3 відбувається як інверсивне перегукування та додає раптові сумної ноти. Багата асоціативна суміш стилів спостерігається в розвитку теми та викликає цікаві алюзії то з «Післяполуденним відпочинком Фавна» К. Дебюссі, то з естрадно-джазовим музикуванням на кшталт популярної композиції італійського альтового саксофоніста Фаусто Папетті (Fausto Papetti) і звучить як щасливий спогад з минулого.

Тематичний матеріал розвивається стрімко та динамічно: з'являються різкі рухи пасажів вниз та ввєрх діапазоном у дві октави і до них приєднуються ламані кварто-квінтові арпеджіо. Деяка нервовість лунає у тріольних фігураціях, де композитор використовує приховане двоголосся, в якому нижній і верхній голоси протилежним рухом наближаються назустріч один одному по хроматичній секвенції. Перша кульмінаційна точка досягається у мить зупинки на високій ноті, де трелі чергуються із гліссандовим ковзанням звуку [Додаток 3, 61].

Головна кульмінація [Додаток 3, 78] теж відбувається на гранично високих нотах, які не виписані в тексті, а є вказівка автора «так високо, як ви зможете в цьому ритмі». Попередні записані ноти були у третій октаві від «e» до «gis». До кульмінаційного моменту композитор приходить через мікс різних тематичних елементів: мелодичні звороти оспівування з другої теми звучать тепер в легких трелях, сумні терцеві інверсії з теми другої частини твору повторюються кілька разів, ламані кварто-квінтові арпеджіо довгими фразами з лігами на одному диханні поступово доповнюються хроматизмами і досягають зловісного характеру. Це можна порівняти зі своєрідним полем енергії, яке є джерелом авторського натхнення. Енергія ніби збирається і досягає кульмінаційного піку.

Останній розділ п'єси починається з репризного повтору щебету форшлагів на остінато ноті «ля» [Додаток 3, 83]. Наступна фігурація з мордентів також повторюється у високому регістрі майже без інтонаційних змін та ритмічно стискається. Поступове прискорення темпу на повторах однієї фрази відтворює характерний ефект драйву, а динамічне наростання до *fff* додає концертної яскравості. Віртуозні пасажі продовжуються репетиціями тридцятьдругих тривалостей на ламаних зворотах обертонів поступово стихаючи. Завершується твір своєрідним обрамленням, як арка звучить тема вступу. Тема звучить в зворотному русі, ракоходом і на октаву вище. Звук саксофону так само, як виник з тиші на початку музичного твору, зникає в тишу. Фінал залишається відкритим, з'являється відчуття, що перше коло в

пошуках шляху завершується, і далі буде наступне, бо пошук шляху є процес перманентний та з філософських міркувань взагалі відбувається безперервно.

### Висновки до Розділу 3

Іван Тараненко яскравий митець, який природно відчуває себе в різних сферах музичної творчості. Він прагне відійти від усталених композиторських стереотипів і втілити у задумах своїх творів мікси елементів різних стилів і епох, від класичного до пост авангардного письма, від традицій національної культури до джазової імпровізації, від року до музики ф'южн. Більшість його творів досі не потрапили у поле зору українського музикознавства і поодинокі наукові розвідки в основному стосуються його творів з національної традиції та футуристичних синтезованих проєктів. Втім, у творчому доробку композитора є дуже цікаві твори камерних жанрів і серед них п'єса для саксофона соло «В пошуках шляху...». Цей твір був залучений у якості облігатного на виконавському конкурсі. Аналіз програмної назви «В пошуках шляху...» продемонстрував широкий спектр семантичних можливостей її концепції.

В основі тематизму митець використовує оригінальні інтонаційні практики і багату комбінаторику ритмічних засоби. Найбільш значущими в п'єсі визначилися обертонові ламані арпеджіо тридцятьдругими тривалостями (як звуки рога та як фігурації фортепіанної фактури), морденти і форшлаги щебету птахів, щемливий спогад в імітаційному перегукуванні на інтервалі м.3 зі слабкої долі. Також композитор включає мотиви і репліки, які володіють значною семантичною пам'яттю та відсилають нас до риторики імпресіонізму, джазових та естрадно–джазових композицій або інтонаційної емблеми духових інструментів.

