

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра камерного ансамблю

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЯРУШЕВСЬКИЙ ТАРАС ВАСИЛЬОВИЧ**

УДК 785.7:780.644.2:78.071.1(477)(043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ТВОРИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ, ФАГОТА ТА ФОРТЕПІАНО**

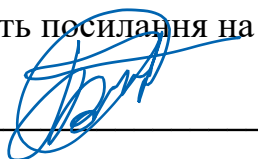
**ЮРІЯ ІЩЕНКА, ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА:**

**НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Ярушевський Т. В.

Творчий керівник: професор кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. П.І.Чайковського **Гришко-Ратьковська Л. О.**

Науковий консультант: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. П.І.Чайковського **Жукова О. А.**

Київ – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Ярушевський Т. В. Твори для флейти, фагота і фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно-стильові виміри.**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Пропонований творчий мистецький проєкт за проблематикою та змістом присвячений ансамблевій музиці за участю фагота на прикладі камерно-інструментальної творчості українських композиторів Юрія Іщенка та Геннадія Ляшенка. В роботі підкреслено, що поєднання флейти, фагота та фортепіано в інструментальне тріо є прикладом специфічного камерного ансамблю, який доволі рідко зустрічався в історії музики. Саме тому показовим явищем для української музичної культури стало звернення Ю. Іщенка та Г. Ляшенка до рідкісного ансамблевого складу тріо (флейта, фагот, фортепіано) на засадах різнотембрового єднання голосів й індивідуалізації драматургічних й фактурних композиційних рішень.

В роботі обстоюється позиція, що ансамблеві тріо за участю фагота: «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка і «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка втілюють оригінальні, національно-стильові риси композиторської творчості. Національно-стильовий контекст ансамблевих тріо за участю фагота Ю. Іщенка та Г. Ляшенка, виражений у всебічному розкритті можливостей інструментального звуковідтворення, в тому числі засобами використання граничних можливостей інструменту, передусім регістрових, тембральних, динамічних, темпових. Нововведення присутні у прийомах і техніках звуковидобування, зокрема, у виборі мовно-артикуляційних прийомів,

розширенні колористики, а також в ускладненні ритмічної організації тексту, у ладо-тональній забарвленості творів, у фактурній організації тощо.

В роботі підкреслено, що ансамблеві тріо за участю фагота «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка і «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка представляють національно-культурну модель авторства, значення якої окреслюється в роботі в контексті формування і розвитку авторської стильової ідентичності, художнього прояву ментальних рис, в контексті розкриття і наслідування національної логіки музичного мислення й втілення зрілих інструментальних концепцій в українській музичній культурі. Національно-культурна модель авторства Г. Ляшенка, Ю. Іщенка позначена тенденціями: індивідуалізації композиторського письма, національно-стильового домінування інтонаційного мислення, а також осмислення західноєвропейських впливів як оригінальних творчих імпульсів, що знайшло свій вияв у застосуванні прийомів звукоутворення та технік, таких, як: сонорика, алеаторика і поліфонічні форми. Окреслена проблематика дозволила сформулювати мету дослідження в значенні розкриття феномену українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота і фортепіано як сформованого типу національної авторської моделі жанру, дослідження тембрової та фактурної специфіки композиторської мови у камерно-інструментальних тріо, виокремлення ролі фагота як учасника ансамблевої гри.

Наукова новизна полягає у дослідженні камерно-інструментальних тріо за участю фагота Ю. Іщенка, Г. Ляшенка з позицій виокремлення національно-стильових характеристик авторських моделей композиторського письма. Наукова новизна полягає також у розгляді та відкритті специфіки формування образно-художнього змісту ансамблевих творів за допомогою неординарного поєднання тембрів інструментів й утвердження ролі фагота як характерного тембрового партнера у складі тріо з флейтою і фортепіано в

контексті співвідношення традиційних та інноваційних рис фактурно-рольового та функційного балансу ансамблевих партій.

Ідея проєкту зумовлена особистою зацікавленістю автора в розкритті художньо-мистецького змісту ансамблевих тріо Ю. Іщенка та Г. Ляшенка у виконавській концертній практиці. Авторська виконавська інтерпретація з одного боку, базується на особистому виконавському досвіді автора, а з іншого – враховує усталені універсалії музичної творчості. Зокрема, дослідження охоплює такі аспекти, як композиторське мислення, музичний стиль, технологія виконання та психологічні особливості роботи виконавця з музичним матеріалом тріо. Ці твори цікаві сучасним виконавцям тим, що відображають тенденції жанрово-стильового синтезу як на тематичному рівні, так і на рівні розвитку форми в умовах творення європейського інструментального репертуару. Так, тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка є оригінальною жанровою формою в камерному ансамблевому репертуарі. Ця жанрова форма споріднена з канонами концертування, її смислове підґрунтя можна визначити метафорично, через поняття «почуттєвість», «образність», «гротескність».

Тріо «Римовані рядки»: Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Ю. Іщенка є показовим щодо втілення синтезу традиційних музичних форм у новому авторському прочитанні (з позицій мінімалізму), а також застосування композиторських технік кінця ХХ ст. (атональність, політональність, стильові міксти, лейтінтервали, тембрально-сонористична музична мова тощо). Це є свідченням музичної самоідентифікації автора, вираженням індивідуального стилю у розширенні меж інструментальних можливостей, коли тембр інструмента виводиться на авансцену і йому відводиться більш значуща роль в драматургії музичної форми, така, що здатна передати образний та художній зміст композиції.

У Висновках зазначено, що камерно-ансамблеві твори за участю фагота у творах українських композиторів (на прикладі творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка) є виразно концертними і містять змістові характеристики, серед



яких: психологічна та емоційна своєрідність інструментальних партій, тематична і образна індивідуальність учасників ансамблевої гри, віртуозність і змагальність як передумова розвитку музичної драматургії камерного ансамблю. Вони також демонструють довершеність прийомів композиторського письма, особливе насичене звучання, коли кожний з інструментів досягає максимальної самостійності і широти реалізації виразових можливостей. У творах Г. Ляшенка «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано і Ю. Іщенка «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» композитори вклали можливість експериментувати з новими способами організації звукового простору, створивши «інструментальний театр» персоніфікованих інструментальних голосів.

Окреслені в роботі твори з позицій композиційно-драматургічного і виконавського аналізу є показовим прикладом сучасного дослідницького підходу до специфічного і досить рідкісного камерно-ансамблевого складу, який у XX столітті зазнав нової хвилі розвитку.

**Ключові слова:** Юрій Іщенко, Геннадій Ляшенко, композиторська творчість, національна модель авторства, ансамблеве тріо (флейта, фагот, фортепіано), фагот, виконавська майстерність.

## SUMMARY

**Yarushevsky T. V. Works for flute, bassoon and piano by Yuri Ishchenko, Gennady Lyashenko: national-style dimensions.** – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 ‘Musical Art’; Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

The proposed creative art project is dedicated to ensemble music with the participation of the bassoon on the example of the chamber and instrumental work of Ukrainian composers Yuri Ishchenko and Gennady Lyashenko. The work emphasizes that the combination of flute, bassoon and piano in an instrumental trio is an example of a specific chamber ensemble, which was quite rare in the history of music. That is why the turn of Y. Ishchenko and G. Lyashenko to the rare ensemble composition of the trio (flute, bassoon, piano) on the basis of the different timbre unity of voices and the individualization of dramatic and textural compositional solutions became a significant phenomenon for Ukrainian musical culture.

The work defends the position that the ensemble trios with the participation of the bassoon: “Exercises” for flute, bassoon and piano by G. Lyashenko and “Rhymed Lines. Nine Pieces for Piano, Flute and Bassoon” by Y. Ishchenko embody the original, national-stylistic features of the composer’s work. The national-stylistic context of the ensemble trios with the participation of the bassoon by Y. Ishchenko and G. Lyashenko is expressed in the comprehensive disclosure of the possibilities of instrumental sound reproduction, including the means of using the maximum possibilities of the instrument, primarily register, timbre, dynamic, tempo. Innovations are present in the methods and techniques of sound production, in particular, in the choice of language and articulation techniques, the expansion of color, as well as in the complication of the rhythmic organization of the text, in the key-tonal coloring of the works, in the textural organization, etc.

The work emphasizes that the ensemble trios with the participation of the bassoon “Exercises” for flute, bassoon and piano by G. Lyashenko and “Rhymed lines. Nine Pieces for Piano, Flute and Bassoon” by Y. Ishchenko represent a national-cultural model of authorship, the meaning of which is outlined in the work in the context of the formation and development of the author's stylistic identity, the artistic manifestation of mental traits, in the context of the disclosure and imitation of the national logic of musical thinking and the embodiment of mature instrumental concepts in Ukrainian musical culture. The national-cultural model of authorship of G. Lyashenko, Y. Ishchenko is marked by the following tendencies: individualization of composer's writing, national-stylistic dominance of intonational thinking, as well as the understanding of Western European influences as original creative impulses, which found its expression in the application of sound-forming techniques and techniques, such as: sonorics, aleatorics and polyphonic forms. The outlined issues allowed us to formulate the purpose of the study in the sense of revealing the phenomenon of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble consisting of flute, bassoon and piano as a formed type of the national author's model of the genre, studying the timbre and texture specificity of the composer's language in chamber-instrumental trios, and identifying the role of the bassoon as a participant in the ensemble game. The scientific novelty lies in the study of chamber-instrumental trios with the participation of bassoon Y. Ishchenko, G. Lyashenko from the standpoint of identifying the national-stylistic characteristics of the author's models of composer's writing.

The scientific novelty also lies in considering and discovering the specifics of the formation of the figurative and artistic content of ensemble works through an extraordinary combination of instrument timbres and establishing the role of the bassoon as a characteristic timbre partner in a trio with flute and piano in the context of the ratio of traditional and innovative features of the texture-role and functional balance of ensemble parts.

The idea of the project is due to the author's personal interest in revealing the artistic content of the ensemble trios of Y. Ishchenko and G. Lyashenko in performing concert practice. The author's performing interpretation, on the one hand, is based on the author's personal performing experience, and on the other hand, takes into account the established universals of musical creativity. In particular, the study covers such aspects as composer's thinking, musical style, performance technology and psychological features of the performer's work with the musical material of the trio. These works are interesting to modern performers because they reflect the trends of genre-style synthesis both at the thematic level and at the level of form development in the conditions of creating the European instrumental repertoire. Thus, the trio "Exercises" for flute, bassoon and piano by G. Lyashenko is an original genre form in the chamber ensemble repertoire. This genre form is related to the canons of concert performance, its semantic basis can be defined metaphorically, through the concepts of "sensuality", "imagery", "grotesqueness".

The trio "Rhyming Lines": Nine Pieces for Piano, Flute and Bassoon by Y. Ishchenko is indicative of the embodiment of the synthesis of the three additional musical forms in a new authorial reading (from the standpoint of minimalism), as well as the use of composer techniques of the late 20th century. (atonality, polytonality, style mixes, leitmotifs, timbre-sonoristic musical language, etc.). This is evidence of the author's musical self-identification, an expression of individual style in expanding the boundaries of instrumental possibilities, when the timbre of the instrument is brought to the forefront and is given a more significant role in the dramaturgy of the musical form, one that is able to convey the figurative and artistic content of the composition.

The Conclusions indicate that chamber and ensemble works with the participation of the bassoon in the works of Ukrainian composers (using the example of the work of Y. Ishchenko, G. Lyashenko) are distinctly concert and contain content characteristics, including: psychological and emotional originality

of instrumental parts, thematic and figurative individuality of the participants in the ensemble play, virtuosity and competitiveness as a prerequisite for the development of the musical dramaturgy of the chamber ensemble. They also demonstrate the perfection of the composer's writing techniques, a special rich sound, when each of the instruments achieves maximum independence and the breadth of realization of expressive possibilities. In the works of G. Lyashenko "Exercises" for flute, bassoon and piano and Y. Ishchenko "Rhymed lines. Nine pieces for piano, flute and bassoon" the composers invested the opportunity to experiment with new ways of organizing sound space, creating an "instrumental theater" of personified instrumental voices.

The works outlined in the work from the standpoint of compositional-dramaturgical and performance analysis are an illustrative example of a modern research approach to a specific and rather rare chamber ensemble composition, which in the twentieth century underwent a new wave of development.

**Keywords:** Yuriy Ishchenko, Gennady Lyashenko, composer's work, national model of authorship, ensemble trio (flute, bassoon, piano), bassoon, performance skills.

### Список опублікованих праць за темою роботи

Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

1. Ярушевський Т. «Тріо Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Юрія Іщенка: роль тембру фагота у розкритті образно-художнього змісту». *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 79, том 2, 2024. С. 180 – 185  
[https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79\\_2024/part\\_2/29.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/29.pdf)
2. Ярушевський Т. «Екзерсиси для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Розділ: музичне мистецтво*. Випуск №4, 2024. С. 427 – 433  
<https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/322926>

### Інформація про апробацію результатів дослідження

*Участь у конференціях:*

14 – 15 грудня 2024 р. – Участь у Всеукраїнській науково-практичній конференції «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі».

Тема доповіді: **«Фагот в українському камерно-ансамблевому репертуарі»**

(м. Київ)

18 – 19 березня 2024 р. – Участь у Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь»

Тема доповіді: **«Курс загального фортепіано в підготовці виконавців на дерев'яних духових інструментах»**

(м. Київ)

11 – 13 травня 2025 р. – Участь у науково-практичній конференції «Креативна трансформація та модернізація сучасного суспільства».

Тема доповіді: **«Флейта, фагот і фортепіано як камерний ансамбль: історико-стильова еволюція та інтерпретація в «Екзерсисах» Геннадія Ляшенка»**

(м. Харків)

*Творча діяльність:*

*5 березня 2024 року.* Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту. Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори В. Ф. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Пуленка.

*3 квітня 2025 року.* Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту «Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно – стильові виміри». Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, В. Рунчака.

*18 червня 2025 року.* Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту «Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно – стильові виміри». Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори Ю. Іщенка Соната для фагота і фортепіано, Г. Ляшенка «Екзерсиси» для флейти, фагота та фортепіано, Ю. Іщенка «Римовані рядки» Дев'ять п'єс для флейти, фагота і фортепіано.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                       |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>АНОТАЦІЯ.....</b>                                                                                                                                  | <b>2</b>   |
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                                     | <b>13</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>                                                                                                        |            |
| 1.1. Жанрове поле камерно-інструментальної музики у вітчизняних наукових дослідженнях.....                                                            | 22         |
| 1.2. Інструментальне тріо: флейта, фагот і фортепіано в контексті камерного ансамблевого виконавства.....                                             | 27         |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                                                            | 38         |
| <b>РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ЮРІЯ ІЩЕНКА ТА ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ТВОРАХ ЗА УЧАСТЮ ФАГОТА</b>   |            |
| 2.1. Національна модель авторства в композиторській творчості Ю. Іщенко і Г. Ляшенка: феномен постмодерну.....                                        | 41         |
| 2.2. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка: жанрово-стильові новації, пошук колористичних можливостей і звукових контрастів.....     | 47         |
| 2.3. Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенко: розширення жанрового модусу засобами персоніфікації тембрів..... | 60         |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                                                            | 83         |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                                                  | <b>85</b>  |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                                                                | <b>91</b>  |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                                                   | <b>103</b> |



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Стрімкий розвиток камерно-інструментального жанру в українській музиці у XX–XXI ст. відкрив композиторам яскраву палітру темброво-кolorистичних можливостей інструментів для створення музики нової образності, яка є цікавою для професійного виконання. Показовим явищем для сучасної української музичної культури є створення камерно-ансамблевої музики за принципом різнотембрового єднання, прикладом чого є ансамблеві тріо за участю фагота у творчості Ю. Іщенка та Г. Ляшенка, до аналізу яких ми звернені у даній дослідницькій роботі. Існує ряд й інших творів, які ілюструють дане твердження, але проблема з наявністю партитур заважає їхньому науковому вивченню та водночас окреслює коло задач для подальшого вирішення.

Інтерес виконавців-фаготистів до камерно-інструментальної творчості сучасних українських композиторів спричинений художньо-мистецьким змістом творів, які втілюють оригінальні, національно-стильові риси.

Національно-стильовий контекст композиторської творчості Ю. Іщенка та Г. Ляшенка, у сучасній камерній музиці за участю фагота, виражений у всебічному розкритті можливостей інструментального звуковідтворення та збагачення інструментальної звукової палітри, в тому числі засобами використання граничних можливостей інструменту, передусім регістрових, тембральних, динамічних, темпових. Нововведення присутні у прийомах і техніках звуковидобування, зокрема, у виборі мовно-артикуляційних прийомів, розширенні колористики, а також в ускладненні ритмічної організації тексту, у ладо-тональній забарвленості творів, у фактурній організації тощо.

Поєднання флейти, фагота та фортепіано в інструментальне тріо є прикладом специфічного камерного ансамблю, який доволі рідко зустрічався в історії музики. Історія цього ансамблевого складу відображає важливі трансформації в камерно-інструментальній музиці, зокрема, у сфері

*тембрового мислення та музичної фактури.* З цих позицій показовими є ансамблеві тріо за участю фагота, а саме: «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка і «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка, які є бездоганим прикладом сучасного підходу до специфічного і досить рідкісного камерно-ансамблевого складу, який у XX столітті зазнав нової хвилі розвитку.

Ці твори цікаві сучасним виконавцям тим, що відображають тенденції жанрово-стильового синтезу як на тематичному рівні, так і на рівні розвитку форми в умовах творення європейського інструментального репертуару. Так, тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка є оригінальною жанровою формою в камерному ансамблевому репертуарі. Ця жанрова форма споріднена з канонами *концертування*, її смислове підґрунтя можна визначити метафорично, через поняття «почуттєвість», «образність», «гротескність».

Тріо «Римовані рядки»: Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Ю. Іщенка є показовим щодо втілення синтезу традиційних музичних форм у новому авторському прочитанні (з позицій мінімалізму), а також застосування композиторських технік кінця XX ст. (атональність, політональність, стильові міксти, лейтінтервали, тембрально-сонористична музична мова тощо). Це є свідченням музичної самоідентифікації автора, вираженням індивідуального стилю у розширенні меж інструментальних можливостей, коли тембр інструмента виводиться на авансцену і йому відводиться більш значуща роль в драматургії музичної форми, така, що здатна передати образний та художній зміст композиції.

Камерно-ансамблеві твори за участю фагота у творах українських композиторів (на прикладі творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка) є виразно концертними і містять змістові характеристики, серед яких: психологічна та емоційна своєрідність інструментальних партій, тематична і образна індивідуальність учасників ансамблевої гри, віртуозність і змагальність як передумова розвитку музичної драматургії камерного ансамблю. Вони

також демонструють довершеність прийомів композиторського письма, особливе насичене звучання, коли кожний з інструментів досягає максимальної самостійності і широти реалізації виразових можливостей. У творах Г. Ляшенка «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано і Ю. Іщенка «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» композитори вклали можливість експериментувати з новими способами організації звукового простору, створивши «інструментальний театр» персоніфікованих інструментальних голосів.

Ансамблеві тріо за участю фагота «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка і «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка в широкому розумінні представляють *національно-культурну модель авторства*<sup>1</sup>.

