

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 1

САВ'ЮК ВЛАСТА

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ XX-XXI СТОЛІТТЯ ДЛЯ САКСОФОНА І
ФОРТЕПІАНО**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник –

Басса О. М.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Рецензент –

Пилатюк О. Б.,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Заслужений діяч мистецтв України

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	6
1.1. Камерні твори для духових інструментів і фортепіано у XX столітті.....	6
1.2. Твори для саксофона і фортепіано європейських і американських композиторів.....	9
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО.....	12
2.1. Ретроспектива камерно-інструментального жанру в українській музиці.....	12
2.2. Внесок українських композиторів у розвиток камерно-інструментальної музики для саксофона і фортепіано.....	14
2.3. Характерні риси фортепіанної партії у творах українських композиторів для саксофона і фортепіано	21
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО РОМАНОМ ФОТУЙМОЮ ТА ДАРІЄЮ ШУТКО.....	48
3.1. Концертна діяльність дуету Фотуйма-Шутко.....	48
3.2. Особливості інтерпретації дуетом вибраних творів українських композиторів для саксофона і фортепіано.....	50
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64
ДОДАТКИ.....	70

ВСТУП

Звернення до камерно-інструментального жанру українських композиторів є доцільним та обумовленим сучасними суспільно-політичними реаліями й зовнішніми факторами. В умовах спроб знищення російською федерацією української ідентичності, особливого значення набуває популяризація української музичної спадщини та репрезентація національних музичних творів. Культура, мистецтво та наука сьогодні є під загрозою винищення, оскільки саме мистецтво та його творці не піддаються тоталітарному контролю, прагнучи зберегти національну спадщину, поширювати її, презентувати на концертних майданчиках та вводити до наукового обігу.

Пропоноване наукове дослідження присвячене камерно-інструментальній музиці для саксофона і фортепіано українських композиторів XX-XXI століття, а саме Володимира Рунчака, Юрія Іщенка, Євгена Станковича, Артема Рощенка та Сергія Леонтьєва. Оскільки їхня музика в цьому жанрі є недостатньо вивченою, хоча і звучить у мистецькому просторі на фестивалях, концертах і конкурсах, є необхідність ввести їх камерні твори для саксофона і фортепіано в науковий обіг у теоретичному та інтерпретаційному аспектах. А, отже, робота є **актуальною**.

Твори українських авторів для саксофона і фортепіано, попри значну художню цінність, залишаються малодослідженими. Введення їх у науковий обіг сприятиме подальшій популяризації української камерної музики, підвищенню інтересу до неї з боку виконавців, музикознавців і слухацької аудиторії.

Дослідження матиме не лише наукову, але й практичну цінність. Результати роботи можуть бути використані у виконавській практиці, в освітньому процесі музичних навчальних закладів, а також як теоретична основа для подальших наукових розвідок у сфері сучасної української камерної музики.

Наукова новизна полягає у висвітленні особливостей фортепіанної партії, яка є самодостатньою, оркестрово насиченою та рівноцінною у дуетах саксофона і фортепіано. Для того, щоб в повній мірі розкрити виразові можливості обох

інструментів, партія фортепіано переросла суто акомпануючу роль, активно взаємодіє з саксофоном, включає складні ритмічні та гармонічні структури, вимагає від виконавця технічної досконалості та віртуозності.

Метою є дослідити особливості фортепіанної партії у творах українських композиторів для саксофона і фортепіано та розкрити особливості інтерпретації даних творів дуетом у складі Романа Фотуйми та Дарини Шутко.

З огляду на мету дослідження визначено основні **завдання**:

- охарактеризувати творчість композиторів XX століття для камерних ансамблів з духовими інструментами;
- здійснити огляд творів для саксофона і фортепіано у творчості європейських і американських композиторів;
- простежити місце камерно-інструментального жанру у творчості українських композиторів;
- визначити внесок українських композиторів у розвиток камерно-інструментальної музики для дуету саксофона і фортепіано;
- проаналізувати фортепіанної партії у творах українських композиторів XX-XXI століття;
- опрацювати концертну діяльність Романа Фотуйми та Дарини Шутко;
- проаналізувати інтерпретації виконання їхнім дуетом.

Об'єктом дослідження стали твори для саксофона і фортепіано українських композиторів кінця XX – першої половини XXI століття.

Предмет дослідження – особливості фортепіанної партії вибраних творів у теоретичному і виконавському аспектах.

У роботі були використані такі **методи дослідження**:

- історичний;
- аналітичний;
- слуховий аналіз та метод компаративістики для порівняння інтерпретацій

Матеріалами дослідження є дисертаційні роботи, іноземні джерела, матеріали конференцій, статті, публікації, фондові записи, нотографічний текст.

Теоретичну базу роботи складають джерела, присвячені історії камерно-інструментального жанру, іноземні статті та публікації.

Структура та обсяг: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Основна частина доповнена додатками.

Розділ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1. Камерні твори для духових інструментів і фортепіано XX століття

Упродовж XX століття камерна музика зазнала суттєвих змін, пов'язаних із формуванням нових стилєвих течій, активним пошуком нових засобів виразності та розширенням тембрової палітри. Цей період відзначений інтенсивним розвитком таких напрямів, як імпресіонізм, неокласицизм, мінімалізм, додекафонія, що знаходили своє втілення у різних жанрових сферах, зокрема й у камерно-інструментальній музиці. XX століття характеризується розвитком камерно-інструментального жанру та розширенням репертуару для ансамблів з духовими інструментами. Франсіс Пуленк суттєво збагатив камерну музику завдяки використанню у ансамблях духових дерев'яних та мідних інструментів. Про це свідчать його твори – *Rapsodie nègre FP 3* (1917) для флейти, кларнета, струнного квартету, баритона і фортепіано і є першим публічним виконанням твором композитора, *Trois mouvements perpétuels FP 14* (1925) для квінтету духових з квартетом струнних, *Le Gendarme incompris FP 20* (1921) для кларнета, труби, тромбона, перкусії, скрипки, віолончелі та контрабасу, *Тріо для гобоя, фагота і фортепіано FP 43* (1926), *Suite française d'après Claude Gervaise FP 80* (1935) для дерев'яних духових, барабана і клавесина, *Секстет FP 100* (1932) для дерев'яних духових і фортепіано та сонати для кларнета, гобоя, флейти і фортепіано.

Особливе місце серед композиторів цього періоду займає Клод Дебюссі (1862-1918), провідний представник музичного імпресіонізму. Його творчість часто співвідносять із живописом імпресіоністів, оскільки естетичні засади цього напрямку знайшли відображення у творах композитора, утверджуючи нові

художні принципи та засоби виразності. Його творчість відзначається витонченим використанням сміливої гармонічної мови, тонким відчуттям тембральності, широкою динамікою та використанням всіх регістрів інструментів.

Попри багату творчу спадщину у фортепіанній та симфонічній музиці, камерно-інструментальний жанр також займає вагоме місце у його творчості. Свідченням цього є *Chansons de Bilitis* L.96 для двох флейт, двох арф і челести, *Соната №4* для гобоя, валторни і фортепіано, *Соната №5* для труби, кларнета, фагота і фортепіано, *Premiere Rhapsody* для кларнету і фортепіано (1909-1910), *Рапсодія* для альт-саксофона і фортепіано (1901-1911). Історія написання рапсодії для альт-саксофона і фортепіано дуже цікава – твір скомпонований на замовлення американської меценатки Елізи Холл. Спочатку композитор створив редакцію для саксофона і фортепіано і саме в такій версії представив публіці, а вже пізніше він та його учні адаптували рапсодію для виконання симфонічного оркестру.

Творча спадщина французького композитора Анрі Дютійо (Henri Dutilleux) (1916-2013) обмежена традиційними жанрами та помітно обережна у експериментах з модерністськими ідеями – це твори для соло-інструментів, інструментів з оркестром, 2 симфонії (1951, 1959), балет, пісні та камерні твори. Серед камерно-інструментальних творів для складу з духовими інструментами – *Соната для флейти і фортепіано* (1943), *Sarabande et cortège* для фагота і фортепіано (1942) (з присвятою Гюставу Дерену), *Соната для гобоя і фортепіано* (1947), *Choral, cadence et fugato* для тромбона і фортепіано (1950), *Les Citations* для гобоя, клавесина, контрабасу та перкусії (1991). Чотири камерні твори для духового сольного інструменту і фортепіано були створені конкурсними для іспитів і мають форму сонати з 3-х частин або диптиха, протиставляючи ліричну частину жвавій експресивній віртуозності [7].

«Батько етномузикології», угорський композитор Бела Барток (1881-1945) відіграв важливу роль у розвитку музики ХХ століття. Він вміло поєднав сучасні гармонії та структури з народними етномотивами, створивши унікальний

музичний стиль. Велика частка його творчої діяльності присвячена вивченню народної музики, мотиви якої стали основою багатьох його творів, зокрема *2 румунських народних танців для фортепіано* (1910), *Румунських народних танців* (аранжування для фортепіано та скрипки, аранжування для оркестру) (1915), *Мікрокосмосу* (1926, 1932-1939) та *Музики для струнних, ударних і челести* (1937). Жанр камерно-інструментальної музики представлений струнними квартетами, дуетами, сонатою для двох фортепіано і ударних, та *Контрасти для кларнета, скрипки і фортепіано* (1938).

