

жанрі сольного інструментального концерту. Інтенсифікований вибухом виконавської віртуозності, активним розвитком контрабасових шкіл, цей жанр знайшов своє достойне відображення у представників чеської традиції, на здобутках якої формувалася й українська контрабасова школа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003.
2. Контрабас. История и методика: Уч. пособие / Ред.-сост. Б. Доброхотов. – М.: Музыка, 1974.
3. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. / Ред.-сост. Вл. Протопопов. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1977. – С. 156-185.
4. Михно А. Творческое наследие итальянского виртуоза-контрабасиста Дж. Боттезини // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас: Сб. труд. / ред. Б. Талалай. – Вып. 99. – М., 1988. – С.7-25.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков, 2001.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967.
7. Соловцов А. Концерт. – М.: Гос. муз. изд., 1963.
8. Столярчук Б. Контрабасисти України. – Рівне: Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992.
9. Тараканов М. Инструментальный концерт. – М.: Знание, 1986. – Новое в жизни, науке и технике. Сер. Искусство. – № 1.
10. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М.: Музгиз, 1956.
11. Чеботаренко О.В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харків. держ. ін-т культури. – Х., 1998.
12. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. – Kroměříž: Rlaus Trumpf, 1994.
13. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974.
14. Planavsky A. Geschichte des Kontrabasses. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984.

Oleg Luchanko

THE DOUBLE BASS CONCERTO IN LOOKING OF THE EPOCH OF MUSIK ROMANTICISM  
(BY WAY OF EXAMPLE OF THE CZECH TRADITIONS)

The development of double bass art of the 19<sup>th</sup> century is given in this publication: the tendencies of development of instrumental concerto is analyzed; the development of Czech double bass school (V. Gauze, J. Grabje, E. Shtorh and others) is given; the Czech school was founded an Ukrainian double bass school. The double bass concertos of Czech composers J. Grabje and E. Shtorh are analyzed in this context.

Key words: double bass concerto, genre, romanticism, Italian school, Czech school, development, tendentious.

*Михайло Крупей*

ТЕМБРО-ІНТОНАЦІЙНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ САКСОФОНІСТА

*У статті розглядаються тембро-інтонаційні аспекти саксофона та висвітлюються основні принципи управління звучанням під час гри.*

**Ключові слова:** саксофон, тембр, інтонація, засіб, культура.

Останнім часом все більше зростає інтерес фахівців до проблеми сучасної тембро-інтонації саксофона та можливостей управління виконавцем якістю цього виразового засобу, тим більше, що мова йде про одну із найголовніших властивостей звука – фактор інтонаційно-змістового забарвлення, що має вирішальне значення для відтворення характеру музично-образного виконавського виразу. Тому об'єктивацією виступає виконавська майстерність управління звучанням саксофона безпосередньо в процесі виконання, що інтенсивно збагачувалася і досягла нових змістовних вершин за рахунок:

- 1) розширення акустичного каналу інструмента, модифікацій мундштуків для формування академічного і джазового звучання музики, удосконалення заточки трості, винаходу і застосування різних електронних приставок тощо.
- 2) високих сучасних загальних академічних естетичних («раціонально-емоційних») критеріїв звучання інструментів цього сімейства в цілому;
- 3) об'єктивних досліджень виконавських можливостей управління звучанням;
- 4) професійного розвитку різних технологій, тобто технічних і виконавських прийомів звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звуковимовлення, звукоподання, звуковтілення-звуковипрау [див. 1, 2];
- 5) доповнення специфічними ефектами звучання саксофона в джазовій сфері та переосмислення згідно з антитезами традиціоналізму-авангарду, що керували пошуками митців минулого століття і до нашого часу.

Мета статті – виявити характерні тембро-інтонаційні особливості звучання саксофона у ролюванні виконавських виразових засобів, які закріпили академічний статус цього інструмента у професійній сфері. З даної мети виступають й наступні завдання:

- узагальнити матеріали, що стосуються тембро-інтонації саксофона з огляду його зв'язків із еволюцією звучання професійних духових інструментів та відповідно до традицій вітчизняної виконавської школи гри на духових інструментах;
- висвітлити способи управління звучанням та зближення тембро-інтонаційних виразових можливостей у трактуванні виконавцями академічного, джазових та сучасних напрямків музичного мистецтва.