Під даним терміном ми розуміємо формування і розвиток авторської стильової ідентичності в контексті розкриття аспектів художнього прояву ментальності нації (образно-художнє наповнення, зміст) в композиторській творчості; розкриття і наслідування національної логіки музичного мислення (національна музична мова), втілення зрілих інструментальних концепцій в українській музичній культурі. Національно-культурна модель авторства Г. Ляшенка, Ю. Іщенка позначена тенденціями: індивідуалізації композиторського письма, національно-стильового домінування інтонаційного мислення, а також осмислення західноєвропейських впливів як оригінальних творчих імпульсів, що знайшло свій вияв у застосуванні прийомів звукоутворення та технік, таких, як: сонорика, алеаторика і поліфонічні форми.

---

<sup>1</sup> Дефініцію «музичний націоналізм» вперше в українському музикознавстві подав С. Людкевич, розмірковуючи про чистоту національного стилю в мистецтві та важливість засвоєння інонаціональних здобутків для власного розвитку: «Націоналізм у музиці, як і взагалі в культурі, – се ніщо інше, як різnorodна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань... Музика і весь час творчого розвитку національна, залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла» [67, с. 35]

Отже, окреслена проблематика обумовила вибір теми дослідження: «Твори для флейти, фагота і фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно-стильові виміри».

**Об'єктом дослідження** є українська камерно-інструментальна музика за участю фагота.

**Предмет дослідження** – твори для флейти, фагота і фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка у контексті виокремлення національно-стильових, жанрових й виконавських характеристик камерно-інструментальних тріо.

**Мета дослідження** – розкрити феномен українського камерно-інструментального ансамблю у складі флейти, фагота і фортепіано як сформованого типу національної авторської моделі жанру, дослідити темброву та фактурну специфіку композиторської мови у камерно-інструментальних тріо, виокремити роль фагота як учасника ансамблевої гри.

Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати жанрове поле камерно-інструментальної музики у вітчизняних наукових дослідженнях;
- проаналізувати теоретичні положення виконавської майстерності гри в ансамблі за участю фагота;
- виокремити національно-стильові риси композиторських моделей в творчості Ю. Іщенка і Г. Ляшенка;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз камерно-інструментальних тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка й «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка,
- акцентувати увагу на ролі фагота в ансамблевих тріо.

**Методологія дослідження**: Національно-стильові характеристики камерно-ансамблевого інструменталізму у творах українських композиторів Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, проаналізовані із застосуванням *теоретичного*

*методу* – для ознайомлення з проблемами теорії та практики камерного музично-виконавського мистецтва. Дослідження спирається на сучасні методологічні критерії, які поєднують такі методи аналізу, як: *системний*, що надає можливість розглядати твори українських сучасних композиторів за участю фагота та інших учасників камерного ансамблю як такі, що відображають провідні тенденції другої половини XX – початку XXI століття; *функціональний*, що дає можливість розглянути даний музичний твір як систему з численними взаємопов'язаними елементами; *порівняльний*, що дає можливість досягнути більш глибокої та розгорнутої інформації про сучасників та первинну атмосферу періоду написання твору та *метод структурного* аналізу, який забезпечує системний та організований підхід до вивчення та аналізу музики означеного періоду задля чіткої побудови методології даного дослідження; *метод художньо-виконавського аналізу* – для окреслення характеристик і специфіки ансамблевого виконання камерно-інструментальних тріо за участю фагота.

**Теоретична база роботи.** Дослідження української музики й музичної культури XX століття у музикознавчому й культурологічному аспектах представлено у роботах: Н. Герасимової-Персидської [18], Т. Гуменюк [20], Н. Довгаленко [29], П. Довгань [30], О. Зінькевич [40-41], Л. Кияновської [52-54], О. Козаренка [55], А. Кравченко [64], О. Котляревської [61], В. Личкова [66].

Проблема дослідження національного дискурсу сучасного мовного світу в музичній культурі в контексті окреслення рис композиторської творчості є предметом наукового інтересу у музикознавстві. Специфіка національного характеру в його проекції на музичне мистецтво досліджується авторами (І. Драч [31-33], Л. Кияновська [52-54], О. Козаренко [55], С. Людкевич [67], В. Самітов [95]).

Загальноісторичний й мистецтвознавчий характер досліджень особистісного й творчого потенціалу людини-митця у контексті історичних, культурних подій висвітлений у працях О. Берегової [9-11], К. Білої [12],

Т. Гуменюк [20], Л. Кияновської [52-54], І. Коновалової [59], М. Ржевської [88-92], та ін. Ці праці містять критичний аналіз тенденцій, явищ, минулих подій з обов'язковим акцентуванням на специфічному характері суперечностей, властивих певному періоду становлення музичного мистецтва, зазначені праці є важливою спробою досягнення естетико-філософських, аналітичних, джерелознавчих параметрів композиторських шукань і звершень. Пильну увагу в дослідженнях М. Денисенко [22-25], І. Драч [31-33], О. Зінькевич [40-41], М. Копиці [60] та ін. приділено розкриттю особистісних характеристик композиторського світовідчуття, втілених у жанрово-стильових уподобаннях музичної творчості.

Стильові аспекти композиторської творчості у камерно-інструментальному жанрі проаналізовано в роботах: Т. Арсенічевої [8], М. Денисенко [22-25], О. Диміняци [28], О. Жаркова [35-36], О. Жукової [37], Ю. Іщенка [42], Б. Стронька [100]. Ці роботи українських науковців було обрано аналітичним матеріалом дослідження. Так, для аналізу та розуміння образності та художнього змісту сучасної української музики ми звернулися до робіт науковиці М. Денисенко [22-25], у яких вона розкриває даний аспект через природу тембро-інтонаційності у творчості українських композиторів. Питання тембрових класифікацій, у своїх статтях ґрунтовно розкриває О. Жарков [35-36], окреслюючи бінарні темброві опозиції, притаманні сучасним поглядам та теорію тембру. Проблема виконавського стилю в камерно-інструментальній музиці розкрита в наукових роботах О. Жукової [37].

Камерно-інструментальна музика і камерно-інструментальне виконавство є об'єктом досліджень авторів: В. Андрієвська [2], І. Боровик [15], Н. Дика [27], Б. Кисляк [51], М. Козицька [54], А. Кравченко [64], С. Павлишин [79], Л. Повзун [80-82], І. Польська [83], А. Пославський [86], Н. Яковчук [113]. Попри наявні розробки, пов'язані з ансамблевим

репертуаром, чимало аспектів залишаються малодослідженими. Зокрема, потребує уваги аналіз творів сучасних українських композиторів.

Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка була проаналізована в роботах: Т. Арсенічевої [8], М. Денисенко [22-25], О. Диміняци [28], О. Жаркова [35-36], О. Зав'ялової [38], А. Загайкевич [39], Т. Менцинського [68], О. Мурзіної [75], Б. Стронька [100], В. Сумарокової [101].

Творчість Г. Ляшенка стала об'єктом дослідницької уваги авторів: М. Денисенко [22-25], Н. Кирджі [50], А. Комлікової [58], М. Ржевської [88-92], А. Тормахової [104], Н. Фещак [105].

Теоретичною базою роботи також є праці, присвячені дослідженню розвитку духового мистецтва й формування виконавської майстерності. Дослідницька увага в даній роботі звернена до творчих доробків представників Київської духової школи: В. Апатський [3-7], Р. Вовк [17], В. Качмарчик [49], М. Мимрик [69], Є. Носирєв [77], В. Посвалюк [84-85], В. Слупський [98]. Серед наукових робіт, присвячених теоретичним і практичним аспектам духового виконавства: монографії, присвячені дослідженню розвитку духового мистецтва – В. Апатський [3-7], В. Богданов [13-14], Є. Носирєв [77], В. Посвалюк [84-85]. Теоретико-практичні аспекти виконавської майстерності у духовому мистецтві висвітлені у працях В. Апатського [3-7], Р. Вовка [17], В. Громченко [19], А. Карпяка [44-45], В. Качмарчика [49], П. Круля [65], Р. Мимрика [69], В. Посвалюка [84-85], В. Старка [98], Н. Тимощенко [103].

Процесам художньої та музичної інтерпретації присвячені праці Н. Жукової [37]; О. Катрич [46-48]; В. Москаленка [70-74]; Ю. Ніколаєвської [76]; В. Самітова [65]; Л. Шаповалової [109-111].

**Наукова новизна** полягає у дослідженні камерно-інструментальних тріо за участю фагота Ю. Іщенка, Г. Ляшенка з позицій виокремлення національно-стильових характеристик авторських моделей композиторського письма. Наукова новизна полягає також у розгляді та відкритті специфіки формування образно-художнього змісту ансамблевих

творів за допомогою неординарного поєднання тембрів інструментів й утвердження ролі фагота як характерного тембрового партнера у складі тріо з флейтою і фортепіано в контексті співвідношення традиційних та інноваційних рис фактурно-рольового та функційного балансу ансамблевих партій.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що вони можуть бути корисними для практики удосконалення фахової майстерності ансамблевої гри. Основні положення та висновки роботи можуть стати теоретико-методологічним підґрунтям для подальшого мистецтвознавчо-прикладного дослідження даної проблематики.

**Апробація матеріалів дослідження** та концертних програм: у рамках творчого мистецького проєкту було здійснено такі заходи:

1. наукова апробація матеріалів дисертації:

– Ярушевський Т. «Тріо Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Юрія Іщенка: роль тембру фагота у розкритті образно-художнього змісту». *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 79, том 2, 2024. С. 180 – 185

– Ярушевський Т. «Екзерсиси для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Розділ: музичне мистецтво*. Випуск №4, 2024. С. 427 – 433

Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях:

– 14 – 15 грудня 2024 р. – Участь у Всеукраїнській науково-практичній конференції «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі». Тема доповіді: «Фагот в українському камерно-ансамблевому репертуарі» (м. Київ).

– 18 – 19 березня 2024 р. – Участь у Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід



поколінь». Тема доповіді: «Курс загального фортепіано в підготовці виконавців на дерев'яних духових інструментах». (м. Київ).

– 11 – 13 травня 2025 р. – Участь у науково-практичній конференції «Креативна трансформація та модернізація сучасного суспільства». Тема доповіді: «Флейта, фагот і фортепіано як камерний ансамбль: історико-стильова еволюція та інтерпретація в «Екзерсисах» Геннадія Ляшенка». (м. Харків)

## *2. апробація творчого мистецького проєкту:*

– 5 березня 2024 року. Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту. Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори В. Ф. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Пуленка. (афіша див. Додаток 1);

– 3 квітня 2025 року. Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту «Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно – стильові виміри». Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, В. Рунчака. (афіша див. Додаток 2);

– 18 червня 2025 року. Концерт – іспит у рамках творчого мистецького проєкту «Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно – стильові виміри». Зал імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Упрограмі твори Ю. Іщенка Соната для фагота і фортепіано, Г. Ляшенка «Екзерсиси» для флейти, фагота та фортепіано, Ю. Іщенка «Римовані рядки» Дев'ять п'єс для флейти, фагота і фортепіано. (афіша див. Додаток 3).

**Структура дослідження.** Дослідження складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел (119) та Додатків (3). Загальний обсяг наукового обґрунтування становить (105) сторінок, основний зміст роботи викладено на (90) сторінках.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Жанрове поле камерно-інструментальної музики у вітчизняних наукових дослідженнях

XX та XXI століття стало важливим етапом на шляху розвитку камерно-інструментальної музики в українському мистецтві. Камерно-інструментальна музика стала уособленням музичної матерії, яка реагує на всі сучасні (соціокультурні) явища та дає поштовх до виникнення нових тенденцій і течій у різних сферах мистецтва. Зокрема, дослідниця камерно-інструментальної музики І. Польська зазначає, що камерно-інструментальна проблема виходить на «авансцену сучасної музично-теоретичної думки» [83, с.5].

За останній час проблема камерно-інструментальної музики надихнула українських науковців до вивчення цієї теми. Серед них: О. Городецький, О. Жукова, О. Кричинська, Д. Менделенко, Л. Повзун, Н. Сікорська, Я. Снітко, М. Шурдак. Серед тем і напрямків досліджень: камерно-інструментальна творчість Д. Лігеті (М. Шурдак), камерно-інструментальна музика Ф. Пуленка (Д. Менделенко), камерно-інструментальна творчість Б. Бріттена (Я. Снітко), фортепіанна творчість Ф. Пуленка, проблеми її інтерпретації (О. Жукова), стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття (О. Кричинська), клавірна музика бароко (Н. Сікорська), фагот в сучасній українській камерній музиці (Н. Тимощенко). О. Берегова досліджує тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів: Г. Гаврильця, О. Козаренко, В. Сильвестрова, К. Цепколенко, О. Щетинського, І. Щербакова та інших. У

роботах Р. Стельмашука та О. Пилатюка є згадка про ансамблеву музику певних регіонів України та ін.

Для вітчизняних дослідників в жанрі камерно-інструментальної музики, характерне переконання, що розвиток музики у XX-XXI столітті характеризується помітним збільшенням значення та питомої ваги камерно-інструментальних жанрів, про що, наприклад, неодноразово наголошує І.Польська в своїх дослідженнях. Причини цього явища різні, оскільки камерні жанри відображають не тільки емоційний стан людини, а й уособлюють музично-естетичні категорії і тенденції розвитку самого жанру.

На думку І. Польської, саме в камерно-ансамблевій музиці проявляються «домінуючі емоційні виклики часу»[83, с. 15]. «Ансамблева гра є поширеною формою музикування. Ансамблеве виконавство є найважливішою сферою музичної діяльності, яке становить набутий художній досвід у системі музичного мистецтва. Ансамблеве музикування в різних формах жанрово-стильової спрямованості завжди користувалося широкою популярністю серед композиторів, виконавців в різні історичні епохи і по сьогодні залишається надзвичайно популярним» [83, с. 30]. І. Польською розглядаються проблеми специфіки музичного ансамблю та ансамблевої культури, камерного ансамблю. Науковицею запропоновано загальну теоретичну концепцію камерного ансамблю як *культурного феномена*, а також *історичну* концепцію становлення та розвитку ансамблевої культури в музиці, в рамках якої надається нарис основних етапів її еволюції та її коротка характеристика.

Монографія А. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX - початку XXI століть (семіологічний аналіз)», 2020 р. [64] присвячена дослідженню специфіки функціонування камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть з позицій міждисциплінарного теоретико-методологічного аналізу. В роботі досліджуються естетичні, семіотичні, інтертекстуальні, інтермедіальні

аспекти виконання та інтерпретації камерно-інструментальної музики. Дійсно, саме жанрове поле камерно-інструментальної музики у XX-XXI столітті постає перед українськими дослідниками певним маркером стану розвитку музичного мистецтва. Роботи І.Польської, А.Кравченко представляють аспекти дослідження проблеми камерного ансамблевого виконавства: теоретико-культурологічний, історико-соціальний, жанрово-системний, психолого-комунікативний, естетико-категоріальний, культуро-семіологічний.

У даній дослідницькій роботі ми звернені до вивчення ансамблевої творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка. Цікавість для нас складають музикознавчі розвідки, біографічні матеріали, теоретичні роботи з вивчення композиторської спадщини митців.

Українська музикознавча спільнота активно займається вивченням життєтворчості Геннадія Ляшенка. Серед дослідників слід виокремити М. Ржевську [88-92] – авторку статей, присвячених композитору. У своїх роботах авторка звернула увагу на віхи життєвого і творчого шляху українського композитора Геннадія Ляшенка; типологізувала основні сфери його діяльності (композиторська, наукова, педагогічна, музично-громадська); акцентувала увагу на рисах його індивідуального стилю. М. Ржевська відзначила вплив світоглядних засад митця у симфонічній, вокально-симфонічній, камерній інструментальній музиці. Узагальнюючи жанрові засади творчості Г. Ляшенка, М.Ржевська охарактеризувала інструментальний і тембровий аспекти ансамблевих творів композитора, проаналізувала застосовані ним «форми, жанрові моделі, прийоми сонорики» [90, с.45]. Авторка відзначила національну самобутність і професійну зрілість творів композитора.

Також у науковому обігу існує низка студій, присвячена камерно-інструментальному доробку митця. Серед них ми могли б виділити статті Н. Кирджі [50], А. Комлікової [58], А. Тормахової [104], які розкривають

специфіку альтових та віолончельних творів Г. Ляшенка. До цієї групи праць також відносимо дослідження Н. Фецак [105], у якому авторка приділяє увагу струнним квартетам. У цих статтях проаналізовані «Прелюдія, Арієта і Танець», «Сон amore» для альту з камерним оркестром, «Технема» №2 для флейти, альту і арфи та Концерт для альту з оркестром, що є яскравим втіленням авторського «чуття» специфіки інструмента.

Окрему групу публікацій, присвячених камерно-інструментальній музиці Г. Ляшенка, складають аналітичні розвідки М. Денисенко [22-25] та Я. Денисенко [26], фокус яких зосереджено на композиціях, до інструментального складу яких входять дерев'яні духові інструменти. Я. Денисенко простежує в окремих «Технемах»<sup>2</sup> Г. Ляшенка ознаки «стильового синтезу на рівні тематичного розвитку» [26, с.75 ], визначає розвиток форми і вказує на спорідненість із бароковою та романтичною традиціями. Зовсім побіжно у вищеперелічених роботах згадано твір «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано – фактично, просто підтверджуючи факт його існування.

Аналітичним матеріалом дослідження творчості Ю. Іщенка було обрано роботи українських науковців: О. Зав'ялової [38], Т. Менцинського [68], В. Сумарокової [101], Т. Арсенічевої [8], М. Денисенко [22-25], О. Диміняци [28], О. Жаркова [35-36], Б. Стронька [100], О. Суховерська [102], й власне Ю. Іщенка [42].

Для аналізу та розуміння образності та художнього змісту ми звернулися до робіт науковиці М. Денисенко, у яких вона розкриває даний аспект через природу «темброінтонації» [22, с.74] у творчості Ю. Іщенка. Проблему тембрових класифікацій у своїх статтях ґрунтовно розкриває О. Жарков, звертаючись то «тембрових бінарних опозицій» [35, с.51], що утворює

---

<sup>2</sup> Technema у перекладі з давньогрецької розуміється як досконалий витвір, винахід, вигадка. Г. Ляшенку належить першість у наданні поняттю характеристик жанрового визначення. Г. Ляшенко звертається до того значення, в якому поняття Technema фігурує у філософії Платона – у значенні результату праці. Для композитора це синонімічно поняттю «опус».

науковий простір для подальшого заглиблення у цьому напрямку. О. Зав'ялова розглядає еволюцію творчості Ю. Іщенка «у відповідності зі стилістичними процесами у музичному мистецтві другої половини ХХ століття, їх розвитку» [38, с.147]. Творчий портрет композитора з позицій «поетичних мистецьких настроїв» [102, с.366] окреслений О. Суховерською.

У мистецтвознавчій праці Ю. Іщенко «Моя гармонія», 2004 р. [42] наголошено на актуальності творчого розвитку митця, в якій автор розповідає про стильові пошуки і власне бачення проблематики набуття творчої зрілості в умовах різностильових, технологічних, інтеграційних явищ музичної культури, залишаючись при цьому «суб'єктом» виразу індивідуального художнього висловлювання. Композитор наголошує на «елементах сучасного композиторського мислення ХХ століття – лексиці, структурі, стилі» [42, с.247].