У німецькій композиторській школі визначне місце займає Пауль Гіндеміт (1895-1963) – німецький композитор, представник модернізму, у творчості якого чітко простежується вплив Й. Брамса та М. Рegera. Найскравіше риси стилю неокласицизму втілились у макроциклі «*Камерна музика*» (*Kammermusik*) (1922-1927), в якому відображена музика для ансамблів різного складу – концерти для сольних інструментів та для камерного оркестру. Перша частина *Kammermusik* №1 ор.24 написана 1922-го року та виконана у рамках камерного фестивалю під керівництвом Германа Шерхена (Hermann Scherchen). Твір написаний для флейти, кларнета, фагота, труби, гармоніуму (pump organ), фортепіано, струнного квінтету та перкусії.

Камерна музика займає значне місце у творчому доробку композитора. П. Гіндеміт прагнув до рівноправності інструментів у ансамблі, експериментуючи з ритмікою, гармонією, фактурою, динамічністю та виразністю. Його камерно-інструментальна творчість надзвичайно багатогранна – *Квартет дерев'яних духових №1*, *Септет для дерев'яних і мідних духових* (1948), *Октет для дерев'яних та струнних інструментів*, *Тріо для фортепіано, альту та саксофона-тенора* (1929). Ансамбль духового мідного чи дерев'яного інструменту і фортепіано представлені дуетами – *Соната для флейти і фортепіано* (1936), *Соната для гобоя і фортепіано* (1938), *Соната для англійського ріжка і фортепіано* (1939), *Соната для кларнета і фортепіано* (1939), *Соната для фагота і фортепіано* (1938), *Соната для труби і фортепіано* (1939), *Соната для валторни і фортепіано* (1939), *Соната (для валторни або*

альта саксофона) (1943), Соната для тромбона і фортепіано (1941), Соната для туби і фортепіано (1955).

Таким чином, ХХ століття характеризується величезною кількістю яскравих творів, які залишились в репертуарі камерно-інструментальних ансамблів і часто виконуються в теперішній час. Тема наукової роботи стосується камерної музики для фортепіано з духовими інструментами, тому величезна кількість творів для струнного складу не долучається.

1.2. Твори для саксофона і фортепіано у творчій спадщині європейських і американських композиторів

Винайдений Адольфом Саксом (Антуан Жозеф Сакс) у 1840-х роках інструмент саксофон спочатку не використовувався як сольний академічний інструмент, а лише в джазовій музиці або ж духовому та військовому оркестрах. Тривалий період часу саксофон використовували у музиці до балету та опер, зокрема у французькій музичній культурі. Серед відомих творів ХІХ ст. із залученням саксофона – «Арлезіанка» Ж. Бізе, «Героїчний марш» Ж. Массне, «Весілля Прометея» К. Сен-Санса.

У другій половині ХІХ ст. з'явилися перші сольні твори для саксофона і фортепіано – *Fantaisie sur un theme original* Ж. Демерссмана, Жан-Батиста Синжеле, які свідчать про формування академічного репертуару для цього інструменту, популяризації музики, розвитку віртуозності та технічності виконавців. Однак, у зв'язку з історичними подіями франко-пруської війни, коли студенти змушені були піти на фронт, діяльність Паризької консерваторії була призупинена, внаслідок чого осередок розвитку саксофонового мистецтва переміщується в Америку, куди емігрували педагоги та виконавці з Європи.

Період початку ХХ ст. у США характеризується «золотою епоєю» джазу, в якій саксофон став особливо популярним для композиторів і виконавців, завдяки своїм виразовим можливостям та насиченому тембру. Талановиті саксофоністи-

виконавці – Едуард Лефебр, Луї Майор, Жан-Батист Суаль знайомили американське суспільство з новим інструментом.

У другій половині XX ст. сформувалась плеяда талановитих джазових саксофоністів-виконавців – Декстер Гордон (одним із перших адаптував стиль бібоп до виконання на тенор-саксофоні), Уейшн Шортер (джазовий тенор і майстерний сопрано-саксофоніст), Чарлі Паркер (альт-саксофоніст), Коулман Хокінс (тенор-саксофоніст), Ентоні Брекстон, Джон Колтрейн та інші [39].

У Європі з початку XX століття поступово почало відновлюватись саксофонове мистецтво, яке в академічній музиці набуло популярності в ансамблі з фортепіано. Основним осередком його розвитку була Франція. Композитори могли експериментувати з оксамитовим насиченим тембром саксофона та розмаїтою гармонійною палітрою фортепіано.

Зацікавленню композиторів до написання творів для саксофона та виконавців до власне відтворення саксофонової музики, сприяла Еліза Холл – американська саксофоністка-аматорка [2], для якої композитори написали близько 20 творів. Серед них особливої популярності набули *Impression d'Automne* Андре Капле, перший в світі *Концерт №1 для саксофона з оркестром* Пауля Гільсона, *Легенда* Флорента Шміта та *Рансодія* Клода Дебюссі (з присвятою виконавиці), твори Л. Мору, А. Капле та інших.

«Батько сучасного класичного саксофона», наслідувач традицій і тенденцій А. Сакса, Марсель Мюль (Marcel Mule, 1901-2001) та його учні, які співпрацювали з такими композиторами, як П. Веллон, Деніел Дефайе, Л. Беріо, А. Томазі, Ф. Мартен, посприяли збагаченню саксофонового репертуару.

Французька композиторка, органістка та викладачка Паризької консерваторії Фернанда Декрюк (1896-1954) написала більше 40 опусів для саксофонового репертуару, серед яких слід відмітити твори для альт-саксофона та фортепіано, а саме: «*Pièces françaises*» (1943), «*Danses autour du monde*» (1943) та найбільш відому її *Сонату Cis-dur* (1943), присвячену Марселю Мюле [34].

Іда Готковскі (1933-) – французька композиторка, у творчій спадщині якої найзначніше місце займає саме камерно-інструментальна музика. У її творчому доробку камерної музики – *Éolienne for flute (or saxophone, or clarinet) and harp (or piano)* (1970), твори для всіх духових інструментів і фортепіано, створені в період 1970-1985-х рр. Все своє життя звертається до написання творів для саксофона, пропагуючи саксофонове мистецтво – «*Brilliance*» для альт саксофона та фортепіано (1974), *Variations pathétiques* для альт-саксофона і фортепіано (1980), *Trio lyrique for violin, alto saxophone and piano* (1984), *Inventions for baritone saxophone and piano* (1988).

Для розвитку і популяризації камерно-інструментального жанру у складі фортепіано і саксофона, була дуже важливою співпраця композиторів і виконавців, адже саме це надавало високої мистецької цінності творам. Таким чином, композитори писали твори безпосередньо у творчому контакті з солістами, які презентували музику на концертних аренах. Виконавці направляють, редагують написання творів відповідно до урахування специфіки інструмента, його технічних можливостей, особливостей звучання, віртуозності музиканта. Це відіграє ключову роль у створенні якісної музики, що робить її актуальною, популярною та часто виконуваною.

Аналогічно так відбувався процес співтворення вокальних шедеврів в українській вокальній музиці, як-от: А. Кос-Анатольського – тріо Байко, Б. Фільц – Марія Байко.

У другій половині XX століття сформувались національні виконавські школи у Франції, Італії, Бельгії, Іспанії, Нідерландах, Польщі, Україні, Фінляндії, Канаді, Великій Британії, Америці. Формується плеяда саксофоністів-віртуозів, підіймається питання педагогічного аспекту, науково обґрунтовують методику гри на інструменті та осмислюють фізіологічні процеси під час гри на інструменті.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНЬСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО

2.1. Ретроспектива розвитку камерно-інструментального жанру в українській музиці

Дмитро Бортнянський – митець світового значення, представник класичного періоду, перший український композитор, у творчій спадщині якого є камерно-інструментальні твори. Вони органічно поєднують елементи українського фольклору із західноєвропейськими традиціями і є шедеврами світового мистецтва. Попри те, що значна частина творчої спадщини Д. Бортнянського є втраченою, до наших днів дійшли зразки, що демонструють майстерність і художню глибину композитора. Творчий доробок включає оперну і симфонічну музику, камерно-інструментальну і камерно-вокальну, духовну і світську музику для придворного середовища. У його камерній музиці простежується спільне з традиціями західноєвропейських композиторів, зокрема віденських класиків Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Зразками його камерно-інструментальної спадщини є *Квінтет До мажор для клавіру, арфи, скрипки, віоли да гамба та віолончелі* (1787), *Концертна симфонія В dur (Sinfonia concertance) – септет для двох скрипок, віоли да гамба, віолончелі, арфи, фагота і фортепіано-органа* (1790).

Концерт Ре мажор для чембало з оркестром – вершина інструментальної творчості Дмитра Бортнянського. Через його зручну теситуру і універсальний діапазон став настільки популярний, що його переклали і стали виконувати на інших інструментах. Зокрема, переклад для бандури О. Герасименко-Олійник.

Микола Віталійович Лисенко є родоначальником української професійної школи, фундатором національного музичного мистецтва. Протягом усього життя написав професійні зразки у всіх жанрах для функціонування у концертному просторі. Його камерно-інструментальну спадщину представляють струнний

квартет і тріо, *Елегійне капричіо для скрипки і фортепіано* (1894), авторські транскрипції – *«Романс»*, *«Хвилина розпачу»*. Привертає увагу твір, написаний для ансамблю з духовим інструментом (флейтою) – *Фантазія на дві українські народні теми для флейти і фортепіано* (1872-1873), який існує також в редакції для скрипки і фортепіано. Точна інформація про те, в якій версії спочатку була написана п'єса потребує дослідження, але редакція для флейти і фортепіано була виконаною першою – 4 березня 1873 року в Міському театрі, партію фортепіано виконував сам композитор, а соллював на флейті В. Химиченко [17].