Використання *glissando* і віртуозних пасажів нонакордами, терцдецимакордами виводить музичну мову в область сонорики. Композитор вдається до багатьох різних штрихів, прийомів гри: *frullato*, *great vibrato*, *slap*, флажолети, трель в поєднанні з флажолетом або *glissando*, стакато, морденти,

форшлагі. Перелічені прийоми це свого роду ознака віртуозності п'єси, але автор не намагається подолати кордони вже засвоєних у виконавстві саксофоністів можливостей інструмента, а ускладнює партитуру твору новими техніками заради створення нових яскравих звукових поєднань та рельєфного звукообразу. Про це свідчить і використання в п'єсі серійної техніки та прихованої поліфонії. Такі поліфонічні засоби, як імітація окремих мотивів та приховане двоголосся збагачують палітру музичної тканини і сприймаються органічно в авангардно-джазовій стилістиці п'єси.

Цікаве вирішення фіналу п'єси із застосуванням ракоходного викладення теми вступу має драматургічне і формоутворююче значення.

Важливим засобом виразності в творі є організація часу – метроритміка. « В пошуках шляху..» написана у вільному метрі, де вказана швидкість виконання або приблизний час звучання ноти, мотиву. Від виконавця потребуються навички «внутрішнього метроному». Ритміка відіграє в п'єсі важливі художньо-виразові і артистичні функції, вона водночас пластична і гнучка, а прикладом ритмічної досконалості слугує тема вступу.

Композитор використовує типові для джазового виконання співзвуччя, які складаються з кварт і тритонів, у горизонтальному викладенні або прихованим поліфонічним двоголоссям. Хроматика в секвенціях або у арпеджованих співзвуччях нагадують про джазову музику. Насичена і віртуозна фактура твору теж спрямовує до імпровізаційної джазової природи. Прискорення темпу ближче до кульмінації та кінця п'єси, яке поєднується із динамічним зростанням, асоціюється з драйвом виконавців рок-музики або джазу. Джазова компонента, яка притаманна цьому життєстверджуючому твору, додатково сприяє його концертному блиску та естрадній ефектності.

## ВИСНОВКИ

Одним із цікавих контраверсійних жанрів сольного виконавства, до якого спостерігається істотне оновлення уваги світової музичної спільноти музикантів і композиторів в останні десятиліття, стає твір для інструмента solo. Робота над твором solo є унікальною за своїми викликами можливістю для композитора, бо ставить перед ним цікаві завдання творчого характеру, які сприяють народженню нових ідей і виконавсько-стильових пошуків.

Твори для інструменту соло в колі сімейства духових інструментів найбільш яскраво представлені у виконанні саксофона в силу темброво-виразної, технічно-виконавської та історико-культурної специфіки інструменту. «Звуковий образ» саксофона в європейській та українській музичній традиції дотепер знаходиться в стані перманентного руху. Це не тільки характеризується пошуком композиторами нових виразних тембрових засобів або народженням модернових іманентно-художніх ідей, або нових технічних прийомів «нової віртуозності» інструмента, а й практичними замовленнями з боку виконавців (артистів, педагогів, студентів) в частині нового сучасного репертуару, конкурсно-фестивальних запитів.

Володимир Рунчак та Іван Тараненко, композитори-сучасники, композитори-колеги і друзі належать до одного покоління музикантів, чия професійна діяльність розпочинається у 80–90х роках ХХ ст. В їх творчому доробку твори для саксофона займають одне з провідних місць. Володимир Рунчак написав мініатюру solo «Homo ludens I» для флейти (саксофона або кларнета) на початку своєї кар'єри, так само як і Іван Тараненко створив сольну композицію для саксофона «В пошуках шляху» у перше десятиліття своєї професійної діяльності. Обидва твори зроблені на замовлення як облігатні конкурсні твори для виконавців на духових інструментах. В творах розширені межі виконавських можливостей й виразової змістовності через звернення двох авторів до явища програмності в музичному мистецтві.

Для Володимира Рунчака «Homo ludens I» стала тим опусом, де яскраво і повно відбиваються його пошуки «нової виразності» для саксофону.