Теоретичною базою роботи також є праці, присвячені дослідженню розвитку духового мистецтва й формування виконавської майстерності фагота. Особливої уваги для вивчення заслуговує наукова спадщина В. Апатського. У своїй відомій роботі «Про виражальні можливості фагота з позицій сучасного виконавства», 2008 р. [4], В. Апатський зупиняється на поясненні інструментальних можливостей фагота у звуковидобуванні й звуковідтворенні. Зокрема, чільне місце відводиться роз'ясненню тембрової специфіки: «Тембр фагота не має тої «краси», яка кидається в очі. Дещо гнусакий і в той час м'який, оксамитовий, він тішить слух своєю своєрідною красою, що нагадує багатий і теплий колорит картин Рембрандта. Нижній (басовий) регістр фагота густий, величавий, повнозвучний, як звучання органа. В середньому (баритоновому) регістрі фагот звучить широко й наспівно. Його високий регістр, незважаючи на деяку напруженість, дуже виразний і проникливий. Тут тембр фагота подібний до людського голосу. [4, с. 141].

Саме тембр є, на думку В. Апатського, найбільш цінною якістю інструмента. Розмірковуючи про найбільшу «цінність» фагота, про його

тембр, дослідник застерігає проти схоластичних стандартів розуміння виражальних можливостей інструмента, «втиснутих» у вузькі рамки характерності, адже поняття «характерність» включає, «з одного боку, уявлення про гостру самобутність, з іншого – про деяку неповноцінність та обмеженість. Насправді, фагот є «своєрідним, неповторним інструментом» [4, с. 141]. Виразна, глибока тембральна природа фагота слугує композиторам невичерпним матеріалом для творчості.

Ця думка В. Апатського підтвердилась появою великої кількості творів за участю фагота в українській музичній культурі у XX – XXI столітті, прикладом чого є камерно-ансамблеві тріо: «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка та «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенко, які склали предмет аналізу даної наукової праці.

Таким у даній роботі є лапідарно представлений зріз досліджень камерно-інструментальної музики, ансамблевої музики, творчості Ю. Іщенко, Г. Ляшенка, ролі фагота в музичному мистецтві.

## **1.2. Інструментальне тріо : флейта, фагот і фортепіано в контексті камерного ансамблевого виконавства**

Камерне інструментально-ансамблеве виконавське мистецтво є цілісною системою, в якій поєднані особистісні художньо-виконавські наміри інструменталістів у процесі творення спільної інтерпретації, й узгоджена психологічно-комунікативна взаємодія учасників-виконавців в напрямку цілісного вияву тембральних, акустичних, динамічних властивостей інструментів, учасників ансамблю. Рівень виконавського ансамблевого професіоналізму визначається мобільністю реакції музикантів, їхніх можливостей орієнтування в текстах як своїх партій, так і в партіях інших учасників ансамблевої гри.

Для розгляду проблеми ансамблевого виконавства ми будемо спиратись на визначення І. Польської: *«Музичний ансамбль є формою художньої діяльності й представляє цілісну жанрову систему, як сукупність різних сфер художньої взаємодії суб'єктів виконавської творчості. Ця система є єдністю взаємопов'язаних підсистем: 1) композиторської творчості для ансамблевого виконання; 2) ансамблевого виконавства»* [83, с.12].

Розділяючи думку І. Польської стосовно змістовного наповнення дефініції «ансамблеве виконавство», доповнимо її контекст авторським баченням: *ансамбль як камерна спільність є колективним досягненням художньої мети виконання на основі виконавсько-комунікативної взаємодії технологічного й психологічного характеру в реалізації цієї мети.*

Основним змістом поняття «ансамбль»<sup>3</sup> є характеристики спільності, узгодженості, гармонії. Традиційні ансамблеві жанри зберегли своє значення до теперішнього часу (струнний квартет, дует скрипки з фортепіано тощо, різноманітні скрипкові склади). З часом отримали розвиток різноманітні колористичні ансамблеві склади, зокрема, ансамблі за участю духових інструментів. Кожен інструмент привносить в музичний ансамбль лише йому властивий звук, тембр; кожен музикант привносить індивідуальний емоційний, інтелектуальний аспект, збагачуючи музику у цілісності, художньо доцільній тембровій звучності.

Камерне інструментально-ансамблеве виконавство як мистецтво гри обумовлене настановами різних рівнів мистецької дії: довготривалими репетиційними опрацюваннями музичного матеріалу, психологічними установками учасників дії, технологічними основами інструментального виконання, художньо-звуковими пошуками образу в реальному ігровому часі. *Ансамблеве виконавство є інтелектуально-художньою грою заради кінцевого результату – досягнення вищого ступеня самореалізації в*

---

<sup>3</sup> «ансамбль» (від франц. Ensemble – разом)



гармонійній структурі спільної актуалізації художньо-мистецької композиції [5, с. 294].

В ансамблі відбувається відтворення певними *артикуляційно-динамічними* засобами конкретних художньо-звукових задач, закладених в композиторській ідеї твору. Ансамблеве виконання передбачає застосування учасниками навичок виконавсько-інструментальної театралізації, специфічних засобів та прийомів, притаманних театральному мистецтву: «манера» гри, інструментальні «маски» учасників, осмислені художні «образи», активне застосування додаткових театральних засобів (міміки, жестів, сценічної дії), свідоме підкреслення в них засобів сценічної виразності (емоційність, динамічність інструментального виразу), підсилення програмно-сюжетного аспекту композиторського задуму, що передбачає певну модель музично-драматургічної сценічної «дії».

Цікаво, що ансамблевість як якість колективного музикування виходить з поняття оркестрового виконавства. Сам термін «оркестр» первинно означав площадку перед сценою у стародавньому грецькому театрі, на якій розміщувався хор; наприкінці епохи Відродження оркестром називали невеликі групи музикантів, найчастіше членів однієї родини, що грали на одному з інструментальних різновидів (ансамбль віол), та невеликі хори, що виступали під інструментальний супровід. В сучасному значенні, термін «оркестр» означає музикування більшого чи меншого інструментально-ансамблевого складу.

Камерно-ансамблеве музикування, що сформувалося до барокового періоду і підпорядковувалося ідеям епохи: «geringe Invention» («здатність до винаходу»), має етимологічний синонім «гра». Слово «гра» багатозначне, і етимологічно пов'язане саме з музикою (грец. *agos* – «восхвалення божества» співом та танцем) [82, с. 292], далі поняття вийшло далеко за межі вузької семантики і увібрало множинність значень (багатий спектр яких охоплює найрізноманітніші галузі життя), проте музична основа поняття не зникла: «гра» (у німців – *Spiel*, у англійців – *playing*) – дія

музиканта-інструменталіста. Високий тонус є обов'язковою умовою професійного виконання, основою легкості, віртуозності, рухливості. Проте музикант грає ще й як актор, його високоспеціалізовані рухи у своїй організації є «інтонаційно-пластичними» [82, с. 295].

В ансамблевому музикуванні найважливіше: *професійні здібності, розвинений музичний слух, пам'ять та почуття ритму*. Виконавська робота в ансамблі тріо потребує значної корекції навичок сольного музикування. Навіть добре знання ансамблевої партії ще не є головним завданням ансамбліста. Для ансамблевої гри найбільш важливим є спільне для всіх учасників відпрацювання технічних, штрихових, артикуляційних й динамічних нюансів, у результаті чого всі голоси ансамблю звучать у єдності, досягається синхронність звучання, координуються голосові єднання [5, с. 356]. У процесах формування вмінь ансамблевого музикування важливе значення має також процес колективного емоційного занурення в художній образ твору, що є можливим за умов розвиненої творчої уяви учасників ансамблевої гри, їхньої здатності до технічної мобільності ігрового апарату.

Ансамблева гра відрізняється від виконання сольних програм тим, що кожен учасник відтворює власну партію у діалозі з іншими партіями, тобто основним навичком музиканта-ансамбліста є вміння слухати. Якщо музикант лише добре грає свою партію, цього ще недостатньо для доброго ансамблю, адже справжня ансамблева гра передбачає «злитність» різних звуків у «єдиний» музичний звук, тому так важливо, щоб різні інструменти звучали «узгоджено» [5, с. 357]. Це означає, що кожен учасник ансамблю має відчувати ієрархію голосів і партій. Проведення теми, перегукування голосів, тематичний супровід, – в розумінні і відтворенні цього є необхідність задля творення прозорої музичної тканини, де кожен учасник є повноправною дійовою особою, виконуючи кожен притаманне йому призначення.

Як вважав В. Апатський, однією з важливих ансамблевих виконавських проблем є проблема *синхронності виконання* – штрихової, інтонаційної, артикуляційної, динамічної, темпової, особливо, коли зустрічається явище поліритмії, поліфонії. Ще однією важливою задачею ансамбіста є *задача чистого інтонування*. Митець підкреслив те, що «справжня інтонаційна єдність формується в процесі достатньо тривалої сумісної роботи і музикування, що потребує колективного розуміння складності завдання, витримки і терпіння» [5, с. 356].

Великого значення в ансамблевому виконанні має *проблема спорідненого звучання* учасників музикування. Необхідно враховувати динамічний баланс голосів й специфічність *кожного тембру* в ансамблі голосів. Повний, насичений звук необхідний в сольних проведеннях та моментах ансамблевого тутті. Тривалі педальні звуки виконуються найтихіше за всі мелодичні нашарування для того, щоб не затьмарити тематичні проведення, а навпаки, підкреслити їх. При виконанні подвійних нот та в загальному динамічному посиленні музичної тканини часто найбільш помітним має бути нижній голос. Для належного виконання акордів «виконавець має враховувати тембральні,-регістрові, динамічні властивості музичного звука свого та інших інструментів» [5, с. 357].

Коріння музики для дерев'яних духових і клавішних інструментів сягають барокової доби, коли фагот був як сольним інструментом, так і одним з учасників групи *basso continuo*. Однак приклади поєднання флейти, фагота і фортепіано з'явилися помітно пізніше – у період класицизму. У цю епоху зростання кількості публічних концертів і аматорського музикування вдома призвело до збільшення музики для камерних ансамблів.

Ансамблеве поєднання флейти, фагота та фортепіано стало типовим для камерної музики ХХ століття. Цей період характеризується сплеском інтересу до вивчення нових інструментальних тембрів і колористичних можливостей, що зробило цей малопопулярний раніше склад переконливим вибором для композиторів. Бразильський композитор Е. Вілла-Лобос

(*Heitor Villa-Lobos, 1887–1859*) звертається до дуету флейти і фагота у «Бразильській Бахіані» №6 (1938). У 1943 році французький композитор А. Жоліве пише «Різдвяні пасторалі» для флейти, фагота та арфи. На нашу думку, арфа у цьому творі відіграє аналогічну фортепіано роль, слугуючи гармонічною противагою монофонним флейті та фаготу, що також відповідає контексту становлення характеризованого нами інструментарію.

До кінця XX століття ансамбль флейти, фагота та фортепіано поступово розширив грані своєї художньої образності, що знайшло відображення у Тріо для флейти, фагота та фортепіано (1997) американського композитора А. Превена (*André Previn, 1929–2019*), яке продемонструвало поєднання ліризму, джазових впливів і класичних форм, що стало типовими для камерної музики.

*Інструментальні характеристики камерного тріо* (флейта, фагот, фортепіано) спираються на фонічні, акустичні показники складу музичних інструментів (темброві, динамічні, фактурні, артикуляційні), що обумовлює ансамблеву інструментальність – тембрально-акустичну якість складу тріо. Інструментальна якість виконання є тим явищем, що утворюється певною сукупністю предметно-інструментальних якостей ансамблю й обумовлене контактано-психологічними властивостями його учасників. На основі ансамблевої взаємодії стає можливим поява нової спільної – понадіндивідуальної – «концепції ансамблю як художнього явища» [5, с. 359].

Кожен з інструментів тріо – флейта, фагот, фортепіано, рельєфно відтворює свої звукові властивості. Особливий ансамблевий колорит відтворює гармонічна насиченість голосів, що є необхідним важливим компонентом музичної образності твору. Розглядаючи характеристики тріо флейта, фагот, фортепіано у сенсі інструментального узгодження, потрібно наголосити на ролі, яку відіграє темброве поєднання у контексті єдиного політембрового звучання у тріо, що дозволяє звернутись до технологічної складової даного явища. Фагот та флейта, незважаючи на одне сімейство

групи дерев'яних духових, є напрочуд різними за своїми унікальними характеристиками, конструкційною будовою, технічними можливостями та тембровими властивостями. Серед основних технологічних відмінностей між інструментами слід виділити наступні:

- Звуковидобування, кардинально відмінне. Фагот належить до родини язичкових інструментів, тому звук видобувається за рахунок вібрування подвійної тростини під тиском повітря, що може вказувати на вдале поєднання з тим же гобоєм (приклад: Ф. Пуленк Тріо для фортепіано, гобоя та фагота); у флейти ж звук виникає за рахунок повітря, яке проходить через лабіальний отвір у головці інструменту;

- Матеріали, з яких виготовлені інструменти. Флейта зазвичай виготовляється з металу, коли фагот повністю із дерева, що може слугувати хорошим «партнером» для кларнета (приклад: Л.В. Бетховен, Тріо для фортепіано, кларнета та фагота). Можливо цю проблему можна було б уникнути в епоху бароко, коли всі інструменти, в тому числі і флейти, були дерев'яними, що давало змогу мислити поняттями «єдиної тембровості»;

- Діапазон. Регістрові діапазони фагота та флейти також мають значні відмінності та неабияк впливають на загальне звучання та тембр ансамблю. Якщо регістр фагота починається від Сі бемоль контроктави та закінчується нотою робочого діапазону – Ре другої октави, то діапазон флейти бере свій початок від До першої октави та іноді може сягати Фа четвертої. Для прикладу у Тріо для фортепіано, флейти та фаготу Л. В. Бетховена також залучені ці інструменти, і через недостатнє співпадіння регістрового потенціалу інструментів, проблему регістрового розриву вдалось вирішити за рахунок гри у високому ключі фаготу та у низькому флейті. Так звучання стало об'ємним регістрово та в міру заповненим низькими та високими частотами.

- Динаміка. В камерному ансамблі тріо (флейта, фагот, фортепіано) поєднуються інструменти з різними *динамічними* властивостями, не співпадає як загальний діапазон сили їхнього звучання, так і інтенсивність

звучання в різних теситурах. Так, динамічна звукова здатність є більшою у фортепіано, ніж у флейти і фагота. У виконавській практиці тріо динамічна шкала вимагає перегляду. Приміром, загальне поняття *forte* набуває декілька значень: *forte* кожного інструмента окремо; *forte* кожного інструмента у тріо (відповідно до можливостей найтихішого інструмента тріо, що стає динамічним «еталоном», під який «підлаштовують» силу звучання інші інструменти); *forte* всього ансамблю тріо (відповідно до художньо-сміслового наповнення твору). Динаміка виконання окремої партії залежить від її функціонально-рольового значення в конкретний момент музичного розвитку в драматургічному розвитку тріо;

- Артикуляція. Поряд з динамікою, є базовою у створенні ансамблевого висловлення, у побудові музичного фразування, в ансамблевих штрихах<sup>4</sup>. У кожного інструмента камерного тріо є свої специфічні інструментально-артикуляційні засади, притаманні тільки йому. Ансамблева взаємодія інструментальних партнерів тріо передбачає акустично-інтонаційну узгодженість, узгодженість в динаміці, артикуляції, фразуванні.

- Фактура. Для усвідомлення позицій учасників ансамблевого тріо надзвичайно важливим є поняття *ансамблевої фактури*. *Фактурна організація* звукової тканини ансамблю тріо спирається на наступні параметри: *горизонталь* (інструментальні партії), *вертикаль* (гармонічне єднання голосів, акорди, співзвуччя, тематична архітектоніка твору), *тембральне поєднання голосів* (тембрально-артикуляційний комплекс твору), у комплексі ці параметри утворюють фактурну цілісність внаслідок об'єднання різних музичних засобів і фактурних пластів в єдину цілісну композицію для інструментальних учасників ансамблю (фагот, флейта, фортепіано).

---

<sup>4</sup> термін «штрих» увійшов до виконавської практики як вказівка на характерний рух смичка, що надає певного звукового результату для втілення конкретного художнього наміру, згодом отримав розповсюдження у виконавській практиці інших спеціалізацій

Ансамблева фактура може бути диференційована за функціональними ознаками на типи: *моно-рельєфна* (з опорою на сольні проведення окремого учасника/учасників ансамблю); *акомпанементно-фонова* (інструментальні пласти утворюються згідно з тематично-рольовим навантаженням партії в кожний конкретний момент розвитку музичної дії); *полілогова* (багатошарове злиття сольних висловлювань тембрально виокремлених інструментальних «персонажів», відсутність акомпануючих функцій як таких); *персонологічна* (ансамбль у якості концертної дії з елементами театралізації, інструмент, його тембр як персонаж і характер ансамблевої дії, ансамблева гра як драматургічний сюжет з персоніфікованими інструментами-героями, тембрально-артикуляційні особливості інструмента як прийоми звукоподачі-асоціації індивідуалізованого інструментально-виконавського стилю).

В творах класицистів ансамблева фактура камерних тріо за участю фагота поділялась на мелодичну лінію та акомпанемент. В творах романтиків фактура ансамблю стала багатоплановою, де голоси внаслідок індивідуальних тембральних характеристик набули відносної самостійності як інструментальні «персонажі». В сучасній музиці звучання камерно-ансамблевих творів – це «інструментальний театр», де вся фактурна диференціація інструментально-ансамблевого звучання тріо є підпорядкованою художньо-смісловому контексту творчого задуму композитора й потребує відповідної організації всіх виконавських засобів – інтонаційно-штрихових, артикуляційних, темброво-регістрових, динамічних – в синергії узгодження і водночас максимального виокремлення індивідуального інструментального звучання (контекст персоніфікації).

В ансамблевому тріо флейти, фагота з фортепіано персоніфікація звучання інструментів призводить до збільшення кількості планів фактури; що народжує ансамблеву поліфонію, і є відтворенням принципу «бесіди», формуючи особливу поліплановість ансамблевої фактури в тріо. І якщо в творах класицистів ансамблева фактура поділялась на інструментальні лінії,

зумовлені солюючими голосами та акомпанементом, згідно з тематично-рольовим навантаженням у кожний конкретний момент розвитку музичної дії, то в творах сучасних українських композиторів, наприкладі творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, ансамблеву фактуру можемо охарактеризувати як стан поліпланового злиття сольних висловлень тембрально виокремлених інструментальних «персонажів»; відсутність акомпануючих функцій як таких говорить про різноманітні солюючі позиції інструментальних партнерів тріо.

- Тембр. Одним із художньо-образних аспектів ансамблевої звучності є темброво-акустична структура, за якою ансамблеві жанри класифікуються типологічно: відповідно до ступеня темброво-фонічної однорідності або контрастності, розрізняються три види ансамблю: *темброво-неоднорідні* (змішані), *темброво однорідні* та *монотемброві ансамблі*. *Темброво однорідні* – це ансамблі, до складу яких входять інструменти одного типу, близькі за способом виконання та звуковидобування. *Темброво-неоднорідні* – це ансамблі, до яких входять інструменти, що відрізняються один від одного і за способом виконання, і за способами звуковидобування – до цього типу ансамблів відноситься тріо (флейта, фагот, фортепіано). *Монотемброві* ансамблі (спільне виконання музики на одному, загальному для учасників інструменті).