Більшість українських композиторів писали камерно-вокальну музику, через українську мелодійність, наспівність і кантилену. Однак варто згадати тих, хто писав твори у камерно-інструментальному жанрі для ансамблів фортепіано з струнними інструментами, а саме: Борис Лятошинський (1895-1968) *Соната* (1926), *Три п'єси на таджицькі нар. теми* (1932) для скрипки і фортепіано, *Дві мазурки на польські народні теми* (1953) для віолончелі і фортепіано, *Нюктюрн і Скерцино* (1964) для альту і фортепіано; Валентин Бібик (1940-2003) *«Дитячі п'єси»* для віолончелі і фортепіано (1947), *Сонату № 1* для скрипки і фортепіано (1975), *«Маленький концерт»* для фортепіано, скрипки і віолончелі (1976), *«Триптих»* для альту Solo, струнних і фортепіано (1978), Валентин Сильвестров (1937 р. н.) *«Драма»* для скрипки, віолончелі та ф-но, *Соната* для віолончелі і фортепіано, *Пост скриптум* для скрипки та ф-но, *Елегія* для віолончелі; Євген Станкович (1942 р. н.) *Концертіно* для флейти та скрипки (1968), *Дві п'єси* для скрипки та віолончелі (1972), *«На верховині» триптих* для скрипки та фортепіано (1972), *«Музика рудого лісу»* тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), *«Смирenna пастораль»* для скрипки, альту та віолончелі (1996) та інші.

Композитор, який писав для духового складу з фортепіано – Іван Карабиць (1945-2002) – *«Диско-хоровод»* для кларнету і фортепіано (1981), *«Музика з ватерсайду»* для флейти, кларнета, скрипки, ударних і фортепіано (1994), *Концертіно* для 9 виконавців та *«Про що співає річка»* для 7 інструментів – струнних, духових і фортепіано.

Жанровий спектр камерного репертуару для духових і фортепіано у кінці ХХ – початку ХХІ століття репрезентований безліччю творів українських композиторів для різного складу – *«Скерцо» для труби і фортепіано* Миколи Бердієва, *Рансодія-діалог для флейти і фортепіано* і *«Осіння музика» для саксофона-тенора і фортепіано* Ганни Гаврилець, *«Елегія» для валторни і фортепіано* Григорія Цицалюка, *«А priori» для флейти, скрипки і фортепіано* Любави Сидоренко, *«Гумористична кадрили» для труби і фортепіано* та *Тріо-соната для кларнета, скрипки та органа* Левка Колодуба, та інші.

2.2. Внесок українських композиторів у розвиток камерно-інструментальної музики для саксофона і фортепіано

В українській музичній культурі мистецтво саксофона почало розвиватись з першої половини ХХ століття. Підтвердженням цьому є створення першого українського джазового ансамблю – харківський «Теа-джаз» (1929). Проте довгий час інструмент був під забороною тоталітарної системи радянської влади, адже західна культура вважалась ворожою та «буржуазною» до радянської ідеології. Американський джаз, що асоціювався зі втіленням свободи на Заході, був особливо підданий осуду та критиці у СРСР, аргументуючи це загрозою етичним та моральним засадам. Тільки наприкінці ХХ століття поступово відновилось використання інструменту у класичній музиці, класичних жанрах, у класичному розумінні камерного ансамблю [12, с. 25].

В академічній музичній культурі ХХ століття саксофон набув нового значення, відкривши нові можливості для його використання в оркестровій, камерно-інструментальній та сольній музиці. Поширення творів для саксофона було зумовлене його інтеграцією в систему вищої музичної освіти та виходом на академічну концертну сцену.

Українських композиторів зацікавило написання творів для саксофона і фортепіано, оскільки цей дует сприяв широкому простору для експериментів із технічними можливостями і тембрами. Насичений, м'який і теплий тембр

саксофона доповнювала широка палітра звучання фортепіано, його гармонічна та ритмічна основа. Поєднання цих двох інструментів дозволило композиторам створювати як віртуозні, так і ліричні композиції, що відображає особливості українських музичних традицій.

Репертуар саксофоністів цього періоду вирізняється складними стильовими взаємодіями. Він охоплює як монументальні жанри (Концерт, Соната, Сюїта тощо), так і твори малої форми (п'єси та цикли п'єс). Проте саме соната для саксофона стала найдинамічнішим жанром, що найповніше відобразив усі аспекти взаємодії традицій і новаторства.

Однією з характерних рис еволюції жанру сонати у другій половині XX століття стало виникнення сонат для саксофона в творчості українських композиторів. Сонатний доробок українських митців продовжує традиції західноєвропейської музики та вражає стильовим розмаїттям. Водночас, через пізніше утвердження саксофона як концертного інструмента в Україні, кількість творів цього напрямку залишається відносно невеликою. Перші зразки саксофонної сонати почали з'являтися у 1930–1940-х роках XX століття, і їх виникнення пов'язане з ім'ям П. Гіндеміта. У другій половині століття інтерес до саксофона в цьому жанрі значно зріс, що сприяло появі нових творів. Українські композитори, такі як Юрій Іщенко, Юрій Бабенко, Сергій Пилутиков, Геннадій Ляшенко, також зробили вагомий внесок у розвиток саксофонної сонати, збагачуючи її національним колоритом. У цей період жанр вирізняється стилістичною різноманітністю, зумовленою впливом музичних тенденцій XX століття. Кожен твір набуває індивідуальних рис як на художньому, так і на композиційному рівні. Попри спадковість традицій класико-романтичної сонати, особливо її структурно-композиційних принципів, жанр вбирає в себе сучасні академічні та джазові елементи. Розвиток сонати як одного з фундаментальних жанрів академічної музики – це безперервний, багатовіковий процес, який знаходить своє відображення у творчості композиторів XX століття. Саме в цей період співіснують усі історично

сформовані моделі сонатного жанру – барокова, класична, романтична – кожна з яких отримує авторське осмислення та індивідуальну інтерпретацію.

Одним із перших українських композиторів, хто писав для саксофона і фортепіано є Юрій Іщенко – композитор і педагог, наслідник традицій двох українських шкіл – Бориса Лятошинського та Андрія Штогаренка. Творчий доробок композитора складається з понад 200 опусів, різноманітних за жанром і формою творів – симфонії, опери, концерти для інструментів соло з оркестром, сонати, фортепіанні сонати та п'єси, камерна та хорова музика [18].

Усе життя вивчав та експериментував з різними напрямками і стилями композиторського письма. У його творчості простежуються впливи як народної музики, так і сучасних композиторських технік, зокрема поліфонії, модальності, додекафонії, неофольклоризму, неокласицизму та необароко. У низці творів композитор спробував об'єднати принципи тональності і модальності з елементами 12-тонової техніки. За словами самого композитора, його «внутрішнє прагнення до збагачення гармонічної мови» втілювалось у розширенні та ускладненні гармонічний вертикалі [33].

Значне місце у творчій спадщині композитора займає камерно-інструментальна музика – близько 30 сонат для різних інструментів, серед яких 10 для духових. Зокрема, це сонати для флейти, гобоя, англійського ріжка, кларнета, фагота, саксофона-альта, валторни і тромбона. Увага композитора зосереджена на пошуках нових форм та нового звучання, про що свідчить застосування широкого спектру інструментальних складів – квартет для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано, тріо для фортепіано, флейти та віолончелі, квінтет, октет, тощо.

Продовжувачем традицій викладача Ю. Іщенка є український композитор і диригент – Володимир Рунчак¹, музику якого виконують на різних музичних

¹ Український композитор, закінчив Луцьке музичне училище (нині Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Стравінського) в класі баяна та диригування, факультативно займався в класі композиції П. Мотуляка та на теоретичному відділі. 1986-го року закінчив НМАУ по класу композиції, одночасно поєднуючи навчання на оркестровому

фестивалях і форумах у Франції, Бельгії, Польщі, Німеччині, Хорватії, Великій Британії та США. Володимир Рунчак є засновником мистецького проєкту «Нова музика з України», мета якого – виконання української музики в інших країнах. “Зараз дуже відкрите поле для того, щоб українська сучасна музика, така, що нині пишеться нашими композиторами, була на рівні світових стандартів. Тому для української музики зараз благодатний час, і треба рухатись дуже швидко. Рухатись, щоб підняти до того рівня досягнень, які є у світі...” [25].

Високий рівень професійності композитора підтверджують співпраця із зарубіжними видавництвами, перемоги на всеукраїнських і міжнародних конкурсах, а також регулярність замовлень творів зарубіжними виконавцями, серед них – симфонічні оркестри Лондонського Королівського коледжу (*King's College London*) і Аугсбурзької філармонії (*Augsburger Philharmoniker*), камерні колективи Європи та Америки [25].

Творча спадщина митця охоплює 200 опусів різноманітних напрямів та жанрів – опери, симфонії для складу симфонічного та камерного оркестрів, концерти для інструментів соло з оркестром, хорова (хори, ораторії, кантати), камерно-вокальна та фортепіанна музика (що складає *Варіації на народну тему* (1982), *Ното ludens* (1992) і «Привіт М. К., трьохСУчасна сонаРна N'орма для фортепіано»). Найбільшу частину композиторської спадщини складають твори камерно-інструментального жанру та більша їх частина написана для фортепіано з духовими інструментами – «Осанна музикантам, яких немає з нами...вже і ще» для 2-х саксофонів, перкусії і фортепіано (1997), «Зі мною ще хтось – три заповіді блаженства» для фортепіанного тріо (для кларнета, віолончелі та фортепіано; для саксофона, труби і фортепіано; для флейти, альту і арфи) і «Три лілії» для фортепіано і модифікованого складу (версії: для флейти, віолончелі і фортепіано; для флейти, гітари і альту; для флейти, контрабаса і фортепіано) (1998), *Kyrie Eleison* для різних складів ансамблю – для фортепіанного квартету,

факультеті. [zaverukha O. Concert-Chant «Gloryfying the Birth of Christ» by V. Runcham: logos in the composing process. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, №1 (54). 2022. С. 103-107.]