Відштовхнувшись від елітарної інтонаційної моделі «Секвенцій» Л. Беріо і відпрацювавши всі складні для виконавства і сприйняття прийоми розширеної техніки, композитор створив п'єсу, яка дуже сподобалася як виконавцям, так і слухачам. Не зважаючи на те, що твір насичений засобами, пов'язаними з виконавськими труднощами та координаційною складністю, а саме складна мелодика, насичена хроматикою, пасажами і *glissando*, стрибками, репетиціями на одному звуку; високий темп і вибагливий ритм; раптові динамічні зміни; зміни штриха, множинність тембрових знахідок: *frullato*, мультифонік, *slap*, флажолетів, звук голосу, поєднання голосу зі звуком, різноманітні тремоло -- Рунчак майстерно використовує специфіку саксофона і створює твір багатий за своїми сенсами і художніми якостями. В ньому переплітаються серйозність і несерйозність, імпровізаційність і визначеність, передбачуваність і несподіваність.

Віртуозність мініатюри «В пошуках шляху...» І. Тараненка спрямована на створення рельєфних яскравих звукообразів. Композитор застосовує комбінації з елементів вільної серійної техніки, прихованої поліфонії, полістилістики. Оригінальним є фінал п'єси з ракоходом теми вступу, яка у свою чергу написана з використанням серії. Майстерно користуючись «дифузією» стильових нашарувань в п'єсі, композитор обирає джаз як основне джерело натхнення. Типові для джазового виконання співзвуччя, які складаються з кварт і тритонів у горизонтальному викладенні або прихованим поліфонічним двоголоссям, також хроматичні сповзання в секвенціях або у арпеджованих співзвуччях, а також насичена і віртуозна фактура твору підважені свінговими і драйвовими компонентами та легко ідентифікуються і нагадують про джазову музику.

Концертні п'єси для саксофона соло «*Homo ludens I*» і «В пошуках шляху...» є цінним репертуарним надбанням для саксофоністів; сповнені новими звучаннями-характерами, вони представляють широкі можливості сучасних специфічних технік інструмента для самобутніх інтерпретацій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г.А. Методика развития исполнительских приёмов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. Вопросы музыкальной педагогики. 1983. В. 4. С. 19–29.
2. Авилов В.М. Саксофон в истории американской джазовой культуры. *Музичне мистецтво*. 2004. Вип. 4. С. 228–236.
3. Авилов В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. *Музичне мистецтво*. 2005. Вип. 5. С.249-255
4. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.
5. Апатський В.М. Імпровізація в сучасному духовому виконавстві. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. 2007. В. 2. С. 13–15.
6. Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. Вип. 9. С. 7–15.
7. Баланко О. «Номо ludens» для сопрано В. Рунчака: фіксація нотного тексту – звуковий образ – виконавська інтерпретація. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. 2010. Вип. 34. С.284–295.
8. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.
9. Бернстайн Л. Фільм “Тар”: режисер Тодд Філд. Студія Focus Features. 2022. Таймінг 2год.25 хв.
10. Богданова І. Номо Ludens – Володимир Р’ун’чак’іальний . URL: <http://mi-re-do./news/festival - muzyki vladimira runchaka> (дата звернення 17.04.2023).

11. Гонтовая Л.В. Метаморфозы культуры: форс-слово в поэзии и акцентуация слуховых впечатлений в музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2012. В. 7. С. 131–141.
12. Гонтовая Л.В. Позиция слушателя в жанровом пространстве музыки XXI века. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2015. В. 10. С. 114–124.
13. Громченко В. Чи легко грати Рунчака...? *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. 2015. № 2 (35). С. 7.
14. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
15. Грузін І.О. До питання інтерпретації саксофонних творів В. Рунчака (виконавський аспект). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. 1. С.30-42.
16. Горобець В.П., Снопко О.Л., Регеша Н.Л. Особливості використання народного співу у ф'южн-проектах Івана Тараненка. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/127.pdf> (дата звернення 17.04.2023).  
Денисенко М. Традиції європейської культури у творах для духових інструментів Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Вип. 93: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. 2011. С. 51-58.
17. Довжинець І.Г. Іван Тараненко: відчуття реальності на зламі століть. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 43. Кн.2. С. 221–228.
18. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Суми. 2018. 20 с.