*Тембральна персоніфікація* характерна для ансамблів, де підкреслюється різниця у звуковидобуванні, що є характерним і для ансамблевого тріо: флейта, фагот, фортепіано. Зокрема, тембр фагота у тріо має неповторне забарвлення, утворюючи із флейтою тембральний контраст, що дивовижно змінюється в різних регістрах інструментів та надзвичайно розширює тембрально-образну палітру музичної тканини тріо.

Камерний ансамбль тріо: флейта, фагот, фортепіано за своїми змістовними характеристиками відмітний *концертністю*, виокремленням тембрової специфіки голосів. Цей вид тріо є тембрально різнорідним, що стало предметом цікавості композиторів.



Сучасний музично-інструментальний театр в українській професійній музичній культурі є яскравим прикладом втілення тенденцій концертності в інструментально-ансамблевій творчості. Так, в камерних тріо (флейта, фагот, фортепіано) Ю. Іщенко, Г. Ляшенко застосували нові прийоми драматургічного розвитку на основі *підкреслення інструментальних контрастів* між партіями (зокрема, темброво-регістрових), для створення динамічного музичного розвитку, де кожний з інструментів камерного ансамблю рельєфно відтворює власні звукові властивості. Особливий ансамблевий колорит у тріо створений композиторами завдяки гармонічній насиченості й фактурної єдності голосів.

Кожний музичний інструмент в ансамблевому складі тріо (флейта, фагот, фортепіано) є живою часткою художнього цілого, що здатна своїми якостями сприяти створенню певного музичного образу. Поєднання інструментальних складових ансамблю тріо (акустичних, технологічних, артикуляційних, тембральних, динамічних тощо) у різних можливих варіантах надає різних художніх результатів.

Кожний інструмент у тріо (флейта, фагот, фортепіано) має власні тембральні якості та художньо-технологічні засоби вираження. На думку В.Апатського, засновника сучасної української фаготової школи, основою камерно-ансамблевого музикування у тріо є *«вміння слухати»* [5, с. 55]. Мистецтво музичного слухання в ансамблі передбачає здатність музиканта чути партнерів, партитуру ансамблю в цілому, себе особисто і себе в ансамблі. Виконуючи свою партію, ансамбліст у тріо (флейта, фагот, фортепіано) має чути всю музичну фактуру по вертикалі, розуміти ієрархію голосів і партій, і місце своєї партії, її функціонально-рольове призначення серед інших партій. Кожен учасник тріо (флейта, фагот, фортепіано) є повноправною дійовою особою, кожен виконує притаманне йому призначення. Ансамбль характерний паритетною участю всіх у формуванні художнього ансамблевого цілого та рівною мірою відповідальності у безпосередньому спілкуванні зі слухачькою аудиторією.

В. Апатський, у своїх численних наукових працях, досліджуючи історію, проблеми, перспективи розвитку українського виконавства на духових інструментах, наголошував: «Гра у камерному ансамблі є прекрасною, дивовижною галуззю виконавського мистецтва» [5, с. 349].

Нижній голос (бас), функцію якого у тріо (флейта, фагот, фортепіано) може виконувати фагот, має звучати дещо гучніше інших голосів, але не заглушати їх. Мистецтво філігранних динамічних відтінків і нюансів шліфується впродовж тривалої ансамблевої репетиційної роботи й залежить також від рівня фахових умінь й налаштованості музичного слуху виконавця на багатоманітну звукову палітру учасників ансамблевої гри.

Проблема вибору артикуляційної манери виконання пов'язана із характерною специфікою артикуляційних прийомів, властивих усім учасникам ансамблю. Кожен учасник має добре знати специфіку інструментів ансамблю, характерні прийоми і манеру виконання партнерів.

**Отже**, ансамбль тріо (флейта, фагот, фортепіано) як камерна спільність є колективним досягненням художньої мети виконання на основі виконавсько-комунікативної взаємодії технологічного й психологічного характеру в реалізації цієї мети. Виконавська робота в ансамблі тріо потребує інтонаційної вивіреності інструментів темпової узгодженості, метро ритмічної цілісності, узгодженості в динамічних, артикуляційних, аспектах, фактурно-рольового співвідношення ансамблевих партій.

## **Висновки до першого розділу**

Теоретичну і джерельну базу даного дослідження систематизовано за наступними напрямками:

- історико-культурологічний (О. Берегова [9-11], К. Біла [12], Т. Гуменюк [20], А. Кравченко [64], І. Польська [83]);

- *теоретико-музикознавчий* (М. Денисенко [22-25], Н. Довгаленко [29], П. Довгань [30], О. Жарков [35-36], О. Зінкевич [40-41], Ю. Іщенко [42], Л. Кияновська [52-54], О. Козаренко [55], О. Котляревська [61]);

- *персоналогічний* (Т. Арсенічева [8], І. Драч [31-33], М. Денисенко [22-25], О. Диміняца [28], О. Жарков [35-36], О. Зав'ялова [38], А. Загайкевич [39], О. Зінкевич [40-41], Н. Кирджа [50], М. Копиця [60], А. Комлікова [58], Т. Менцинський [68], М. Ржевська [88-92], Б. Стронько [100], В. Сумарокова [101], А. Тормахова [104], Н. Фещак [105]);

- *виконавчий (камерно-інструментальне виконавство)* (В. Андрієвська [2], І. Боровик [15], Н. Дика [27], Б. Кисляк [51], М. Козицька [56], С. Павлишин [79], Л. Повзун [80-82], І. Польська [83], А. Пославський [86], Н. Яковчук [113]);

- *виконавчий (духове виконавство)* (В. Апатський [3-7], Р. Вовк [17], В. Громченко [19], А. Карп'як [44-45], В. Качмарчик [49], М. Мимрик [69], Є. Носирєв [77], В. Посвалюк [84-85], В. Слупський [98], Н. Тимошенко [103]);

- *інтерпретативного аналізу* (Н. Жукова [37]; О. Катрич [46-48]; В. Москаленко [70-74]; Ю. Ніколаєвська [76]; В. Самітов [65]; Л. Шаповалова [109-111]).

Тріо флейти, фагота та фортепіано належить до типу *темброво-неоднорідних* ансамблей, де інструменти відрізняються один від одного і за способом виконання, і за способами звуковидобування. Серед інструментальних характеристик, проаналізованих як таких, що визначають специфіку звучання тріо: звуковидобування, матеріали, діапазон, динаміка, артикуляція, фактура, тембр.

Склад тріо (флейта, фагот, фортепіано) мало реалізовувався вітчизняними митцями. Аналогічно до зарубіжного мистецтва, наприкінці ХХ століття в українській музиці відбулось переосмислення фонічних

властивостей традиційних тембрів і – як наслідок – розширення меж камерно-інструментальної музики.

Прикладом об'єднання в одне музичне полотно флейти, фагота та фортепіано стали композиції Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, де фагот виступив в у ролі тембрально багатогранного інструменту: композитори, звертаючись до фагота як ансамблевого учасника, орієнтувались на специфічні темброві можливості фагота, на емоційність, глибину та надзвичайно багатий спектр виражальних можливостей цього блискучого інструмента, ствердивши інструмент в українській професійній музиці.

## РОЗДІЛ 2

### НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ЮРІЯ ІЩЕНКА ТА ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ТВОРАХ ЗА УЧАСТЮ ФАГОТА

#### 2.1. Національна модель авторства в композиторській творчості Ю. Іщенка і Г. Ляшенка: феномен постмодерну

Під національною моделлю авторства в українській музичній культурі ми розуміємо: як формування і розвиток стильової ідентичності композиторів, так і вибір ними жанрових форм та їх художнє наповнення. Зокрема, національна модель авторства Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, у камерно-інструментальному жанрі обумовлена тенденціями, притаманними культурно-мистецькій ситуації *постмодерну*<sup>5</sup>, з орієнтацією на персоніфікацію композиторського письма, застосування сучасних технік й прийомів звукоутворення. Розкриття і наслідування національної логіки музичного мислення, насиченість образами, смислами, музичним змістом віддзеркалює своєрідність ментального світосприйняття й втілення зрілих авторських концепцій.

Українська композиторська традиція ХХ ст., як взірць національної моделі авторства презентована декількома генераціями митців, які відтворюють у творчості *загальнонаціональні та етностильові ментальні засади мислення*, демонструючи причетність до європейського тексту культури й процесів музичної креації в логіці руху від модернізму до

---

<sup>5</sup> Ситуація постмодерну («post», «modern» дослівно «після», «сучасності») склалась у 1960-х роках, за доби культурної і політичної нестабільності в країнах Європи та США. Постмодерн визначають як «інтелектуальну течію», як «нову логіку культури», як «феномен філософської рефлексії», як «дискурсивний проєкт доби» тощо.

постмодернізму, демонструючи контекст «взаємодоповнення в музичному мовленні» [10, с. 127].

Українська музична культура у другій половині ХХ ст. представлена:

- корифеями національної музичної традиції (В. Борисов, К. Данькевич, Є. Козак, Д. Клебанов, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, Ю. Мейтус, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Тиц, А. Штогаренко);

- творцями 1940 – 1950 рр. (О. Білаш, М. Дремлюга, В. Кирейко, Л. та Ж. Колодуб, Т. Кравцов, П. та Г. Майбороди, І. Шамо, І. Польський);

- митцями-«шістдесятниками» (В. Бібик, А. Гайденко, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Губа, В. Губаренко, А. Гайденко, Л. Дичко, В. Золотухін, В. Загорцев, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Є. Карпенко, А. Кушніренко, Г. Ляшенко, В. Мужчиль, Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров та ін.), які визначили інноваційний вектор розвитку української музики і сприяли впровадженню ідей європейського авангарду і постмодерну. Для творчості цих митців характерне підвищення ролі філософсько-етичної й духовно-релігійної проблематики, відродженням інтересу до глибинних джерел й ціннісних орієнтирів європейської та національної культури;

- композиторами епохи 1970-х рр. (Ю. Алжнєв, Я. Губанов, В. Зубицький, І. Карабиць, В. Камінський, В. Степурко, І. Щербаков);

- митцями сучасного періоду (Г. Гаврилець, І. Гайденко, О. Грінберг, Ю. Гомельська, О. Гугель, А. Загайкевич, О. Козаренко, Ю. Ланюк, С. Луньов, Г. Ляшенко, І. Небесний, О. Яковчук, В. Рунчак, І. Тараненко, Б. Фроляк, К. Цепколенко, О. Щетинський, І. Щербаков та ін.), творчість яких позначена впливом доби постмодерну.

Національна модель авторства проявляється у виборі образної та художньої форми музичного твору, у якій розкривається творча спрямованість митця, його ціннісно-світоглядні засади. Широке коло авторських ідей позначені різними емоційними тональностями, поєднанням і наслідуванням різних стильових концепцій, моделюванням драматургії композиційного розвитку. Ситуація постмодерну дала імпульс для втілення

нових практик композиторського письма, в яких визначальною стала роль автора, його модель світосприйняття, ґрунтована на особливостях національного способу мислення. Постмодерн для українських композиторів (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка) розкрив можливості жанрового наповнення творів (зокрема, для ансамблю тріо (флейта, фагот, фортепіано).

Окреслимо ситуацію постмодерну з її естетичними і програмними характеристиками у розвитку української музики у камерному жанрі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

У другій половині ХХ – початку ХХІ століття з'явилась плеяда талановитих українських композиторів, царина творчих інтересів яких була звернена до жанру інструментальної камерної музики, утому числі *за участю фагота*. Камерний жанр став тим пріоритетним жанром, в якому з'явилась можливість для українських митців виразно-рельєфно втілити ментально-емоційний фон композиторського настрою.

Активне використання фагота в концертних і камерних жанрах було пов'язано, передусім, із специфікою стильового періоду кінця 1960-х – початку 2000-х років, коли провідними стильовими тенденціями у вітчизняній музиці стають спочатку *неофольклоризм* («нова фольклорна хвиля»), а згодом – *постмодерн* з його стильовими ретроспекціями і мовною комбінаторикою. Звідси закономірно постав і плюралізм інструментальних складів у камерно-інструментальних складах за участю фагота. З'являються нові твори, написані у рамках різних стилістичних напрямів (класицизм, романтизм, неофольклоризм, авангард, імпресіонізм, мінімалізм тощо), твори, цікаві за своїм стилем, але не менш цікаві за своєю новизною та унікальністю індивідуального композиторського стилю.

О. Берегова відмічає: «Постмодерн – це звернення до традицій на новому рівні: система художнього мислення включає вироблені епохами стилі, форми, жанри, їхню символічну семантику» [10, с. 9]. Камерно-

інструментальна творчість українських композиторів доби постмодерну, втілюючи музичну лексику нового образно-семантичного зразка, демонструє певний синтез традицій і новаторського пошуку як вид художнього експерименту.

Характеристикою ситуації постмодерну є стан письма, тексту. *Текст* читається і тлумачиться через інтерпретацію. Кожна нова інтерпретація в музичному мистецтві народжується в системі діалогу виконавця і авторського музичного тексту, привносячи новий смисл й збагачуючи контекст композиторського розуміння.

Для культурно-мистецької ситуації постмодерну характерним є використання *метафор* як образно-сміслових конструкцій. Авторський контекст виражає світобачення митця, виникають оригінальні інтерпретації, нові смисли та інтереси, емоційно-чуттєві переживання автора трансформуються у свідомості в образно-метафоричні конструкції. Метафоричність конструкцій – характерна особливість постмодерного стилю мислення. Образний вираз (троп) дозволяє коротко передати складний сенс поняття, думки.

Естетично виправданими є постмодерні стилістичні новації композиторського письма: специфічного характеру набувають вияви необарокових, неоромантичних, неокласичних зразків композиторських технік, в авторському тексті присутні як оригінальні тематизми, так і приклади тематичних цитувань, обігрувань; до постмодерних ознак письма слід віднести і використання просторових фактур, контрастних тематичних співставлень, сонористичної тембральності тощо. Композитори звертаються до тих прийомів і технік, які вповні розкривають акустичну природу звуку, його характерність; серед пріоритетів – увага до тембро-сонорики, мелодизму, ритму, поліфонії тощо.

Як зазначає дослідниця Н. Морщакова, зміст музичного твору становлять художньо-інтонаційні образи. Їх втілення в осмислених звучаннях, тобто інтонаціях, викликає складну, неусвідомлювану гаму



почуттів та емоцій. Композитор, створюючи музичний текст, втілює в ньому певний духовний зміст як сукупність ідей, сенсів, ціннісних відношень засобами конкретно-чуттєвих образів. Завдяки цій здатності піднесення конкретно-чуттєвого образу до рівня музичного смислу, моменти внутрішнього життя автора набувають у художньо-образній формі цілісності, завершеності, досконалості. [70, с.142] У сенсі метафоричного наповнення і трансформації стилістики творів, семантично розширюються обрії музичної свідомості і культури мистецького мислення.

Провідними ознаками композиторської практики постмодерну є *стильовий плюралізм*, зрушення усталених орієнтирів мислення і способів тлумачення мистецького досвіду, орієнтація на творчу пам'ять та підвищену діалогічність, реалізовані крізь призму суб'єктивно-авторського світобачення. Ідею стильового синтезу, як одного з концептуальних стрижнів мистецтва кінця XX століття обстоюють С. Павлишин [79], О. Зінькевич [40-41]. Українська дослідниця, кандидат мистецтвознавства К. Біла, заглиблюючись у специфіку стильових трансформацій в музичному мистецтві, зазначає, що сучасна «композиторська творчість орієнтована на інтерпретацію історично сформованих жанрово-стильових моделей, де модель відображає індивідуальність митця» [12, с. 13], причому, в світлі сучасного композиціонування не стільки структура жанру диктує музичну логіку викладу думки, скільки форма і структурація слідує за ідеєю, образом, художнім змістом твору, підкреслюючи виразність музичного мовлення.

Прикладом розмаїття утілень композиторсько-інтерпретаторських пошуків та уособленням полярних модусів презентації *автора музичного* в українській культурі постмодерної доби є камерно-інструментальна творчість. Зокрема, для ансамблевих творів за участю фагота українських композиторів **Ю. Іщенка**, **Г. Ляшенка** головною метою стала ідея створення нового звукового світу, інструментом для вираження якої стало граничне вираження *експериментаторського підходу*.

Постмодерна естетика камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, зокрема, в ансамблевих тріо (флейта, фагот, фортепіано) спрямована на інтеграцію традиційних здобутків музичної культури, представляючи можливість її відтворення у нових смислах і значеннях, що знайшло вихід у зверненні до нових жанрових і формотворчих моделей.

Спільним для композиторського мислення Ю. Іщенка, Г. Ляшенка у камерних тріо (флейта, фагот, фортепіано) є трактування художніх аспектів драматургічних рішень за принципом «єдності контрастів». Чистота ліній, структурна компактність, цілісність і логічність викладення музичного матеріалу в ансамблевих тріо за участю фагота, органічно притаманні індивідуальним стилям композиторів. Ансамблеві тріо позначені самотійністю мислення, своєрідною «зображальністю». Так, спільною характеристикою для ансамблевої творчості Ю. Іщенка, Г. Ляшенка на прикладі тріо за участю фагота є створення особливого колористичного забарвлення у трактовці партій тріо, що обумовлене індивідуальними нахилами композиторів, їхніми художніми інтересами, традиціями української музичної культури й сучасного європейського мистецтва. Разом з тим, серед відмітних рис у творчих індивідуальних манерах Ю. Іщенка, Г. Ляшенка є художньо-змістові характеристики: філософська спрямованість (Г. Ляшенко), поетична спрямованість (Ю. Іщенко).

Жанровий стереотип камерних тріо (флейта, фагот, фортепіано) реалізується в авторів за допомогою індивідуальних інтонацій, ритмічних формул, семантичних пошуків. Композитори спираються на інтонації, які притаманні різним стилями і напрямками музичної культури (імпресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, авангардизм). Митцям властиве авторське переосмислення жанрово-стильових аспектів (від бароко до пост авангарду). В цьому постає індивідуальність музичного письма композиторів Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, з притаманним для кожного власним, сформованим світобаченням, мистецьким досвідом, який збагатив національну культуру.

На нашу думку, плідним є розгляд проблематики мовно-стильових вимірів на прикладі доробку українських композиторів, створеного в стильовому та жанровому контексті національної композиторської спільноти. Звернемось до характеристик камерних тріо за участю фагота Ю. Іщенка, Г. Ляшенка як творців сучасних національних жанрово-стильових моделей.

## **2.2. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка: жанрово-стильові новації, пошук колористичних можливостей і звукових контрастів**

Вітчизняний композитор, Народний артист України, лауреат національної премії України імені Тараса Шевченка у 2007 році **Геннадій Ляшенко** (1938–2017), звернувшись чи не до кожного класичного жанру, збагатив та урізноманітнив спектр сучасних виражальних засобів, працюючи у царині симфонічної, хорової та сценічної музики. Так, здобутки Г. Ляшенка у сфері симфонічної музики сприймаються як вираження у звукових образах глибокого філософського смислу. Написані ним п'ять симфоній, дві симфонієти, симфонічна сюїта «Карпатські новели» за мотивами творів В. Стефаника, «Драматична поема» й «Привітальна увертюра» створили композитору репутацію одного із провідних українських симфоністів, гідного продовжувача традицій Б. Лятошинського. Г. Ляшенко новаторськи трактує сам жанр симфонії, народжуючи оригінальні драматургічні рішення. Композитор звернений у творчості до теми України («Четверта симфонія» присвячена пам'яті жертв Голодомору, «Карпатські новели», «Український триптих», «Дніпрові веселки» і т.п.), керуючись текстами вітчизняних поетів і письменників (Т. Шевченка, В. Стефаника, Б. Антонича).