Звучання професійних духових інструментів на еволюційному шляху залежало насамперед від удосконалення інструментарію в цілому та окремих компонентів, по друге, від прогресивного розвитку професійної майстерності та виконавської культури, що, як правило, були пов'язані із розвитком музичного мистецтва, соціально-естетичними потребами і художніми вимогами кожної нової епохи в цілому. Саме романтичне світовідчуття і його ідеї художньо-творчого музичного продуктивного виразу та репродуктивно-творчого звуковтілення вимагали особливого, окремого, характерного у вирішенні нових задач, створення відповідних музичних образів, що привело до пошуків нових виразових тембро-інтонаційних комбінацій як особливих засобів виразу думок і почуттів, а також до новаторських досягнень у виконавстві, розвитку гармонії, мелодії, музичної форми, інструментування тощо. Ця епоха сприяла розвитку художньо-творчих виконавських музичних засобів, які сформували поняття «індивідуалізованого темброобразу-символу», а також синтезу «поліфонії тембрів в одному голосі», мелодійного начала горизонтального тембро-динамічного руху, зумовленого виразовими образно-типологічними характеристиками вокально-оркестрової музики. Це був шлях до «тембрової інтонаційності» (за Б. Асаф'євим), який склав найважливішу сферу музично-естетичних пошуків виразовості [3].

Проникнення в інструментальне виконавство вокальної культури, яка сприяла наближенню звучання до характерної тембро-інтонації, плавного звуковедення і впливала на усвідомлення тембру як виразового засобу, що може мати різні забарвлення і змінюватися в залежності від теситурного розподілу голосів, а також від тих чи інших інструментальних прийомів звуковидобування, звукотворення, звуковедення і т.д. Підкреслимо і те, що характерною історично-естетичною ознакою вокально-хорової тембро-інтонаційної сфери XVII-XVIII століть був вирівняно-однорідний, теситурно-однотембровий спів кастратів як базовий канонізований ідеал – основа вокальності. Специфіка вокального звучання оперних партій романтичної епохи починається із заміни співу кастратів природними тембрами, але з підкресленими контрастами в середині теситурного діапазону. Ця внутрішня контрастність «регістрових» змін відзначала так звані «россінівські голоси», надаючи романтичної антиномічності озвучуванню партій у творах названого автора. З посиланням на Стендаля знаходимо в книзі О. Стахевича опис тембральних ознак постійної виконавиці партій з опер Росії – Дж. Паста. Так констатуються демонстративні контрасти тембрів і теситурно-динамічних ефектів співу цієї артистки, що склала епоху у розвитку оперного мистецтва: <...> пані Паста рідкісно майс-

терно вишукано поєднує головний голос свого діапазону з грудним. <...> Головний голос пані Пасті має характер майже протилежний грудному голосу; він блискучий, швидкий, чистий і наділений чудовою м'якістю. Понижуючи звук, співачка може голосом *smorzando di canto* (приглушувати спів) до такого степеня, що звуки стають майже зовсім нечутними. Але скільки вмінь треба набутися <...>, щоб видобувати такі дивовижні ефекти зі своїх двох таких протилежних один одному голосів!» (курсив – М.К.) [4, 112-113]. Виділяємо два особливих фактори співу Пасті: 1) регістрові контрасти всередині вокального діапазону (що відзначалося вище); 2) теситурно-динамічні протилежності в процесі співу, на одному з полюсів якого виділявся прийом *smorzando di canto* чи *sotto voce*, які стали ознакою романтичної співацької стилістики. Подібні витончено подані «нерівності голосу» сучасники відзначали і у вокалі інших майстрів *bel canto*.

Концепція романтичної інструментальної звукової поетики *bel canto* – майстерність «співу» на інструменті та усталена динамічно-темброва якість звучання *sotto voce*, що широко використовувалася у вокалі Рубіні, геніальне перенесення в умовах басового співу, прийоми тенорово-баритонового звучання басу Шаляпіна та ін. Тонус натхненного *sotto voce* (італ. – в половину голосу) концентрував романтичний пафос співу як такий, що був критерієм темброво-теситурної різноманітності, адекватності, доцільності і переконливості в акті співтворчості «композитор-виконавець» і служив певною мірою розкриттю естетичних виконавсько-стилістичних ознак.