19. Коновалова І.Ю. Творчість В.Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. К. 2015. С.51-58.
20. Косс А. Особенности авангардного жанротворчества в «Секвениях» Лучано Беріо. Жанр як категорія музичної творчості: *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 82. С.166-173.
21. Коскін В. "Я маю творити, а не займатися холуйством" : інтерв'ю з композитором В. Рунчаком. *Демократична Україна*. 2010. 9 квітня.
22. Коскін В. Іван Тараненко: кому потрібні українські композитори? 01.10.2008. URL: <http://uajazz.com/2008/10/ivan-taranenko-interview/> (дата звернення 20.04.2023)
23. Крупей М.В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ-ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса. 2006. 23с.
24. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста: навч. посібник. Одеса. 2014. 496 с.
25. Кудлач В. Володимир Рунчак: «Ми цікаві світу лише тим, чим ми не схожі на світ...» *Чорноморські новини* №26—27. 30.03.2013.
26. Лиса І. „Номо ludens І” В. Рунчака. *Голос України*. 2003. № 65 (3065).
27. Литвинова Е. Іван Тараненко: “сцена для мене – подіум, де я можу сказати все...” 13.08.2020. URL: <https://lemonade.style/ivan-taranenko-scena-dlya-mene-podium-de-ya-mozhu-skazati-vse/>(дата звернення 17.04.2023).
28. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Т..2.. К.: ДУХ І ЛІТЕРА.- 2015. 472 с.
29. Лювень Шу Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 38, том 2. URL:

[http://www.aphnjournal.in.ua/archive/38\\_2021/part\\_2/10.pdf](http://www.aphnjournal.in.ua/archive/38_2021/part_2/10.pdf) (дата звернення 20.04.2023).

30. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства Львів, 2018. 20 с.
31. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2013. Вип. 47. С. 217–223.
32. Максименко М. До питання про провідну значущість поза музичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). *Наук. вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової*. Вип. 10. Одеса. 2009. С. 98–109.
33. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства:17.00.03 / Михайло Романович Мимрик; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2013. – 244 с.
34. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 99–106.
35. Мимрик М.Р. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця ХХ–ХХІ століть. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2009. В. 83. С. 140–148.
36. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 159-163.

37. Пастухов О.В. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 288с.
38. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
39. Понькіна А. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 103–109.
40. Ржевська М.Ю. Жанрово-стильові особливості камерно-інструментальної музики Геннадія Ляшенка. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. 2015. С.45.
41. Рунчак В. Думки вголос : інтерв'ю з В. Рунчаком ; записав О. Перепелиця. *Музика*. 2006. № 6. С. 12–13.
42. Рунчак В. «Я не граю ані в житті, ані в творчості». Інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. *Український форум академічної музики*. URL: <http://forumclassic.org.ua> (дата звернення 23.04.2023).
43. Саф'ян Д. Олександр Козаренко: “Ми живемо в епоху реплік, ретрансляцій, коментувань а не творення”. *The claquers*. 24.08.2021. URL: [https://theclaquers.com/posts/7321?fbclid=IwAR3tzSPfE-JHTJAciscWypX6SFld0HKxvMhhmE6kseJowHmG3eFk5\\_u6Zq8](https://theclaquers.com/posts/7321?fbclid=IwAR3tzSPfE-JHTJAciscWypX6SFld0HKxvMhhmE6kseJowHmG3eFk5_u6Zq8) (дата звернення 14.05.2023)
44. Сташевський А. Я. Полістилістика в баянній творчості Володимира Рунчака. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть*. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка. 2012. С. 90-97.
45. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості : монографія. Луцьк, 2004. 199 с
46. Трегуб Анна. Володимир Рунчак: «Нині посаду керівника Мінкульту перетворено на халтуру». *Український тиждень*. 15. 11. 2015. URL:

- <https://tyzhden.ua/volodymyr-runchak-nyni-posadu-kerivnyka-minkultu-peretvoreno-na-khalturu/> (дата звернення 15.04.2023)
47. Трегуб Анна. Лі Шень: «Музика — це мистецтво часу». *Український Тиждень*. 8.01.2016. URL: <https://tyzhden.ua/li-shen-muzyka-tse-mystetstvo-chasu/> (дата звернення 15.04.2023).
48. Тукова І. Для знавців і поціновувачів: саксофонова музика українських композиторів. *Музика*. 10.02.2023. URL: [http://mus.art.co.ua/dlia-znavtsiv-i-potsinovuvachiv-saksofonova-muzyka-ukrainskykh-kompozytoriv/?fbclid=IwAR1yXesySuSM8HtATBTbDsMulRcA4kYDbSs5dkpnMFzxd2yzdpwJ\\_5pI6Yg](http://mus.art.co.ua/dlia-znavtsiv-i-potsinovuvachiv-saksofonova-muzyka-ukrainskykh-kompozytoriv/?fbclid=IwAR1yXesySuSM8HtATBTbDsMulRcA4kYDbSs5dkpnMFzxd2yzdpwJ_5pI6Yg) (дата звернення 15.04.2023).
49. Фейсбук сторінка Івана Тараненка. URL: <https://www.facebook.com/i.taranenko65> (дата звернення 12.05.2023)
50. Чекан Ю. Владимир Рунчак : Музыка о жизни. URL: <http://what.in.ua/page/vladimir-runchak-muzyka-o-zhizni> (дата звернення 5.04.2023).
51. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків, 2007. С. 218-228.
52. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

## ДОДАТОК 1

### Твори для саксофона Володимира Рунчака

1. Homo ludens I для саксофона
2. A bit of music in honor of Adolphe Sax for alto saxophone
3. Little Music for the «Beijing-Kyiv» Express Mini Bus for alto-saxophone and tape
4. SAX (tête-à-tête) for two alto saxophones
5. Hosanna, to musicians who are no longer or not yet with us for saxophones (alto, bar), percussion and piano
6. Someone with me, three Commandments of Happiness for saxophone, trumpet and piano
7. Contra spem spero (Against all hope, I hope) for 4 saxophones
8. «Morse Code» musical (and more) interpretation of signs for four saxophones
9. Recalling a forgotten melody for saxophone and piano
10. "One evening on a farm near Dikanka" diptych for saxophone and piano
11. A Story of Five Sounds: a black-and-white version for saxophone and piano
12. A Story of Five Sounds: a black-and-white version for saxophone and accordion
13. Games of Sounds - a Five-Round Match with Music between Saxophonist and String Quartet /sax: sopr, alto, ten, bar (bass)
14. Concerto for alto - saxophone and chamber orchestra (score)
15. Concerto for alto - saxophone and chamber orchestra (piano version)
16. Duels, quadromusic # 3 for 12 (24) saxophones
17. Imitation to Dmitri Shostakovich for 12 saxophones

ДОДАТОК 2

Приклад 1

# Homo Ludens I

per sassofono in Es

(voce in Es)

Volodymyr Runchak

Musical score for 'Homo Ludens I' for saxophone and voice. The score consists of four staves. The first staff is for the saxophone, starting with the tempo marking 'Andante mosso, semplice' and dynamics 'ppp' and 'f'. The second staff is for the voice, starting with 'ord.' and 'fff possibile', and includes markings for 'molto rit.', 'Tempo I voce', and 'molto'. The third staff is for the saxophone, starting with 'Presto' and 'ord.', and includes 'fff' and 'molto rit.'. The fourth staff is for the voice, starting with 'sas. p' and 'voce gliss. lento (1/4)', and includes 'fff' and '4''.

Приклад 2

Musical score for 'Allegro assai' for saxophone. The score consists of six staves. The first staff is for the saxophone, starting with 'Allegro assai' and 'pp', and includes 'molto fff'. The second staff includes 'molto > mp', 'pp', 'pp sempre', and 'non cresc.'. The third staff includes 'sub. fff' and 'fff e poco a poco dim.'. The fourth staff includes '(dim.)', 'pp', 'possibile', and 'sub. fff sempre'. The fifth staff includes 'accelerando possibile' and 'possibile'. The sixth staff includes 'fff molto sempre' and 'possibile'. The score is marked with various dynamics and articulations throughout.

© 1005 by [Logo]

all rights reserved.