для флейти, кларнета, гітари, скрипки та віолончелі; для флейти, кларнета, фортепіано та струнного квартету; для флейти, гобоя, кларнета, арфи та струнного квартету; для валторни та фортепіано; для співаючої пилки (*Singende Säge*) і фортепіано; анти-сонати №28, 29 та 53 для фортепіано і кларнета (2003,16), *(pia)NO TROMB ONE* для тромбона і фортепіано (2005), «Труба кличе» для труби і фортепіано (2008), «Відбитки пальців на струнах, клавішах і клапанах (спроба музичної експертизи)» для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано (2018), «В пошуках спокою, лист до семи музикантів» для флейти, кларнета, фортепіано, скрипки, віолончелі та ударних тощо. Серед його камерних творів для саксофона і фортепіано варто відмітити «Згадуючи забуту мелодію» (2019) для саксофона і фортепіано та «Історія про п'ять звуків: чорно-біла версія» для саксофона і фортепіано.

За композицію «*Someone with me, three Commandments of Happiness*» для саксофона, труби та фортепіано композитор отримав премію на Міжнародному конкурсі композиторів у США.

Українські дослідники значною мірою зосереджуються на вивченні творчості вітчизняних композиторів, зокрема їхніх творів для саксофона. Вивчити вплив кіномузики, особливо голлівудської, на творчий стиль С. Леонтьєва дає змогу аналіз його дисертаційного дослідження [27]. Варто зазначити, що в українській науковій літературі майже немає праць, присвячених детальному дослідженню його творчого доробку. Сьогодні репертуар для саксофона в Україні динамічно зростає. Останні десять років ознаменувалися появою численних нових творів для цього інструмента. Сергій Леонтьєв за останні роки часто звертається до саксофона як основного засобу вираження. Аналізуючи кількість його композицій для цього інструмента порівняно з іншими творами, можна зробити висновок, що саксофон посідає одне з провідних місць у його творчості.

Сергій Леонтьєв (1991 р. н.) – український композитор і виконавець (клавесин, орган) нового покоління, а також дослідник, який спеціалізується на кіномузиці. Він є членом Національної спілки композиторів України та

Української асоціації електроакустичної музики, а також лауреатом Премії імені Левка Ревуцького. На даний момент Сергій Леонтєв активно працює як композитор-фрілансер, займаючись написанням музики для різних виконавських складів, оркеструванням і аранжуванням. Він також створює саундтреки для українських і зарубіжних кінострічок [38, с. 88-89]. Попри свій молодий вік, Сергій вже створив музику для понад десяти короткометражних і повнометражних ігрових, документальних та анімаційних фільмів. Водночас його творчий доробок не обмежується кіномузикою – він також включає хорові й симфонічні твори, камерно-інструментальні мініатюри, вокальні та електроакустичні композиції. Завдяки доступному й кінематографічному стилю музичного мислення Сергія Леонтєва, його твори здобули популярність серед виконавців і мають широкий слухацький резонанс. Ці композиції часто звучать на концертах в Україні, а також неодноразово виконувалися за кордоном – зокрема в Польщі, Німеччині та Іспанії.

Творчий доробок Сергія Леонтєва нині налічує сім композицій для саксофона, який ми подаємо у хронологічному порядку: «*Український диптих*» (2017) для саксофона-альта і фортепіано, «*Сонатина*» (2020) для саксофона-альта і фортепіано, «*Концертино*» (2021) для саксофона-сопрано, фортепіано і струнного оркестру, «*Ноктюрн*» (2022) для саксофона-альта, фортепіано і струнного оркестру, «*Adagio*» (2022) для саксофона-альта, фортепіано і струнного оркестру, «*Etude-Postlude*» (2023) для саксофона соло, та «*Елегія*» (2023) – твір, створений за мотивами вірша Василя Симоненка «Лебеді материнства», для саксофона-альта. Ми ж для аналізу обрали «Український диптих» та Сонатину для саксофона-альта і фортепіано.

Серед творів камерно-інструментального жанру – «*The Cold Landscapes*» («Холодні пейзажі») (2011), *Фортепіанний квінтет* (2013-2014), «*Український диптих*» (2016) та *Соната* (2020) для скрипки і фортепіано.

Провідне місце у сучасному музичному просторі України займає Євген Станкович, творчість якого поєднує глибоке осмислення національних традицій, фольклорних елементів із сучасними композиторськими техніками. Творчий

доробок композитора охоплює всі жанри, серед яких балети, симфонічна поема, камерні та великі симфонії, опери, вокально-симфонічна та камерно-інструментальна музика, театральна та музика до кінофільмів.

У камерно-інструментальному жанрі Є.Станкович вдало поєднує різні комбінації інструментів та складів. Серед творів – струнні квартети, дуети для скрипки та фортепіано, віолончелі та фортепіано, флейти і фортепіано, *«Квітучий сад та яблука, що падають у воду»* для кларнета, альту і фортепіано, фортепіанне тріо *«Музика рудого лісу»*, секстет *«Що сталося в тиші після відлуння»* для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних, дві Пассакалії для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано та струнного оркестру – *«Для віку, що приходить та віку, що минає»*.

Карпатську баладу для саксофона-альту та фортепіано композитор створив у 2020 році з присвятою Анні Степановій, яка й була першовиконавицею твору 20 березня 2021 року із Симфонічним оркестром Харківської філармонії під батuitoю Юрія Янко.

Композиторський стиль Є.Станковича у фортепіанному письмі характеризується специфічною гармонічною мовою, фольклорними інтонаціями, тембральним забарвленням і насиченістю фактури, примхливою ритмікою, штриховою різноманітністю, широкою динамічною палітрою, використанням сучасних технік, сонорних прийомів, алеаторики.

Золтан Алмаші – сучасний український композитор і віолончеліст, чия творчість є важливим внеском в українське мистецтво. Його творчість вирізняється поєднанням глибокої національної традиції з актуальними світовими тенденціями, індивідуальним підходом до формотворення, тембровою палітри та виконавської виразності.

Творча спадщина композитора зосереджена здебільшого у жанрах для камерного оркестру – *concerto grosso*, *Adagio* для струнних, *«Передчуття коханих»* для струнних, камерні симфонії, камерна кантата та інші.. Серед камерно-інструментальних творів – струнні квартети, сонати №1 і №2 *«Грані»* для віолончелі і фортепіано, *«Сходами...»* для флейти, кларнета, скрипки,

віолончелі та фортепіано, «Ліричне Інтермецо» (*Lyrical Intermezzo*) для саксофона і фортепіано.

Золтан Алмаші постає як унікальна творча постать, яка органічно поєднує композиторську індивідуальність, глибоку інструментальну культуру та активну культурно-просвітницьку діяльність. Його внесок у розвиток сучасної української музики є вагомим як з точки зору художнього змісту, так і в контексті формування нової генерації українських музикантів.

2.3. Характерні риси фортепіанної партії у творах українських композиторів для саксофона і фортепіано

Юрій Іщенко. Соната для саксофона-альта та фортепіано.

Соната Ю. Іщенка становить особливий інтерес у контексті жанрової еволюції. Цей твір для альтового саксофона та фортепіано не лише відображає широкий спектр традиційних сонатних особливостей, а й демонструє новий погляд на жанр. У ньому поєднуються класична тричастинна структура, метод тематичного розвитку, характерний для традиційного сонатного циклу, а також елементи музичних технік XX століття: оригінальні принципи організації звуковисотності, стилістичні алюзії, цитати та джазові інтонації.

У Сонаті традиційні риси сонатного циклу (тричастинна структура, контрастність розділів, інтонаційні зв'язки між ними) гармонійно поєднуються з оновленнями образного наповнення. Перша частина постає у вигляді «маски» – без визначеного обличчя, друга частина філософсько-трагічна, вбирає в себе відголоски різних епох (алюзії та цитати з творів Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена), третя частина – сонорно-лірична. Образно-художній зміст надає нові драматургічні акценти трактуванню циклу: перша частина сприймається як своєрідний вступ, у якому протиставляються динамічне та іронічне начала, тоді як третя частина набуває рис епілогу. Основний драматургічний центр зміщується до другої частини, що розгортається як філософське осмислення буття, яке, проте, не відірване від реальності. Тут особливо відчутна присутність

людини у світі «тут і зараз». Лінія драматичного розвитку проходить через рефлексію та осмислення, переходячи від напруги до ліризму. У цьому контексті третя частина, що має імпровізаційний характер, виконує функцію фіналу та завершує цикл емоційною розрядкою. Особливістю драматургії твору стає безперервне з'єднання частин у форматі *attacca*. Завдяки цьому цикл набуває єдиної драматичної лінії, де перша частина виконує роль експозиції, друга – розробки, а третя – коди.

I частина – *Allegretto molto*, 4/4, сонатна форма.

II частина – *Andante sostenuto*, 4/4, варіаційна форма.

III частина – *Andante, doloroso*, $\frac{3}{4}$, одностактинна наскрізна форма, “плач”.