Епоха Романтизму закріпила тенденцію наближення інструментального фактурно-тембрового розподілу «голосів», в тому числі і духового, до вокально-хорового принципу: «сопрано», «альт», «тенор», «баритон», «бас». Важливу роль при цьому відігравали також теситурні темброві ресурси струнно-смічкових інструментів (скрипки, альт, віолончелі, контрабаса). Усвідомлення їхніх тембрів в якості найважливіших засобів художнього музично-образного виразу та використання їх виразових і технічних звукових можливостей збуджувало до удосконалення устрою існуючого духового інструментарію, розширення і доповнення сімейств, створення нових видів і сімейств духових інструментів, які відповідали би вимогам музичної творчості і оркестрової практики, що привело до інструментальної реформи першої половини ХІХ ст. Композитори-романтики по-новому осмислювали специфіку різних музичних інструментів: з одного боку, вони прагнули досягти індивідуалізації тембру-символу та тісного взаємозв'язку мелодичної інтонації і забарвлення звука, а з другого – романтичний мелодизм і нова вокальність прагнули поєднання різних тембро-голосів у одному теситурному голосі, використання спеціальних характерних комбінацій тембрів для злиття вокально-образного й інструментального начал при формуванні виразно-образної сфери звуковтінлення. Такі вимоги були обумовлені новим ідейним змістом музичної творчості, що й привело до переміщення художніх принципів вокальності у сферу інструменталізму, на що вказував Б.Асаф'єв, та пошуків характерного духового тембро-теситурного голосу, який би поєднав у собі ознаки вокальності (оперної «кларнетної вирівняності») з мовно-експресивною перемінністю (мовно-речитативних ефектів).

Винахід саксофона А.Саксом (1814-1894) зумовив користування знайденою тембральною якістю як новою інструментальною «фарбою» в партитурах творів композиторів ХІХ ст. Г.Кастнера, Г.Берліоза, І.Фрайя, Ж.Бізе, Дж.Мейєрбера, Л.Деліба, Ж.Массне, А.Тома та ін., вихованих на засадах романтичного захоплення усім незвичним, що вражає фантазію. І серед тих стимулів романтичної «фантазійності» надзвичайно важливе місце займала ритміка живої мовної інтонації. «Реалізм мовлення» – це гасло романтичного самовиразу й одночасно виток ритмічної винахідливості, яка так органічно «від протилежного» інструментального *perpetuum mobile* флейтового стилю *regle*, що складав тло музичного мислення на початку ХІХ ст., доповнювала складну метафору методу «романтичної іронії». Саксофон з його віброуючим звучанням, з його чутливістю до дихально-безпосереднього відбиття стихії мовлення складав ідеальні можливості для втілення живого ритму «нерівного дихання кохання», культ якого ставав ґрунтом ідеальних спрямувань романтиків, і нестримного сарказму, і «демонічних» перебільшень у вираженні художньої деконструкції образів.

Г.Нейгауз писав: «Музика – мистецтво звука ... Звук є сама матерія музики; ушляхетнюючи і удосконалюючи його, ми піднімаємо саму музику на велику висоту...» [5, 54,56]. До цього відомого

вислову можна додати, що для виконавця-духовика – це мистецтво тембрового звукоутворення в образному звуковтіленні, яке в широкому розумінні характеризує звук як матеріально-художню основу музичного мистецтва в цілому та виконавської майстерності гри на інструменті зокрема. Сам звук інструмента розглядається як духовно-психофізіологічний і фізично-акустичний продукт взаємодії компонентів, майстерності у грі, тобто засіб озвучення думок, емоцій, почуттів тощо. Виконуючи музичний твір на інструменті, ми не задумуємося над тим, що звука як такого в природі не існує, є тільки коливання збудника, джерела та середовища, що сприймаються свідомістю як звук, що став інформаційним та духовно-емоційним засобом. Тобто вирішальне значення на формування звучання саксофона і його спектрально-тембрового забарвлення справляє вплив губного апарата на збудник звукових хвиль (трость) і амбушюра в цілому на повітряний потік, що сприяє звукоутворенню. Одним виконавцям-саксофоністам подобається яскравий тембр з переважаючим високочастотним спектром обертонів, іншим залежно від теситури діапазону видобування звуків – середні і більш низькі спектральні характеристики, що надають звучанню повноту і прикрито-оксамитове забарвлення, особливо в малій і першій октавах за записом.