Приклад 3

*Largo e tragico*

*p, ma espr. poco*

*poco* *(poco)* *p poco*

*(poco)*

*(sas.)* *p, come sopra voce* *p poco* *poco* *poco*

*Andante con moto*

*poco* *p, cantabile* *pochiss.* *pochiss.*

The image shows a musical score for a piece titled "Largo e tragico". It consists of five staves of music. The first staff is a single melodic line with a long slur and dynamic markings "p, ma espr." and "poco". The second and third staves are piano accompaniment with triplets and slurs, marked "poco" and "(poco)". The fourth staff is a vocal line marked "(sas.)" and "p, come sopra voce", with slurs and "p poco" markings. The fifth staff is a piano accompaniment marked "Andante con moto" with slurs and "poco", "p, cantabile", and "pochiss." markings.

Приклад 4

*Allegro assai*

1) *ff sempre, ritmico assai*

2)

3)

*Appassionato. Prestissimo, senza misura*  
*frull.*

*Allegro assai*  
ord. 4) *fff*

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro assai". It consists of six staves of music. The first two staves are a single melodic line with slurs and accents, marked "Allegro assai" and "1) ff sempre, ritmico assai". The third staff is a piano accompaniment with slurs and accents, marked "2)". The fourth and fifth staves are a piano accompaniment with slurs and accents, marked "3)". The sixth staff is a piano accompaniment with slurs and accents, marked "Appassionato. Prestissimo, senza misura" and "frull.". The seventh staff is a single melodic line with slurs and accents, marked "Allegro assai" and "ord. 4) fff".

Приклад 5

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is a piano accompaniment in 7/8 time, marked *Andante*. It features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bottom staff is for the voice, starting with the instruction *voce*. It includes performance directions such as *fff possibile, con molta passione*, *voce ("mm")*, *Largo e tragico*, *sub. p*, *murmurando, quasi eco*, *(sas.)*, *p ma poco espress.*, and *poco*. There are also numerical markings 1), 2), 3), and 4) above the notes.

# В пошуках шляху... (In search of the way...)

2nd Edition

Для Міжнародного Конкурсу саксофоністів "Selmer" в Україні - 2003  
For International Competition saxophonists "Selmer" in Ukraine - 2003

I.Тараненко  
I.Taranenko

♩ = 80

Saxophone solo

1 *ppp* *pp* *p*

4 *mp* *mf* *5*

6 *f* *gliss.* *3* *3* *3* *3* *sp*  
*accel.*

8 *gliss.* *mf* *sp* *gliss.* *f* *sp*  
*great vibrato*

10 *mf*  
*rit.*

12 *stringendo* *6* *6* *Tempo primo* *mf*

13 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *frul.*

15 *ord.* *3*

17 *great vibrato*

I.Taranenko © 2004

2

18

19

20 *f*

21 6 5

23 *mf* *frul.*

25 *ord.* *mp*

27 *mf* *the same alteration*

28 *f* *the same alteration*  $\epsilon = 80$

30 6" rit. *mp*

32 *fp* *sf* *p* *slap* *ord.*

34 *slap* *ord.*

36 *frul. ord.* *slap ord.* *slap ord.* *slap* *fp*

38 *ord.* *slap ord.* *ord.* *ord. accel.* *p* *mf*

40 *accel.* *p* *mf* *slap*

42 *3* *ord.* *slap ord.* *slap* *mp*

45 *slap ord.* *slap ord.* *slap ord.* *slap ord.* *mf* *3* *5*

47 *p* *f* *5*

49



69 *p*

71 *pp mp poco à poco cresc.*

72

73

74

75

76

77 *ff*

78 *fff* *fff* *as high as you can in this rithm*

The musical score consists of eight staves of music in a single melodic line. Measure 69 begins with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. Measure 71 starts with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *mp* and then *poco à poco cresc.*. Measures 72-76 continue the melodic development with various intervals and slurs. Measure 77 features a *ff* dynamic and a trill. Measure 78 concludes with a *fff* dynamic, a trill, and a performance instruction: "as high as you can in this rithm" with three upward-pointing arrows and a slur over the final notes.

6

83 *mf* ↑ the same alteration →

85 ↑ the same alteration *poco a poco cresc* >

86 ↑ the same alteration

87

88 *ff* *fff sp* *mf*

89

90 *mp*  
*p*

92 *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *gliss.* *great vibrato*

95 *p<sup>3</sup>* *pp* *ppp* *pppp* *gliss.*