«Національне» у творах означає для композитора вираження на рівні музичної мови, конкретних композиційно-драматургічних прийомів, так, наприклад, одна із частин складної для виконання й сприйняття, насиченої

сонористичними ефектами хорової кантати на вірші Б. Антонича «Вітражі й пейзажі», викликає прямі асоціації як з народною піснею, так і з традицією її обробки в українській професійній музиці. Автор поєднує елементи фольклору з композиторською технікою XX століття, стилю композитора притаманне змішане використання фольклорного і авторського матеріалу. Композитор спирається на інтонації, які характерні для народної творчості, й водночас, стилізує народно-пісенний матеріал, створюючи авторський текст.

Для стильового почерку Г. Ляшенка властивим є як наслідування традицій української музики, так і невтомний пошук нового: авторське прочитання класичних традицій, неодноразове звернення до народних зразків при вельми вільній їхній трактовці, втілення різноманіття змісту тем, образів і емоцій дійсності, що оточувала композитора, висока художня майстерність музичного слова. На думку М. Ржевської, композитор «випробовував нові драматургічні схеми й засоби виразності, виражаючи в такий спосіб філософську спрямованість власних композиторських задумів» [90, с.45].

У камерно-інструментальній музиці широко знані твори автора: «Струнний квартет», «Тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано», «Тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано», «Український триптих» для камерного оркестру, «Соната для віолончелі й фортепіано», «Концерт для арфи й камерного оркестру», «Соната для скрипки й фортепіано», «Соната для саксофона й фортепіано, фортепіанні дуети, – це тільки частина опусів, в яких Г. Ляшенко втілює нові композиторські пошуки та ідеї.

Кінець XX–початок XXI століття став для Г. Ляшенка часом плідної роботи над камерно-інструментальною музикою після періоду, присвяченого написанню творів симфонічного жанру. Серед опусів, створених Г. Ляшенком у цей час відзначимо «Idem per idem» для двох фортепіано (1991), Сонату для скрипки й фортепіано, Сонату для саксофона й фортепіано, Lamento для струнних (1992), «Технему» №1 (1993) для

флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни, «Мікросонату» для труби та органа (1994) та «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999).

Наприкінці ХХ-го століття (у 1993 р.) Г. Ляшенко започаткував жанр «Технеми», в якому створив п'ять зразків цього новаційного жанру, щоразу звертаючись до різних інструментальних складів: формотворча функція тембру лежить в основі циклу з чотирьох опусів, утвореного в період 1993 – 2015 рр. Це: «Technema» № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (1993 р.), «Technema» № 2 для флейти, арфи і альту (2012 р.), «Technema» № 3 для флейти, арфи і струнного оркестру (2013 р.), «Technema» № 4 для оркестру з солюючими гобоєм і фаготом (2015 р.).

Інструментальний склад технеми, на думку композитора, може бути довільним, таким, відповідним ідеї твору. Композитор при утворенні ансамблевих складів технем керувався логікою інструментального взаємодоповнення: учасниками ансамблів є флейта, гобой, кларнет, фагот та валторна (Technema № 1), флейта, арфа і альт (Technema № 2), флейта, арфа та струнний оркестр (Technema № 3), оркестр і солюючі гобой та фагот (Technema № 4). Динаміка опусів вказує на поступове жанрове видозмінення технем – «від ансамблевого камерного звучання до оркестрового мислення»[26, с.72]. Семантичні образи технем є вишуканими й доволі складними для прочитання. Водночас композиторська манера роботи з інструментальними голосами надзвичайно природня, тому всі композиції сприймаються надзвичайно органічно й цікаво.

Г. Ляшенко, будучи одним із представників покоління «шістдесятників», у своїх творах торував лінію експериментів, він, як і композитори цього періоду, активно використовував нові прийоми звукоутворення та техніки, такі як сонорика, алеаторика і поліфонічні форми. Це дало новий імпульс розвитку камерних жанрів, включно з музикою для дерев'яних духових інструментів. До прикладу, «Дивертисмент» (1966) та Квінтет для духових інструментів (1976) – ранні твори Г. Ляшенка, де він

експериментує з тембрами дерев'яних духових інструментів, створюючи складну музичну тканину, яка поєднує традиційні й сучасні техніки.

*Тембр фагота* у творчості Г. Ляшенка посідає особливе місце, відображаючи його інтерес до експериментів з тембровими можливостями інструменту та створенням складних фактур у камерній та симфонічній музиці. Фагот – це інструмент, який здатний передавати широкий спектр емоцій завдяки своєму насиченому, глибокому звучанню та багатим тембровим відтінкам. Г. Ляшенко майстерно використовує ці характеристики для створення багатовимірних звукових полотен, де фагот часто грає роль не тільки басової основи ансамблю, але й активного мелодійного голосу. Таким чином, якщо «Технеми» №1 написані для духового квінтету, то «Технеми» №4 – за твердженням Я. Денисенко – є подвійним концертом для фагота та гобоя. Очевидно, що у «Технемах» митець особливо увагу приділяє дерев'яним духовим інструментів. Показовим є те, що у 1999 році Г.Ляшенко втілює свій інтерес до тембру фагота, створивши «Екзерсиси» для флейти фагота і фортепіано.

**Г. Ляшенко. Твір «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999 р.)** віддзеркалює характерні особливості камерної інструментальної творчості композитора, уособлюючи виразні особливості специфіки репрезентованої жанрової сфери та композиторського стилю музичного письма. Якісною ознакою твору є *концертність*, засади якої покладені в основу композиції: використовуються прийоми алеаторики, кульмінаційні акценти є виразними і яскравими, музичний виклад матеріалу виразно оркестровий, позначений «витонченим відчуттям просторового первня, звуковою вишуканістю гармонії та мелодії» [90, с. 50].

Для музичної фактури характерним є ускладнення *тембрових сполучень* і посилення уваги до музичного звуку – *сонорика* як техніка сучасної композиції звернена до активізації тембрового первня і розуміння ролі *тембру* як функційного чинника драматургічної логіки. Фонічні

можливості інструментів-учасників інструментального тріо є вирішальними в пошуках композиційних рішень.

Г. Ляшенко надав своєрідні характеристики жанровому визначенню тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано. На окрему увагу заслуговує назва твору. Слово «екзерсис» у перекладі з французької мови означає «вправа». З одного боку, таке визначення може вказувати на суто технічний характер твору, як, до прикладу, у «Вправах» Й. Брамса. З іншого ж боку, цю назву композитори давали і повноцінним музичним опусам. Серед найвідоміших зразків «вправ», які виходять далеко за межі коротких тренувальних п'єс, наведемо приклад Д. Скарлатті, який використав саме це слово по відношенню до низки своїх клавірних сонат, виданих у 1739 р. – *«Essercizi per gravicembalo»* («Вправи для клавесина»), та сучасного італійського композитора С. Шарріно, на якого Д. Скарлатті мав великий вплив та який написав власні «вправи» на матеріалі сонат барокового майстра – це *«Esercizi di tre stili»* («Вправи у трьох стилях», 1999) та *«L'esercizio della stravaganza Généalogie»* («Вправа на екстравагантність “Генеалогія”», 2014).

До доробку С. Шарріно належить ще одна «Вправа», написана у 1971 році для фортепіано. Незважаючи на відмінний від італійського композитора інструментальний склад, легко помітити спільні риси «Екзерсисів» С. Шарріно та Г. Ляшенка. До них ми відносимо інструментальний тип викладу, використання дрібних тривалостей, відсутність розміру і тактових рисок та переважання єдиної мелодичної лінії (Приклад 1, 2).

Приклад 1. С. Шарріно, «Вправа» для фортепіано (1971)



Приклад 2. Г. Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999)

Г. Ляшенко урізноманітнює свої «Екзерсиси», збагачуючи фонічну природу твору тембрами флейти та фагота. Окрім цього, композитор використовує *тричастинну форму* на противагу «бароковому» варіанту С.Шарріно [90, с.44]. Це цілком підтверджує зауваження М. Ржевської стосовно того, що «ускладненість тембрових поєднань і увага до тембрової



організації звукового простору твору, стала характерною рисою композиторського мислення Г. Ляшенка у камерній музиці 1990-х років, разом із проявами зацікавленості до сонорики» [89, с. 15]. І дійсно, флейта і фагот мають кардинально різні характеристики звучання, що робить їх поєднання в музиці особливо цікавим.

У *першому розділі* Тріо «Екзерсиси» Г. Ляшенко ніби віддає данину одноголосній природі духових інструментів – під час цезур у межах розлогого мелодичного ходу флейти, короткі низхідні інтонації у партії правої руки на фортепіано створюють компліментарні підголоски. А на тлі витриманого звуку «до» у флейти вступає фагот – з неточною мелодично, але точною ритмічно імітацією мелодичного матеріалу, що вже прозвучав. Окремий пласт фактури першого розділу – це остинатне тремоло у партії фортепіано, яке базується на малій секундні та рухається по півтонах вгору. Разом з динамікою *pp* та постійною педаллю, ця інтонація малої секунди покликана створити враження нерозбірливого шарудіння, яке щоразу переходить в одне й те саме кластерне співзвуччя (Приклад 3).

Приклад 3. Г. Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано,

І частина



Таким чином, Г. Ляшенко активно використовує прийоми сонорики, завдяки яким музичне полотно отримує особливий колористичний характер.

По мірі розвитку музичної тканини, «репліки» фагота і флейти стають все менш тривалими, а кластерам у партії фортепіано приходять на зміну дисонантні утворення, більш широкі за діапазоном. Перший розділ «Екзерсисів» завершується флейтовим ходом на велику септиму донизу «*re diés – mi*» – подібний тому, що звучав на початку твору, але в оберненні.

Таким чином, композитор утворює впізнавану інтонаційну арку всередині першого розділу. Семантичне значення цієї інтервальної побудови (септими) є вагомим і виявляється у тому, що ця інтонація стає тематичним зерном усіх трьох розділів твору. Особливо це відчутно у *другій частині*. Тематично інтонація септими базується на каноні, що проводиться між флейтою та фаготом, а основна тема містить інтонаційне ядро – септиму «*мі-ре дієз*», яка звучить у висхідному та низхідному напрямках.

У четвертому такті другого розділу (розмір 2/4), партія флейти додає у рух канону між духовими інструментами несподіваний елемент: замість очікуваної ноти «*мі*» з'являється «*ре дієз*», і впродовж наступних тактів, у такому, «спотвореному» вигляді, проводитиметься тема (Приклад 4).

Приклад 4. Г. Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано, II частина



Фортепіано не приймає участь у поліфонічному «діалозі-бесіді» між флейтою та фаготом, проте, слугує у звучанні тріо статичним гармонічним учасником. У переході до репризи функції інструментів змінюються. Починаючи з 13 т. другого розділу, основний мелодичний рух переходить до партії фортепіано. Активна стрибкоподібна рухливість шістнадцятими нотами звернена до тематичного матеріалу першого розділу, а флейта та фагот виконують функцію гармонічного «бекграунду» (Приклад 5):

Приклад 5. Г. Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано,

II частина



Зазначимо, що центральним тоном першого та початку другого розділу був звук «мі», а ладовий нахил здебільшого схилявся до мінорного. Але протягом другого розділу гармонічний рух (через півтонові зсуви) привів до чітко окресленого *соль мінору*, який повною мірою виявився через консонантні співзвуччя у партіях флейти та фагота. Також важливою складовою розгортання музичної тканини «Екзерсисів» є *поліфонічний виклад*, що пронизує всю композицію твору, а також чітке фактурне розшарування музичних пластів.

*Реприза* «Екзерсисів» (*третья частина*) – динамізована. Чинником драматизації цього розділу стає партія фортепіано, яка базується не на ледь чутному «шелесті» малих секунд, а на активних ходах низхідними збільшеними октавами/малими нонами (Приклад 6).

Приклад 6. Г. Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано,

III частина

The musical score for Example 6, Part III, consists of three systems. The first system shows the flute and bassoon staves with a piano accompaniment. The flute part features a melodic line with a 'Flagg' (flageolet) effect indicated by a wavy line above the staff. The bassoon part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The piano accompaniment is in the right hand, with a 'legato' marking. The second system continues the dialogue, with the flute playing a triplet of eighth notes. The third system shows the flute and bassoon playing a more complex, syncopated rhythmic pattern, with the piano accompaniment providing a steady eighth-note accompaniment.

«Діалог» флейти та фагота стає набагато «завзятішим» через контрапунктне звучання інструментів (Приклад 7).

Приклад 7. Г.Ляшенко, «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано,

III частина

The musical score for Example 7, Part III, consists of two systems. The first system shows the flute and bassoon staves with a piano accompaniment. The flute part features a complex, syncopated rhythmic pattern with many accidentals. The bassoon part has a similar, but more rhythmic, pattern. The piano accompaniment is in the right hand, with a 'legato' marking. The second system continues the dialogue, with the flute and bassoon playing a more complex, syncopated rhythmic pattern, with the piano accompaniment providing a steady eighth-note accompaniment.

Драматургія тріо представлена *наскрізним динамічним розвитком тричастинної форми*. Драматургія твору базується на розгортанні тематичних і тембрових співставлень, поліфонічному розвитку, які наповнюють зміст форми тріо. Рушієм драматургічного розвитку частин є симфонізація музичної тканини і утворення діалогу між партіями, які носять взаємодоповнюючий характер, підсилюючи звучання один одного, досягаючи найвищих кульмінаційних моментів розквіту музичної думки.

Особливу естетичну привабливість у Тріо має художньо-інтонаційний контекст драматургії твору. Г. Ляшенко висловився наступним чином: «... Я користуюсь інтонаціями української музики, і мови... Цінність музики в тому, щоб вона була інтонаційно збагаченою, і я особливо ретельно працюю над тим, щоб це була національна музика, щоб було видно, звідки я...» [91].

Інтонаційна специфіка Тріо виражена увагою до *регістрових протиставлень і взаємодоповнень*. У поліплановій, поліголосій, поліритмічній фактурі Тріо яскравий художній ефект має виокремлення і підкреслення звучання кожного інтонаційного елемента музичної тканини за рахунок їхньої трактовки рельєфно, об'ємно, емоційно, контрастно, і в першу чергу це пов'язане з артикуляційними і тембральними особливостями інструментальних партій ансамблю.

У композитора виразно простежується тенденція до *інтонаційної персоніфікації* інструментального тембру, використання його у композиторському письмі як самодостатнього інтелектуально-експресивного засобу виразності інструментальної музики, що має витoki з епохи *бароко*, коли активно розвивалась світська і духовна музика. Експресивність барокового стилю є вираженою яскравою колористикою звуків; різнотембровими нашаруваннями, домінуванням імітаційних сполучень, специфічно театральною організацією музичного дійства.

Не менш виразними у Тріо для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка, окрім барокових, представлені *романтичні* традиції,

«граничного» розширення можливостей інтонування. Зокрема, через *інструментально-вокальну інтерпретацію* фаготової партії, виконавець відтворює художні пласти музичної думки та настроїв, виявляє тонкощі музичного мовлення, вибудовує художнього-образний архітектонічний конструкт твору.

Інструментальний склад тріо відповідає головній ідеї твору і розвиває її. У визначенні учасників ансамблів в даному конкретному тріо композитор керувався логікою *тембрового взаємодоповнення* інструментів, що дає підстави сприймати сукупність інструментального складу тріо у цілісності: учасниками ансамблю є флейта, фагот та фортепіано. У Тріо «Екзерсиси» Г. Ляшенка діє принцип тембрового «перехрещення», який обумовлює як контекстно-драматургічну сферу, так і інтонаційно-виражальну. Композитор широко використовує експериментальні виражальні засоби, метроритмічні модуси, притаманні старовинній поліфонічній фактурі, модальні лади, при цьому зберігаючи на «високій ноті» емоційне та духовне напруження сучасних образів, художність індивідуального висловлювання. «Автор звернений до прийомів тембрового оформлення тематичного матеріалу, які підкреслюють специфічний характер очікування події, сумнівів та непевності» [25, с. 28].

Тембральна персоніфікація є характерною для тріо «Екзерсиси», зокрема, партії фагота, в ансамблі окреслюється різниця у звуковидобуванні інструментів. Значне семантичне навантаження у розвитку і характері висловлювання музичної думки в ансамблі має *тембр фагота*. Тембр фагота у творі виконує важливу драматургічну функцію: навколо партій фагота і флейти на основі принципу *контрастності* відбувається художньо-інтонаційний розвиток музично-образної сфери, в якому виникає «ланцюговий» ефект зміни музичних образів і настроїв. *Художній «образ» фагота виразно експресивний* в проекції на звучання флейти і фортепіано – учасників тріо, задає тон усій композиції.

Динаміка тріо вказує на поступове жанрове видозмінення – від ансамблевого звучання до оркестрової музики. Семантичні образи тріо «Екзерсиси» є вишуканими й доволі складними для прочитання. Водночас, композиторська манера роботи з інструментальними голосами надзвичайно природня, тому композиція сприймаються надзвичайно органічно й цікаво.

Навколо звукових контрастів партій фагота і флейти будуються сонорно-алеаторичні комплекси звучання тріо. Партія фагота лежить в основі лінійного розвитку драматургії твору, навколо її звучання і звучання флейти нашаровуються мотивні, ладові та ритмічні зміни тембро-гармонічного цілого, завдяки чому забезпечується «еволюційний рух форми» [23, с. 54]. Тембральні елементи звучання партій флейти, фагота, фортепіано складаються у цілісному у колористичному «плетиві», що створює враження об'ємності музичного простору.

Тематична і тембральна домінанта фагота у цьому творі у єдності з фактурною поліфонічною архітектонікою загальної будови, дозволяє спостерігати процес народження нових сенсів, вміщених у музичну тканину, що постійно оновлюється. Саме цей, смисловий і образний пласт, є особливо цінним у творі: сокровенні думки, бажання, враження, втілені у музично-образній палітрі твору, викликають у слухача дивовижні резонанси, і почесну роль у цьому музичному полілозі виконує фагот.

Фагот у творі Г. Ляшенка Тріо «Екзерсиси» виступає у ролі інструмента, який втілює у своєму звучанні всю театральність і барвистість музичного дійства як сценічної вистави. Традиції театрального виконання проєктуються на рівень виконавської напруги інструменталіста, яка пов'язується із внутрішніми переживаннями музичного смислу, з образною уявою, що є важливим для *артистичності, відкритості* музичного сценічного виступу як для виконавця, так і для слухацької аудиторії. Артистичність як емоційно-інтелектуальне сприйняття музичного смислу, втілюючись в чуттєвих формах жанру, є передумовою народження художнього образу твору. Цей момент «перетікання» внутрішнього

художнього образу у виконавську сценічну подію, містить певну *пластичність* у специфіці трактування звукових метафор, що складає естетичну якість музичного твору мистецтва, наповнює його «художністю», адже естетика музичного образу і принцип образотворення є взаємоузгодженими.

### **2.3. Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Ю. Іщенка: розширення жанрового модусу засобами персоніфікації тембрів**

**Юрій Якович Іщенко** (1938 – 2021) – композитор, професор, Заслужений діяч мистецтв України, Лауреат премій імені Бориса Лятошинського та Миколи Лисенка, Лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми».

