

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАСТУХОВ ОЛЕКСАНДР ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК [78.071.2:788.8]:78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

**СОЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО НА ФАГОТІ:
ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

_____ Пастухов Олександр Валерійович

Науковий керівник:

Цурканенко Ірина Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Пастухов О.В. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дисертація присвячена сольному виконавству на фаготі, яке представлено як цілісна система з позицій історії, органології, інтерпретології, жанру і стилю.

Визначено основні тенденції в фаготному виконавстві кінця ХХ - початку ХХІ століть. Відзначено, що поява творів для фагота *solo* стала новим етапом онтогенетичного процесу становлення мистецтва гри на фаготі. Висвітлено діяльність міжнародних асоціацій і товариств фаготистів (конкурси, конференції, наукова діяльність, майстер-класи). Відзначається інтенсивне зростання комунікаційних можливостей у сфері фаготного виконавства, що перебуває в річищі сучасних глобалізаційних процесів. Потенціал діяльності товариств і асоціацій виконавців на фаготі вимагає всебічного аналізу та наукового осмислення в подальших дослідженнях, присвячених вивченню історії і теорії сучасного виконавства на дерев'яних духових інструментах, зокрема на фаготі, в соціокультурному, історичному, інтерпретологічному, методологічному аспектах. Зазначимо, що помітне для музикантів-практиків та широкого кола слухачів «друге дихання» в житті фагота досі не набуло достатнього висвітлення в музикознавчій літературі як історико-теоретичного, так і критико-публіцистичного жанру, і це стосується не тільки вітчизняної музичної науки, а й зарубіжної. Отже, вбачаємо значну перспективу у комплексному музикознавчому дослідженні різної проблематики, пов'язаної з сольною «кар'єрою» фагота в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.

У зв'язку з цим актуальність обраної теми обумовлена тим фактом, що все більш питому вагу в сучасному виконавському репертуарі фаготиста набувають твори для фагота *solo*. При цьому теоретичне осмислення цих процесів поки ще має дуже фрагментарний, здебільшого віртуальний характер. Подібна ситуація при сучасному розвитку музикознавства стає певним дисонансом, тому представлене дослідження покликане заповнити ті лакуни, які наявні у сфері дослідження історії і теорії фаготного мистецтва. Здійснений у дисертаційному дослідженні огляд наукових і методологічних джерел, присвячених історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах, дозволив сформулювати ряд проблем стосовно наукової практики гри на фаготі, зокрема, відсутність повноцінного огляду творів для фагота *solo*.

У дисертаційному дослідженні викладено історичні передумови та основні етапи становлення сольного виконавства на фаготі, а також виявлені тенденції розвитку фаготного виконавства від витоків до ХХ століття (еволюція інструмента, формування виконавських традицій, виникнення оригінального репертуару). Підкреслено, що протягом останніх 60 років спостерігається швидке підвищення композиторського інтересу до створення репертуару для фагота, а також інтенсивне зростання рівня виконавської майстерності фаготистів. Результатом стала поява великої кількості творів для фагота *solo* за відносно невеликий проміжок часу. Дані процеси зумовлені однією важливою рисою, характерною саме для фаготного мистецтва: твори для фагота *solo* найчастіше створені самими виконавцями-практиками. В пропонованій дисертації зафіксовано закономірності, пов'язані з розвитком конструкції фагота, із систематизацією крізь призму взаємовпливу виконавських віртуозно-технічних, образно-виразових, колористико-характеристичних можливостей інструмента і потреб музичної практики.

Окрема увага в дисертації надається найбільш видатним діячам у сфері фаготної музики, які мали значний вплив на розвиток виконавського мистецтва фагота ХХ століття – У. Уотерхаус (Великобританія), М. Аллард

(Франція) і В. Апатський (Україна). Всіх цих майстрів справедливо можна вважати найбільш впливовими особистостями у формуванні фаготного мистецтва ХХ століття. У. Уотерхаус відомий як колекціонер старовинних інструментів, згодом із цих експонатів був створений музей музичних інструментів. Це стало наочним посібником для багатьох студентів стосовно вивчення історії та еволюції, перш за все, духових музичних інструментів. З урахуванням набутих знань, У. Уотерхаус здійснив талановиті перекладання, зокрема, на особливу увагу заслуговує Партита Й. С. Баха для флейти соло. М. Аллард увійшов в історію фаготного виконавства як реформатор. Перш за все, це – виведення фаготної французької конструктивно-виконавської традиції на якісно новий рівень як альтернатива німецькій традиції. Цьому сприяло також удосконалення самої конструкції французького фагота, пов'язане з діяльністю фірми «Бюффе-крампон і компанія». Відомо, що М. Аллард активно співпрацював з даною фірмою. М. Аллард провадив також масштабну педагогічну діяльність. Як наслідок – ним були видані численні посібники та «Школи» гри на фаготі. Завдяки блискучому виконавському мистецтву М. Аллард потрапив у коло уваги таких видатних композиторів ХХ століття, як А. Жоліве, М. Битч, Г. Томазі, які присвятили йому свої твори. Таким чином, це вплинуло на збагачення фаготного репертуару. Особлива увага в дисертації приділяється діяльності вітчизняного представника фаготного мистецтва В. М. Апатського. Його творчий і науковий внесок у розвиток виконавства на фаготі має достеменно грандіозні масштаби. Про це свідчить величезна кількість учнів та послідовників, наявність численних наукових праць та монографій, присвячених виконавству на фаготі. Саме завдяки В. М. Апатському українське фаготне мистецтво вийшло на якісно новий рівень, а його випускники займають посади в провідних оркестрах світу. В. М. Апатському також належить авторство величезної кількості методичних досліджень, наукових статей. При цьому, вони присвячені не тільки сфері музики для фагота, а й розкривають проблеми виконавської практики та розвитку гри на духових інструментах загалом. Таким чином, основні

тенденції у фаготній практиці кінця XX – початку XXI століть полягають у бездоганному володінні технікою (при цьому техніка не має бути самоціллю), максимально тонкому застосуванню звукових параметрів інструмента, володінні новітніми технічними засобами гри на фаготі.

Здійснено інтерпретологічний аналіз творів для фагота *solo* (сюди відносяться як оригінальні твори для фагота *solo*, так і перекладення з репертуару інших інструментів), «Соло» для фагота Жана Даніеля Брауна, Партита BWV 1013 Й. С. Баха для флейти в перекладенні для фагота *solo* В. Уотерхауса, Варіації на тему Паганіні (24-й каприс) М. Алларда, Партита для фагота соло Г. Джакоба, Фантазія для фагота соло М. Арнольда, ор. 86, 16 вальсів для фагота соло Ф. Міньона, «Монологи» для фагота соло С. Арзуманова, Соната для фагота соло М. Алексеєва, Соната для фагота соло Б. Аббасова, Соната для двох фаготів В. Левіта, «Секвенція XII» Л. Беріо, Соната, П'ять етюдів Е. Денисова, «*Sonata infernale*» Ю. Каспарова, «*Lento Pensieroso*» О. Щетинського, «Серенада» Д. Капіріна, «*Bas-relief*» Д. Курляндського, «*Coda-fantasia*» М. Воїнової, «Соната-гротеск» Г. Дмитрієва) дозволив виявити кореляцію між вимогами (творчими пошуками) композиторів та удосконаленням виконавської майстерності фаготистів, застосуванням широкого спектру технічних акустичних та виразових можливостей інструмента (розширена техніка тощо). Перед виконавцем соло постає складне завдання – втілити розмаїття характеру, динаміки, образно-художніх сфер обмеженою кількістю засобів виразності, тембром одного інструмента, у той час, як в оркестровій та ансамблевій практиці інструменти вступають в «діалоги» (один з одним), звукову тканину створюють різні голоси, тембри, артикуляції, початок та завершення звуку. У сольному виконавстві інструмент залишається з собою наодинці, коли головними мовними одиницями є не лише звуки, але й їхня відсутність – компонент тиші. Підкреслено, що формування та сприйняття «звукообразу» фагота як сольного інструмента сприяло збагаченню його тембрового амплуа

ліричним первнем, що розуміється широко – як індивідуальне авторське висловлювання.

Здійснений аналіз дозволив визначити відмінності перекладень від оригіналів, що пов'язано з технічними особливостями інструмента. У нових сольних творах для фагота виявлені певні закономірності, які полягають в особливому трактуванні різноманітних виразових компонентів, унаслідок чого відбувається переосмислення семантичного амплуа фагота.

Таким чином, виявлені в дисертаційному дослідженні тенденції розвитку сольного виконавства на фаготі в аспекті історичної генези та сучасної сольної практики сприяють розумінню сучасних проблем і вимог до фаготного виконавського мистецтва. Це може стати «відправною точкою» для подальшої розробки необхідного наукового інструментарію. Все вищевикладене свідчить про відкритість даного дослідження виконавства на фаготі для подальшого вивчення.

Ключові слова: фагот, фаготне виконавство, жанрово-стильові трансформації, твори для фагота *solo*, міжнародні асоціації та спільноти, амплуа фагота.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Пастухов А. Оригинальные произведения для фагота соло в аспекте исполнительского анализа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 83-98.

2. Пастухов А. В «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона: жанрово-стилевые трансформации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 209-222.

3. Пастухов О. В. Вільям Уотерхаус і Моріс Аллард: видатні постаті в історії фаготного виконавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-*

художній освіті : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 209-213.

4. Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 19-20. С. 139-150.

5. Пастухов А. В. Международное общество двойной трости (IDRS): роль в развитии исполнительства на фаготе. *Южно-российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону (РФ), 2018. № 2 (31). С. 63-66.

6. Pastukhov O. V. Solo Bassoon Performance: Relevant Issues. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS) (USA)*, 2020. Vol. 03, Issue 12, pp 93-96. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/J3129396.pdf>

ANNOTATION

Pastukhov O. V. Solo performance on bassoon: historical genesis and modern transformations. - Qualifying research paper on the rights of manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art Studies (PhD), specialty 17.00.03 –Music Art. –Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

This dissertation covers issues related to the solo bassoon performance which is represented as an integral system from the viewpoint of history, organology, interpretology, genre and style.

The main tendencies in bassoon performance of the late 20th - early 21st century have been determined. It is noted that the appearance of pieces for solo bassoon has become a new stage in the ontogenetic process of the development of bassoon performance. The work of international associations and societies of bassoonists (competitions, conferences, research activities, master classes) has been covered. There is an intensive growth of communication opportunities in the area of bassoon performance, which is consistent with modern globalization processes. Determined by the above mentioned connections and available results, the potential of bassoon

societies and associations requires comprehensive analysis and scientific understanding in further research on the history and theory of modern performance on wooden wind instruments, in particular, on bassoon, in terms of socio-culture, history, interpretation, and methodology. It should be noted that the "second breath" in the life of the bassoon, which is evident for practising musicians and a wide range of listeners, has not been well covered in the musicological literature of both historical-theoretical and critical-journalistic genres, and this refers not only to the national but also to the foreign music science. Thus, we see great prospects in a comprehensive musicological study of various issues related to the solo "career" of the bassoon in the second half of the 20th - early 21st centuries.

In this regard, the relevance of the chosen topic is further determined by the fact that pieces for solo bassoon are becoming more and more significant in the modern performing repertoire of the bassoonist. At the same time, the theoretical understanding of these processes is still very fragmentary, mostly virtual. Such a situation in the modern development of musicology appears to be a kind of dissonance, so this research aims at filling gaps in the study of the history and theory of bassoon art. The review of scientific and methodological sources on the history and theory of performance on wooden wind instruments carried out in the dissertation research allowed us to frame a number of issues concerning the scientific practice of bassoon playing, in particular, the lack of a full review of works for solo bassoon.

The dissertation thesis presents an outline of historical preconditions and basic stages of the development of solo bassoon performance. The study reveals main trends in the development of bassoon performance from its origins to the twentieth century (the evolution of the instrument, the formation of performance traditions, the emergence of the original repertoire). It is emphasized that over the last 60 years there has been a rapid growing of composers' interest in creating a repertoire for bassoon, as well as an intensive increase in the level of performance skills of bassoonists. As a result a large number of pieces for solo bassoon were written within a relatively short period of time. These processes are determined by one

important feature, characteristic of bassoon art: works for solo bassoon are often created by performers. This dissertation presents principles connected with the development of a bassoon design, systematization through a prism of mutual influence of performance virtuoso-technical, figuratively-expressive, coloristically-characteristic capabilities of the instrument and needs of musical practice.

Particular attention in the dissertation is paid to the most prominent figures in the field of bassoon music, who had a significant impact on the development of bassoon performing arts of the twentieth century – W. Waterhouse (UK), M. Allard (France) and V.M. Apatsky (Ukraine). All these masters can rightly be considered the most influential figures in the formation of bassoon art of the twentieth century. W. Waterhouse became famous as a collector of old instruments, later his exhibits constituted a museum of musical instruments. It has become a visual aid for many students who study primarily the history and evolution of wind instruments. Having acquired special knowledge, W. Waterhouse made talented arrangements, for example Bach's Partita for solo flute. M. Allard entered the history of bassoon performance as a reformer. First of all, he brought the French bassoon structure-performance tradition to a qualitatively new level as an alternative to the German tradition. This was also facilitated by the improvement of the structure of the French bassoon, which is connected with the activities of the "Buffet-Crampon et Companie" company. It is known that M. Allard actively cooperated with this company. M. Allard also worked a lot as a teacher. As a result, he had numerous manuals and 'Schools' of bassoon playing published. Thanks to his brilliant performing art, M. Allard came to the attention of such outstanding composers of the twentieth century as A. Jolivet, M. Bitsch, H. Tomasi, who dedicated their works to him. Thus, it affected the enrichment of the bassoon repertoire. Special attention in the dissertation is paid to the activity of V.M. Apatsky, a national representative of bassoon art. His creative and scientific contribution to the development of bassoon performance is really considerable. This is evidenced by the huge number of students and followers, a great number of research papers and monographs on the bassoon performance. Thanks to V.M. Apatsky Ukrainian bassoon art has reached a

qualitatively new level, and his students hold positions in the world's leading orchestras. V.M. Apatsky wrote a huge number of methodological works and research papers. They are dedicated not only to the music for bassoon, but also highlight the problems of performance practice and the development of playing wind instruments in general. Thus, the main trends in bassoon practice of the late 20th - early 21st centuries include impeccable mastery of technique (having a good technique should not be an end in itself), the most subtle use of sound parameters of the instrument, having a good command of the latest technical means of playing the bassoon.

There has been made an interpretological analysis of such pieces for solo bassoon (including both original pieces for solo bassoon and transcriptions of works written for other instruments) as 'Solo' for bassoon by Jean Daniel Braun; Partita BWV 1013 by J. S. Bach for flute transcribed for solo bassoon by W. Waterhouse; Variations on the theme of Paganini (Caprice 24) by M. Allard; Partita for solo bassoon by Gordon Jacob, Fantasy for solo bassoon by Malcolm Arnold, op. 86; 16 waltzes for solo bassoon by François Mignon; 'Monologues' for solo bassoon by S. Arzumanov; Sonata for solo bassoon by M. Alekseiev; Sonata for solo bassoon by B. Abbasov; Sonata for two bassoons by V. Levit; *Sequenza XII* by L. Berio; Sonata, Five etudes by Ye. Denisov; 'Sonata infernale' by Yu. Kasparov, 'Lento Pensieroso' by O. Shchetinsky; 'Serenada' by D. Kapyrin, 'Bas-relief' by D. Kurliandsky, 'Coda-fantasia' by M. Voinova, 'Sonata-grotesque' by H. Dmytriiev. This analysis helped to reveal the correlation between requirements (creative searches) of composers and improvement of bassoonists' performance skills, use of a wide range of technical acoustic and expressive capabilities of the instrument (advanced equipment, etc.). The soloist faces a difficult task – to embody the diversity of character, dynamics, figurative and artistic spheres with a limited number of means of expression, the timbre of one instrument. While in orchestral and ensemble practice the instruments start “dialogues” with each other, the sound texture is created by different voices, timbres, articulations, beginning and end of the sound, in a solo performance, the instrument is left alone, when the main language units are not only sounds, but also

their absence – a component of silence. It is emphasized that the formation and perception of the "sound image" of the bassoon as a solo instrument contributed to the enrichment of its timbre role with the lyrical element, which is widely understood as an individual author's utterance.

The analysis made it possible to determine the differences between transcriptions and originals, which is associated with the technical features of the instrument. In new pieces for solo bassoon, certain peculiarities have been, i.e. special interpretation of various expressive components as a result of which rethinking of the semantic role of the bassoon occurs.

Thus, the tendencies in the development of solo bassoon performance, revealed in the dissertation research in terms of historical genesis and modern solo practice, contribute to the understanding of modern problems and requirements for bassoon performing art. This can be a "starting point" for further development of the necessary scientific tools. All of the above testifies to the openness of the study of bassoon performance for further research.

Key words: bassoon, bassoon performance, genre-style transformations, pieces for solo bassoon, international associations and communities, bassoon's role

LIST OF PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION

1. Pastukhov A. Original pieces for solo bassoon from the viewpoint of performance analysis *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*: collection of research papers. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2015. Issue 44. P. 83-98.

2. Pastukhov A.V '16 waltzes for solo bassoon' by F. Mignone: genre and stylistic transformations. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*: collection of research papers. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Issue 47. P. 209-222.

3. Pastukhov O.V. William Waterhouse and Maurice Allard: eminent figures in the history of bassoon performance. *Traditions and innovations in higher*

architectural and artistic education. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2017. Issue 2. P. 209-213.

4. Pastukhov O.V. Bassoon in the 16–17 centuries: the issues of the bassoon practice development. *Aspects of historical musicology*. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2020. Issue 19-20. P. 139-150.

5. Pastukhov A.V. Double reed societies: their role in the development of bassoon performance. *South-Russian Musical Anthology*. Rostov-na-Donu (RF), 2018. № 2 (31). 3. 63-66.

6. Pastukhov O.V. Solo Bassoon Performance: Relevant Issues. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS) (USA)*, 2020. Vol. 03, Issue 12, pp 93-96. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/J3129396.pdf>

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| ВСТУП | 14 |
| РОЗДІЛ 1. ФАГОТ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ПРАКТИЦІ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ | 22 |
| 1.1 Огляд наукових джерел про історію та теорію фаготного мистецтва..... | 22 |
| 1.1.1. Темброве амплуа фагота..... | 38 |
| 1.1.2. Твори для інструментів solo..... | 45 |
| 1.2 Основні тенденції у фаготному виконавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст.(конкурси, міжнародні асоціації і товариства)..... | 55 |
| Висновки до Розділу 1 | 67 |
| РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ ФАГОТА SOLO: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІРИ АНАЛІЗУ..... | 74 |
| 2.1 Видатні особистості в історії фаготної музики | 74 |
| 2.1.1. Вільям Уотерхаус..... | 85 |
| 2.1.2. Моріс Аллард..... | 88 |
| 2.1.3. Володимир Апатський..... | 92 |
| 2.2 Інтерпретологічний аналіз творів для фагота solo..... | 98 |
| Висновки до Розділу 2 | 155 |
| ВИСНОВКИ | 162 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 175 |
| ДОДАТКИ..... | 197 |

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Сучасна культурна ситуація характеризується істотним зростанням уваги до сольного концертного виконання на тих духових інструментах, які раніше вважалися за своєю природою оркестровими. Органологічні особливості багатьох духових інструментів тривалий час не дозволяли повноцінно проявляти себе на сольній сцені. Однак завдяки зусиллям багатьох майстрів і виконавців вдалося значно вдосконалити конструкції музичних інструментів, що сприяло розширенню технічних і виразових засобів, розвитку виконавського мистецтва, появи нових інструментальних творів, які здатні розкрити багатий потенціал інструментів. Таким чином, зросла художня значимість сольного концертного виконання на духових інструментах. Саме фаготне виконавство є тим яскравим прикладом, що відбиває тенденції, які сформувались наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Поява в музично-виконавській і композиторській практиці великої кількості творів для фагота *solo* – одна з прикметних «подій» сучасної культурної ситуації. Вона перебуває в царині як пошуків нових виразових засобів у музичному мистецтві (зокрема, тембрових), так і на перетині нових потреб виконавської практики (педагогічно-методичних, репертуарних, віртуозно-технічних, художніх). Відзначимо зростаючий інтерес до мистецтва гри на дерев'яних духових інструментах, що проявляється в появі різних конкурсів виконавців на даних інструментах, багато з яких є дуже непростими і перемога в яких неймовірно престижна. Зокрема, це – міжнародний інструментальний конкурс Маркнойкіршен (*Markneukirchen*), міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах імені М. А. Римського-Корсакова (Санкт-Петербург, Росія), міжнародний конкурс «*Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition*» (США), *ARD* – міжнародний музичний конкурс у Мюнхені, міжнародний музичний конкурс «Празька весна» (Прага, Чехія).

Одним з яскравих показників стану сучасного фаготного мистецтва є існування досить великої кількості асоціацій фаготистів. Найбільша з них – *IDRS (International Double Reed Society)* – міжнародна асоціація подвійної тростини – заснована в 1971 році, яка охоплює понад 4400 фаготистів із 56 країн. Вона щорічно проводить конкурс молодих виконавців на гобої та фаготі, конференцію за участю як відомих педагогів, так і виконавців, виставки та майстер-класи з виготовлення тростин для фагота і гобоя. Щоквартально *IDRS* видає журнал обсягом 200 сторінок, присвячений діяльності асоціації, а також широкому колу проблем, пов'язаних із виконавством на гобої та фаготі. Разом із цією асоціацією існують співтовариства фаготистів, які представляють певні країни: Великобританія – *British Double Reed Society*, Японія – *the Japan Bassoon Society*, Нідерланди – *Nederlandstalig Dubbelriet*, Фінляндія – *Finnish Double Reed Society (Suomen Oboe- ja Fagottiseura ry)*, Франція – *Association française du Hautbois, Gesellschaft der Freunde der WIENER OBOE*, Угорщина – *Magyar (Hungarian)*, Франція – *French Bassoon Society*. Найбільш показовою і системною є діяльність міжнародного товариства подвійної тростини (*IDRS*) як провідної організації в сфері сучасного фаготного виконавства. Завдяки різноманітності форм роботи й авторитету, що склався, *IDRS* інтенсифікує комунікативні процеси і сприяє забезпеченню багаторівневого зв'язку між різними сферами музичної практики.

Обумовлений згаданими зв'язками і наявними результатами потенціал діяльності товариств і асоціацій виконавців на фаготі вимагає всебічного аналізу та наукового осмислення в подальших дослідженнях, присвячених вивченню історії і теорії сучасного виконавства на дерев'яних духових інструментах, зокрема, на фаготі, в соціокультурному, історичному, інтерпретологічному, методологічному аспектах. Зазначимо, що помітне для музикантів-практиків та широкого кола слухачів «друге дихання» в житті фагота досі не отримало достатнього висвітлення у музикознавчій літературі як історико-теоретичного, так і критико-публіцистичного жанру, і це

стосується не тільки вітчизняної музичної науки, а й зарубіжної. Отже, вбачаємо значну перспективу у комплексному музикознавчому дослідженні різної проблематики, пов'язаної з сольною «кар'єрою» фагота в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.

Враховуюче вищевказане, актуальність обраної теми додатково обумовлена тим фактом, що все більш питому вагу в сучасному виконавському репертуарі фаготиста набувають твори для фагота *solo*. При цьому теоретичне осмислення цих процесів поки ще має вельми фрагментарний, здебільшого віртуальний характер. Подібна ситуація при сучасному розвитку музикознавства стає певним дисонансом, тому представлене дослідження покликане заповнити ті лакуни, які мають місце у сфері дослідження історії і теорії фаготного мистецтва.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 роки (протокол №4 від 30.11.2017 р). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 27.11.2014 р).

Мета дослідження – простежити та систематизувати закономірності розвитку сольного виконавства на фаготі в аспекті історичної генези і сучасної сольної практики.

Для досягнення поставленої мети слід вирішити наступні **завдання**:

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах;
- охарактеризувати базу науково-методичних видань, пов'язаних із виконавством на дерев'яних духових інструментах;

- висвітлити діяльність фаготних асоціацій і товариств (конкурси, конференції, публікації);
- виявити тенденції розвитку фаготного виконавства від витоків до ХХ століття (еволюція інструмента, формування виконавських традицій, виникнення оригінального репертуару);
- з позицій історизму надати оцінку виконавської, педагогічної, просвітницької, організаційної діяльності видатних майстрів фаготного мистецтва (Вільям Уотерхаус, Моріс Аллард, В. Апатський);
- розкрити основні вектори розвитку фаготної практики кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- здійснити огляд творів для фагота *solo* (як оригінальних, так і перекладень) в композиторському, жанрово-стильовому і виконавському аспектах;
- здійснити систематизацію тих важливих жанрово-стильових змін, що вирізняють твори для фагота *solo* кількох останніх десятиліть на основі аналізу ряду творів для фагота *solo*.

Об'єкт дослідження – мистецтво гри на фаготі як складова європейської виконавської традиції.

Предмет – сольне виконання на фаготі в аспекті історичної генези і сучасної практики, репрезентоване творами для фагота *solo*.

Матеріалом дослідження слугували твори для фагота *solo*, Ж. Д. Брауна, Й. С. Баха, М. Алларда, М. Арнольда, Г. Джакоба, Ф. Міньона, Л. Беріо С. Арзуманова, М. Алексєєва, Д. Аббасова, В. Левіта, Д. Капіріна, Ю. Каспарова, Е. Денисова, О. Щетинського, М. Войнової.

Методи дослідження. Задіяні в дисертації методи базуються на взаємодії загальних і спеціальних наукових підходів до музичних явищ:

- *системний* – вивчає явища і процеси виконавського мистецтва в єдності історичного і структурно-функціонального ракурсів;

– *історико-генетичний* – сприяє виявленню специфіки співвідношення констант і змінних у системі фаготного виконавства на різних етапах його історичного буття;

– *історико-типологічний* – задіяний в зв'язку з дослідженням еволюції фагота і процесів формування виконавських шкіл;

– *порівняльно-історичний* – спрямований на аналіз розвитку фаготної композиторської творчості в доробку фундаторів виконавства на фаготі та сучасних майстрів;

– *жанровий* – представляє палітру творів для фагота *solo* (як оригінальних, так і перекладень);

– *структурно-функціональний* – за допомогою якого здійснюється аналіз системи художніх засобів музичних творів;

– *стильовий* – застосовується при вивченні індивідуального композиторського стилю у творах для фагота *solo*.

Теоретична база. Дослідження базується на наукових джерелах із наступних напрямків:

– історія і теорія виконавства на дерев'яних духових інструментах (В.Апатський [6; 7; 8; 10], В. Березін [20], Г. Благодатов [24], В. Богданов [26; 27; 28], В.Бубнович [29], В. Громченко [47; 48], В. Качмарчик[75; 76; 77; 78], С. Левін [101; 102], В. Старко [176], Ю. Усов [188; 189; 190]);

– методика виконавства на дерев'яних духових інструментах (Г. Абаджян [1; 2; 3], В. Апатський [9], Л. Беленов [18], Н. Волков [39], В. Лебедєв [99], В. Леонов [103], В. Попов [146], І. Пушечніков[39]);

– органологія, інструментознавство і акустика (В. Бубнович [29], О. Кізіляєв [80], С. Левін [100], В. Громченко[46]);

– теорія музичних жанрів:(М. Арановський [12], М. Лобанова [106; 107], В. Назайкінський [134; 135; 136], Л. Шаповалова [208], С. Шип [209]);

– теорія музичного стилю (О. Катрич [74], М. Лобанова[106; 107], В. Назайкінський[138; 139], С. Скребков [169], В. Медушевський [120; 125] М. Михайлов [125]);

– музичної інтерпретації (Є. Гуренко[49; 50], О. Катрич [74], Н. Корихалова, [93] О. Котляревська [94], В. Москаленко [127; 130; 131], Н. Рябуха [166], Т. Чередниченко [203], Шаповалова [204]);

– теорія музичної інтонації (Н. Александрова [4], Б. Асаф'єв [14; 15], В. Медушевський [124]).

Також використані різноманітні інформаційні джерела про виконавські конкурси, асоціації і спільноти виконавців на дерев'яних духових інструментах: спеціалізовані видання асоціацій і товариств виконавців на дерев'яних духових інструментах, офіційні сайти конкурсів, сторінки в соціальних мережах, інформаційні бюлетені, афіші тощо.

Наукова новизна результатів дослідження. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

– визначено пріоритетні напрямки дослідження специфіки фаготного мистецтва (семантичний, функціонально-структурний, жанровий);

– висвітлено діяльність яскравих представників фаготного виконавського мистецтва в різних аспектах (просвітницькому, педагогічному, виконавському, науковому);

– визначено провідну роль видатних фаготистів В. Уотерхауса, М. Алларда, В. Апатського у процесах становлення індивідуального стилю і вдосконалення репертуару;

– надано історичну оцінку внеску композиторів, які створили репертуар для фагота *solo* (на матеріалі маловивчених оригінальних творів для фагота Ж. Д. Брауна, Й. С. Баха, М. Алларда, М. Арнольда, Г. Джакоба, Ф. Міньона, Л. Беріо С. Арзуманова, М. Алексєєва, Д. Аббасова, В. Левіта, Д. Капіріна, Ю. Каспарова, Е. Денисова, О. Щетинського, М. Войнової).

– розглянуто основні явища концертної та конкурсної практики фаготного виконавства в контексті сучасної ситуації в світовій музичній культурі;

– введено в науковий обіг близько 130 нових наукових джерел, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику виконавства на фаготі (періодичні наукові видання Міжнародної асоціації подвійної тростини);

– представлено унікальну (для вітчизняного музикознавства) інформацію про діяльність асоціацій та спільнот в історичному просторі останньої третини ХХ – ХХІ століть; висвітлено їхні наукові та виконавські досягнення.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані як в педагогіці і методиці, що пов'язано з навчанням гри на фаготі, так і в інших навчальних курсах (присвячених, наприклад, історії сучасної музики, історії або психології виконавства, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації), а також у популярних і науково-популярних лекціях, присвячених фаготній практиці, різних за жанром критичних і критико-публіцистичних працях. Крім того, викладені у дисертації факти і положення, можуть бути цікаві для музикантів-виконавців, композиторів, критиків, соціологів, публіцистів-просвітителів і широкого кола читачів, які цікавляться проблемами музичного виконавства в найширшому розумінні.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні ідеї та положення роботи відображені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Гіпертекст сучасного музикознавства» (м. Харків, 2015), «Інтоніаційний образ світу: національні спектри» (м. Харків, 09-11 грудня 2016), «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» до 20-річчя Національної академії мистецтв України (м. Одеса, 5-7 грудня 2016); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (м. Одеса, 24-25 грудня 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (м. Харків, 23-24 березня 2017); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (м. Харків, 4-5 жовтня 2019); відкрита звітна наукова конференція Ради молодих вчених (м. Харків, 16 травня 2020).

Публікації. За темою дисертації опубліковано шість публікацій, з них: чотири статті у фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, одна – у фаховому періодичному зарубіжному науковому виданні

«Южно-Российский музыкальный альманах» (Ростов-на-Дону, РФ), одна – у міжнародному закордонному періодичному виданні «*American Research Journal of Humanities & Social Science*» (США).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів із висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел (242 найменувань) та трьох Додатків. Загальний обсяг роботи 288 сторінок, з них - 160 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФАГОТ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ПРАКТИЦІ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ

1.1 Огляд наукових джерел про історію та теорію фаготного мистецтва.

Одним із характерних шляхів пошуків у мистецтві ХХ-ХХІ століття, де людина прагне максимально повно та яскраво проявити свою індивідуальність, своє неповторне «я», своє унікальне бачення навколишнього світу, є шлях пошуку нових засобів виразності. У музиці це відбивається в різних процесах – зокрема, в пошуку і застосуванні нових за характером звучання «голосів» – тембрів. Мова може йти як про принципово нові, невідомі раніше тембри (наприклад, про штучно синтезовані за допомогою електронної апаратури або про створені нові музичні інструменти), так і про давно відомі музичні тембри.

У ситуації з «оновленням» характеру звучання тембрів традиційних для академічної музики також можна виокремити кілька варіантів «розвитку подій». Одним із таких варіантів може бути, наприклад, залучення в орбіту професійної музичної композиції і музичної практики у широкому розумінні тембрів народних музичних інструментів – репрезентантів різних національних культур (автентичних, культурно «близьких» або «далеких»), або нове розуміння і використання тембрів історично усталених (у певному сенсі) у професійному музичному виконавстві. В музичній практиці тембр інструмента мислиться як ціле, що з одного боку підкреслює індивідуальність тембру, з іншого — узагальнення звукового характеру. При цьому звуки, що видобуваються на певному інструменті можуть суттєво відрізнятися один від одного. Таке відбувається, наприклад, при зміні регістрів, а також під час звучання нот, що розташовані на «межі» зміни регістрів. Є. Назайкінський у статті «Чисті тембри» наводить посилання на записи М. Глінки про тембри духових інструментів: «Глінка в “Примітках про інструментування” говорить

про “похмурий”, “фантастичний” характер низьких звуків кларнета, про “неприємно-смішний” середній регістр фагота, про “святковий характер” дієзних та “страждаючий відтінок” бемольних тональностей у флейти, про “войовничо-енегрійний характер” мідних тощо (переклад з російської наш — О. П.)» [141, с. 8]. Є. Назайкінський доходить висновку, що «чисті тембри» — «це свого роду концепт, що сформувався в теорії та практиці оркестровки, тобто певне узагальнене уявлення, що підтримує більшість музикантів практиків та теоретиків» (переклад з російської наш — О. П.) [141., с. 9]. Але в широкому значенні «чисті» тембри увиразнюються тоді, коли інструменти звучать в умовах «ясної чутності». Тобто, щоби сприйняти тембр інструмента в його автентичності, він має звучати окремо, має бути вільним від поєднання з тембрами інших інструментів. Таким чином, найбільш яскраво чисті тембри проявляються в творах для інструмента соло та сольних оркестрових партіях. Проте, як відзначає Є. Назайкінський, існує можливість представити тембр інструмента в чистому вигляді, навіть при одночасному звучанні різнохарактерних інструментів. Таке можливо, наприклад, коли партії інструментів викладено в різних регістрах, коли під час звучання в оркестрі між інструментами існує певна дистанція. Важливою є також ритмічна організація, за допомогою якої композитор має можливість успішно «відтінити» різні за звучанням інструменти. Окрім цього, важливим компонентом для збереження чистоти тембру інструментів оркестру Є. Назайкінський вважає розмежування фактурних функцій (виклад мелодії, підголосків, контрапунктична та басова лінії, акомпанемент тощо). Таким чином, мелодія та акомпанемент, що мають різну організацію, сприймаються слухачем як «різні пласти звукової тканини» [141, с. 10]. Водночас схожі фактурні функції в партіях інструментів оркестру створюють умови нівелювання тембрових характеристик окремих інструментів, коли все змішується в єдине монолітне ціле. «В музиці західноєвропейських композиторів з її більш тривалою історичною еволюцією засади для

роздільного оперування тембром та динамікою, звуковисотними засобами та артикуляційними прийомами склалися набагато раніше» [141, с. 14].

На діалектичний зв'язок у співвідношенні фізичних та психологічних властивостей тембру музичних звуків вказував К. Квашнін. У дисертаційному дослідженні «Активация зворотніх зв'язків як метод формування тембрового слуху при грі на духових інструментах» [79] автор зазначає, що творчі наміри виконавця, його попередні слухові відчуття необхідного колориту задля втілення музичного образу часто заперечуються конструктивними особливостями інструмента, що обумовлює фізичну природу тембру звуку.

В класифікації відтінків тембру К. Квашнін наголошує на розумінні тембрової об'єктивно-суб'єктивної сутності. Об'єктивні засади тембру полягають в фізичних та фізіологічних чинниках. Суб'єктивні проявляються не в самому сприйнятті музичного звуку, а в моменті визначення його забарвлення (м'який, блискучий, сухий, повний). Створення такої повної класифікації тембрів ускладнюється тому, що неможливо утримати звукове забарвлення (в його обертоновому значенні) при переході від одного звука до іншого. Якщо відтворювати один й той самий динамічний нюанс під час чергування звуків, об'єктивні показники будуть змінюватися. Класифікувати тембри неможливо ще й з тієї причини, що на тембр впливає і лабільність характеру виконуваної музики, як і виключно індивідуалізовані процеси сприйняття та виконавства.

Необхідно також враховувати, що кожен із відомих тембрів інструментів народної або академічної музики за часи побутування набув свій семантичний «шлейф», який у певних умовах проявляє змістовні (музичні і позамузичні) смисли, що є найважливішими складовими загального змісту твору.

Одним із таких класичних академічних європейських музичних інструментів, тембр якого був своєрідно «переосмислений» у ХХ столітті, є фагот. Завдяки цьому «переосмисленню», разом із традиційною функцією як одного з основних дерев'яних духових інструментів в оркестрі, фагот набув роль сольного концертного інструмента. Про це свідчать і поява оригінального

репертуару для фагота *solo*, і значна кількість виконавських конкурсів для фаготистів.

[9] Важливе значення на формування тембру духового інструмента має розтруб. Так, великий розтруб сприяє утворенню м'якого тембру, він «утримує» низькочастотні обертони. Маленький розтруб сприяє нівелюванню низьких частот, тому звук на таких інструментах більш яскравий та дзвінкий. Як відомо, фагот взагалі не має розтруба, тому звук фагота разом із рихлим тембром здобуває необхідну різкість та гостроту. Фаготна атака складається з двох основних елементів — різкого приступу (імпульсивного елемента атаки) та плавної зміни сили до рівня стаціонарної складової звучання [9, с. 192].

Динамічні можливості духових інструментів також пов'язані з регістром. На фаготі низький регістр звучить доволі різко та грубо, звуки цього регістру важко видобувати в тихих нюансах. На всіх духових інструментах найбільш широким динамічним діапазоном характеризується середній регістр. Цей відрізок звукоряду визначається найбільшим спектром виразових можливостей. Найбільш вузьким динамічним діапазоном характеризується верхній регістр. Саме на фаготі, у порівнянні з іншими духовими інструментами, у виконавця є можливість добитися яскравих колористичних ефектів за допомогою додаткових аплікатур. Цікаві тембри, що нагадують флейтові флажолети, можна отримати на фаготі шляхом видобування звуків передуванням від грифів нижньої квінти звукоряду.

На жаль, спеціальних досліджень про виконавство на фаготі вкрай мало, і характер їх скоріше оглядовий, публіцистичний або методичний. Як у вітчизняному, так і закордонному музикознавстві існує певна кількість теоретичних розробок, присвячених ролі фагота в музичному минулому і сьогоденні, а також відповідному репертуару, проте вони не в повному обсязі відбивають проблематику, пов'язану з історією і теорією фаготного виконавства. Представлена дисертація є одним із перших наукових досвідів на даному шляху.

У вітчизняній музичній науці існує ряд досліджень різних років, присвячених духовим інструментам, найбільш значущими з яких убачаються праці Г. Абаджаян [1; 3], В. Апатського [7; 8; 9] Л. Беленова [18], В. Березіна [20], В. Богданова [26; 27; 28], Н. Волкова [39], В. Громченко [46; 47; 48], Ю. Должикова [56; 57], В. Качмарчика [75; 76; 77; 78], В. Лебедева [99], С. Левін [101; 102], В. Попова [146], І. Пушечнікова [39], Ю. Усова [188; 189; 190]. Крім того, з'являються роботи, де об'єктом наукової уваги обирається власне фагот, його історія, виразові і технічні можливості (Г. Абаджян [2], В. Апатський [6; 10], В. Бубнович [29], Н. Карауловський [73], А. Кізіляєва [80], С. Левін [100], В. Леонов [103], В. Попов [146], В. Старко [176]). Варто відзначити численні наукові публікації міжнародних асоціацій виконавців на духових інструментах, таких як *International double reed society*, *Australian double reed society*, *British double reed society*, *Japan bassoon society*, *Finnish double reed society*. Ряд досліджень присвячено фаготу в добу бароко, зокрема, маємо на увазі дисертацію А. Кізіляєва [80] і монографію *Anthony Baines* [212]. Водночас взаємозв'язок між органологічним аспектом в історії розвитку фаготного виконавства доби бароко з новими інтонаційними можливостями і новим тембровим амплуа інструмента, що зумовило нові жанрово-стильові умови застосування фагота, висвітлені недостатньо системно.

Важливим етапом онтологічного процесу на шляху еволюції фаготного мистецтва вважається період середини XVI – початку XVII століть. Для того, щоби усвідомити ті фактори, що призвели до появи фагота в такому вигляді, який він має в наші дні, необхідно враховувати загальні тенденції на одному з перших етапів створення дерев'яних духових інструментів.

У даний період в музиці панує стиль бароко, яскравими рисами якого є монументальність, драматизм, контрасти почуттів, інтонаційна виразність. Формується новий репертуар, а насичене експресивне звучання, покликане передавати емоційну палітру музики того часу, потребує від музичних інструментів нових акустичних якостей. В цю добу відбуваються значущі

зміни в конструкціях інструментів, у складах оркестрів і камерних ансамблів, в які, зокрема, на постійній основі входять духові інструменти.

Одним із таких інструментів став фагот. В період XVI–XVII ст. фагот постає в тому вигляді, який відомий нам сьогодні. Появу інструмента слід відносити до другої чверті XVI ст. Довгий час вважалося, що своїм виникненням фагот зобов'язаний канонікові Афраніо дель Альбонезі, який створив музичний інструмент з двома паралельними трубками, який і мав назву *фаготус*. Але цей інструмент був різновидом волинки і під час гри розміщувався на колінах виконавця, який нагнітав повітря за допомогою шкіряного бурдюку [6, 2017]. Немає точної інформації, хто саме створив фагот тієї принципової конструкції, яка нам відома зараз; вважається, що це результат праці декількох майстрів, які здійснили реконструкцію старовинної басової бомбарди шляхом складання навпіл.

Досліджуючи становлення фагота в добу бароко Кізіляєв [80] звертає увагу на певні характерні риси, що притаманні лише цьому музичному інструменту та відрізняють його від інших. Однією з таких особливостей Кізіляєв вважає зігнутий дугою конічний канал у формі літери U. Автор дисертації вказує на наявність декількох різновидів інструментів того часу зі схожою формою та ставить гіпотезу про активність таких експериментів в галузі інструментобудування, що почалися на одне-два століття раніше. Окрім форми каналу, Кізіляєв враховує циліндричну форму каналу, апертура якого дозволяє здобуття звуків більш низького регістру. Таким чином, майстри, що створили таку конструкцію інструмента, успішно вирішили поставлені завдання. Тим не менш, циліндричний канал має свої недоліки порівняно з конічним: при використанні циліндричного каналу обмежується діапазон, оскільки на ньому унеможливлене октавне передування. Тому при подальших розробках щодо вдосконалення інструмента майстри відмовилися від циліндричного каналу.

При змалюванні історичних передумов виникнення фагота слід надати стислу характеристику інструмента, який має назву «бомбарда», що

відноситься до сімейства шалмеїв та вважається безпосереднім попередником фагота. Одна з перших згадок про бомбарду датується 1546 роком [234]. Розвиток інструмента не був однаковим у всіх країнах Європи. Лангвілл, наприклад, вказує, що в 1620 році в Німеччині було зафіксовано 2 типи шалмеїв та 5 типів бомбард. Судячи з того, що посилення про наявність бомбард в Англії є досить рідкісними, цей інструмент не здобув знаного поширення на даній території. В іспанських джерелах 1555 року вже фігурує і вказується назва фагот [234, с. 6, 8].

Певні історичні події Пізнього Середньовіччя (Хрестові походи) стали сприятливим фактором для проникнення культурних традицій Сходу в Західну Європу. Такий культурний синтез не міг не відобразитися і в сфері створення музичних інструментів. Як наслідок – це сприяло популяризації такого духового інструмента, як шалмей.

Подальший розвиток європейської музичної культури потребував розширення технічних та виразових можливостей, як стосовно вже існуючих інструментів, так і в плані створення нових. Наприклад, розвиток інструмента бомбарди відбувався шляхом збільшення його розмірів. За даними Лангвілла, на початку XVII століття сімейство бомбард налічувало біля семи різновидів бомбарди, при чому її басові модифікації вражали своїми величезними розмірами. Можна припустити, що саме великі розміри не сприяли частому використанню басових бомбард до 1500 року, залучення до обігу виконавців басових інструментів почалося лише з початку XVI століття [234]. Виникнення найбільшого інструмента даного сімейства – гросс-бас-поммера – відбулося приблизно в середині XVI століття.

Винахід фагота не призвів до зникнення інструментів, його попередників, оскільки на той час він був ще дуже далекий від досконалості. Відтак бомбарди та помери побутували аж до XVIII ст. разом із фаготом (як шалмей – разом із гобоєм). Недосконалість фагота у даний період пояснюється й побутуванням протягом тривалого часу не одного інструмента, а цілого сімейства фаготів.

Разом із стрімким розвитком галузі інструментобудування XVI століття позначилося швидкими темпами зростання професійного музикування. В країнах Західної Європи широко розповсюджується практика найму музикантів до різних оркестрів та ансамблів. Музичні інструменти стають затребуваними все частіше й у все більшій кількості. Як зазначає [80], що до кінця XVI століття фагот зайняв усталену позицію в міських ансамблях Німеччини, Італії, Іспанії, Англії, Нідерландах. Одним з перших фаготистів-віртуозів того часу вважається Філіп ван Ранст, рідкісні біографічні дані якого дійшли й до наших часів.

Як вже згадувалося, створення інструмента з каналом, який нагадував літеру U, було важливим кроком у процесі вдосконалення його конструкції. Зникли притаманні бомбарді сила і грубуватість звуку, тембр значно пом'якшився, і з цим пов'язана назва нового інструмента – «дольчіан» (від італійського *dolce* – ніжний, солодкий). Як вказує В. Апатський в книзі «Фагот від А до Я» [6, с. 13], «в ті часи існувала плутанина з назвами багатьох духових інструментів. По-різному називали й перші фаготи, які виготовлялися з одного шматка деревини: дольчіан, дульціан, дольціан... Сьогодні під дольчіаном маються на увазі перші фаготи, які виготовлялись з одного шматка дерева, а під назвою фагот – розбірний чотиричастинний фагот».

У XVI столітті існував цілий ряд дульчіан-фаготів (дискант-фагот, малий фагот, хорист-фагот, кварт-фагот, квінт-фагот), але найуживанішим був хорист-фагот з діапазоном від «с» великої октави до «с» першої октави, що давало змогу виконувати басову підтримку церковному хору.

Як і бомбарда, дольчіан мав від шести до восьми ігрових отворів, один або два клапани і подвійну тростину, але дещо зменшеної форми. Форма каналу також мала велике значення, інструментам з вузьким каналом були притаманні більш м'яке звучання і невеликий динамічний діапазон, і навпаки – інструменти з великим розсвердленням каналу звучали досить гучно і грубо. Ці інструменти характеризувались органічним поєднанням із звучанням інших інструментів того часу і досить потужним звучанням

у сольному виконанні. Водночас, як вказує М. Дарт, звуковисотна інтонація таких фаготів залишалась нестабільною, звуки верхнього регістру майже не застосовувались, а в низькому регістрі був відсутній цілий ряд хроматичних звуків [223, с. 46].

У той час характерною тенденцією еволюції духових інструментів, завдяки розвитку композиторської творчості, було прагнення до хроматизації звукоряду. Так, уже у другій половині XVI століття відбуваються зміни в сфері конструкції духових інструментів. На рубежі XVI–XVII століть у процесі хроматизації фагота відбуваються принципові зміни і в його конструкції: з'являються нові, «хроматичні» отвори і клапани, виникає вилючна аплікатура.

Найкращими тогочасними майстрами, які виготовляли фаготи, вважались К. Грензер, Я. Грудманн, Ж. Саварі-молодший, В. Мільхауз, Т. Каузак [100, с 16].

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

Перераховані вище фактори спричинили й принципові зміни у ставленні композиторів до фаготу, який виходить на більш високий та складний функціональний рівень у творах різних музичних жанрів.

Стосовно репертуару (як оркестрового, ансамблевого, так і сольного) фагот пройшов певні еволюційні етапи. Першим музичним твором, в якому була виявлена наявність фагота, вважається п'ята інтермедія до комедії Джироламо Баргалі «Паломниця» (*La Pellegrina*) [80]. Фагот звучав у цьому

фрагменті разом із тромбонами, корнетами та дульціаном (прототипом фагота, який деякий час продовжував побутувати, вже після введення до музичного вжитку фагота). Відомо, що фагот входив до складу венеціанського собору Сан Марко, а один з найвпливовіших музикантів того часу – Дж. Габріелі – залучав фагот для виконання власних творів [80]. При цьому, на межі XVI-XVII століть практика музикування не передбачала вказівок композиторів конкретних інструментів для виконання певної партії. Незважаючи на те, що духовим інструментам відводилася другорядна роль, фагот утримує позицію постійного учасника ансамблів. Слід зазначити, що ансамблеве музикування було в ті часи не менш популярним. Інтерес до такого жанру, як соната проявляли багато професійних музикантів. Композитори звернули увагу на вдале темброве співзвуччя, що утворюється завдяки поєднанню фагота зі скрипками. Таким чином, однією з характерних рис венеціанської тріо-сонати в першій половині XVII століття стає саме такий склад — дві скрипки та фагот. Твори для цього складу писали Б'яджо Маріні, Габріель Успер, Даріо Кастелло та інші [80]. В більшості випадків партія фагота в ті часи не містила рель'єфу чи будь-яких інших технічних труднощів.

Певний революційний крок стосовно розвитку технічного компонента в репертуарі як струнних, так і духових інструментів здійснив Д. Кастелло. Його творчість зіграла значну роль в трансформації інструментальної канцони в сонату [222]. Д. Кастелло давав вказівки, для яких саме інструментів призначені партії, особливу увагу приділяв таким інструментам, як корнет та дульціан. Окрім цього, Д. Кастелло був одним з перших композиторів, хто використовував темпові позначення, що продовжують залишатися незмінними і в наш час (*adagio*, *allegro*, *presto*). Композитор відзначав і динамічні нюанси та виписував орнаментику, таким чином –привносив більше деталізації та конкретики у виконання творів. Незважаючи на те, що сонати Д. Кастелло вважалися складними для виконання навіть для тогочасних професійних музикантів, ці твори набули популярності навіть за межами Італії та пережили неодноразові перевидання [222].

Наступним еволюційним кроком стосовно фаготного репертуару стала творчість німецького композитора Генріха Шютца. Його твори відрізнялися наявністю самостійних партій для трьох чи п'яти фаготів одночасно. Саме Г. Шютц помітив зв'язок між технікою виконання на духових інструментах та технікою сольного співу. При цьому Г. Шютц був одним із перших музикантів, що створював твори для конкретних виконавців-віртуозів, здебільшого духовиків [212].

Але найбільший вплив на розвиток виконавства на фаготі та на розширення репертуару мали самі виконавці, фаготисти-віртуози. Вони зробили значний внесок у формування сольного фаготного репертуару, розкривши технічні можливості та виразовий потенціал інструмента. В дослідженні Лангвілла [234] зазначено, що першим із відомих сучасності сольним твором для фагота є фантазія іспанського фаготиста-композитора Бартоломе де Сельма-і-Салаверде (видання датується 1638 роком). Окрім свого призначення для сольного виконання, унікальність цього твору полягає у використанні звука сі-бемоль контроктави, що виходив за межі робочого діапазону інструмента того часу. Враховуючи факт, що на той час фагот ще не мав клапана сі-бемоль, автор дослідження доходить висновку, що Бартоломе де Сельма-і-Салаверде мав інструмент особливої конструкції. В 1645 році інший фаготист-віртуоз, Джованні Антоніо Бертоллі, видав дев'ять сонат для сольного фагота та бассо контінуо. Вважається, що це – найперше видання, присвячене сольним сонатам одного конкретного інструмента.

Перший програмний твір для фагота (соната «Монахиня» (La Monica), 1651 рік) належить німецькому фаготисту та композитору Філіпу Фрідріху Бьодекеру. Стосовно першої появи партії фагота в оперному репертуарі ведуться дискусії. Є версія, що це твір Антоніо Честі «Золоте яблуко», проте існують інші версії, що це «Смерть Орфея» Стефано Ланді; «Зелевих» Зігмунда Теофіла Штадена. [80]. Тим не менш, у другій половині XVII століття важливу роль у впровадженні в оркестрову практику духових інструментів, зокрема, фагота, відіграла творчість Жана Батиста Люллі. Він сформував склад

інструментів, заснований на специфічному поєднанні двох гобоїв та фагота. В подальшому цей інструментальний склад стали залучати у своїх творах інші композитори. Окрім цього, Ж.-Б. Люллі вперше звернув увагу на семантику інструмента. Опера Люллі “Психея” (1674 р.) була майже першою оперою, в якій було залучено фагот [231, с. 10].