Соната для саксофона-альта та фортепіано вражає кількістю та контрастністю емоційних станів, а також складною структурою чергування різнохарактерних і різностильових розділів. Композитор змальовує розмаїтий всесвіт, в якому людині доводиться жити і розуміти. Твір у виконанні Романа Фотуйми та Дарії Шутко триває 14 хвилин 43 секунди.

Перша частина (Allegro molto) побудована на контрастному зіставленні двох тематичних елементів – енергійно-вольового та грайливо-скерцозного. Їхня взаємодія вибудовується у формі діалогу, де грізні, питальні інтонації першого мотиву поступово розчиняються під впливом кокетливо-іронічного другого. Головна партія (тт. 1–5) розпочинається великим стрибком на нону вгору, підкресленим пунктирним ритмом, що надає їй інтонаційному матеріалу характеру рішучого запитання. У відповідь розгортається тріольний рух, що базується на чергуванні секундових і септимових інтонацій. Завершальний форшлаг додає йому грайливого та кокетливого відтінку. Після цього відбувається переосмислення матеріалу головної партії: транспонований на малу терцію вгору, він позбувається початкового імпульсного звуку та набуває впевненого, стверджувального характеру. Побічна партія (тт. 6–20) виростає з інтонаційного матеріалу головної теми [Додаток А, музичний приклад 1]. Чергування мажорних і мінорних терцій разом із секундовими ходами надає їй ліричного відтінку, а також певної нестійкості та коливання. Відлуння

пунктирного ритму головної партії органічно поєднується з пісенною виразністю побічної, створюючи ефект перегуку та продовження діалогу. Розробка (тт. 21–58) починається несподівано і складається з трьох розділів. Послідовний розвиток матеріалу поступово руйнує рішучий образ експозиції, створюючи відчуття невизначеності й внутрішньої боротьби. У першому розділі (тт. 21–24) відбувається спроба інтонаційного зближення двох елементів головної партії, вперше з'являється новий компонент – «тягнучі» акордові послідовності, що перешкоджають розгортанню боротьби, виконуючи роль перед-ікта перед головним розвитком. У другому розділі (тт. 25–46) тематичні елементи головної партії об'єднуються, виявляючи їхню взаємопов'язаність [Додаток А, музичний приклад 2]. Синтез ритмічних формул (пунктирного та тріольного ритму) поступово підсилює роль другого елемента, що сприяє утвердженню пісенно-ліричного начала. Синкопований ритм головної партії створює додатковий скерцозний ефект у розробці. Третій розділ (тт. 47–58) відзначається домінуванням скерцозного матеріалу побічної партії, пом'якшеного імпровізаційними ритмічними варіаціями [Додаток А, музичний приклад 3]. Розробка завершується так само несподівано, як і починається, поступаючись місцем варіюваній, скороченій репризі (тт. 59–70). В її початкових тактах знову з'являються «тягнучі» акорди, що створюють ефект незавершеності. У зв'язку з розвитком тематичних елементів експозиції в розробці, головна партія розширюється завдяки другому елементу, тоді як побічна скорочується до чотирьох тактів. Кода (*Roco meno mosso*, тт. 71–87) базується на інтонаціях основних тем першої частини. Введення нового тематичного матеріалу [Додаток А, музичний приклад 4], який розгортатиметься у фіналі, переосмислює всю частину, надаючи скерцозно-вольовим образам характеру «сміху крізь сльози» і готуючи перехід до другої частини.

Щодо особливостей партії фортепіано в ансамблі з саксофоном тут, то вона має підкреслювати контрастність двох основних тематичних елементів і сприяти їхньому діалогу. Виконавець повинен відтворювати рішучу артикуляцію та акцентованість для створення та підтримки енергійно-вольового тематичного

матеріалу. Піаніст взаємодіє з саксофоністом через артикуляцію, штрихи стакато, форшлаги та тріольні пасажі, створюючи кокетливий, іронічний відтінок. Окрім того, фортепіанна партія має відповідати саксофону за принципом «питання – відповідь» – після рішучого вступу саксофона, фортепіано підхоплює тему або розвиває її через акордові послідовності. У процесі розвитку слід використовувати «тягнучі» акордові послідовності, які створюють напругу та уповільнюють розвиток, а у другому розділі розробки синкопований ритм фортепіано має підтримувати скерцозний ефект.

Табл. І. Драматургічний, тональний плани та структура частини

Експозиція		Розробка			Реприза		Кода
ГП	ПП	I р.	II р.	III р.	Гт	Пт	Poco meno mosso
тт.1-5	6-20	21-24	25-46	47-58	59-66	67-70	71-87
речення	період	речення	період	речення	період	речення	період
4	8+8	4	11+11	7+4	1+6+5	4	10+7

Друга частина (Andante sostenuto) є найбільш концептуально значущою у циклі. Вона побудована у формі теми з варіаціями, що вирізняються жанрово-інтонаційною неоднорідністю. У цьому циклі, близькому до романтичних традицій, використовуються алюзії та цитати. Тема варіацій викладається у партії фортепіано [Додаток А, музичний приклад 5], яке відіграє провідну роль, однак починаючи з другої варіації, відбувається рівноправний розподіл між саксофоном і фортепіано, що повертає їх до діалогічного співіснування. У темі можна виокремити переплетення різних жанрових особливостей: хоральності (тт. 1–4), алюзій на тематизм Баха (тт. 6–7), імпровізаційності (тт. 4–8). Хоральні

елементи та бахівські алюзії надають темі варіацій глибокого духовно-філософського звучання, що відсторонює її від ліричної конкретики. Частина відкривається чотиритактним хоральним складом, що за своїм духом нагадує повільні частини сонат Л. Бетховена. Наступні чотири такти розгортаються у руслі обраної бетховенської стилістики. Імпровізаційні елементи, характерні для творчості композитора, надають музиці риси вільного роздуму, перегукуючись із повільними імпровізаційними частинами бахівських циклів. «Неритмізований» бас без акцентованої сильної долі, а також низхідні малі терції по секундам створюють алюзію на стиль концертів Й. С. Баха. Фактура теми охоплює весь діапазон інструмента, з поступовим підсиленням імпровізаційності у партії фортепіано. Це сприяє виокремленню головного голосу (в партії саксофона), який огортається ритмічними й мелодичними фігураціями. У цій варіації поступово формується інтонаційний комплекс, що походить із коди першої частини (там він витриманий у сатиричному ключі), розвивається у третій частині сонати (набуваючи ліричного забарвлення), а тут набуває філософського та трагедійного відтінку, виконуючи функцію тематичної арки між частинами. Таким чином, простежується еволюція основної ідеї циклу: від саркастично-філософського до скорботно-ліричного. Водночас як протилежна сила з'являється перший елемент головної партії першої частини, що вводить конфліктний момент у розвиток варіації та повністю змінює трактування наступної. Друга варіація (*Riu mosso*) ґрунтується на розвитку тематичного матеріалу першої частини. Завдяки об'єднанню частин за принципом *attacca*, вона може сприйматися як друга розробка першої частини, витримана в більш спокійному характері. В цій варіації переплітаються різні жанрові елементи. Вкраплення прелюдійності (тт. 14–17) вносить ліричний відтінок у скерцозну атмосферу варіації. Епізод *Andante* з ритмом траурного маршу (що є алюзією на каденції повільних частин бетховенських сонат) надає твору трагічного звучання. Третя варіація (*Allegretto*) продовжує розвиток елементів першої частини, що призводить до зменшення лірично-філософського начала і зміцнення скерцозно-дієвого характеру [Додаток А, музичний приклад

6]. Четверта варіація (*Allegretto*) вирізняється сильним емоційним нагнітанням [Додаток А, музичний приклад 7], яке приводить до драматичної кульмінації та різкого обриву (т. 24). Цитати з Варіації та «Героїчної симфонії» Л. Бетховена, а також Етюд ор. 25 № 12 Ф. Шопена створюють ефект стилістичного стикування, що служить переходом від скерцозної динаміки до трагедійного спрямування, остаточно руйнуючи ліричні мотиви. Введення траурного маршу з Третьої симфонії Бетховена після кульмінації сприймається як беззаперечний символ. Боротьба з реальністю завершується трагічно.

Фортепіанна партія у цій частині відіграє центральну роль, поступово трансформуючись від провідної мелодичної лінії до рівноправного співіснування із саксофоном у варіаціях. На початку, підтримуючи урочистий, відсторонений настрій, подібний до органного звучання, варто використовувати густі акордові структури, що імітують хорал. Потім застосувати поліфонічну фактуру, з фігураційним супроводом у лівій руці та співучою мелодією у верхньому голосі, що приведе до алюзій на стиль Баха. У варіаціях основна тема переходить у саксофон, а фортепіано виконує функцію «обрамлення», створюючи фоновий простір для звучання мелодії, після чого саксофон і фортепіано вступають у рівноправний діалог. Піаніст має підтримувати скерцозний ефект за допомогою рухливих фігурацій, а в епізоді *Andante* з ритмом траурного маршу підкреслювати трагедійний характер через важкі, акордові удари на сильних долях. У останніх варіаціях фактура у фортепіано спочатку набуває танцювального характеру, де слід використати стрибкоподібні лінії, відлуння пунктирного ритму першої частини, що додасть легкості й грайливості, однак згодом має підсилити емоційне напруження через наростаючі акордові пасажі та динамічні хвилі. Таким чином партія фортепіано в цій частині є носієм основної теми та водночас динамічно розвивається, від імпровізаційної легкості до трагічної кульмінації. Вона повинна передавати глибину філософського змісту, використовуючи зміни фактури, алюзії на різні стилі та гнучку динаміку.