В основі тембрового корегування (формування спектрально-частотних показників) звучання саксофона лежить професійна майстерність демпфування трості, тобто впливу нижньої губи на характерні властивості заточки трості. По суті, демпфування – це виконавський технічний прийом, тобто вимушений спосіб погашення високого порогу власних коливань (високочастотних характеристик) збудника ближче до кінчика у низькій та частково середній теситурах діапазону саксофона [6, 13-25]. Поняття «виконавський технічний прийом» – це сукупність техніки і технології, вміння їх застосовувати в поєднанні, спрямованому на той чи інший зміст звукового результату або специфічного ефекту. Виконавський художній засіб музичної виразності – це результативна сторона технічного прийому, тобто змістовна суть художньо-звукового творення – звуковтілення, де техніка виступає як засіб художнього виразу, здійснюючи пошукову функцію у формуванні та реалізації ідеального звуковтілення-звукообразу. Ця унікальна можливість з'являється тому, що у низькій і середній теситурах діапазону саксофона при нормальній пружності заточки трості притиск останньої мінімальний у зв'язку з тим, що переважаючим фактором звукоутворення в цих теситурах виступає амплітуда коливання трості (за принципом довжини струни), а частота є нижнім порогом власної частотної характеристики трості; при таких обставинах корегування вимагає високочастотний поріг заточки, який визначає забарвлення звука в загальному коливанні збудника джерела.

Демпфування трості у грі на саксофоні більш виражене, ніж на кларнеті, і здійснюється при умові, коли нижня губа, облягаючи трость, перебуває у відносно розслабленому стані, а також великою масою площі впливає на трость ближче до кінчика заточки, при цьому значно зменшуючи кількість власних коливань трості та сприяє звукоутворенню з необхідною частотою коливань, тобто звуків малої, першої, частково другої октав, що лежить в основі виконавського прийому – субтон. Отже, субтон (sabtone, англ. – під тоном, приглушений тон) – прийом звукоутворення на саксофоні у малій та першій октавах за записом, що здійснюється за рахунок демпфування нижньою губою високочастотних власних характеристик трості, а також збільшення об'єму повітря в ротовій порожнині («повітряної подушки»), яке без надмірного тиску подається в інструмент і дає за тембром м'яке, оксамитове і дещо приглушене звучання інструмента.

У середній, високій і вищій теситурах діапазону виконавець-саксофоніст повинен зменшувати демпфування трості, що пов'язано із необхідністю збільшення напруження в м'язах губного апарата, сприяючи цим звукотворенню з більшою частотою коливань. На цій основі у практиці сформувався виконавський прийом – фултон. Отже, фултон (fultone, англ. – повний звук) – прийом звукоутворення у другій і третій октавах за записом, без розслаблення напруження губних м'язів при інтенсивному видиху потоку повітря на опорі в інструмент. Вплив на інтонаційно-темброве забарвлення сучасного звучання інструмента якоюсь мірою справляють також такі супутні фактори, як види атаки (артикуляційний), динаміка [7, 257-267], характерні прийоми звуковидобування, звукоутворення та звуковедення, зокрема такі, як різні види вібрато, академічне фрулато і джазовий гроулінг, звукоутворення багатоголосся та ін. Від правильного розуміння стилістичних особливостей

виконуваної музики та стійких ігрових навичок при виборі виразового засобу митець сам виходить на тембро-інтонаційну якість необхідного звуковимовлення, тобто на артистичне відкриття мислення тої чи іншої епохи відповідного періоду історичних узагальнень та розвитку в цілому як системи.

Отже, еволюція тембро-інтонаційних критеріїв звука саксофона як основи виконавської майстерності та феномену-символу образності музичного виконавського процесу сформувала свого роду еталон сучасного повноцінного академічного звучання інструмента (в залежності від акустичної камери мундштука і загальних власних показників трості) з такими основними виконавськими характеристиками:

- бездоганно яскрава чіткість того чи іншого виду атаки при артикуляції;
- темброва повнота звука, однорідність чи різносторонність, яскравість чи м'якість у всіх теситурах діапазону;
- інтонаційно-мелодична та темброва стійкість, особливо в крайніх теситурах діапазону;
- здатність до «найтонших» градацій динамічних відтінків;
- сучасна естетична інтонаційно-динамічна установка відносно звукового вібрато і подолання різних ретроспективних характеристик таких елементів, як надмірної частоти і амплітуди цього виразового засобу;
- естетична оригінальність звучання і специфіка звукових модифікацій та можливостей за рахунок використання різних виконавських прийомів;
- легкість і високоякісна резонаторно-акустична політність звучання;
- глибоко невичерпний «спів» як основа звукоутворення і звуковедення;
- втілення в змістову інтонаційно-образну сферу відповідної естетичної раціонально-сміслові художньо-емоційної енергії.