Поява жанру *concerto grosso*, що виник у добу бароко, а згодом, і жанру інструментального концерту виводить виконавство на духових інструментах, зокрема на фаготі, на новий етап якісного розвитку. Найбільш значним надбанням цього часу в репертуарі фаготистів є твори А. Вівальді. 39 його концертів, створених для фагота з оркестром, вважаються перлиною концертного репертуару фаготистів. У творчості А. Вівальді стверджується форма концерту – тричастинний цикл з рухливими першою і третьою частиною і повільною другою. Швидкі частини розвиваються за принципом чергування *solo* фагота і *tutti* оркестру. Важливо підкреслити, що ще для доволі недосконалого інструмента А. Вівальді написав досить складні, віртуозні концерти, які вимагають від виконавця-фаготиста високого класу майстерності. Рухливе стакато, легка пасажна техніка легато, швидкі стрибки на широкі інтервали, ліричні другі частини, які потребують максимально виразного і красивого звучання, виокремлюють концерти А. Вівальді з усього репертуару для фагота того часу. Цікавим є питання, чим саме був викликаний інтерес композитора саме до фагота. Побутує думка, що в капелі графа Морцина, очевидно професійний рівень фаготного виконавства був доволі високого рівня, тому твори для фагота створювались багатьма композиторами, що займали посади при дворі. Це, наприклад – Йоганн Фрідріх Фаш, Антонін Райхенауер, Франтішек Їранек [80].

Й. С. Бах не залишив після себе сольних творів для фагота. Вейн Джонсон [231] відзначає, що партія фагота в творах Й. С. Баха характеризується технічною складністю та відіграє важливе значення в партитурах в тих випадках, коли композитор орієнтувався на виконання конкретного фаготиста, й відповідно до рівня майстерності створював музичний матеріал. Стосовно

інструментарію, слід зазначити, що Й. С. Бах писав для фаготів удосконаленої на той час, французької системи. Проте відзначимо і те, що Й. С. Бах вперше використав в одному творі одразу три інструмента з подвійною тростиною. “*Passion Music*” була написана для гобоя, гобоя да качча та фагота [231, с. 10]. Цілком ймовірно, що Й. С. Бах не писав сольних творів для фагота через відсутність в його найближчому колі музикантів фаготистів-віртуозів, які могли б ці твори виконати.

Дещо з іншого ракурсу це питання розглядає В. Апатський. Він зазначає, що «фагот в оркестрі Й. С. Баха використовувався здебільшого для подвоєння баса, проте інколи йому доручались сольні і, навіть, віртуозні партії» [7, с. 199]. Інші німецькі композитори, що проявляли інтерес до фагота в XVIII столітті – це Йоганн Кристоф Граупнер (1683-1760), Йоганн Готліб Граун (1703-1771), Карл Генрії Граун (1704-1759), Йоганн Фрідріх Фаш (1688-1758). Вони є авторами концертів для фагота з оркестром, розвивали та підсилювали статус фагота в концертному жанрі.

На момент 40-х років XVIII століття фагот закріпився також у складі військових оркестрів (французької гвардії і німецьких уланських полків). На військових парадах виконувалось багато музичних творів, написаних для двох гобоїв, двох кларнетів, двох валторн, а також двох фаготів [100, с. 21].

В Англії інтерес до фагота проявляли Г. Ф. Гендель, Й. Е. Галльярд, Л. Мерчі та інші. За висловом видатного тогочасного виконавця на фаготі Міллера, “фагот був одним з інструментів, якому композитори доручали соло” [212, с. 289]. Саме для Міллера Г.Ф. Гендель писав багато сольних фаготних партій в своїх творах.

Із німецьких композиторів важливий внесок у збагачення репертуару фагота здійснив Фрідріх Граупнер. Він одним із перших звернувся до жанру концерту для фагота, його творчий доробок налічує чотири фаготних концерти. На німецькомовній території періоду класицизму фаготистом високого класу вважався Ріттер, який співпрацював з В.-А. Моцартом [212].

Як відомо, у Франції в 30-ті роки XVIII століття постав новий стиль «рококо», найвидатнішим представником якого є Жозеф Боден де Буаморт'є. Саме цей композитор звернувся до жанру сольного концерту для духового інструмента та написав один з перших французьких концертів для фагота (Концерт № 6, ор.26) [80]. Проте цей концерт не був призначеним спеціально для фагота. Відповідно до тогочасної музичної практики, виконання концерту також передбачалося на таких інструментах, як віолончель та альт. Але три роки поспіль Буаморт'є написав концерт саме для фагота (№4, ор. 37) й таким чином закріпив статус фагота як концертного сольного інструмента. Важливу функцію фагот виконує також в творах Ж.-Ф. Рамо. Його оперні партитури містять багато цікавих партій фагота, при цьому композитор використовує весь діапазон інструмента, незважаючи на наявні регістрові недоліки.

Важливе значення для даної дисертації має дослідження В. Апатського «Історія духового музичного виконавського мистецтва». Згідно з її даними, серед відомих фаготистів XVIII століття слід вказати наступні імена. Це – насамперед Етьєн Озі (1754-1813), професор Паризької консерваторії, автор однієї з перших фаготних «шкіл».

Ще один фаготист-віртуоз – Брандт. Завдяки численним концертам він здобув популярність на всій території Німеччини та за її межами. Виконавська майстерність Брандта вважалась взірцем краси та чистоти звуку, філігранної техніки та повнозвучного верхнього регістру.

Наступна видатна особистість того часу — Мельхіор. Французький фаготист-віртуоз, один із засновників камерного музичного товариства виконавців-духовиків у Парижі.

Виконавця Міллера вважали «найпопулярнішим фаготистом століття» [7, с. 189], а англійський фаготист-віртуоз Холмс отримав слухацьке визнання завдяки красивому звуку на інструменті, так само, як і Джон Макінтош. Ф. Гебауер «прославився своєю феноменальною технікою» [7, с. 189].

Традиційно в європейському інструментобудуванні спостерігалась конкуренція між французькими та німецькими майстрами. Боротьбу

здобували поперемінно, спочатку французи, потім німці, далі знову французи. На початку ХІХ століття фагот мав 8-9 клапанів, потім конструкція еволюціонувала до 11 та, згодом, до 16 клапанів. Останні, сконструйовані майстрами А. Буффе та Ф. Трієбертом отримали широке розповсюдження в Європі. Але існували й недоліки – бідність тембру та невиразна динаміка. Конструкція фагота Вільяма Гекеля (сина виготівника інструментів Йоганна Адамса Гекеля) виправила ці недоліки і в 1885 році з'явився найкращий фагот ХІХ століття. Цей фагот мав сильний звук та світлий тембр. Тим не менш, серед виконавців траплялися особистості, які сумували за старими звуковими характеристиками та м'яким, оксамитовим тембром [7].

Досліджуючи духові інструменти в музичній культурі класицизму, В. Березін вважає, що фагот того часу мав ніжне звучання та добре взаємодівав із тембрами інших інструментів. Значна кількість сольних партій в оркестровій літературі, віртуозне трактування фагота в камерній та концертній літературі тощо, свідчать про безумовний інтерес до фагота в плані сольного амплуа, динамічної гнучкості й технічних можливостей. При цьому В. Березін стверджує, що «в трактуванні фагота раніше, ніж, наприклад, у гобоя, складається коло типових засобів та фактурних елементів, що містяться в характерній фаготній партії» [20, с. 37]. В оркестрі доби класицизму декілька фаготів дублювали басову партію, при чому це не завжди вказувалося в партитурі. За часів К.В. Глюка в Паризькій опері налічувалося 8 фаготів і всі вони могли звучати *tutti*. Оркестрові партії фаготів могли подвоюватися (по два музиканти на кожен голос) [20, с. 38].

Наступний етап онтологічного процесу еволюції фаготного мистецтва пов'язаний із добою романтизму. Г. Благодатов відзначав, з одного боку, певний інтерес з боку композиторів до звукових характеристик фагота, з іншого – фіксував зміни, що відбувалися стосовно семантичного амплуа інструмента. Наприклад, К.М. Вебер використовував фаготи у розширеному амплуа. Це траплялося в трьох випадках: або два фаготи мали приєднуватися до басів, або виконувати середні голоси, або розподіляти свої функції (перший

фагот — тенор, другий — низький бас) [24, с144]. Р. Вагнер у ранній творчості застосовував парний склад дерев'яних духових інструментів, а в пізній період творчості звернувся вже до складу з трьох-чотирьох фаготів. «Драматургія тембрів утверджується як один із головних компонентів оперного твору» [24, с. 186].

Влучне порівняння природи тематизму в музиці романтиків та представників класицизму можна віднайти у С. Скребкова: «Інтонаційно-стилістична природа тематизму в музиці романтиків більш розмаїта, ніж класична. Вона містить різноманітність типів, якими оперувала музика XVIII століття та більш ранніх епох. Крім цього, вона відкриває величезну можливість вільних взаємопереходів, безперервного переростання одного типу інтонування в інший» [169, с. 257]. У класичному стилі інтонування розподілялося на хорове, колективне та сольо-ансамблеве, індивідуальне. Водночас, відзначає С. Скребков, «індивідуалізована мелодика романтиків відновлюється – вона містить у собі внутрішній фон, сповнена ним та кожної миті може в ньому розчинитися, розтанути чи перейти в нього» (переклад із російської – наш, О. П.) [169, с. 258].

Наступний етап еволюції фагота детально розглядає І. Віскова в дослідженні «Гобой та фагот в ХХ столітті». Авторка вважає фагот інструментом, що характеризується розвиненою рухливістю. На сучасному інструменті існує можливість легко виконувати швидкі гамоподібні та арпеджовані пасажі в тональностях із невеликою кількістю знаків. Фагот має ще одну особливість: пасажі у висхідному напрямку виконувати легше, ніж у низхідному. Разом із цим, на ньому досить рухливо, без проблем виконувати стрибки на широкі інтервали, октаву та більше: децими, дуодецими, подвійні октави, особливо штрихом *staccato*. Яскравим прикладом широкого ходу вниз є фрагмент в соло фагота в №9 з «Карміни Бурани» К. Орфа («Пісня смаженого лебедя»). Стрибки штрихом *legato* виконувати на фаготі дещо складніше.

У ХХ столітті технічні можливості фагота значно збагатилися. З'явилося багато технічних прийомів, якими не володіли виконавці ще 100 років тому. В

авангардній музиці ХХ століття використовуються такі нові прийоми, як глісандо, видобування співзвуч (на принципово одноголосному інструменті). Видобути одразу два звука на фаготі можна за допомогою передування, коли відбувається перехід обертонів. У такий момент до основних обертонів приєднується інтерференційний «бурдонний» звук. До того ж виконавець може цього досягти, послуговуючись допоміжною аплікатурою. Таке співзвуччя складно назвати акордом, це, скоріш, – кластер.

Проте виконання чвертьтонової техніки на фаготі перебуває наразі в стадії розробки. І. Віскова підкреслює, що «...оскільки фагот має найдовший повітряний канал серед дерев'яних духових інструментів, на ньому є можливість виконувати численну кількість аплікатурних варіантів. Але цієї кількості все ж недостатньо для створення повноцінної чвертьтонової шкали» [36, с. 92].

1.1.1 Темброве амплуа фагота

Разом із тривалою історією становлення, розвитку та вдосконалення конструкції фагот має не менш тривалу й цікаву історію змін його звукових характеристик. У різний час із моменту виникнення фагота його тембр та технічні особливості сприймалися по-різному як композиторами, так і слухачами. Це залежало не лише від покращення звукових показників інструмента, але й від загальних змін «парадигм» композиторського та виконавського мислення. Таким чином, у даному випадку може йтися про еволюцію семантичного амплуа фагота.

В «Історії оркестрування» Карс відзначав, що саме Персел та Скарлатті вважаються першими композиторами, що дистанціювалися від традиції розташування духових інструментів парами. Незважаючи на те, що для фагота писалась одна партія, вона являла собою басовий голос гармонії та не розглядалася як соло для духового інструмента, на відміну від сольних партій труби, що було поширеним явищем у партитурах згаданих вище композиторів [72, с. 87].

Із XIX століття почалася проміжна стадія формування тембрового амплуа фагота, коли він, з одного боку, ще не цілком позбавився басової функції, а, з іншого – як рівноправний солюючий інструмент ще не мислився в творчій свідомості композиторів. Стосовно оркестровки XIX століття слід навести наступний вислів: «Оскільки елементи контрапунктичного складу зникають із партитур, дерев'яні духові більше не мають необхідності безперервно перегукуватися пасажами зі струнними. Вони набувають певної індивідуальності та самостійності стилю. У Рамо фаготи можуть виконувати то гармонічну, то мелодичну, сольну функцію, а можуть й виконувати бас» [140, с. 126]

Стосовно семантичного амплуа фагота. Яскраве втілення тембрових характеристик інструмента можна спостерігати у М. Глінки [186]. Патетичне тріо для кларнета, фагота та фортепіано, опера «Руслан та Людмила», де розкриваються як гумористичні риси фагота (лейтмотиви Фарлафа), так і ліричні й патетичні (образ Горислави, приклад — каватина Горислави). Саме в цій партії композитор вперше в історії впроваджує прийом вібрато у фагота [100, с. 34].

У творчості Р. Вагнера фагот виконує здебільшого гармонічну та колористичну функцію. Цікаво, що він використовується в середніх голосах, а не як бас у групі дерев'яних духових інструментів. Масштабні та розгорнуті соло фагота в музиці Р. Вагнера відсутні.

Французькі композитори XIX століття трактували звучання фагота в двох напрямках: з одного боку, фагот міг виражати сарказм (вступ до «Серенади Мефистофеля» в третій дії опери «Фауст» Ш. Гуно), з іншого боку — легкий витончений гротеск, як, наприклад в фіналі другої дії опери Ж. Бізе «Кармен», де потрібний ефект досягнуто за допомогою залучення трелей [100, с. 36]. Значуще місце тембр фагота займає в операх Дж. Верді. Семантичне навантаження фагота в операх Дж. Верді вирізняється розмаїттям. По-перше, композитор підкреслює схожість тембру фагота з голосами вокалістів (зокрема, баритоном), фагот у Дж. Верді може мати й іронічний відтінок

(«Отелло», друга дія, сцена Отелло та Яго), в акомпанементах також тембр фагота досягає певної виразності (наприклад, «Аїда», друга дія, сцена Аїди та Амнеріс).

П. Чайковський впроваджує основну роль кантилени в трактуванні інструментів оркестру [100, с. 39]. Слід вказати на симфонічні твори композитора, особливо Симфонії №5 та №6, де майстерно втілений широкий спектр багатобразності інструмента. В опері *«Евгеній Онегин»* фагот пов'язаний зі сферою лірики (арія Ленського в другій дії). П. Чайковському також належить розуміння семантики фагота й як драматизаційної. Це, перш за все, проявляється в опері *«Пікова дама»* (сцена у Графіні). Важливе місце фагот займає й в симфонічній творчості П. Чайковського. У дисертаційному дослідженні В. Попова представлений цілісний аналіз фаготної партії в оркестрових творах митця. Симфонії цього композитора обрано дослідником з багатьох причин. Основною причиною є те, що саме в творах П. Чайковського виконавцеві на фаготі надано можливість продемонструвати майстерність та виявити виразовий та технічний потенціал інструмента. Відтак, семантичне амплуа фагота в творчості П. Чайковського набуває чисельних ракурсів: від кантиленного до драматичного. Партії фагота містять неабиякі труднощі стосовно динамічних нюансів, регістрових переходів та звукового балансу, пов'язаних із цим.

В. Попов послідовно викладає аналіз партій фагота всіх симфоній П. Чайковського та надає практичні рекомендації щодо їхнього виконання: розглядає проблеми інтонації, аплікатури, динаміки, фразування, підбору тростин відповідно до характеру виконуваної партії; розкриває певні технічні тонкощі виконання того чи іншого фрагменту. Таким чином, дослідник доходить висновку, що П. Чайковський особливо ставився тембру та виразових можливостей фагота, оскільки в його партитурах партія фагота викладена із «підкресленою значущістю» [146, с. 25] та часто передбачає сольне виконання. Початок кожної з симфоній композитора обов'язково означена тембром фагота. Інструмент звучить сольо (як, наприклад у

Симфонії №6, та «Манфреді»), або разом з іншими дерев'яними духовими (в Симфонії №1 — з флейтою, а в Симфонії №4 — з кларнетом). У всіх симфоніях композитор використовує широкий спектр функцій фагота: він виконує і сольну роль, і ансамблеву, грає віртуозні та кантиленні фрази. Особливу увагу В. Попов привертає на закінчення другої частини Симфонії №4 – «це яскрава, виразна, досить експресивна фраза фагота, якій зовсім не заважає «найбільш невиразний», на думку музикознавців, регістр інструмента» [146, с. 26], (переклад з російської — наш, О. П.). Масштабні за обсягом та цікаві для виконавців та слухачів партії фагота містяться в Симфоніях №5 та №6. Найбільш детальний аналіз викладено В. Поповим на прикладі Симфонії №6. Соло фагота на її початку поєднує в собі три складних компонента: повільний темп, дуже тихий динамічний нюанс та низький регістр (велика октава). В. Попов зауважує ще одну складність ансамблевого характеру: «боротьба з надзвичайно тихою контрабасовою квінтою, що має тенденцію до завищення та звичкою вітчизняних контрабасистів використовувати вібрато, що є категорично неприпустимим в даному епізоді, оскільки призводить до фальшивого звучання» [146, с. 26]. Виконавець повинен психологічно налаштуватися не на видобування першого звука в соло, а на виконання фрази в цілому. Всі наведені вище факти вказують на те, що соло фагота в симфонічній творчості П. Чайковського складають певні виконавські труднощі, а початкове соло з Симфонії № 6 дозволяє вважати його одним із найскладніших фрагментів в оркестровій фаготній літературі.

На темброву еволюцію в історії музичного мистецтва привертав також увагу М. Михайлов. Автор відзначав що «виразна функція тембру сильно зросла в добу романтизму та досягла виключної активності в ХХ столітті. В музиці, заснованій на сонористичному принципі тембр постає на перший план, навіть підпорядкував мелодико-тематичне першоджерело» [125, с. 142].

До певних жанрово-стильових ознак інструментальної музики ХІХ та ХХ століть М. Михайлов відносив також залучення окремих епізодів інструментів, що виконують соло. Вони різко контрастують з більш

насиченою звучністю оркестру. Такі фрагменти нерідко асоціюються з вокальною речитацією, дозволяючи певною мірою вільне, квазі імпровізаційне їхнє виконання. Цікаво, що поява таких соло співпадає з драматургічними ключовими моментами в творах. У контексті даного дисертаційного дослідження появу в оркестрових партитурах сольних інструментальних фрагментів слід вважати ще одним важливим етапом, завдяки якому уможливився подальший розвиток в напрямку створення композицій для інструментів соло.

На початку ХХ століття семантичне амплуа фагота було ще досить обмеженим. Наприклад, М. Римський-Корсаков визначав тембр фагота «старечо-насмішницький у мажорі і хворобливо-печальний у мінорі» [160, с. 22]. У низькому регістрі він визначав звучання фагота «грізним», в високому — «напруженим». Новий образ фагот здобув у творчості композиторів-імпресіоністів. Вони створили надзвичайно тонку звукову палітру в оркестрі. Улюблені засоби виразності — темброва світло-тінь, «плинність», ефекти, що утворюються завдяки певним змінам гармонії. Видатним є соло фагота в «Болеро» М. Равеля.

Р. Штраус сприяв розкриттю самобутньої індивідуальності фагота, яскраво підкреслював його характеристики звучання та технічні особливості. Яскравим прикладом є віртуозне соло з симфонічної поеми «Життя героя».

Г. Малер висвітлював іронічні та саркастичні характеристики фагота, що є найбільш розповсюдженим трактуванням семантичного амплуа інструмента.

На увагу заслуговує соло фагота у вступі до номеру 9 в «Карміні Бурані» К. Орфа, де використовується надзвичайно високий регістр, фагот звучить напружено, на межі інтонаційного зриву. Композитор таким чином вивів фагот у паралелі із голосом (відомо, що в цьому фрагменті використовується надзвичайно високий голос співака — альтіно).

Цікавим постає трактування фагота в творах І. Стравінського. Показовим у цьому плані є соло фагота, яким відкривається балет «Весна священна». Фагот звучить тут як «заклинання язичницького обряду» [100, с. 47].

Зауважимо, що даний фрагмент не залишився поза увагою й Б. Асаф'єва, який виявив в цьому виразному соло певні трансформаційні риси: «тембр перетворюється на образ» [14 с. 126].

У творах С. Прокоф'єва фагот представлений як гумористичний інструмент із залученням прийомів стакато в низькому та середньому регістрах (образ дідуся-буркотуна з програмного твору «Петя та Вовк»), і як кантиленний, ліричний (наприклад, тема патера Лоренцо з балету «Ромео та Джульєтта»). Гумористичний аспект тембрового амплуа фагота став об'єктом дослідження в статті Т. Філатової «Темброві аспекти інтерпретації музики С. Прокоф'єва (з ансамблевого репертуару фаготиста)». Прикладом у статті постає Гумористичне скерцо для 4-х фаготів. Авторка відзначає, що в сучасних культурних умовах репертуар фаготистів, як сольний, так і ансамблевий, поповнюється завдяки значній кількості транскрипцій та перекладень, тобто творів, що не призначалися спеціально для даного інструмента. Підкреслюється характеристичність тембру фагота, особливо наголошується на монотембровому аспекті, адже композиторський задум втілено ресурсами лише чотирьох фаготів. Т. Філатова констатує існування об'єктивної звукової реальності, що є незмінною. Такою реальністю авторка вважає матеріал, за допомогою якого С. Прокоф'єв втілив свій композиторський задум. Це – текст твору як первинний еталон для подальших відтворень. Гумористичного ефекту композитор досягає за допомогою використання принципу контрасту: моторика-розспівність-моторика [192, с. 310]. Окрім цього С. Прокоф'єв вживає численні динамічні контрасти. При опрацюванні даного тексту від фаготистів вимагається володіння виконавським диханням, гнучкістю та витримкою амбушюру, володіння штрихами та динамікою в різних регістрах. Т. Філатова радить всім виконавцям-фаготистам, котрі звертатимуться до даного твору, чітко дотримуватись авторських ремарок, а також ознайомитися з іншими виконавськими інтерпретаціями, навіть якщо вони виконані не на фаготі, з

метою, щоби «краще зрозуміти, як разом із повторенням виконавської долі твір кожного разу народжується знову» [192, с. 313].

Видатна стилістична риса Д. Шостаковича — скерцозність — також відображена в залученні фагота. У творчості композитора цей інструмент постає як віртуозний: технічна рухомість у співставленні з тембром створюють нове, незвичне на той час, враження. Для досягнення ефекту особливої напруги, Д. Шостакович використовує високий регістр, звуки, що знаходяться майже за межами діапазону фагота (партія з Симфонії № 8).

Таким чином, семантику фагота можна поділити на декілька категорій. Перша пов'язана із найдавнішою функцією фагота як акомпануючого інструмента та виконавця басових партій. Друга втілює гумористичний аспект тембрової та артикуляційної семантики. У третій віддзеркалюється «драматургія тембрів» — композитори використовують контрастні прийоми звуковидобування та фразування на фаготі. Таке протиставлення створює драматичний ефект. Четверта категорія — кантиленність та сфера лірики. Сюди можна також віднести фрагменти соло фагота, що пов'язані з рефлексивними та філософськими роздумами авторів (Симфонія № 6 П. Чайковського).

Отже, шлях до тембру як до виразового елемента музики, як зазначав Б. Асаф'єв, «проходив крізь розповсюджене відчуття та розуміння тембру в якості виражального фактора, як виявлення кольору звуку» [14, с. 126]. XIX століття означене переважанням саме тембрової виражальності. Не варто плутати стадію розуміння тембру як виразності мовлення та сприйняття тембру як «забарвлення інтонацій». В другому випадку тембровість може відноситися до будь-якої музики, в першому — тембр визначає мелодію, гармонію, образність, тобто стає інтонаційною єдністю. Схожу позицію можна знайти в дослідженнях В. Медушевського [119, 121, 122, 123, 124]. Автор наголошує, що: «послідовність схожих чи відмінних інтонацій може бути нанизана на інтонаційну вісь, на контраст двох рівнів. Якщо інтонаційний процес розвивається в бік більшої емоційної збудженості, він проявляється в

прискоренні темпу, в поступовому збільшенні частоти дихання фраз, у часовому стисканні інтоном. Сам зріст звуковисотного рівня супроводжується збільшенням рівня гучності, підвищенням напруженості тембру» [124, с. 96].

1.1.2 Твори для інструментів соло

Поява жанру творів для інструментів соло відбулася, як було зазначено вище, внаслідок тривалого еволюційного процесу розвитку музичного мистецтва. Протягом багатьох років жанри зазнавали змін, трансформацій, змішувань та перевтілень. Саме формулювання поняття «жанр» також виникло як наслідок численних дискусій та не залишилося осторонь різноманітних еволюційних процесів [134, 135, 137, 175]. Багато дослідників вважають, що говорити про жанр можна лише за появи в музичному мистецтві професійного підходу до створення та виконання музики. Як вважає Є. Назайкінський, «жанр як власне художня категорія став проявляти себе лише в композиторській творчості, в професійній діяльності музикантів» [139, с. 137-138]. У колі музикознавців точаться дискусії щодо константності та мобільності жанрової природи. Наприклад, Девід Брекетт стверджує, що «жанри – не є статичними групами музичних характеристик, що перевіряються емпірично, це, скоріш, поєднання текстів, критерії схожості яких можуть відрізнятися відповідно до цілей, на які накладаються жанрові ярлики» (переклад з англійської наш — О. П.) [217]. Певна частина «умовності» також наявна у визначенні жанру Є. Назайкінського, що «це відносно стійкі, історично сформовані типи, види, роди, класи музичних творів, що розподіляються за різними критеріями: конкретне побутово-прикладне призначення, умови та засоби виконання, характер змісту та форми його реалізації» (переклад з російської наш — О. П.) [139, с. 94].

У дисертації І. Мутузкіна «Експериментальна флейта в музиці ХХ століття (на прикладі творів зарубіжних композиторів для флейти соло)» автор підкреслює, що процес виведення флейти на новий рівень – сольного виконавства – прослідковується в творчості багатьох композиторів початку

XX століття: М. Равеля, Г. Малера, Р. Штрауса, С. Рахманінова, А. Шенберга, А. Веберна, М. Рegera, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта та інших. Цей процес, наголошує автор, спричинила тенденція до вивільнення флейтового звучання від всього «іншотембрового» та затвердження й сприйняття цього інструмента як універсального та самодостатнього на новому культурно-історичному та стилістичному рівні. Прецедентом до формування такого нового підходу є виведення флейти на концертну сцену без будь-якого супроводу у творі К. Дебюссі «Сірінкс» (1912). Адже з часів майстрів бароко – Й. С. Баха, Й. Кванца, Г. Ф. Телемана, та інших – флейта без супроводу звучала лише в творах композиторів-флейтистів. Жоден із видатних знаних композиторів не створював творів для флейти без супроводу.

Таким чином, поява нового жанру — творів для інструмента соло — зумовлена появою нових композиторських пошуків та «зсувом парадигми» щодо сприйняття тембрових та технічних характеристик окремих інструментів.

Жанр творів для інструмента соло з початку XX століття й дотепер все більш приваблює композиторів та виконавців. Певний інтерес до цього виду музикування пояснюється з одного боку, унікальною взаємодією композитора та виконавця-інтерпретатора, оскільки під час створення композицій для інструмента соло композитор апіорно має в арсеналі обмежені засоби виразності лише одного інструмента. Це ставить перед композитором цікаві творчі завдання, вирішення який сприяють оновленню композиторського стилю та виникненню нових ідей. З іншого боку, «їхня мобільність публічного представлення, педагогічна значущість як творів що найбільш активізують емоційно-чуттєвий стан молодого виконавця, концертно-конкурсна принадливість, що дозволяє музиканту якомога повніше розкрити його професійно-виконавські можливості, ставить композиції даного жанру в ряд часто виконуваних творів, а відтак, популярних та затребуваних у слухачів» [47].

Виявляючи особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло слід звернути увагу на глибоке історичне коріння даного жанрового явища. Його становлення безпосередньо торкається процесів появи та розвитку музичного інструментарію, фактів сольного представлення нових інструментів та їхніх різновидів широкій слухацькій аудиторії, утвердженню притаманної лише їм палітри виразовості.

Багато дослідників, у тому числі й зарубіжних, вважають каденції доби бароко прототипом для сольних інструментальних творів. Серед них: Петер Ле Хурей, Роберт Доннінгтон [226]. Видатний музичний дослідник та флейтист доби пізнього бароко Й. Кванц сформував декілька важливих тез стосовно каденцій. Це – одне з перших теоретичних викладень, присвячених аналізу даного музичного явища. По-перше, поняття каденції відрізнялося в мисленні музикантів різних країн. Якщо французи називали каденцією завершення та зупинку мелодії, або трелі, то німці (зокрема сам Й. Кванц) мислили каденцію як прикрашення, що виникало спонтанно, відповідно до фантазії та настрою виконавця в сольній частині, що завершує твір на передостанній ноті баса. Й. Кванц відзначає появу каденцій, що швидко набули популярності, спочатку в італійців, далі їх почали впроваджувати німці та всі, хто «присвятив себе співу чи грі в італійському стилі» [238, с 179]. Французи в той час утримувалися від їх використання. Й. Кванц дотримується думки, що каденції ще не були в моді, коли Люллі залишив Італію, інакше він доніс би до французів такий засів музикування. Згідно з гіпотезою Й. Кванца, каденції увійшли до вжитку після того, як Кореллі опублікував свої 12 соло для скрипки. Можливо, найбільш вірогідна версія виникнення каденцій в ті декілька років наприкінці XVII століття та в першому десятиріччі XVIII століття наступна: завершення сольної частини виконувалося із невеликим пасажем на фоні рухомого баса, до якого додавалася трель. Між 1710 та 1716 рр., як вказує Й. Кванц, стали часто вживатися каденції, без басової «підтримки», тобто соліст залишався один, без супроводу. Фермати, в яких пауза робиться *ad libitum* в середині твору, можуть мати й більш ранне

походження. Слід зауважити, що на початку XVIII століття каденціями почали зловживати. На це наголошували професійні музиканти: «невірне використання каденцій стає очевидним не лише через їх невисоку значимість, але й тоді, коли в інструментальній музиці вони представлені в п'єсах, яким вони не відповідають; наприклад, у веселих та швидких творах із розмірами 2/4, 3/4, 3/8, 6/8 та 12/8» [238, с. 180].

Завданням каденції на той час було здивувати слухача несподіваним закінченням п'єси й залишити особливе враження від індивідуального виконання. Для вирішення такого завдання достатньо було використати одну каденцію в творі. Якщо їх використовували більше, це розцінювалося як зловживання та відсутність смаку. Вважалося, що велика кількість каденцій може втомити слухача, оскільки це нівелює ефект несподіваності.

Каденції ділилися на одно- та двочастинні. Одночастинні мали бути короткими й містили значний елемент імпровізаційності для створення несподіваного враження слухача. Відповідно, вони мали звучати так, немов виникають саме в даний момент виконання.

Питання імпровізаційності в музиці бароко вже давно стало центральним об'єктом досліджень багатьох музикознавців. Таким чином, серед професійних дослідників вже досить довго тривають дискусії: наскільки вільним все ж може бути виконання? Дерек Бейлі [211], наприклад, дотримується такої думки, що дихотомія композиція-імпровізація не повинна вже існувати. Проте автор вказує, що багато дослідників із цим твердженням не згодні та вважають, що різниця між створенням музики (компанування) та імпровізування – це різні речі. Бейлі, однак, підкреслює імпровізаційність як базовий інстинкт. Особливо він проявляється в етнічній музиці, коли фрагменти під час музикування виникають спонтанно та не фіксуються графічно в нотах.

Еван Паркер зазначає: «Я вважаю, що ми вже давно прийняли ті аспекти гри один одного, які ми ніколи не зможемо змінити, і ми працюємо над тими фрагментами, де можемо домовлятися». На початку XVIII століття для

виконання каденцій існувало ще одне правило. Ритмічні фігурації та інтервали, з яких починається каденція, не мають повторюватися більше двох разів, інакше музичний матеріал втратить свою цікавість. Оскільки «чим більше вухо обманюється свіжими витворами, тим більше задоволення воно здобуває» [238, с. 182].

Наступне правило: виконавець не повинен відходити в далекі тональності чи використовувати тональності, які не мають відношення до головної. Коротка каденція має виконуватися в межах однієї тональності. Більш великі за обсягом каденції могли виконуватися із модуляціями в субдомінанту, а ще триваліші каденції – в субдомінанту та домінанту. Дозволяється переходити з мінорного нахилу до мажорного та навпаки, але це має відбуватися швидко, інакше є ризик втратити відчуття стилю. У мінорних тональностях можна рухатися вгору чи вниз півтонами, але Й. Кванц не рекомендує використовувати їх більше, ніж три чи чотири, щоб уникнути одноманітності. Каденції мають складатися скоріш із окремих ідей, але за умовами їхньої внутрішньої супідрядності.

Отже, виразові можливості того чи іншого інструмента (тембр, регістр, артикуляція, технічна складова, динамічні та акустичні властивості) допомагають композитору з іншого ракурсу підійти до створення композицій. Такий підхід передбачає досконале знання всіх характеристик інструмента, тому часто складається ситуація, коли твори для інструмента соло створюють самі виконавці. Однак існує багато прикладів, коли композитор під час роботи над твором для інструмента соло тісно співпрацює з конкретним виконавцем та орієнтується на його поради. В цьому плані цікавим є дисертаційне дослідження Л. Булатова «Скрипкові сонати Г. Ф. Генделя (проблеми текстології та інтерпретації)» [30]. Художній метод Г. Ф. Генделя в сонатах проявляється з усією визначеністю. Це підтверджується музичним матеріалом сонат, їхнім характером та змістом. Майстерність, яку композитор здобув під час роботи над операми та ораторіями, масштаб мислення тощо, в даному випадку знаходять виключно концентроване висловлювання, оскільки вони є

сфокусованими в партії соліста. В сонатах соло мелодія постає як узагальнене викладення ідеї, як прояв множинності в єдиному. Монументальність, драматизм, насиченість мелодії емоційно-смісловим контентом утворюють вдале сполучення з виключною лаконічністю висловлювання, економією засобів, їх упорядкуванням та відповідною структурною організацією. Все це зумовило народження кантилени особливого типу, де відчувається намір поєднання багатоголосся в єдиний монолітний тон, надзвичайно глибокий та експресивний. В сонатах Г.Ф. Генделя важливу функцію виконують треті частини циклу. В них зосереджено основу художньої концепції, за допомогою цього цикл об'єднується в художнє ціле.

«Важливе значення для творчої інтерпретації має також вирішення питань текстології, що пов'язані з ритмоартикуляційним та синтаксичним трактуванням музики» [30, с. 25].

Серед авторів, що мали особливий вплив на розвиток жанру інструментального сольного виконання слід вказати на такі особистості, як Л. Беріо, М. Арнольд, Б. Ковач, В. Рунчак. Незважаючи на професійні пріоритети, що пов'язані з володінням конкретними інструментами (наприклад, Б. Ковач — кларнетист, а М. Арнольд — трубач), в їхньому творчому доробку є багато творів для різних духових інструментів. На увагу заслуговують фантазії для інструментів соло (1966 рік), які були створені цілеспрямовано для міжнародного конкурсу в м. Бірмінгем. В ньому брали участь виконавці на флейті, гобої, кларнеті, фаготі та валторні. Слід особливо відзначити Секвенції Л. Беріо. В дисертаційному дослідженні Олівера Беррієра «An exploration and systematic approach to the temporal and compositional structures in Berio's Sequenza VII for oboe» проводиться детальний аналіз Секвенції №7 для гобоя. Автор знаходить в цьому творі використання чвертьтонової техніки, мультифоників, незвичної нотації, що орієнтована на секунди (час), а не на такти (простір). До жанру творів для інструмента соло звертається також сучасний український композитор Володимир Рунчак (баяніст за освітою). Серед професійних виконавців

користується популярністю його цикл *Homo ludens I—XII* для інструментів соло.

До практики створення творів для інструмента соло вдавався також композитор С. Турнеєв. Статтю «П'ять рефлексій для кларнета solo: композиторський коментарій» присвячено історії виникнення та аналізу власного твору «П'ять рефлексій для кларнета соло». С. Турнеєв зазначає: «Вибір жанру диктує “стиль”, техніку композиції, що адресована конкретному слухачеві» [181, с. 269]. «Рефлексії» було створено автором для конкретного музиканта, бельгійського кларнетиста Хедвіга Швімберга. Таким чином, композитор із самого початку орієнтувався на певні характеристики виконавського стилю музиканта. «Враховуючи майстерність маестро, я надав йому можливість “створити” випукле, багатотемброве звучання без залучення інших інструментів. Якість звучання кларнета ототожнилася із “внутрішнім голосом”; ліричний герой музики спілкується із слухачами так, немов вона народжується “тут і зараз”, на його очах» [181, с. 269] (переклад з російської — наш, О. П.).

Зазначений вище процес творчого взаємообміну між композитором та виконавцем дозволяє дійти наступного висновку: «Традиція єднання в одній творчій особистості функцій автора музики, виконавця, аранжувальника, інструментального майстра, викладача постає основою багатьох творчих звершень, які вперше використовувались та впроваджувались у широкий мистецький ужиток саме їх винахідниками – різнобічно талановитими виконавцями, а вже потім плеядою багатьох професійних видатних композиторів» [47].

О. Коменда у дослідженні «Поняття жанру в сучасному музикознавстві» пропонує наступну дефініцію: «музичний жанр — це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись відповідно до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-даність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при

цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктивно-суб'єктивної системи музичного мистецтва» [89, с. 137-138].

В полі зору музикознавчої уваги знаходиться також виконавський аспект, що впливає на реалізацію авторського задуму в творах для інструментів соло. В. Громченко, аналізуючи твори для духових інструментів соло зазначає: «загальновідомо, що виконавець-соліст на одноголосному інструменті традиційно асоціюється з концертмейстером-піаністом або ансамблевим, оркестровим колективом» [46, с. 34]. Виконавець твору соло на духовому інструменті повинен, попри те, що він має у розпорядженні лише один голос, відтворити всі аспекти музикування: виклад акордової фактури, сонористичне різноманіття, втілювати в одній «особі» й акомпанемент, і соло, і багатоголосся (для цього на духових інструментах застосовується прийом «закритої поліфонії»), і підголоскову функцію. При виконанні твору соліст повинен продемонструвати точне відчуття часу, майстерне володіння інтонаційними та артикуляційними навичками, тонко втілити емоційну складову композиції. Від виконавця очікується не лише блискуче вирішення творчих завдань технічного характеру, але й цікава, втілена на глибинному духовному рівні інтерпретація. Це вже залежить від розвитку його внутрішнього слуху, загального досвіду, світосприйняття та творчої фантазії.

У контексті виконання творів соло доречно було б скористатися поняттям Д. Зотова «інтерпретаційна модель». У дисертаційному дослідженні автор пропонує наступний підхід: «розвиток музичного мислення необхідно спрямовувати на формування уявлень щодо індивідуального стилю композитора і виконавця (його творчо-орієнтованої свідомості, фахових якостей, духовного рівня розвитку)» [62]. Адже, за Є. Назайкінським, стиль в музиці – це прояв характеру творчої особистості, що створює музику чи інтерпретує її [139, с. 36]. Д. Зотов застосовує поняття «інтерпретаційна модель» – втілення індивідуально скомбінованих виразових засобів певного окремого виконавця, скерованих на реалізацію авторського задуму

конкретного твору. Інтерпретаційний підхід здатен більш повно розкрити відмінності психологічної організації музичного мислення окремих виконавців. Таким чином, твори для духових інструментів соло, зокрема для фагота, найкраще ілюструють «інтерпретаційну модель» у музичній практиці. Важливість інтерпретаційного підходу, зокрема, рефлексивної стадії під час опрацювання творів, що мають виконуватися, підкреслюється також в роботах Л. Шаповалової [204, 205, 206, 207].

В. Громченко звертає увагу на проблему артикуляції при виконанні соло на духових інструментах. Це стосується як початку звуку, так і його завершення. Адже якщо музикант-духовик грає в супроводі фортепіано чи разом з іншими інструментами, він може допускати певні хиби на початку чи наприкінці звучання, які розчиняються між іншими тембрами та стають майже непомітними для слуху. Також у колективному музикуванні «суттєво ускладнюється відчуття інтонаційної гостроти завершення звуку. Натомість у композиціях для інструмента соло ясність атаки звуку та його завершення характеризується найвищим ступенем слухової прозорості, адже, як правило, одноголосна мелодія взаємодіє лише з тишею» [46, с. 34].

До того ж, слід зауважити, що саме робота над творами соло найкраще сприяє формуванню виконавського стилю. Як зауважує В. Медушевський, «стиль поглиблюється та розширюється під час проходження висхідної інтонації крізь життя художніх образів» [124, с. 158]. Саме під час виконання творів на інструменті соло концентрація на інтонаційному компоненті досягає найвищих показників.

Безперечно, палітра виразових можливостей лише одного інструмента, який за природою є одноголосним, значною мірою поступається виразовому арсеналу інструментального ансамблю чи інструмента з можливостями багатоголосся, наприклад, фортепіано. При створенні композицій для одноголосного інструмента соло вагомою постає авторська реалізація, що полягає в найбільш повному розкритті технічного виразового потенціалу інструмента та навіть залучення певних «театральних» елементів, що має

втілювати виконавець поза межами володіння інструментом (як це, наприклад, часто передбачено в творах В. Рунчака). Показовим є вислів Е. Денисова стосовно власної сонати для фагота solo (1982 рік): «Дуже складно писати твір тривалий за часом для одного інструмента (соната звучить приблизно п'ятнадцять – шістнадцять хвилин) та особливо складно це роботи для одного духового інструмента. Тому що тут дуже мало виразових можливостей. До того ж тембр, скажімо, фагота, сам по собі більш специфічний, аніж тембр віолончелі соло, наприклад... Писати для віолончелі соло значно простіше: тут ви можете випробувати більше прийомів – і легато, і піцкато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; на кінець, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони у реальності й не постають справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментів, повністю ламається» [210].

Певною мірою багатограним є усвідомлення поняття «музичного твору» в дослідженні І. Коновалової «Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення». Поняття «музичний твір» усвідомлюється авторкою багатовимірною, поліпараметральною інтонаційно-образною духовною реальністю культури, створеною композитором в процесі інтелектуально-художньої діяльності. «Музичний твір – специфічна інтонаційно-художня й знаково-символічна репрезентація індивідуально-авторської картини світу, віддзеркалює тип інтелектуально-художньої свідомості і образного мислення композитора». [Коновалова, с. 387]. Сутність самого твору у практиці ХХ століття є переосмисленням його ролі в системі категорій музичної культури, які обираються в якості інструменту теоретичного аналізу творчості митця. В сучасних умовах відбувається нівелювання дихотомії «стиль–твір», на її зміну приходять поняття «стиль твору», що «маркує розширення функції твору до категорії стиль і загалом – твір культури» [92, с. 387].

Важливі положення для даної дисертації можна віднайти в статті С. Шипа «Про семіотичні передумови музичної герменевтики» [209]. Музичні тексти мають дуалістичну природу, певну єдність протилежностей. 1. Кожен музичний текст є в певному ступені зрозумілим. Це визначається іконічною природою музично-звукових знаків, їхнім високим самовиражальним потенціалом, їхнім зв'язком з емоційно-оціночним та сигнальним механізми фізіологічної активності людини. 2. Кожен музичний текст завжди певною мірою є незрозумілим, оскільки художні знаки та тексти слугують для вираження неповторних ідей, образів та почуттів особистості. Їхнє походження та дія обумовлена унікальним досвідом індивідуальної свідомості. 3. Незрозумілість музичного тексту може бути зумовлена декількома причинами семіотичної природи: малою звуковою компетенцією, тобто неповним розумінням денотативних смислів знакових засобів тексту, малою культурною компетенцією, тобто, коли адресат не володіє достатньою культурною інформацією та художнім досвідом. Важливою також, як відзначає С. Шип, постає наступна умова: «текст, що тлумачиться, має бути більш зрозумілим, ніж текст, що слугує об'єктом інтерпретації» [209, с. 17]. Є. Гуренко: «Виконання та інтерпретація розглядаються як діяльність, як певний творчий процес. Виконавська діяльність та її продукт існують паралельно, займають одну й ту ж саму часову фазу, тому диференційно не сприймаються» (переклад з російської) [50, с. 78].

1.2. Основні тенденції у фаготному виконавстві кінця XX – початку XXI століть

Сучасна ситуація як у виконавстві на фаготі, так і у тому, що стосується з цим пов'язаних усіх явищ музичної практики, є доволі відмінною в нашій країні (як і в інших країнах пострадянського простору) і в країнах Західної Європи і Америки. Причин тому багато, в тому числі, начебто банальна, але значуща фінансова сторона питання. Адже не секрет, що якісні музичні інструменти від відомих фірм зі столітньою історією і відповідною репутацією

вартують досить дорого (близько € 30000-40000) і доступні далеко не всім виконавцям, навіть у багатих і стабільних в економічному плані країнах; вітчизняним музикантам у переважній своїй більшості доводиться тільки мріяти про такі інструменти (це стосується і всіх супутніх аксесуарів).

Така об'єктивна «обмеженість» негативно впливає на ситуацію, оскільки у фаготистів немає стимулів і можливостей значно просуватися в своїй майстерності, особливо в сольному виконавстві; відповідно у вітчизняних композиторів недостатньо стимулів для написання музики для фагота. Важливо відзначити, що для створення оригінального репертуару для фагота композитор повинен добре знати інструмент, майже так само, як виконавець, особливості звуковидобування на фаготі і звучання інструмента, його темброве забарвлення і силу звучання в різних регістрах, виразові можливості, у тому числі, пов'язані з сучасними композиторськими техніками і новаціями музичної мови.

Звичайно, для фагота спеціально створювали музику (і перекладення інших, вже існуючих творів) і ті композитори, які самі не були виконавцями на цьому інструменті. Прот що стосується репертуару соло – в основному творці такої музики самі були практиками фаготної гри. Це підтверджується і тими творами для фагота *solo*, які на сьогодні складають репертуарну основу виконавських конкурсів – вони створені практикуючими виконавцями з урахуванням тієї специфіки, яка багато в чому пов'язана з сутністю фаготної музики.

Композитори, незалежно від того, чи були вони практиками гри на тому чи іншому інструменті, завжди намагалися враховувати його особливості – в цьому, власне кажучи, полягає сенс використання різних тембрів. Наприклад, у концертах для інструмента соло (з оркестром або без) з часів доби класицизму наявні сольні каденції, в яких соліст максимально розкриває всі технічні і виразні можливості гри на своєму інструменті, а також власний творчий потенціал, обдарованість, художній смак і музичні інтуїцію, чуття стилю і форми. І в інших жанрах, так чи інакше, композитори намагаються

враховувати різнобічну специфіку інструмента; композиторам-виконавцям це вдається більш влучніше, що пов'язано із знанням багатьох проблем і шляхів їх вирішення, виконавських процесів (немов «зсередини»).

Загальні тенденції та процеси в композиторській творчості, пов'язані з тембровою специфікою і розвитком інструментарію, цілком впізнавані, і вони фіксуються дослідниками музики різних епох. Фаготна музика в цьому сенсі не є винятком, оскільки прагнення до індивідуалізації тембру, що спостерігається в академічній (і не тільки) музиці в останні десятиліття, має загальний характер і стосується не тільки тих інструментів, які раніше були переважно оркестровими і мали обмежену сольну практику (як, наприклад, фагот), але і тих інструментів, які упродовж історії розвитку музичного мистецтва зарекомендували себе і як визнані солісти.

Вищезазначена тенденція має комплексне пояснення. Вагомим постає усвідомлення цінності окремої людської особистості, яке особливо гостро стало відчуватися в світі і, особливо, в Європі в другій половині ХХ століття, після Другої світової війни. Це розуміння поширилося з особистості на всі явища діяльності людини, але особливо яскраво проявилось там, де значення унікальності є принциповим. Так що не випадково мистецтво в цілому і музика, зокрема, здобули потужний поштовх до реалізації індивідуальних унікальних проявів творчості. Здається, ці ж причини надали додатковий імпульс до оновлення музичної мови – ця криза проявилася ще на початку ХХ століття і різними шляхами реалізовувалася і вирішувалася, проте приблизно з 60-х рр. ХХ століття в музичному мистецтві ці новації і зміни набули системного характеру – від мовних змін до ідейно-образних, естетично-художніх, жанрово-драматургічних, концептуальних тощо.

Здобуття функціонально-тембрової свободи фаготом у цей час є закономірною тенденцією. Він один з останніх серед оркестрових інструментів став розвиватися в бік сольної практики, і тим більш яскравим і бурхливим є його розвиток, в якому на сьогодні фагот наздогнав своїх побратимів – інструментів групи дерев'яних духових.

Освоєння фаготом сольної ролі зумовило широку палітру композиторських рішень, які покликані до втілення розмаїтих завдань – жанрових, стильових, мовних, семантичних, драматургічних.

По-перше, композитори дали можливість фаготу «освоїти» музику барокової, класичної, романтичної доби, адже свого часу інструмент використовувався на допоміжних ролях. Композиторами був створений корпус творів у стилістиці та жанрах минулих епох. Додамо, що остання чверть ХХ століття означена появою оригінальних творів для фагота, написаних новітньою музичною мовою з використанням нових (авангардних та поставангардних) технік композиторського письма. Знаковим твором є в цьому сенсі «Секвенція XII» Л.Беріо для фагота *solo* 1997 року.

По-друге, згадані твори, що почали з'являтися після Другої світової війни, були відзначені оригінальністю і відображали специфіку тембру фагота, розкриваючи його різні грані, зокрема, гостру характерність або особливу психологічність, тим більш яскраву, що тембр солюючого фагота звучить для слухача досить ново і свіжо.

По-третє, на основі вищевказаного сформувалося розуміння і сприйняття композитором, виконавцем і слухачем тембру фагота як тембру універсального, такого самого, яким наділені інші інструменти з багатою сольною практикою, що упродовж історії музики змогли проявити себе у всіх жанрах і стилях. І це розуміння також відобразилось у творах – як правило, написаних новою мовою, із застосуванням нових композиторських технік, на основі нових форм і жанрів. Таким чином, у ХХ столітті фаготу випала нагода розпочати своє «життя», так би мовити, з чистого аркуша, скинувши з себе певні «ярлики» обмеженості, які були пов'язані з ним за часів попередніх століть розвитку музичного мистецтва.

Важливо не забувати, що всі ці явища були б неможливі без багатьох процесів, пов'язаних із фаготною практикою. Йдеться, зокрема, про вдосконалення самого інструмента, його технічних і виразових можливостей, що відбувається і тепер, допомагаючи і виконавцям, і композиторам, і

слухачам відкрити, віднайти в цьому інструменті нові фарби, нові образи, нові перспективи.

Іншим надважливим фактором у процесі розвитку фаготної практики була і є діяльність людей – виконавців, композиторів, просвітителів-ентузіастів, які своїм особистим прикладом сприяли утвердженню фагота в його самобутньому статусі в сучасній професійній музиці, яке вирізняє даний музичний інструмент від інших побратимів. Доказом тому слугує як діяльність і творчість яскравих музикантів ХХ століття, так і нинішня ситуація, означена розвитком фаготного мистецтва в усьому світі, появою престижних виконавських конкурсів, розквітом професійно-громадського життя, що виражається створенням і розвитком товариств, які пропагують фаготне мистецтво, відповідних наукових періодичних видань тощо.

Одним з яскравих прикладів стану сучасної фаготової музичної практики є наявність досить значної кількості конкурсів для виконавців на цьому інструменті:

- Міжнародний інструментальний конкурс Маркнойкіршен (Markneukirchen) – щорічний (щороку різні номінації);
- Міжнародний конкурс імені М. Римського-Корсакова (Санкт-Петербург, Росія) – 1 раз в два роки;
- Міжнародний конкурс Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition and Young Artist Competition for Bassoon and Oboe – щорічний, організований Асоціацією подвійної тростини IDRS;
- ARD – Міжнародний музичний конкурс в Мюнхені – щорічний (щороку різні номінації);
- Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна» – щорічний (щороку різні номінації).
- Міжнародний конкурс імені П. І. Чайковського (з 2019 р. духові інструменти).

ARD – Міжнародний музичний конкурс, який вперше відбувся у Мюнхені в 1952 році. Нині – це один із найвідоміших конкурсів музикантів-виконавців

практично всіх спеціальностей (фортепіано, вокал, струнні інструменти, духові інструменти, ударні інструменти, ансамблі тощо). З ініціативи радіомовних корпорацій Федеральної республіки Німеччини і під егідою симфонічного оркестру «Bayerischer Rundfunk» конкурс проходить у Мюнхені щороку у вересні. Перемога в конкурсі ARD стала трампліном для багатьох всесвітньо відомих музикантів, таких як Ієшуа Норман, Франсиско Араїса, Наталія Гутман, Крістоф Ешенбах, Міцуко Учїда, Томас Куастхофф, Юрій Башмет, Крістіан Тетслафф, Шарон Кам, Хайнц Голігер, Ізабель Моретті, Пітер Садло і Моріс Андре і багато інших.