Табл. II. Драматургічний, тональний плани та структура частини

Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4
тт.1-14	тт. 15-31	тт. 32-52	тт. 53-70	тт. 71-101
період	період	період з 3х р.	період	період / пр2ч.форма
8+6	8+10	9+8+6	8+10	10+8+8+5
Andante sostenuto		Piu mosso	Allegretto	

Третя частина виконує функцію епілогу, будучи емоційною та філософською реакцією на все попереднє. Її наскрізна одночастинна структура має жанрові риси українських плачів. Використання мікрохроматики, характерних для плачів низхідних малосекундових інтонацій, а також вільного мелодичного розгортання надає частині характеру скорботного роздуму про трагічну долю людини й людства. Завершальний низхідний рух у ритмі траурного маршу створює враження віддалення похоронної процесії.

На рівні цієї частини можна простежити процес інтонаційного та стилістичного переосмислення певних закономірностей сонатної форми. А саме: безперервний тематичний розвиток із використанням похідного контрасту, образно-тематичне протиставлення, тональний контраст в експозиції та його зняття або нівелювання в репризі, загалом зберігаються. Проте значення тонального зближення тем у репризі втрачає свою роль з двох причин. По-перше, композитор уникає використання тональності у її класичному розумінні як взаємодії трьох основних функцій (тоніка – субдомінанта – домінанта). Натомість формується хроматична тональність із головним звуком «ля», а функцію централізуючих елементів перебирають на себе мотивні структури, покладені в основу головної партії. По-друге, функцію тонального зближення виконує процес тематичної «спайки» головних тем у репризі, що спричиняє явне підсилення поліфонічної горизонталі. Особливістю гармонічного мислення в

першій частині Сонати є синтезування тонального й серійного принципів, внаслідок чого режисуюче значення набуває як гармонічна вертикаль, так і горизонталь. Введення алюзій і цитат наприкінці другої частини, а також трагічний, повільний фінал свідчать про кардинальне переосмислення композиційно-драматургічної концепції циклу. Основний конфлікт, що у класичних зразках зазвичай міститься в першій частині сонати, зберігається і в Сонаті Ю. Іщенка, однак його композиційне розташування зміщене в завершення другої частини. Цитати з творів Ф. Шопена та Л. Бетховена, завдяки своїй загальновідомій семантиці, трактуються як зовнішнє трагедійне начало. Конфліктна ситуація позначена на рівні зіткнення різних типів тематичного змісту, але не отримує традиційного для класичних зразків об'єктивно-оптимістичного розв'язання.

Отже, Соната Ю. Іщенка, з одного боку, містить типові жанрові риси сонати (сонатна форма першої частини, контрастне співставлення розділів, наявність конфліктної ситуації), але водночас зміст і концепція циклу зумовили її індивідуалізоване композиційно-драматургічне втілення.

Артем Рощенко. "Ескіз зникаючого дня", 2005.

Цикл, що складається з трьох частин, написаний для альтового саксофона та фортепіано, що створює особливий камерний характер звучання. Твір містить темпові зміни та численні динамічні та агогічні вказівки, такі як *ritardando*, *accelerando*, *crescendo*, що додає йому експресивності та мінливості настрою. Композиція побудована на плавному розвитку тем, використанні контрастних елементів та різноманітних артикуляційних прийомів. Будова циклу: I ч – «Коли наступає світанок» ("When the Dawn Comes") – *Andantino rubato*, 3/2. II ч. – «Обганяючи вітер» ("Overtaking the wind") – *Con moto*, 6/8. III ч. – «Сутінки синіх полів» – ("Blue fields twilight") – *Largo*, 4/4. Твір у виконанні Романа Фотуйми та Дарії Шутко триває 10 хв. 24 сек.

«Коли наступає світанок» – тричастинна репризна форма, в основі якої імпресіоністично-блюзова тема. Починається з фортепіанного вступу,

побудованого на кварто-квінтових та октавних інтонаціях, на основі яскравої гармонії, яким композитор (виконавці) запрошує слухача у світ ранкового пробудження – коли перші звуки природи ще нечіткі, але поступово формують картину нового дня [Додаток А, музичний приклад 8]. У процесі розвитку фортепіано відіграє роль не просто акомпанементу, а своєрідного віддзеркалення або навіть передчуття змін, які приносить ранішній час. Крім того, партія відіграє роль гармонічного фундаменту та активного драматургічного елемента. Часом вона звучить ніжно й прозоро, а іноді – створює напругу, що допомагає передати відчуття світанкового пробудження. У першому розділі (*Andantino rubato*) (тт. 1-23) на фоні гармонії з'являється ритмічно-складна, хоча і ніжна тема саксофона, насичена *vibr.* та тремоло. У обох партіях наявні плавні зміни гучності, з поступовими наростаннями та згасаннями. Композитор виписує найменші нюансування, які виконавці мають дотримуватися для передачі ранкової мінливості (постійне *rit.*, *sub. pp*, *quasi in tempo*, *accel.*, *poco marcato*, раптові переходи від *ff* до *pp* і навпаки). Довгі, співучі лінії саксофона постійно взаємодіють з арпеджними фігураціями у фортепіано, які приведуть до другого розділу (*Meno mosso* та *Moderato*) (тт.24-55). Ця частина продовжує та ще більше підсилює образ, закладений на початку твору. На фоні довгих педалізуючих акордів лівої руки та фігурацій восьмих у фортепіано з'являється нова тема саксофона, яка взаємодоповнює основну, а не контрастує їй. Вона звучатиме у різних ритмічних та інтонаційних варіантах, складається з двох мотивів – низхідної секундової поспівки (яка з часом розширюється до сексти) та широкого висхідного стрибка. У тт. 34-36 мотиви будуть спрямовані вниз, після чого у обох партіях з'явиться рух по звуках септ- та нонакорду. У даному розділі дещо спрощується партія фортепіано, яка зберігатиме рух восьмими, та постійно-повторювану інтонацію. Умовна тональність – *Fis-dur*. Реприза (*Andantino rubato*) починається із точного фортепіанного вступу, саксофон на початку повторюватиме варіант теми фортепіано з середнього розділу, але згодом музикант “розчиняється”, передаючи відчуття світлої легкості нового дня. У партії фортепіано повертається акордова фактура, яка у тт. 60-64 на *senza*

marcato набуватиме приховану емоційну напругу. Закінчується твір невеликою кодою-зв'язкою *Lentamente* у фортепіано, яка *attacca* вводитиме нас у другий твір циклу.

У процесі розвитку фортепіано поступово змінює свій характер. Спочатку прозоре, легке звучання, арпеджовані фігурації імітують мерехтіння світанкового світла. Згодом наростання динаміки, раптові зміни від *ff* до *pp* передають мінливість ранкових відчуттів, а довгі педалізовані акорди лівої руки та постійний рух восьмими у середньому розділі створюють ефект плинного часу

Табл. III. Драматургічний, тональний плани та структура твору

I розділ	II розділ	III розділ
тт.1-24	тт.25-55	тт.56-64
6+6+4+7	7+7+12+6	4+5+2
Andantino rubato	Moderato	Andantino rubato

«Обганяючи вітер» (*Con moto*) кардинально відрізняється від першої частини темпово, фактурно, ритмічно. Якщо перша частина була м'якою, прозорою і медитативною, то ця композиція наповнена енергією руху, динамікою та пристрасстю. Тут панує наскрізний тип розвитку, у якому повністю зникають розділові межі, вже з перших тактів відчувається ефект стрімкого польоту та бажання його обігнати. Цей настрій / образ триматиметься протягом всього твору. Уривчасті та інтенсивні мотиви саксофона, які і нагадують пориви вітру, звучать на фоні пульсуючого супроводу фортепіано, яке додає драматичної напруги завдяки гармонії (секундакорди / акорди з порушеною терцієвою будовою), акцентам на сильних долях такту, поліритмії та постійним форсованим динамічними змінам, що підсилюють ефект стихійності [Додаток А, музичний приклад 9]. У процесі розвитку польотність саксофона передається і

темі фортепіано, де обидві партії будуть передавати “музичну гонитву за вітром” на *marcatissimo* та *ff*, які обривається на пів слові.

Фортепіанна партія цієї частини виконує активну, ритмічно-енергетичну роль, кардинально відмінну від першої. Якщо на початку фортепіано було ніжним, прозорим і плавним, то тут воно стає рушієм драматичної дії, що створює ефект невинного руху за рахунок сульсуючого супроводу, поліритмії та акцентів на сильних долях такту, а використання секундакордів та акордів з порушеною терцієвою будовою додає музиці напруги. Мотиви саксофона нагадують пориви вітру - короткі, інтенсивні, уривчасті. Фортепіано реагує на це активними ритмічними малюнками, що іноді віддзеркалюють, а іноді контрастують із саксофоном. У певний момент обидві партії зливаються в єдину музичну стихію, створюючи ефект «гонитви за вітром» (*marcatissimo*, *ff*).

Після динамічної, енергійної середньої частини третій твір «*Сутінки синіх полів*» (*Largo*) завершує цикл, повертаючи слухача до більш медитативного, споглядального настрою, створюючи відчуття завершеності дня та плавного занурення в вечірню атмосферу. Ця частина відзначається спокійною, розлогою мелодією, що нагадує першу частину циклу, але з більшою глибиною й, можливо, легким сумом. Атмосфера твору наближена до імпресіоністичної звукової палітри – використання м'яких гармоній, тонких колористичних ефектів і гнучкої динаміки створює ефект розмитих контурів, ніби музика розчиняється в просторі. Розвиток теж наскрізний, однак можна виділити два умовні розділи (тт.1-35, тт.45-62) та зв'язку між ними. Мелодична лінія фортепіанного вступу, спрямована донизу, підкріплює образ “сутінок”, коли ніч поступово накриває все [Додаток А, музичний приклад 10].