Науково обґрунтованій типології звучання різновидів сімейства саксофонів ще до кінця не склалося, але за допомогою встановленого тембрового слуху, який має зонну природу (за Гарбузовим), виконавець при сприйманні звуків за допомогою зворотного зв'язку під час виконавського процесу в одному і тому ж типологічному тембро-голосі може якоюсь мірою технологічно змінювати або синтезувати тембро-якості в різних теситурах загального діапазону, що і є однією із складових завдань творчого виконавського процесу. Вирішення творчої мети проходить в постійному пошуку при звукоутворенні й неможливе без попередніх спроб-гіпотез, в тому числі, за рахунок цілеспрямованого управління звучанням інструмента й створення необхідного тембро-образу у звуковтіленні на основі змісту музичного твору. У той же час слід пам'ятати, що навіть у прекрасному тембро-інтонаційному звучанні інструмента не завжди присутня логіка творчого розвитку музичної композиції твору.

Еволюція саксофонного мистецтва протягом першої половини ХХ ст. значною мірою спричинена вражаючим розвитком у джазі, привела до розкриття виконавцями характерних специфічних тембро-інтонаційних можливостей та інших значних позитивних змін у виконавській техніці, а також переосмислення самої соціальної значущості інструмента, що за відносно короткий проміжок часу став лідируючим оркестровим, популярним концертним та камерним інструментом із прогресивними якостями тембровиразу у звуковтіленні. Розвиток саксофона в джазі плідно позначився на двох споріднених факторах – відкриття, збагачення, застосування виразових засобів та професійного освоєння специфіки цього виду виконавської творчості.

Ідея використання характерної тембро-інтонаційної естетично-якісної «звукової фарби», збірної із визнанням оперної вирівняності і мовно-експресивної перемінності, з різними не оперними ефектами, в якій можна виділити теситурно-інтонаційний тембр, що може доповнити «гармонію тембрів» як при використанні соло, так із іншими інструментальними тембрами, приваблювала композиторів, особливо імпресіоністів. Велич саксофонного тембру у симфонізмі ХХ ст. затвердив М.Равель, інструментовка яким «Картинок з виставки» – відомого твору М.Мусоргського (1922) та безсмертне «Болеро» (1928), вказали однозначно шлях визнання інструмента у вишукано-фахових колах музикантів. Не менш авторитетним було й благословення саксофонного мистецтва з боку І.Стравинського «Цар-Ігор», як його називали композитори славетної тепер «Шістки», не без впливу

Равеля та його adeptів, а також, відбиваючи джазові спрямування саксофонного розвитку, забезпечив у своїх партитурах належне місце вказаній тембральності. Універсальність впливу «Царя Ігоря» на мистецький світ минулого століття забезпечила поширення та визнання тембру й техніки, що стали незамінними у виконанні відомих партитур музичної класики ХХ ст.

Зіставлення даних щодо історичного шляху визнання саксофона як самостійної тембрової якості дозволяє зробити наступні висновки:

- дихально-вібруюче звучання інструмента, на відміну від рівнокантиленної рухливості кларнета, що увійшов у музичне життя на зламі Віденського класицизму та романтизму, склало втілення вокалу романтичної доби як такої із реагуванням на «тембральні антиномії» епохи Паста та вражаючі рубінієвські *solo voce*;
- несумісність прийнятих критеріїв «інструментальної рівності», яка ставала зразковим-еталонним показником для голосів класики *bel canto* із саксофонною «вібруючою вокальністю» романтизму в інструменті, вивела на потребу побудови сімейства-групи теситурно розрізнених втілень того інструментального зразка, що «не контактував» безпосередньо із тембральним спектром прийнятих оркестрових груп;
- визнання «відособленості» тембро-інтонації саксофона визначило покликаність його в оперно-симфонічному вжитку заради представлення образів поодиноких і «не таких, як всі» (див. Гамлет в опері А.Тома, Жано в «Арлезіанці» Ж. Бізе тощо);
- органіка вираження «ламаной психіки» люмпенізованої особистості носіїв мас-культури ХХ ст. як фактор, що викликав до життя широке застосування саксофона у джазовій сфері, а згодом у професійній композиторській творчості як співвідносне – із експресіоністичним вживанням звичних тембрів у нехарактерних для них теситурно-артикуляційних умовах;
- тембро-інтонація саксофона являє собою відображення вокально-мовної експресивності, що демонстративно протистоїть традиційній «рівності» інструментальних тембрів, втілюючи характерні стильові етапи «демонічної іронії» романтизму, а згодом агресивної відстороненості-ламкості індивіда «цивілізаційного буму» джазово-рокової епохи ХХ ст.;
- різноманітне дозування демпфування у співвідношенні із динамікою та різновидами атакування у поєднанні з силою (тиском) та характером внутрішньо-ротового постійного енергопідання (формування повітряної подушки) створюють можливості для модифікації тембру безпосередньо в процесі виконання;
- сучасний виразовий потенціал тембрового забарвлення звучання сімейства саксофонів повною мірою ще не розкриті ні в продуктивній, ні в репродуктивній, ні в конструкторсько-винахідницькій практиці.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 40, кн. 10. – К., 2004. – С. 36-47.
2. Крупей М.В. Структура репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (13). – 2005. – С. 80-86.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1.2. – 2-е изд. – Л., 1971.
4. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII-XVIII веков. – Харьков: ХДАК, 2000.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1988.
6. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах // Теория и практика игры на духовых инструментах. Ред.- сост. Апатский В.Н. – К.: Музична Україна, 1989.
7. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковського, 2006.