Менш відомим є той факт, що історія Міжнародного Музичного Конкурсу ARD сягає своїм корінням набагато глибше, аніж зазначена вище дата офіційного його початку. Між 1947 і 1950 роками оркестр «Frankfurter Rundfunk» оголосив «Конкурс для молодих солістів». Вже перше змагання призвело до відкриття двох жіночих вокальних голосів, які згодом зайняли своє місце серед міжнародної еліти – Христа Людвіг і Еріка Кох. Серед музикантів-інструменталістів першість здобули флейтист Карл-Хейц Золлера і піаніст Роберт Олександр Бонк. І зараз конкурс ARD продовжує збирати найталановитіших молодих музикантів з усього світу.

Із моменту проведення у 1952 році першого Міжнародного Конкурсу ARD щорічно змінюється склад номінацій. Цей принцип застосовується для того, щоби надати можливість взяти участь у конкурсі максимально широкому колу виконавців (як соло, так і ансамблів), що надає цьому конкурсу універсальності.

Ще одна виняткова особливість конкурсу – це те особливе значення, яке надається організаторами цього заходу сучасній музиці. Найкращі композитори регулярно пишуть свої твори для ARD із 2001 року. Також відмінною ознакою Міжнародного Музичного Конкурсу ARD є той факт, що він не тільки проводить змагання серед музикантів, але також і слугує музичній спільноті як свого роду свято виконавського мистецтва, на якому можуть зустрітися музиканти з усього світу.

Щороку близько 350 – 450 молодих музикантів беруть участь в конкурсі. Приблизно 200 кандидатів, що представляють від 35 до 40 країн, вибувають вже на першому турі. Широка географія конкурсантів свідчить про повагу до цього змагання в усьому світі і ту високопрофесійну атмосферу, у якій проводиться Міжнародний конкурс ARD.

Крістоф Поппен, відомий і шанований головний диригент Мюнхенського Камерного оркестру, був художнім керівником Міжнародного Музичного Конкурсу ARD з 2001 року. У тому ж році, Інгеборг Крауз прийняв керівництво організацією конкурсу, маючи 35-річний досвід проведення престижного німецького змагання «Jugend musiziert».

В 2019 році конкурс проходив з 2 по 20 вересня, в ньому брали участь виконавці з таких номінацій: кларнет, фагот, віолончель і ударні інструменти. Прозвучали, зокрема, прем'єри М. Фроста соло для кларнета (2008), А. Холскі, новий твір для фагота *solo* (2008). Перемогу в номінації фагот отримав італійський фаготист Андреа Селлаччі.

Prague Spring International Music Competition Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна» (чеськ. – Mezinárodní hudební festival Pražké jaro) – фестиваль академічної музики, який щороку відбувається в Празі. Вперше він був проведений в 1946 році в зв'язку з 50-річчям Чеського філармонічного оркестру як культурна подія національного масштабу, під патронатом президента Чехословаччини Едварда Бенеша. З 1947 року в рамках фестивалю проводиться конкурс молодих музикантів з різних спеціальностей. З 1952 року традицією фестивалю стало відкриття 12 травня, в річницю смерті Бедржиха Сметани, виконанням його симфонічної поеми «Моя Батьківщина». Традиційним місцем проведення фестивальних концертів є Рудольфіnum (чеськ. – Rudolfinum) – концертний і виставковий зал (галерея) в центрі Праги, який був відкритий 7 лютого 1885 р. У 1953 році в конкурсі вперше був заявлений фагот, і перше місце в цій номінації розділили фаготисти Ашот Абаджян і Лев Печерський.

Фаготне виконавство кінця ХХ – початку ХХІ століття відзначається справжнім розквітом: зростаючий попит слухачів і музикантів, сучасні комунікативні й технічні можливості сприяли зростанню кількості та якості виконавців, появі товариств, конкурсів, збагаченню оригінального репертуару, популяризації виконавства на фаготі, розвитку сфери музикознавства, присвяченої широкому колу питань історії та теорії фаготної практики. При цьому наукова думка сьогодні не охоплює весь комплекс сучасних тенденцій і явищ фаготного виконавства, внаслідок чого виникає певний розрив між теорією і практикою.

Одне з поставлених у дисертаційному дослідженні завдань полягає у висвітленні специфіки діяльності товариств і асоціацій фаготистів на прикладі Міжнародного Товариства подвійної тростини (International Double reed society – IDRS), що дозволяє виявити один з найактуальніших процесів у сучасній фаготній практиці, що визначають нинішній стан виконавства на фаготі й окреслити вектори його подальшого розвитку.

Як згадувалося вище, музикознавство на сьогоднішній день не охоплює весь комплекс сучасних тенденцій і явищ фаготного виконавства, внаслідок чого не повністю відображає ситуацію з виконавством на дерев'яних духових інструментах в нинішніх культурно-історичних умовах. Найважливіше значення в розвитку виконавства на фаготі на сучасному етапі має діяльність товариств і асоціацій фаготистів, яка до тепер не ставала об'єктом комплексного наукового дослідження.

Одним з яскравих маркерів стану сучасного фаготного виконавства (і ширше – фаготної практики) є існування на сьогодні досить великої кількості товариств і асоціацій фаготистів. Важливо відзначити, що багатовекторна діяльність цих організацій спрямована в руслі передових тенденцій, характерних для процесів глобалізації, зокрема, в сфері культури і мистецтва. Так, найбільш значущими в цьому відношенні є: International Double Reed Society (IDRS) – Міжнародна асоціація подвійної тростини, а також національні товариства і асоціації Великої Британії – British Double Reed

Society, Японії – the Japan Bassoon Society, Нідерландів – Nederlandstalig Dubbelriet, Фінляндії – Finnish Double Reed Society (Suomen Oboe- ja Fagottiseura ry), Франції – Association française du Hautbois і French Bassoon Society, Австрії – Gesellschaft der Freunde der wiener oboe, Австралії – Australian double reed society, Asociación de Fagotistas y Oboístas de España – Іспанія і деякі інші.

Як правило, подібні співтовариства об'єднують виконавців (фагот і гобой), педагогів, музикознавців, композиторів усього світу, причому дуже часто перелічені функції представлені в одній особі. Так, у більшості випадків викладачі гри на дерев'яних духових інструментах одночасно є практикуючими концертними виконавцями й авторами (редакторами) багатьох музичних творів. Одна з важливих форм функціонування даних організацій – проведення конкурсів виконавців на фаготі та гобої для різних вікових категорій. Багато з членів таких товариств і асоціацій продуктивно займаються науковою діяльністю, що виражається у великій кількості публікацій, участі в конференціях, семінарах, круглих столах, симпозіумах і т.д. Крім того, в роботі згаданих товариств активну участь беруть виробники інструментів і аксесуарів в формі проведення виставок, презентацій, майстер-класів з виготовлення тростин і ремонту інструментів. Не можна обійти увагою і той факт, що навколо асоціацій і товариств об'єдналося широке коло поціновувачів духової музики.

Як бачимо, така багатовекторна організаційно-комунікативна діяльність виконує значну роль у процесі розвитку фаготного виконавства, забезпечуючи багаторівневий взаємозв'язок між різними сферами фаготної практики – виконавської, органологічної, педагогічної, наукової, просвітницької.

Все це сприяє збереженню і зростанню інтересу до академічного музичного мистецтва, що має особливе значення в сучасних культурних умовах, для яких характерне велике розмаїття стильових напрямків, нових явищ, жанрів, форм і т.д.

Показовою в цьому відношенні є діяльність найбільшого суспільства – International Double Reed Society (IDRS) – Міжнародного Товариства подвійної тростини (засноване в 1971 році, включає в себе більше 4400 фаготистів з 56 країн). Ця організація є об'єднанням широкого кола музикантів, пов'язаних із виконавством на фаготі та гобої. Оргкомітет IDRS знаходиться в США (м. Фінксбург, штат Меріленд), при цьому різні форми роботи (наукові конференції, конкурси, майстер-класи, презентації виставки і т.д.) проходять по всьому світу.

Найбільш фундаментальною формою діяльності IDRS є випуск наукового журналу «The double reed» – періодичного видання в формі збірника наукових статей, присвяченого широкому колу питань виконавства на фаготі та гобої. Тут представлена тематика, пов'язана з теорією і історією виконавства на дерев'яних духових інструментах, різними аспектами органології, проблемами педагогіки і методики, медичними проблемами, пов'язаними з виконавським апаратом духовика, питаннями репертуару, презентацією нових записів виконань на фаготі та гобої, а також з інформацією про роботу IDRS.

Перша публікація «The double reed» датується 1969 р; спочатку вона з'явилася як щорічний випуск, а починаючи з 1998 р вихід журналу стає щоквартальним. На даний момент налічується понад 170 випусків, кожен з яких містить близько 20 статей, крім яких в журналі публікуються вимоги до публікації, перелік спонсорів видання, анонси та відгуки на музичні події, пов'язані з роботою асоціації, інформація про нові нотні видання, записи виконань і т.д.

Також International Double Reed Society проводить щорічну міжнародну науково-практичну конференцію, де представлені різні форми комунікації між членами асоціації – наукові доповіді, круглі столи, семінари, майстер-класи та концерти, представлені провідними виконавцями-педагогами всього світу. Крім того, у цих комунікаційних процесах беруть участь широке коло шанувальників духового мистецтва.

З 1997 р в рамках згаданої конференції проходить міжнародний конкурс виконавців на фаготі та гобої IDRS Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition and Young Artist Competition for Bassoon and Oboe (почергово – один рік конкурс проводиться для виконавців на фаготі, наступний рік для виконавців на гобої і т.д.). Конкурс присвячений пам'яті майстра-гобоїста, почесного члена IDRS Фернанда Жилле і пам'яті майстра-фаготиста Хьюго Фокса, концертмейстера групи фаготів Чиказького симфонічного оркестру з 1922 по 1949 рік. Призовий фонд конкурсу складає понад \$10000.

Конкурс будується на основі двох вікових категорій – для виконавців, які не досягли 22 років і для виконавців до 31 року. Репертуар конкурсу відрізняється достатньою різноманітністю і включає як оригінальні твори для фагота, так і перекладення; жанрова палітра представлена концертами, сонатами, сюїтами, п'єсами композиторів від доби бароко до кінця ХХ століття. Необхідно відзначити, що в програму конкурсу входять як твори для фагота із супроводом, так і для фагота *solo*.

У 1994 році IDRS створила грантову програму для своїх членів. Мета гранту – допомогти учасникам IDRS в реалізації проектів, пов'язаних з усім комплексом видів діяльності виконавців на фаготі та гобої.

На окрему увагу заслуговує робота сайту суспільства IDRS (<https://www.idrs.org>), який складається з таких розділів: умови членства в IDRS; конференції; події в міжнародній музичному житті, пов'язані з діяльністю асоціації; публікації, представлені різними видами каталогів; інформація про аудіо- і відеозаписи виконань творів для фагота і гобоя в рамках щорічної конференції IDRS; конкурси виконавців на фаготі та гобої, що проводяться IDRS; довідкова інформація з широкого кола питань виконавства на дерев'яних духових інструментах, пов'язана з пошуком в інтернеті; форум членів суспільства, де обговорюються актуальні проблеми музичного мистецтва.

Робота Міжнародного Товариства подвійної тростини і подібних національних організацій представляє весь спектр діяльності, пов'язаної з

виконавством на фоготі та гобої. Згадані процеси відображають сучасні тенденції глобалізації в сфері культури і мистецтва, які набувають нової якості завдяки розвитку технічних можливостей обміну інформацією. Крім того, глобальна система *Internet* дозволяє музикантам шляхом спілкування за допомогою спеціальних програм, соціальних мереж, форумів оперативно обмінюватися думками, питаннями і відповідями, записами (аудіо і відео), нотами, методичними матеріалами, новинами і т. д.

Певний інтерес у даному контексті також представляє стаття В. Посвалюка «Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантів-духовиків» [150]. У статті розглядається участь українських виконавців на духових інструментах у міжнародних професійних акціях — конференції, майстер-класи, обмін досвідом. Участь у цих заходах допомагає виконавцям вирішити багато питань з методики виконавства на духових інструментах, сценічної поведінки, технічної досконалості.

Об'єктом уваги В. Посвалюка також постає сольне концертне виконавство на духових інструментах, яке, на думку автора має відповідати сучасному рівню та репертуару. «Як засвідчили останні міжнародні конкурси, поряд із незаперечними досягненнями українська школа на сучасному етапі стикається з певними об'єктивними труднощами подальшого розвитку через її колишню (за часів СРСР) тривалу ізоляцію від загальносвітового виконавського і творчого досвіду» [150, с. 306]. Під час міжнародних конкурсів виявляються такі недоліки, як недоступність належного сучасного інструментарію та обладнання, важкодоступність багатьох нотних видань старовинної та сучасної західноєвропейської музики, друкованої оркестрової літератури. Автор підкреслює, що основною умовою досягнення та утримання на світовому рівні майстерності гри на духових інструментах є подальший розвиток національної школи гри, удосконалення методики підготовки музикантів, підвищення загального рівня духового виконавства, як оркестрового, так і сольного. Досліджуючи історію українського виконавства на духових інструментах, В. Богданов зауважував: «Рівень духового

виконавства, зокрема й концертної діяльності за минулі століття, особливо наприкінці XIX і на початку XX століть, став однією з передумов подальшого розвитку вітчизняного духового мистецтва України. В наш час духові інструменти, завдяки великій праці й пошуку багатьох поколінь майстрів, виконавців, композиторів, технічному прогресу їх конструкцій, перетворились на високохудожні “знаряддя звуковидобування” і засоби втілення музики» [26, с. 227].

Отже, зростаючий інтерес до виконавства на дерев'яних духових інструментах, що втілюється в розвитку національних шкіл, появі різних конкурсів виконавців на духових інструментах, збагаченні репертуару (зокрема, оригінального), науково-теоретичному та науково-методичному висвітленні основних питань фаготного виконавства, призвів до виникнення нового організаційно-комунікативного явища – товариств і асоціацій фаготистів. Об'єднуючи виконавців, педагогів, музикознавців, композиторів, виробників інструментів і аксесуарів, забезпечуючи різні форми діяльності (конференції, майстер-класи, конкурси, публікації і т.д.), ці товариства виконують функції по становленню і розвитку соціокультурних зв'язків в руслі сучасних процесів глобалізації.

Висновки до Розділу 1

Значущі конструктивні зміни, через які проходить фагот стали причиною його виходу на нові якісні рівні – тембровий, образно-інтонаційний, жанровий, виконавський. У свою чергу, нові можливості інструмента стають поштовхом для багатьох композиторів до створення оригінального репертуару для фагота, включення його в склади оркестрів і ансамблів. Подібні трансформації характерні для багатьох духових інструментів того часу, і шлях розвитку фагота підкреслює цей взаємодоповнюючий зв'язок. Зміни конструктивних особливостей породжують більш індивідуальне темброве звучання інструмента, що надає й нових виразних можливостей виконавцю на фаготі,

сприяючи подальшому всебічному розвитку виконавської практики та подальшій майбутній модернізації інструмента, вдосконаленню його якостей.

Відповідно до одного з основних законів розвитку будь-яких процесів і буття в цілому, кількісні зміни починають втілюватись у якісних результатах, про що свідчить стан виконавства на фаготі та супутні йому явища, які відбуваються протягом декількох останніх десятиліть. Рамки цього періоду точно визначити досить важко, тим більше що внаслідок своєї специфіки одні показники якісної результативності проявляються раніше, інші – пізніше. Але все ж потрібно зауважити, що йдеться приблизно про часовий період із 70-х – 80-х років ХХ століття до тепер. У зв'язку з постійним вдосконаленням конструкції інструмента і підвищенням зі швидкістю геометричної прогресії виконавської техніки стало можливим виконання на фаготі не тільки все більш складних (в технічному і художньому відношенні) творів, а й творів для фагота *solo*.

Здійснений у дослідженні огляд наукових джерел, присвячених фаготу, дозволив сформулювати уяву про сучасне становище в музикознавчій сфері стосовно виконавства на фаготі, його функціонування в музичному мистецтві сьогодення, його константні (стабільні) та змінні (мобільні) (продовження концепції Е. Денисова [53]) риси в становленні семантичного амплуа, органологічних аспектів, композиторських інтересів до інструмента тощо. Стабільною рисою можна вважати той факт, що твори для фаготу, особливо сольні, створювалися найчастіше самими виконавцями-фаготистами, оскільки вони найкраще знали природу інструмента, вміло демонструючи його вигідні виразові можливості.

До мобільних рис становлення та розвитку фаготного мистецтва відноситься зміна семантичного амплуа інструмента. З одного боку, це зміна в двовимірній площині «акомпанемент-соло», де яскраво демонструється рух в даному напрямку. З іншого – зміни відбувалися у втіленні різноманітних образів за допомогою звукових характеристик фаготу. У виконавському фаготному мистецтві ХХ століття означене певними процесами, пов'язаними

з «переосмисленням» тембру, звукових якостей та технічних й виразових можливостей інструмента. Дані процеси обумовлені з одного боку, удосконаленням інструмента, внаслідок чого перед фаготистами відкрилися нові виконавські можливості. З іншого боку, цьому сприяла загальносвітова тенденція композиторів до експериментів, виходу за межі усталених правил, що сформувалися в ХІХ столітті. Нові творчі пошуки задіяли буквально всі аспекти музикування: композитори експериментували із жанрами, формою, звуковисотною та метроритмічною організацією, тембровими характеристиками тощо. В результаті цих процесів значно розширилися функції фагота: крім усталеної функції оркестрового та ансамблевого дерев'яного духового інструмента, фагот набув статусу сольного концертного інструмента.

При зверненні до аналізу найбільш характерних сольних партій фагота в оркестрі та ансамблі виявилось, що в ХХ столітті також змінилося семантичне амплуа фаготу, змінилося взагалі сприйняття його тембру. Якщо наприкінці ХІХ століття тембр та звукові характеристики фаготу тяжіли до похмурих, напружених, (хоча, наприклад, П. Чайковський використовував фагот в різноманітних образах — від кантילени до драматизму) то в ХХ столітті (не без впливу С. Прокоф'єва) фагот отримав гумористичне амплуа. Окрім цього, взагалі семантичне амплуа фагота доволі розширилося, тепер інструмент може втілювати будь-який характер. Проблематика стосовно недостатньої кількості наукових досліджень, присвячених виконавському мистецтву на фаготі, зокрема сольному, може стати імпульсом для подальшого розвитку та дослідницького інтересу з боку молодого покоління музичних науковців.

Визначення «генетичних коренів» сольного виконавства на фаготі, що сягають корінням традицій барокового музикування застосовувати каденції сприяло кращому розумінню еволюційних процесів, що призвели до сучасної «картини світу» фаготного мистецтва. Каденції потребували від виконавця не лише демонстрації володіння технічними та виразовими засобами інструмента, але й майстерності імпровізації, тобто спонтанного створення

музики. Крім цього, соліст, що виконував каденцію, мав володіти розвиненою художньою фантазією та тонким відчуттям стилю, аби точно відчувати слухацьку емпатію. Здобуття функціонально-тембрової свободи фаготом в цей час є закономірною тенденцією. Освоєння фаготом сольної ролі дало широку палітру композиторських рішень, та втілення різних художніх завдань – жанрових, стильових, мовних, семантичних, драматургічних. Таким чином, з основних тенденцій у фаготному виконавстві кінця ХХ — ХХІ початку століть слід виокремити наступні:

- композиторський інтерес до втілень саме на фаготі музики барокової, класичної, романтичної доби, адже свого часу інструмент виконував другорядні ролі. Важливо відзначити, що остання чверть ХХ століття характеризується появою оригінальних творів для фагота, створених новітньою музичною мовою з використанням нових (авангардних та поставангардних) технік композиторського письма;

- виведення тембрової специфіки фагота на якісно новий рівень. Твори, що почали з'являтися після Другої світової війни, відрізняються оригінальністю і розкривають нові можливості акустичних (артикуляційних та тембрових) характеристик інструмента;

- універсалізація звучання фагота. Завдяки появі творів для фагота *solo*, у ХХ столітті цей інструмент завоював право паритету поруч з іншими багатьма інструментами симфонічного оркестру, які вже давно здобули репутацію віртуозів. Фагот став мислитися як повноцінний технічний інструмент із широким спектром виразових засобів. Це розуміння також відобразилося в творах – як правило, написаних новою мовою, із застосуванням нових композиторських технік, на основі нових форм і жанрів. З цих позицій також інтерес представляють дослідження В. Медушевського [120] та С. Раппопорта [156, 157, 158, 159].

Важливим аспектом виконавської творчості є пошук нових акустичних та драматургічних характеристик первинного матеріалу. Величезний вплив має інтенція (спрямованість), що формує низку ціннісних орієнтацій в суспільстві.

Це може бути маленька група однодумців, а може бути й масова тенденція епохи. З часом «ціннісні парадигми», що сформовані в суспільній свідомості, зазнають певних змін. Результатом є, вважає О. Ковтонюк [86], феномен моди на виконавців та виконавський стиль. Отже, виконавець має вирішити певне завдання: з одного боку, щоб залишатися на гребні актуальності, він має тонко відчувати всі новітні процеси та тенденції, що відбуваються в сучасному мистецтві, з іншого — зберігати аксіологічну базу індивідуального досвіду та сприйняття світу. У зв'язку з цим не можна не згадати концепцію Л. Аноллі стосовно «глобальної ойкумени» (як продовження концепції «глобального селища» М. Маклюена) – усталеного міжнародного контексту взаємодії, взаємозалежності та взаємообміну артефактами та інформацією. «Можна також згадати про різні форми музики та телевізійні формати, що розповсюджено в різних міжнародних колах серед людей, що належать абсолютно до різних культур. Джаз, танго, реггі, кантрі, реп, латиноамериканські ритми – все це глобальні форми музики, що подорожують з континенту на континент без будь-якого розподілу чи порядку» [5, с. 422]. Схожих позицій дотримується також в своїх дослідженнях В. Конен [90, 91].

Слід додати, що для вирішення сучасних музикознавчих проблем у науковій практиці необхідним є розширення методологічної бази із виходом за межі виконавського аналізу музичних творів. Тому, на наш погляд, у даному дисертаційному дослідженні необхідно залучити філософський підхід із позицій феноменології. Оскільки змінюються парадигми, комунікаційні принципи (Маклюен), змінюється слухацьке та виконавське сприйняття музики, відповідно змін має зазнати й аналітичний інструментарій. Феноменологічний підхід до вивчення творчої діяльності виконавців дозволяє вийти за межі традиційного аналізу, що притаманний музикознавству ХХ століття.

Сучасним дослідникам в сфері музикознавства слід, на наш погляд, прийняти до уваги той факт, що продукт (об'єкт) виконавської творчості може бути визначено як феномен. При цьому феномен має відображати декілька

різних векторів комунікаційних зв'язків, що мають місце в життєвому досвіді особистості. Це може проявлятися як діалог із самим собою, діалог з публікою, діалог з композитором, з історичною добою. Перший із цих векторів набуває в сучасному суспільстві ще більшої актуальності. Тим більше, що в сучасному бутті відбуваються дещо протирічливі процеси: з одного боку — великих масштабів досяг комунікативний аспект, з іншого, ця комунікація відбувається більшою мірою віртуально, спілкування «наживо» стає все більш рідкісним явищем (особливо в умовах карантину!). За таких умов людина все більш почуває себе відчуженою від суспільства, але, водночас, ці умови сприяють рефлексіям людей, спрямування погляду до самих себе. Саме як діалог із собою можна розглядати твори для інструментів соло, зокрема, для фагота. Недивно, що розповсюдженим наприкінці ХХ століття жанром стали музичні монологи. Про інтерес композиторів до цього жанру свідчить численна кількість даних творів. Серед них треба виокремити «Сім буденних монологів для кларнета соло» Й. Пауера, «Монолог для кларнета соло» Ернста Кшенека, «Монолог для кларнета соло» Г. Зайцева, «Монолог для фагота соло» О. Фірсової, Отже, усвідомлення феноменологічного ракурсу (підходу) під час звернення до творів для фагота *solo* може допомогти виконавцеві не лише більш всебічно пізнати та осягти музичний твір, але й «усвідомити феноменальну значимість виконавців в сучасній музичній культурі» [86, с. 15].

Посилений рівень комунікації в сучасному світі зумовив появу численних товариств і асоціацій фаготистів. Проведений огляд діяльності цих заходів дозволив виявити багаторівневий взаємозв'язок між різними сферами фаготної практики — виконавської, органологічної, педагогічної, наукової, просвітницької. Важливим фактором у сучасному фаготному музикуванні є вихід на новий рівень композиторської майстерності (створення творів для фагота надзвичайної складності, зокрема, сольних, написаних спеціально для конкурсів). Важливо відзначити, що багатовекторна діяльність цих організацій рухається в руслі передових тенденцій, характерних для процесів глобалізації, зокрема, в сфері культури і мистецтва.

Така різнопланова організаційно-комунікативна діяльність виконує значну роль в процесі розвитку фаготного виконавства, забезпечуючи багаторівневий взаємозв'язок між різними сферами фаготної практики – виконавської, органологічної, педагогічної, наукової, просвітницької. Згадані процеси відображають сучасні тенденції глобалізації в сфері культури і мистецтва, які набувають нової якості завдяки розвитку технічних можливостей обміну інформацією.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ ДЛЯ ФАГОТА *SOLO*: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

2.1 Видатні особистості в історії фаготної музики

Сольний фаготний репертуар, який певною мірою існував протягом всієї історії побутування фагота, в останні роки значно розширився, міцно утвердився в виконавській практиці і визнаний на найширшому світовому рівні, про що свідчить обов'язкове виконання творів для фагота *solo* практично на всіх престижних світових конкурсах виконавців на дерев'яних духових інструментах (міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах імені М. Римського-Корсакова – Росія, міжнародний конкурс «Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition» – США, ARD – міжнародний музичний конкурс в Мюнхені, міжнародний музичний конкурс «Празька весна» – Чехія, міжнародний конкурс імені Міхала Спісака «*Michał Spisak International Music Competition*» – Польща та інші). Твори для фагота *solo* наявні в концертному репертуарі всіх відомих фаготистів сучасності (японського фаготиста Масахіто Танака, німецького – Клауса Тюнемана, англійського – Густаво Нуньеса та Крістіана Девідсона, французької фаготистки – Софі Дерво, італійського – Серджіо Аццоліні, норвезьких – Роберт Роннеса, Дага Єнсена, Крістіана Ома Роннеса, Оле Крістіана Даля, австрійського – Мілана Турковича, американських Френка Мореллі та Пола Хенсона, професора Паризької консерваторії Моріса Алларда, і неперевершеного фаготиста Вільяма Уотерхауса).

Сучасній стан фаготного мистецтва неможливо уявити окремо від найяскравіших виконавців і викладачів минулого і сьогодення. Талант, наполеглива праця, завзятість і відданість своїй професії – ось ті характерні риси, які притаманні всім без виключення фаготистам про яких йтиметься нижче.

Карл Альменрадер (*Carl Almenröder* 1786 – 1846). Йому приписують розвиток і дизайн сучасного фагота, якого вважають прабатьком конструкції сучасного фагота німецької системи. Протягом свого життя митець працював разом із другом і колегою – музикантом Готфрідом Вебером, щоб покращити фагот, а саме вдосконалити його акустичні властивості. Він створив нині знаний 17-клапанний фагот, діапазон якого становить понад 4 октави. Конструкція даного інструмента значно покращила інтонацію фагота, а також зумовила більшу технічну легкість для виконавця. Карл Альменрадер є автором низки вокальних творів, а також творів для фагота.

Клаус Тунеманн (*Klaus Thunemann*, нар. 1937) – один із найвідоміших представників німецької фаготної школи. З дитинства навчався грі на фортепіано і лише у 18 років зацікавився фаготом. В 1961 р. закінчив Західноберлінську Вищу школу музики і здобув місце першого фагота в симфонічному оркестрі Північнонімецького радіо в Гамбурзі. З 1978 року викладає в Ганновері, а з часом – і в Берліні. Протягом багатьох років Клаус Туннеманн досить активно презентує свою виконавську діяльність і в студійних записах, в його дискографію входять записи найвідоміших концертів Вівальді, Моцарта та інших композиторів. Співпрацює з провідними оркестрами світу, а також з солістами, серед яких: гобоїсти Хайнц Холлігер і Грегор Вітт, кларнетист Карл Лайстер та інші. У 2006 році, завдяки його внеску в музику і розвиток фаготного мистецтва, він був нагороджений орденом німецького уряду (*Order of Merit of the Federal Republic of Germany*).

Клаус Тунеманн – автор дослідження про фізіологічні аспекти виконавства на фаготі «*Medizinische Probleme bei Instrumentalisten: Ursachen und Prävention*» (1995). Багато послідовників Тунеманна визнали його найкращим фаготистом усіх часів. У своїх концертних виступах Клаус Тунеманн демонструє «спів» фагота, з невимушеною легкістю і віртуозністю. Як вказує Кевін Доєрті в своєму ревію, «Тунеманн вносить життя у кожен такт його інтерпретації...»[225]. Починаючи з 1978 року, Клаус Тунеманн зосередився на педагогічній кар'єрі в навчальних закладах: вища школа

музики (Ганновер, Німеччина), вища школа музики (Берлін, Німеччина), Мадридський міжнародний інститут камерної музики (Мадрид, Іспанія).

Мілан Туркович (*Milan Turkovic*, нар. 1939) – один із найвідоміших фаготистів сучасності, представник австрійської фаготної школи. Мілан Туркович походить з австро-хорватської родини. Він виріс і навчався у Відні. Першим викладачем по класу фагота був Карл Ельбергер. З 1962 року почав працювати в якості соліста фаготиста Бамбергського симфонічного оркестру, згодом Віденського симфонічного оркестру. Викладацьку кар'єру Мілан Туркович розпочав 1984 року в університеті Моцартеум (Зальцбург), а з 1992 по 2003 рр. викладає у Hochschule, Віденській Вищій школі музики.

Мілан Туркович досконало володіє як сучасним так і бароковим фаготом, багато гастролює і здійснює численні аудіозаписи. Туркович є членом Ансамблю «Відень-Берлін» (квінтет з духових духових інструментів, який він створив разом з головними солістами Берлінської та Віденської філармоній), «*Concentus Musicus Wien*» та Товариства камерної музики Лінкольн-центру в Нью-Йорку.

Після викладацької кар'єри Мілан Туркович залишив університет, щоб більше зосередитися на диригентській діяльності. Як диригент Мілан Туркович регулярно виступає з камерними оркестрами та великими духовими колективами. Диригував у Відні, Зальцбурзі, Венеції, Мілані, Флоренції, Нью-Йорку, Осаці та багатьох інших містах по всьому світу. Восени 1998 р. видавництво *Kremayr & Scheriau* (Відень, Австрія) публікує книгу Мілана Турковича «*Was Musiker Tagsueber tun: senza sordino*». Важко переоцінити внесок М. Турковича у світову дискографію фаготного мистецтва. У доробку Мілана налічується 15 компакт-дисків з сольним репертуаром, 26 компакт-дисків з камерною музикою та понад 200 компакт-дисків записаних у складі ансамблю «*Concentus Musicus*». Серед сольних записів Мілана Турковича слід зазначити чотири записи концерта для фагота з оркестром *B-Dur* В.А. Моцарта, один із цих записів був виконаний на старовинному фагота під диригуванням Ніколауса Гарнонкурта. Також, серед останніх записів

Турковича – концерти К.М. Вебера, А. Вівальді, Й.К. Баха, Л. Кожелуха та інші.

У березні 2003 року М. Туркович разом із співавтором Монікою Мертл презентував у Відні свою нову книгу «*Die seltsamsten Wiener der Welt - Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus*» (вид. Residenz Verlag), яка була написана до 50-ї річниці ансамблю «*Concentus Musicus*».

Незважаючи на те, що відомих міжнародних фаготистів дуже мало, Мілан Туркович зумів закріпити свою позицію як один з кращих виконавців на фаготі усіх часів. Його виконання вирізняються неперевершеним професіоналізмом в дотриманні стилю і особливою увагою до дрібних деталей творів (мелізми, штрихи, динаміка тощо).

Густаво Нуньєс (*Gustavo Núñez*, нар. 1965) – один із найвідоміших фаготистів сучасності, який пройшов шлях від перших уроків фагота свого батька в Каракасі (Уругвай) до концертмейстера групи фаготів Королівського оркестру *Concertgebouw* (Амстердам, Нідерланди). Вже в тринадцять років, він приєднався до молодіжного оркестру Симона Болівара. В 1981р. Густаво отримав грант на навчання в Королівському музичному коледжі в Лондоні (клас Кемдена Керрісона). Пізніше Густаво Нуньєс вступив до відомої фаготної студії Клауса Тунемана в Ганновері. У 1987 році, ще будучи студентом, він отримав «*Prix Suisse*» на Женевському міжнародному музичному конкурсі та першу премію на конкурсі Карла Марії фон Вебер в Мюнхені. У 1988 року отримує посаду першого фаготиста Державного театру в Дармштадті, а з 1989 року Бамберзького симфонічного оркестру. Діяльність Нуньєса пов'язана з майстер-класами і багаточисельними сольними виступами по всьому світі. З 1999 року і дотепер він є професором у Роберт-Шуман-Хохшуле в Дюссельдорфі, а також викладає в *Escuela Superior de Música Reina Sofia* в Мадриді. Густаво Нуньєс також активно співпрацює з інтернет потралом «*playwithapro*» (<https://www.playwithapro.com>) де розміщено серію онлайн майстер-класів, які присвячуються таким темам: артикуляція, вібрато, амбушюр, дихання та ін. Його просвітницька діяльність

є значущим фактором для всебічного розвитку фаготистів всіх рівнів, від початківців до професіоналів.

Софі Дерво (*Sophie Dervaux*, нар. 1991) народилась в місті Кламар – передмісті Парижа. З дитинства почала навчатися грі на кларнеті, а з 2003 року почала опановувати фагот. З 2008 по 2011 рр. навчалася в Національному вищому музичному університеті Ліона у Карло Коломбо та Жана Піньолі. У 2011 року Софі Дерво отримала стипендію Оркестрової Академії Берлінської філармонії, де її викладачем став видатний фаготист, соліст Берлінської філармонії – Даніель Даміано, а вже 2013 року вона отримала місце в основному складі симфонічного оркестру Берлінської філармонії. З 2015 року і до тепер Софі Дерво обіймає посаду першого фагота Віденської філармонії та оркестру Віденської опери. За свою кар’єру Софі отримала чимало нагород на численних міжнародних конкурсах, серед яких: конкурс фаготистів ім. Карла-Марії фон Вебера в м.Бреслау (2010), Міжнародний академічний конкурс гобою та фаготу в м.Лодзь (2011), Міжнародний конкурс фаготистів ім. Міхала Шпісака в м.Домброва Гурнича (2012), Міжнародний музичний конкурс ARD в м.Мюнхен (2013), та інші. Її сольний репертуар включає твори Вівальді, Сен-Санса, Жоліве, Штрауса, Моцарта, Гайдна, Гуммеля та Паганіні. Софі Дерво виступає у багатьох великих концертних залах світу, включаючи Віденський музей, Берлінську філармонію, Паризьку філармонію, *Suntory Hall в Tokio*, *Royal Albert Hall* у Лондоні та *Carnegie Hall* в Нью-Йорку. У 2020 році вона записала тріо Л. Бетховена для фортепіано, фагота та флейти для *Warner Classics* разом із Даніелем Баренбоймом та Еммануелем Пахудом у Булезькому залі в Берліні. Її дебютний альбом із творами для фагота та фортепіано вийде у 2021 році (видання «*Berlin Classics*»). Із 2020 року Софі Дерво викладає в Університеті музики та мистецтв Відня. Вона є активним організатором майстер-класів як в онлайн форматі, так і безпосередньо в консерваторіях Японії, Китаю, Австрії, Іспанії, Португалії, Франції, Аргентини та США. Співпрацюючи з відомою фірмою-виробником фаготів «*Puchner*», Софі постійно намагається вдосконалити конструкцію

інструмента. Подібні взаємодії професійних виконавців й виробників фаготів є важливою складовою в процесі модернізації фагота.

Серджіо Аццоліні (*Sergio Azzolini*, нар. 1967) – найяскравіший із фаготистів сучасності. Народився в місті Болцано, Італія. З 1978 по 1985 роки навчався у консерваторії імені Клаудіо Монтеверді в Болцано, клас викладача Романо Санті, а потім у Ганноверському університеті музики, театру та медіа, клас Клауса Тунемана. С. Аццоліні здобував перемоги на престижних міжнародних конкурсах, серед яких: «Празька весна» (Прага), конкурс Карла Марії фон Вебер (Мюнхен) та «ARD» (Мюнхен). В своєму сольному виконавстві Серджіо Аццоліні досить вдало поєднує як класичний фагот (німецької системи), так і фагот доби бароко, і саме як бароковий фаготист С. Аццоліні є членом ансамблю «*Ensemble Baroque de Limoges*», яким керує Крістоф Койн. Регулярно співпрацює як соліст із ансамблями *L'Aura Soave Cremona*, *La Stravaganza Köln*, *Sonatori della Gioiosa Marca*.

З 2002 по 2007 роки Серджіо Аццоліні обіймав посаду художнього радника Каммеракадемії в Потсдамі. Разом з музикантами цього оркестру він досліджував і виконував численні твори (як барокові, так і сучасні). В якості диригента С. Аццоліні керував оперними постановками: «*La fida Ninfa*» А. Вівальді, «*Le nozze di Dorina*» Б. Галуппі і «*Montezuma*» Карла Генріха Грауна. Педагогічну кар'єру Серджіо Аццоліні розпочав в *Hochschule* м. Штутгарт, а з 1998 року – в *Hochschule für Musik* м. Базель. Він активно проводить майстер-класи по всьому світі. Неповторне звучання фагота, цікава інтерпретація творів, феєрична техніка, нестримна завзятість у виконанні на фаготі – головні риси стилю Серджіо Аццоліні.

Роберт Роннес (*Robert Rønnes*, нар. 1959) – видатний фаготист, композитор, музичний діяч сучасності, представник норвезької школи фагота. Народився в місті Гортен, Норвегія. Його викладачами були: Кнут Б'єрке та Торлейф Недберг в Норвезькій академії музики та Роджер Бірнстінглом в Женевській консерваторії. Роберт продовжив навчання у Гвідіона Брука в Лондоні, а згодом у Валерія Попова в Москві. З 1981 по 2007 рр. Роберт Роннес

був першим фаготистом симфонічного оркестру Ставангера, а з 1988 року також працює в Стокгольмській філармонії.

Роннес став першим норвезьким фаготистом, який отримав підтримку від *NorConcert* – Концертного інституту Норвегії – за його дебютний концерт в університеті Аула в Осло в 1985 році. Він зарекомендував себе як дуже талановитий виконавець камерної музики а також як популяризатор Норвезької сучасної музики. Кілька норвезьких композиторів присвятили йому свої твори, внаслідок чого було здійснено кілька студійних записів.

Роберт Роннес активно гастролює як соліст по Європі, Росії, Китаю та США із фаготними майстер-класами в багатьох музичних університетах Скандинавії, Франції, Китаю та Росії. Досить яскрава плеяда його випускників: професор Даг Єнсен, професор Оле Крістіана Даль, Крістіан Ома Роннеса та інші. Окрім кар'єри виконавця і викладача, Роберт Роннес також відомий світу як композитор і був членом Товариства норвезьких композиторів з 1992 по 2018 рік. Його твори виконуються у багатьох країнах світу та постійно привертають широку аудиторію поціновувачів.

Роберт Роннес здійснив досить суттєвий внесок у збагачення репертуару для фагота – 5 сонат для фагота і фортепіано, «4 частини» для фагота *solo*, ноктюрн для фагота і фортепіано, 16 етюдів для фагота, кончертанте для фагота, туби і фортепіано, «Зуби дракона» для фагота і литавр, дивертисмент для фагота і акордеона, адажіо для субконтрфагота і квартету фаготів, «*An English Garden*» у 4 частинах для фагота і струнного квартету та інші. Роннес отримав кілька грантів від Норвезької культурної ради, що дало змогу провести фундаментальну роботу по відновленню близько 30 творів різних композиторів. Так, серед його головних проектів – відновлення творів Харальда Саєруда, а також творів Арвіда Клевена, в підсумку чого було створено кілька студійних записів симфонічного оркестру Ставангера. У травні 2007 року йому було присвоєно урядові дотації та гарантійні доходи на підтримку його досліджень у відновленні та виконанні норвезької фаготної музики.

Як вже згадувалося вище, Роберт Роннес виховав плеяду талановитих учнів і одним з них був Даг Єнсен (*Dag Jensen*, нар. 1954), який народився в місті Гортен, Норвегія, з одинадцяти років розпочав навчання на фаготі у Роберта Роннеса. Згодом навчався у Торлеїва Недберга в Норвезькій музичній академії в Осло. [В шістнадцять років Даг Єнсен починає свою оркестрову кар'єру на посаді регулятора групи фаготів в Бергенському філармонічному оркестрі і досить скоро був підвищений до статусу соліста цього ж оркестру. Одночасно Даг продовжував навчатися в класі професора Клауса Тунеманна в Ганновері. З 1985 р. Даг Єнсен стає концертмейстером групи фаготів Бамберзького симфонічного оркестру, у 1988 р. отримує місце концертмейстера групи фаготів в Симфонічному оркестрі Кельнського радіо. З 2003 по 2005 рік Єнсен був першим фаготистом «*Luzern Festival Orchestra*», засновником оркестру був всесвітньо відомий диригент Клаудіо Аббадо. Серед конкурсів в яких Даг Йенсен отримував перемогу слід відзначити: перша премія на Норвезькому молодіжному музичному конкурсі та перші премії на музичному конкурсі ARD у Мюнхені у 1984 та 1990 роках. Даг Єнсен співпрацює з оркестрами по всьому світу, найвідоміші з них: Симфонічний оркестр Баварського радіо, Симфонічний оркестр Кельнського радіо (Німеччина), Симфонічний оркестр Південнонімецького радіо (Німеччина, Камерний оркестр Міто (Японія), Королівський шведський камерний оркестр, *Camerata Academica* (Австрія), Вюртемберзький камерний оркестр (Німеччина), Симфонічний оркестр KBS (Корея), Філармонічний оркестр Осло (Норвегія), Симфонічний оркестр BBC (Англія), Празький симфонічний оркестр (Чехія), та Норвезький камерний оркестр. Із 1997 по 2011 рр. Даг Йенсен викладає клас фагота в Ганноверській музично-театральній академії, а з 2011р. – професор в Мюнхенському університеті музики та виконавських мистецтв і професор Норвезької музичної академії в Осло. В своїх численних майстер класах Даг Єнсен завжди акцентує увагу на вірній постановці дихання, а також на важливості відчуття характеру твору, закладеного композитором. Упродовж творчої кар'єри Даг Єнсен активно співпрацює з

студіями звукозапису всього світу, його дискографія налічує 28 компакт дисків різножанрової академічної музики і включає твори В.А. Моцарта, Н. Гумеля, А. Жоліве, Ж. Франсе, А. Тансмана, Е. Боцца, М. Бітча та інших.

Крістіан Ома Роннес (*Kristian Oma Rønnes*, нар. 1991) уже в п'ять років почав опановувати фагот. Перші свої уроки він отримав від батька – Роберта Роннеса. В 14 років Крістіан дебютував на сольній сцені, виконавши твір Антоніна Йіранека – Концерт для фагота з оркестром №3 *F-Dur* разом з симфонічним оркестром «*Rogaland*» (Норвегія). В 2007 р. Крістіан бере участь у прослуховуванні обдарованої молоді під назвою «Програма талантів» Норвезької музичної академії, блискуче її виграв і стає студентом Академії. З 2010 по 2014 роки Крістіан навчається на бакалавраті Норвезької музичної академії, під керуванням професора Дага Йенсена. У період 2014-2017 рр. – навчання в магістратурі «*Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Mannheim*» (Німеччина), викладач Оле Крістіан Даль. В цей час Крістіан бере дуже активну участь в майстер-класах, які проводили видатні фаготисти: Клаус Тунеман, Серджіо Аззоліні, Стефано Кануті, Матіас Рац, Роджер Бірнстінгль, Мартін Куускманн, Густаво Нуньєс, Аудун Халворсен та інші. Також співпрацює з багатьма композиторами по всьому світу: Федеріко Марія Сарделлі (Італія), Філіп Санде (Норвегія), Пабло Кейпо де Ллано (Іспанія), Кохей Кондо (Японія), Квін Мейсон (Америка), Джорджо Паччоні (Італія), Роберт Роннес (Норвегія), Севаг Дергугасян (Ліван), Маркус Паус (Норвегія), Дубравко Жерял (Хорватія). Крістіан Ома Роннес також сам постає в ролі композитора, його власні твори та аранжування опублікували кілька видавців із різних країн світу.

Найбільш відомою працею Крістіана є «*The Expanded Bassoon Register*». У цій книзі Крістіан надає розгорнуту аплікатуру фагота у верхньому регістрі включно до *соль* 8 октави, що значно розширює діапазон фагота, а також надає розгорнуті пояснення як саме треба виконувати ноти верхнього регістру. Ця книга вже використовується як навчальний матеріал у кількох університетах по всьому світу і видається «*KOR Publications*».

Свою оркестрову кар'єру Крістіан Ома Ронес розпочав у 2005р. в Симфонічному оркестрі м. Ставангер (Норвегія). В 2016 році підписав контракт на посаду першого фаготиста Південно-Датської філармонії. Крістіан також співпрацював з оркестрами Норвезького радіо, Німецькою філармонією Мерк (Німеччина), *Norrlands Operan* (Швеція), Ісландською оперою, Курпфальцькою філармонією (Німеччина), Каммерфілармонією Мангейм (Німеччина), Кадровим оркестром збройних сил Норвегії, Познанською філармонією (Польща), Познанською оперою (Польща), Щецинською оперою (Польща), Оперою Лесна Сопот (Польща) та ін. Сьогодні Крістіан Ома Ронес є першим фаготистом Балтійської Опери в м. Гданськ (Польща).

Достатньо велику увагу в своїй виконавській практиці Крістіан Ома Ронес надає камерному музикуванню. Крістіан є керівником ансамблю фаготів «*Pracownia*». За невеликий час існування цього ансамблю, фаготисти вже встигли привернути широку міжнародну увагу й здобули Золоту медаль на Міжнародному музичному конкурсі *Berliner* (2019) а також спеціальний приз «Висока Відзнака» на Віденському міжнародному музичному конкурсі (2020).

Важливо підкреслити співпрацю Крістіана Ома Ронеса з виробником фагота Берндом Мусманном (Німеччина). Спільна робота Крістіана і Мусманна надала можливість технічному вдосконаленню фагота, особливо стосовно розширення діапазону інструмента у верхньому регістрі. Крістіан також працював з Георгом Рігером (Німеччина) з метою створення нової форми для виготовлення тростин для фагота під назвою «*KOR*». Тростини цієї форми відрізняються об'ємним, м'яким тембром, легкою артикуляцією, комфортним звуковеденням, а також стабільною інтонацією. Крістіана Ома Ронеса можна сміливо віднести до найбільш яскравих і талановитих фаготистів сьогодення. Його виконавський стиль вирізняється філігранною технікою, наповненим звуком і дуже цікавим трактуванням музичних творів, що розкриває нові грані давно відомих творів фаготного репертуару.

Оле Крістіан Даль (*Ole Kristian Dahl*, нар. 1981) почав грати на фаготі у дванадцятирічному віці, а в шістнадцять років вступає в Університет Ставангера (Норвегія) у клас професора Роберта Роннеса, а згодом – до консерваторії в Женеві (Швейцарія), клас професора Роджера Бірнстінгла, де він отримав перший приз на конкурсі *CIEN Riddes Schweiz* у 1998 році. У тому ж році він отримав свою першу роботу в оркестрі в якості концертмейстера групи фаготів Малайзійської філармонії в Куала-Лумпурі та завершив навчання в Женеві. Під час роботи в Малайзії Оле навчається в *Hochschule für Musik, Theatre, und Medien-Hannover* (Німеччина) у професора Дага Йенсена. У 2000 році стає першим фаготистом у Симфонічному оркестрі Датського національного радіо в Копенгагені (Данія), а з 2002 року і дотепер час працює першим фаготистом у Симфонічному оркестрі *WDR* в Кельні (Німеччина). Окрім зазначених оркестрів, Оле Крістіан Даль співпрацював з відомими світовими оркестрами, серед яких: Берлінська філармонія, Мюнхенська філармонія, *NDR* Гамбург, *DSO* Берлін, Камерний оркестр Європи, Філармонія м.Осло та Норвежський камерний оркестр. Як соліст Оле Даль виступав з симфонічним оркестром Ставангера (Норвегія), симфонічним оркестром Крістіансанда (Норвегія), філармонічним оркестром Малайзії, симфонічним оркестром Оулу, камерним оркестром Кельна, камерним оркестром Європейського союзу та інші. Разом з активною сольною кар'єрою Оле Крістіана Далья також можна охарактеризувати як геніального викладача, продовжувача традицій норвезької школи Роберта Роннеса. Насьогодні Даль викладає фагот в Державному університеті музики та виконавських мистецтв у Мангеймі (Німеччина). Як і Густаво Нуньєс Оле Крістіан Даль співпрацює з онлайн платформою «*playwithapro*», тематика його онлайн майстер-класів стосується широкого кола питань (розігрування, дихання, вібрато, звук, амбушюр, підготовка тростини тощо).

Діяльність двох видатних фаготистів ХХ століття – Вільяма Уотерхауса і Моріса Алларда – стала для еволюції фаготної практики визначальною. Цікаво, що ці музиканти як представники різних історично сформованих

фаготних шкіл – французької і німецької – немов взаємодоповнюють один одного, надаючи перевагу різним видам діяльності. Завдяки їхній енергії, ініціативності і працездатності фагот став яскравим сольним концертним інструментом, що не поступається за віртуозністю та виразністю визнаним «інструментам-солістам».

2.1.1 Вільям Уотерхаус

Вільяма Уотерхауса світове музичне співтовариство добре знає і буде пам'ятати як видатного фаготиста другої половини ХХ століття. Він був провідним фаготистом багатьох європейських оркестрів, а також одним із найкращих камерних виконавців. Перелік колективів, у яких працював Уотерхаус, доволі солідний; він включає такі найвідоміші оркестри як: Лондонський Філармонічний Оркестр (*Philharmonia Orchestra*), Оркестр Королівської Опери (*Royal Opera House Orchestra*), оркестр театру Ковент Гарден (*Covent Garden*), Оркестр італійсько-швейцарського Радіо (*Italian-Swiss Radio Orchestra, Lugano*), Лондонський симфонічний оркестр (*London Symphony Orchestra*) і, нарешті, Симфонічний оркестр компанії Бі-Бі-Сі (*the BBC Symphony Orchestra*).

Проте значення Вільяма Уотерхауса для фаготного мистецтва не обмежується тільки його багаторічною виконавською діяльністю. Це був видатний вчений, педагог, публіцист, захоплений дослідник інструмента, провідний експерт з історії розвитку фагота і фаготного репертуару. В. Уотерхаус все життя збирав різножанрові видання про фагот та, що особливо є цінним, перевидавав рідкісні праці.

Вільям Уотерхаус народився в 1931 році в Лондоні; з раннього віку почав брати уроки фортепіано. Коли спалахнула війна, він був евакуйований в Бонстейпл (*Barnstaple*), де співав у церковному хорі. Після смерті батька, в 1942 році, хлопчик повернувся в Лондон. Там Вільям став відвідувати концерти Національної Галереї, завдяки чому ближче познайомився з камерною музикою і полюбив її. Крім того, здобута ним у школі *Whitgift*

(Кройдон) освіта не тільки дозволила досить швидко опанувати німецьку мову – вона була насичена різноманітними музичними подіями. Його шлях як оркестрового музиканта почався ще в школі, де він грав на кларнеті в молодіжному оркестрі *Purley*.

У п'ятнадцятирічному віці Вільям позичив 85 фунтів, аби придбати фагот *Heckel* у Лондонського фаготиста Вернона Елліотта, у цього ж музиканта він брав уроки. У віці 17 років юнак вступив до Королівського Музичного Коледжу (КМК), де продовжував навчання гри на фаготі у фаготиста Арчі Камдена; гармонію викладав композитор Гордон Джакоб, що дуже подобалось юнакові. Під час відвідування Норіджа хлопець придбав чотири флейти і пару фаготів менше ніж за 1 фунт стерлінгів, а під час його першого відвідування Парижа він віднайшов твори для фагота, видані у XVIII столітті. Так почалося його професійне захоплення, яке стало справою всього життя музиканта. Йдеться про колекціонування духових інструментів, нот (переважно старовинних та рідкісних видань), що в подальшому призвело до створення унікального музею з різними експозиціями, бібліотекою і архівом [228].

Протягом двох років Вільям служив у Королівських ВПС в Аксбрідже. Після служби Уотерхаус повернувся в КМК; у цей же час він здійснює спробу отримати диплом у Лондонському Університеті. Вільям склав перші іспити, але його щільний концертний графік із філармонічним оркестром заважав здачі випускних іспитів. До речі, під час одного з концертних турів, колега Вільяма по КМК Елізабет Шварцкопф підказала йому, де можна знайти у Відні найкращі музичні магазини, де можна придбати уживані музичні інструменти, й Уотерхаус зумів у такий спосіб поповнити свою колекцію.