У доробку композитора кількість опусів сягає понад 230, опрацьовано майже всі жанри та форми класичної музики. Автору належать три опери, п'ять симфоній, симфонічні поеми, інструментальні концерти для скрипки, віолончелі, фортепіано та різних духових інструментів, тринадцять струнних квартетів, інструментальні ансамблі, понад тридцять сонат, з-поміж яких партії solo виконують багато духових інструментів симфонічного та духового оркестрів.

Юрій Іщенко є творчим спадкоємцем А. Штогаренка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, наслідуючи і переосмислюючи у своїй творчості традиції української класичної композиторської школи XIX – XX ст. Впродовж творчих років композиторська активність Ю. Іщенка була натхненна композиторами-сучасниками, явищами світової музичної спадщини, здобутками фольклору, філософськими працями, поетичними образами,



біблійними текстами. І завжди музика Ю.Іщенка відображала авторську позицію, мала щирий емоційний відгук у слухачів.

У своїх нарисах А. Загайкевич відносить Ю. Іщенко до композиторів – чиє художнє формування припало на «повоєнні десятиріччя»[39, с.18]. Авторка припускає: «...можливо, саме тому, творам композитора притаманна особлива щільність музичної думки, здатної «резонувати» з мистецькою семантикою часу»[39, с.25]. Погодимося з думкою дослідниці, що саме цей аспект став важливим чинником у майбутніх стилістичних та технологійних інтеграціях творчості Юрія Іщенка.

На ранніх етапах становлення Ю.Іщенка як композитора, йому була притаманна присутня схильність до втілення драматичних концепцій, що передбачало перевагу симфонічного мислення, орієнтованість на філософсько-узагальнений тип викладу музичного матеріалу, а також передбачало обізнаність оркестрової мови, її темброве відчуття. В автобіографічній статті «Моя гармонія» [42] Ю. Іщенко вказує на зв'язок раннього і пізнього етапів своєї творчості, підкреслюючи, що: «зріла музика є гарантом життєвої спроможності і результатом ранньої композиторської творчості» [42, с.255]. Композитор вказує на два стильові періоди своєї творчості. Перший з них (середина 60-х – середина 70-х років) характеризується композитором як «роздвоєння», коли Ю. Іщенко працював у стильових манерах, протилежних одна одній (український фольклор та експресіоністська манера письма).

Написанням Другої віолончельної сонати (1978) завершується період «роздвоєння» і надалі автор проникається українськими народнопісними інтонаціями, які утворили ліричне, «суб'єктивне першоджерело» [42, с. 260-262] його подальшої творчості. Така переорієнтація стильових першоджерел, на думку самого автора, виникла як синтез впливів, похідних від української класики XX століття, конкретно – від А. Штогаренка та Б. Лятошинського. Від першого з вказаних композиторів Ю. Іщенко переймає емоційний тонус,

акцент на емоційно-психологічній сфері; від другого йде лінія «інтелектуальності, змістовності, філософської глибини музичного мовлення» [42, с. 254]. Неофольклорні особливості музичної мови митця проявились у ладо-гармонічній специфіці, інтонаційних пошуках, метроритміці, структурних рішеннях, тематизмгі, тембровій драматургії, розширенні виконавських прийомів.

На думку самого композитора, у музичних творах зрілого періоду творчості присутня драматична процесуальність форм, які наповнені глибоким філософським змістом та символічною семантикою (Соната для скрипки та фортепіано № 5 (1998), П'ятий квартет, Сьомий квартет, перша частина (1993), Восьмий квартет, (1997), Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» (1998).

Якість стилю Ю. Іщенка найвиразніше виявляється саме в камерно-інструментальній сфері, де автор виявляє тяжіння до неокласицизму, трактуючи його по-особливому, кажучи про це наступне: «Мій неокласицизм має певною мірою маскарадний характер, і твори, написані в цій манері, підкоряються категорії комічного» [42, с. 264]. Йдеться про ті стильові «маски», які немов приміряє на себе композитор, орієнтуючись на полістилістичні тенденції в українській музиці 1970-х – 1980-х років. Ю. Іщенко звернений до визнаних «солістів» камерно-інструментальної «сцени» – віолончелі, скрипки з фортепіано, а згодом – до інструментальних тембрів, які тривалий час перебували немов за кулісами – альт, контрабас, фагот, тромбон. Виявляючи особливу зацікавленість інструментальними тембрами, композитор створив багато камерних творів, де задіяні скрипка, віолончель, альт, контрабас, флейта, гобой, англійський ріжок, кларнет, фагот, саксофон-альт, валторна, труба, тромбон, фортепіано, арфа.

Творча еволюція Ю. Іщенка пов'язана із впливами постмодерної культури, опрацюванням сучасних композитору стилістичних тенденцій

(необарокових, неокласичних, імпресіоністичних тощо). В кожному музичному творі автор виражає власне бачення, індивідуальне відчуття світу, втілене в інтонаційних особливостях музичної мови, метроритмічній пульсації, формотворенні, специфіці драматургічної будови та інших виражальних засобів.

Музика Ю. Іщенка відзеркалює в авторських художніх концепціях процеси світоглядного розвитку митця. Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» (1998) відноситься до того періоду творчості митця, коли активно триває пошук семантики, смислів на різних рівнях композиційних структур – на інтонаційному рівні, на рівні тембральних і регістрових сполучень, на рівні гармонійного та мотивного розвитку, драматургії. В музиці тріо яскраво виражений *експериментаторський* підхід.

Характеризуючи стилістичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, Т. Менцинський – як дві основні тенденції творчості Ю. Іщенка визначає «устримленість до пошуку нових індивідуальних структур у камерно-інструментальній музиці», зазначаючи, що композитору властивий «потяг до лірики, поетичного самовираження, глибинних роздумів, до самотності форми й структури» [68, с. 165].

Як наголошується в статті О. Диміняци, камерно-інструментальному мисленню Ю. Іщенко не є чужими різного роду стилізації, що набувають подекуди форми гротеску з властивими йому «поєднанням непоєднуваного», «логічним алогізмом», «деформацією звичного», «творінням нового індивідуального світу» [28, с.182].

Характеризуючи стилістичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, Т. Арсенічева виокремлює наступне: 1) звернення до фольклорних першоджерел як основу музично-художнього мовлення; 2) естетико-стильові ознаки музичного романтизму і звернення до жанрових моделей цього напрямку; 3) протилежний романтизму «полюс» сонатно-класицистського мислення, відображений у класичних жанрах

сонати, квартету, тріо, партити, рондо, сюїти, варіацій [8, с.174]. Інтегруючим фактором його творчості стало багатогранне представлення специфічно-національного матеріалу за умови точного відтворення автентичності звучання, навіть вдаючись до використання народної манери співу та народних музичних інструментів.

Композиторська мова Ю. Іщенка є резонансна західноєвропейській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: ( звукові кластери, атональні побудови, стильові міксти, лейтінтервали та лейтінтонації, сонористична мова, поліфонію як світоглядна домінанта тощо). Пошук і змістовність музичної мови камерної творчості Ю. Іщенка позначились на індивідуальній концепції композиторського письма в жанрі камерного ансамблю. Так, традиційні для української музики терцово-секстові інтонації в результаті композиторської емансипації, трансформувались у септиіові, квартові (часто тритонові), секундові ходи, які стали визначальними для творчості Ю. Іщенка. Також для композитора стала характерною трактовка елементів ансамблевої партитури як рівноправних.

**Твір «Римовані рядки», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота** були написані **Ю. Іщенко** у **1998** році та являють собою яскравий приклад мініатюр в камерній творчості композитора. Це один з камерно-інструментальних творів, який демонструє зрілу майстерність композитора у роботі з ансамблем, з мініантюризмом у його нотному прочитанні.

Твір відображає як передові тенденції музичного розвитку ХХ століття (політембровість, політональність, сонористичність звукового простору, речитативність висловлення, ритмічну свободу), так і фольклорні відголоски жанрових співвідношень українських музичних традицій.

Попри виразну темброву різноманітність творчості Ю. Іщенка можемо припустити, що тембр фагота займає не останнє місце у переліку улюблених духових інструментів композитора. Фагот виділяється своїм виразним та глибоким звучанням, яке на прикладі твору «Римовані рядки», дев'ять п'єс

для фортепіано, флейти та фагота відмінно контрастує з яскравими звуками фортепіано та флейти. Все це неабияк впливає на загальний тембр камерно-інструментального ансамблю та подальшого розкриття образно-художнього змісту твору.

Оскільки твір має назву «Римовані рядки», можемо припустити, що композитор через свою любов до поезії та велику кількість створеної духовно-вокальної музики на вірші відомих поетів, продемонстрував на прикладі цього різнотембрового поєднання свого роду діалог трьох інструментів як окремих персонажів, які так чи інакше перегукуються нотними римами, де фагот вповні розкриває роль можливостей свого тембру. Ю. Іщенко використовує темброві властивості фагота для створення багаторівневих та багатогранних звукових текстур, подібно до тих, які він використовує у роботі з гармонічною та мелодичною складовою написаних ним творів.

Використовуючи фагот у своїх камерних творах, композитор звертається до відтворення його специфічних звуко-виражальних можливостей, які додають у його музику глибину, драматичність, іноді гротескність та комічність задля вираження та кращого розкриття композиторського образно – художнього змісту. Можна чітко прослідкувати цю тенденцію завдяки жанровій палітрі та різним інструментальним контекстам творчого доробку Ю. Іщенко. У них фагот виступає як соліст сонатного жанру (Соната для фагота та фортепіано в 4-х частинах, 1985), як учасник різного по складу камерно-інструментального музикування (Тріо для фортепіано, флейти і фагота, 1998); Квартет для флейти, гобоя, кларнета і фагота в 3-х частинах, 1982); Квартет для гобоя, кларнета, альтового саксофона та фагота у 4-х частинах, 1989); Квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота у 3-х частинах, 1969); Октет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, кларнета, фагота і валторни у 3-х частинах, 2005), як учасник великого концертного жанру (Концерт для флейти, фагота і камерного оркестру в 3-х частинах, 2007).

У статті «Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка» Ольга Зав'ялова підкреслює, що це була реалізація внутрішнього поклику композитора щодо висловлення думок і почуттів за допомогою тембру саме цього інструменту [38, с.147]. Не виключенням став твір «Римовані рядки», Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти і фагота.

Назва «Римовані рядки» вже сама по собі вказує на певну поетичність і структурованість музичного матеріалу. Це може натякати нам на ритмічну і мелодичну організацію п'єс, які, подібно до поетичних рядків, римуються і взаємодіють між собою. Кожна з дев'яти п'єс має свою власну тематику, настрій і характер що створює різноманітні музичні образи. Так, у Четвертій п'єсі Ю. Іщенко підкреслив чудові ліричні й драматичні можливості фагота, глибинну епічну силу тембру фагота та чудового майстра речитативу можна прослідкувати у Восьмій п'єсі, Друга П'ята та Сьома п'єси доводять, що фагот здатен чудово передавати пружну грацію та гротесково-комічний настрій. Розширення меж звукової палітри сучасного фагота є пов'язаним із вдосконаленням використання тембрових можливостей інструменту а також за рахунок появи в процесі розвитку нотного нашарування нових технічних прийомів<sup>6</sup>.

У Тріо «Римовані рядки» присутня гра культурними смислами, яка виявляється через інтертекстуальні натяки й багатозначність художнього мислення. «Римовані рядки» – це своєрідна алюзія на поезію, свого роду «музична поезія» – фрази, інтонації звучать як поетичні рими, строфи. У п'єсах Тріо можемо вловити відлуння барокових форм (наприклад, поліфонії), романтичної експресії, але в контексті сучасної мови – це гра зі стилями, цитатами. Гротескні елементи, іронія – це типові прийоми постмодерної естетити, коли композитор поєднує академізм і театральність музичної фрази. Фагот, флейта і фортепіано виконують не просто музичну

---

<sup>6</sup> Серед сучасних прийомів гри на фаготі: подвійне staccato, трель з frullato, різноманітні мультифоніки (багатозвуччя), слеп з тростиною і без неї, шип в есик, розщеплення звуку на обертони, синглтон (спів під час гри), фруллато з тростиною і без неї.

функції – кожен з інструментів уособлює характер, емоцію, що перегукується з театром, поезією, літературою.

Отже, назва музичного твору «Римовані рядки» відсилає нас до поетичного образного змісту, в якому три інструменти ніби «натякають» на трьох персонажів, що спілкуються між собою. Кожна з дев'яти п'єс має своє темпове позначення, в якому автор відображає той чи інший жанр. Зупинимось детально на кожному з них.

**Перша мініатюра** має темпове позначення *Andantino poetico*, акцентуючи на поетичності даного твору, а розмір 3/4 надає йому танцювального характеру. Поетичність втілюється завдяки доволі рівному ритмічному малюнку та *legato* в партіях фортепіано і фагота (Приклад 8):

Приклад 8. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», I мініатюра (1 – 5 тт.)

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Fagotto (Bassoon), and Piano. The tempo is marked 'Andantino poetico' and the time signature is 3/4. The Flauto part has a melodic line with triplets and dynamics 'p', 'accel.', and 'rit.'. The Fagotto and Piano parts provide a harmonic and rhythmic foundation with legato lines and dynamics 'p'.

В той же час танцювальність притаманна партії флейти, де здебільшого превалює штрих *staccato*, тріолі, скачки в мелодії (Приклад 9):

Приклад 9. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», I мініатюра (5 т.)

The image shows a musical score for the Flauto (Flute) part, specifically the fifth measure of the first miniatur. The tempo is marked 'Andantino poetico' and the time signature is 3/4. The Flauto part has a melodic line with triplets and dynamics 'p', 'accel.', and 'rit.'.

Цікаво те, що інструменти не вступають одночасно, а ніби ведуть між собою розмову, причому послідовність вступу інструментів завжди майже така: спочатку звучить мелодія у партії фортепіано, далі в лівій руці з'являються співзвуччя у вигляді інтервалу, після чого на фоні сонористичного звучання виникає партія фагота і далі вже звучить танцювально-гротескна партія флейти. Наприкінці мініатюри темп змінюється на *Andante*, звучить соло фагота на фоні об'ємних сонористичних співзвуч фортепіанної партії (Приклад 10):

Приклад 10. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», I мініатюра (20-24 тт.)

І як завершальний штрих – гротескна партія флейти (Приклад 11):

Приклад 11. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», I мініатюра (25-28 тт.)

Слід зазначити, що об'єднуючим інтонаційним фактором трьох інструментів є інтервал тритону, який надає звучанню напруженості.



*Друга мініатюра* має темпове позначення *Allegro scherzoso*, що відсилає нас до жанру Скерцо, яке в музичній творчості сформувалось як твір в живому, стрімкому темпі з острохарактерним ритмом та тридольним розміром. Композитор відходить від скерцо в класичному розумінні, що проявляється в змінному темпі 2/4, 3/4, проте основні гумористичні складові скерцо збережені – жартівливі переклички мотивів в партіях фортепіано та флейти, що перекидаються з регістра в регістр (Приклад 12):

Приклад 12. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», II мініатюра (1-4 тт.)

II

Взагалі можна сміливо наголосити, що даний твір являє собою діалог флейти і фортепіано, спочатку у вигляді перекличок, а потім у спільному звучанні, в той же час, як партія фагота в даному творі дуже обмежена. Вона звучить лише тричі і кожного разу – це стійкий мотив на одному або кількох звуках (Приклад 13-15):

Приклад 13. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», II мініатюра, перший мотив фагота: (5-9 тт.)

Приклад 14. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», II мініатюра, другий мотив  
фагота: (19-23 тт.)



Приклад 15. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», II мініатюра, третій мотив  
фагота: (33-35 тт.)



Складається враження, ніби фагот ставить певну крапку в кожному з трьох періодів скерцо. Серед артикуляційних штрихів тут переважає *staccato*, серед мелізмів – форшлаги як в партії фортепіано, так і в партії флейти, що надає мініатюрі гротескного, юморитичного та жартівливого характеру.

**Третя мініатюра** має темпове позначення *Tempo di minuetto* та на перший погляд втілює всі ознаки жанру Менует, а саме – тридольний розмір, початок твору та кожної фрази з третьої долі. Проте мелодичність, *legato*, притаманні бальному танцю тут розкривається лише в партіях фортепіано та флейти, в той час, коли партія фагота викладена рівними восьмими тривалостями на *staccato* та має скачкообразний інтонаційний план (Приклад 16).

Такий погляд композитора на жанр менуету теж натякає на думку про деяку «жанрову пародію», творчість Ю.Іщенка не відображає класичні тенденції в музиці, а відображає музичні тенденції XX століття, де гротеск, сатира були притаманні творчості багатьох композиторів цього періоду.

Приклад 16. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», III мініатюра (1-5 тт.)

**III**

Tempo di minuetto

Композитор вибирає для звукового простору музики політональність, сонористичність. Наприклад, в партії флейти, що звучить на початку мініатюри є всі ознаки ля мінорного ладу, в той же час як в партії фагота складно навіть знайти якусь тональну опору.

В **четвертій мініатюрі** композитор втілює жанр фантазії (Andante fantasico) (Приклад 17):

Приклад 17. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», IV мініатюра (1-4 тт.)

**IV**

Andante fantasico

Ознаки жанру фантазії ми можемо бачити завдяки змінному розміру (5/4, 4/4, 6/4), складному ритмічному малюнку з використанням тріолей, квінтолей, постійних пауз, синкоп, динаміці, яка постійно змінюється. Вперше в цьому творі композитор наділяє партію флейти різноманітними прийомами. Це і фрулато і гліссандо і стрибки на широкі інтервали.

Однак не лише партія флейти доволі непроста у виконанні. «Примхливий» ритмічний малюнок притаманний і іншим партіям мініатюри, проте найбільш мелодичною тут є партія фагота, в якій переважають здебільшого половинні та четвертні тривалості, штрих *legato* (Приклад 18):

Приклад 18. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», IV мініатюра, партія фагота (1-3 тт.)



Для *п'ятої мініатюї* мініатюри автор вибирає незвичне темпове позначення *Allegro strepitoso*. (Приклад 19):

Приклад 19. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», V мініатюра, (1-4 тт.)

V

*Allegro strepitoso*

З італійської слово «strepitoso» означає буквально «гуркіт», «шум». І дійсно, в цій мініатюрі переважає динаміка *f*, *ff*, всі три інструменти поєднують як різні види діалогу (фагот-фортепіано, флейта-фортепіано), так і одночасне звучання тріо, що на *staccato* при гучній динаміці дійсно створює ефект шуму

Аналізуючи використані композитором прийоми у цій мініатюрі, слід зазначити, що музичне полотно відображає гротескний, химерний образ, що проявляється у використанні широкого діапазону інструментів (наприклад, у фортепіано одночасне звучання від контроктави в лівій руці до третьої октави в правій), форшлагів (у фортепіано і флейти), в постійному змінному темпі (3/4 міняється на 2/4).

Яскравим контрастом п'ятій мініатюрі є наступна, **шоста мініатюра**, темпове позначення якої (*Lento accarezzevole*) перекладається як «повільно, широко» та «ласкаво, вкрадливо». В основному, мелодія звучить в партії флейти, хоча є і деякі короткі епізоди у фагота. Мелодія наспівна, «тягуча», плавна, на *p* (Приклад 20):

Приклад 20. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», VI мініатюра, (1-4 тт.)