Michael Kruey

TIMBRE-INTONATIONAL ASPECTS IN THE CONTEXT OF MASTERLY PERFORMANCE  
DEVELOPMENT OF THE SAXOPHONIST

This article deals with timbre-intonational aspects of the saxophone, brightening up the main principles of sound conducting during the play.

Key words: saxofon, timbre, intonation, means, culture.

*Валерій Должиков*

ЦИГАНСЬКА РАПСОДІЯ ДЛЯ БАЯНА КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА ПІДГОРНОГО:  
ДЕЯКІ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ

*Стаття висвітлює творчу постать Володимира Підгорного в галузі музики для баяна, зокрема у жанрі рапсодії.*

**Ключові слова:** циганська рапсодія, фольклор, варіаційність, контрастність, монотематизм, декламаційність, ладотональність.

У творчому доробку композитора Володимира Яковича Підгорного є і концертно-симфонічні твори, і вокально-хорові, і пісенні. Однак питому вагу складають композиції для баяна. І це природно – крім композиторського фаху, В.Підгорний одержав вищу музичну освіту як концертний виконавець-баяніст і викладач. Крім чисельних обробок народних (українських, російських) пісень для баяна, значне місце посідає жанр програмної Фантазії. Серед фантазій можна назвати такі: «Перепілонька», «Ах ты, душечка», «Ніченька», «Повій, вітре, на Україну», «Російська фантазія», Фантазія на тему української народної пісні «Ой чий то кінь стоїть», Концертна фантазія на тему пісні Є.Куртиса «Вернись в Сорренто», Концертна фантазія на тему Л.Далла «Присвячення Карузо», Концертна фантазія на тему романсу Б.Фрадкіна «Дорогой длиною». З циклічних творів помітною є Сюїта ре мажор.

Одним з першоджерел баянної музики В.Підгорного є передусім фольклор. Опора на нього складає основу індивідуального композиторського стилю і закладає підвалини його значущості у двох напрямках:

- 1). опосередковане використання народного музичного матеріалу, який у процесі обробки постає як самостійний тематичний чинник;
- 2). переконливе трактування баяна як академічного інструмента за рахунок ускладнення композиційних і виконавських прийомів, оригінальних форм.

Дані тенденції знаходимо у «Циганській рапсодії» – масштабному одночастинному творі, в якому яскраво відбивається прагнення композитора до виходу баянної музики за межі жанрових інваріантів.

З нечисельної літератури про творчість В.Підгорного особливу увагу привертає нарис О.Назаренка та О.Конової «Володимир Підгорний», у якому автори не тільки представляють музику композитора у її доволі широкому жанровому розмаїтті, а й дають влучні й аргументовані характеристики його творам у аспектах тематизму, формотворення, взагалі – музичного змісту. Зокрема, у «Циганській рапсодії» відзначається «гнучке поєднання властивостей рапсодії і варіацій» [1, 35]. Вважаємо, що таке інтегрування жанрів проявляється через синтез певних художньо-композиційних принципів, а саме: монотематизм (як основа варіаційного розвитку), декламація і ладотональне мислення (як взаємодія мелодики і гармонії в структурі жанру рапсодії).

Мета статті – розглянути особливості трактування жанру рапсодії через деякі індивідуальні художньо-композиційні принципи.

Як відомо, зразки рапсодій вагомо представлені у фортепіанній творчості Ф.Ліста. Його Угорські рапсодії – шедеври не тільки серед композицій, складених на основі фольклорного матеріалу. Великою мірою вони приваблюють своєрідною діалектикою музичного мислення, яка репрезентує