Ще одним великим другом Вільяма (а також його наставником) був композитор Джеральд Фінці, який попросив Уотерхауса допомогти зробити редакцію концерту для фагота XVIII століття композитора К. Бонда, і сприяв виданню цієї редакції.

Перш, аніж приєднатися до оркестру італійсько-швейцарського Радіо, з 1953 по 1955 роки Вільям працював в оперному оркестрі Ковент Гарден разом

із своїм вчителем Арчі Камдені. З 1955 по 1958 роки Уотерхаус працює в Оркестрі італійсько-швейцарського радіо в Лугано. Це був для нього щасливий період життя – Вільям придбав свій перший автомобіль, вивчає італійську мову, займається лижним спортом, вивчає мистецтво і архітектуру цих теренів, ходить у гори. Беручи участь в музичному конкурсі в Мюнхені, він зустрів свою подругу з часів навчання в КМК, Елізабет, і через два роки вони одружилися [228].

Після повернення в Лондон Уотерхаус відразу зміг зайняти місце першого фаготиста в Лондонському симфонічному оркестрі. Тут він зустрів кларнетиста Жервеза де Пейєра, який запросив його приєднатися до Ансамблю «Мелос» (*Melos Ensemble*). Із цим ансамблем він здійснив записи всієї камерної музики для духових інструментів Л. Бетховена, а також творів К. Нільсена, Л. Яначека, Ф. Пуленка, Ф. Шуберта і Ж. Франсе – Дивертисмент для фагота і струнних, який був присвячений Уотерхаусу. У тому числі була записана рідко виконувана Соната для фагота і фортепіано швейцарського композитора Антона Ліста (1772-1832).

У 1965 році Уотерхаус був запрошений на роботу в Симфонічний оркестр Бі-Бі-Сі, а через рік – викладати фагот в Королівському музичному коледжі в Манчестері, де пропрацював протягом 30 років і здобув велике визнання як педагог. Уотерхаус весь цей час також був хранителем Колекції історичних музичних інструментів, у створення якої він сам здійснив величезний внесок. Разом із Генрі Скольник Вільям заснував видавництво «*Bassoon Heritage Edition*» у Форт-Лодердейл (Флорида), яке друкувало класичні твори для фагота в оригіналі. Також митець співпрацював з іншими видавництвами в різних країнах, зокрема, такими як «*Musica Rara*» чи «*Universal Edition in Vienna*».

У 1972 році, під час поїздки до США, Уотерхаус отримав статус запрошеного професора в Університеті Індіани, Блумінгтон. Після повернення на батьківщину він почав роботу зі збору всієї інформації, пов'язаної з фаготом, для словника «*New Grove Dictionary of Music*».

Уотерхаус продовжував працювати з Симфонічним оркестром Бі-Бі-Сі протягом ще десяти років, однак із часом робота в радіостудії стала обтяжувати його. Саме в цей час в його житті з'явилося нова справа – Ліндсей Ленгвілл, найбільший експерт по фаготу, запропонував Уотерхаусу стати літературним редактором. Перед музикантом постало величезне й відповідальне завдання – редагування і підготовка до друку об'ємної праці Ленгвілла про виробників музичних духових інструментів – «*Index of Musical Wind-Instrument Makers*». Коли Ленгвілл помер (у 1983 році), Уотерхаус успадкував усі його книги і матеріали архіву. Ця нова робота вимагала набагато більше досліджень, ніж планувалося. Даний проект тривав десять років, протягом яких Уотерхаус відвідав дванадцять країн і зібрав величезну кількість безцінної інформації.

Вінцем його багаторічної діяльності стало те, що поруч з фамільним маєтком Уотерхаус у Глостерширі була заснована бібліотека-музей. Відкрита в липні 2000 року, бібліотека стала найбагатшим, унікальним зібранням усіх книг, нотних видань, рукописів, архівних матеріалів і колекції музичних інструментів, які він збирав протягом усього життя.

Багато музикантів високо цінували просвітницьку діяльність Вільяма Уотерхауса, присвячуючи йому свої твори. Згадаймо хоча б Сюїту для фагота *solo* або Сюїту для фагота і струнного квартету Гордона Джакоба, Дивертисмент (Тріо для гобоя, фагота і фортепіано) Ж. Франсе та багато інших творів.

2.1.2 Моріс Аллард

Моріс Аллард народився в Сін-ле-Нобле (*Sin-le-Noble*) 25 березня 1923 року. Він закінчив Паризьку консерваторію і вже під час навчання проявив себе як талановитий музикант і виконавець з яскравою самобутністю. У сімнадцятирічному віці Аллард здобував перші місця на конкурсах фаготистів (в 1939 і 1940 роках). Таким чином, уже зі студентських років і

надалі, упродовж усього життя, метр провадив активну концертну діяльність – і не тільки як соліст, але й як учасник різних інструментальних ансамблів.

У 1949 році Аллард здобув першу премію на одному з найпрестижніших світових конкурсів, міжнародному конкурсі в Женеві. У тому ж році він був призначений концертмейстером групи фаготів у Паризькій Опері, де пропрацював аж до кінця своєї творчої кар'єри – до 16 липня 1983 року. З 1957 року він став професором класу фагота в Паризькій консерваторії, таким чином продовживши справу свого вчителя, Густава деріні (*Gustave Dherin*). Із 1975 року (з моменту заснування і до кінця життя) Моріс Аллард був президентом «*Les Amis du Basson Francais*» («Друзі французького фагота»). Ця організація займалася популяризацією французького фагота і музики для цього інструмента [229].

Багато композиторів присвячували свої твори Морісу Алларду. Серед них – М. Біч, І. Готковський, А. Жоліве, А. Томазі, і згодом ці твори ставали обов'язковими номерами для фагота *solo* на виконавських конкурсах.

Авторству Моріса Алларда належать чимало наукових праць, серед яких найбільш відомою є «Методика для фагота» (*Method de basson*) (1976); значний методико-педагогічний інтерес представляє навчальний матеріал, виданий під назвою «Табулатура, трелі, діатоничні та хроматичні гами для фагота» (1974). Також величезну цінність має збірка, що представляє собою колекцію з тридцяти творів для фагота *solo* – «Короткі п'єси у всіх тонах» (*Short Pieces in All Keys for Bassoon*) (1975).

«Фагот, мій інструмент, є для мене одним із найбільш чудових засобів, якими я можу самовиразитися» – так писав сам Аллард про своє ставлення до фагота. І це він успішно доводив все життя і як педагог, і як виконавець.

Існує доволі велика кількість записів виконань Моріса Алларда – як студійних, так і концертних [229]. Вони демонструють широкий спектр виконавсько-стильових інтересів Алларда. Наведемо невеликий перелік найяскравіших записів у його виконанні:

Філіп Еммануель Бах – Тріо-сонати B-dur і Es-dur

Вольфганг Амадей Моцарт – Концерт для фагота з оркестром B-dur
(KV 191)

Андре Жоліве – Концерт для фагота і камерного оркестру

Георг Філіпп Телеман – Соната для фагота з клавесином f-moll

Сюїта для гобоя, фагота і клавесина g-moll

Антоніо Вівальді – Концерт для фагота з оркестром e-moll

Концерт для фагота з оркестром f-moll

Концерт для флейти, гобоя і фагота g-moll

Концерт для флейти, фагота, скрипки і клавесина

П'єр-Макс Дюбуа – Концерт-жарт для фагота і оркестру

Джоаккіно Россіні – Духовий квартет №.2 G-dur

Духовий квартет №5 D-dur

Каміль Сен-Санс – Соната g-moll

Карл Стаміц – Концерт F-dur

Важливою професійною рисою особистості Моріса Алларда є те, що він успішно поєднував концертну та педагогічну діяльність. І не просто поєднував – ці дві сторони його професіоналізму благотворно впливали і підсилювали одна одну. Крім того, Аллард володів сильним особистим і артистичним шармом, навіть можна сказати – харизмою, про яку часто говорили його колеги, учні та слухачі, і яка, безумовно, допомагала йому у виконавстві та педагогіці.

Моріс Аллард виховав блискучу плеяду фаготистів (перш за все, французької школи), що надзвичайно цінувалося колегами і за життя музиканта, й особливо відзначена після його смерті (що було акцентовано в численних статтях, що вийшли друком після смерті маестро).

У своїй педагогічній практиці Аллард досяг неперевершених результатів. «Техніка – це засіб, а не мета, але засіб, який є обов'язковим для досягнення мети» – так формулював Аллард одне з своїх основних педагогічних правил. Він завжди наполягав, щоб студенти добре запам'ятали ці слова. Але під

поняттям «виконавської техніки» Аллард розумів дуже широке коло проблем і понять, це не тільки легкість і швидкість; техніка для нього – це комплексне мистецтво звуковидобування, де органічно поєднується артикуляція й інтонація, моторна техніка та художнє рішення (інтерпретація), і, звичайно ж, базові органологічні умови, такі як якість самої тростини і багато іншого.

І за життя метра, і після смерті Моріса Алларда музична громадськість відзначала, що він був тією рушійною силою, котра сприяла збереженню позицій французького фагота. Це значення його діяльності важко переоцінити, тому що більш розвинений у технічному відношенні і широко поширений фагот німецької системи міг витіснити свого французького «побратима», тож виконавське, педагогічне, художнє подвижництво та особиста енергетика, харизма Моріса Алларда протягом багатьох років відіграли в цій справі, мабуть, вирішальну роль, продовжуючи жити в послідовниках і учнях видатного французького фаготиста.

Отже, можна констатувати, що М. Аллард і В. Уотерхаус були представниками двох гілок розвитку фаготного мистецтва, пов'язаних з німецькою і французькою конструкцією інструмента (і відповідними акустичними, та художніми можливостями) і відомі різними сторонами діяльності. Моріс Аллард більш прославився як виконавець і викладач, а Вільям Уотерхаус – як вчений, архівіст, колекціонер і хранитель найрізноманітніших історичних фактів і артефактів, пов'язаних із фаготом. Таке взаємодоповнення було для історії фаготного мистецтва не просто щасливим збігом, але й яскравою закономірністю, викликаною об'єктивною історичною необхідністю для фаготного мистецтва швидкого і комплексного освоєння всіх напрямів музичної діяльності: виконавського (оркестрового, ансамблевого, сольного), науково-історичного, науково-теоретичного, методико-педагогічного, органологічного, архівного, композиторського, організаційно-комунікативного (конкурси, концерти, асоціації, професійні об'єднання та форуми тощо).

2.1.3. Володимир Апатський

Сфера діяльності видатної постаті фаготного мистецтва та музикознавства України, професора В. М. Апатського має широкий обсяг. Він був прекрасним педагогом, блискучим виконавцем та, водночас, талановитим вченим. Поєднання всіх цих рис в одній людині – надзвичайно рідкісне явище. Талант педагога не завжди є сумісним із талантом виконавця, вже не кажучи про талант науковця. Свій безцінний досвід оркестрової практики, специфіку оркестрової та ансамблевої гри, грамотної та глибокої інтерпретації музичних творів, методики викладання гри не лише на фаготі, але й духових інструментах взагалі, В. М. Апатський втілює у наукових працях, статтях, монографіях. Підсумком багаторічної наукової, педагогічної та виконавської діяльності В. М. Апатського стала докторська дисертація, що мала величезний успіх не лише в колах музикантів-духовиків, але й в музикознавчій царині загалом. Досягнення В. М. Апатського налічують: доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ, народний артист України. Результатом плідної багаторічної праці на кафедрі дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. І. П. Чайковського стало виховання не одного покоління майстерних фаготистів (Ю. Дондаков, Т. Осадчий, О. Клічевський, О. Петренко, О. Цюбко, М. Костюк, О. Авраменко, О. Саєнко, А. Антонович). Завдяки беззаперечним успіхам його учнів «школа Апатського» набула, як зазначає Р. Вовк, «репутацію найкращої фаготової школи в Україні» [38].

Вихованці Володимира Миколайовича працюють не лише в багатьох оркестрах України, але й далеко за її межами. У статті, присвяченій В. М. Апатському, яку було написано ще за життя майстра, Р. Вовк відзначав характерну рису педагогічної діяльності майстра: «Професор В. М. Апатський не лише підтримує і виводить у творче життя молодих виконавців-фаготистів, а й обирає серед найкращих студентів-духовиків перспективних науковців, які з часом під його керівництвом захищають кандидатські та докторські дисертації» [38]. Таким чином, звертає на себе увагу проникливість Володимира Миколайовича та його бачення необхідності розвитку наукової

школи поряд із виконавською: ці дві сфери повинні функціонувати невід'ємно, як єдине ціле. Тільки так можна намагатися вирішити актуальні творчі завдання, що постають перед митцями ХХІ століття. Володимир Миколайович є відомим та визнаним музичним діячем і за кордоном.

Під час формування власної фаготної школи Володимир Миколайович поєднав досягнення найкращих шкіл фагота. За Р. Вовком [38], від московської виконавської школи В. М. Апатський залучив віртуозність; культура звуковидобування та фразування формувалася під впливом від лєнінградської школи; майстерне втілення тембру фагота з переважанням низьких частот досягалось від німецькій школі; легке та філігранне, яскраве звучання «прийшло» від американської школи; володіння та розкриття потенціалу верхнього регістру фагота спиралося на традиції французької виконавської школи.

Науковий внесок В. М. Апатського потребує особливої уваги в рамках даного дисертаційного дослідження. У процесі наукових пошуків Володимиру Миколайовичу вдалося створити новий підхід в дослідженні виконавства на духових інструментах, що базувався на точних акустичних фізіологічних вимірах. Цьому сприяло залучення вже наявних та винахід нових технічних приладів. Однією з найважливіших дисциплін в сфері наукових інтересів В. М. Апатського була акустика. Як відзначає В. Слупський [171], саме Володимир Миколайович у процесі досліджень у цій сфері виявив, що процес збудження тростиною повітряного стовпчика описується за допомогою теорії коливань пружних тіл і їх можна обчислити рівняннями Бернуллі [171]. Як достеменний науковець, В. М. Апатський підтверджував теорію експериментами, впроваджуваних з учнями свого класу. Науковця також цікавили процеси, що відбуваються з тростиною фагота під час звукоутворення, та як на характер звуку впливають інші фізичні показники: амплітуда та частота повітряної хвилі. Досліджуючи коливання пластинок тростини за допомогою фігур Хладні (певний порядок розподілу частинок на поверхні пружної пластинки, що коливається, який утворюється поблизу

пучностей чи вузлових ліній стоячих хвиль), Володимир Миколайович виявив закономірності розподілу стоячих хвиль, що виникають при вібрації пластинки. В подальшому ці результати відіграли велику роль у розумінні природи звукоутворення на духових інструментах, зокрема на фаготі. Застосування тензодатчиків та осцилографів допомогло науковцеві розкрити не лише природу утворення звуку тростиною, але й виявити багато факторів (стосовно тростини), що впливають на якість звучання фагота.

В. М. Апатському належить також розробка теорії основ виконавського апарату духовика. Його методика тісно пов'язана із двома вимірами — інструментальним та вокальним. Революційним було виявлення схожості техніки звукоутворення на духовому інструменті з технікою вокалістів. В. Слупський наводить наступну схему звукової системи В. М. Апатського, що складається з трьох важливих етапів: 1. Збудник звукових коливань. 2. Процеси коливання повітряного стовпа, замкненого в каналі духового інструмента. 3. Процеси коливання у дихальних шляхах музиканта (у зворотній фазі коливання) [171]. «Інструментальний вимір» в концепції В. М. Апатського пов'язаний із роботою пальців, завдяки чому вирішуються складні технічні завдання, здебільшого, аплікатурні. «Вокальний вимір» стосується такого підходу, за яким весь фоніаційний апарат виконавця (так само, як і в вокалістів) розглядається як невід'ємний атрибут звукоутворення на духовому інструменті. Адже в акустичному процесі задіяні не лише губи, гортань, м'яке та тверде піднебіння, але й органи, що беруть участь в утворенні виконавського дихання. Окрім цього, В. М. Апатський визначив ключове значення поняття «резонатор» у практиці виконавців-духовиків. В якості резонатора Володимир Миколайович розглядав не лише ротову порожнину, але й інші компоненти дихальної системи – гортань, трахею та бронхи.

Важливим кредо Володимира Миколайовича була кореляція «принципу раціональності» з «принципом свободи». Сам Володимир Миколайович писав: «принцип раціональності полягає у визначенні найкоротшого шляху до мети, коли виключається усе зайве та випадкове. Чим більш бездоганним є

виконавський апарат, тим із меншими витратами нервової та фізичної енергії він досягає результату, й тим більш економічною є його виконавська техніка» [6, с. 160]. «Принцип свободи» полягає у відсутності «бар'єрів» чи скутості виконавського апарату, це стосується як амбушюра, так і пальців та рук.

В. М. Апатський досліджував також природу тембру фагота, оскільки отримання наукових даних допомагають виконавцеві краще орієнтуватися в спектрі звукових можливостей інструмента, допомагають враховувати його сильні та слабкі сторони. Здійснений Володимиром Миколайовичем спектральний аналіз дав позитивні результати у розкритті специфічних рис фаготного тембру. Виявилося, що фагот має саме такий неповторний тембр завдяки утворенню як парних, так і непарних гармонік. Жоден музичний інструмент не має подібної «картини гармонік».

Слід також врахувати досягнення В. М. Апатського стосовно роботи над художнім твором. Володимир Миколайович не лише проявив себе як яскравий майстер-інтерпретатор, але зумів дати своїм чисельним учням орієнтування на власні почуття та реалізацію художніх задумів. Тому, можна ствердно сказати, В. М. Апатський навчав своїх учнів думати та інтерпретувати. Митець усебічно та всеосяжно підходив до музикування, як до сольного, так і до оркестрового та ансамблевого.

Наукові пошуки В. М. Апатського втілились початково у кандидатській дисертації «Фактори тембру і динаміка фагота», яку він захистив в 1971 році, а потім і в докторській дисертації – «Теоретичні засади гри на духових інструментах» (1993 рік).

Останньою масштабною працею стала монографія «Фагот від “А” до “Я”», в якій митець акумулював весь свій багаторічний досвід.

Володимир Миколайович Апатський народився 1928 року в Мінську. З ранніх років проявляв захопленість та зацікавленість музикою. В дитячі роки він навчився грати спочатку на народних інструментах (гітарі, мандоліні), пізніше освоїв мистецтво гри на фортепіано, в тому числі, й імпровізацію, грав у самодіяльному оркестрі на трубі. Разом із музикою В. М. Апатський

проявляв інтерес і до математики та точних наук, інженерних технічних винаходів та рішень. Це відобразилося в отриманні двох дипломів за принципово різними професійними напрямками. В 1944 році вступив до Білоруського політехнічного технікуму і Мінського музичного училища, які закінчив у 1948 році. Освіту він продовжив, вступивши цього ж року одночасно до Білоруської державної консерваторії (клас фагота) і до Білоруського державного політехнічного інституту (енергофак). Проте паралельне навчання в двох вищих навчальних закладах за різними спеціальностями вимагало надто зусиль, тому остаточний вибір В. М. Апатський зробив на користь музичної освіти, залишивши політехнічний інститут після року навчання.

В 1953 року закінчив Мінську консерваторію з відзнакою. Далі, з метою удосконалення виконавської майстерності, вступив до аспірантури Ленінградської консерваторії імені М. Римського-Корсакова (керівник Г. Єрємкін), яку закінчив 1956 року. Кілька десятиліть В. М. Апатський працював солістом та концертмейстером групи фаготів у провідних оркестрах: у симфонічному оркестрі Великого театру опери та балету Білорусії (1951–1953), у симфонічному оркестрі Білоруської державної філармонії (1954–1955), в оркестрі Ленінградської державної філармонії (1955–1957), в оркестрі Київського державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (1957–1984) [38].

Роботу в симфонічному оркестрі В. М. Апатський поєднував із концертною діяльністю соліста й ансамбліста, виступаючи на концертних майданчиках України та поза її межами. Записав велику кількість платівок та фондових записів на Держтелерадіо України як соліст і учасник камерних ансамблів. Паралельно з виконавською Володимир Миколайович здійснював і педагогічну роботу, невіддільно від наукової. Адже з першого уроку зі своїм першим учнем у кожного викладача виникає безліч думок і сумнівів. Такі роздуми, спостереження, порівняння з часом породжують певні висновки. Результатом багаторічної педагогічної і наукової діяльності В. М. Апатського

став захист кандидатської та докторської дисертацій, у яких досліджено не лише специфіку виконавства на фаготі та інших духових інструментах, а й питання педагогіки, психології, історії, акустики тощо. Він опублікував п'ять монографій і понад сто наукових статей. Жоден захист дисертацій із питань духового виконавства в Україні, а часом і за її межами, не відбувся без участі професора В. М. Апатського як наукового керівника чи консультанта, або офіційного опонента. Утвердилася думка, що професор В. М. Апатський створив наукову школу, представники якої досліджують найскладніші питання духового музичного виконавського мистецтва. Впевнено можна стверджувати, що Володимир Миколайович є фундатором не лише київської фаготової школи, а й української загалом [38].

В. М. Апатський був віце-президентом Спілки музикантів-духовиків України (з 1991), членом Міжнародної асоціації виконавців на духових інструментах (англ. International Double Reed Society) та Координаційного центру музичної україністики.

Орієнтація на науковий підхід уможливила навчання на іншому якісному рівні. Це означало, що учні мали здобувати знання з науково підтвердженими фактами. Ці дані, завдяки вже наявним на той час технічними приладам можна було продемонструвати в конкретних одиницях виміру. Такі, наприклад, поняття, як гучність, динаміка, тембр, акустичні властивості, моторні реакції, робота пам'яті було подано у вигляді конкретних даних, і цілком інакше сприймалися учнями. Змінилася уява учнів про такі поняття, як резонатори, артикуляція, дихання «на опорі» та багато інших. Цей підхід не міг також не позначитися на методиці викладання дисципліни виконавства на духових інструментах.

Аналізуючи життєвий і творчий шлях видатних фаготистів минулого і сучасності, можна констатувати той факт, що вплив «особистості» на розвиток фаготного мистецтва ХХ століття є вирішальним для зміни статусу фагота як в історичній динаміці, так і загальних тенденціях сучасності.

2.2 Інтерпретологічний аналіз творів для фагота *solo*

Поява в останні десятиліття в музично-виконавській і композиторській практиці творів для фагота *solo* (додаток Б) – один із тих процесів, який увиразнює специфіку сучасного музичного мистецтва. Дійсно, привертає увагу все більш помітний зростаючий інтерес до виконавства на дерев'яних духових інструментах, що втілюється в появі різних конкурсів, фестивалів, наукових конференцій, а також появі все більш зростаючої кількості спільнот виконавців на духових музичних інструментах.

Фагот – не єдиний представник групи дерев'яних духових, який зацікавлює композиторів і слухачів як сольоючий інструмент. Флейта, гобой і кларнет також можуть слугувати яскравими прикладами розвитку сольного виконавства. Проте, якщо історія розвитку флейти і гобоя багатша і має великий репертуар, в тому числі і сольний, то ситуація в кларнетовому виконавстві дуже схожа на ситуацію в фаготному – як у розвитку самого інструмента, так і в становленні репертуару.

Як засвідчує історія розвитку фагота і сольного виконавства на ньому, для даних явищ завжди був дуже важливий весь комплекс музичних процесів – не тільки оригінальний репертуар, а й вдосконалення конструкції і їй відповідна зміна параметрів звучання; поява конкуруючих конструктивних традицій (німецької та французької); діяльність окремих виконавців, педагогів, просвітників; композиторські новації; художні запити нових музичних течій і напрямів; поява наукової літератури про фагот.

В. Громченко, кажучи про сольне виконавство, зазначає наступне: «Музикант, який виконує твір для інструмента соло, в максимальному прагненні до звукового втілення художньої образності композиції, уподібнюється певному оратору, слова якого досягають серця кожного слухача» [3, с. 18].

Сучасна ситуація в сольному фаготному виконавстві відзначена жанрово-стильовим багатством оригінального репертуару; однак, незважаючи на активну концертну діяльність і композиторську творчість, спрямовану на

розвиток виконавської фаготної практики, у музикознавстві наукової уваги до даних явищ музичного академічного мистецтва недостатньо.

Приставаючи до аналізу творів для фагота *solo*, пояснимо наше розуміння термінів «виконавського аналізу», заявленого в назві даного розділу та «інтерпретологічного аналізу», що фігурує в назві підрозділу 2.2.

В останні роки з'явилася значна кількість різних робіт (як студентських, так і ґрунтовних наукових досліджень), в яких автори свої теоретичні концепції будують на основі виконавського аналізу. Видається очевидним, що під даним терміном можуть ховатися різні методи дослідження, пов'язані з виконавством. Але на практиці частіше за все ми зустрічаємося з використанням двох основних напрямів такого роду досліджень.

По-перше, це порівняльна характеристика виконавських версій музичного твору, що може базуватися на різноманітних принципах – порівняння виконання представників різних національних шкіл; зразків інтерпретації різних хронологічних періодів; різних редакцій музичного твору; виконання на конструктивно відмінних інструментах (бароковий, сучасний тощо); можу враховуватись гендерна, вікова, соціологічна основа порівняльного виконавського аналізу тощо. Дослідник має справу з декількома записами виконань одного твору і, виходячи з поставлених цілей, завдань і отриманих результатів, доходить висновків щодо інтерпретаційних можливостей, закладених у творі і (чи) реалізованих в процесі виконання, творчих установок самих виконавців і так далі.

По-друге, йдеться про такий теоретичний аналіз музичного твору, який здійснюється з урахуванням виконавської специфіки, закладеної композитором та реалізованої виконавцем відповідно до його хисту, музичного смаку і досвіду, освіти (виконавської школи), виконавської концепції та виконавської драматургії.

Розуміння і залучення виконавського аналізу не вичерпується науковим профілем діяльності музиканта, він у першу чергу задіюється у музичному виконавстві. Наприклад, якщо музикант виконує новий твір, який ніколи

раніше не (або вкрай рідко) виконувався, чи відсутні записи його виконань, то, крім стандартної підготовчої роботи з опрацюванням нотного тексту, виконавець може і повинен дослідити нотний текст і власне музику, музичний текст у найрізноманітніших аспектах. Виконавець, досліджуючи різні рівні музичного твору – форму, засоби виразності, жанровий характер музики, її стилістику (стиль), метроритмічні і динамічні вказівки композитора, штрихи і багато інших позначень, музичний та позамузичний зміст (семантику), редакції і так далі, формує базу для створення власної інтерпретації, яка повинна бути художньо достовірною, переконливою та відповідною до задуму автора. Навіть якщо виконавець не ставить перед собою в подальшому науково-дослідницьку мету – відповідно до специфіки його практичної діяльності, налаштованості його мислення на створення власної інтерпретації, він аналізує музичний твір із точки зору виконавця, підключаючи (свідомо та підсвідомо) свій виконавський моторно-м'язовий і художньо-емоційний досвід (який завжди є досвідом творчим, порівнюваним, як мінімум, із власними установками і розумінням конкретних завдань в кожному окремому випадку, а як максимум – із виконавським досвідом всього історичного періоду існування академічного музичного мистецтва). Враховуючи зазначені вище позиції набуває подальшого розвитку концепція В. Москаленка стосовно розподілу видів інтерпретації, зокрема, наукової [128, 129, 130, 131].

Для увиразнення функціонування та ролі творів для фагота *solo* в музичній культурі з позицій «інтерпретологічного аналізу», доцільно, на наш погляд скористуватися схемою, яку пропонує Л. Шаповалова [Шаповалова, стаття, с. 26]. Схема розділів інтерпретології як навчальної дисципліни демонструє класифікацію за наступними категоріями:

1. Феноменологія особистості (*Homo musicus*).
2. Інструмент як ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ СВІТУ.
3. Жанрово-виконавські сфери музикування (традиційна культура, академічне мистецтво, неакадемічна музика).
4. Музичний твір як текст, що звучить («живий»).

5. Виконавська поетика (засоби артикуляції, виконавський час, темпоритм, агогіка як індикатор стилю, тембровий слух).

6. Теорія виконавського стилю.

Слід зазначити, що в схемі Л. Шаповалової розділи 1, 2, та 3 належать до категорії прагматики, розділи 4, 5, 6 – до категорії поетики.

Таким чином, у даному дисертаційному дослідженні фаготне виконавське мистецтво може функціонувати за всіма зазначеними вище категоріями.

1. Феноменологія особистості (*Homo musicus*). При виконанні твору соло найкраще ілюструється феноменальне поле досвіду виконавця, тобто, його суб'єктивна реальність. Незважаючи на те, що будь-який акт музикування сприяє формуванню цілісного «Я» як процес (оскільки при музикуванні актуалізуються такі важливі складові, як відкритість до переживань, відчуття даного моменту часу, віра в свої внутрішні передчуття та інтуїцію

2. Категорія «Інструмент як ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ СВІТУ». Представлений в якості історичного екскурсу до еволюційного процесу фагота. Крім особливостей, пов'язаних із органологією, в дисертації розглядаються етапи осмислення та сприйняття функцій та семантичного амплуа фагота відповідно зі зміною культурних парадигм різних епох.

3. Категорія «Жанрово-виконавські сфери музикування (традиційна культура, академічне мистецтво, неакадемічна музика)» функціонує в даному дослідженні наступним чином. Аналізуючи низку творів для фагота *solo*, ми фокусуємося на пошуку певних закономірності у вирішеннях творчих завдань композиторів, що зверталися до даного жанру.

4. Музичний твір як текст, що звучить («живий»). Музичний твір, за Л. Шаповаловою, може бути представленим у двох вимірах – «композиторський текст» та «виконавський текст». Як зазначає авторка, «під час аналізу "виконавського тексту"... аналізу підлягає не семіотичний об'єкт, а психосемантична реальність, що має часопросторові характеристики тієї особистості, тієї свідомості, чиїм породженням вона є» [Шаповалова, с. 27-28]. Оскільки твори для фагота часто створюють та виконують самі фаготисти-

композитори, в цих випадках дихотомія «композитор-виконавець» зливається в універсальне ціле.

5. Виконавська поетика (засоби артикуляції, виконавський час, темпоритм, агогіка як індикатор стилю, тембровий слух). Особливу увагу в дисертації приділяється аналізу виконавської поезики.

6. Теорія виконавського стилю. У дане дослідження включається огляд виконавських стилів композиторів – авторів творів для фагота *solo* з урахуванням, як ці стилі еволюціонували та змінювалися протягом історії існування фагота.

У підсумок до вказаних вище позиції доцільно, на наш погляд, привести вислів М. Мамардашвілі: Произведение в искусстве (вечно живое, бесконечно интерпретируемое, неотделимое от своего неповторимого «как» и т.д.) содержится обычно в видимых рамках сделанного «текста». В науке же оно содержится вне таких видимых рамок, но существует и живет столь же реально [114].

Автор даного дослідження як практикуючий виконавець повсякденно стикається з необхідністю розуміння музичного твору – від різнорівневого аналізу музичного тексту твору до можливостей інтерпретації зі створенням власної виконавської версії. Цей універсальний шлях є важливим етапом музичного виконавства, у тому числі й фаготного, яке у останні десятиліття бурхливо розвивається та потребує свого всебічного наукового осмислення.

Окремо зауважимо, що у ситуації, пов'язаній із відсутністю записів різних виконань музичних творів, обраних для виконавського аналізу (призначеного для формування виконавської концепції – інтерпретації або для спеціального наукового дослідження у рідчизні виконавського музикознавства) постають додаткові завдання осмислення закономірностей, які діють у музичній, зокрема фаготній, практиці, що призводить до появи нових тенденцій і явищ, що є додатковим джерелом живлення розвитку практики фаготного виконавства, зокрема, сольного.

Твори для фагота *solo* створювалися протягом всієї історії існування інструмента. До нашого часу зберігся ряд творів, написаних на етапах становлення та розвитку фаготної практики, коли композитори тільки починали звертати свою увагу на можливості сольного виконання на цьому інструменті.

Цікавим і рідкісним прикладом таких ранніх творів для фагота *solo* є «Соло» для фагота Жана Даніеля Брауна, видане у Парижі в 1740 році. Це видання, що містить кілька п'єс для фагота без супроводу, є додатком до Сонати Жана Даніеля Брауна, написаної для флейти і фагота. У поясненні, яке передує цим творам у американському виданні 1983 року і написаному Ярославом Кейпк Мітолмрйдом, серед іншого сказано, що багато які з цих п'єс (крім тих, що написані в *C-dur*) можуть бути виконані або на флейті, або на фаготі (потрібно лише вибрати відповідний ключ), що є показовим для репертуарної практики виконання на дерев'яних духових інструментів: ноти, створені для флейти, досить легко можуть бути «транскрибуватися» для фагота і навпаки.

Використання слова «*Suite*» в даному збірнику є дуже цікавим. З огляду на те, що одними із завдань, яким відповідає створення згаданих п'єс, є інструктивно-педагогічні і методичні завдання, факт об'єднання угруповання частин згідно ключам цілком може бути розцінений як своєрідний формотворчий, сюїтний принцип (подібно, наприклад, до ДТК Й. С. Баха).

Однак порядок різних типів руху, який важливий для сюїт інструктивного походження, тут нерідко випадковий, і це дає підстави вважати, що п'єси не формують сюїти в її строгому розумінні. Таким чином, можемо дійти висновку про те, що командна, «навчальна» функція даного збірника не тільки не є єдиною, але і, мабуть, не є панівною. Скоріш за все, перед нами один з перших зразків творів, які поєднують врахування методичної та художньої мети, оскільки ці соло представляють увазі виконавця і слухача цілу палітру технічних і виразових можливостей фагота того часу.

Чи були ці п'єси призначені перш за все для флейти чи ні (судячи з передмови, в першоджерелі це призначення або не вказано спеціально, або навіть при прямому вказуванні вступає в силу своєрідна «спорідненість» репертуару для флейти і фагота, яка майже «автоматично» уможлиблює придатність виконання для фагота і зручність для гри на флейті і навпаки), широке використання, наприклад, такого специфічного прийому як широкі стрибки у музиці для флейти зберігає (а в деяких випадках і підсилює) їхню ефектність і при виконанні на фаготі. Це зручно, окрім усього, і для використання в процесі створення дуже затребуваного матеріалу для виконавської практики фагота *solo*.

Питання авторства цих творів має певний проблематичний характер: як запевняє автор передмови-пояснення титульний аркуш першоджерела свідчить, що п'єси створені декількома різними музикантами. Більшість із цих композицій з'являється у Копенгагенському рукопису, і п'ятнадцять із них були видані у версіях для редактора Ф. Дж. Гісберт у 1930-их роках на основі рукопису, який пізніше був втрачений (скоріше за все, на жаль, загинув) під час Другої світової війни. Більшість п'єс написані, ймовірно, безпосередньо Жаном Даніелем Брауном, оскільки використання широких стрибків, подібних до пасажів скрипки «поперек струн», є відмінною особливістю Сонати з акомпанементом, яка знаходиться в тому ж збірнику. Таким чином, бачимо, що вже деякі з перших досвідів написання творів для фагота *solo* були пов'язані з урахуванням специфічних технічних, тембрових і виразових можливостей цього інструмента (при тому, що такі можливості були тоді досить обмеженими).

У свою чергу, в процесах освоєння можливостей різних інструментів, а також з метою розширення репертуару для них, існувала (й існує) практика перекладення музичних творів для інших інструментів. Такі твори часто міцно закріплювалися в репертуарі інших інструментів і ставали там загальноновизнаними зразками інструментальної практики. Одним з яскравих прикладів слугує Партита BWV 1013 Й. С. Баха для флейти в

перекладенні для фагота *solo* В. Уотерхауса. Хоча ми ставимо завдання розгляду переважно оригінальних творів для фагота *solo*, партиту Й. С. Баха неможливо залишити без уваги з певних причин. Одна з них полягає в тому, що даний твір сьогодні є одним з найбільш яскравих і виконуваних у сольній фаготній практиці і підтвердженням тому є включення даного твору в обов'язкову програму багатьох престижних міжнародних конкурсів і фестивалів виконавців на фаготі.

В оригіналі бахівська Партита написана для флейти соло в тональності *a-moll*. Ця тональність є досить «зручною» для флейти, але виконання на фаготі в оригінальній тональності склало б певні труднощі, перш за все, регістрові. В. Уотерхаус як видатний знавець фагота створив дуже талановите перекладення. Він змінив тональність із *a-moll* на *d-moll*, оскільки виконання у тональності *d-moll* і в цьому діапазоні фаготного звукоряду є набагато зручнішим і повнозвучнішим. Таким чином, у своєму перекладенні бахівської Партити В. Уотерхаус досягнув легкого і певною мірою (особливо в першій частині) природного звучання фагота, збагачуючи новими барвами звучання всім відомої Партити.

Важливий моментом є використання саме тональностей *a-moll* та *d-moll*. По-перше, вони є у певному розумінні знаковими для творчості барокових композиторів і особливо для творчості Й. С. Баха. По-друге, це тональності першого ступеня спорідненості, з різницею всього в один знак; соль-мінорний тризвук є по відношенню до ре-мінорного акордом натуральної (мінорної) домінанти, тому в певному сенсі можна сказати, що ми знаходимося в аурі тієї ж тональності – або, принаймні, у полі тяжіння тієї ж тональності.

У Партиті для флейти соло Й. С. Баха традиційно чотири частини, які складають жанрову основу барокової сюїти – Алеманда, Куранта, Сарабанда і *Buype Anglaise* (замість «жиги»).

Частини у перекладенні дещо відмінні за формою порівняно з бахівським першоджерелом через те, що В. Уотерхаус «позбавився» повторень із вольтами (в Алеманді – 19-20 тт., Куранті – 22-23 тт.). Цікаво, що насправді

В. Уотерхаус змінив у такий спосіб не тільки форму окремої частини, але й «форму» всього циклу, бо, відмовившись від повторень, редактор досяг ефекту цілісності і динамічності загальної плинності і розвитку музичної думки.

Як і у фаготистів, про що йшлося у попередньому розділі нашого дослідження, так і у флейтистів існують кілька традицій («шкіл») виконання – насамперед, це – німецька та французька, а також можна говорити про те, що сформувалася і слов'янська традиція, яка має своє впізнаване «обличчя». Ці школи мають свої традиції – традиції транскрипції, редакції, власне виконання. Такі відомі музиканти як Ж. Рампаль, Е. Паю, Дж. Геллоуей яскраво представляють французьку манеру виконання, принципів німецької виконавської школи дотримуються, наприклад, В. Зверев (розглянуту Партиту він виконує взагалі за уртекстом), М. Платонов. Цікаво підкреслити, що і в історії виконання на флейті, і в історії фаготного склалися саме французька і німецька традиції – мабуть, це факт не є випадковим, бо при всій індивідуальності історії розвитку кожного інструмента і його виконавської й композиторської практики, «спрацьовують» загальні закономірності розвитку європейського академічного музичного мистецтва для інструментів одного виду.

Німецька виконавська традиція відрізняється більшою наближеністю до оригінального тексту, і якщо виконавці все ж таки вносять свої «правки», то роблять це дуже обережно. У свою чергу виконавці – представники французької традиції, навпаки, виконують ті ж самі твори більш розкуто і у дечому «манірно» (прикладом тому є виконання згаданої бахівської Партити Ж. Рампалем або Е. Паю).

В. Уотерхаус (нагадаємо, яскравий представник німецької фаготної традиції) запропонував власну редакцію, яка відрізняється ґрунтовним опрацюванням – у нотному тексті досить часто і дуже точно вказані динамічні відтінки, а також різноманітні штрихи і моменти, де виконавцю необхідно брати дихання. Кількість і якість редакторських позначень такі, що можна сказати – В. Уотерхаус створив власний твір на основі бахівської Партити

[127]. Як мінімум, він постав редактором-співавтором, створивши яскраво індивідуальну, дуже самобутню авторську редакторську версію цього твору.

Питання оцінки подібних перекладень завжди є складним, ще й тому, що йдеться про талановитого виконавця і композитора в одній постаті. Адже не випадково саме цей твір в редакції В. Уотерхауса став таким популярним і здобув статус обов'язкової частини програми на багатьох престижних виконавських конкурсах для фаготистів. В усякому разі, деякі передумови до такого поводження з бахівським текстом містяться в самій специфіці перекладення.

Так, наприклад, особливості дихання виконавця-флейтиста і виконавця-фаготиста досить сильно відрізняються (флейтист через велику витрату повітря «бере» дихання частіше), тому вдих флейтист і фаготист будуть робити в різних місцях, а від цього змінюється фразування. Зрозуміло, разом із фразуванням змінюються і смислові акценти в темі, а також акценти в подальшому її викладі і розвитку. Інший приклад – різна напруга регістрів звучання флейти і фагота, різне сприйняття їхнього тембру, різниця в сприйнятті слухачем тембру цих інструментів (в тому числі, завдяки слухацькому досвіду, сформованому протягом розвитку історії музики, з певними історичними асоціативними «штампами»). Все це і багато іншого, мабуть, враховував В. Уотерхаус, тому його начебто «суб'єктивне» редакторське трактування здобуло такий успіх і загальне визнання, перевірене часом.

Іншим видом композиторської діяльності, пов'язаної з музикою іншого автора, є обрання-цитування теми для подальшого використання у власному творі, де однією з найтрадиційніших форм роботи є створення варіацій на запозичену тему. Звернемо увагу на творчість Моріса Алларда, а саме на його Варіації на тему Паганіні (24-й каприс).

Оскільки цей твір написаний не на авторську тему, а на тему зі скрипкової музики, то, начебто, ми не можемо стверджувати, що перед нами виключно оригінальний твір для фагота. Проте, розглянутий варіаційний цикл є одним з

найяскравіших творів для фагота *solo*, і саме авторських творів. У цьому положенні немає протиріччя – перед нами, фактично, творче переопрацювання художнього матеріалу з іншого твору, наслідком якого постав новий музичний твір. Така переробка може називатися по-різному – наприклад, композиторською інтерпретацією [127], в якості джерела якої може бути використаний «чужий» музичний матеріал.

Більш того – французьким музикантом обрана тема, яка є однією з найвідоміших музичних тем і до якої неодноразово зверталися і звертаються багато композиторів.

Такий вибір, на наш погляд, не є випадковим – композитор зумисно звертається до популярного музичного матеріалу, щоб увага слухача «не відволікалася» на запам'ятовування й оцінювання художніх якостей теми, а була б цілковито спрямована на ті прийоми її викладу і розвитку, ті засоби виразності і розмаїті можливості, котрі пов'язані з сольним інструментом – фаготом.

Існує ряд інших важливих моментів, що вимагають дослідницьких акцентів. З одного боку, характерний широкоінтервальний абрис теми Паганіні є причиною певних технічних складнощів для виконання її на деяких інструментах, зокрема, на фаготі. З іншого боку, скерцозність, характерну якість теми Паганіні, цілком вдало (хоча і несподівано на перший погляд) поєднується з тембром фагота, який із використанням стакатних штрихів завжди також набуває «ігрових» властивостей – від буффонних до містерійних або інфернальних. І цьому аж ніяк не заважає різниця в регістрах скрипкової теми Паганіні і фаготної теми Алларда – можливо, навіть навпаки, відмінність не тільки в тембрах, але і в регістрах надає темі нових відтінків характеристичності.

Всі десять варіацій твору Алларда повною мірою розкривають весь «фаготний потенціал» (виконавський, художній, тембральний і тому подібне) і представляють як виконавця, так і інструмент, так би мовити, у всьому технічному й художньому блиску. Дуже складні технічно, віртуозні і водночас

яскраві, індивідуально виразні варіації подібно своєрідним «спалахам» немов «переносять» виконавця і слухача від одного типу музичного руху (розвитку) до іншого. Тут варто відзначити, що композитор використовує для втілення свого задуму тип класичних орнаментальних варіацій. Цьому сприяє також характер самої теми – як інтонаційний (дуже лапідарний, чіткий, «замкнений» на себе), так і структурний (квадратна чітка побудова з підкресленими фазами викладу музичного матеріалу і кадансуванням).

Автор, який був практикуючим виконавцем-фаготистом і видатним педагогом, високопрофесійно використовує всі доступні виразові можливості інструмента, такі як штрихова розмаїтість, максимально можливий діапазон, його технічні можливості, що вимагають від виконавця найвищого професійного рівня, що зумовлено рядом вкрай віртуозних варіацій і фрагментів, дуже складних для виконання. Крім того, цей твір вимагає від фаготиста тонкого «відчуття» інструмента, вміння тримати під контролем всі параметри звуковидобування, виконавську гнучкість і інтерпретаційну «винахідливість».

Той факт, що Моріс Аллард був професором Паризької консерваторії, а також його видатна практика виконавства на французькому фаготі дають право припускати, що твір був написаний саме для французького фагота. Прямої вказівки, на якому фаготі має бути виконаний згаданий твір, немає. Але непрямі підтвердження тому можна віднайти і в самому музичному тексті твору. Зокрема, йдеться про використання верхніх нот діапазону фагота. До недавнього часу загальноприйнятий діапазон фагота (переважно німецької конструкції, широко поширеної, як говорилося раніше) закінчувався нотою «ре» другої октави. Аллард у даному творі використовує звукоряд до ноти «фа» другої октави. До цього ж у варіаціях № 6 і № 8 нота «мі» другої октави не тільки неодноразово зустрічається, але її ще необхідно «брати» зі стрибка в дві з половиною октави, а в останній варіації в «зв'язці» трелей необхідно виконувати трель «мі»–«фа» другої октави, що для німецького фагота є технічно і фонічно критично.

Приклади такого роду утверджують у висловленому вище припущенні, що спочатку аналізований твір було написано для французького фагота. З підвищенням професіоналізму, звичайно, стало можливим долати подібні труднощі і на фаготі німецької системи. Хоча, зрозуміло, відмінності між системами конструкції німецького і французького фаготів не обмежуються тільки діапазоном, і тембральна відмінність, мабуть, є більш важливою, однією з основних особливостей, на яку слід звернути увагу як дослідника, так і виконавця, і композитора, що створює оригінальний репертуар для фагота або ж перекладає для нього інші музичні твори.

Здається, саме квінтесенція віртуозності, закладена в цій темі Паганіні, спричиняє до життя велику кількість творів, на ній засновану. Тому вибір теми також обумовлений сольним статусом твору для фагота – адже композитор хотів представити можливості цього інструмента на матеріалі і техніці класико-романтичної музики концертного стилю, «зрівнявши» його «в правах» з визнаними інструментами-солістами, які мають набагато більш солідний досвід сольної практики і, відповідно, величезний сольний репертуар, складний технічно і різноманітний в образному, жанровому і стильовому плані.

У сучасному фаготному виконавстві питома вага оригінальних творів для фагота *solo* у репертуарі виконавців принципово збільшилася порівняно з минулим століттям. Увага композиторів до сольного виконавства на фаготі (пов'язана і з новими можливостями інструмента) спричинила поширення жанрового та стильового діапазону фаготної музики, образно-художніх та виконавських рішень. З розвитком цієї тенденції поглиблюється композиторська і виконавська специфіка сольного фаготного виконавства.

Яскравим зразком твору для фагота *solo*, написаного в традиціях минулого, може слугувати Партита для фагота *solo* Гордона Джакоба (1970).

Гордон Джакоб є автором цілої низки творів для духових інструментів, такі як: Подвійний концерт для кларнета та труби (1929), Концерт для гобоя зі струнним оркестром № 1 (1933), Квінтет для кларнетів (1940), Концерт для

фагота, струнних і ударних (1947), Серенада для дерев'яного октету (1950), Концерт для валторни зі струнними (1951), Концерт для флейти зі струнними (1952), Скерцо для двох труб, валторни і тромбона (1952), Концерт для тромбона з оркестром (1956), Концерт для гобоя № 2 (1956), Сюїта для фагота і струнних, присвячена В. Уотерхаусу (1968), Дивертисмент для восьми духових (1968), Партита для фагота *solo*, присвячена В. Уотерхаусу (1970), Сюїта для туби (1972), П'ять п'єс для кларнета (*Unaccompanied*) (1973) – і це ще далеко не повний список тих творів, в яких Гордон Джакоб звертався до духових інструментів.

Вільям Уотерхаус, про якого йшла мова вище, навчався в Королівському музичному коледжі у відомого англійського композитора Гордона Джакоба по класу гармонії. Згодом Гордон Джакоб присвятив своєму талановитому учневі свій твір. Це – Партита для фагота *solo* в п'яти частинах (1 – *Preludio*; 2 – *Valse*; 3 – *Presto*; 4 – *Aria Antigua*; 5 – *Capricietto*). Партита була закінчена композитором 3 серпня 1970 року і вперше виконана Вільямом Уотерхаусом у залі *Wigmore Hall* у Лондоні.

1 частина – *Preludio (a-moll)* – характеризується пануванням одного виду руху і відповідно одного ритмічного штриха – пунктирного ритму. Таким чином досягнуто одноафектність як занурення в один образно-емоційний стан.

2 частина – *Valse (F-dur)*. Для музики цієї частини притаманні елементи поліфонічного багатоголосся (9-12 тт.), які не часто зустрічаються в нотах для фагота, крім того – формі частини властиві риси варіаційної форми і форми рондо, що не є випадковим для обраного жанру вальсу, якому притаманні свого роду «кружляння» – повтори, повернення і варіативно змінені повторення.

3 частина – *Presto (C-dur)* – характеризується ігровим першоджерелом, що втілюється за допомогою використання, зокрема, такого прийому, як подвійне стакато. Для п'єси в цілому властиві скерцозність та риси «фінальності» – швидкий темп, віртуозні висхідні та низхідні пасажі, динамічний активний рух; чергування восьмих і шістнадцятих тривалостей

надає ефект гри між ними; довгі ноти з різними штрихами – 24-25 тт. – Тенута, 33, 35 тт. – мартельато, 39 т. – без акценту – створюють певні опорні точки, які, з одного боку, мають формоутворюючу функцію, з іншого боку, штрихова різноманітність вносить відчуття розвитку, «живого дихання» музики.

До речі, треба сказати, частини зі швидким темпом (1, 3, 5) автор закінчує форшлагами – справжніми, традиційними або ритмічними фігурами, які перетворюються у форшлагги під час сприйняття у швидкому темпі, що нагадують арпеджіато струнних або створюють ефект «крапель», спалахів тощо.

4 частина – *Aria antigua (d-moll)* – «старовинна арія» («арія в античному дусі»). Загальний характер теми цієї частини поліфонічний (можна навіть сказати, вона схожа на тему фуги) – лаконічна, строга, викладена на *piano*, у помірній динаміці. Форма частини також наближується до поліфонічних – в ній поєднується двочастинність та тричастинність. У репризі тема набуває характеру *espressivo*, а в репризі-коді звучить вже на справжньому, повноцінному *forte*. Важливо відзначити, що в репризі використовується динамізація засобами тієї ж поліфонії, наприклад, за допомогою прихованого багатоголосся, що утверджує стиль, заявлений у назві.

5 частина – *Capricietto (F-dur)*. Для інтонаційно-ритмічного руху цієї швидкої частини характерні: ритмічна формула дві шістнадцяті+восьма тривалості в швидкому темпі, які звучать майже як пунктирний ритм, в зв'язку з чим виникає враження «скачки»; важливими для створення образу є також синкопи у 2, 4, такті і далі, які підсилюють цей ефект. У 15-му такті розмір з $2/4$ змінюється на $3/8$, виникає легке «вальсування» (яке звучить протягом 12 тактів); з 27 такту повертається основна тема і початковий розмір. У 32 такті, знову на $3/8$, починається другий фрагмент з попереднього вальсового епізоду). У 40-му такті повертається розмір $2/4$ і основна тема. Таким чином, структурно перед нами формула *авава* – по суті, це трип'ятичастинна форма, різновид рондо, яка є тут відображенням ідеї «перпетуум мобіле» – вічного руху по своєрідному колу життя.

Фінальний момент цієї частини підкреслюється привнесенням віртуозних, технічно складних моментів – так, в останньому розділі, 45 такт (з підготовкою в 44) – звучить «мі» другої октави – гранично висока нота діапазону фагота.

В цілому можна сказати, що цей твір є показовим для стилю Гордона Джакоба. Він продовжує традиції музики класико-романтичної доби, дозволяючи фаготу освоювати технічні й художні особливості та можливості стилю минулих епох, без новітніх інтонаційних, ладотональних і драматургічних рішень.

Щодо технічної та художньо-інтерпретаційної складності дана сюїта «простіша», ніж розглянуті раніше Варіації на тему Паганіні М. Алларда і Фантазія для фагота *solo* Малколма Арнольда, до характеристики якої ми ще звернемося далі.

Один з яскравих творів, що демонструють нові тенденції в композиторській творчості для сольного фагота, є Фантазія для фагота *solo* учня Джакоба Гордона, англійського композитора Малколма Арнольда, *op.* 86 (1966). З одного боку, музична мова цього твору є складнішою та індивідуальнішою порівняно зі згаданими вище, вона відповідає еволюційним і революційним процесам, що відбувалися в академічній європейській музиці в 60-х рр. ХХ століття. З іншого боку, завдяки такій свободі висловлювання (інтонаційній, образно-змістовній, концептуальній, драматургічній), композитор дав можливість фаготу проявити себе у всій оригінальності й яскравості, засвідчити різноманітні сольні можливості – як технічні, так і виразно-художні, темброві тощо.