Золтан Алмаші. Ліричне інтермецо для саксофона альт і фортепіано.

Інтермецо як самостійний музичний жанр сформувалося у 30-х роках XIX століття. Його засновником став видатний композитор-романтик – Роберт Шуман, чия творчість стала джерелом численних жанрових і стильових відкриттів. Він, слідуючи традиціям мініатюрних форм, перетворив інтермецо на

окреме жанрово-стильове явище, яке за значенням можна порівняти з ноктюрнами Шопена або рапсодіями Ліста. Інтермецо (з італ. «пауза», «перерва») – багатозначний жанр, який може існувати як окремий твір або ж бути частиною циклу. Як і більшість жанрів романтичного походження, воно передає багатий спектр людських почуттів і внутрішніх переживань. Особливістю цього жанру є його зв'язок із так званою «семантикою слабого часу», яка підкреслює глибоку лірику, інтимність і найпотаємніші емоції.

Популярність інтермецо серед виконавців пояснюється відсутністю сталих інтерпретаційних традицій, що відкриває широкий простір для поєднання емоційності та інтелектуальності, суб'єктивного і об'єктивного, простоти та складності.

Щодо назви, то можемо зацитувати слова самого Золтана Алмаші з інтерв'ю Катерині Фізер, поданий у Додатках дисертації інтерв'юерки «Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі українських композиторів): «Назва для мене – це елемент творчості й частина музики, саме тому назва для мене неоднозначна, як і неоднозначна сама музика. Зрозуміло, що музика для мене первинна, але в моїй творчості наявні два типи мислення. Буває, музика сама підказує назву. ... Назва не є всеохоплюючою. Вона може бути лише імпульсом до створення того чи іншого музичного матеріалу, певної образної сфери та структури твору. Музика формується за своїми законами. Але буває так, що назва – це деталь, якій підпорядкована вся музична структура. ... Ідеальний варіант – це коли твір виникає з назви. ... У моїх творах жанрові назви і програмні уточнення існують в однаковій мірі» [37, с. 189-190].

«Lyrical Intermezzo» Золтана Алмаші (Andante², C-dur, C (4/4)), як і слідуює жанровому визначенню, поєднує ліризм з внутрішньою напругою. З перших тактів відчувається медитативний настрій, який поступово розкривається через

² Темпове визначення має, оскільки у нотному тексті вказано тільки «72».

витончені мелодичні лінії саксофона та гармонічного тла, що створює партія фортепіано. Твір має риси монохромної драматургії – він розгортається поступово, без різких контрастів, проте динамічні зміни й майстерно вибудовані кульмінаційні моменти утримують увагу слухача. Це досягається структурою, у якій можна виділити три розділи³. Говорити про просту тричастинну репризну форму не можемо, оскільки у інтермеццо досить розмиті кадансові закінчення. Мініатюра складається всього з 31 такту та містить октавні пасажі. Твір у виконанні Романа Фотуйми та Дарії Шутко триває 2 хв. 46 секунд⁴.

Починається мініатюра повільною наспівною темою ($q = 72$) з ремаркою *dolcissimo* у саксофона, що звучить на фоні низхідних еліпсисів у фортепіано. У мелодії з'являється широкий октавний стрибок на *espressivo*, що заповнюється пощаблою. Партія ж фортепіано зберігає свій статичний хід, відбувається градація динаміки від *p* до *mf*, внаслідок чого змінюється і фактура – замість хорально-кластерних акордів тепер розкладений другий ундецимакорд в умовному *C-dur*. Цей експресивний мотив приводить до другого речення, яке дещо змінене. Завдання піаніста у ньому – створити напругу простими засобами, не складними виконавськими прийомами, а саме динамікою (від *pp* кресцендувати до *f* та раптове *pp*), нестійкою гармонією (збільшені та зменшені тризвуки, акорди нетерцієвої будови) та ритмічним ущільненням. Після кульмінації настає двотактовий мотив саксофона, підкріплений тільки одним акордом фортепіано – тим же оберненим D_{11} ($f-g-a-c^1-d^1 - d-f-a-c-[e[4]^5]-g$).

Другий розділ побудований на мотивному розвитку, де партія фортепіано занурюється у нижчі регістри, протягом перших трьох тактів зберігає непорушність, звичне динамічне нюансування. Поступове *accelerando* у обох партіях приводить до зміни темпу ($q=100$), з'являються бурхливі пасажі

³ Див. композиційну структуру твору нижче у Табл.IV. на стор. 35

⁴ Відеозапис, на який ми орієнтувались під час дослідження розміщено на платформі YouTube, на каналі дуету Roman Fotuima & Daria Shutko. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mPA4G73s8vk>. [Дата звернення – 10 лютого 2025]

⁵ Звук *мі* – у партії саксофона *e2*.

фортепіано – попарно розкладені акорди шістнадцятими тривалостями F_{11} (as-b-c-es-[g]-f).

Після чого повертається початковий темп (Tempo primo), *ritenuto*, у нюансі *dolcissimo*. Зменшений сьомий септакорд (змVII₇) приводить до третього розділу.

Третій розділ – варійована реприза. Знову починається з *pp*, *ritenuto* та *teneramente* у обох партіях. На фоні акорду фортепіано звучатиме рубатно-експресивний мотив саксофона – двооктавний пасаж з 16-ми, 32-ми та восьминними тривалостями маркато. Одноголосний висхідний рух приведе до закінчення мініатюри, де підкріплюватиметься мерехтливим тремоло фортепіано, яке на *pp* повністю розчиняє звучання солюючого інструмента. В гармонії – все той же D_{11} з розщепленим терцієвим тоном (F-c-g-d¹-fis¹-a¹-e² – d-f-fis-a-c-e-g).

Фортепіанна партія у мініатюрі має особливе значення для розкриття загальної драматургії твору, забезпечуючи як підтримку мелодії (у партії саксофона), так і створення відповідної емоційної атмосфери. На початку фортепіанна партія зберігає статичність фактури, спостерігається градація динаміки від *p* до *mf*, однак згодом відбувається трансформація фактури: хорально-кластерні акорди змінюються на арпеджований акорд. Завдання піаніста у другому реченні – створення напруги без ускладнення виконавських прийомів, використовуючи насамперед динамічне крещендо (від *pp* до *f* із раптовим поверненням до *pp*), нестійку гармонію (збільшені та зменшені тризвуки, акорди нетерцієвої будови) та ритмічне ущільнення.

Другий розділ побудований на мотивному розвитку, де фортепіанна партія занурюється у нижчі регістри й протягом перших трьох тактів зберігає непорушність фактури та звичне динамічне нюансування. Поступове *accelerando* в обох партіях приводить до зміни темпу. На цьому тлі у фортепіано з'являються бурхливі пасажі – попарно розкладені акорди шістнадцятими тривалостями.

В кінці знову звучить *pp*, зберігаються ремарки *ritenuto* та *teneramente* у обох партіях. На фоні стійкого акорду у фортепіано виконується рубатно-

експресивний мотив саксофона – двооктавний пасаж. Його одноголосний висхідний рух приводить до завершення мініатюри, де фортепіано підтримує розвиток мерехтливим тремоло на *pp*, що поступово «розчиняє» звучання саксофона. Отже, фортепіанна партія у творі не лише супроводжує саксофон, але й активно формує драматургічний розвиток через зміну фактури, динаміки, ритму й гармонії, забезпечуючи цілісність емоційного простору мініатюри.

Табл. IV. Драматургічний, тональний плани та структура твору

I розділ	II розділ	III розділ
а	а ¹	а ²
неквадратний період з двох речень, доповнення	речення і доповнення	речення з доповненням та закінченням
тт. 56 – 67	тт. 68 – 74	тт. 75 – 86
4,5 + 5,5 + 2	6 + 1	4,5 + 1,5 + 6
кульмінації		
умовний C-dur (із значними альтераціями)		

Євген Станкович. Карпатська балада, 2020.

Балада - жанр вокальної та інструментальної музики, якому типологічно притаманні риси епічної пісенності, елементи танцювальності, вплив літературно-програмних асоціацій. Інструментальна балада, особливо для фортепіано, відрізняється розгорнутою структурою і вільною композицією, що поєднує в собі наративні та лірико-драматичні елементи. Видатними композиторами, які розвивали цей жанр, були Фридерик Шопен, Ференц Ліст, Йоганнес Брамс.

Відоображаючи широкий спектр людських емоційних станів, композитори активно використовують принцип контрасту в драматургії своїх творів. Класичні музичні форми вони трактували доволі вільно, створюючи одночастинні та відкриті за структурою композиції. Романтичний стиль відзначається наскрізним

розвитком тематичного матеріалу, варіантно-варіаційною формою та монотематизмом. Важливе місце посідає мелодика, яка насичується напруженими інтонаціями та хроматичними ходами. Для передачі лірико-драматичного змісту значну роль відіграє гармонія, що не лише підсилює виразність і колорит звучання, а й збагачується елементами народних ладових структур.

Карпатська балада для саксофона-альт та фортепіано створена 2020 року, присвячена Анні Степановій. Однак, прем'єра твору відбулася 20 березня 2021 року у Харкові у виконанні Анни Степанової (саксофон) та Симфонічного оркестру Харківської філармонії (диригент - Юрій Янко). Твір належить до неофольклорного напрямку. Станкович майстерно поєднує народні інтонації з сучасними композиторськими техніками, створюючи містичну, емоційно насичену музику. Балада написана у синтетичній одночастинній формі, що поєднує риси сонатної форми, варіаційного розвитку, циклічності та рондоподібної будови, що є характерною структурою поемних жанрів.