VI

*Lento accarezzevole*

The musical score is for the sixth miniature of 'Rhymed Lines' by Yuriy Ishchenko. It is for three instruments: Flute, Bassoon, and Piano. The tempo is 'Lento accarezzevole'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The Flute part has a melodic line starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The Bassoon part has a melodic line starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into four measures.

Супровід мелодії створюють партія фагота та фортепіано. Композитор використовує прийом «ехо», що в загальному музичному полотні створює образ самотнього звучання сопілки десь в горах (Приклад 21):

Приклад 21. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», VI мініатюра, (1-4 тт.)



Такий сумний наспів дуже відтіняє попередню та наступну мініатюри твору і створює контраст в музиці.

**Сьома мініатюра** (*Veloce*) швидка, жвава, стрімка. В кожній партії є доволі часта зміна викладення музичного матеріалу. Наприклад, спочатку в партії флейти – це стрімка мелодія з постійними репетиціями на одному звуці, потім плавна мелодія на *legato*, а далі – фігурації восьмими тривалостями у високому регістрі. Не дивлячись на різкий контраст музики з попереднім номером, в партії фагота тут зберігається терцева інтонація, що була в партії інструмента в шостій мініатюрі. Це створює інтонаційну єдність між музикою «Римованих рядків» (Приклад 22):

Приклад 22. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», VII мініатюра, (1-2 тт.)



В цій мініатюрі партія фагота демонструє і протяжні, кантиленні можливості інструменту, і гострохарактерні скачки на широкі інтервали на фоні акордової підтримки у фортепіано (Приклад 23):

Приклад 23. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», VII мініатюра, (25-27 тт.)

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), and Piano (P-no). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Flute part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The Bassoon part has a more rhythmic, accented line with a dynamic marking of *f*. The Piano part provides harmonic support with chords and a dynamic marking of *f*. The score is numbered 25-27.

Найскладнішим в образному, інтонаційному, ритмічному, і саме головне технічному плані є **восьма мініатюра**, яка являє собою яскравий приклад речитативності. Окрім звучання тріо, що має ці елементи речитативності (складний ритмічний малюнок, інтонації наголосу, зміна штрихів виконання з легато на стаккато та навпаки), кожний з інструментів виконує сольну речитативну партію в такій послідовності: флейта, фагот, фортепіано. Ці епізоди відрізняються складною технікою.

Наприклад, в партіях флейти та фортепіано є трелі, форшлаги з великою кількістю нот, тріолі та квінтолі. Кожний епізод цих речитативів передбачає вільне виконання, так, як композитор не ставить тактових рисок та доволі часто ставить знак фермати (в партіях флейти та фагота) (Приклад 24, 25):







Завершує мініатюру на Adagio каденція фортепіано (Приклад 26):

Приклад 26. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», VIII мініатюра

The musical score for the 8th miniature consists of two systems. The first system, labeled 'Cadenza senza misura', shows a piano (P-no) part starting at measure 44. It features a series of ascending and descending eighth notes, with a crescendo (cresc.) marking. The second system, labeled 'Adagio', starts at measure 48. It includes a piano (P-no) part with a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. The tempo is marked 'Adagio'. The score concludes with a series of chords and a final dynamic marking of *ppp*. A 'Ped' (pedal) marking is also present.

Завершуюча **дев'ята мініатюра** – підсумок поетичного висловлювання автора. (Приклад 27):

Приклад 27. Ю. Іщенко. «Римовані рядки», IX мініатюра (53-56 тт.)

The musical score for the 9th miniature is titled 'IX' and is divided into two sections: 'Andante maestoso' and 'Allegro burlesco'. The score is for three instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), and Piano (P-no). The piano part starts at measure 53. The flute and bassoon parts enter at measure 53. The tempo is marked 'Andante maestoso' and the dynamics are *f* (forte) for the piano and *mp* (mezzo-piano) for the woodwinds. The section transitions to 'Allegro burlesco' at measure 56, where the tempo is marked 'Allegro burlesco' and the dynamics are *p* (piano) for the piano and *mp* (mezzo-piano) for the woodwinds. The score concludes with a series of chords and a final dynamic marking of *p*.

Всі інструменти звучать одномоментно, без елементів діалогу, розповіді. Можна сказати, що це теж гротескне, сатиричне слово автора, на що вказує постійна зміна темпу (з *Andante maestoso* на *Allegro burlesco*, різка зміна протилежних динамічних відтінків, зміна легато на стаккато, гліссандо та форшлаги. Гучні акорди в фортепіанній партії в далеких один від одного регістрів надають особливу об'ємність мініатюрі

Тріо «Римовані рядки», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Ю. Іщенка – це відображення авторської світоглядної концепції, в якій присутня ще одна така характерна особливість його мислення, як внутрішня суперечливість, об'єднання несумісних на перший погляд начал. Ця риса пронизує практично всі рівні стилетворення композитора і знаходить переломлення в мовних і концептуально-драматургічних рішеннях. В музиці тріо, втілена ідея композитора щодо формування звукового світу на основі індивідуальної композиторської мови. Зокрема, у «Римованих рядках» Ю. Іщенко використав сучасні добі музичні техніки (елементи серійної техніки, додекафонні ряди, вводять повтори, розщеплення, тематичні варіації, структурні ритми), які надали композиції інтелектуальної глибини та експресії.

Композитор поєднав різні стилістичні пласти (наприклад, бароко, авангард), створивши музичний «колаж». Такі імпровізаційні музичні структури, як варіації, рондо, подаються у творі у зміненому, вигляді. Також для композиторської манери письма у цьому творі властива відмова від тональної системи на користь атональних та модальних звукових систем. В такий спосіб Ю. Іщенко продемонстрував володіння сучасною технікою композиторського письма, вільно комбінуючи новаторські підходи з поетичним баченням форми та змісту.

Основна увага приділена композитором взаємодії тембрів флейти, фагота і фортепіано, що утворило ефект особливої «звукової поезії» тріо.

Талановите відчуття тембрових, динамічних та акустичних можливостей інструмента, поруч із винятковою майстерністю поєднання елементів різних музичних стилів у процесі власного прочитання «жанрових норм і законів» [8, с. 168] дала можливість композитору на практиці вдаватись до застосування широкої та багатогранної тембрової палітри інструментів, що в результаті стало основою для розкриття високохудожніх образів та змістових глибин у «Римованих рядках».

Порівняння та протиставлення Тріо «Римовані рядки» з класичними творами у цьому жанрі (В.А. Моцарт, Л. Бетховен) демонструє, що Ю. Іщенко продовжує (наслідує) традиції використання тріо з фортепіано, флейтою та фаготом, але з власним сучасним підходом до тембрових «рим». Він активно використовує темброві діалоги, мотивні рими і контрасти для створення єдності і цілісності твору, збагачуючи традиційний камерний жанр новими виразовими засобами. Але при цьому дає кожному інструменту простір для власної індивідуальності, можливість якомога виразніше проявити свій тембр та технічні можливості, не порушуючи при цьому загальну форму композиції. Спираючись на цитату Марини Денисенко, що «Сприйняття образності нового типу найцікавіше помітно у тембровій логіці розгортанні драматургії твору» [22, с.74] ми можемо припустити, що важливість поєднання та ролі даних тембрів у «Римованих рядках» Ю. Іщенка простежується як усвідомлений конкретний вибір композитора.

Не можемо також не погодитись із ще однією тезою українського науковця О. Жаркова, де зазначається, що «тембровий аналіз потребує глибокої обізнаності з інструментовки і оркестровки» [36, с. 142]. Але тембровий аналіз не можна звести до простої суми оркестровки, інструментознавства та історії оркестрових стилів. Тембровий аналіз спрямований «на досягнення тембрової змістовності, де важливим є не так первинне забарвлення звучання, як темброінтонація як втілення художності і змістовності» [35, с. 57], але можемо впевнено сказати, що тембр відіграє

першочергову роль у відкритті та донесенні важливого композиторського та виконавського фундаменту – образно-художнього змісту твору.

У камерному творі Ю. Іщенка, що складається з дев'яти п'єс для фортепіано, флейти та фагота, тембри інструментів відіграють ключову роль у формуванні образно-художнього змісту. Тембровість слід розуміти у контексті розкриття максимальних можливостей інструменту: звуковиражального, інтерпретаційного характеру, у контексті розширення змісту музичних смислів у композиторському письмі, як здатності до всебічного розкриття художньо-образної специфіки музичного твору. Темброві та регістрові особливості інструментів дозволили композитору створити багатогранну музичну палітру, різноманітні емоційні стани та образи. Флейта, з її світлим і прозорим тембром, є носієм ліричних та поетичних настроїв, її звучання збагачує тріо легкістю, витонченістю та елегантністю. У поєднанні з глибоким тембром фагота та фортепіано, у тріо утворюється контраст, який підсилює драматичні моменти твору. Діапазон флейти дозволив композитору використовувати її для виконання високих мелодій, діапазон фагота слугував композитору для побудови більш глибоких, емоційно насичених фраз, що забезпечило, за підтримки фортепіано, особливу гнучкість у вираженні різних настроїв та образів – від ніжної кантилени до пристрасних емоцій. П'єси Тріо поєднали традиційні музичні форми з композиційними техніками кінця XX століття, створюючи багатий образно-художній зміст через темброві поєднання інструментів.

Темброва взаємодія інструментів у творі «Римовані рядки» Ю. Іщенка (фортепіано, флейта, фагот), за задумом композитора, полягає в тому, що кожен інструмент тріо має виразно окреслену роль, але, водночас, інструменти формують складну палітру взаємодій, де тембр виступає чинником драматургічного розвитку:

- Флейта – виступає носієм ліричних ліній, іноді – легких, прозорих фігурацій. Часто створює «повітряне» звукове тло або «виходить на передній

план» як солюючий голос. Її тембр протиставляється фаготу для створення діалогічної напруги;

- Фагот – звучання фагота глибоке, бархатисте, іноді з іронічним чи гротескним забарвленням. У поєднанні з флейтою фагот формує контрастні звукові поля – світло/тінь, високе/низьке. Тембр інструмента особливо проникливо сприймається у повільних частинах;

- Фортепіано – виступає як інструмент, що забезпечує фундамент для мелодичних ліній флейти та фагота, створюючи багатопланову текстуру. Задає темп та ритмічну структуру, сприяючи динамічному розвитку музичного матеріалу. Створює контрапунктні лінії, що збагачують поліфонічну структуру твору. Дає ритмічний імпульс, гармонічну основу, фортепіано звучить у Тріо і прозоро, і як відголосок, і активно, оркестрово.

У «Римованих рядках» Ю. Іщенка флейта, фагот і фортепіано ведуть між собою поліфонічний діалог, на основі якого вибудовуються фактура тріо. Партії інструментів вибудовані як самостійні лінії, зустрічаються імітаційні підхоплення і варіювання мелодичних ліній у різних інструментів. Ці мелодичні лінії створюють атональний чи модальний контрапункт, збагачений ритмічною асиметрією. Уся композиція тріо вибудована композитором як поліфонічна система, як структурно-сміслова основа твору.

Композитор у Тріо грає на тембрових контрастах: легкість флейти – густе звучання фагота; ліричність фортепіано – активні фрази духових. У творі створюється враження «розповіді трьох персонажів», де кожен інструмент володіє власною інтонаційною логікою.

Розмірковуючи про ансамблевий виконавський аспект твору, потрібно зазначити, що у «Римованих рядках» з тембровими властивостями інструментів тісно пов'язана артикуляція музичних фраз. Для флейти – це чітке legato з нюансами дихання, для фагота – виразне staccato з гнучкою атакою, а для фортепіано – відтінена педалізація.

Ю. Іщенко часто будує фрази у Тріо за принципом контрасту, де початок звуку абсолютно визначений (*staccato*, *marcato*, *tenuto*). Це допомагає виокремити характер кожного інструменту, підкреслюючи інтонаційну незалежність голосів. Точна артикуляція є не лише технічною вимогою, а й засобом вираження мовної манери твору: чітке розрізнення звукових атак; мікродинаміка; тембральна взаємодія.

Артикуляція у творі тісно пов'язана з динамічними нюансами, які вимагають від виконавців уважного виконання змін гучності впродовж однієї фрази. Наприклад, плавне *crescendo* у флейти чи раптовий акцент у фагота стають змістовими маркерами. Кожна п'єса циклу має власний динамічний рельєф, який відображає образний зміст – від напруженого *pp* до вибухового *ff*. Ю. Іщенко не використовує динаміку як зовнішній ефект, а інтегрує її у формоутворення й змістову побудову фрази. Часто зустрічаються градації типу *p – pp – ppp* або *mf – p subito*, які потребують надзвичайної точності відчуття динамічних градацій. Для флейти – це означає в першу чергу контроль повітря й атаки; для фагота – це увага до регістрового балансу, для фортепіано – це координація динаміки з педалізацією. Витончений динамічний контроль у творі є фундаментальним засобом виразного та гнучкого ансамблевого музикування, що підкреслює психологічну глибину кожної мініатюри. Ю. Іщенко залишає простір для інтерпретації, але точність артикуляції й динамічність звукових градацій дозволяє зберегти виразність, драматизм, або ліризм окремих фраз.

Композитор активно використовує перемінні розміри (5/8, 7/8 та ін.), що створює в інструментальному звучанні відчуття руху. Інструменти одночасно звучать в різних ритмічних пластах, утворюючи ефект поліметрії або поліритмії (наприклад, флейта звучить у швидкому русі, фагот виконує у цей час повільний речитатив). Часте використання композитором синкопованих ритмів, раптових пауз, ритмічних зсувів створює в ансамблі драматичне напруження, де ритм нагадує мовлення чи

декламацію, особливо це відчутно у фагота – мовою інструмента створюється ефект інтонації, що нагадує речитатив. В п'єсах чергуються фрагменти з ритмічно щільними й протяжними епізодами, що підсилює емоційну динаміку тріо. Така ритмічна асиметрія у творі є важливою складовою художньої концепції «Римованих рядків», яка відтворює внутрішню напругу, інтелектуальну вишуканість і поетичну свободу.

Як камерний твір, «Римовані рядки» вимагають від виконавців не лише індивідуального контролю артикуляції й гучності, але й взаємного слухання, здатності «дихати разом», уникати надмірного домінування, бути «чутливим партнером» в ансамблі. Ю. Іщенко будує драматургію твору на інтенсивності й глибині звучання, а не на різких ефектах. Тріо «Римовані рядки», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Ю. Іщенко – це відображення авторської світоглядної концепції мінімалізму, в якій об'єднані тембри трьох інструментів – флейти, фагота, фортепіано в колористичному плетиві, в якому відчутна інтонаційна своєрідність кожного з інструментів. В музиці тріо відтворена ідея формування звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови. Виконавцю Тріо важливо передати звукову культуру та витонченість музики внутрішньо, виконуючи естетичне завдання, розкриваючи емоційний зміст твору в контексті глибокого розуміння композиторського стилю, сформованого на перетині академічної традиції й модерністських пошуків.

### **Висновки до другого розділу**

Індивідуальні манери письма Ю. Іщенко, Г. Ляшенка в ансамблевих тріо за участю фагота трактуються неоднозначно і як з позицій стильової орієнтації, а також з позицій образно-емоційних пріоритетів, жанрової визначеності: у Ю. Іщенко переважає сфера почуттів, поетичних настроїв,

асоціацій і образів, яка вбирає в себе фольклорні, національно-своєрідні елементи, натомість у Г. Ляшенка розвинута сфера філософських роздумів, з тяжінням до симфонічного розвитку музичної думки.

«Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка вирізняються складною фактурою, експериментами з класичною тричастинною формою, поліфонічним викладом та тембровою колористикою, що притаманно багатьом творам Г. Ляшенка. Мелодичний матеріал флейти та фагота розвивається у взаємодії з ритмічною та гармонічною основою фортепіано. У тріо «Екзерсиси» фагот відіграє роль своєрідного опонента флейті. Навколо звукових контрастів партій фагота і флейти будуються сонорно-алеаторичні комплекси звучання тріо. Автор використовує темброву гнучкість фагота для створення різноманітних текстур, поєднуючи глибоке і тепле звучання цього інструмента з легким, прозорим тембром флейти. Завдяки цьому тембр фагота стає одним із основних носіїв драматичного розвитку твору.

Тріо «Римовані рядки», дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота Ю. Іщенка – це відображення авторської світоглядної концепції мінімалізму, в якій об'єднані тембри трьох інструментів – флейти, фагота, фортепіано в колористичному плетиві, в якому відчутна інтонаційна своєрідність кожного з інструментів. В музиці тріо відтворена ідея формування звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови: у творі, відповідно стильовим пошукам композитора, поєднані: ліричні інтонації і речитації неоромантизму, класики, симфонічність і камерність, складні інструментальні тематичні проведення і особистий семантичний світ автора. Фагот у «Римованих рядках» трактується композитором як ліричний, а також комічно-гротесковий інструмент, завдяки різнобарвній палітрі його тембрового «голосу».



## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, згідно окресленій меті і завданням, можемо зробити наступні висновки:

1. Тріо флейти, фагота та фортепіано належить до типу темброво-неоднорідних ансамблів, де інструменти відрізняються один від одного і за способом виконання, і за способами звуковидобування. Склад тріо (флейта, фагот, фортепіано) мало реалізовувався вітчизняними митцями. Прикладом об'єднання в одне музичне полотно флейти, фагота та фортепіано на основі специфічно-національного матеріалу є композиції Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, інтегруючим фактором творчості яких стало переосмислення фонічних властивостей традиційних тембрів. Звертаючись до фагота як ансамблевого учасника, Ю. Іщенко, Г. Ляшенко орієнтувались на темброву специфіку і фагота, його інструментальні можливості, емоційність, виражальні можливості, ствердивши інструмент в українській камерно-інструментальній музиці.

2. Ансамблева творчість за участю фагота Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, втілює загальнонаціональні та етностильові ментальні засади музичного мислення, демонструючи причетність до європейського тексту культури в контексті творення національної моделі авторства. Національна модель авторства в значенні формування і розвитку стильової ідентичності композиторів, вибору ними жанрових форм та їх художнього наповнення у камерно-інструментальному жанрі обумовлена тенденціями, притаманними культурно-мистецькій ситуації *постмодерну*, з орієнтацією на персоніфікацію композиторського письма, застосування сучасних технік й прийомів звукоутворення. Переосмислюючи виражальні можливості тих або інших прийомів в ансамблевих тріо за участю фагота, композитори активно використовують як традиційні засоби виразності, так і елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності, на їх основі створюючи свою, цілком оригінальну музичну

мову, підтверджуючи ідею створення нового звукового світу, уособленням якої стало граничне вираження експериментаторського підходу.

3. Індивідуальні манери письма Ю. Іщенка, Г. Ляшенка в ансамблевих тріо за участю фагота трактуються неоднозначно і як з позицій генеральної стильової орієнтації, а також з позицій образно-емоційних пріоритетів, жанрової визначеності. В музиці камерно-інструментальних тріо за участю фагота переважає сфера почуттів, поетичних настроїв, асоціацій і образів, яка вбирає в себе фольклорні, національно-своєрідні елементи (Ю. Іщенко), і сфера філософських роздумів, що обумовлює тяжіння до симфонічного розвитку музичної думки (Г. Ляшенко). Творчі концепції митців в камерно-інструментальних тріо за участю фагота динамічні, у музичній мові композиторів, з однієї сторони, властиві індивідуальні характеристики письма, з іншої – спільним можемо назвати напружено-емоційний тонус музичного мовлення, витончене відчуття естетики музичних інтонацій, опору на національні традиції, поетичну образність і філософську змістовність.