Форма Фантазії досить складна, синтетична за своєю природою, обумовлена специфікою жанру фантазії. У ній наявні риси рондо, але при цьому вся п'єса пронизана явним наскрізним розвитком, що відбився і в характері інтонаційного викладу і розвитку музичного матеріалу, і в динамічній драматургії твору.

Для Фантазії притаманні примхлива гра динаміки і регістрів (своєрідні переклички, «перепади»), «спалахи» динаміки протягом 2-х тактів і декількох нот (від *piano* до *crescendo* і назад) – що створює ефект так званого «широкого плану». У партії фагота дуже багато низхідних пасажів і рухів – невеликі ділянки «спроб» висхідного руху майже відразу ж перериваються значною кількістю низхідних «обвалень». На 5-8 тт. – *F* – відбувається «гра світлотіней» – двотакт 5-6 такту представлений відразу ж в дзеркальному фактурному проведенні (7-8 такти). Перший «епізод» – *D-E-F* – написаний у розмірі 3/4, в той час як основним розміром всієї Фантазії є 2/4 – таким чином, композитор підкреслює, що перед нами різні образи і різні «частини» твору.

За темпами, як і за загальним напрямом руху, Фантазія, так би мовити, «спрямована» вниз, що надає їй дещо «песимістичного» характеру. З одного боку, здійснювалася загальна динамізація руху, темпи поступово прискорювалися (*allegretto, allegro non troppo* – *D*, *Tempo I (allegretto)* – *G*, *Presto* – *K*). З іншого – наприкінці п'єси це динамічне наростання «переривається» проведенням другого елемента основної теми (*Lento* – *M*), яке сприймається тут не тільки як репризне проведення рефрену, але і як кода-підсумок всієї п'єси.

Образно-сміслові наповнення, звичайно, багато в чому залежить від інтерпретації виконавця, але можна відзначити своєрідний інтонаційно-ритмічний стрижень-«формулу», що виникає завдяки низхідному стакатному ходу з першого елемента теми (3-й т.), який пронизує усю музичну тканину та є останнім, завершуючим «пасажем» усього твору. Тембр фагота завдяки низькому регістру та специфічному акустичному «забарвленню» часто сприймається як похмурий і при цьому не стільки ліричний, скільки драматичний чи характеристичний (що має «свій» образний діапазон – від саркастичності до інфернальності). На різних відтінках, типових для тембру фагота, образних сфер будується вся емоційно-образна гра Фантазії – так побудована і сама тема, відповідно до цього обрані штрихи (низхідний хід на *forte* і *legato* свідчать про те, що всередині першого елемента теми вже є

контраст, застосована образна драматургія за принципом «питання-відповідь») тощо.

Саме образний зміст Фантазії для фагота *solo* Малколма Арнольда та його втілення викликає особливий інтерес, оскільки перед нами твір для тембру соло, насичений дуже контрастним матеріалом, окремі образні елементи якого часто немовби «суперечать» один одному. Звісно, однією з причин є специфіка жанру фантазії, яка обумовлює образно-інтонаційну та драматургічну свободу. Проте рівень внутрішнього контрасту музичного матеріалу навіть з урахуванням жанрової специфіки фантазії справляє враження. Таким шляхом композитор досягає яскравого контрасту у цілісній єдності – перед нами індивідуальне та емоційне висловлювання «про наболіле», про внутрішні протиріччя, причому завдяки постійним «обривам» руху як по вертикалі («обрив» рухів вгору і тривалі низхідні пасажні рухи), так і по горизонталі («обрив» загального динамічного наростання, яке так і не здобуло логічного виходу) ці суперечності і проблеми стають ніби принципово непереборними, внутрішніми, які не можна вирішити та які є замкненими у коло своїх повторень. Час звучання Фантазії дає можливість композитору втілити такий специфічний одноафектний, у той же час насичений внутрішніми протиріччями, стан.

Відображені у нотному тексті закономірності композитор вміло підкреслює виконавськими можливостями: автор постійно застосовує один з високохудожніх прийомів гри на фаготі – філірування звуку: згасання динаміки на одному тривалому звуці, і цей прийом «згасання» підкреслює стан внутрішньої нестійкості та невпевненості.

Таким чином, Малкольм Арнольд по-новому презентує тембр фагота, трактуючи його більш психологічно, використовуючи своєрідність звучання інструменту як одну з найважливіших і незамінних, принципово обраних складових музики.

Палітру сучасного репертуару і, ширше, виконавства для фагота *solo* неможливо уявити без творів Франсуа Міньона.

Франсуа Міньон (1897–1986) – бразильський композитор, піаніст і диригент з сім'ї професійних музикантів, видатна постать у бразильській академічній музиці і один з найвидатніших композиторів після Вілла-Лобоса. Невипадково в 1968 році Ф. Міньон був визнаний композитором року в Бразилії.

Першим викладачем Франсуа став його батько. Уже в 13 років майбутній композитор виступає перед публікою як піаніст і диригує невеликими інструментальними колективами; незабаром він починає працювати на флейті в великих оркестрах Сан-Паулу. Як молодий виконавець на флейті Франсуа Міньон любив імпровізувати і грати *serestas* (серенада). У 1929 році майбутній композитор закінчив консерваторію в Сан-Паулу, а потім Міланську консерваторію, після чого повернувся до Бразилії і з 1933 року почав працювати в Національній школі музики в Ріо-де-Жанейро [9].

Творчий шлях Франсуа Міньона дослідники традиційно поділяють на п'ять періодів. Твори першого періоду (1910-1920) – «популярного», за визначенням Хосе Н. Валле [8] – були написані композитором під псевдонімом Чіко Бороро (*Chico Bororó*). Молодий композитор писав популярну музику і музикував на вулицях Сан-Паулу під псевдонімом, оскільки, за його власними словами, «в творі популярної музики було щось дискваліфікуюче, низькопробне, вульгарне» [8].

Другий період (1920-1930) пов'язаний із закінченням навчання у консерваторії і початком самостійної професійної кар'єри (вже під своїм ім'ям). У цей час Ф. Міньон знаходиться під сильним впливом свого досвіду, вчителів і подорожей Європою.

Третій період (1930-1960) у творчості композитора ознаменований впливом його друга Маріу де Андраде. Франсуа Міньон піддався різкій критиці з боку Андраде після виконання опери «*L'innocente*» за «занадто італійський» стиль композиції і відсутність національного бразильського колориту. Ф. Міньон прислухався до цієї думки і звернувся до національних музичних витоків, унаслідок чого стиль композитора збагачується

національним бразильським колоритом. У цей період Ф. Міньон створює також багато пісень і сольних фортепіанних п'єс.

Четвертий період (1960-1970) творчості композитора був відзначений еkleктикою, яка включала і серіалізм, і атональність. Прикметно, що тепер Ф. Міньон підкреслено не використовує національні інтонації бразильської музики. Проте, останній період творчості композитора (1970-1986) означений поверненням до національних традицій, і саме в цей час Ф. Міньон створює один з найбільш значущих творів світового фаготного репертуару – 16 вальсів для фагота *solo*.

Історія створення вальсів дуже показова. У 1979 році Міньон пише спочатку тільки два вальси, інші 14 вальсів з'являються протягом 1981 року. Причина часового проміжку між першими двома і рештою п'єсами є дуже простою і водночас цікавою – у 1979 році піаніст і професор музичної школи Федерального університету Ріо-де-Жанейро Ірані Лем'є створив проект з циклу концертів по назвою «*Em Tempo de Valsa*» («У темпі вальсу»). У даному циклі виконувалися всілякі вальси, як в класичному, так і в популярному стилі. Було запрошено багато композиторів і виконавців, в тому числі Франсуа Міньона і Ноеля Дево. Однак незабаром Дево довелося відмовитися, бо у фаготному репертуарі ще не було творів у такому дусі. Ірані Лем'є терміново звертається до Міньона з проханням написати кілька вальсів для Дево, що і було здійснено. Таким чином, фаготисти усього світу зобов'язані Ірані Лем'є як натхненнику написання твору, яке по праву є перлиною репертуару для фагота *solo* [9].

Вкрай важливо відзначити роль фаготиста Ноель Дево в творчості Франсуа Міньона. Дево, будучи родом із Франції, в 1952 році на запрошення маестро Елеазара де Карвалью вирушає до Бразилії на посаду першого фаготиста в бразильський симфонічний оркестр. Міньон і Дево зустрілися в той час, коли Міньон був директором муніципального театру Ріо-де-Жанейро. До цього моменту Міньон не писав сольні твори для фагота. Першою роботою, яка виникла в результаті співпраці, було Концертіно для фагота з оркестром,

написане у 1957 році. У цьому ж році відбулася прем'єра даного твору у виконанні Ноеля Дево в супроводі симфонічного оркестру Бразилії під керівництвом автора. Після першого успішного досвіду Ф. Міньон протягом усього творчого шляху (за винятком часу захоплення еkleктикою і сучасними віяннями в композиції ХХ століття) створює ряд творів, які поповнили фаготний репертуар:

- Сонатина для фагота *solo* (1961)
- Соната для фагота *solo* (1961)
- Концертіно для кларнета, фагота і оркестру (1980)
- 16 вальсів для фагота *solo* (1979/1981).

Композитор у різні періоди творчості написав п'ять різних циклів вальсів, три з яких створені для фортепіано, один для гітари і один для фагота:

- *Valsas de esquina nos.1-12, piano (1938-43)*
- *Valsa brasileira nos.4-12, piano (1979)*
- *Valsas choros 1-12, piano (1946-55)*
- *Valsas (in EVERY minor key!) Guitar (1970)*

Як ми бачимо, не випадково Мануель Бондієра (відомий бразильський поет) дав Ф. Міньону характерне гучне прізвище – «Король вальсу».

Композитор написав п'ять різних циклів вальсів: три з п'яти мають 12 частин, один цикл – 6 частин, і останній – 16 частин. Три з них були написані для фортепіано, один для гітари і один для фагота.

Вальс – один з найпопулярніших у Бразилії музичних жанрів, який з побутової музичної сфери поширився на професійну і там закріпився, ставши своєрідною жанровою «візитівкою» бразильського професійного музичного мистецтва. Вальс зазнав досить серйозних культурних перетворень у бразильській музиці, внаслідок чого став невід'ємною та специфічною частиною музичної культури цієї країни.

Найважливіша відмінність між традиційним і бразильським вальсом полягає в наступному. Бразильський вальс не був призначений, щоб під його звучання танцювали, він повинен був виконуватися на вулиці в якості

«фонової», «вуличної», «плернерної» музики, під нього прогулювалися (аналогічно традиції духових оркестрів на святах під відкритим небом у вітчизняній історії) [5]. Вальс як лірико-характерна п'єса міг, наприклад, також виконувати роль своєрідної серенади. Він призначений викликати певну емоцію, певні почуття та образи, що часто відбивається в пояснювальних написах до бразильських зразків вальсу, а також в їхньому імпровізаційному характері, наявності фрагментів соло (особистісного висловлювання), використанням *rubato* і т.д.

Звернемося до одного з найпопулярніших творів Ф. Міньона – циклу 16 вальсів для фагота *solo*.

Даний твір є одним з перших оригінальних творів для фагота *solo* у ХХ столітті й одним з найпопулярніших у виконавців і слухачів, який міцно утвердився в репертуарі сучасних фаготистів. Композитор максимально розкриває можливості інструмента, реалізовані в палітрі жанрово-стильових проєкцій вальсу. Показниками значення цього твору є, по-перше, велика кількість його виконань фаготистами усього світу (Франк Мореллі, Ноель Дево, Франс Роберт Беркхаут та інші), що з часом не зменшується, а навіть навпаки, цей твір вважається одним із знакових та еталонних у сольному фаготному виконавстві; по-друге, це його регулярна публікація найсоліднішими світовими нотними видавництвами; по-третє, велика база різноманітних записів виконань даного твору – платівки, компакт-диски, відеозаписи тощо; по-четверте, окрема увага до цього твору фаготистів у жанрі науково-методичних статей. Тут слід відзначити статтю фаготиста Б. Коельо (учня Н. Девоса), в якій подана цікава інформація про написання вальсів для фагота *solo* Ф. Міньона [220]. Це дослідження присвячене насамперед історичним й програмним передумовам створення вальсів, які мають цікаві програмні підзаголовки, пов'язані часом із доволі специфічною національною семантикою музичних образів, а також відповідні авторські позначення, як темпові, так і емоційно-образні, характеристичні. Однак комплексної (жанрово-стильової, драматургічної, концептуальної) музикознавчої

характеристики 16 вальсів для фагота *solo* Ф. Міньона музична наука ще не отримала, хоча ця потреба вже давно є нагальною, особливо в контексті активного наукового інтересу музикознавства останніх десятиліть до виконавської сфери музичного мистецтва.

У творчому доробку композитора є й інші твори для фагота *solo*. Це і Сонатина для фагота соло (1961), і Соната для двох фаготів (1967); але найбільший інтерес представляють саме 16 вальсів для фагота *solo*. Історія їхнього створення, про яку вже частково згадувалось, є досить цікавою. У 1979 році Франсуа Міньон написав два вальси на прохання свого друга фаготиста Ноеля Дево, і в подальшому їхня творча співпраця надихнув композитора, що протягом 1981 року композитор створив ще 14 вальсів (варто зазначити, що квітень того року виявився найбільш плідним місяцем, бо за цей період він написав аж 11 вальсів).

У вальсах для фагота *solo* Ф. Міньон використовує елементи бразильської популярної музики (яскравим прикладом може слугувати Бразильський Вальс, початково написаний для фортепіано). Нагадаємо, що вальс став для бразильської музики універсальним жанром, тією призмою, крізь яку можна побачити, відчутти і розповісти практично про все. Характерними і показовими в цьому сенсі є назви вальсів циклу Ф. Міньона:

- № 1 «Пісенька, яку не написав Вілла» (Вілла Лобос)
- № 2 «6-ий бразильський вальс»
- № 3 «Таємниця (Наскільки я любив її!)»
- № 4 «Вальс на другому розі»
- № 5 «Вальс у *b-moll* (Болісно)»
- № 6 «Вальс-хор»
- № 7 «Імпровізований вальс»
- № 8 «Я отримав тебе, мій маленький фагот (Вальс-пародія)»
- № 9 «+1 $\frac{3}{4}$ » (Ще один на $\frac{3}{4}$)»
- № 10 «Розказаний вальс (Видавець)»
- № 11 «*Pattapiada*»

№12 «Зі святом Великодня вам, Дево!»

№13 «Майже модінхейра. Вальс (Благання)»

№14 «Наївний вальс»

№15 «Той раб, хто не був Ізаурою (Вальс без форми)»

№16 «Вальс без характеру»

Відзначимо, що однією з відмінних рис бразильських вальсів є те, що вони, як правило, написані в мінорних тональностях, за рідкісним винятком. Вальси Франсуа Міньона також відповідають цьому принципу, що сприяє ліризації образів, створення певної атмосфери, пов'язаної з походженням *serestas*¹.

Композитор будує тональний план свого циклу таким чином:

1 – f-moll – 9.04.1981

2 – es-moll – 23.04.1981

3 – fis-moll – 17.04.1981

4 – e-moll – 4.04.1981

5 – b-moll – 1981

6 – f-moll – 10.10.1979

7 – c-moll – 1981

8 – C-dur – 16.01.1981

9 – fis-moll – 21.04.1981

10 – as-moll – 1981

11 – h-moll – 08.04.1981

12 – fis-moll – 16.04.1981

13 – a-moll – 16.04.1984

14 – a-moll – 1981

15 – cis-moll – 6.04.1981

¹ *Serestas / serenatas* – стиль у бразильській музиці першої половини ХХ ст. Етимологія терміна походить від слова *sereno*, що означає «після настання темряви і до світанку». У жанрово-музичному сенсі цей термін розуміється як «серенада». *Serestas / serenatas* виконувалися після заходу сонця, біля будинків коханих. Невеликі ансамблі виконавців включали такі інструменти як гітара, мандоліна, флейта, кларнет, саксофон, бандейру (бубен). Виконувалися твори у різних жанрах: вальси, *modinha*, *chôro* тощо.

16 – d-moll– 10.10.1979

Таким чином, бачимо, що вальс №8 (*Apanhei-te meu fagotinho* – «Я отримав тебе, мій маленький фагот (Вальс-Пародія)»), єдиний, який написаний у мажорній тональності, слугує своєрідним центром (у тому числі і структурним, 8-й серед 16-ти), кульмінацією, винятком, смисловою «вершиною» всього циклу.

Темпи всіх п'єс циклу кардинально не змінюються, оскільки вальс все ж таки залишається вальсом, танцем середнього темпу. Засобом виразності є не темп, а ті штрихи, інтонації, особливості звуковидобування і форми, які використовував композитор. Ці вальси – свого роду енциклопедія звучання фагота і енциклопедія емоцій, образів з оточуючого життя.

Форми вальсів також представляють окремий інтерес з точки зору оцінки всього циклу і в сенсі виявлення різноманітності форм, використовуваних композитором.

№1 – одночастинна наскрізна форма з рисами тричастинної форми

№2 – концентрична форма

№3 – одночастинна наскрізна форма з рисами куплетно-варіаційної форми

№4 – складна тричастинна форма з кодою (в кодї синтез двох тем першої частини, який поповнює нестачу усіченої репризи)

№5 – проста тричастинна форма

№6 – складна тричастинна форма з тріо і усіченою репризою

№7 – складна тричастинна форма з тріо і усіченою репризою

№ 8 – рондо

№ 9 – проста тричастинна форма з кодою

№ 10 – одночастинна форма наскрізного розвитку з рисами куплетно-варіаційної форми

№ 11 – проста тричастинна форма з кодою

№ 12 – проста тричастинна форма з кодою

№ 13 – проста тричастинна форма з кодою

№ 14 – складна тричастинна форма з тональною усіченою репризою

№ 15 – складна тричастинна форма з тріо і кодою

№ 16 – складна тричастинна форма з усіченою репризою.

У зв'язку з тим, що вальси для фагота *solo* були написані композитором у різний час, вони не є єдиним циклом і виконуються в довільному порядку і в довільній кількості. Це підтверджується численними виконаннями і записами, нотними виданнями і спостереженнями дослідників [9]. Пропонуємо характеристику 16 вальсів для фагота *solo* Ф. Міньона в порядку, в якому був виданий запис у виконанні фаготиста Ноеля Дево (1982).

1. *Aquela modinha que pro Villa não escreveu* («Пісенька, яку не написав Вілла»), *f-moll* (одночастинна наскрізна форма з рисами тричастинної форми).

Цей твір – данина пам'яті відомому бразильському композитору Ейтор Вілла-Лобосу, при цьому назва п'єси демонструє і почуття гумору Ф. Міньона. *Modinha*² (від порт. *moda* – наприкінці XVIII-го століття в Португалії означало будь-яку арію або пісню) – лірична і сентиментальна пісенька, яка в представленій п'єсі отримала свою оригінальну темброву інтерпретацію. Простота мелодії з невеликим діапазоном і секвенційним викладом поєднуються з деякими особливими прийомами розвитку: ритмічні зупинки в кінці кожної фрази створюють свого роду драматургічні акценти; в зоні кульмінації яскравим моментом є використання крайніх регістрів інструменту, що підсилює художню виразність звучання.

2. 6^a *Valsa Brasileira* («Шостий бразильський вальс»), *es-moll* (концентрична форма). Спочатку вальс був написаний для фортепіано (Міньон написав 24 бразильських вальсів для фортепіано соло, де кожна п'єса присвячена конкретним особам). Цей твір Ф. Міньона для фортепіано був присвячений Ірані Леме, натхненнику написання даного циклу вальсів для фагота *solo* (про що йшлося вище). Композитор буквально взяв партію правої

² *Modinha* (зменшувальна форма від порт. *moda*) – одне зі значень – традиційні національні пісні (кінець XVIII ст.). У Бразилії є одним з різновидів сентиментального романсу. Як правило, розглядається як один із витоків бразильської популярної музики.

руки з п'єси для фортепіано і зробив перекладення для фагота, змістивши звучання на одну октаву вниз. Як зазначає Б. Коельо, певні фрагменти партії лівої руки у фортепіанних вальсах, у фаготному варіанті твору Ф. Міньон позначає іншою динамікою, таким чином створюючи у слухача відчуття додаткового голосу [220].

Одне з темпових позначень – *bem seresteiro* – має жанровий нахил і пов'язане з бразильською серенадою *Seresta*. Умовно пісенний характер основної мелодії контрастує з яскравим інструменталізмом (віртуозні пасажі, стрибки, штрихова різноманітність, складний динамічний розвиток) в крайніх розділах форми.

Важливо відзначити, що порівняно з іншими вальсами для фагота *solo* Міньона, цей твір містить найбільшу кількість авторських темпових та образних характеристик, наприклад: *com muito entusiasmo* (1 т.) – «з великим ентузіазмом»), *imitando violão* (38 т.) – «імітуючи гітару», *dramatizando* (46 т.) – «драматично», *desaparecendo* (69 т.) – «зникаючи», *suplicante* (82 т.) – «з благанням». Це свідчить про образно-жанрову різнобарвність 6^a *Valsa Brasileira* Ф. Міньона, та відповідно, великий інтерпретаційний потенціал, що ставить перед виконавцем особливий комплекс віртуозно-технічних та художніх завдань.

3. *Misterio (Quanto Amei-a!)* («Таємниця (наскільки я любив її!)»), *fis-moll* (одночастинна наскрізна форма з рисами куплетно-варіаційної форми).

Є відомості, що цей вальс, а також *Valsa Declamada (O viúvo)* Міньон написав в пам'ять про його особисту втрату (у 1961 році потрапила в авіакатастрофу його перша дружина, Лідді Чіафіреллі). Дійсно, образний план музики цієї п'єси свідчить про емоційний зв'язок з певними трагічними подіями.

Авторське позначення *Tempo de valsa sentimental e doentia* означає характер виконання «сентиментально та хворобливо». При цьому мелодичний рух вирізняється, з одного боку, ритмічною рівномірністю (до початку кульмінаційної зони, де четвертні тривалості змінюються більш жвакими

восьмими з 33 т. – *Preludiando*), з іншого боку, практично з самого початку твору охоплюється дуже широкий діапазон, що складає десь 2/3 діапазону фагота, і дуже скоро (у 21 т.) досягаються максимально високі для інструменту звуки; все це в комплексі з динамічним відтінком *piano* створює значну внутрішню напругу – акустичну та емоційну. Особливої уваги заслуговує кульмінаційна зона, яка займає практично всю другу половину твору. Рух до кульмінації починається зі згаданого вище 33 т. (*Preludiando*) та висхідного пасажу, «пришвидшеного» восьмими тривалостями; загальний рух до власне кульмінації представлений кількома висхідними «хвилями», які динамічно вже теж представляють собою «хвилі» – композитор використовує знак *cresc.* Вершина загальної кульмінації звучить з 54 т. на *forte*, яке з'являється вперше; також цей момент підсилено автором за допомоги позначення *apassionado* – «з любов'ю». Мелодичний контур тут вирішений на гранично високому, максимально можливому діапазоні фагота, при цьому у помірних четвертних тривалостях та плавних фразах, що створює для виконавця особливі складнощі поєднання заявлених параметрів музичної виразності у свого роду надривну пісню, так би мовити, музичне «ридання» душі. Закінчується твір великим динамічним (до *ppp*), звуковисотним та емоційним спадом.

4. *Valsa ma Outra Esquina* («Вальс на другому розі»), *e-moll* (складна тричастинна форма з кодою (в коді представлено синтез двох тем першої частини, що поповнює «нестачу» усіченої репризи)).

Valsa de Esquina – жанровий різновид вальсів, призначений для виконання на перехрестях та розі вулиць, які вважалися нейтральною територією. Ансамблі музикантів, які виконують *serestas*, прогулювалися від домівки до домівки своїх коханих. Такі музичні твори, як правило, мали мажорні тональності і рухливий темп. Хоча саме цей вальс написаний в тональності *e-moll*, Ф. Міньон створює легкість і політ звучання завдяки висхідному стрибку на септиму, що починається з шістнадцятої тривалості, і подальшого використання стакато поперемінно з висхідним і низхідним рухом мелодичної лінії на легато. Згаданий комплекс прийомів дуже характерний для

жанру *serestas*. Цікаво, що навіть у виконанні цього вальсу Крістофера Кінга (Сан-Франциско) на контрафаготі цей ефект легкості і безпосередності, принципово важливий для створення характеру імпровізаційності, зберігається.

5. *Valsa em Si Bemol Menor (Dolorosa)* («Вальс в *b-moll* (болісно)»), *b-moll* (проста тричастинна форма).

Ноель Дево охарактеризував цей вальс як «особливий» через підкреслену виразність твору. Ф. Міньон використовує всю палітру виразових засобів фагота, зокрема, дуже широкі стрибки у мелодії та на форшлагах (3, 5, 7, 10 тт.), наприклад, квінта через дві октави, що задіює майже весь діапазон інструменту; різні типи акцентуації окремих звуків, штрихова різноманітність, використання *tenuto* (під лігою), *staccato*, *marcato*, *legato*. Т

Треба звернути увагу на авторське позначення потрібного дихання в тих моментах, в яких воно має не тільки і не стільки технічно-фізіологічне, скільки виразово-художнє значення (24-29 тт.). В кульмінації, якою, по суті, є вся середня частина твору, також привертає увагу часта зміна динамічних змін, а також метричні зміни на сильних долях такту, що надає метроритмічному профілю п'єси на даному етапі примхливості і складності. Так слухацьке сприйняття «втрачає» опору сильної долі такту, що зумовлює додаткове слухове напруження на кульмінації. Динамічна деталізація звучання у крайніх регістрах інструмента разом із метроритмічною нестабільністю надають музиці особливого драматизму, передаючи відчуття мук, болю, страждання.

6. *Valsa-Chôro* («Вальс-Шоро»), *f-moll* (складна тричастинна форма з тріо і усіченою репризою).

Це другий за хронологією написання вальс для фагота solo Ф. Міньона. За словами фаготиста Бенджаміна Коельо, учня Ноеля Дево, цей вальс Ф. Міньона був написаний ним під псевдонімом Чіко Бороро (*Chico Bororó*) [220]. Перед нами характерні для «класичного» бразильського вальсу стриманий темп, співуча мелодія з простим ритмічним малюнком, врівноважена симетрична тричастинна композиція без різких контрастів; все

це трансформує жанровий прообраз музики Шоро³, заявлений композитором в назві твору. Структурні повторення (дві вольти у кожній частині) підкреслюють жанрову простоту і пісенну жанрову природу.

7. *Valsa Improvisada* («Імпровізований вальс»), *c-moll* (складна тричастинна форма з тріо і усіченою репризою).

Орієнтуючись на заявлену назву, характер музичного матеріалу цієї п'єси, його розвиток і загальний рух повинен створювати ефект імпровізації. Окремо треба відзначити особливості динамічного плану твору: так, найбільш гучним динамічним відтінком є *mp*, з невеликими сплесками *crescendo* – *diminuendo*, і подібна динамічна драматургія сприяє тому, що музика «Імпровізованого вальсу» набуває легкого і невимушеного характеру, важливого для створення ефекту імпровізаційності, швидкоплинності, награту.

З власного виконавського досвіду автора представленого дисертаційного дослідження, пов'язаного з цією п'єсою, відзначимо, що притаманні складній тричастинній формі різні рівні контрасту (менший за силою контраст в середині розділів та більший – між ними), а також різноманітний за характером музичний матеріал створюють для фаготиста особливі інтерпретаційні умови, що забезпечують великий ступінь образної свободи та водночас відповідальності за здобутий художній результат, який повинен бути достовірним та залишатися у рамках стилю та відповідати композиторському задуму.

8. *Apanhei-te meu fagotinho (Valsa paródia)* («Я отримав тебе, мій маленький фагот (Вальс-пародія)»), *C-dur* (форма рондо).

3 Шоро (від порт. *chôro*, в перекладі: «крик» або «плач»), зменшувальна назва шоріньо («маленький крик» або «маленький плач»), інструментальна п'єса, характерна для бразильської народної музики (XIX ст.), а також музичний ансамбль, який її виконує; стиль, звичний для її виконання і особливий музичний жанр, характерний для бразильської музики. Вважається, що її батьківщина – бідні квартали Ріо-де-Жанейро. Музика часто має швидкий і чіткий ритм. Характеризується віртуозністю, імпровізаціями і модуляціями. Шоро вважається першим явищем самостійної бразильської міської популярної музики.

Даний твір є пародією на *chôro* Ернесто Назарета під назвою «*Apanhei-te meu savaquinho*». Ця характерна п'єса Ф. Міньона добре відома серед виконавців популярної музики в Бразилії.

Виконується вона завжди в швидкому темпі, для демонстрації віртуозно-технічних можливостей виконавця, в тому числі. Як вже згадувалося, це єдиний вальс серед 16-ти вальсів для фагото соло Ф. Міньона, написаний в мажорній тональності, і у виконавській версії циклу Ноеля Дево є структурним і смисловим центром – як убачається, і з причини ладотональної логіки, і з позиції віртуозно-технічних завдань для виконавця. Також цей вальс відрізняється від інших не тільки ладотональністю, а й формою, яка має у цьому виконавському варіанті концептуальне, формотворче з точки зору побудови всього циклу значення, тому що сам принцип рондо втілює якусь «закільцьовану» нескінченність, повторність, кружляння навколо одного центру, з одного боку, і реалізацію ідеї нескінченного руху – з іншого.

9. «+1 3/4» (Ще один на 3/4)», *fis-moll* (проста тричастинна форма з кодою).

Цей вальс був написаний у той день, коли бразильський народ святкував початок повстання колонії Бразилія наприкінці XVIII ст. (згодом це повстання було придушене); у нижній частині рукопису Міньон нагадує про цю подію, підписавши ім'я Тірандентес (*Tiradentes*), який був героєм повстання. Мабуть, саме з цим пов'язане авторське позначення характеру виконання, що наводиться з самого початку: *alegria interior* – «із внутрішньою радістю». Дійсно, характер твору дуже піднесений, що відбилося у доволі бадьорому та різноманітному ритмі, ускладненому виконавськими штрихами, такими як форшлаги, морденти, акценти, трель; звернемо увагу на висхідний хід у 1 та 3 тактах, в згодом у 16, 17, 19, 21 тактах, який завдяки своєму ритмічному та звуковисотному оформленню є подібним до «квазі»-форшлягу, створює ефект фанфарності, немовби заклик до активної дії. Крім того, тут у достатній кількості є і власне форшлаги – 2, 4, 19, 21 тт., а також наприкінці твору.

У крайніх частинах ритмічне, звуковисотне та регістрове розмаїття складає особливі виконавсько-інтерпретаційні завдання для виконавця, тим більше, що композитор не надає власне темпової характеристики – однієї з основних для створення характеру п'єси як у авторському, так і виконавському варіанті. Що стосується середнього розділу, то він цікавий образним контрастом, втіленого і в звуковидобуванні – перед нами постає практично кантилена (29–42 тт.), а перехід до репризного розділу позначений Ф. Міньоном як *a piacere* – «за смаком» – знову ж таки перед нами емоційно-образна вказівка автора, спрямована виконавцю як інтерпретатору. Також підкреслимо, що завдяки ритмічним формулам із використанням крапки (наприклад, 5–12 тт.) характер музики цього вальсу наближається до маршового, що відповідає семантиці позамузичної «аури» даної п'єси, про що йшлося вище.

10. *Valsa declamada (O viúvo)* – («Розказаний вальс (Вдівець)»), *as-moll* (одночастинна форма наскрізного розвитку з рисами куплетно-варіаційної).

Мелодична лінія цього вальсу є досить оригінальною, вона будується в умовах особливої, можна навіть сказати, примхливої, дещо імпровізаційного характеру ритмо-інтонаційної драматургії. В її основі – ритмо-інтонаційні формули, більшість з яких поєднують звуковисотну «репетиційність» (кількаразове повторення однієї ноти) з доволі складним ритмом (наприклад, поєднання дводольності з використанням тріолей та квінтолей).

Такий контур мелодичної лінії відповідає закладеній композитором характеристиці виконання *Moderadamente (Quase falando)* – немов оповідаючи (помірно), вказуючи музикантові на манеру виконання повторюваних нот. У цьому вальсі, який наслідує монологічний вислів, панує речитативність, декламаційність. Певно, автор має на увазі своє власне горе, згадане в вальсі *Misterio (Quanto Amei-a!)*. Таким чином, у цьому варіанті порядку виконання вальсів виникає образно-сміслово «арка» (навколо умовного центру – вальсу №8 *Apanhei-te meu fagotinho (Valsa paródia)*), що є одним із прийомов

структурно-драматургічної побудови циклу (в даному випадку – у представленій виконавській версії).

Окремо треба відзначити обрану композитором тональність *as-moll*, що має 7 ключових знаків. Зазвичай, за логікою ладо-гармонічної доцільності, тональності з кількістю ключових знаків від 7 до 12 вже є власне більш абстрактним явищем і отримують енгармонічну заміну. У даному випадку це енгармонічна заміна тональності *as-moll* на тональність *gis-moll*, що розташована на тій самій висоті, але має 5 ключових знаків, і це створює для виконавця значно полегшені умови. Однак, слід зауважити, що в «живій» музиці, тій, що реально звучить і має багато акустичних особливостей (від натурального звукоряду до характеру вібрації звучащого тіла інструмента), на більшості оркестрових інструментів є можливість використовувати восьмитонові (або ще менші) підвищення та пониження звуку. Вони, як правило, сприймаються ще в орбіті основного звуку, але створюють певне темброве забарвлення, що у середовищі музикантів має таку спрощену характеристику як «дієзні» та «бемольні» тональності не за нотним записом, а саме за характеристикою звучання. «Дієзні» тональності звучать більш «загострено», активно, яскраво, світліше або драматичніше (залежно від ладу), вібрація звуку, спрямованого на підвищення, створює більшу напругу; «бемольні» тональності, навпаки, мають звукову вібрацію, спрямовану на пониження звуків, і, таким чином, сприймаються як лади з тенденцією до певного «заглиблення» та втілення комплексу емоцій більш спокійного профілю. І саме музикант – високопрофесійний виконавець, володіючи тонкощами звуковисотних характеристик звуку, може «перетворити» у реальному звучанні тональність *as-moll* на тональність *gis-moll* із відповідним образно-емоційним планом.

11. *Pattapiada, h-moll* (проста тричастинна форма з кодою).

В якості основи композитор використовує дуже відомий бразильський вальс, написаний видатним виконавцем-віртуозом на флейті Паттапіо да

Сільвою⁴ під назвою «*Primeiro Amor*» («Перша любов») для флейти з акомпанементом, тому, власне, твір має таку назву та є свого роду пошаною видатному музиканту.

Кожен фрагмент цього вальсу Ф. Міньона нагадує твір П. да Сільви. Зазначений темп *Molto vivo (le plus che possibile)* – (якомога швидше) дозволяє виявити виконавцю всі свої віртуозні (як технічні, так і художньо-інтерпретаційні) можливості. Зазначимо, що П. да Сільва у багатьох своїх творах начебто кидає виклик іншим виконавцям-флейтистам, зокрема, у темповому плані. Як зазначають сучасники музиканта, не знаходилося виконавця його твору «*Primeiro Amor*», який би зміг виконати цю п'єсу більш віртуозно, ніж автор. Тож усі засоби виразності у вальсі Ф. Міньона, присвяченому Паттапіо да Сільва, зокрема, характер мелодичного розвитку, підкорені основній характеристиці твору-прообразу, про який йшла мова вище – це гранична віртуозність на основі дуже швидкого темпу.

Кожен із розділів вальсу нагадує виконавську техніку П. да Сільви, тож для фаготистів цей твір є надзвичайно «продуктивним» з точки зору демонстрації найвищого рівня їхньої технічно-віртуозної майстерності. Відповідно, з цим пов'язана низка специфічних технічних складнощів – наприклад, у максимально швидкому темпі дотримуватися вірної артикуляції, динамічних позначень, різноманітних акцентів на тлі постійних змін регістрів звучання завдяки не поступовому, а стрибкоподібному руху по звукам акордів (тризвуків, секстакордів тощо). Мабуть, саме тому Ф. Міньон тут практично не використовує вказівок-характеристик (окрім позначки *deciso* – «твердо, рішуче»), а користується усталеними італійськими темповими термінами – *molto vivo, a tempo*; основним завданням виконавця тут є насамперед віртуозне виконання, а не образна інтерпретація.

12. *A boa Páscoa para você, Devos!* («Зі святом Великодня Вас, Дево!»), *fis-moll* (проста тричастинна форма з кодою).

⁴ *Patápio Silva* (1880 – 1907) – бразильський музикант, композитор і флейтист. Вважається одним із найбільш видатних флейтистів в історії музичного виконавства.

Цей вальс був написаний 16 квітня 1981 року під час Великоднього тижня. Чергування різноманітних темпових змін – *animando, ritenuto, a tempo, vivo* і т.д. сприяє створенню виняткової ритмічної свободи у цій п'єсі і справляє враження від музики як власне виконання-імпровізації, що дуже схоже на стиль *seresta*.

Загальний характер цього вальсу підкреслено танцювальний, святковий, музика «сяє» барвами, штрихами, мелодичними поспівками, які при темпі *andante moderato* та плавному хвилеподібному русі занурюють слухача у атмосферу безпосереднього вальсування, загального свята, сповненого кружлянь багатьох пар. Музика вирізняється особливою граційністю, що створюється шляхом поєднання плавної мелодики та її ритмічно-штрихового оформлення: тверда перша доля такту, від якої «відштовхується» уся подальша «тридольність» вальсу; велика кількість різноманітних мелізмів (форшлагги, морденти, різного роду акцентуація); детальні часті зміни темпу (*animando, piú vivo, ritenuto, a tempo, vivo, piú lento, molto lento, com serenidade* («спокійно»)); комбінація штрихових малюнків (*staccato*, виразне фразування лігами, акценти).

Нагадаємо, що жанр вальсу в бразильській музиці отримав статус національного символу, тому для створення враження великого, загального свята підходить якнайкраще (навіть при тому, що свято Великодня могло бути втілено у музиці за допомогою інших образів, таких як, наприклад, звучання церковних дзвонів тощо).

13. *Valsa quase modinheira (A implorante)* («Майже Модінхейра. Вальс (Благання»)), *a-moll* (проста тричастинна форма з кодою).

Для вірного виконання цього вальсу виконавцю-інтерпретатору важливим є розуміти назву, підзаголовок твору у вірному перекладі і темпове позначення для того, щоб створити образ, відповідний авторському задуму та вказаному стилю *modinheira*, про який йшлося вище у зв'язку з вальсом *Aquela modinha due pro Villa não escreveu* («Пісенька, яку не написав Вілла»). *Valsa quase modinheira* – це вальс в стилі *modinha*, а підзаголовок *implorante* означає

«благати». Основна авторська образно-темпова характеристика звучить як «*como saudosa canção suspirada*» – «зітхання сумної пісні».

Відповідно до заявленого образного строю музичний розвиток спрямований на завоювання певної вершини – регістрово-звуквисотної та емоційної. Широкі стрибки вгору з подальшими «спробами» закріплення досягнутого «успіху» з першого ж такту п'єси створюють певну смислову тезу, яка і буде далі розвиватися на протязі звучання всього твору. Приблизно з 16 т. ці активні висхідні стрибки частішають та посилюють загальну напругу руху, що підкріплюється більш активною динамічною драматургією. З 33 т. на позначенні *insistente e piú vivo* – «нестійко» починається більш жвавий розвиток на більш швидких тривалостях (переважно шістнадцятих порівняно з попередніми восьмими та четвертними), при загальній поступовій спрямованості вниз, що компенсує різкий висхідний рух у першому розділі вальсу. Цей більш спокійний та танцювальний розділ має дві вольти, що сприяє загальному «заспокоєнню» після початкової напруги; важливо відзначити доволі яскраву «місцеву» кульмінацію у середньому розділі, підкріплену детальними покажчиками динамічних змін. У подальшій репризі поновлюється висхідний рух, який сповнений стрибків, проте обидві кульмінації всієї п'єси (з 58 т. і до останнього такту) відбуваються на пониженні динаміки (*p, pp*) у високому регістрі, що потребує як технічної майстерності, так і інтонаційної виразності, переконливого художнього образу та володіння засобами створення яскравого контрасту (зважаючи на останній такт з низхідним різким пасажем на *f brusco* – «круто, міцно»).

14. *Valsa ingênua* («Наївний вальс»), *a-moll* (складна тричастинна форма з тональною усіченою репризою).

Авторське темпово-характерне позначення у цій п'єсі (*con grazia* – «граціозно») налаштовує слухача на простоту і витонченість. Мелодична лінія вирізняється простотою та елегантністю, рівномірні четвертні та восьмі тривалості без ускладнень ритму (синкопи, крапки, інші ритмо-метричні «зсуви»), а також доволі простий ладогармонічний «профіль» музики у

тональності, яка не містить ключових знаків, сприяють створенню ефекту простоти, чистоти звучання. При цьому використані стрибки та акценти (*sf*, форшлаги, морденти) додають цій простій мелодиці саме кокетливості та граційності, на яку вказав композитор. Таким чином, перед нами цікавий жанровий синтез танцювального та вокального, а саме – кантиленних витоків. Звернемо увагу на характер динаміки, де початкове *p* у верхньому регістрі, яке задає певний емоційно-енергетичний «тон» звучання всього образу; його розвиток у середньому розділі характеризується частими змінами *crescendo diminuendo*, що разом із використанням більш швидких «восьмих» тривалостей надає музиці більш жвавого та відповідно більш танцювального характеру.

Подальші авторські вказівки, такі як *poco più e deciso* – «рішуче», *cantando* – «співуче», *calmo* – «спокійно», *I Tempo e calmo* – «у попередньому темпі, спокійно» підтверджують, що у цьому творі композитор розгортає нехитрий образно-драматургічний план, де головне смислове навантаження складає простота та прозорість на всіх рівнях музичного твору – засоби виразності (мелодія, гармонія, метроритм, фактура, темп, агогіка), форма-структура, жанрова природа найпростішого різновиду вальсу. Таким чином, і завдання виконавця-інтерпретатора тут мають не стільки технічно-віртуозне спрямування, скільки художнє (зокрема, акустичне), де зовнішня простота створюваного образу зовсім не означає простоти її втілення.

15. *A escrava que não era Isaura (Valsa sem quadrature)* («Той раб, хто не був Ізаурою (Вальс без форми)»), *cis-moll* (складна тричастинна форма з тріо і кодою).

Цей вальс присвячений пам'яті бразильського письменника та видатного мистецтвознавця Маріу де Андраде⁵; назву п'єси було взято з есе, написаного

⁵ Маріу де Андраде (1893-1945) – бразильський поет, письменник, музикознавець, мистецтвознавець, критик і фотограф. Один із засновників бразильського модернізму, він фактично створив сучасну бразильську поезію своєю публікацією «*Paulicéia Desvairada*» в 1922 році. Член авангардної групи «П'ятеро». Маріу де Андраде мав величезний вплив на бразильську літературу в XX і XXI століть, був піонером в сфері етномузикології,

Андрате в 1922 році про тенденції модерністської поезії в Бразилії. Як зазначає Б. Коельо щодо підзаголовка «Той раб, хто не був Ізаурою», образ цього популярного персонажа у даному випадку згадується в зв'язку з романом Бернарда Жоакіма да Сілви Гімарайнша «Рабиня Ізаура» (1875), і не можна плутати його з аналогічним образом з популярної бразильської телевізійної мелодрами на той самий сюжет (1976 р.) [220].

З різних сторін діяльності Маріу Андрате важливо підкреслити його мистецтвознавчий та музикознавчий статус. Так, він був викладачем історії і естетики у консерваторії Сан-Паулу (*Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*), був одним з перших дослідників світового значення в сфері музикології, й одним із головних завдань на цьому шляху він бачив формування наукового погляду на національну ідентичність бразильської культури, зокрема, музичної. Так, у 1928-му році Андрате створив есе про бразильську музику «*Ensaio sobre Música Brasileira*», яке стало основою естетики композиторів, які прагнули створення музики суто національного характеру.

Цією ідеєю він захопив багатьох діячів бразильського мистецтва і культури, зокрема, і Ф. Міньона, що стало стильовою рисою творчості композитора, відбилося у багатьох його творах, і, власне, у вальсах для фагота *solo*. Зокрема, тут йдеться про кожен раз індивідуальне засвоєння у рамках конкретного стилю різних елементів бразильського музичного фольклору – інтонаційних (звуквисотних, ладогармонічних та метроритмічних), тембральних, семантичних тощо.

За основною музичною характеристикою даний вальс є втіленням бразильського стилю *seresteira*, про який вже згадувалось вище. Його спрямованість на тематику, образність та інтонаційність музичної серенади продиктувала обрані засоби виразності – співуча мелодична тема, яка надалі розвивається більш інструментальними за характером засобами. У цьому творі

поширивши свій вплив далеко за межами Бразилії. На честь нього названа найбільша публічна бібліотека Сан-Паулу.

зустрічаємо велике різноманіття вказівок – динамічних, темпових, акустично-звуковидобувних; наведемо деякі темпово-образні позначення автора: *valsa lenta* – «повільний вальс», *cantando* – «співуче», *cedendo un poco* – «поступаючись», *calmo* – «спокійно», *ritenuto, un poco rallentando, molto crescendo con animo*.

Образна теза, пов'язана з емоційними переживаннями та життєвими негараздами, втілюється у хвилеподібному розвитку, який виникає на всіх структурно-драматургічних етапах твору – у крайніх розділах першої частини, у середньому розділі першої частини, у середньому розділі, а також у доволі розгорнутій порівняно з масштабами усієї п'єси кодї. Така кількість «хвиль» з кульмінаціями та індивідуальною, доволі детальною штриховою та іншою драматургією драматизує цей невеликий твір, «розширюючи» його внутрішній художній часово-просторовий континуум та створюючи певні асоціації – інтертекстуальні зв'язки з творами – репрезентантами інших видів мистецтва.

16. *Macunaíma (Valsa sem carater)* («Вальс без характеру»), *d-moll* (складна тричастинна форма і усіченою репрізою).

Вальс був написаний одним з перших вальсів Ф. Міньона для фагота *solo*, а саме 10 жовтня 1979 (разом з вальсом «*Valsa-Chôro*»). Як і попередній зразок, цей вальс Ф. Міньон присвятив Маріу де Андраде, беручи за програмне першоджерело «*Macunaíma*» – найвідоміший роман письменника (1928). Цей твір вважається одним із базових текстів бразильського модернізму (екранізований у 1969 р.), заснованого на фольклорі. Макунайма – яскравий фольклорний персонаж з непередбачуваним характером, що означилось у підзаголовку до роману Андраде «Макунайма, герой, у якого немає ніякого характеру» – і Ф. Міньон зробив відповідний музичний підзаголовок для свого твору – «Вальс без характеру».

Власне, те, що мав на увазі композитор, не треба розуміти буквально, музика даного вальсу має виразний характер, а певні параметри «свободи» відчутні у формі-структурі, а також манері викладення та розвитку музичного

матеріалу. У першому розділі містяться різнохарактерні образи, кожен зі своїми виразовими засобами. Контраст та певна рівновага між ними, як дві (як мінімум дві) складові однієї сутності вже є причиною певної образної подвійності, що є поштовхом для подальшого розвитку, у тому числі, засобами варіювання.

Вміле застосування різних прийомів музичної, зокрема, виконавської виразності, таких як гра регістрів, штрихова різноманітність, динамічні перепади, різноманітні мелізми і загальний неповторний колорит, відкривають величезний світ, з одного боку, виконавцю в можливості самореалізації і самовисловлювання, з іншого боку, слухачеві в репрезентації численних образів і задумів як композитора, так і виконавця. Вальси Франсуа Міньона, без сумніву, є свого роду перлиною в репертуарі фаготистів.

Сучасна сольна фаготна практика, представлена, зокрема, і виконавством, і композиторською діяльністю, розвивається і в країнах колишнього СРСР, зокрема, в Україні. Звичайно, ці умови по ряду об'єктивних (і суб'єктивних) причин мають в чомусь трохи інші, нижчі показники, музиканти стикаються з низкою труднощів в реалізації різних видів музичної творчості, але не згадувати про досягнення вітчизняних музикантів ми не можемо. Навпаки, в умовах підвищених труднощів історичного походження результати розвитку вітчизняної фаготної практики вимагають особливої уваги.

Розглянемо кілька прикладів. Цікавим зразком музики для фагота *solo* є твір С. Арзуманова, який має красномовну назву «Монологи». Такий підзаголовок є досить знаковим, що свідчить про особистісний характер авторського висловлювання, характерний як для музики з другої половини ХХ століття до нині. Твір складається з 5 частин:

I – Allegretto (розмір 2/4)

II – Tempo di Valse (розмір $\frac{3}{4}$)

III – (розмір $\frac{3}{4}$)

IV – Allegro risoluto (розмір 4/4)

V – Andantino (розмір 6/8)

У плані традицій запису фаготної музики і ключів (а саме використання скрипкового ключа, що є доволі рідким явищем у нотному записі для фагота) цей твір в цілому виконано у відомих традиціях. Стосовно безпосереднього тембрового втілення, вкажемо на те, що композитор використовує темброво-регістрові можливості фагота для створення різноманітних нюансів настрою, обсягу і якості звуку, різних характерів руху, темпів, динамічних концепцій, драматургії напруг, штрихових контурів, унікальних образів-граней, які створюють внутрішній емоційний простір і художній світ твору і в цілому, і кожної з його частин.

Відзначимо, що використання у другій частині авторського посилення на темп і характер вальсу зовсім не сприяє «модуляції» у цей жанр, а драматургічно відтіняє особистісну концепцію монологу, «дистанціюючись» таким чином від усього зовнішнього і створюючи паралельні образні та емоційні плани.

Таким чином, композитор дійсно репрезентує палітру внутрішніх монологів, заявлених у назві твору, особистісних станів, настроїв, використовуючи виражальні можливості інструменту, зокрема, темброво-семантичні. Це завдання перегукується з тим, що робить, наприклад, Моріс Аллард у своїх Варіаціях на тему Паганіні, або Гордон Джакоб в Партиті, або Франсуа Міньон в 16-ти вальсах для фагота *solo*. Звичайно, в кожному з цих творів індивідуальність фагота втілена індивідуально на різних рівнях музичного твору, але тенденція, що їх об'єднує, на наш погляд, полягає в тому, що композитори прагнуть показати розмаїття інструмента в повноті образів одного типу або одного художнього ряду.

Інший твір – Соната М. Алексеєва для фагота *solo* присвячена відомому фаготистові В. С. Попову. Її начебто традиційна структура з трьох розділів (експозиція, розробка, реприза) у темповому відношенні виглядає не зовсім традиційно – *Largo, Allegretto, Largo*. Співвідношення темпів повільно-швидко-повільно може слугувати свідченням акцентування на мисленнєвих процесах, інтелектуальному спогляданні, характерному для

камерної музики другої половини ХХ століття, особливо для музики, створеної за допомогою нових мовних засобів.

Уже в першій частині фактура музичного твору насичена кластерами, акордами, для неї характерні штрихова різноманітність, багатство виконавських прийомів – різні авторські вказівки (динамічні, темпові, штрихові) досить докладно виписані автором. Сонатної форми в класичному розумінні тут немає, як і оформленого лінійно тематизму. Проте, твір під назвою Соната, передбачає відповідні асоціативні зв'язки з побудовою першої частини: ми очікуємо специфічну, пізнавану концептуальність і драматургічність, пов'язану з певним подоланням. Заявлені ознаки у першій частині наявні, але не як подолання якогось конфлікту, а скоріше подолання самого себе. Йдеться про трансформацію, яка є глибинним сенсом сонатної концепції і не втратила свого значення під час усіх етапів еволюції сонати як змістовної концепції. Відсилання композитора до специфічної розповідності (*narrare*) спрямовує до звичної «сюжетності», «драматургічності» першої частини, надаючи їй особливих смислових відтінків та асоціацій, змушуючи виконавця і слухача уважно стежити за кожним звуком («словом»), за розвитком музичної думки і його результатами.

Можна сказати, що сонатність у першій частині реалізована у найважливішому її прояві – в процесуально викладеній трансформації як способу змін, що дає нову якість результативності. Наскрізний інтонаційно-ритмічний, динамічний та темброво-фонічний розвиток, використаний у цій частині як комплекс засобів звуковидобування, звуковедення та звукового розвитку, сприяє досягненню цієї мети, тому що удавана імпровізаційність компенсується повільним темпом, перетворюючись у ґрунтовну слухову, емоційну та інтелектуальну «роботу».

Друга частина означена постійною зміною метра і використанням змішаних розмірів – $5/4$, $7/4$, $5/8$, $7/8$ (поряд з простими), що надає музиці примхливості, химерності – не випадково автор пропонує позначення *capriccioso*. Музика тут досить складна для виконання як за технікою, так і за

образним змістом – але натомість дає величезне поле діяльності виконавцю для прояву художніх і технічних можливостей інструмента, інтерпретаційних здібностей виконавця. Іноді зустрічається використання скрипкового ключа (що також наявно і в третій частині), яке повинне забезпечити легкість прочитання нотного тексту на деяких ділянках.

Друга частина Сонати є досить масштабною за розміром, її драматургічна значущість також є доволі серйозною, тому у виконавця є можливість, наприклад, в цілому цикл трактувати дещо інакше – першу частину реалізувати як вступ, з активним перенесенням дії в другу частину. Правда, тоді цей твір буде відхилятися від власне сенсу сонати, набуваючи рис інших жанрів.

Третя частина створює арку з оповідальністю першої частини – тут композитор знову використовує позначення *narrare*. У ній по-своєму поєдналися риси першої і другої частини. Музичний матеріал складається з контрастних елементів; застосовується зміна метра і розміру, подібна до тієї, яку ми зустрічали у другій частині, що надає музиці в повільному темпі свободи висловлювання. Діапазон емоційних сплесків і напруг тут характеризується більш загостреними полюсами – це великі стрибки і пасажі у діапазоні двох октав, складні ритмічні малюнки, насичена динамічна драматургія. Підсумок всієї п'єси – майже речитативні, монологічні інтонації, якими завершується вся соната; оповідальність набуває особистісних емоцій; слухач «переживає» якісь «події» разом з композитором і виконавцем, і музично-емоційні, інтонаційні спогади про це вже закарбувалися в його пам'яті.

Композитор у цьому творі використовує фагот як повноцінний сольний інструмент, доручаючи йому надзвичайно складний за музичною концепцією твір. Тут використовуються всі технічні можливості фагота, однак тембр його трактується не як особливий, а як універсальний, здатний передати повноцінну сонатну концепцію.

Соната для фагота *solo* Д. Аббасова (1986) також написана доволі сучасною мовою, ще більш оригінальна за формою і за концепцією, аніж розглянута вище Соната М. Алексєєва. Твір складається з п'яти структурних складових, де власне основних великих частин дві, і вони обрамлені відповідно Прелюдією, Інтерлюдією і Постлюдією (*Preludio*, I частина – *Quasi improvisata*, *Interludio*, II частина (без назви, темп – майже престо), *Postludio*).

Цікаво, що ці аркові структури (Прелюдія, Інтерлюдія і Постлюдія) абсолютно аналогічні, це один і той самий музичний матеріал. Їхній сенс та функцію ми вбачаємо в тому, що вони не тільки скріплюють частини в єдине ціле – вони надають симетричності та врівноваженості всій формі, створюють ту репризність (що межує з відчуттям рондальності), якій не вистачає двочастинній структурі. Крім того, рондальність може бути трактована як відображення нескінченності, руху по своєрідній «спіралі» буття. До речі, точний повтор музики тут лише підсилює це враження – якщо Прелюдія і Постлюдія однакові – значить, немає ані початку, ані кінця в загальному русі музики. Характер музичного матеріалу «арок» спокійний, «об'єктивний», це немовби «театральна завіса», який відокремлює різні життєві конкретні «картини», ситуації, стану.

Перша частина спрямована на імпровізаційність висловлювання. Воно по-своєму притаманна всьому твору (чому сприяє також повна метрична свобода – в творі ніде не вказано розмір і відсутній розподіл на такти; усередині частин лише зустрічається знак репризного повторення), проте ця імпровізаційність є різною в різних частинах. У першій великій частині це свобода не тільки характеру руху, викладення та розвитку матеріалу, але й свобода, що виявляється в образно-емоційному наповненні. Тут багато контрастів ритмічних і регістрових, що вимагає від виконавця імпровізації в роботі зі звуком, оскільки тут закладено багато можливостей ефектної подачі звуку і його обробки (репетиції на одній ноті із прискоренням, гліссандо, окремі моменти для імпровізацій).

Друга частина є зовсім іншою за характером, вона вся виростає з звука *cis*, інтонації інтервалу в. 7 *cis-d*, яка тут будується, поступово додаються звуки, «освоюється» звуковий простір, заповнюється ритмічно (горизонтально) і інтервально (вертикально). Це схоже на обертони, на народження з однієї точки всього музичного всесвіту, на «кола на воді», які розходяться в просторі та часі на всі боки, породжуючи все нові обертони, заповнюючи все навколо. Широкі коливання відбиваються у величезних стрибках, які охоплюють крайні регістри діапазону фагота, а їх об'єктивність в тому рахунку відображена у рівних восьмих тривалостях. Цікаво, що, досягнувши максимальної амплітуди коливань у кульмінації в другій частині, музичний часопростір, що звучить, таким же чином поступово «згортається» наприкінці у той самий інтервал в. 7 і в ту ж звуковисотну точку – *cis*.

Друга частина технічно досить складна, тут також використані різні технічні складності – наприклад, прийом гліссандо до максимально високих нот. В «аркових» частинах використаний прийом, швидше за характерний для кларнета, валторни, туби, труби: це двоголосся, де верхній голос – витриманий звук.

Окремо треба сказати про деякі інтерпретаційні завдання для виконавця на шляху втілення авторської концепції. Співвідношення основних частин, їхній вигляд і взаємодоповнення викликають асоціацію з циклом прелюдії і фуґи; цей мініцикл також є формою універсального відображення цілого, єдності дуалістичності світу. Співвідношення універсалізму і дуалістичності (як прояву взаємодоповнючої специфіки) може втілити (цілком або частково) суть і сонатної концепції (з її контрастом та трансформацією на шляху його подолання), створити певну змістовну і жанрову «арку».

Трактування фагота в даному творі подібне до того, яке ми бачили в Сонаті М. Алексєєва – це характеристика тембру фагота як універсального, який може відобразити і втілити всі ті образи, що і будь-який інший інструмент з багатовіковою сольною кар'єрою, висловити будь-які емоції і настрої, впоратися з будь-яким змістом.

У річищі іншого підходу до характеристики тембру фагота, а саме як тембру зі своєю акустичною специфікою, хочеться звернути увагу на оригінальний твір В. Левіта – Сонату для двох фаготів. Хоча цей твір номінально не є сольним, але є монотембровим, і насправді тут підкреслюється і репрезентується тембр фагота як особливий. Це також обумовлюється оригінальним задумом – соната присвячена фаготистам В. Попову і А. Попову (видатним музикантам-фаготистам, батьку і синові).

Соната складається з трьох частин: I – *Andante espressivo*, II – *Allegretto*, III – *Andante espressivo rubato*.

У першій частині, яку починає виконавець на першому фаготі, на сцені знаходиться тільки він, другий фагот «підключається» пізніше і грає, відповідно до авторського позначення у нотах, «за лаштунками». Партія другого фагота є досить скромною – це «син», який тільки поки ще вчиться «говорити».

У другій частині обидва виконавці знаходяться на сцені, їхні партії є рівноправними за значенням і взаємодоповнюють одна одну, створюючи перегукування, «дзеркальні» відображення у різних напрямку руху і в різноманітних інтонаційних проекціях та варіаціях – вони одночасно і змагаються, і допомагають один одному, це два сильних прояви одного початку.

У третій частині тепер виконавець на першому фаготі грає за лаштунками, другий – на сцені; «батько» поступається місцем «синові». Їхні партії є більш рівноправними, аніж в першій частині, проте все ж таки партія другого фагота тепер має провідне значення.

Таким чином, констатуємо, як програмно цікаво, незвичайно та дотепно може бути додатково у виконавському вимірі бути потрактована соната за допомогою одного тембру, хоча й двох інструментів. Два фагота представляють собою єдність, хоча кожен залишається сам собою, єдиним і неповторним – саме тому ми звернулися до даного твору. Універсальність світу, певна процесуальна сюжетність, в тому числі пов'язана з деякою

боротьбою, еволюцією і перемогою з новим результатом – ось нове прочитання сонатності, представлене у Сонаті для двох фаготів В. Левіта.

Важливою частиною репертуару для фагота *solo* мають твори, які написані сучасною мовою композиторського письма, що знаходяться в царині поняття розширеної техніки.

Поняття розширеної техніки (*extended technique*) входить до теоретичних праць, присвячених питанню виконавства на дерев'яних духових інструментах, починаючи з дослідження Бруно Бартолоцці (1967), який розглядає нові можливості в сфері одно- та багатоголосся, наводить аплікатурні схеми (в тому числі для фагота⁶).

Надалі, у продовження дослідження Бруно Бартолоцці виникають праці, де глибше розкриваються можливості «нової флейти» – Р. Дік (*Dick*, 1976), Т. Хауелл (*Howell*, 1974) або адаптується зарубіжний теоретичний матеріал із використанням прикладів з сучасної музики – О. Танцов (2011). Деякі пізніші праці присвячені сучасним техніками гри на гобої – В. Б. Балентайн (*Balentine*, 1983) та кларнеті – А. К. Лавлок (*Lovelock*, 2009), а ось спеціальних досліджень щодо фаготної розширеної техніки після Б. Бартолоцці до останнього часу фактично не було.

Перші спроби її осмислення на сучасному етапі (переважно з педагогічної точки зору) здійснюються в праці А. Штейна (2019), який наводить детальні інструкції щодо того, як підготувати виконавський апарат для того чи іншого прийому, і в якій послідовності його опанувати. Він розглядає техніку циркулярного дихання (*circular breathing*), потрійного та «мішаного язика» (*triple-/mixed-tonguing*), *frullato* (*flutter-tonguing*), мікротонову техніку та мультифоніки (*multiphonics*).

Серед найбільш складних прийомів, на його думку, з точки зору часу, необхідного для оволодіння, є техніка «циркулярного дихання» або


⁶ Запропоновані Б. Бартолоцці аплікатури використовуються й сьогодні, що ілюструє збірка «Сучасна музика для фагота соло» (2009).



«безперервного дихання» чи «перманентного видиху» (В. Качмарчик). Перший рівень – це пошук вірного амбушюру для видобування необхідного тону, в той час як мускули щік та кутків рота рухаються. Другий рівень передбачає досягнення координації вдиху та видиху одночасно із грою на інструменті (Steyn, 2019: 24). Найменш цінною робота А. Штейна є з точки зору вибору музичних прикладів, які ілюструють реалізацію тих чи інших прийомів. За виключенням Концерту для фагота та низьких смичкових (1975) С. Губайдуліної, який наводиться у приклад техніки *frullato*, та двох експромтів (1936) Манфреда Шуфа /*Manfred Schoof*, музика ХХ століття не представлена.

Отже, реалізація прийомів розширеної фаготної техніки в сучасній композиторській практиці, зокрема, в композиціях для інструмента *solo*, залишається майже недослідженою.

Це не дивно, адже перші композиції із застосуванням повного арсеналу засобів, раніше використовуваних на флейті та кларнеті, з'являються лише наприкінці 70-х – в 80-х роки ХХ століття, і навіть Л. Беріо, відомий своїм прагненням проілюструвати розширені техніки гри на інструментах в своїх знаменитих «Секвенціях», подібну композицію для фагота пише однією з останніх (1997). Початок п'єси ілюструє випробовування фагота з точки зору максимально плавної зміни висоти звуку (мікроглісандо в межах півтону), що створює ефект завивання. Надалі до витриманих тонів підключаються репетиції, що супроводжуються спеціальними позначками: зафарбовані (●) кружечки під нотними знаками вказують на використання аплікатури «для тьмяного тембру» (за вказівкою композитора), або незафарбовані (○), – для світлого або яскравого тембру. Напівзафарбований (◐), в свою чергу, вимагає пошуку аплікатури для досягнення посереднього між «світлим» та «темним» звучанням. Така зміна аплікатури на повторах одного тону в композиторській практиці, як правило, буде позначатися як *bisbigliando*. Воно нерідко приводить не тільки до зміни тембру, але коливань висоти. Втім, Л. Беріо не користується таким терміном. Більш того, кружечками до Л. Беріо

Б. Бартолоцці позначав зміни губного тиску, а не варіації аплікатури, що створює певне ускладнення в прочитанні «Секвенції XII» для музикантів, обізнаних з системою італійського автора.

Не обмежуючись традиційним *frullatto* (*flatterzunge* – за нотним текстом), Л. Беріо упроваджує дещо схожий за звуковим ефектом на нього прийом – швидкий рух язика (як для *staccato*) на одній ноті без торкання тростини. Він позначається трьома короткими хвилеподібними лініями, що перетинають штиль ноти ().

Staccato представлено у Л. Беріо двома специфічними різновидами – «на кінчику тростини» () та *flap-staccato* – сильне стакато на тростині без вдунання повітря, що створює перкусійний ефект (). Якщо останнє наближується до прийому слеп, то перше є досить оригінальним прийомом. Ромбовидні голівки нот вказують на необхідність виконання гармонік (флажолетів). Фактично в «Секвенції», яка триває більше 18 хвилин, майже не залишається звуків, що вимагають традиційного звуковидобування. В поєднанні із складністю музичної мови та рядом специфічних позначень, вона стає майже невиконуваною, і тому не кожен фаготист вирішиться звернутися до її інтерпретації. Не в останню чергу це зумовлено тим, Секвенція Л. Беріо є одним із небагатьох творів, що ілюструють новітній фаготний арсенал наприкінці ХХ століття.

Серед причин досить пізнього розвитку розширеної техніки гри на фаготі відзначають суперечливу естетичну якість звучання подібних прийомів на даному інструменті, що можуть бути розцінені необізнаними слухачами як «потворні або недоречні» [241, с. 23).

Які саме можливості фагота дозволяє розкрити розширена техніка гри, може проілюструвати збірка «П'єси сучасних композиторів для фагота соло» (2009), укладена видатним фаготистом Валерієм Поповим – професором Московської консерваторії, який протягом багатьох років працював із композиторами з метою розбудови сучасного репертуару для фагота. Багато

композиторів довірили В. Попову першовиконання своїх творів, зокрема Ю. Левітін, С. Губайдуліна, Л. Кніппер, Е. Денисов, А. Шнітке, В. Артемов. Його регулярно запрошують в ролі учасника журі на багатьох конкурсах від Москви і Праги до Токіо. З 1992 року В. Попов завідує кафедрою духових і ударних інструментів Московської консерваторії та є почесним професором Пекінської консерваторії.

Багато з творів обраної нами збірки виникли за ініціативи В. Попова і йому ж присвячені. Поряд із відомими, як в Україні, так і за кордоном іменами Е. Денисова, Дм. Курляндського, О. Щетинського – збірка включає композиції і М. Воїнової, Г. Дмитрієва, Д. Капіріна, Ю. Каспарова, які дозволяють не тільки представити різноманітну панораму фаготної музики, але й ознайомитися із творчістю композиторів молодшого покоління. Жанрова панорама «Сучасної музика для фагота соло» представлена як лаконічними мініатюрами (Д. Капірін, О. Щетинський, М. Воїнова, Д. Курляндський), так і більш розгорнутими сонатами (Е. Денисов, Ю. Каспаров, Г. Дмитрієв). Критерієм упорядкування стало те, що в ряді обраних творів зустрічаються ряд прийомів, раніше на фаготі не використовуваних або таких, що вважалися невиконуваними. До них В. Попов відносить *glissando*, *frullato*, *slap* (з атакою звуку або клапанами), *bisbigliando* (зміну тембра одного й того ж тону за допомогою аплікатури), подвійне стакато, подвійні трелі, а також мультифоніки.

Вистроєна збірка хронологічно від композицій Е. Денисова (1982 – 83), Ю. Каспарова (1989) та О. Щетинського (1994) до творів Дм. Капіріна, Дм. Курляндського, М. Воїнової (2007), окрім завершальної «Сонати-гротеск» Г. Дмитрієва (1988). Незважаючи на те що вона з'явилася всього кількома роками пізніше творів Е. Денисова та раніше Секвенції Л. Беріо, твір значно випереджує час щодо діапазону арсеналу розширеної фаготної техніки. Можливо, саме В. Попов сприймає цей твір як підсумковий і розташовує його в завершенні збірки. За задумом упорядника, вона може слугувати «і

методичним посібником, своєрідною хрестоматією сучасної музики для фагота» [148].

Відкривають її композиції Е. Денисова – Соната та П'ять етюдів. Е. Денисов, коментуючи свою Сонату для фагота *solo* (1982), ілюструє досить консервативне мислення, вказуючи на те, що фагот має «мало барвних можливостей» і значно більш специфічний тембр у порівнянні, скажімо, із віолончеллю соло. Обмежені, на його думку, і можливості дво- та багатоголосся, оскільки всі акорди несуть «повний злам барви, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд в повному сенсі слова» та звучать, як «нова барва, якою, до того ж, не можна зловживати» [210].

З огляду на таке бачення фагота, недивно, що його цікавить не скільки багатоголосся та нові темброві барви, скільки розширення емоційного спектру інструмента, а саме експресивних можливостей [210], які, на відміну від скерцозного амплуа, ще далеко не вичерпані.

Сказане підтверджується музичним текстом Сонати, де вже в першій частині, *Moderato*, використовуються фрази широкого дихання, поєднані у мікро та макроліги, ремарка *poco espressivo* на початку твору. Перевага поступенного руху, гнучкість мелодичної лінії у поєднанні із складністю, вишуканістю ритміки та аметричністю дозволяють трактувати першу частину як розгорнутий ліричний монолог. За характером вона дещо нагадує I частину Сонати для флейти та гітари (1977), але тут композитор уникає застосування мікрохроматики, досить активно використовуваної ним на флейті.

Разом із тим, окремі гострі пунктири, характерні для другої теми *Moderato*, нагадують про скерцозне амплуа фагота. Майже не залишається сліду від нього в другій частині, *Lento, poco rubato*, яка виконує роль ліричного центру циклу. Його основна тема мелодія, розгортається з мотиву оспівування тоніки умовної тональності *a-moll*, поступово набуваючи ритмічної та ладової складності (розширена або дванадцятиступенева діатоніка), на зразок східної інструментальної імпровізації. Незважаючи на панування ліричної образності, в частині зустрічається цілий ряд досить складних пасажів – по 13 та 19

тридцятьдругих тривалостей, які вимагають не тільки володіння ритмом, але й втілення *quasi*-імпровізаційної свободи, що відповідає орієнтальному характеру цієї музики. Ладова екзотичність зумовлена використанням ряду змінних ступенів в умовах ладу *a*: VII натурального та підвищеного (*g – gis*) та II пониженого та натурального (*b – h*). Їхнє чергування надає відчуття поступового розгортання ладової структури із коротких поспівів-мотивок. У миготінні великої та малої секунд виявляється приховане тяжіння звуковисотної організації до улюбленої денісівської формули *EDS*, що особливо яскраво виявляється в третьому розділі другої частини.

На відміну від першої частини Сонати, де панувала досить комфортна теситура, тут діапазон сягає напружених звуків другої октави (*e², es²*), що свідчить про прагнення композитора задіяти крайні регістри інструмента та розкрити його сонорні можливості та викликати аналогії із тембрами східних етнічних духових інструментів (наприклад, зурною).

Фінал Сонати Е. Денисова, *Allegretto moderato*, розкриває фагот з найбільш традиційної сторони – скерцозної. Про це свідчать численні стрибки, чергування *staccatto* та *legato*, короткі рвані фрази. Не зважаючи на складність музичної мови, яка ілюструє панування дванадцятитоновості, композитор залишається в межах традиційної академічної техніки гри на інструменті. Співставлення контрастних регістрів створює ефект багатоголосся, де на перших долях такту (2/4) звучать короткі басові тони, а далі із ними чергуються мелодичні фрази. Разом із опорою на регулярний метр композитор постійно порушує його, відходячи від бінарного поділу тривалостей і активно застосовуючи септолі, квінтолі. Це значно ускладнює фразування і надає висловлюванню ознак скоріше напруженого монологу, ніж власне скерцозної музики.




Незважаючи на обмеженість можливостей фагота, які декларує Е. Денисов, він повертається до цього тембру вже в наступному 1983 році і пише 5 етюдів, які теж присвячує В. Попову. У першому з них панує скерцозна стихія. У порівнянні із фіналом сонати, тут дещо розширюються типи техніки

– часто використовуються арпеджіо та репетиції на одному тоні. Другий етюд, *Lento, poco rubato*, навпаки, апелює до виразності другої частини Сонати і розкриває фагот в ліричному амплуа (композитор підкреслює його численними ремарками *poco espressivo* та *piu espressivo*). Із Сонатою Етюд споріднює і тематизм – опора на устій *a*, а також формула оспівування. Як і в сонаті, застосовуються мікро- та макроліги, а також мікродинаміка всередині кожної фрази.


Третій етюд, *Allegretto*, повністю побудований на репетиціях шістнадцятих, виконуваних на *staccato*, які де-не-де чергуються з мелодизованими короткими поспівками. Композитор використовує «мотиви» різної протягності, комбінуючи по два, три або чотири тони, що приводить до наскрізного синкопування. Отже фагот постає тут, перш за все, як носій ритмічної енергії. Тематизм цього Етюдуга нагадує інструментальні сторінки кантати «Сонце інків» (I, III, V частини), де подібні репетиції ще й розсіювалися по різних тембрах оркестру, разом утворюючи дванадцятитонове поле. Початковий виклад тематизму Етюдуга № 2 також відповідає логіці розгортання 12-тонової серії, охоплюючи послідовність *a-es-as-d-des-g-ges-c-h-e-b-f*. Відкривається вона з тритонів, скріплених квінтою, що визначає її напружений інтонаційний стрій. У подальшому розвитку саме тритон буде мати провідне значення, при цьому структура ряду може порушуватися. Точні проведення серії композитор використовує досить рідко (наприклад *P_{fis}*, т. 30), переважно обираючи принцип вільної серійності. В середній частині Етюдуга (тт. 16 – 29) суцільні репетиції змінюються чергуванням мотивів, виконуваних на *staccato* та *legato*, що зумовлює появу ознак прихованого двоголосся та ускладнює матеріал з технічно-віртуозної точки зору.

В Четвертому етюдуга, *Tranquillo*, Е. Денисов вперше звертається до мультифонік, а саме до акордової техніки, що вимагає особливої аплікатури, вказаної тут же під нотним текстом. Акордові послідовності чергуються з мелодичним матеріалом в дусі вільної імпровізації. Це свідчить про те, що

композитор нарешті вирішує дослідити і нові, розширені можливості інструмента, незважаючи на початкову відмову сприймати їх як частину сучасного арсеналу техніки гри на фаготі. Дослідженню тембрових можливостей фагота присвячено і останній, П'ятий етюд, *Poco rubato*, із численними півтоновими трелями, що чергуються із *quasi*-імпровізаційними пасажами – фігураціями, продовжує розвивати ліричне амплуа інструмента, частково пов'язане із образом орієнтальної музики. Отже, Е. Денисов, у цілому ілюструє досить консервативне ставлення до розширеної техніки гри на фаготі, і тільки в останніх двох мініатюрах робить перші кроки до переосмислення такого підходу.

На відміну від Е. Денисова, Ю. Каспарова не лякає перспектива викривлення або «ламання» оригінального тембру інструмента, що він ілюструє в своїй «Інфернальній сонаті» / «*Sonata infernale*» (1989). У відповідності з програмою, фагот повстає у нього в агресивно-демонічному амплуа. Цьому сприяють загрозливі репетиції – остинато із поступовим наростанням ритмічної інтенсивності () , нерегулярні *glissando* із використанням чвертьтонів, метаморфози тембру (і частково – висоти) за допомогою *bisbigliando* – чергування різних аплікатур одного й того ж звуку (ноти зображуються голівками різної форми – круглі, ромбовидні, квадратні), або через зміну тиску губ. Для останнього композитор використовує цілий ряд позначень⁷. Так, чорний прямокутник вказує на сильний тиск () , незафарбоване коло – на слабкий (○); зафарбоване наполовину коло – на посилення т () , а коло з крапкою в центрі – послаблення (⊙). Все це свідчить про прагнення композитора розширити спектр виразності тембру різними шляхами – і через аплікатуру, і через губну техніку, не обмежуючись лише якимось одним прийомом. Разом із тим, у кожному з трьох розділів Сонати панують свої прийоми і сфера виразності. Так, перший розділ, пов'язаний із

⁷ Вперше вони були запропоновані Б. Бартолоцці (1967).

хаотично-загрозливими репетиціями, які виконуються прийомом *bisbigliando*, та акордами з залученням мікрохроматики, а також прийомом *frullato*. Вони урізноманітнюються вільними в ритмічному плані хвилеподібними пасажами – фігураціями. Окрім власне прийомів гри, специфічні позначення стосуються часу виконання – за умов відсутності метра композитор використовує позначення абсолютного часу в секундах, які розташовуються над групами звуків (поєднаних квадратними дужками), ферматами. Водночас, ряд знаків вказує на можливість досить вільної інтерпретації ритмічного компоненту – окрім ритмічної прогресії у вигляді , часто зустрічаються перехрещені штилі, або хвилясті ребра у груп тривалостей.

Другий розділ (*Presto, staccato*) розкриває фагот у скерцозно-зловісному амплуа. Використовується мікрохроматика (в акордах) та невеликих нерегулярних *glissando* або мікроглісандо (між сусідніми тонами), різні типи губного тиску. Композитор застосовує елементи алеаторики, нерідко залишаючи ритмічний компонент «на відкуп» виконавцеві. Інтонаційний стрій набуває особливої гостроти не тільки через мікрохроматику, але й завдяки опорі на інтервал великої септими та нони в мелодиці.

Фінальне *Agitato* включає, окрім віртуозних арпеджованих пасажів на *staccato* та *legato*, шумові прийоми – зокрема слеп (*slap*) – удар язиком по тростині без звуку, при якому в великій октаві (при тихій динаміці) чутно конкретну висоту. У пасажах застосовується ритміка тридцятьдругих тривалостей, численні ліги, що зумовлюють появу синкоп, а також мікрохроматичні ходи, які ускладнюють інтонаційну лінію. Слеп позначається у Ю. Каспарова хрестиками замість голівок нот (традиційне позначення). Водночас над першим таким тоном є напис «поцілунок» («*a kiss*»), що вказує на специфічність звуковидобування, яке виходить за межі традиційного слеп-удару (*slap* з англійської – «ляпас»).

Завершує сонату повернення до повільного темпу (*Largo*). Фінальні хвилі наростаючих репетицій (на *bisbigliando*), що чергуються із вільно

виконуваними фігураціями в примарному *misterioso* слугують аркою до початку сонати та виконують функцію коди. Завершується соната мікрохроматичним *glissando*, яке переходить у шиплячий звук (*hissing sound*).

Отже, Ю. Каспаров, на відміну від Е. Денисова, який з недовірою ставиться до прийомів розширеної техніки, прагне в своїй «Інфернальній сонаті» показати весь спектр можливостей інструмента поза традиційними академічними прийомами. Це дозволяє сприймати його сонату як своєрідний етюд-випробування для сміливців, які хочуть продемонструвати володіння «новітнім» фаготом.

Якщо Ю. Каспаров досліджує виражальні можливості розширеної техніки для створення «демонічного» амплуа фагота, то О. Щетинський втілює за її допомогою лірично-медитативний образ, що відбилося уже в програмній назві композиції – «*Lento Pensieroso*» (*pensieroso* – «задумливо»), написаній у 1994 році. Для реалізації задуму композитор використовує гру з нерівномірним *vibrato*, нестабільним за своєю інтенсивністю, що наростає та вщухає згідно з вказівкою (хвиляста лінія над нотним станом). Прихована ритмічна пульсація (на *smorzando*) супроводжує основну мелодичну лінію на витриманих тонах. Вона виконується поштовхами у вказаному ритмі губами чи повітрям.

Активно застосовується мікрохроматика, яка, в поєднанні із *vibrato* та трелями, зумовлює відчуття постійного коливання основного тону. Відходячи від початкового заглиблення – вслуховування в однозвуччя, другий розділ композиції (тт. 32 – 92) ілюструє елементи скерцозності – чергування штрихів (*vibrato, frullato, tremolo bisbigliando*) та відтінків виконання (*dolce – leggiere*). Мелодична лінія інструментального речитативу ускладнюється форшлагами та чвертьтоновими мікроглісадо (т. 36, 40, 51 – 52 тощо), постійно коливається динаміка. Не деталізуючи силу тиску губ, як Ю. Каспаров, О. Щетинський разом з тим використовує позначку *oscillato*, яка вказує на зміну висоти звуку шляхом різного напруження губ. У нотному тексті, вона, як і *vibrato*,

супроводжується хвилястою лінією, яка в цьому випадку демонструє ступінь зміни тиску.

«Серенада» для фагота solo (2007) Дм. Капіріна вирізняється на фоні інших п'єс збірки витриманістю одного образу та відсутністю експериментів із тембром. Побудована як скерцозно-грайлива басова партія джаз-ансамблю, вона насичена активним синкопуванням, що викликає асоціації із свінгом. Її можна сприймати, як своєрідний етюд, в якому від виконавця вимагається ідеальне володіння ритмом та логікою побудови фрази в умовах розірваності мотивів на окремі тони, розділені паузами. Незважаючи на вільну варіантно-варіаційну логіку розгортання тематизму, в п'єсі присутні закономірності тричастинної репрізної форми (реприза від т. 131).


Своєрідно перекликається з Серенадою композиція Дм. Курляндського «*Bas-relief*» (2007), назву якої можна перекласти як «Полегшення басу» («Вивільнення басу») або «Бас-рельєф» за аналогією з його твором для ансамблю «Контр-рельєф» / «*Contra-relief*» (2005). Мініатюра, як і у Дм. Капіріна, також будується, як віртуозна басова партія, але значно розмаїтіша з точки зору способів виконання та тембру.

Так, Дм. Курляндський використовує поступову зміну звуковидобування зі слепу на звичайне, що відбувається на репетиціях одного тону. Саме воно створює ефект «вивільненої пружини», розкриваючи один з аспектів програмного задуму мініатюри. Постійне чергування *legato* та *staccato* в поєднанні із ритмічними синкопами надає тематизму ознак скерцозності. У свою чергу, активне використання пауз, особливо в останньому розділі п'єси дійсно примушує сприймати лінію фагота як басову партію ансамблю, решту інструментів якого слухач не чує, але може дофантазувати.

«*Coda-fantasia*» для фагота solo (2007) М. Воїнової розкриває фагот в ліричному амплуа. Із «*Largo Pensiero*» О. Щетинського її споріднюють тривалі вслуховування в один тон (особливо тт. 86 – 108), численні трелі, зміни звуковидобування на одному тоні, але у М. Воїнової це відбувається не за

рахунок *vibrato*, а за допомогою *bisbigliando* на репетиціях з поступовим наростанням інтенсивності ритмічної пульсації, подібно до «Інфернальної сонати» Ю. Каспарова. Подекуди використовуються мікроглісандо та форшлаги. Сама початкова ремарка *Moderato recitativo* налаштовує на оповідальний тон та виразність напруженої мелодичної декламації.

Фінальна «Соната-гротеск» (1988) Г. Дмитрієва є однією з найрозгорнутіших композицій збірки. Незважаючи на одночастинність, в ній відчувається ясне розчленування на окремі короткі розділи – фрагменти, кожен з яких містить свої ключові прийоми гри.

Початкове *Grave* виконує роль своєрідної інтродукції, де в «глибині» контроктави народжується початкове зерно – хроматичний мотив, який поступово виростає до терції, квінти, і, нарешті, розгортається в широку фразу із стрибками. В ньому композитор обмежується традиційними прийомами гри. Наступний розділ (ц. 1) ілюструє використання *bisbigliando* на витриманих тонах (половинні), супроводжуючись непоясненим знаком . Можна припустити, під цим маються на увазі репетиції (з прискоренням та уповільненням) на одному тоні із змінною аплікатурою, що може сприйматися як своєрідна трель за умов коливання висоти. Фрази із *bisbigliando* чергуються із короткими швидкими хвилями ламаних арпеджіо, виконуваних на *staccato*.

У наступному фрагменті (ц. 2) представлені широкі хвилеподібні пасажі в пунктирному ритмі, об'єднані під однією лігою, що вказує на необхідність великого об'єму дихання. Вони чергуються із контрастним матеріалом – фразою, де кожен звук виконується із треллю. Після чергової «гранд – паузи» йде третій фрагмент (ц. 3), що ілюструє фактурне розгалуження партії інструмента на верхній голос у вигляді розосередженої мелодії та нижній, представлений остинатною пульсацією. Мелодична лінія яскраво акцентується, в той час як остинато звучить тихо, рівно. Це створює ефект багатоголосся без спеціального застосування мультифонік.

Четвертий фрагмент (ц. 5), пов'язаний із дрібною технікою – гамоподібні пасажі, об'єднані крупними лігами надають музиці ознак

етюдності. Широкі хвилі в ритмі тридцятьдругих тривалостей чергуються із короткими репліками з різкими інтервальними стрибками, кожен зі звуків якого підкреслюється акцентами.

П'ятий розділ (ц. 6), із чергуванням різких акцентів, стрибків, форшлагів розкриває традиційне, скерцозне амплуа фагота. Як і в третьому, тут присутнє приховане двоголосся, в якому лінія верхнього голосу яскраво виокремлена (*f*), а нижня, навпаки, знаходиться на другому плані (*piano*).

Шостий (ц. 7) нагадує про початкову інтонацію сонати і водночас включає новий прийом – акордову техніку, а також *frullato* в поєднанні з акордами. Великий низхідний пасаж на *frullato* (ц. 8), символізує досягнення загальної кульмінації, закріпленої поодинокими тонами в низькому регістрі, що граються з максимальним тиском (*sfff*), але вже звичайною манерою звуковидобування.

В сьомому (ц. 9), фінальному розділі, композитор ілюструє можливості мікроглісандо та слепу. Витримані тони супроводжуються прийомом *smorzando ritmico*, що, як і в мініатюрі О. Щетинського, передбачає легкі поштовхи губами у вказаному ритмі.

Отже, основним естетичним завданням композитора в Сонаті є дослідження різних образних і, передусім, – технічних можливостей фагота. Г. Дмитрієва майже не розкриває його ліричне амплуа, частково представлене лише у початковій інтродукції, водночас скерцозна та віртуозна стихії різноманітно виявлені в розділах композиції. Вони яскраво контрастують між собою, що відповідає розумінню поняття «гротеск», закладеного в назві твору, як поєднання несумісного. Кожен із розділів, в свою чергу, також наповнюється контрастними прийомами, внаслідок чого фагот постає у постійній метаморфозі.

Таким чином, композитори кінця ХХ – початку ХХІ століть ілюструють різні естетичні установки та бачення фагота як сольного інструмента. Для деяких з них використання розширеної техніки не є пріоритетом (Е. Денисов, Дм. Капірін), більш того, вони відносяться до неї з недовірою, що ілюструє

музика Е. Денисова. Його цікавлять, перш за все, лірично-експресивні можливості тембру, які, на думку композитора, мало розкриті, на відміну від скерцозного амплуа фагота. Інші композитори, як, наприклад Ю. Каспаров, Г. Дмитрієв, навпаки ставлять розширену техніку в пріоритет. І, якщо у Ю. Каспарова відчувається єдність задуму твору, який втілює інфернально-демонічний виражальний потенціал інструмента, то у Г. Дмитрієва композиція Сонати побудована на принципі контрасту і постійній образній метаморфозі із використанням всієї палітри розширеної техніки та етюдно-віртуозних прийомів (окрім зміни губного тиску), що перетворює її на «акробатичну» вправу для фаготиста.

Амплуа фагота як ліричного інструмента із глибоко-медитативним і похмуро-приглушеним звучанням розкривають мініатюри О. Щетинського та М. Воїнової, із тривалим вслуховуванням в один тон та його коливанням. В протилежність їм п'єси Д. Капіріна та Дм. Курляндського ілюструють панування енергійної стихії ритму із джазовими синкопованими ритмами та відтінком свінгу. За спектром використовуваних прийомів найбільшу деталізацію демонструє Ю. Каспаров, оскільки він приділяє особливу увагу різним типам губного тиску, для чого навіть використовує цілий ряд умовних позначень. Фактично він «вивертає» прийом *oscillato*, призначений для зміни висоти звуку через зміну напруження губ, і ставить тиск на перше місце (а коливання висоти стають «побічним ефектом»). Найбільш оригінальні неповторювані прийоми ілюструють О. Щетинський, який графічно фіксує *vibrato* із змінною амплітудою, та Дм. Курляндський із прийомом поступового переходу від слепу на звичайне звуковидобування.

Отже, збірка «П'єси сучасних композиторів для фагота соло» (2009) представляє різноманітну палітру виконавських засобів від досить стриманого включення елементів розширеної техніки у творах Е. Денисова (акорди в Етюді № 4) або взагалі без них, як у Серенаді Дм. Капіріна (можна лише говорити про необхідність застосування подвійного та мішаного язика) до вибіркового використання в композиціях О. Щетинського та М. Воїнової

(*vibrato* із змінною амплітудою, *bisbigliando*, мікрохроматика) та максимального розширеної їх палітри в творах Ю. Каспарова, Г. Дмитрієва (*bisbigliando*, *frullato*, *slap*, мікрохроматика, зміни губного тиску, шиплячі звуки). Все це слугує підтвердженням, що фагот на сьогодні має потенціал для застосування всього спектру засобів розширеної техніки, вже опанованого іншими духовими (флейта, гобой, кларнет) і не поступається їм у можливостях.

Висновки до Розділу 2

Останнім часом істотно зростає цікавість до сольного концертного виконавства на тих інструментах, які раніше вважалися оркестровими інструментами за своєю природою. Подібну думку було зумовлено різними причинами, і одними з найголовніших були специфіка тембру інструмента і деяка обмеженість його технічних можливостей. Тривалий час ця ситуація не дозволяла таким інструментам повноцінно проявити себе на сольній сцені. Однак все змінюється – з часом конструкції музичних інструментів удосконалювалися, як і технології, з цим пов'язані; відповідно поліпшувалися фонічні показники і віртуозно-технічні можливості виконавця, зростала виразність інструмента. Таким чином, художня значимість виконання зростала, і, нарешті, настав час, коли кількісні зміни перейшли в якісні. Тепер ці інструменти знайшли своє самостійне концертно-художнє значення, і вищезгадані процеси продовжують своє бурхливий розвиток буквально зараз, на наших очах.

Одним із подібних яскравих прикладів є історія розвитку фагота і виконавства на ньому. Фагот пройшов шлях розвитку від досить скупого в технічному та інтонаційно-виразовому вимірі інструмента, кращою роллю якого була нижня основа в групі дерев'яних духових інструментів, до яскравого, самобутнього концертного персонажа, з великим сольним репертуаром, виконавськими конкурсами та перспективами, які продовжують зростати.

Дослідження причинно-наслідкових зв'язків, якими обумовлений процес такого перетворення фагота в історії музичного мистецтва взагалі і в історії музичного виконавства зокрема, виявляє не тільки дію деяких об'єктивних закономірностей і загальних процесів, а й особливу роль яскравих особистостей – виконавців, педагогів, музикантів, чий внесок у справу популяризації та розвитку фаготного виконавства мав не просто вагоме, а й визначальне значення.

З розвитком нових інформаційних технологій з'явився доступ до аудіозаписів відомих фаготистів і – найголовніше – до нотного матеріалу. Стало зрозуміло, що процеси популяризації фагота, в тому числі за допомогою репертуару для фагота *solo*, пов'язані з розумінням і сприйняттям цього інструмента як самостійного концертного виконавця, здатного реалізувати широку палітру «звукообразу» [166].

Музику для фагота писали і композитори, які володіли цим інструментом, і ті, хто сам не вмів на ньому грати, проте твори для фагота *solo* частіше створюються фаготистами-практиками. Це пов'язано з тим, що сольні твори вимагають досконального знання технічних і виразових можливостей інструмента.

Тенденції і процеси в композиторській творчості, пов'язані з тембровою специфікою і розвитком інструментарію, носять всеосяжний характер і є системними. Фаготна музика в цьому сенсі також не виняток, оскільки прагнення до індивідуалізації тембру, що спостерігається в академічній (і не тільки) музиці в останні десятиліття, стосується не тільки тих інструментів, які раніше були переважно оркестровими і мали обмежену сольну практику (як, наприклад, фагот), але і тих інструментів, які протягом історії розвитку музичного мистецтва зарекомендували себе і як визнані солісти.

Дані явища мають комплексне пояснення. Це й усвідомлення цінності окремої людської особистості в усіх її проявах, яке прийшло після Другої світової війни, і оновлення засобів музичної мови на всіх рівнях.

Освоєння фаготом сольної ролі надало широку палітру композиторських рішень, які вирішували різні завдання.

По-перше, композитори давали можливість фаготу «освоїти» музику барокової, класичної, романтичної доби, адже свого часу інструмент був тут на другорядних, допоміжних ролях. Тепер же був створений ряд творів в душі і в жанрах минулих епох (Партита BWV 1013 Й. С. Баха для флейти в перекладенні для фагота *solo* В. Уотерхауса, Варіації на тему Паганіні М. Алларда).

По-друге, з'явилися твори, які враховували оригінальність і специфіку тембру фагота, відкриваючи його характеристично у різних гранях, а також психологічність, тим паче яскраву, оскільки тембр фагота *solo* звучить для сучасного слухача ще дуже ново і свіжо (Партита для фагота *solo* Г. Джакоба, Фантазія для фагота *solo* М. Арнольда, ор. 86, 16 вальсів для фагота *solo* Ф. Міньона).

По-третє, прийшло розуміння і сприйняття композитором, виконавцем і слухачем тембру фагота як тембру універсального, такого ж, яким наділені багато інших інструментів із багатою сольною практикою, що протягом історії музики змогли спробувати і проявити себе у всіх жанрах і стилях. І це розуміння також віднайшло своє відображення в творах – як правило, написаних новою мовою, із застосуванням нових композиторських технік, на основі нових форм і жанрів («Монологи» для фагота *solo* С. Арзуманова, Соната для фагота *solo* М. Алексеєва, Соната для фагота *solo* Б. Аббасова, Соната для двох фаготів В. Левіта, «Секвенція XII» Л. Беріо, Соната, П'ять етюдів Е. Денисова, «*Sonata infernale*» Ю. Каспарова, «*Lento Pensieroso*» О. Щетинського, «Серенада» Д. Капіріна, «*Bas-relief*» Д. Курляндського, «*Coda-fantasia*» М. Воїнової, «Соната-гротеск» Г. Дмитрієва).

Таким чином, фаготу випала нагода розпочати своє «життя» немов із чистого аркуша, скинувши з себе «комплекси» обмеженості, які були пов'язані з ним за часів попередніх століть розвитку музичного мистецтва.

Важливо не забувати, що всі ці явища були б неможливі без багатьох процесів, пов'язаних з фаготною практикою. Йдеться і про вдосконалення самого інструмента, його технічних і виразових можливостей. Дані процеси відбуваються і зараз, допомагаючи і виконавцям, і композиторам, і слухачам знайти в цьому інструменті нові фарби, нові образи, нові перспективи.

Також найважливішим моментом в фаготній практиці була і є діяльність окремих людей – виконавців, композиторів, просвітителів-ентузіастів, які своїм особистим прикладом допомогли фаготу зайняти особливе місце в сучасній професійній музиці, яке його вирізняє від інших побратимів. Доказом тому слугує як творчий шлях яскравих музикантів ХХ століття, так і сучасна ситуація, зазначена розвитком фаготного мистецтва в усьому світі, появою престижних виконавських конкурсів, розквітом професійно-громадського життя, що виражається у створенні великої кількості товариств та асоціацій, що пропагують фаготне мистецтво, відповідних наукових періодичних видань і так далі.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. У рамках дисертаційного дослідження було здійснено огляд наукових джерел, присвячених історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах. Виявилось, що праці, пов'язані із теорією виконавства на духових інструментах виникали паралельно із розвитком та удосконаленням музичних інструментів. Відзначено певну закономірність, що наукового підходу до духового виконавського мистецтва на перших етапах розвитку зверталися самі виконавці. Таким чином, на початку виникнення духових інструментів, які мають місце в музичній культурі (період пізнього Ренесансу та раннього бароко), спостерігалася тісна взаємодія та взаємозбагачення теорії та практики. На наступному етапі розвитку музикознавчої думки виконавства на духових інструментах присвячували свої роботи й професійні композитори, але вони здійснювали це в межах теорії оркестрування. Окрім цього, автори наукових праць з оркестрування XIX століття почали фіксувати звукові характеристики інструментів, і залежно від того надавали їм певні ролі в оркестрі. Отже можна говорити про виникнення перших визначень семантичних амплуа інструментів.

Варто вказати також на важливі постаті в сучасному вітчизняному музикознавстві, наукову увагу яких приділено історичному аспекту виконавства на дерев'яних духових інструментах. Це численні наукові праці В. Качмарчика, В. Богданова, В. Старко, огляд яких дозволив виявити наступні закономірності: історичний розвиток виконавських шкіл на дерев'яних духових інструментах, як в країнах Західної Європи, так і в Україні відбувався паралельно із розвитком композиторської творчості для цих інструментів. Вагомим фактором у становленні та еволюції репертуару для дерев'яних духових інструментів стала поява музичних творів, які

передбачали підвищений рівень технічної майстерності та авторство яких належить самим виконавцям-духовикам.

Яскравим прикладом розгорнутої фундаментальної праці XIX століття стосовно функцій інструментів оркестру (зокрема, дерев'яної групи) та їхньої специфіки вважається «Великий трактат з інструментування» Г. Берліоза. Цю ідею було продовжено композитором М. А. Римським-Корсаковим на початку XX століття. Важливими роботами з оркестрового інструментознавства є також видання Д. Рогаль-Левицького та англійського композитора, теоретика й педагога А. Карса. Останню працю було видано в 1925 році й вона являє собою фундаментальне дослідження з історії інструментів, становлення ансамблів та оркестрів. Крім того, в праці А. Карса здійснено огляд еволюції оркестрових стилів Західної Європи, починаючи з XVI й до початку XX століть.

Серед вітчизняних досліджень з історії виконавства на духових інструментах значне місце займають дослідження Ю. Усова та В. Апатського. У дисертації також був наданий огляд досліджень молодих науковців, зокрема дисертації А. Кізіляєва з історії фагота. Автор фокусується на періоді виникнення фагота та його становленні та розвитку в добу бароко. Проте, в цілому, сфера виконавського мистецтва на фаготі в дослідженнях сучасної молоді генерції науковців представлена, на наш погляд, недостатньо. Це додає певної актуальності даному дисертаційному дослідженню, оскільки в ньому здійснено спробу відповісти на деякі творчі питання, котрі ставить перед виконавцями нова доба та висвітлити проблеми виконавства на дерев'яних духових інструментах з нового ракурсу.

2. Цінність для даного дисертаційного дослідження представляють також науково-методичні джерела, що пов'язані з практикою виконавства на дерев'яних духових інструментах. Здійснений огляд методичних праць В. Апатського, Г. Абаджяна, В. Попова, В. Лебедева, І. Пушечнікова сприяв демонстрації нового рівня педагогічної діяльності. Розвиток технологій, що стрімко зріс у XX столітті, вплинув на появу нових винаходів, пов'язаних із

вимірюванням важливих для виконавства на духових інструментах показників — динаміки, тембру, акустичних властивостей, сили дихання, коливання тростин та повітряного стовпу, тощо. Завдяки таким винаходам як тензодатчики опору, автоматичний аналізатор спектру (Л. Термен), шлейфовий осцилограф та індикатор зовнішнього дихання (В. Лебедєв), навчання гри на дерев'яних духових інструментах постало на якісно новому рівні. Таким чином, коли учні в процесі навчання мають можливість побачити різноманітні властивості інструмента у конкретних цифрах та показниках, це збільшує широту сприйняття звукової природи інструмента та фізіологічної природи людини, й відчуті їхню безперервну взаємодію.

3. У процесі дисертаційного дослідження було представлено та проаналізовано унікальну (для вітчизняного музикознавства) інформацію про діяльність асоціацій і товариств виконавців дерев'яних духових інструментів. Зокрема, на прикладі діяльності Міжнародної асоціації подвійної тростини (*International Double Reed Society*) підкреслено потенціал подібних спільнот. Завдяки різноманітним формам роботи, які включають в себе проведення конференцій, конкурсів, майстер-класів, видання періодичних публікацій, підтримку інтернет-ресурсів, стає можливим становлення та інтенсивний розвиток соціокультурних зв'язків у рідчизні сучасних тенденцій глобалізаційних процесів. Така різнопланова організаційно-комунікативна діяльність відіграє значну роль у процесі розвитку фаготного мистецтва, забезпечуючи багаторівневий взаємозв'язок між різними сферами фаготної практики — виконавської, органологічної, педагогічної, наукової, просвітницької. Подібні національні, а також міжнародні асоціації стали центром об'єднання для виконавців, педагогів, музикознавців, композиторів, виробників інструментів і аксесуарів, що уможлиблює вирішення широкого кола питань, зокрема в науково-теоретичному та науково-методичному напрямках. Завдяки глобальній системі *Internet* музиканти всього світу мають змогу спілкуватися за допомогою спеціальних програм, соціальних мереж, форумів, оперативно обмінюватися думками, питаннями і відповідями,

записами (аудіо і відео), нотами, методичними матеріалами, новинами тощо. Таким чином, діяльність національних і міжнародних асоціації подвійної тростини значно інтенсифікує комунікативні процеси і сприяє забезпеченню багаторівневих зв'язків між різними сферами музичної практики.

Все вище згадане у сукупності взаємодії створює свого роду синергетичний ефект, який полягає в тому, що комбінація одночасного впливу різних видів музичної практики, інтегрованих в єдине ціле, призводить до значно більшої дії перерахованих факторів разом, ніж коли вони існують окремо. Описаний ефект яскраво проявляється в усіх видах діяльності музиканта – композиторській, виконавській, слухацькій, комунікативній, науковій, але поки що він не виглядає достатньо системним у музичній науці.

4. Сольне виконавство на фаготі нерозривно пов'язане з органологічною специфікою інструмента. Середина XVI – початок XVII століть стає вирішальним для фагота і обумовлює вихід на новий рівень – тембровий, образно-інтонаційний, жанровий, стильовий, виконавський.

Завдяки постійному вдосконаленню конструкції фагота істотно покращується система звуковидобування, тростина вже контролювалась безпосередньо губами виконавця, а не знаходилась в спеціальній капсулі. Це покращення значно вплинуло на тембральні, інтонаційні, звуковиразові, а також динамічні показники фагота. На рубежі XVI–XVII ст. відбуваються суттєві конструктивні зміни – з'являються нові, «хроматичні» отвори і клапани, виникає вилючна аплікатура. З середини XVII ст. майстрам, які виготовляли фагот, вдалося розділити корпус інструмента на чотири частини: мале коліно, подвійне коліно, велике коліно та розтруб, що значно покращило якість виготовлення інструмента, можливість більш точно контролювати звуковисотну інтонацію.

Зазначено, що всі ці концептуальні зміни значно збагатили звуковий образ інструмента і вивели його на новий якісний художній рівень. Яскраве тому підтвердження – початок процесу створення оригінального репертуару для фагота, включення цього інструмента до постійних складів оркестрів і

ансамблів. Одними з перших творів, які були створені для фагота і дійшли до нашого часу, є: Сонати для двох фаготів та *basso continuo* Бладжіо Маріні (1626), Соната для двох фаготів та скрипки Даріо Костелло (1621). У складі оперного оркестру фагот з'являється наприкінці XVII ст. Новий етап розвитку виконавства на фаготі пов'язаний з добою бароко, а саме з появою жанру *concerto grosso*. 39 концертів для фагота з оркестром Антоніо Вівальді стали яскравим підтвердженням уваги до інструмента з боку тогочасних композиторів.

Історія розвитку і вдосконалення фагота значною мірою пов'язана з діяльністю майстра Карла Альменредера. На початку XIX ст. Альменредер створює шістнадцятиклапанний фагот, який на сьогодні відомий як фагот німецької системи. В цей же період Карл Альменредер зустрічається з інструментальним майстром Адамом Геккелем і вони разом створюють власну мануфактуру, яка дотепер є всесвітньо визнаним лідером серед виробників фаготів. Паралельно з німецькою системою фагота розроблялась й французька система. Майстри і виконавці мали на меті створити фагот, який би задовольняв потреби виконавців і композиторів Франції. Завдяки таким майстрам як Жан-Ніколь Саварі й Ежен Ажур до середини XIX ст. вдається сконструювати такий інструмент. Головна різниця з німецьким інструментом полягала в тому, що французький фагот мав більш вузьку мензуру канала ствола інструмента, що перш за все впливало на тембр, артикуляційну точність і полегшене виконання нот високого регістру.

Отже, можна стверджувати, що органологічні зміни породжують індивідуальне темброве звучання інструмента, що в свою чергу надає нові виразові можливості виконавцю на фаготі, сприяючи всебічному розвитку як виконавської практики, так і подальших вдосконалень всіх якостей самого інструмента. Цей процес буде тривати постійно і не припиняється до нині.

Варто вказати на основні виконавські традиції, які сформувались разом із вдосконаленням самого інструмента – німецька, французька, австрійська, українська, англійська, норвезька, італійська. Найвидатнішими

представниками цих традицій є фаготисти: Клаус Тунеманн, Мілан Туркович, Густаво Нуньєс, Софі Дерво, Серджіо Аццоліні, Роберт Роннес, Даг Єнсен, Крістіан Ома Роннес, Оле Крістіан Даль, Вільям Уотерхаус, Моріс Аллард, Володимир Апатський тощо.