#### **4. Тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенко (1999 р.)**

Творчість Г. Ляшенка вирізняється постійним пошуком нових форм вираження, зокрема, через глибоке дослідження тембрових і фактурних можливостей музичних інструментів. Твір «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано (1999) є бездоганим прикладом сучасного підходу до інструментального тріо у складі флейти, фагота і фортепіано.

Тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка є сучасним синтезованим жанром, ідейною метою якого є *розширення тембрової колористики інструментів з опорою на їхній природний звуковий потенціал, а також за рахунок авторських стилізацій й використання «граничних» можливостей інструменту.*

Г. Ляшенко відомий своєю здатністю поєднувати традиційні та сучасні елементи у музиці, і «Екзерсиси» не є винятком. Композитор широко

використовує експериментальні виражальні засоби, метроритмічні модуси, притаманні старовинній поліфонічній фактурі, модальні лади, при цьому зберігаючи на «високій ноті» емоційне та духовне напруження сучасних образів, художність індивідуального висловлювання. Цей твір демонструє майстерність композитора у використанні класичних формотворчих моделей спільно з новаційними методами композиції. «Екзерсиси» Г. Ляшенка розкривають грані фонічних можливостей музичних інструментів і можуть слугувати своєрідними «вправами» для розширення меж сучасного камерно-виконавського мистецтва.

Використовуючи тричастинну форму у даному творі, композитор створює складну музичну фактуру, у якій кожен інструмент отримує важливу роль у загальному звучанні. Важливою ланкою в організації і проведенні музичного матеріалу Тріо виступає сонорно-колористична та інтонаційна специфіка *фагота*. Тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка, маючи яскраве «звукове обличчя», водночас складає своєрідний конгломерат інтонаційних образів, властивих українській музичній культурі.

Сама *національна визначеність* інтонаційного словника Тріо «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано не буквальна, не ілюстративна, а «сутнісно-поміrkована, енергетично-природна» [25, с.22]. Індивідуальна оригінальність музичної мови Тріо: застосування прийомів поліфонічної варіаційності, деталізація ладово-інтонаційних рядів, примхлива колористика тембрів, що є ілюстрацією композиторського стилю Г. Ляшенка, інтегрованого в загальноєвропейський жанровий контекст.

Оригінальний сучасний твір «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Г. Ляшенка є колористично-картинним, театральнo-концертним, музично-виконавське втілення художнього образу фагота базується на мисленнєво-емоційному, темброво-інтонаційному, динамічному типі композиторського мовлення. У фаготовій партії композитор підкреслено проявив увагу до *темброво-регістрової, темброво-артикуляційної та темброво-інтонаційної специфіки* звуковидобування на *фаготі*. Синтез

традиційного розуміння ансамблевої функції фагота і нових можливостей, які надає тембр фагота, його кожна інтонація в ансамблі, надали композитору широке поле для композиційних знахідок в царині камерно-інструментального ансамблевого виконавства. Естетика фагатового звучання в ансамблевому виконанні твору передбачає *емоційне відтворення художнього образу фагота*, в основі якого – *розвинена творча уява виконавця-фаготиста, технічна мобільність ігрового апарату, оркестровий характер виконання*.

**5. У Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» (1998) Ю. Іщенка**, відповідно стильовим пошукам композитора, поєднані: ліричні інтонації і речитації неоромантизму, класики, симфонічність і камерність, складні інструментальні тематичні проведення і особистий семантичний світ автора. Змістовий і символічний світ образів камерного Тріо дозволяють віднести композицію до періоду утвердження композитором власної музичної мови. Своєрідність стилю Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» викликана адаптацією жанру і законів жанрового мислення до «образу» інструмента, його тембрової семантики, що можемо трактувати як композиторську інтерпретацію жанру.

Фагот у камерно-інструментальному ансамблі, у тріо з фортепіано і флейтою, постає у творчості Ю. Іщенка як експериментальний, характеристичний по образності інструмент. Цю емоційно-ігрову, гротесково-театральну лінію розвиває Ю. Іщенко, орієнтуючись на сюжетно-подієвий ряд, похідний від прихованої програми. Тембр фагота у «Римованих рядках» завдяки своїй різнобарвності чудово підкреслює характер та емоційне наповнення кожної з дев'яти відмінних по своїй жанровій та стильовій структурі п'єс, демонструючи як ліричну та напружену, так і комічно-гротескову палітру свого тембрового «голосу», розкриваючи базовий художньо-образний зміст, закладений композитором.

Кожна «рима», відтворена самодостатніми та різноспектрово-інтонаційними інструментами у даному творі, демонструє унікальність та індивідуальність відтворюваного матеріалу, що вимагає від учасників ансамблю не лише високого рівня майстерності, але й інтерпретаційної сміливості використання тембру свого «голосу».

6. Сучасне камерно-інструментальне мистецтво висуває високі професійні вимоги до виконавців, що пов'язані із новими артикуляційними практиками, вимогами сучасного композиторського письма з увагою до тембро-сонорики духових інструментів, демонстрації їх граничних можливостей та інтонаційної виразовості тощо. Виконання цих вимог передбачає розширення світоглядної й естетичної ерудиції виконавців, покращення виразових і технічних характеристик виконання, повсякчасного вдосконалення майстерності трансляції образно – художнього змісту.

Ця тенденція розкривається у сценічній виконавській практиці і мистецьких пошуках сучасних фаготистів. У виконанні фаготистів камерно-інструментальні тріо Ю. Іщенка, Г. Ляшенка набувають образно-стильового втілення, позначеного демонстрацією загострених почуттів, тематичних контрастів. Представлені тріо підкреслюють виконавські стилі виконавців-фаготистів, які персоніфіковано уособлюють художньо-образне мислення інструменталіста, підкреслюють спрямованість до вираження глибинних психологічних станів і настроїв, розкриття найгостріших внутрішніх суперечностей, емоційних контрастів.

Виконавці тріо повинні бути здатними не лише технічно правильно виконати нотний матеріал, але й донести до слухача глибокий зміст, закладений композитором, передати нотну «мову» композитора через свій індивідуальний звук та тембр. Тріо не є надвіртуозним чи технічно складним з виконавської точки зору, але воно потребує від виконавця-фаготиста та учасників ансамблю майстерного володіння інструментом та різними прийомами гри, тонкощами динамічних та інтонаційних можливостей, інтерпретаційної сміливості використання тембру свого «голосу». Саме тому

проблема розкриття образно-художнього змісту камерно-інструментальних тріо за участю фагота Ю. Іщенка, Г. Ляшенка через «прочитання» темброво – насиченого його фундаменту є нагальним для правильного прочитання та виконання цих сучасних українських музичних творів.

Завдяки творчості видатних українських композиторів Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, фагот як учасник камерного тріо (флейта, фагот, фортепіано), став одним з інструментів, завдяки якому будується логіка тембрової й інтонаційної драматургії. Українські композитори, звертаючись до фагота як учасника ансамблевого тріо, розкрили виразні темброві можливості фагота, його технічність, емоційність, благородну витонченість та експресивність.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. Г. Інтонування як типологічний чинник музичної композиції: на матеріалі української камерно-інструментальної творчості : навч.-метод. посіб. Одеса : Астропринт, 2015. 168 с.
2. Андрієвська В.В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 20 с.
3. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 58.С. 239–245.
4. Апатський В. Про виражальні можливості фагота з позицій сучасного виконавства. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2008. Вип. 1. С. 141–146.
5. Апатський В.М. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва : навч.посіб. НМАУ ім.П.І. Чайковського. Київ : ТОВ «Задруга», 2006. 432 с.
6. Апатський В.М. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1 (1). С. 134–150.
7. Апатський В.М., Вовк Р.А. Духова школа національної музичної академії України. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РГУ, 2014. Вип. 6. С. 5–14.
8. Арсенічева Т. Стилiстичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ. 2010. Вип. 91. С. 168-177.

9. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть : монографія / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 231 с.
10. Берегова О.М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 років XX ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 140 с.
11. Берегова О.М. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. Наукові записки. Серія мистецтвознавство, 1994. № 2 (3). с. 21–26.
12. Біла К. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 64. С. 6–13.
13. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку XX ст.). : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
14. Богданов В., Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України. В 2 т. Т. 2. Харків : Сілічева С. О, 2013. 345 с.
15. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Центрмузінформ, 1997. 118 с.
16. Варнавська В. До проблеми розробки критеріїв дослідження інтонаційної варіантності в композиторській техніці XX століття. Статті молодих музикознавців України. Київ, 1986. Вип. 1. С. 23–34.
17. Вовк Р.А. Феномен митця. До ювілею професора В.М. Апатського. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 120–126.
18. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32 – 47.
19. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX - початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
20. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення питання. Українське музикознавство. Київ, 2000. Вип. 29. С. 236–246.



21. Гуренко А. Структурні особливості поліфонічного тематизму в інструментальних ансамблях українських радянських композиторів : на матеріалі струнних квартетів Ю. Іщенка, В. Сильвестрова, Є. Станковича. Українське музикознавство. 1986. Вип. 21. С. 36-44.
22. Денисенко М. Про природу темброінтонаційності у творчості Ю. Іщенка. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2012. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 74-80.
23. Денисенко М. Традиції європейської культури у творах для духових інструментів Геннадія Ляшенка. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 93. С. 51–62.
24. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя). / Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03. Музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 175 с.
25. Денисенко-Сапмаз М. «Авторські знаки» в інструментальній творчості Геннадія Ляшенка. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 22-32.
26. Денисенко Я. «Технеми» для духових інструментів Геннадія Ляшенка в контексті жанрово-стильових засад сучасної української інструментальної музики. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 71-78.
27. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2001. 168 с.

28. Диміняца 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.
29. Довгаленко Н.С. Українська музика ХХ століття : нариси / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
30. Довгань П.В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2010. 202 с.
31. Драч І.С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В.С. Губаренка) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 32 с.
32. Драч І. «Образ часу» в музиці українських «шістдесятників». Історія музики в минулому і сучасності. К., 2000. С. 32 – 42.
33. Драч І. Складові індивідуальності. К.: Музика, 1999. № 3. С. 2 – 5.
34. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.
35. Жарков О. Темброві бінарні опозиції Ю. Іщенка в сучасній теорії тембру. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2012. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 51-60.
36. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129, С. 140–148.
37. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2003. 191 с.
38. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2012. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 147-156.

39. Загайкевич А. XX сторіччя в музиці Юрія Іщенка. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2012. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 13-25.
40. Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів, 1997. 78 с.
41. Зінькевич О.С. Музична критика. Теорія та методика : навч. посіб. / О.Зінькевич, Ю.Чекан. Чернівці, 2007. Кн. XXI. 424 с.
42. Іщенко Ю. Моя гармонія. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 245–267.
43. Йоркіна Є.Б. Психолого-педагогічні умови функціонування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02. Теорія та методика музичного навчання / Київ. держ. ін-т культури. Київ, 1996. 21 с.
44. Карпак А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наук. т-во ім. Т.Шевченка, 2013. 378 с.
45. Карпак А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наук. т-во ім. Т.Шевченка, 2013. 378 с.
46. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
47. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
48. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 5, кн. 4 : Музичне виконавство. С. 59–65.
49. Качмарчик В.П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми фізіології): Автореф. дис. ... канд. мист.: 17. 00. 02 / Київ. держ. консерв. ім. П.І. Чайковського. К., 1995. 24 с.

50. Кирджа Н. Європейські музичні традиції в альтових творах Геннадія Ляшенка. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 63-70.
51. Кисляк Б. Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 34. 2020. С. 233-239.
52. 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.
53. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
54. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ : ОМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
55. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / ред. : І. Пяковський, О. Купчинський; / Наук. т-во ім. Шевченка у Львові. Львів, 2000. 286 с.
56. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 36. Т. 2. 2021. С.4-9.
57. 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
58. Комлікова А. Концерт для альту з оркестром Геннадія Ляшенка як відображення світогляду митця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 33-41.
59. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.
60. Копиця М.Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : Автограф, 2008. 528 с.

61. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
62. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від „діалогу“ до „полілогу“, або Нотатки на берегах музичного постмодерну. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2009. Вид. 81. С. 31-37.
63. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
64. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз). Монографія. Київ: НАККіМ, 2020. 301 с.
65. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : дис. д-ра мист-ва: 17.00.01. Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 449 с.
66. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія. Київ : НАКККіМб, 2011. 224 с.
67. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. АН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Т. 1. Львів, 1999. 496 с.
68. Менцинський Т. Віолончельні сонати Ю. Іщенка в аспекті еволюції стилю. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2010. Випуск 24; Книга 1 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С.162-171.
69. Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2013. 17 с.

70. Морщакова Н. Концептуальний вияв світоглядної естетики музичної культури постмодерну: фаготові композиційні ескізи В. Рунчака: Культурологічна думка: щорічник наукових праць ІК НАМУ. Київ, 2016. Вип. 10. С. 141 – 149.
71. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. Музичний твір як процес : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 9–17.
72. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
73. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
74. 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.
75. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
76. Мурзіна О. Лірик вразливої душі. Музика. 2008. № 3. С. 6-9.
77. Ніколаєвська Ю. В. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського : Факт, 2020. 576 с.
78. Носирєв Є. Гобой. Київ : Муз. Україна, 1974. 107 с.
79. Омельченко Т. Монологізм як провідна тенденція камерно-інструментальної музики ХХ ст. (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано сучасних українських композиторів). Київське музикознавство. 2009. Випуск 30. С. 153-163.
80. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2015. Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 16–21.

81. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2013. Вип. 31 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 54–63.
82. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментальноансамблевої творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 35 с.
83. Повзун Л. Камерно-ансамблеве музикування як особлива форма соціокультурної гри. Виконавське музикознавство. Київ-Ніжин, 2017. Вип. 23. С. 291–298.
84. Польська І.І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 35 с.
85. Посвалюк В.Т. Кафедрі духових і ударних інструментів НМАУ ім. Чайковського – 75 років. Мистецтвознавство : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 31–43.
86. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.
87. Пославський А. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 44. С.86-93.
88. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.
89. Ржевська М. Авторський концерт у сучасному соціокультурному просторі (на прикладі концертів із творів Г. Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75. С. 47-56.
90. Ржевська М. Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 9-21.

91. Ржевська М. Жанрово-стильові особливості камерної інструментальної музики Геннадія Ляшенка. Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККиМ, 2015. Вип. 28. С. 43-50.
92. Ржевська М. Музичний світ Геннадія Ляшенка. URL: <http://slovoprosvity.org/- 2008/01/30/145-old/>
93. Ржевська М. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка. Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККиМ, 2013. Вип. 24. С. 3-8.
94. Рікман К. Г. Ладointонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
95. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 2. С. 181–187.
96. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія. Київ : ДАККиМ, 2007. 200 с.
97. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
98. Самойленко О. І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одеса, 2018. Вип. 26. С. 157–168.
99. 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.
100. Старко В.Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2010. 20 с.



101. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2012. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 25 – 37.
102. Сумарокова В. Віолончельна музика Ю.Я. Іщенка: до проблеми творчого діалогу з виконавською школою. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського / Ред.-упоряд. М.А. Давидов, В.Г. Сумарокова. К., 2012 Вип. 103: Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. С. 151-163.
103. Суховерська О. А. “Поетичні настрої” Ю.Іщенка в контексті стильових особливостей музичної культури ХХ століття. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 32. С. 366-373.
104. Тимощенко Н.О. Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: виконавські школи та композиторська творчість : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2018. 20 с.
105. Тормахова А. Інтонаційна єдність як фактор інтеграції задуму (на прикладі другого концерту для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 122. С. 42-52
106. Фещак Н. Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича. Мистецтвознавчі записки. Київ : ДАККиМ, 2009. Вип. 15. С. 37-44.
107. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
108. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. К. : Логос, 2009. 226 с.
109. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : зб. статей : у 2 т. Т. 2. К. : Наука, 2002. 208 с.
110. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.

111. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
112. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
113. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
114. Яковчук Н.Д. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. №4. С. 102–106.
115. Ярушевський Т. Тріо «Римовані рядки. Дев'ять п'єс для фортепіано, флейти та фагота» Юрія Іщенка: роль тембру фагота у розкритті образно-художнього змісту. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 79, том 2, 2024. С. 180 – 185.
116. Ярушевський Т. «Екзерсиси» для флейти, фагота і фортепіано Геннадія Ляшенка крізь призму розвитку камерно-інструментального мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Розділ: музичне мистецтво. Випуск №4, 2024. С. 427 – 433
117. Baker L. A History of the Physical Development of the Bassoon. Sacramento. California State University, 1971. 112 p.
118. Collver M, Bruce D. A Catalog of Music for the Cornett. Bloomington. Indiana : University Press, 1996. 212 p.
119. Dart M. The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities : Ph. D thesis : 1, 2 Vol. / M. Dart. London Metropolitan University, 2011. 567 p.
120. Waterhouse, William. The Bassoon. London: Kahn & Averill, 2003. 211p.



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
Зал ім. академіка  
О. С. Тимошенка

2024 **5.03**  
19:00

КОНЦЕРТ-ІСПИТ ТВОРЧОГО АСПІРАНТА  
КАФЕДРИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

**ТАРАСА ЯРУШЕВСЬКОГО**

Творчий керівник - професор Л. О. Гришко-Ратьковська

В програмі твори В. Ф. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Пуленка

В концерті беруть участь :

Олександр БУРЯК ( флейта )  
Орест НАЗАР ( гобой )  
Марія КРЮКОВА ( фортепіано )  
Олексій ДОРОШЕНКО ( фортепіано )  
Олександра ЛЮБЧИНСЬКА ( фортепіано )

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО  
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

**03.04**  
**18:30**

Зал ім. академіка  
О.С. Тимошенка

КОНЦЕРТ-ІСПИТ ТВОРЧОГО АСПІРАНТА  
КАФЕДРИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

# ТАРАСА ЯРУШЕВСЬКОГО

Творчий керівник - професор Л.О. Гришко-Ратьковська

У концерті беруть участь:

**ІГОР ГОРБАТЕНКО (ФЛЕЙТА)**

**ОЛЕКСІЙ ДОРОШЕНКО (ФОРТЕПІАНО)**

У програмі звучатимуть твори:

Г.ЛЯШЕНКА

Ю.ІЩЕНКА

В.РУНЧАКА

КИЇВ 2025

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського  
**ЗАЛ ІМЕНІ АКАДЕМІКА О.С.ТИМОШЕНКА**

## **КОНЦЕРТ-ІСПИТ**

**НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЮ «ДОКТОР МИСТЕЦТВА»  
АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ КАФЕДРИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ**

# **ТАРАСА ЯРУШЕВСЬКОГО**

### **Творчий мистецький проект**

*«Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія  
Ляшенка: національно-стильові виміри»*

**Творчий керівник професор Л.О. Гришко-Ратьковська**

**Науковий консультант кандидат наук, доцент О.А. Жукова**

*У концерті беруть участь:*

**О. Дорошенко**  
(фортепіано)

**Є. Кушнірьов**  
(флейта)

**І. Горбатенко**  
(флейта)

*Ведуча концерту:*

**В. Тищик**

**18/06**

**2025**

**19:30**

**ВХІД ВІЛЬНИЙ**