6. В. Уотерхаус і М. Аллард були найяскравішими представниками фаготного мистецтва ХХ століття. Вони представляли дві гілки розвитку виконавства, дві видатні європейські школи виконавства на фаготі (німецьку і французьку). Завдяки їхньому таланту, енергії та наполегливій праці фагот став яскравим сольним концертним інструментом, що не поступається за віртуозністю та виразністю визнаним «інструментам-солістам».

Англійський фаготист Вільям Уотерхаус мав потужний вплив на формування не лише англійської, але, й світової школи гри на фаготі німецької системи. Окрім сольної і оркестрової кар'єри, В. Уотерхаус відомий світу як видатний вчений, викладач, публіцист, експерт з історії розвитку фагота, засновник бібліотеки-музею.

Моріс Аллард увійшов в історію як найвідоміший виконавець і викладач фагота французької системи. Неперевершений соліст, він був тією рушійною силою, яка сприяла збереженню позицій французького фагота на світовій концертній сцені. Як викладач М. Аллард виховав блискучу плеяду фаготистів французької школи. Отже, вагомий внесок для розвитку фаготного мистецтва у ХХ століття, який здійснили майстри, є вирішальним для статусу фагота як в концертній практиці, так і в історичній динаміці. Можна констатувати, що інформація, надана в дисертаційному дослідженні, є першим досвідом систематизації та оцінки з позицій історизму результатів діяльності Моріса Аллард і Вільяма Уотерхауса.

У дослідженню увагу приділено діяльності вітчизняного митця фаготу Володимира Миколайовича Апатського. Його творчий та науковий внесок у розвиток фаготного мистецтва України важко переоцінити. Про це свідчить величезна кількість учнів та послідовників, наявність численних наукових праць та монографій, присвячених виконавству на фаготі. Саме орієнтування

на науковий підхід у процесі навчання дозволило виховати не одне покоління майстерних фаготистів. (Ю. Дондаков, Т. Осадчий, О. Клічевський, О. Петренко, О. Цюб-ко, М. Костюк, О. Авраменко, О. Саєнко, А. Антонович).

Зазначено, що завдяки В. Апатському українське фаготне мистецтво вийшло на якісно новий рівень, а його випускники займають посади в провідних оркестрах світу.

7. Аналіз розвитку фаготної практики кінця ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє підкреслити наступне. Закономірності, які пов'язані з розвитком конструкції фагота, з систематизацією крізь призму взаємовпливу виконавських віртуозно-технічних, образно-виразних, колористико-характеристичних можливостей інструмента і потреб музичної практики. Приблизно з середини ХХ сторіччя спостерігається стрімке підвищення композиторського інтересу до створення оригінального репертуару для фагота, а також інтенсивного зростання рівня виконавської майстерності фаготистів. Остання чверть ХХ сторіччя характеризується появою оригінальних творів для фагота, написаних новітньою музичною мовою з використанням авангардних і поставангардних технік композиторського письма. Фагот став сприйматися як повноцінний технічний інструмент із широким спектром виразових засобів, що знайшло своє відбиття саме творах для фагота *solo*. Інтерпретологічний аналіз творів для фагота *solo* (як оригінальних, так і перекладень) дозволив увиразнити функціонування фагота в композиторському, жанрово-стильовому і виконавському вимірах.

У дисертації набуває подальшого розвитку поняття «інтерпретативна модель» (за Д. Зотовим), що пов'язано із наявністю певних та унікально організованих виразових засобів, притаманних кожному виконавцю. Комбінації виразових засобів віддзеркалюють індивідуальність соліста, його світосприйняття, загальний культурний досвід, рівень художньої уяви та мають на меті реалізацію авторського задуму конкретного твору. Використання інтерпретаційного підходу допомогло більш повно розкрити

відмінності психологічної організації музичного мислення окремих виконавців. У процесі аналізу низки творів для фагота *solo* виявилось, що сольний принцип музикування містить значущий потенціал для реалізації «інтерпретативної моделі» окремого виконавця. Таким чином, твори для духових інструментів *solo*, зокрема для фагота, найкраще ілюструють «інтерпретативну модель» у музичній практиці.

8. «Соло» для фагота Жана Даніеля Брауна як один з перших відомих досвідів написання творів для фагота *solo*, виявлено специфіку бачення композитором солюючого інструмента. Так у поясненні, яке передує збірці творів у американському виданні 1983 року і написаному Ярославом Кейпк Мітолмрйдом, серед іншого вказано, що багато які з цих п'єс (окрім тих, що написані в *C-dur*) можуть бути виконані або на флейті, або на фаготі (потрібно лише вибрати відповідний ключ), що є показовим для репертуарної практики виконання на дерев'яних духових інструментах. Поряд з оригінальними творами завжди існувала практика перекладання музичних творів з репертуару інших інструментів для фагота *solo*. Такі твори часто закріплюються в репертуарі фаготистів і стають загально визнаними зразками інструментальної практики. Одним з яскравих прикладів є Партита BWV 1013 Й. С. Баха для флейти в перекладенні для фагота *solo* В. Уотерхауса. Даний твір є найбільш яскравим і виконуваним у сольній фаготній практиці, що підтверджує його включення до обов'язкової програми багатьох престижних міжнародних конкурсів і фестивалів виконавців на фаготі. У своєму перекладенні бахівської партити В. Уотерхаус досягнув легкого й особливо природного звучання фагота, збагачуючи новими фарбами звучання всім відомої Партити.

Ще одним видом композиторської діяльності є цитування теми для подальшого використання у власному творі, де однією з традиційних форм роботи є створення варіацій на запозичену тему. Яскравим прикладом такої діяльності є Варіації на тему Паганіні (24-й каприс) фаготиста і композитора Моріса Алларда. Всі десять варіацій твору Алларда повною мірою розкривають весь «фаготний потенціал» (виконавський, художній,

тембральний тощо) і представляють як виконавця, так і інструмент, у всьому технічному й художньому блиску. Дуже складні технічно, віртуозні і водночас яскраві, індивідуально виразні варіації складаються в цикл, де основною ідеєю є рух від одного типу музичного викладення до іншого. Автор як практикуючий виконавець-фаготист і видатний педагог, високопрофесійно використовує всі доступні виразові можливості інструмента, такі як штрихова розмаїтість, максимально можливий діапазон, його технічні можливості, що вимагають від виконавця найвищого професійного рівня. Це обумовлено рядом вкрай віртуозних варіацій і фрагментів, дуже складних для виконання. Варіації на тему Паганіні М. Алларда вимагають від фаготиста тонкого «відчуття» інструмента, вміння тримати під контролем всі параметри звуковидобування, виконавську гнучкість та інтерпретаційну «винахідливість».

Один з яскравих творів, що демонструють нові тенденції в композиторській творчості для сольного фагота, є Фантазія для *solo* англійського композитора Малкольма Арнольда, ор. 86 (1966). Композитор по-новому подає тембр фагота, трактуючи його більш психологічно, використовуючи своєрідність звучання інструмента як одну з найважливіших і незамінних, принципово обраних складових музики. Жанрово-стильова специфіка музики для фагота *solo* представлена в творі Франсуа Міньона 16 вальсів для фагота *solo*. Композитор максимально розкриває можливості інструмента, які реалізуються в палітрі жанрово-стильових проєкцій вальсу. Вміле застосування різноманітних засобів музичної виразності, таких як гра регістрів, штрихова різноманітність, динамічні перепади, мелізми і загальний неповторний колорит, відкривають величезний світ як виконавцю так і слухачеві в репрезентації численних образів і задумів як композитора, так і виконавця. Прочитання жанру, засноване на національному колориті, ментальності, фарбах тембру фагота, демонструє яскраву палітру жанрово-стильових трансформацій вальсу.

Новітні прийоми розширеної техніки демонструються в збірці «П'єси сучасних композиторів для фагота соло» (2009; укладач В. Попов). До збірки входять твори таких авторів як: Е. Денисов, Ю. Каспаров, О. Щетинський, Д. Капирін, Дм. Курляндський, М. Воїнова, Г. Дмитрієв. Жанрова панорама в творах збірки представлена як лаконічними мініатюрами, так і більш розгорнутими сонатами. Важливою складовою цієї збірки постає розділ із докладними поясненнями умовних позначень різноманітних прийомів, а також інформація про використовувану чвертьтонову аплікатуру і нумерація клапанів фагота. Представлені композиції демонструють різноманітну жанрово-стильову систему, однак об'єднуючим фактором слугує нове трактування виразових засобів і можливостей гри на фаготі. Збірку можна вважати методичним посібником, своєрідною хрестоматією сучасної музики для фагота.

Використовуючи різноманітну палітру виконавських засобів звукової виразовості на фаготі (мікрохроматика, *oscillato*, *smorzato*, *glissando*, *bisbigliando*, *frullato*, *slap*, *vibrato* із змінною амплітудою, акордова техніка, зміни губного тиску, шиплячі звуки), автори максимально збагачують амплуа інструмента. Композиторів Е. Денисова, Д. Капиріна цікавлять, перш за все, лірично-експресивні можливості тембру, на відміну від скерцозного амплуа фагота, яке традиційно пов'язане з цим інструментом. Ю. Каспаров, Г. Дмитрієв, навпаки, використовують розширену техніку, що є пріоритетом їхнього композиторського підходу. І, якщо у Ю. Каспарова відчувається єдність задуму твору, який презентує інфернально-демонічний виражальний потенціал інструмента, то у Г. Дмитрієва композиція Сонати побудована за принципом контрасту та на постійній образній метаморфозі з використанням всієї системи розширеної техніки та етюдно-віртуозних прийомів фаготиста. Амплуа фагота як ліричного інструмента із глибоко медитативним і похмуро-приглушеним звучанням розкривають мініатюри О. Щетинського та М. Воїнової, з тривалим «вслуховуванням» в один тон та його коливанням. На противагу до них п'єси Д. Капиріна та Дм. Курляндського ілюструють

панування енергійної стихії ритму з джазовими синкопованими ритмами та відтінком свінгу. За спектром використовуваних прийомів найбільшу деталізацію демонструє Ю. Каспаров, оскільки він приділяє особливу увагу різним типам губного тиску, для чого навіть використовує цілий ряд умовних позначень. Найбільш оригінальні неповторювані прийоми ілюструють О. Щетинський, який графічно фіксує *vibrato* із змінною амплітудою, та Дм. Курляндський із прийомом поступового переходу від слепу на звичайне звуковидобування.

Таким чином, композитори кінця ХХ – початку ХХІ століть ілюструють різні естетичні установки та бачення фагота як сольного інструмента, тим самим підтверджують потенціал фагота як рівноправного соліста «великої» сцени поряд з іншими представниками духової спільноти. Підкреслено, що формування та сприйняття «звукообразу» фагота як сольного інструмента сприяло збагаченню його тембрового амплуа ліричним первнем, що розуміється широко як індивідуальне авторське висловлювання.

9. Потужний розвиток сольного мистецтва призводить до зміни сприйняття тембру фагота, що дозволяє освоїти широку жанрово-стильову панораму академічного музичного мистецтва. Твори, які проаналізовані в даній дисертації, належать до різних історичних і національних стилів, від класико-романтичних традицій («Соло» для фагота Жана Даніеля Брауна, Партита BWV 1013 Й. С. Баха для флейти в перекладенні для фагота *solo* В. Уотерхауса, Варіації на тему Паганіні (24-й каприс) М. Алларда), до сучасних стилів («Монологи» для фагота соло С. Арзуманова, «Секвенція XII» Л. Беріо, Соната, П'ять етюдів Е. Денисова, «*Sonata infernale*» Ю. Каспарова, «*Lento Pensieroso*» О. Щетинського, «Серенада» Д. Капіріна, «*Bas-relief*» Д. Курляндського, «*Coda-fantasia*» М. Воїнової, «Соната-гротеск» Г. Дмитрієва).

Жанрова палітра творів для фагота *solo* свідчить про схильність композиторів до трактування фагота як концептуально значущого тембру, асоційованого з авторським висловом – звідси увага до жанру сонати, фантазії,

наявність такого авторського визначення, як «соло», «монологи» («Монологи» для фагота соло С. Арзуманова, Соната для фагота соло М. Алексеєва, Соната для фагота соло Б. Аббасова, Соната для двох фаготів В. Левіта, «*Sonata infernale*» Ю. Каспарова, «*Coda-fantasia*» М. Воїнової, «Соната-гротеск» Г. Дмитрієва). Безумовно, це впливає і на виконавську інтерпретацію, і на наукове осмислення явища сольного фаготного мистецтва.

Яскравим прикладом жанрово-стильових композиторських пошуків постає твір Ф. Міньона «16 вальсів для фагота соло». Авторське прочитання жанру, засноване на національному колориті, ментальності, барвах тембру фагота демонструє яскраву палітру жанрово-стильових змін вальсу у творчості композитора та свідчить про широкі перспективи розвитку музики для фагота *solo*. Ф. Міньон максимально розкриває можливості інструмента, реалізовані в палітрі жанрово-стильових проєкцій вальсу; як наслідок – перед нами твір, який представляє собою свого роду енциклопедію звучання фагота і його образно-виразових можливостей. Різноманітний образний зміст, який запрограмований як у назвах вальсів, так і втілений у самій музиці, сповнює особливим бразильським колоритом і зумовлює різноманітні жанрово-стильові рішення.

Підсумовуючи результати представленої дисертаційної дослідження, можна констатувати наступне. Перед виконавцем соло постає складне завдання – втілити розмаїття характеру, динаміки, образно-художніх сфер обмеженою кількістю засобів виразності, тембром одного інструмента. Якщо в оркестровій та ансамблевій практиці інструменти вступають у «діалоги», звукову тканину створюють різні голоси, тембри, артикуляції, початок та припинення звуку, то у сольному виконанні інструмент залишається сам на сам; головними мовними одиницями є не лише звукові паттерни, але й компонент тиші (паузи). Слід підкреслити, що оригінальні твори для фагота *solo* створюються, як правило, з урахуванням органологічних властивостей інструмента (характеристики тембру, виконавські можливості – технічні,

артикуляційні та ін.), що впливає на вибір жанру, образність і виконавський потенціал.

Сольне фаготне виконавство як складова загальної історії розвитку фаготної практики, своїм бурхливим зростанням в усіх напрямках діяльності музикантів, своїми високохудожніми результатами свідчить про те, що нині сольне фаготне мистецтво переживає свій справжній розквіт. Вітчизняні музиканти і музикознавці не можуть залишатися осторонь від цих загальносвітових процесів, тому дана дисертаційна робота покликана надати справі вивчення сучасного фаготного мистецтва новий творчий імпульс.

Таким чином, виявлені в дисертаційному дослідженні тенденції розвитку сольного виконавства на фаготі в аспекті історичної генези та сучасної сольної практики сприяють розумінню сучасних проблем і вимог до фаготного виконавського мистецтва. Це може стати «відправною точкою» для подальшої розробки необхідного наукового інструментарію. Все вищевикладене свідчить про відкритість даного дослідження виконавства на фаготі для подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. А. Методика развития исполнительских приёмов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. Москва, 1983. Вып. 4. С. 19–29.
2. Абаджян Г. А. Новое о вибрато на фаготе. *Теория и практика игры на духовых инструментах* : сб. ст. Киев., 1989. С. 49–64.
3. Абаджян Г. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков, 1981. 24 с.
4. Александрова Н. Г. Інтонування як типологічний чинник музичної композиції: на матеріалі української камерно-інструментальної творчості : навч.-метод. посіб. Одеса : Астропринт, 2015. 168 с.
5. Анолли Л. Психология культуры : пер. с ит. Харків : Гуманит. центр Ю. С. Вовк, 2016. 480 с.
6. Апатский В. Н. *Фагот от А до Я*. Киев : Лазурит-Поліграф, 2017. 520 с.
7. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Задруг, 2010. 320 с.
8. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
9. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с.
10. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
11. Апатский В. Н. О динамике на фаготе. *Методика обучения игре на духовых инструментах* : сб. ст. / ред.-сост. Ю. А. Усов. Москва, 1971. Вып. 3. С. 11–61.

12. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
13. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1977. 279 с.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Москва : Гос. музык. изд-во, 1947. 163 с.
15. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1981. 216 с.
16. Асафьев Б. В. Камерная инструментальная музыка. *Русская музыка XIX - начала XX века*. 2-е изд. Ленинград, 1979. С. 210–265.
17. Баранцев А. Обучение игре на духовых инструментах в России конца XVIII – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1973. 18 с.
18. Беленов Л. Д. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. *Проблемы высшего музыкального образования*. Москва, 1975. С. 139–158. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 19).
19. Белинский Г. О. Известные исполнители и педагоги, мастера духового искусства, выпускники Житомирского музыкального училище им. В. С. Косенко : справочник. Житомир : Вид. Євенок О. О., 2015. 166 с.
20. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва : Изд-во ин-та общ. среднего образования Рос. акад. образования, 2000. 388 с.
21. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.
22. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1985. 238 с.
23. Бибикова Т. П. К вопросу о психологии музыкального мышления. *Теория, история, психология музыкального искусства* : сб. ст. / Ленингр. гос.

- консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Петрозаводск, 1990. С. 41–45.
24. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 312 с.
25. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 206 с.
26. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
27. Богданов В., Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України. В 2 т. Т. 2. Харків : Сілічева С. О, 2013. 345 с.
28. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. Харків : Основа, 2000. 344 с.
29. Бубнович В. Конструктивные усовершенствования фагота и современное исполнительство. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*. Москва, 1985. С. 122–140. (Тр. гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных ; вып. 80).
30. Булатов. Л. Скрипичные сонаты Г. Ф. Генделя (проблемы текстологии и интерпретации) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 25 с.
31. Валькова В. Соната. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. Т. 5. Стб. 193–199.
32. Варнавська В. До проблеми розробки критеріїв дослідження інтонаційної варіантності в композиторській техніці ХХ століття. *Статті молодих музикознавців України*. Київ, 1986. Вип. 1. С. 23–34.
33. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. Т. 1. 396 с.
34. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. 2-е изд. Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. 302 с.

35. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 23 с.
36. Вискова И. В. Гобой и фагот в XX веке. *Оркестр. Инструменты. Партитура* : сб. ст. / Моск. гос. консерватория ім. П. И. Чайковского. Москва, 2007. С. 60–92.
37. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония : о стилевых критериях. *Laudamus* : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 244–252.
38. Вовк Р. А. Феномен митця. До ювілею професора В. М. Апатського. Часопис нац. муз.акад. України ім. П. І. Чайковського. 2009. № 1 (2). С. 120–126.
39. Волков Н. В., Пушечников И. Ф. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах. *Теория и практика игры на духовых инструментах* : сб. ст. Киев, 1989. С. 13–25.
40. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения. *Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев, 1988. С. 43–52.
41. Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса. *Из истории инструментальной музыкальной культуры* : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1988. С. 7–30.
42. Голдобин Д. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 30 с.
43. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
44. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в *Concerti grossi* А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.

45. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1988. С. 69–86. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; вып. 1).
46. Громченко В. В. Твори для інструмента соло у сучасній музичній практиці: виконавський аспект. *Мистецтвознавчі записки = Notes on art criticism* : зб. наук. пр / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 26. С. 31-38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_26_6
47. Громченко В. В. Музыка для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки = Notes on art criticism* : зб. наук. пр / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 25. С. 77–84. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_12
48. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
49. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск : Наука, 1985. 88 с.
50. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
51. Давыдов В. Гобой в инструментальной музыке XVIII века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1982. 195 с.
52. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* : сб. ст. / Э. В. Денисов. Москва, 1986. С. 328–335.
53. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. В. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
54. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад.*

- ім. М. Лисенка.* 2015. Вип. 34. С. 182–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_34_33 (дата звернення: 27.09.2019).
55. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. Москва : Музыка, 1983. 190 с.
56. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. / сост. Ю. Усов Москва, 1991. Вып. 10. С. 29–41.
57. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. *Вопросы музыкальной педагогики* / ред.-сост. Ю. А. Усов. Москва, 1983. Вып. 4. С. 6–18.
58. Дувирак Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования* : сб. ст. Київ, 1986. С. 100–114.
59. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України.* Київ, 2004. Вип. 37 С. 43–49.
60. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.
61. Золозова Т. Модальная вариационность. *Методология и методика анализа музыкальных произведений*: сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория. Київ, 1984. С. 72–95.
62. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Суми, 2018.
63. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. изд. 2-е, испр. Москва : Музыка, 1975. 479 с.
64. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

65. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
66. Ігнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонталі) : метод. рек. по курсам анализа муз. произведений, полифонии и гармонии: для студентов муз. вузов. Харьков : ХИИ. 1984. 19 с.
67. Іщенко Ю. Я. Тембровая драматургія в симфоніях Б. Н. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.
68. Іщенко Ю. Принципи мелодійного дублювання в оркестрових творах. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1969. Вип. 5. С. 40–49.
69. Іщенко Ю. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1989. Вип. 24. С. 67–74.
70. Іщенко Ю. Тракткування дисонансу в оркестрових творах Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1972. Вип. 7. С. 144–165.
71. Казанцева Л. П. Фактурные предпосылки воплощения авторского начала. *Фактура в системе музыкально-выразительных средств* : сб. ст. Красноярск, 1991. С. 44–51.
72. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990. 303 с.
73. Карауловский Н. И. Выразительные возможности фагота : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1955. 12 с.
74. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
75. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монографія. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.

76. Качмарчик В. Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 131–142.
77. Качмарчик В. П. Коническая флейта Т. Бёма в Англии и США. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2012. № 11. С. 117–120.
78. Качмарчик В. П. Исполнительское искусство А. Б. Фюрстенау. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2008. № 14. С. 38-45
79. Квашнин К. А. Активация обратных связей как метод формирования тембрового слуха при игре на духовых инструментах : автореф. дис. ... канд искусствоведения. Ленинград, 1991. 24 с.
80. Кизиляев А. А *Возникновение фагота и его развитие в эпоху Барокко* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Санкт-Петербург, 2017. 221 с.
81. Кинцианс В. П. К вопросу о художественной интерпретации произведения искусства. *Этика и эстетика*. – № 25. Київ : Вища шк., 1982. С. 106–111.
82. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Київ, 1988. С. 85–95.
83. Кияновська. Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
84. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.
85. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Киев : Муз. Украина, 1972. 76 с.
86. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 8-16.

87. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве. *О музыке: проблемы анализа* : сб. ст. Москва, 1974. С. 344–365.
88. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка 1976. 176 с.
89. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.
90. Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. 2-е изд., доп. Москва, 1975. С. 427–468.
91. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
92. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури XX століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.
93. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теорет. пробл. муз. исполнительства и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
94. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.
95. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
96. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.

97. Куприяненко Э. Б. «Камерность» и «ансамблевость» как доминирующие принципы музыкального мышления. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2012. № 9. С. 152–154. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_30 (дата звернення: 27.09.2019).
98. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.
99. Лебедев В. И. Развитие исполнительского дыхания духовика. Ч. 1. : метод. рек. для студентов. Харків : Харьков. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1985. 21 с.
100. Левин С. Фагот. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 58 с.
101. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с.
102. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыки. Ч. 2. Москва : Музыка, 1983. 264 с.
103. Леонов В. А. Функции дыхания, губного аппарата и языка и их взаимосвязи при игре на фаготе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
104. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1. Москва, 1983. 696 с.
105. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
106. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
107. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.
108. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка.* 1976. № 4. С. 132–135.
109. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.

110. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.
111. Мазель Л. А. О мелодии. Москва : Гос. музык. изд-во, 1952. 300 с.
112. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник для муз. вузов. Ч. 1. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
113. Максимов В. Анализ ситуации художественного восприятия. *Восприятие музыки*: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 54–90.
114. Мамардашвили М. К. Наука и культура. *Методологические проблемы историко-научных исследований*. Москва, 1982. С. 38–57.
115. Мариз В. Эйтор Вила Лобос: жизнь и творчество / пер. с фр. И. Лихачева, Г. Филенко ; ред. В. Н. Гурков. Ленинград : Музыка, 1977. 144 с.
116. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Муз. Україна, 1950. 180 с.
117. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* / отв. ред. Б. Ф. Егоров, 1974. С. 238–248.
118. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонного виконавства. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2011. № 3. С. 184–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_3_47 (дата звернення: 27.09.2019).
119. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
120. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
121. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки*: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 178–194.

122. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. Москва, 1966. Вып. 1. С. 151–180.
123. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
124. Медушевский. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
125. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
126. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
127. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев : Киев: гос. консерватория, 1994. 157 с.
128. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
129. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
130. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
131. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
132. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло. : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 22 с.
URL: <https://www.dissercat.com/content/eksperimentalnaya-fleita-v-muzyke-xx-veka> (дата звернення: 12.02.2021).

133. Мюльберг К., Дагилайская Э. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв.) *Теория и практика игры на духовых инструментах* : сб. ст. Київ, 1989. С. 122-135.
134. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
135. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
136. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке : избр. исследования* / Е. В. Назайкинский ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.
137. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. Москва, 1973. Вып. 2. С. 59–98.
138. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
139. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
140. Назайкинський Є., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. *Применение акустических методов в музыкознании* : сб. ст. / под ред С. Скребкова. Москва, 1964. С. 79-100.
141. Назайкинський Є. Чисті тембри (замість передмови). *Оркестр. Інструменти. Партитура* : зб. ст. / Моск. гос. консерватория ім. П. І. Чайковського. Москва, 2007. С. 5-17.
142. Носирев Є. Гобой. Київ : Муз. Україна, 1974. 107 с.
143. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією: (Теорія та виконавство). Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. Лисенка, 1995. 112 с.
144. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 35 с.
145. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

146. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент, его история, проблемы педагогики и исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2014. 29 с.
147. Попов В. С. URL: <https://doublereed.ru/musicians/valery-popov> (дата звернення: 1.02.2021).
148. Попов В. С. Пьесы современных композиторов для фагота соло / ред.-сост. В. Попов. Москва, 2009. 60 с.
149. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУТКіМ, 2006. 400 с.
150. Посвалюк В. Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантів-духовиків. *Музична україністика: сучасний вимір* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 294-307.
151. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост., ред. и предисл. М. Г. Арановского. Москва : Музыка, 1967. 255 с.
152. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 151 с.
153. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ : Муз. Україна, 1987. 179 с.
154. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. *Вопросы теории и эстетики музыки* / ред. Ю. А. Кремлев Ленинград, 1962. Вып. 1. С. 20–51.
155. Ражников В. Исполнительство как творчество. *Советская музыка*. 1972. № 2. С. 70–74.
156. Раппопорт С. О природе художественного мышления. *Эстетические очерки* : сб. ст. Москва, 1967. Вып. 2. С. 312–355.
157. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства. *Музыкальное искусство и наука* : сб. ст. / отв. ред. Е. В. Назайкинский. Москва, 1973. Вып. 2. С. 17–58.

158. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. Музыкальное исполнительство : сб. ст. / сост. и общ. ред. Г. Я. Эдельман. Москва, 1972. Вып. 7. С. 3–47.
159. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва : Совет. писатель, 1978. 237 с.
160. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Т. 1. Берлин ; Москва ; Санкт-Петербург : Рос. музык. изд-во, 1913. 180 с.
161. Рікман К. Г. Ладointонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
162. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 288 с.
163. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. 2-е изд., испр. Москва : Гос. музык. изд-во, 1938. 52 с.
164. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.) : історико-музикознавче дослідження. Київ, 2006. 228 с.
165. Рыжкин И. Научный приоритет: об Александре Веприке. *Советская музыка*. 1981. № 11. С. 104–110.
166. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
167. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
168. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 78 с. (Вопросы истории, теории, методики).

169. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
170. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
171. Слупський В. Володимир Апатський. До 80-ти річчя від дня народження. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : зб. наук. пр. (мистецькі обрії) / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2009. Вип. 2. С. 59-63.
172. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1986. 25 с.
173. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 сл. Москва : Рус. яз., 1993. 740 с.
174. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
175. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–293.
176. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2014.
177. Старчеус М. С. О коммуникативной направленности произведений в музыке XX века. *Вопросы музыкознания* / ред. К. И. Степанцевич. Минск, 1981. С. 98–104.
178. Степурко О. М. Скет-импровизация. Москва : Камертон, 2006. 78 с.
179. Танцов О. И. Новые приемы игры на флейте / сост., авт. метод. части О. И. Танцов. Москва : Моск. консерватория, 2011. 80 с.
180. Терентьев Д. Про взаємозв'язок музичної семантики й синтаксису. (До проблеми відображувальної здатності музики). *Питання методології радянського теоретичного музикознавства*. Київ, 1982. С. 18–25.

181. Турнеев С. Пять рефлексий для кларнета solo: композиторский комментарий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. С. 266-277.
182. Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки / под ред. Е. В. Назайкинского. Москва, 1964. С. 144-203.
183. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одногласия и многогласия. *Восприятие музыки*: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 156–166.
184. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
185. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
186. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков : исследование. Киев : Музинформ, 1993. 117 с.
187. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1977. 382 с.
188. Усов Ю. А. Духовые инструменты в сольно-коцертном и камерно-ансамблевом творчестве советских композиторов. *Портреты советских исполнителей на духовых инструментах* / ред.-сост. Ю. Усов. Москва, 1989. С. 3–26.
189. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
190. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 с.

191. Феноменологічна теорія особистості К. Р. Роджерса. *Психологія особистості. Теорії зарубіжних психологів*. URL: https://stud.com.ua/174996/psihologiya/fenomenologichna_teoriya_osobistost_i_rodzhersa (дата звернення: 12.02.2021).
192. Філатова Т. Темброві аспекти інтерпретації музики С. Прокоф'єва (з ансамблевого репертуару фаготиста). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2004. С. 306–314. (Наук. вісн. Одес. держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової ; вип. 4, кн. 2).
193. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
194. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 135–143.
195. Хейзинга Й. Homo ludens : Человек играющий : опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
196. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фишман. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
197. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт.. Москва, 1971, С. 65–94.
198. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
199. Холопова В. Н. Мелодика: науч.-методич. очерк. Москва : Музыка, 1984. 89 с.
200. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
201. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

202. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
203. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
204. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
205. Шаповалова Л. В. Рефлексия в контексте художественной культуры // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1994. С. 52–56.
206. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
207. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
208. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Вип. 40 — Харків: Видавництво ТОВ “С. А. М.”, 2014. - С. 11-32.
209. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
210. Шульгин Д. (1998) Эдисон Денисов о Сонате для фагота соло (1982). *Признание Эдисона Денисова* / Д. Шульгин. URL: <https://doublereed.ru/2281> (дата звернення: 1. 02. 2021).
211. Bailey, Derek (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. The British Library National Sound Archive, 146 p.

212. Baines, A. (1957). *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 382.
213. Baker, L. (1971). *A History of the Physical Development of the Bassoon. Sacramento*. California State University, 112.
214. Balentine, William F. (1983). *Contemporary oboe techniques: An individual application to three works: A Document in Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of Musical Arts / The University of Arizona*, 1983. 54 p.
215. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwinds / Edited and translated by Reginald Smith Brindle*. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.
216. Bowman S. *An annotated catalog of selected I.D.R.S. bassoon articles*. USA, 2014 134 p.
217. Brackett D. “(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories, and Crossover.” In *Popular Music Studies*. Ed. by David Hesmondhalgh and Keith Negus, London, 2002. pp. 65-84.
218. Brewer C. E. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham, Surrey, England : Ashgate Pub., 2011. 401 p.
219. Brusky P. Mignone Waltzes URL: <http://paulabrusky.com/program-notes/notes-mignone-waltzes> (accessed: 12.02.2021).
220. Coelho B. *Francisco Mignone and the Sixteen Waltzes for Solo Bassoon* URL: http://www.benjamincoelho.com/Mignone_Waltzes.htm (accessed: 12.02.2017)
221. Collver M, Bruce D. *A Catalog of Music for the Cornett*. Bloomington. Indiana : University Press, 1996. 212 p.
222. Dario C. Artist Biography by Robert Cummings URL: <http://www.allmusic.com/artist/dario-castello-mn0001527065/biography> (accessed: 12.02.2021).
223. Dart, M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 2011. 567 p.

224. Dick R. *The other flute. A Performance Manual of contemporary Techniques.* London: Oxford university press, 1976. 154 p.
225. Doherty K. Artist of the Week: Klaus Thunemann URL: <https://www.capradio.org/music/classical/2017/08/14/artist-of-the-week-klaus-thunemann/> (accessed: 12.02.2021).
226. Donington, Robert (1974). *The Interpretation of Early Music.* Gresham Press, Old Woking, Surrey.
227. Double reed : Quarterly Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY / Ryan D. Romine, Daniel Stolper. Baltimore : J. W. Boarman Company, 2015. 194 p.
228. Double reed : Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY / Ronald Klimko, Daniel Stolper. Baltimore : J. W. Boarman Company, 2008. 150 p.
229. Double reed : Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY / Ronald Klimko, Daniel Stolper. Idaho : Falls Printing Company, 1998. 139 p.
230. Frank A. D'Accone *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents.* Ashgate Publishing, Ltd., 2006. 330 p.
231. Johnson W. *The Identification of Basic Problems Found in the Bassoon Parts of a Selected Group of Band Compositions: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of science in Music Education,* Utah State University, 1966. 57 p.
232. Howell T. *The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists (The New Instrumentation, V. 2)* University of California Press, 1974. 290 p.
233. Kunitz H. *Die Instrumentation. Teil VIII : Posaun.* Leipzig, 1959. 815 S.
234. Langwill G. *The Bassoon And Double Bassoon.* London, Lowe and Brydone (Printers) Limited, 1965. 43p.
235. Loveloc A. K. *Exploration of Selected Clarinet Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: submitted in the fulfillments for the degree of Master of Philosophy/ Elder Conservatorium of Music.* The University of Adelaida. Adelaida, 2013. 51 p.

236. Newman S. S. *The Sonata in the Baroque Era*. 4th ed. New York : W.W. Norton and Company, Inc., 1983. 476 p.
237. Polk K. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice*. Cambridge University Press, 2004. 272 p.
238. Quantz J. J. *On Playing The Flute*. Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. London-Boston, 1985. 412 p.
239. Schering A. *Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1927. 235 p.
240. Schulenberg D. *Music of the Baroque*. London: Oxford University Press, 2001. 349 c.
241. Steyn A C. *Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art)*, University of Pretoria, 2019. 207 p.
242. Whitwell D. *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble. The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble. Vol. 3*. Austin; Texas; USA : Whitwell Books, 1983. 286 p.

Додаток А

Жан Даніель Браун - «Соло» для фагота.

SOLOS (1740)

for Bassoon
für Fagott

Jean Daniel Braun

Rondeau

5

10

15

20

25

30

34

39

44

48

Партита BWV 1013 I. С. Баха для флейты в перекладенні для фагота solo
В. Уотерхауса

PARTITA

Johann Sebastian Bach
Transcr.: W. Waterhouse

Allemande

mf

p

cresc

f

p *cresc*

f

mf

21 *p*

23 *mf*

25 *pp*

28 *f*

31 *dolce* *arco*

33 *f*

35 *mf*

37 *f*

39

42

44

This section of the musical score consists of ten staves of music in bass clef. It begins with a piano (*p*) dynamic at measure 21. The dynamics fluctuate, including mezzo-forte (*mf*), pianissimo (*pp*), and forte (*f*). At measure 31, the instruction *dolce* (sweet) is used, and *arco* (arco) is indicated. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Corrente

47

52

55

58

61

64

67

70 *f*

73 *mf*

74 *p*

This section is titled "Corrente" and spans from measure 47 to 74. It is written in bass clef. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic at measure 74.

81 *pp*

84 *cresc*

87

90 *f* *p*

93

96 *f* *p*

99 *f* *p* *f* *p*

102

105 *f*

108

111 **Sarabande**
mf

114

117 *f*

120

123

127 *mf*

131 *dolce* *mf*



Bourree Anglaise



200 *mf*

205

210 *p*

215 *f*

220

225 *cresc* *f* *rit.*

Detailed description: This page contains six staves of musical notation for a bass clef instrument. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with accents. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with a mezzo-forte (*mf*) section at the beginning. The piece concludes with a *crescendo* leading to a final *f* dynamic, followed by a *ritardando* (*rit.*) on the final note.

Морым Аллард - Варіації на тему Паганіні (24-й каприс).

A Gilbert AUDIN
VARIATIONS SUR UN THEME DE PAGANINI
 (24^e Caprice)
 POUR BASSON SEUL Maurice ALLARD

Allegro $\text{♩} = 120$

1^{re} fois *f*
 2^e fois *mp*

2^e fois *mf* cresc. rit les 3 dernières mesures

1. 2.

I.

Léger et libre $\text{♩} = \text{de } 80 \text{ à } 120$

2^e fois *p* 2^e fois *p* et plus lento

II.

Léger et libre $\text{♩} = \text{de } 80 \text{ à } 120$

© 1986 by Gérard BILLAUDOT Éditeur
 14, rue de l'Échiquier 75010 Paris

Free Sheet music for Bassoon www.fagotizm.narod.ru

2

III.

Léger et libre $\text{♩} = \text{de } 80 \text{ à } 120$

1. 2.

1. 2.

IV.

$\text{♩} = 80$

f *divorche*

f *cresc.*

f *rit.*

2^e fois *rit.*

2^e fois

V.

$\text{♩} = 80$ (Un peu libre)

f *triple*

2^e fois

VI.

Libre chanté ♩ = de 66 à 120

de p à mf

VII.

Libre ♩ = de 120 à 152

mf

VIII.

♩ = 80

f

mp

mp accel. et cresc. jusqu'à la fin de la variation

4

IX.

♩ = 100

2^e fois plus vite et plus f

Cadence enet

f

abbaissé

accel

f

plus lent

Tempo I

f

cresc. et rit. la 2^e fois

Гордон Джакоб - Партита для фагота solo

Partita

für Solo Bassoon

1. *Preludio*

GORDON JACOB

Allegro molto

mf *p cresc.*

5 *f p cresc.*

10 *f sf p*

16 *f*

21 *p poco cresc.*

27 *f pp*

2

2. *Valse*

Tempo di Valse animato

p mf

7 *p*

13 *mf f*

18 *p cresc.*

23 *f poco rit. a tempo p*

29 *f p*

35 *f ff*

40 *p poco rit. pp*

3. Presto

3

Presto assai

f *sempre stacc.*

7

14 *sempre f*

21 *mf* *p*

28 *cresc.* *f*

33 *p cresc.* *f* *ff*

41 *p*

4

4. Aria antiqua

Andante

p espress.

4

8

13 *f*

16 *p*

19 *cresc.* *f* *p*

5. Capricciotto

5

Allegro molto

Musical score for "5. Capricciotto" by Franz Liszt, Op. 10, No. 5. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of 45 measures. It features dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, and *rit.*, and includes a change in time signature from 2/4 to 3/4 at measure 40.

The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Allegro molto". The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 1-5) is in 2/4 time. The second system (measures 6-10) continues in 2/4 time. The third system (measures 11-14) includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system (measures 15-20) features a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system (measures 21-26) includes a piano (*p*) dynamic. The sixth system (measures 27-31) includes a crescendo (*cresc.*) marking. The seventh system (measures 32-39) includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The eighth system (measures 40-45) includes a crescendo (*cresc.*) marking, a ritardando (*rit.*) marking, and a change in time signature to 3/4 at measure 40. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Малколм Арнольд - Фантазія для фагота solo
Fantasy for Bassoon solo

MALCOLM ARNOLD
Op. 86

Allegretto $\text{♩} = 100$

f \rightarrow *p*

ff \rightarrow *p* *espressivo* \rightarrow *f* \rightarrow *p*

f \rightarrow *p* \rightarrow *f*

p \rightarrow *f* \rightarrow *p*

ff \rightarrow *p* \rightarrow *f*

p

pp \rightarrow *p* \rightarrow *rit.* \rightarrow *pp*

2 Malcolm Arnold :: Fantasy for Bassoon solo

D Allegro non troppo $\text{♩} = 120$

mf \rightarrow *f* \rightarrow *mf* \rightarrow *f* \rightarrow *p*

f \rightarrow *p* \rightarrow *f* \rightarrow *ff*

mf \rightarrow *f* \rightarrow *mf* \rightarrow *f*

p

G Tempo I $\text{♩} = 100$

f \rightarrow *p*

ff

p

Malcolm Arnold :: Fantasy for Bassoon solo

3

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *ff* *f* *ff* *p* *f* *fp* *ff*

K Presto ♩ = 176

L

4

Malcolm Arnold :: Fantasy for Bassoon solo

accel. *p* *f* *pp* *ff* *possibile* *p* *a niente*

M Lento ♩ = 60

Франсуа Міньйон – 16 вальсов для фагота solo

16 Valsas para Fagote Solo
Francisco Mignone

Aquela Modinha que o Villa não Escreveu

Implorante, saudos e triste

7

14 *scorri* a tempo *molto cresc.* 1 Tempo *p*

20

26 *cresc.* *delicado*

33 *poco rit.* *mais devagar*

38 *PP* *bem devagar e completo abandono* 3:30
7 de 9, 1981

27 *Vivo* *f* *imitando violão* *pp*

31 *f* *pp*

35 *mf* *dramatizando un poco e affret.* *ff*

39 *affret.* *dim.* *cedendo un poco*

43 (L1)

47 *mf* *pp* *mf*

52 *pp* *f* *pp*

10

57 *rit.* *p* desaparecendo (viollão) *subito più mosso* *mf* *f* *allargando* *forte e*

63 *mf* *p* *f* *allargando* *forte e* *Ágil com uma flauta*

69 *dramático* *marcado* *suplicante e affret.* *rit.* *Tempo seresteiro* *mp*

73 *p* *affret.*

81 *rit.* *cantando* *pp* *allargando* *v a tempo*

87 *cresc. molto* *ff* *sostenuto* *f*

93 *sf* *f* *mf* *rit. molto* *senza tempo* *ppp* *agitato* *v* *lento* *a piacere*

Ossia *ppp* *April 23, 1981*

130A97 **Courtesy** *Mistério* *W. Almeida*
(Quanto amei-a!)

Tempo de valsa sentimental e doentia

7 *v*

13 *v*

19 *v* *v*

25 *v* *Conclusivo*

31 *rit.* *Preliando* *rall.*

37 *I Tempo* *p* *v*

12 19

43 *f*

47

53 *f* apaixonado

66 affretando *pp* a tempo

70

74 *v* molto lento *v* *p* *pp* *ppp* 2:30
130A97 April 17, 1981

Courtesy

Valsa da Outra Esquina

Francisco Mignone

Valsa Viva

pequeno no gregoriano vivo

4 *f*

6

11 ritardando

17 a tempo

23 seco *p* *f*

30 *rit.* poco allargando *f* *v* a tempo vivo

36 *sfz*

41 *p*

46 *v* *sfz* *rit.* *rit.* Do $\text{\textcircled{S}}$ depois $\text{\textcircled{+}}$

130A97

52 *cantabile* *mp* *cresc.*

57 *f* *p* *cresc.*

63 *expressivo* *poco ritardando* *v a tempo* *p*

68

74 *v*

80 *v* *affret.* *rit.*

85 *D.C. ao §* *depois* *f*

88

93 *lento* *f*

130A97 4'00 April 4, 1981

Waltzes **Valsa em Si Bemol Menor**
(Dolorosa)

Valsa Lenta *doloroso*

7 *v*

13 *f* *mf*

20 *tr* *rit.* *poco più* *Fim*

26 *cresc.* *animando* *rit.* *a tempo* *a tempo*

33 *v* *rit.* *a tempo*

38 *v* *rit.* *D.C. al Fim*

1'00 1981

26 Valsa-Choro 19

8

6

12

18

23

28

33

38

44

51

56

61

Courtesy *Valsa Improvisada*

Francisco Mignone

Moderadamente

Fim ⊕

poco rit. devagar

130A97

a tempo

Do ⊕ ao Fim

130A97

Courtesy Apanhei-te Meu Fagotinho

(Valsa paródia)

Francisco Mignone

29

Bem rápido

f 30 3m. fagotinho e ac. e. m. b. o.

crescendo poco a poco

1. 2. *c poco dec. c.*

1.

2.

130A97

1. 2. *poco rit.*

Scherzando

p

c no 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

1. 2. *f p*

1. 2. *devagar*

p mp mf

p subito mp mf f ff

130A98

Courtesy

Francisco Mignone

+ 1 3/4

27

Alegria interior

Handwritten number 4 in the top left margin.

Staff 1: *mf*

Staff 5: Measure 5

Staff 9: Measure 9

Staff 13: Measure 13

Staff 18: Measure 18

Staff 22: *p*, *poco rit.*, *130A97*, *mf*, *Molto allegro*

Staff 26: Measure 26

Staff 32: *I Tempo*, *tr*, *v*, handwritten *у лепод*

Staff 37: *p subito*, *v*, *3 piacere*

Staff 43: *v*, *como cadência virtuosística*

Staff 47: Measure 47

Staff 51: *v*, *D.C. ao*, *3*, *mf*

Bottom right corner: 200 April 21, 1981

Francisco Mignone

Val. Declamada
(O Viúvo)

25

Moderadamente (Quase falando)

5 animando

10 poco rit.

13 a tempo rit.

20 I Tempo

25

30 cresc. e animando

36 f animando V Calmo

42 V affretando rit. V Calmo pp

130A97

Francisco Mignone

Pattapiada

25

Molto vivo

5

10

15 p molto rit. Molto vivo

20

25 a tempo rit.

30

130A97

20 un poco calmo

0

45

50

55

60

65

rit.

D.C. do

ao

Deciso

145

April 8, 1981

Ossia

Courtesy "A Noel Devos" A Boa Páscoa para Você, Devos! (Valsa em fá menor) Francisco Mignolo

Andante moderato

animando

6 rit. a tempo animando

11 rit. animando

17 Più vivo

22 a tempo

27 rit. p

32 Vivo a tempo

37

40

47 Più lento com serenidade

Molto lento

pp

130A97

April 16, 1

Courtesy

Valsa Quase Modinheira (A implorante)

Francisco Mignone

Como saudosa canção suspirada

p

a tempo

meno *I Tempo* *p* *mp* *f*

molto cresc.

poco rit. *cresc. e affret.* *rall.* *a tempo*

Insistente e Più Vivo *mf* *f* *v* **130A97**

mp *mf* *f* *sostenuto* *f*

largamente

dim. *rall.*

meno *più lento* *p* *rit.* *affret.*

largamente *rall.* *pp* **130A97** *f* brusco **3°00**
April 16, 1981

Courtesy Valsa Ingêna Francisco Mignone

Con grazia p [Musical notation]

[Musical notation]

Poco più e deciso sf [Musical notation]

Assai vivo f [Musical notation]

Cantando [Musical notation]

[Musical notation]

[Musical notation]

1. 2. poco rit. [Musical notation]

I Tempo e calmo p [Musical notation]

Vivo [Musical notation]

[Musical notation]

rit. [Musical notation]

32

Courtesy

"À memória de Mario de Andrade"
A Escrava que não era Isaura
(Valsa sem quadratura)

Francisco Mignone

Valsa lenta

p

6

11

16

un poco rall. *rit.*

21

a tempo

26

f

32

cedendo

37

un poco *f* cantando

42

48

54

rall. *a tempo* *allargando*

60

a tempo

66

f

71

molto cresc. con animo

77

mp *rit.* *p* *Andante* *D.C. após*

82

87

a tempo *calmo*

93

un poco rall. *p* *PP* *PPP*

Ossia

400

April 6, 1981

Courtesy Francisco Mignone

Macunaíma
(A Valsa Sem Carácter)

p cantando

6

13

18 *v. sem precipitar*
f poco rall.

24

29

34 *mf*

40

130A97

М. Алексеев Соната

В. С. Попову
СОНАТА

М. АЛЕКСЕЕВ

Largo ($\text{♩} = 42$)
narrate

I

p — *f* *p* — *f* (*f*) *p*

f *p*

pp *mp*

p poco a poco cresc.

c 9048 к

Fagotto solo

27

f *p* — *f* *p* — *f* (*p*)

pp poco cresc.

f

cresc.

c 9048 к

28

Fagotto solo

più f
mp *poco dim.* *attacca*

II

Allegretto (♩ = 106)
capriccioso

f
mp *poco cresc.*

Fagotto solo

29

(sempre f)
sub. p *simile*

Fagotto solo

poco a poco cresc.

c 9048 x

Fagotto solo

Con slancio

cresc.

capriccioso

mp poco cresc.

f

più f

c 9048 x

Fagotto solo

Musical score for Fagotto solo, measures 1-16. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with various ornaments and dynamics. The dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a *ff* dynamic marking.

© 9048 K

Fagotto solo

Musical score for Fagotto solo, measures 17-32. The tempo is marked *Largo* with a metronome marking of quarter note = 41. The section is titled *III* and includes the instruction *narrare*. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. Dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a *sub. p* (subito piano) dynamic marking. The tempo is marked *Con moto* at the end of the section.

© 9049 K

34 Fagotto solo

allargando

Tempo I (Largo)

pp *mp* *p* *f* *ff*

Mesto

ossia

Д. Аббасов - соната

СОНАТА

(1986)

PRELUDIO

Д. АББАСОВ

(voce) $\text{♩} = 46$

© 9048 К

Fagotto solo

35

I

Quasi improvisata

© 9048 К

36

Fagotto solo

Musical score for Fagotto solo, measures 36-45. The score consists of 11 staves of music in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs and dynamic markings.

© 9048 x

Fagotto solo

37

Musical score for Fagotto solo, measures 37-46. The score consists of 10 staves of music in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

© 9048 x

38

Fagotto solo

Musical score for page 38, Fagotto solo. The page contains ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single system. A 'gliss.' marking is present above the eighth staff. The page number '38' is in the top left, and 'c 9048 K' is at the bottom center.

Fagotto solo

39

Musical score for page 39, Fagotto solo. The page contains ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single system. The page number '39' is in the top right, and 'c 9048 K' is at the bottom center.

Fagotto solo

INTERLUDIO

(soave) $\text{♩} = 40$

II

$\text{♩} = 102$

Fagotto solo

42

Fagotto solo

gliss.

c 9018 s

Fagotto solo

43

POSTLUDIO

(poco) $\text{♩} = 38$

c 9018 s

В. Левіт – Соната для двох фаготів

44

Fagotti

В. Попову и А. Попову

СОНАТА для двух фаготов

I

В. ЛЕВИТ

Andante, espressivo

Fagotto I

Fagotto II (на кримсоль)

string.

1

с 9048 к

Fagotti

45

Tempo 1

mp

p

mp

2

1

с 9048 к

46

Fagotti

Musical score for page 46, Fagotti part. The score consists of two systems of staves. The first system includes staves 1 and 2, with a first ending bracket labeled '3'. The second system includes staves 3, 4, 5, and 6, with a second ending bracket labeled '4'. Performance markings include 'stretto' and 'a tempo'. Dynamics include *p* and *mp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

c 9048 x

Fagotti

47

Musical score for page 47, Fagotti part. The score consists of two systems of staves. The first system includes staves 1 and 2, with a first ending bracket labeled '5'. The second system includes staves 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. Performance markings include 'a tempo'. Dynamics include *pp*, *mp*, and *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

c 9048 x

48
Fagotti

II

Allegretto

© 9048 κ

Fagotti

49

© 9048 κ

50

Fagotti

9

pp

pp

mp

pp

pp

10

c 9018 k

Fagotti

51

11

12

c 9018 k

52

Fagotti

Poco meno mosso, rubato
accelerando

poco tranquillo *più mosso*

c 9018 K

Fagotti

53

poco meno

poco a poco più mosso

Meno mosso, tranquillo

a tempo

poco a poco string.

più mosso.

c 9048 K

54

Fagotti

Musical score for Fagotti, measures 15-16. The score consists of two staves per measure. Measure 15 includes an *accel.* marking. Measure 16 includes a circled measure number 16. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

с 9048 к

Fagotti

55

Musical score for Fagotti, measures 17-18. The score consists of two staves per measure. Measure 17 includes a circled measure number 17. Measure 18 includes a circled measure number 18. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Pesante

III

Andante espressivo, rubato

Musical score for Fagotti III, measures 18-19. The score consists of three staves. The top staff is labeled 'Fagotto II' and includes a *mp* marking. The middle staff is labeled 'Fagotto I (за рудисом)'. The bottom staff is labeled 'Fagotto II'. Measure 18 includes a circled measure number 18. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

с 9048 к

56

Fagotti

19

20

21

p

p

(издалека)

(ещё дальше)

pp

Luciano Berio: Sequenza XI per flauto

© Copyright 1998 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

3

Measures 1-12 of the musical score. The score is written for piano and flute. It includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *ppp*, and *ff*. Performance instructions include *FL* (flute), *DL* (double lip), and *FL* (flute). A section marked **C** begins at measure 10. The tempo marking is $\text{♩} = 60/72$.

Luciano Berio: Sequenza XI per flauto

© Copyright 1998 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

4

Measures 13-24 of the musical score. The score continues with piano and flute parts. It includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *ppp*, and *ff*. Performance instructions include *DL* (double lip) and *FL* (flute). A section marked **D** begins at measure 18. The tempo marking is $\text{♩} = 60/72$.

Measures 1-5 of the musical score for Luciano Berio's Sequenza XII for soprano saxophone. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *f*, *pp*, and *p*. Performance instructions such as *DL* (Dolce/Lento) and *FL* (Forte/Lento) are present. A section marker **E** is located at the beginning of measure 4. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

Luciano Berio, Sequenza XII per soprano
© Copyright 1998 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

Measures 1-5 of the musical score for Luciano Berio's Sequenza XV for soprano saxophone. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions such as *DL* (Dolce/Lento), *TK* (Tutti/Allegro), and *FL* (Forte/Lento) are present. A section marker **G** is located at the beginning of measure 4. The piece concludes with a final *mf* dynamic marking.

Luciano Berio, Sequenza XV per soprano
© Copyright 1998 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

Musical score for page 7, measures 101-104. The score is written for piano in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 101 starts with a piano (p) dynamic. Measure 102 has a forte (f) dynamic. Measure 103 has a piano (p) dynamic. Measure 104 ends with a pianissimo (ppp) dynamic. Performance markings include slurs, accents, and dynamic changes. A rehearsal mark 'H' is placed above measure 102. A tempo marking of quarter note = 60/72 is present at the end of the system.

Luciano Berio, Sequenza XII per Fagotto
© Copyright 1968 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

Musical score for page 8, measures 105-108. The score continues from page 7. Measure 105 starts with a pianissimo (ppp) dynamic. Measure 106 has a piano (p) dynamic. Measure 107 has a forte (f) dynamic. Measure 108 ends with a piano (p) dynamic. Performance markings include slurs, accents, and dynamic changes. A rehearsal mark 'I' is placed above measure 106. A tempo marking of quarter note = 60/72 is present at the end of the system.

Luciano Berio, Sequenza XII per Fagotto
© Copyright 1968 by Universal Edition A.G., Wien

UE 30264

Е. Денисов – Соната для фагота

Валерио Попову
СОНАТА
для фагота

To Valeri Popov
SONATA
for bassoon

Эдмон ДЕНИСОВ
Edison DENISOV
(1982)

5

I

Moderato

p *roco espr.*

6

f *espr.*

7

Musical score for page 7, featuring ten staves of bass clef music. The score includes dynamic markings such as *pp*, *poco espr.*, *p*, and *più espr.*. It contains several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulation marks like slurs and accents. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor).

8

Musical score for page 8, featuring ten staves of music. The score includes a 5/4 time signature and dynamic markings such as *pp*. It contains several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulation marks like slurs and accents. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor).

10

II

Lento, poco rubato

pp poco espr.

5:4

3

5:4

3

7:4

5:4

9:8

7:8

mf poco espr.

5:4

f espr.

5:4

9:8

7:8

11:8

This section of the musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p*, *mp*, *pp*, *mf*, *espr.*, and *f*. Time signature changes are indicated by ratios such as 5:4, 7:8, 9:8, and 10:8. The section concludes with a double bar line and the number 12 below it.

III

The third section of the score is marked *Allegro moderato* and *leggero*. It is written in a bass clef with a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*. Time signature changes are noted with ratios like 5:4, 7:8, and 9:8. The section ends with a double bar line.

Musical score for measures 10-30. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features complex rhythmic patterns with frequent triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p*, *pp*, *mp*, *f*, *ppp*, and *mf*. Rhythmic notations such as 5:4, 7:8, 9:8, and 10:8 are placed above the notes. Measure numbers 10, 12, 15, 18, 21, 24, 27, and 30 are indicated at the beginning of their respective lines.

14

Musical score for measures 33-56. The score continues in the same bass clef and key signature as the previous section. It maintains the intricate rhythmic texture with triplets and sixteenth-note passages. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *ppp*, and *f*. Rhythmic notations such as 5:4, 7:8, 9:8, and 10:8 are present. Measure numbers 33, 36, 39, 42, 45, 49, 53, and 56 are indicated at the beginning of their respective lines.

60 *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp*

64 *p* *pp* *pp* *p* *ppp* *p*

69 *ppp* *mf* *p*

73 *mp* *mf* *p* *mp*

76 *pp* *pp* *pp* *ppp* *p* *mp*

79 *f* *p* *pp* *p* *mp* *pp*

83 *p* *ppp* *mf* *pp*

86 *p* *ppp* *mp* *pp* *mf*

16

89 *ppp* *f*

91 *ppp* *pp* *p*

94 *pp* *p* *pp* *mp* *pp*

97 *p* *pp* *mf* *pp* *f*

100 *pp* *ppp* *pp* *ppp*

103 *pp* *ppp* *pp*

106 *ppp* *pp* *ppp* *pppp* *pp*

Detailed description: This page contains a musical score for a bass clef instrument, spanning measures 60 to 106. The score is written in a single system with various dynamics and articulations. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *f* (forte). Articulations include slurs, accents, and trills. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is numbered 15 at the top right.

Е. Денисов – П'ять этюдів

17

Валерию Попову
ПЯТЬ ЭТЮДОВ

To Valeri Popov
FIVE ETUDES

Эддисон ДЕНИСОВ
Edison DENISOV
(1983)

1

The musical score is presented in a single system with 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score is numbered 1 at the top, indicating it is the first of five etudes. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Lento, poco rubato

Musical score for section 2, measures 1-37. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It features various dynamics including *p*, *poco espr.*, *più espr.*, *pp*, and *espr.*. There are several triplets and 5:4 time signature changes. Measure numbers 1, 4, 7, 10, 14, 18, 23, 27, 31, and 20 are indicated. A 7:8 time signature change occurs at measure 18.

3

Allegretto

Musical score for section 3, measures 1-22. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It features various dynamics including *p*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The music consists of rhythmic patterns and triplets. Measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 are indicated.

25 *pp*

28 *p*

31 *p*

34 *mf* *p*

37 *pp* *p*

40 *pp* *mf* *pp* *mf*

43 *p* *pp*

46 *p* *mf* *f*

49 *f*

51 *pp* *f*

54 *pp* *mp* *f* *p* *PPP*

22 4

Tranquillo

p *pp*

p *poco espr.* *mf* *più espr.*

f *espr.*

poco espr.

più espr.

p *p*

nrk 0016 map

Poco rubato

p *poco espr.*

4 6:4 7:8 7

7 3 3 3 3 *pp* *poco espr.*

10 5:4 7:8

12 3 3 5:4

14 7:8 7:8

16 7:8 7:8

19 3 5:4 7:8

22 7:8 9:8

24 7:8 7:8

26 5:4 3 *p*

28 5:4 6:4 7:8

30 6:4 5:4

33 7:8 5:4 7:8

35 3 5 7:8 *p*

37 7:8 7:8

39 7:8 5:6 *f*

Musical score for measures 41-55. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns, including 7:8, 5:4, 6:4, and 9:8 time signatures. The music includes trills, triplets, and various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The notation is dense, with many notes beamed together and some notes marked with accents or slurs. The piece concludes with a final chord in measure 55.

5th *Presto, staccato*
f *p*
1st *mf* *p*
0.5th *mf* *f* *p* *mf* *p*
2nd *f* *p* *mf* *p*
3-2 *mp* *p* *pp* *f* *mf* *p*
5-6 3-2 13-12 3-2
6th 0.5th *mf* *p*
5-4 *mp* *p* *mp* *mf*

Presto, staccato 1st *p* *p* *mp*
2nd 1st *Presto, staccato* *f* *p* *cresc.*
0.5th *mf* *mf* *f*
mp *cresc.* *f*
0.5th 1st *mf*
f *mf* *cresc.*
molto rit. *f* 3rd 4th
molto pesante 3rd *Ad libitum* *ff* *p* *cresc.* *f*

4ⁿ molto pesante 5ⁿ 4ⁿ Ad libitum

ff *ff* *p* *cresc.* *frull.*

bisbigliando 4ⁿ 0,5ⁿ

sp *mf* *p*

10ⁿ Agitato $\text{♩} = 66$

ff *f* poco rubato

1ⁿ a kiss 1ⁿ $\text{♩} = 100$ 1ⁿ 1ⁿ

ff *sf* *p*

slap., ad lib. 3ⁿ 2ⁿ 3ⁿ 2ⁿ

mf *pp*

31

Largo $\text{♩} = 48$ poco più mosso $\text{♩} = 52$

mp *p*

6ⁿ bisbigliando 2ⁿ 5ⁿ

mf *mp* *p* *mf* *p*

ord. 6ⁿ bisbigliando 6ⁿ ord. 7ⁿ

pp misterioso *p* *pp* misterioso

bisbigliando 5ⁿ ord. 7ⁿ 1ⁿ

p *mp* *p* *pp* misterioso

bisbigliando 5ⁿ ord. 8ⁿ bisbigliando 6ⁿ ord. 5ⁿ 1ⁿ

p *pp* misterioso *p* *pp* misterioso

bisbigliando 5ⁿ

p *mp* *p*

ord. hissing sound

pppp

О. ЩЕТИНСКИЙ - «Lento Pensieroso»

32

LENTO PENSIEROSO

Александр ШЕТИНСКИЙ
Alexander SHCHETUNSKY
(1994)

poco rubato
vibr. *non vibr.* *vibr.*
pp *expressivo* *mp* *smorz.* *pp*

non vibr. *vibr.* *smorz.* *p < mp* *mp*

non vibr. *vibr.* *non vibr.* *vibr.*
smorz. *p < mp* *p*

non vibr. *vibr.* *vibr. ord.*
gliss. *smorz.* *p < mp* *p*

vibr. *non vibr.*

poco accel. *p* *mp* *p* *poco a*

vibr. ord. *mf* *p*

f *mp*

f *molto espr.*

accel. *rall.* *gliss.* *oscill.* *leggiero*
mf *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *trem. bisb.*

mf *p* *mf* *p* *ten.*

mf *p* *mf* *p* *gliss.*

trem. bisb. *gliss.*
f *p*

34

46 *f* *drummatico* *accel.*
48 *rall.* *ff* *mf*
50 *oscill.* *gliss.* *vibr.* *vibr.* *vibr. ord.* *trem. bisb.*
53 *p* *mp* *f espr.* *p*
57 *vibr.* *ff sub.* *p tranquillo* *mf* *p leggiero*
60 *p espr.* *smorz.* *leggiero*
63 *mf* *p*

35

60 *p* *mp*
65 *mf* *p* *mf p* *gliss.*
73 *gliss.* *accel.* *f* *p sub.* *7*
74 *p* *mf* *p*
79 *mp* *mf* *p* *mf*
82 *p* *ff*
85 *vibr.* *frull.* *vibr. ord.* *trem. bisb.* *gliss.* *pp* *leggiero*
90 *p* *ff* *p* *mf* *gliss.* *ff* [dur. 6']

Д. Капирін - «Серенада»

36

СЕРЕНАДА

SERENADE

Дмитрий КАПИРИН
Dmitri SAPYRIN
(2007)

♩ = 120

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

47

51

56

62

66

70

73

38

79

86

92

97

102

106

110

114

119

This page contains musical notation for a bass clef instrument, spanning measures 37 to 119. The notation is organized into systems of staves. Each system begins with a measure number in the left margin. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The page number '37' is located at the top right, and the page number '262' is at the top right of the entire document. A section marker '38' appears below the eighth system.



Д. Курляндський - «Bas-relief»

40

BAS-RELIEF

Дмитрий КУРЛЯНДСКИЙ
Dmitri KOURILANDSKY
(2007)

Allegro $\text{♩} = 120$

f *pp*

5 *pp* *fp* *sfz f*

8 *pp*

13 gradual change from slaps to normal sound
f *fp* *sfz f*

16

18

20

22

41

24 *sfz mp*

26 *fp* *sfz f*

29 *pp*

36 *pp* *fp* *sfz f*

39

41

43

45

47

42

49 *f* *sfz*

52 *pp*

59 *pp* *fp*

63 *sfz*

65 *sfz*

67 *sfz*

69 *sfz*

71 *sfz*

73 *f*

74 *fp*

43

75 *f* *pp*

79 *pp*

86 *f* *fp*

90 *sfz*

92 *sfz*

94 *sfz*

96 *sfz*

98 *sfz*

100 *pp* *fp*

102 *sf f* *pp*

107

112

117 *pp* *fp* *sf f*
sempre stacc.

120 *mp*

123

126

129

131

133

135 *mp*
mf

137 *mp*
mf

139

141

143

145

147

149

45

Detailed description: This page contains musical notation for measures 102 through 149. The music is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns such as sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings are placed throughout the score, including *sf f*, *pp*, *mp*, *mf*, *fp*, and *sf f*. A performance instruction *sempre stacc.* is written above the staff at measure 117. The page number 44 is at the top left, and 45 is at the bottom right.

151

153

155

157

159

161

163

165

167

187

189

192

195

198

202

206

211

pp *fp* *sfz*

214

pp *sf*

Detailed description: This page contains a musical score for a bass clef instrument, likely a cello or double bass. The score is divided into measures, with measure numbers 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 187, 189, 192, 195, 198, 202, 206, 211, and 214 indicated at the beginning of their respective lines. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo), *sfz* (sforzando), and *sf* (sforzando). The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a crescendo leading to a forte section starting at measure 211.

М. Войнова - «Coda-fantasia»

Валерию Сергеевичу Попову
To Valeri Popov

49

CODA-FANTASIA

Марина ВОЙНОВА
Marina VOINOVA
(2007)

Moderato recitativo

p *mp*

p *pp* *mp* *fz*

mp *gliss.* *frull.*

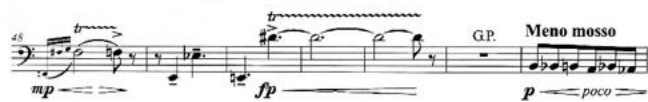
ord. *mp* *p* *pp* *bisb.* *p* *mf* *p*

bisb. *Poco più mosso* *ord.* *p* *mf* *p* *poco*

pp *sub. p*

mf *5*

f *marc. molto* *fz* *gliss.*



51

Г. Дмитрієв - «Соната-гротеск»

52

СОНАТА-ГРОТЕСК

SONATA-GROTESQUE

Георгій ДМИТРИЄВ
Georgi DMITRIEV
(1988)

Grave

f

mf

f

mf

pp

pp

mf espr. cresc.

dim.

pp cresc.

dim.

bisbigliando

ord.

pp

pp

dim.

cresc.

1 *bisbigliando*

14

53

© Издательство Голос Мелодия 2000

2

mp

mp

3

p

p

p

sim

4

8 *piu ff*
ff *frull.* *(frull.)* *ff*

ord. *gliss.* *2* *9* *gliss.* *1*
fff *fff* *fff* *fff* *p*

gliss. *smorzato ritmico* *gliss.* *gliss.* *p*

smorzato sim. *1* *10* *smorzato* *1*
p

smorzato *1*
ppp *p*

smorzato *1*
ppp *p*

1 *slap* *3*
p

Додаток Б

Твори для фагота solo

| | | |
|--|----------------------|--|
| ABOULKER, Isabelle | 1938, France | - 2 Jeux de notes |
| ACKER, Dieter | 1940, Germany | - Monodie (1967) |
| ADACHI, Hironi | 1935, Japan | - Fantasy (F1985) |
| ADELBERG-RUDOW, Vivian | 1936, USA | - Kaddish (1st.Prize IDRS Bassoon Solo Competition) |
| ADLER, Samuel Hans (2) | 1928, Germany-USA | 1) Bassoonery (bn solo/dbn ad lib); 2) Canto XII |
| AERTS, F. | - | - Fantasy and variations |
| AITKEN, Hugh | 1924, USA | - "Montages-Partita" (1962) |
| ALLARD, Maurice | 1923, France | - Variations on a theme by Paganini (Caprice No. 24) |
| ALLGOOD, William Thomas (2) | 1939, USA | 1) Multimedia (+ tape); 2) Pentacycle (1969; + tape) |

| | | |
|--|-----------------------------|--|
| APOSTEL, Hans Erich | 1901-1972, Austria | - Sonatina op. 19/3 (1951) |
| ARMA, Paul (2) | 1904-1987, France | 1) 4 Resonances (1970); 2) 3 Evolutions |
| ARNOLD, Malcolm Henry | 1921, UK | - Fantasy op. 86 (C/F1966) |
| ARTYOMOV, Vyacheslav | 1940, Russia | - Rezitativ V (1977) |
| BACHOREK, Milan | 1939, - | - 6 Caprices (1981) |
| BACHTIAR, Sobeir | - | - 4 Movements |
| BACK, Sven-Erik | 1919, Sweden | - 5 Preludes (1968; bn solo; perc ad lib) |
| BADIAN, Maya | 1945, Romania- Canada | - Capriccio (1981) |
| BALISSAT, Jean | 1936, Switzerland | - Dialogue (1984) |
| BALLIF, Claude Andre Francois | 1924, France | - Solfeggietto No. 11 op. 36 (1984) |
| BARAZETTI | - | - Assolo Concertant |
| BARNES, Milton | 1931, Canada | - Anerca I (1979) |
| BARRELL, Bonard | 1919, UK | - Soliloquies op. 39 (1963) |
| BARRETT, Richard | 1959, - | - Alba (1986-7; bn solo; + elec.) |
| BARROWS, John R. | 1913-1974, USA | - Sonata (1937) |
| BARTOLOZZI, Bruno (2) | 1911-1980, Italy | 1) The Hollow Man. For any wind instrument (1968); 2) Collage (1969/F1970) |
| BASHMAKOV, Leonid | 1927, Finland | - Sonata (1976) |
| BAZANT, Jaromir | 1926, Czechia | - Sonata op. 49 (1980) |
| BEAT, Janet Evelyne | 1937, UK | - Dreamscapes (1980; bn solo; + tape) |
| BECKERATH, Alfred Wilhelm von | 1901-1978, Germany | - Barcarolata |
| BELLISARIO, Angelo | - | - 3 Improvisations |
| BENES, Juraj | 1940, Slovakia | - Caiconá |
| BENOIT, Peter Leonard Leopold | 1824-1901, Belgium | - "Wedstrijd voor Baspijp" |
| BENTZON, Jorgen Liebenberg | 1897-1951, Denmark | - Studies in Variations op. 34 (1938) |
| BERG, Olav | 1949, Norway | - Brief Study (C/F1992) |
| BERTHOLON | | |
| BEURDEN, Bernhard van | 1933, Holland | - Music (1987) |
| BIALOSKY, Marshall H. | 1923, USA | - Fantasia |
| BLAND, Ed | 1926, USA | - For Bassoon (1979) |

| | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|---|
| BLASIUS, Matthieu Frederic | 1758-1829, France | - 6 Graduated Sonatinas |
| BLOCH, Ernest | 1880-1959, USA | - Fantasie & Variations |
| BLUNT, Marcus | 1947, - | - Caprice & Scotch Song |
| BODIN, Lars-Gunnar | 1935, Sweden | - Primary Structures (1976; + tape) |
| BOIS, Rob du | 1934, Holland | - 4 Invocations (1976) |
| BON, Willem Frederik | 1940, Holland | - Sonata op. 32 (1970) |
| BONNEAU, Paul | 1918, France | - 2 Caprices (bn solo; pf (str, hp) ad lib) |
| BOOGARD, Bernard van den (2) | 1952, Holland | 1) Etudenboek voor de onderwereld (1978); 2) Ogme (1977/80) |
| BORRIS, Siegfried | 1906-1987, Germany | - Music op. 119. 35 pieces |
| BORSODY, Laszlo | 1944, Hungary | - Shavings. 9 pieces |
| BORTZ, Daniel | 1943, Sweden | - Monologhi 2 (1966/F1967) |
| BOUSCH, Francois | 1946, France | - Espace-temps (C/F1981; + tape) |
| BOUTON, William Holmes | - | - Nachtlied |
| BOYLE, Rory | 1950, UK | - Play 1 (1986) |
| BOZZA, Eugene Joseph (5) | 1905-1991, France | 1) 15 Etudes journalieres op. 64; 2) 11 Etudes sur des modes karnatiques; 3) 12 Caprices; 4) Pieces breves; 5) Graphismes |
| BRANCOUR, Rene | 1862-1948, France | - Melody |
| BRANDMULLER | | |
| BRAUN, J. D. | | |
| BRAUN, Yehezkel (2) | 1922, Germany- Israel | 1) "Crazy Grasses" (1974); 2) Sonatina (1974) |
| BREUKER, Willem | 1944, Holland | - Aangespoeld (1985) |
| BREWAEYS, Luc (2) | 1959, Belgium | 1) Parametric Permutations (1982); 2) "Immer weiter, oder" (1988) |
| BRINDUS, Nicolae | 1935, Romania | - Melopedie & Fuga (1981) |
| BRINGS, Allen Stephen (2) | 1934, USA | 1) Dithyramb (1974); 2) Couplets |
| BRONS, Carel T. | 1931-1983, Holland | - Monolog IV (1968/1974) |
| BRUNS, Viktor (2) | 1904, Germany | 1) Studien fur Fortgeschrittene op. 32; 2) 4 virtuose Stucke op. 93 (F1985) |
| BUBALO, Rudolph | 1927, USA | - The Gay Bassoon (1974; + tape) |
| BUCHANAN, Dorothy Quita | 1945, New Zealand | - 5 Pieces (1968) |

| | | |
|--|-------------------------|---|
| BUCZEK, Barbara | 1940, Poland | - Eidos III (1979) |
| BURNESS, John Frederick | 1933, - | - Variations |
| BURRELL, Diana | 1948, - | - Lament (1988; bn solo; perc ad lib) |
| BUSS, Howard J. | 1951, USA | - A Day in the City (1986) |
| BUTTKEWITZ, Jurgen | Germany | - Fagott solo |
| BYRD, C. | - | - Bird in the Wind |
| CABRERA, Silvia Maria Pires | 1958, Brazil | - Memorias (1982) |
| CANTU, Giuseppe | - | - Romanze der Verlassenheit ohne Worte |
| CAPANNA, Robert | 1952, USA | - Remembrances (1977) |
| CHAGRIN, Francis | 1905-1972, UK | - 2 Pieces (1969) |
| CHASALOW, Eric | - | - Advent of the Wyrern |
| CHERRY, Richard John (2) | 1897-1982, South Africa | 1) Menuet (1932); 2) The Shantyman (1936) |
| CHERUBINI, Luigi Carlo Zanobi Salvatore Maria | 1760-1842, Italy | 1) Morceau pour basson (1823; 1-2 bn); 2) * 3) * (Bartholomaeus) |
| CHRANOV, Ognian | Bulgaria | - Sonata |
| CHRISTIANSEN, Henning | 1932, Denmark | - Taenkingens Varmekarakter (C/F1983; + tape) |
| CIOFFARI, Richard J. | 1943, USA | - 3 Inventions (1981) |
| COHN, Arthur (3) | 1910, USA | 1) Hebraic Study (1944; bn solo; pf ad lib); 2) Deklamation & Toccata (1944; bn solo; pf ad lib); 3) Music (1947) |
| COKKEN, Jean Francois Barthelemy (3) | 1801-1875, France | 1) Melody from "Anna Bolena" op. 28; 2) "Part du Diable - Air"; 3) 12 Melodies by Willent-Bodogni op. 37 |
| COLES, Graham | 1948, Canada | - Piece op. 17 (1978) |
| COMES, Liviu | 1918, Romania | - Maquii III (1982) |
| COPE, David Howell | 1941, USA | - 3 Pieces |
| COPPENS, Claude Albert | 1936, Belgium | - Dwangarbeid |
| CORNILIOS, Nicos | 1954, - | - Ode (C/F1980) |
| CORREGIA, Enrico | 1933, - | - L'Autonome est mort... (1986; bn solo; + tape) |
| COST, Deborah | - | - I and the Electrician (bn solo; + elec.) |
| CROTTY, Gerard | 1958-1988, New Zealand | - Melody (1985) |
| CSEMICZKY, Miklos | 1954, Hungary | - Partita (1987) |
| CUCIUREANU, Gheroghe | - | - Capriciul 5 & 6 |
| CYTRON, Warren A. | 1944, USA | - Wild Mushrooms (1983/91) |
| DAGNELIES, D. | - | - Fantasy & Variations |

| | | |
|---|--------------------------------|--|
| DAO, Nguyen Thien (2) | 1940, Vietnam- France | 1) Vang vong (C/F1983); 2) V. V. 2 (1987) |
| DELBORGO, Elliot Anthony | 1938, USA | - Reflections |
| DENISCH, Beth V. | - | - Star |
| DENISOV, Edison Vassilievich (2) | 1929, Russia | 1) 5 Etudes (1983); 2) Sonata (C/F1982) |
| DHERIN, Gustave | 1887-1964, France | - 16 Variations |
| DIAMOND, Arline | 1928, USA | - 5 Pieces (1970) |
| DICKINSON, Peter | 1934, UK | - Sonatina (1966) |
| DIEMENTE, Edward Philip | 1923, USA | - For Lady Day (bn solo; + tape) |
| DINESCU-LUCACI, Violeta | 1953, Romania- Germany | - Satya II (1981/F1982) |
| DITTRICH, Paul-Heinz | 1930, Germany | - " - the - m - " (1983; bn solo; + elec.) |
| DOMINSCHEN, Klimenty | 1907, - | - Scherzo |
| DORFMAN, Joseph | 1940, Israel | - Sonatina (1982/F1983) |
| DOUGLAS, Paul Marshall | 1936, - | - Jabora (1981) |
| DREYFUS, George | 1928, Germany- Australia | - Odyssey (1991) |
| DUBROVAY, Laszlo | 1943, Hungary | - Solo No. 7 (1986) |
| EBENHOH, Horst | 1930, Austria | - Sonatina op. 47/4 (1979) |
| ED, Fredrik | 1964, Sweden | - 5 sparkar genom livet (1988) |
| EKLUND, Hans (2) | 1927, Sweden | 1) 4 Pieces (1973); 2) 4 Humoresques (1989) |
| ERDMANN, Dietrich | 1917, Germany | - Petite Conversation (1974) |
| ERIXON, Per Anders | 1930, Sweden | - Dolcian Fancy op. 12 (1964) |
| ESPAIGNET, Jean (2) | 1813-1909, France | 1) 5 Exercices et un theme con variations; 2) Caprices in form de exercices |
| EYSER, Eberhard | 1932, Germany- Sweden | - Sonata (1973/F1974) |
| FALABELLA-CORREA, Roberto | 1925-1958, Chile | - Monodie |
| FARAGO, Marcel (2) | 1924, Romania-USA | 1) Phantasy on a theme by Paganini op. 40a; 2) Variations on a theme by Corelli op. 51 |
| FEILER, Dror | 1951, Sweden | - Kvana (C/F1986) |

| | | |
|---------------------------------------|---------------------------|--|
| FEINSMITH, Marvin P. | 1932, USA-Israel | - 2 Hebraic Studies |
| FENELON, Philippe | 1952, France | - Paral-lel (1984/F1985) |
| FIEVE, Peter | 1956, Denmark | - Grode (C/F1987) |
| FIRSOWA, Elena Olegovna | 1950, Russia | - Monologue op. 41 (1989) |
| FISHMAN, Marian | 1941, USA | - Conceptions |
| FONGAARD, Bjorn (4) | 1919-1980, Norway | 1) Sonata op. 109/1 (1971); 2) Sonata No. 1 op. 125/14 (1973); 3) Sonata No. 2 op. 125/15 (1973); 4) Concerto op. 131/10 (1976; bn solo; + tape) |
| FORSYTH, Malcolm Dennis | 1936, South Africa-Canada | - SaLe Scare du Printemps. With bn solo apologies to Stravinsky (1983) |
| FOTE, Richard | 1932, - | - Waltz for Juliet |
| FOUILLAUD, Patrice | 1949, France | - Volumen 1 & 2 (C/F1980) |
| FRANZEN, Olof Alfred | 1946, Sweden | - From the junction-point (1985/F1986) |
| FRIEDEMANN, Johannes | - | - Concert variations op. 8 |
| GAATHAUG, Morten | 1955, Norway | - Divertimento [b] op. 3 (1978) |
| GAMBARO, Giovanni Battista (2) | 1785-1828, Italy | 1) 18 Studies (Dherin) * (Kovar); 2) 1er Air varie |
| GANICK, Peter George | 1946, USA | - 6 Pieces |
| GANZOINAT | - | - Preambule |
| GARSCIA GRESSEL, Janina | 1920, Poland | - Oddments. 7 pieces (1969) |
| G. A. S. | 17. Jh | - Sonata (1646) |
| GEBAUER, Francois-Rene (2) | 1773-1844, France | 1) 12 Populaire themes et * variations; 2) 6 Caprices |
| GEBAUER, Michel Joseph (2) | 1763-1812, France | 1) Themes choisies; 2) Theme favori |
| GELBRUN, Artur | 1913-1985, Poland-Israel | - Miniature (1969) |
| GENTILUCCI, Armando | 1939, Italy | - Metamorfosi su un Alleluja (F1986) |
| GENZMER, Harald (2) | 1909, Germany | 1) Etudes (1973-5); 2) Sonata (1974) |
| GESENSWAY, Louis | 1906-1976, Latvia-USA | - Sonata (c1950) |
| GEYSEN, Frans | 1936, Belgium | - Solo per Solum (C/F1992) |
| GHEZZO, Dinu Dumitru | 1941, Romania-USA | - Sound Shapes |
| GIMBEL, Allen | - | - Sonatina |
| GIULIANO, Giuseppe | 1948, Italy | - Immaginazione essenziale (1986; bn solo; + tape) |

| | | |
|---|-----------------------------|---|
| GOLDBERG, Theo (2) | 1921, Germany- Canada | 1) 3 Movements (1971; + tape); 2) Saint Francis' Sermon to the Birds (1975; + tape) |
| GRIMS-LAND, Ebbe | 1915, Sweden | - Fagottuoso (1979) |
| GRIMSSON, Larus | 1954, Iceland | - Back to the Beginning Again? (bn solo; + tape) * (1984) |
| GROVE, Stefans | 1922, South Africa-USA | - Scaramouche |
| GYRING, Elisabeth | 1886-1970, Austria-USA | - Arabesque (1963) |
| HABA, Alois | 1893-1973, Czechia | - Suite op. 69 (1950) |
| HACHIGIAN, Dorian | - | - Music |
| HALACZINSKY, Rudolf | 1920, Germany | - Sentenzen II op. 57 (1974) |
| HAMEL, Keith | - | - Obsessed again (1992; + elec.) |
| HANSON, S. | | |
| HARDISH, Patrick Michael (3) | 1944, USA | 1) Soliloquy (c1971); 2) Intensities I (1971); 3) Intensities II (1978) |
| HARTZELL, Eugene | 1932, Austria- USA | - Divertimento (Monolog III; 1964) |
| HATCH, Peter | 1957, Canada | - Metamorphoses (1983; + tape) |
| HEDWALL, Lennart (2) | 1932, Sweden | 1) Sonata (1977/F1979); 2) Sonata No. 2 (1992) |
| HEININEN, Paavo | 1938, Finland | - Gymel op. 39 (1978/F1979; + tape) |
| HEINIO, Mikko Kyosti | 1948, Finland | - Suite op. 21 (1976) |
| HEKSTER, Walter | 1937, Holland | - Wind Song No. 4 (1979) |
| HENNING, Ervin Arthur | 1910, USA | - Divertimento (1950) |
| HERSANT, Philippe | 1948, France | - HOPI |
| HILLER, Wilfried | 1941, Germany | - Kaleidoskop |
| HINCHCLIFFE, Ernest | 20. Ct. | - Ra-Too-Ra-I-Tay |
| HINES, Edward J. | - | - Yeni Makam 1 |
| HIRSCH, Hans Ludwig | 1937, Germany | - 3 Monodies (1973) |
| HORN, Rick van | - | - March, In April, May. Essay |
| HOVANESSIAN, Simon | 1940, Armenia | - Sonate (1988) |
| HOVEY | - | - Daily Exercises |
| HRANOV, Ognian | - | - Sonata for Bassoon |
| HUFFNAGLE | - | - Streamlined etudes |
| HUMMEL, Berthold | 1925, Germany | - 5 Epigramme op. 51 |

| | | |
|--|-----------------------|---|
| HUMMEL, Johann Nepomuk | 1778-1837, Austria | - Polonaise [d] |
| ISRAEL, Brian M. | 1951, USA | - Dance Suite |
| JACOB, Gordon Percival Septimus | 1895-1984, UK | - Partita |
| JAECKER, Friedrich | 1950, Germany | - 4 Pieces (1974) |
| JANCOURT, Louis Marie Eugene | 1815-1901, France | - Suite No.1 |
| JOHANSON, Sven-Eric Emanuel | 1919, Sweden | - Hans fagott (C/F1973) |
| JOHNSTON, Alison Aileen Annie | 1916, UK | - Piece |
| JONSTON, B. | | |
| JOUBERT, Claude-Henry | - | - 5 Easy Pieces |
| KALACH, Josef (2) | 1901, Czechia | 1) The Sweet-toothed Bear; 2) The Bear on Ice |
| KALMAR, Laszlo | 1931, Hungary | - Monologo 7a (1983) |
| KANACH, Sharon E. | 1957, USA | - Stone 1 (C/F1980; + tape) |
| KANETA, Choji | 1948, Japan | - Ambivalence IV (F1986) |
| KARG-ELERT, Sigfried | 1877-1933, Germany | - Sonata (1926) |
| KARKOFF, Ingvar | 1958, Sweden | - Utfyllnadsmusik (1978) |
| KARKOFF, Maurice Ingvar | 1927, Sweden | - Suite op. 127 (1975) |
| KARKOSCHKA, Erhard | 1923, Germany | - Dialogue (1982; + elec.) |
| KASPAROV, Yuri | 1955, - | - Sonata Infernale (1989) |
| KATZER, Georg | 1935, Germany | - Pezzo per fagotto (1982) |
| KAVANAUGH, Patrick T. | 1954, USA | - Debussy Variations (1977; bn/dbn solo) |
| KELDORFER, Robert | 1901-1980, Austria | - Sonatine |
| KESHNER, Joyce Grove | 1927, USA | - Monophonic Piece |
| KESSLER, Thomas | 1937, Switzerland | - Polysono (1986) |
| KOCH, Charles [Karl] | 1793-after 1822, - | - Grand Rondo brilliant [C] op. 13 |
| KOCH, Dagfinn | 1964, Norway | - Sand for Bassoon (1987; + tape) |
| KOCH, Erland Sigurd Christian von | 1910, Sweden | - Monologue No. 5 (1975) |
| KOHS, Ellis Bonoff | 1916, USA | - Burlesca No. 6 (1945) |

KOPROWSKI

| | | |
|--------------------------------------|-----------------------|--|
| KORNLEIN, Justus C. | ?-1866, - | - Grand Rondo [C] op. 1 |
| KORTE, Karl Richard | 1928, USA | - Demiola (+ tape) |
| KOSA, Gyorgy | 1897-1984, Hungary | - Solo Piece (1956) |
| KRACKE, Hans | 1910, Germany | - Metamorphosen eines |
| KRATZSCHMAR, Wilfried | 1944, Germany | - Solitude I (1980) |
| KUBIK, Ladislav | 1964, Czechia | - Sdeleni (1974) |
| KURIMOTO | | |
| KURZ, I. (2) | | |
| KVAM | | |
| LAMB | - | - Vision of Basque |
| LAMOTTE, Antoine | 1819-1912 | - The Last Rose of Summer |
| LAMPE, Gunter | 1925, Germany | - Solo per fagotto (F1985) |
| LANG, David | 1957, USA | - Press Release |
| LANG, Istvan | 1933, Hungary | - Interpolations (1988) |
| LANGLEY, James | 1927, UK | - Cavatina |
| LANGLOIS, Theo | 1909, Belgium | - Facetie |
| LARSEN, Libby [Elizabeth] | 1950, USA | - Jazz Variations (1984) |
| LEBARON, Alice Anne | 1953, USA | - After a Dammid to Hell * (C/F1982) |
| LEDUC, Jacques | 1932, Belgium | - 3 Bagatelles op. 61 (1978) |
| LEICHTLING, Alan Robert | 1947, USA | - Serenade Etude op. 37 (1965, bn/dbn solo) |
| LEIDEL, Wolf-Gunter | 1949, Germany | - 3 Apercus (1982) |
| LEITERMEYER, Fritz | 1925, Austria | - Monologue op. 64 (1974) |
| LENOT, Jacques | 1945, France | - L ' Ange au sourie (1981/F1982) |
| LERSTAD, Terje Bjorn | 1955, Norway | - Bassoon Solo op. 136 (1980) |
| LEWIS, Robert Hall | 1926, USA | - Monophonie IV (1967) |
| LIFCHITZ, Max | 1948, USA | - Yellow Ribbons No. 4 (1981) |
| LIPP, Charles (2) | 1945, USA | 1) Pieces (1971); 2) Expectations Refutations (1980) |
| LOEB, David H. | 1939, USA | - Prelude & 2 Scherzi |
| LOTSCH, Hans | Germany | - 6 Pieces |
| LOUDOVA, Ivana | 1941, Czechia | - Con umore in F (1978) |

| | | |
|----------------------------------|------------------------|---|
| LOVANO, Maguy | 1934, France | - 2 Pieces breves |
| LOWREY, Norman Eugene | 1944, USA | - Fragments and Overlays (1975; + tape) |
| LYKKEBO, Finn | 1937, Denmark | - Gravure II (1973/F1974) |
| LYONS, Graham | 1937? | - Arthritis III. 2 Testpieces for elder Basson Players |
| MACONCHY, Elizabeth | 1907, UK | - Excursion (1988) |
| MANGOLD, Paul | 1781-1851, - | - 6 Solo Pieces |
| MANZONI, Giacomo | 1932, Italy | - Percorso C1 (1974/F1975; bn/dbn solo + tape) |
| MAROS, Miklos (3) | 1943, Hungary-Sweden | 1) Air (1973/F1974); 2) Fantasy op. 16; 3) Manipulation I (C/F1976; bn solo + "Svenssonlade") |
| MARTINI, Gian Mario | 1923, Italy | - Improvisation (1959) |
| MASSIAS, Gerard | 1933, France | - Stigmates (1973) |
| MATTHEWS, William | 1950, USA | - Sumer is icumen in, Lhude sing Bassoon (1978; + tape) |
| MATYS, Jiri | 1927, Czechia | - Tempi Poetici II (1975) |
| MEFANO, Paul | 1937, France | - Scintillante (1990/F1991; + tape) |
| MEISTER, Scott R. | 1950, USA | - Fantasmi |
| MELLNAS, Arne | 1933, Sweden | - Soliloquium IV (C/F1976; + elec.) |
| MENDES, Gilberto Ambrosio | 1922, Brazil | - Study (1954) |
| MESTRAL, Pierre | 1945, France | - Bloc V |
| MICHAEL, Frank | 1943, Germany | - Fantasia op. 57 (1983) |
| MICHEL, Paul-Baudouin | 1930, Belgium | - Bassonnance (1966; + tape) |
| MIEREANU, Costin Adrian | 1943, Romania-France | - Bris de sons (1987-90/F1990; + tape) |
| MIGNONE, Francisco Paulo | 1897-1986, Brazil | - 16 Waltzes |
| MIGOT, Georges Elbert | 1891-1976, France | - Sonata (1953) |
| MITSOUKA, I. | USA | - Nightingales |
| MOESCHINGER, Albert | 1897-1985, Switzerland | - Suite (1979) |
| MOORTEL, Arie van de | 1918-1976, Belgium | - 7 Etudes |
| MORTENSEN, Finn Einar | 1922-1983, Norway | - Fantasie op. 16 (1959) |
| MOYLAN, William David | 1956, USA | - Impromptu |
| MUTSCHKE, Werner | - | - Timbres. Klangstudie I (1986) |

| | | |
|----------------------------------|----------------------|---|
| NAPOLI, Jacopo | 1911, Italy | - Suite floreale |
| NICOLOV, Lazar | 1922, Bulgaria | - Improvisation |
| NICULESCU, Stefan | 1927, Romania | - Monophonie (1988/F1989) |
| NIELSEN, John | 1927, Denmark | - Sang uden ord (1983) |
| NIKOLOV, Nikola | Bulgaria | - Improvisation & Burlesque * Improvisation |
| NIXON, Roger | 1921, USA | - Variations (1978) |
| NORDENSTEN, Frank Trevor | 1955, Norway | - Poema del sol-posto: 4 Studies op. 13b (1977) |
| NYTCH, Jeffrey | - | - Rondeaux e virelais (1990) |
| OBERMAYER, Klaus | 1943, Germany | - 5 Episoden (1984-5) |
| OBRADOVIC, Aleksandar | 1927, Serbia | - Microsonata No. 2 (1970) |
| OERTEL, August | 19. Ct | - Serenata picturesque op. 50 |
| ORLAMUNDER, J. G. | - | - Romanze [Ab] |
| ORLINSKI, Heinz Bernhard | 1928, Germany | - Solitude |
| OROMSZEGI, Otto | 1930, Hungary | - 15 Characteristic Pieces in Hungarian Style |
| OSBORNE, Willson | 1906, USA | - Rhapsody (1958) |
| OUBRADOUS, Fernand Robert | 1903-1986, France | - Preludes-etudes d ' apres Cokken |
| OUZOUNOFF, Alexandre | 1955, France | - Have A Line |
| OZAKI, Toshiyuki | 1946, Japan | - Dialog V (F1986) |
| OZI, Etienne | 1754-1813, France | - 42 Caprices * * * (Sharrow) * |
| PALKOVSKY, P. | | |
| PANNIER, Otto | 1882, Germany | - Entr ' acte |
| PARIK, Ivan | 1936, Slovakia | - Sonata |
| PASQUOTTI, Corrado | 1954, Italy | - Pyxis (F1986) |
| PATACHICH, Ivan | 1922, Hungary | - Fagotto digitalis (1988; + tape) |
| PEETERMANS, Maurits | 1903, Belgium | - Suite |
| PERLE, George | 1915, USA | - 3 Inventions (1962/F1963) |
| PERSICHETTI, Vincent | 1915-1987, USA | - Parable No. 4 op. 110 (1969) |

| | | |
|---|-----------------------|---|
| PETIT, Pierre Yves Marie Camille | 1922, France | - Theme & Variations (C/F1975) |
| PHILLIPS, Joel C. | - | - Woodsongs |
| PLESKOW, Raoul | 1931, Austria-USA | - Soliloquy (1983) |
| PORRET, Julien (2) | - | 1) 24 Dechiffrages manuscrits; 2) 25 Dechiffrages manuscrits |
| POWELL | - | - Program |
| PRESSER, William | 1916, USA | - Partita |
| PRICE, John E. | 1935, USA | - Line (1967) |
| PROVE, Bernfried | 1963, - | - Interference II (1985) |
| PRUNTY, William | 1934, USA | - 5 Sketches (<i>Winner of 1978 IDRS Composition Competition</i>) |
| PUHAKKA, Jari | 1960, Finland | - Bagatelles |
| PYLE, Francis Johnson | 1901, USA | - Sonata (1973) |
| QUADRANTI, Luigi | - | - Studio op. 8/4 (1977) |
| RANIERI, Salvador | 1930, Italy-Argentina | - 2 Monologues (1963) |
| RAPHAEL, Gunter Albert Rudolf | 1903-1960, Germany | - Sonata op. 46/9 (1944) |
| RASKATOV, Alexander | 1953, Russia | - Glasses (1989) |
| REALE, Paul Vincent | 1943, USA | - Bassooner or Later |
| REINER, Karel | 1910-1979, Czechia | - Zaznasy (Annotata) (1970) |
| REINHARD, Johnny | 1956, USA | - Dune |
| REINHARDT, Bruno | 1929, Israel | - 12 * 12. 12 Vortragsstucke, 12tonig |
| REUTER | - | - Suite op. 23 |
| RICHTER DE VROE, Nicolaus | 1955, - | - Neun Zeilen (1983) |
| RIDOUT, Alan John | 1934, UK | - Caliban & Ariel |
| RIEUNIER, Francoise | 1938, France | - 22 dechiffrages rythmiques instrumentaux |
| RIGGINS, Herbert L. | 1948, USA | - Suite |
| ROIKJER, Kjell Maale | 1901, Denmark | - Improvisation & Humoresque (1982) |
| ROMANI | - | - Divertimenti |
| RONNES, Robert | 1959, Norway | - 3. Suite (1988-9) |
| ROTH, A. | - | - Reminders |
| ROVICS, Howard | 1936, USA | - Cycles II (1975) |
| RUGGIERO, Giuseppe (2) | 1909, - | 1) 3 Pieces; 2) 8 Etudes atonales |
| RUSSELL, Armand King | 1932, USA | - Sardronics |
| RUSSO, John P. (2) | 1943, USA | 1) Lo shifoso (1971); 2) Pastorale & Tarantella |

| | | |
|-----------------------------------|-----------------------|---|
| SACCO, P. Peter | 1928, USA | - Night |
| SAMUELS, Patrick S. | 1940, UK | - Passacaglia (1979) |
| SANDSTORM, Sven-David | 1942, Sweden | - Convergence (C/F1973) |
| SBORDONI, A. | - | - Springs (1987) |
| SCHNEIDER, Willi | 1907-1983, Germany | - Partita (1979) |
| SCHOENHALS | - | - Fragment |
| SCHRODER, Hanning | 1896-1987, Germany | - Music (1958) |
| SCHROEDER, Hermann | 1904-1984, Germany | - Sonata (1971) |
| SCHUBACK, Peter (2) | 1947, Sweden | 1) Solo (1980/F1982); 2) Dar horisonten slutar (1984) |
| SCHUT, Vladislav | 1941, Russia | - Solo (1978) |
| SCHWARTZ, Elliott Shelling | 1936, USA | - Aria No. 4 (1967; + tape) |
| SCIORTINO, Patrice | 1922, France | - Sorcels (1980/F1981) |
| SEIDEL, Jan | 1908, Bohemia | - Cadenza fiorita e polacca |
| SERENDERO PROUST, David | 1934, Chile | - Alpha Centauris |
| SESTAK, Zdenek | 1925, Czechia | - 5 invenzioni per virtuosi (1966) |
| SHIMAZU, Takehito | 1949, - | - Monodie B (1982) |
| SHORE, Clare | 1954, USA | - Weltanschauung |
| SIMAI, Pavol | 1930, Slovakia-Sweden | - Variations & Fugue on "Vom Himmel hoch" (1976) |
| SITSKY, Larry | 1934, Australia | - Maherq (1984) Fantasia No. 6 |
| SKEMPTON, Howard | 1947, UK | - My Fair (1984) |
| SLAVICKY, Milan | 1947, Czechia | - 3 Inventions (1982) |
| SLYCK, Nicholas van | 1922, - | - Sonata (8 Fantasia numerica) |
| SMET, Raoul C. R. de | 1936, Belgium | - A la recherche du... |
| SMITH, Stuart Saunders | 1948, USA | - Tribute to the Bassoon |
| SODOMKA, Karel | 1929, Czechia | - Sonata (1981) |
| SOLAL, Martial | 1927, Algeria | - Seul contre tous (1982) |
| SOLLBERGER, Harvey Dene | 1939, USA | - Folio (1976) |
| SOLOMON, Melvin | 1947, USA | - Etudes to Spring (1970) |
| SOMMERFELDT, Oistein | 1919, Norway | - Divertimento op. 25 (1960/73) |

| | | |
|--|------------------------------|--|
| SONSTEVOLD, Knut | 1945, Sweden | - Chewing Bassoon Burger (1990; + tape) |
| SONSTEVOLD, Maj | 1917, Norway | - 4 Jugglers (1983) |
| ST. JOHN, Kathleen | - | - Miniatures (1978) |
| STAEPS, Hans Ulrich | 1909, Austria | - Konturen |
| STEFFENS, Walter | 1934, Germany | - Lumiere rouge en cage op. 28b |
| STEIN, Leon | 1910, USA | - Sonata (1970) |
| STERNBERG, Hans | 1910, Germany | - 6 Bagatelles (1977) |
| STEVENS, Halsey | 1908, USA | - Studies (1968) |
| STOCKHAUSEN, Karlheinz | 1928, Germany | - In Freundschaft Werk No. 46 3/4 |
| STOCKIGT, Michael | 1957, Germany | - Metamorphoses (1980) |
| STOCKMEIER, Wolfgang | 1931, Germany | - Sonata (1971-2) |
| STOFFERS, Erich | 1930, Germany | - Sonata |
| STOYKOV, Nicolai | 1936, Bulgaria | - Music |
| STUTSCHEVSKY, Joachim | 1891-1982, Ukraine-Israel | - 3 Pieces (1963) |
| SUMI, Atsuki | 1948, - | - Sabbath (F1986) |
| TAUB, Bruce J. H. | 1948, USA | - Composition: Forme (1972) |
| TEAL, Larry | - | - Studies in Time Division |
| TERPSTRA, Koos (2) | 1948, Holland | 1) Dialogue (1978); 2) Waves (1979) |
| TISNE, Antoine | 1932, France | - Soliloques. 3 Little Pieces (1968/F1972) |
| TON-THAT, Tiet | 1933, Vietnam- France | - Jeu des 5 elements II (C/F1982) |
| TOSI, Daniel | 1953, - | - Surimpression No. 7 (1986) |
| TRNECKA, Bohumil | 1924, Slovakia | - 3 Frescos |
| ULTAN, Lloyd | 1929, USA | - Sonatina (1961) |
| UNGVARY, Tamas | 1936, Hungary- Sweden | - Akonel III (1983/F1984) |
| VALTCHANOV, Marin | - | - A Trial |
| VANDEBOGAERDE, Fernand | 1946, France | - Xochipilli (1982/F1983; bn solo; dbn ad lib) |
| VERROUST, August Charles Joseph (2) | 1826-1887, France | 1) Air con variations op. 1; 2) Air con variations op. 2 |

| | | |
|--|------------------------------|--|
| VLAHOPOLOUS, Sotireos | 1926, USA | - Sonata |
| VUATAZ, Roger | 1898-1988, Switzerland | - Conversation avec B. A. C. H. op. 117/1 (1971) |
| VUSTIN, Alexander | 1943, Russia | - Das Weinen |
| WALLIN, Peter (2) | 1964, Sweden | 1) Meditation (1990); 2) Homo Fonia (1990; bn solo; <6 low instruments>) |
| WALLMANN, Johannes | 1952, Germany | - Rota (1982) |
| WALTER, Caspar J. | - | - Republikaner-Zersetzung-stucke 2 (1989) |
| WEAIT, Christopher Robert Irving (3) | 1939, Canada | 1) Bassoon Warm-Ups; 2) Variations (1972); 3) Lonely Island (1974) |
| WEISGARBER, Elliot | 1919, USA- Canada | - Thoughts on an Ancient. Japanese Melody (1979) |
| WEIBENBORN, Christian Julius | 1837-1888, Germany | - 4 Sonatas |
| WELIN, Karl-Erik Vilhelm | 1934, Sweden | - Solo per fagotto (1983/F1984) |
| WELLESZ, Egon Joseph | 1885-1974, Austria | - Suite op. 77 (1957) |
| WIDMER, Ernst | 1927-1990, Switzerland | - Catala op. 93c (1976) |
| WIENER, Ivan | 1933, USA | - Recital Piece (1962) |
| WILDER, Alec [Alexander] Lafayette Chew (2) | 1907-1980, USA | 1) Buffoonery; 2) Double Reed Goof off (1955) |
| WILLENT-BORDOGNI, Jean Baptiste Joseph | 1809-1872, France | - Solo [D] op. 3 |
| WILLIAMS, David Russell | 1932, USA | - Dance piece (1956) |
| WILSON, Richard E. | 1941, USA | - Profund utterances |
| WITTINGER, Robert | 1945, Hungary- Germany | - Introspezione op. 11 (1967) |
| YUN, Isang | 1917, Korea- Germany | - Monolog (1983-4/F1985) |
| ZIERITZ, Grete von | 1899, Austria- Germany | - Flucht (1986) |
| ZIFFRIN, Marilyn Jane | 1926, USA | - Fantasia for Diana |
| ZIPP, Friedrich | 1914, Germany | - Elmauer Bagatellen (1974) |
| ZONN, Paul | 1938, USA | - Asanomusic (1968) |
| ZUCKERT, Leon | 1904-1992, Canada | - Suite (1975) |
| ZUR, Menachem | 1942, USA | - Aria da Capo (1983/F1984) |

Додаток В

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Пастухов А. Оригинальные произведения для фагота соло в аспекте исполнительского анализа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 83-98.

2. Пастухов А. В «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона: жанрово-стилевые трансформации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 209-222.

3. Пастухов О. В. Вільям Уотерхаус і Моріс Аллард: видатні постаті в історії фаготного виконавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 209-213.

4. Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 19-20. С. 139-150.

5. Пастухов А. В. Международное общество двойной трости (IDRS): роль в развитии исполнительства на фаготе. *Южно-российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону (РФ), 2018. № 2 (31). С. 63-66.

6. Pastukhov O. V. Solo Bassoon Performance: Relevant Issues. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS) (USA)*, 2020. Vol. 03, Issue 12, pp 93-96. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/J3129396.pdf>

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2015 р.)

2. Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 09-11 грудня 2016 р.)
3. Міжнародна науково-практична конференція: «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» до 20-річчя Національної академії мистецтв України (Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 5-7 грудня 2016 р.)
4. Міжнародна науково-практична конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 24-25 грудня 2017 р.)
5. XVII Міжнародна науково-практична конференція студентів та аспірантів: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 23-24 березня 2017 р.)
6. Міжнародна науково-практична конференція: «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 4-5 жовтня 2019 р.)
7. Відкрита звітна наукова конференція Ради молодих вчених (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 16 травня 2020 р.)