Починається невеликим фортепіанним вступом (тт.1-6) [Додаток А, музичний приклад 11], який задає тон всьому твору. На його фоні з'являється основна тема (головна партія, тема рефрену), яка складається з двох мотивів: перший - висхідний та різкий секундний акцентований хід, який розширить свої межі до зменшеної кварта, другий - низхідна терція+секунда у характерному ритмі, який збережеться протягом всієї балади. Тема звучить впевнено, різко і дещо з насторогою і тільки у тт. 14-15 [Додаток А, музичний приклад 12] відбудеться незначне послаблення, яке, однак, згодом нівелюється все тим же другим мотивом. Друга тема (Побічна партія, II розділ, перший епізод) (*Meno mosso*, 4/4) (тт.19-28) побудована на постійних "літаючих" пасажах саксофона на фоні сонорної партії фортепіано, яка насичена октавною та акордовою фактурою. Важливу роль відіграє партія фортепіано, фактура якої, через охоплення всіх регістрів, в тому числі і крайніх, надає твору оркестрово-об'ємного звучання. Створюючи ілюзію просторової глибини, Євген Станкович використовує багат шарову фактуру, завдяки якій досягається ефект звукової

“перспективи” – явище, що більше асоціюється з образотворчим мистецтвом. Такий багаторівневий підхід спонукав до застосування “фактурної педалі” та розширених можливостей фортепіанної техніки, що дозволяє глибше передати лірико-драматичні настрої.

Наступний етап розвитку драматургії (тт.30-41) може розглядатися як розробка (видозмінений рефрен), де фортепіано розвиває інтонації вступу та першого мотиву головної теми, а саксофон - другого, зберігаючи напрям руху та характерний ритмічний малюнок. В кінці, на фоні тремоло розкладеного нонакорду (g-h-cis1-e1-f1-a1) фортепіано, поступово крещендуючи, хоча і при динаміці *tr*, повертатимуться пасажі другої теми. З новою ще більшою силою тема головної партії розпочне репризу (тт.42-59) [Додаток А, музичний приклад 13] яка є кульмінацією твору. Обидві партії досягають межі напруги, використовуючи крайні регістри, гучну динаміку, пунктирні та синкоповані ритми, акценти, *marc.*, насичену акордову фактуру (фортепіано). У тт. 53-57 саксофон повторює мотив з кінця експозиції Головної партії, але через ритмічне укрупнення його важко впізнати (хоча рух тріолями зберігається). Ця кульмінація приведе до другої розробки (тт.60-88) (*Andante*), яка розпочнеться з партії фортепіано, де видозмінений початковий мотив саксофона звучатиме на фоні форшлагу, довгої ноти та паралельних квінт, нагадуючи трембітальний сигнал. *Cantabile*, *molto espres.*, *vibrato* початкова пунктирна інтонація згладжується, хоча залишається секундова інтонація.

Внаслідок ритмічного укрупнення, зникненню гострих акцентів тема стає ліричною, суголосною до широких народних пісень. Розвиток приведе до другої кульмінації (тт. 76-86), де ця тема набуде героїчних рис. Останнє проведення головної теми / рефрену повертає акцентовану інтонацію, але вона звучить не так гостро. Цьому сприяє партія фортепіано, де у лівій руці розмірений хід паралельними октавами, а у правій - тріолі (схожі на тріолі з рубато саксофона тт.14). Тема готує невелику але потужну вільно-ритмічну коду (*Quasi*) (тт.90-98), яка є підсумком усього твору.

Фортепіанна партія тут задає загальний емоційний фон твору, підтримуючи й підкреслюючи основні теми саксофона. Вона варіюється від статичної супровідної фактури до оркестрово-об'ємного звучання з використанням крайніх регістрів, багат шарової текстури та «фактурної педалі». У кульмінаційних моментах фортепіано посилює драматизм через насичену акордову фактуру, синкопи й активну динаміку, тоді як у ліричних епізодах фактура стає прозорішою, наближаючись до звучання народних інструментів.

Можлива структура твору

експозиція			розробка		реприза	кода
вступ	Гп	Пп	мотивний розвиток			
a	b	c	b	b+c	b+c	
тт. 1-4	5-18	19-29	30-41	42-59	60-88	89-98

Можлива структура твору. Варіант - 2

I	II	III	IV	V	VI
a	b	a1	a2	a3+b	c
1-18	19-29	30-41	42-59	60-88	89-98
	Meno mosso	Più mosso	Tempo	Andante	Quasi

С. Леонтьєв. «Український диптих» та Сонатина для саксофона та фортепіано.

«Український диптих» (2017) – двочастинний цикл, який містить дві контрастні п'єси для саксофона-альта та фортепіано («Дніпровська баркарола»

та «Коломийка»), хоча і об'єднанні однією темою – зображення та прославлення широкого Дніпра у першій п'єсі та Карпатських гір через коломийку. Яскравий зразок композиторського стилю Сергія Леонтьєва, у якому виділяється його ... Диптих у виконанні Романа Фотуйми та Дар'ї Шутко триває 4 хв. 27 сек.

Перша п'єса – «Дніпровська баркарола» (Allegretto, 6_4 , f-moll) – написана у простій тричастинній репризній формі⁶. Крайні розділи відзначаються м'якими хвилеподібними мелодичними лініями фортепіано і саксофона [Додаток А, музичний приклад 14], що імітують рух води, а також плавною динамікою з поступовими змінами темпу (*ritardando*, а *tempo*). Використання плагальної гармонії (субдомінантових ходів) додає ще більшої ніжності. Мелодія саксофона підкріплена паралельними терціями та секстами фортепіано, що додає мелодії наспівності. Крім того основна тема, яка проводиться по чергово то в одного, то іншого інструменту, нагадує вокальні твори, натхненні українськими народними піснями. Середній розділ (тт. 26-48) – контрастує темпово (*Vivo energico*) тонально (b-moll) та фактурно у партії фортепіано [Додаток А, музичний приклад 15]. Тут замість помірних та розкладених / арпеджованих акордів крайніх частин з'являється акордова пульсація на *staccato*, хоча і підкріплена довгими малотерцієвими басовими ходами лівої руки. Тиха динаміка (*pp*) на початку додає ще більшої загадковості та напруги. Тема у саксофона – змінює напрям (тепер не низхідна мелодія, а спрямована вгору), хоча зберігає ритмічний малюнок з першого розділу. Поступове *crescendo* приведе до кульмінації на *ff* з ферматою, після чого звучатиме тритактове соло саксофона *ad libitum*. Образно цей розділ – це бурхливі хвилі все того ж Дніпра. Третій розділ (тт. 49-58) – скорочена реприза, яка повертає початковий настрій, хоча і виконується дещо пришвидшено (*con moto*). Для обох виконавців важливо контролювати динамічні та темпові зміни (багато *ritardando*, а *tempo*), які потрібно відчувати природно. Партія фортепіано створює хвилеподібний рух, тому піаністу слід уникати надмірного акцентування басів протягом всього твору.

⁶ Див. композиційну структуру твору нижче у Табл. V. на стор. 40

Отже, фортепіанна партія створює хвилеподібний рух за допомогою розкладених акордів і арпеджіо, постійних змін темпу (*ritardando*, *a tempo*) та плагальних гармонійних зворотів, що надають звучанню м'якості і ніжності. Паралельні терції та сексти у акомпанементі підсилюють співучість мелодії, наближаючи її до вокального характеру. У середньому розділі фактура змінюється: з'являється пульсація акордів *staccato* й басові ходи малими інтервалами, що додають напруги й глибини звучанню. Тиха динаміка з поступовим наростанням приводить до кульмінації, після чого фортепіано знову повертає початкову плавність. Протягом усієї п'єси виконавець має контролювати динаміку і темп, уникаючи різких акцентів, щоб забезпечити природну плинність і цілісність звукової картини.

Табл. V. Драматургічний, тональний плани та структура твору.

I розділ	II розділ	III розділ
a	b	a
пер. з 2 р. та вступ	період. з 2р.	речення
тт.1-25	тт.26-48	тт.49-58
8+8+7+2	2+8+7+6	8+2
f-moll	b-moll (фригійський)	f-moll
Allegretto	Vivo energico	Allegretto, con moto

«Коломийка» (*Allegro*, d-moll, 4/4) написана у наскрізній формі з епізодом⁷. Однак має риси куплетності / двочастинності, де інструменти, по чергово проводячи основну тему, перегукуються між собою. Ритмічно жвава, насичена акцентами, що характерно для обраного композитором жанру [Додаток А, музичний приклад 16].

Розвиток досягається шляхом контрастних змін динаміки (від *p* до *mf* та *ff*), постійним нюансуванням між *crescendo* та *diminuendo*. В

⁷ Див. композиційну структуру твору у Табл. VI. на стор. 41

основі танцювальний чотиритактовий мотив, який проходить крізь всю п'єсу, де часті стакато та різкі акценти створюють ефект народного танцю. У даному творі партії саксофоніста та піаніста є рівнозначні, оскільки тему перетягує на себе кожен з виконавців.

Табл. VI. Драматургічний, тональний плани та структура твору.

наскрізна форма (тема у формі періоду)				
1 пер.	2 пер.	3 пер.	4 пер.	5 пер.
тт.1-8	тт.9-16	тт.17-24	тт.25-32	тт.33-40
4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
d-moll				
AltoSax ⁸	Piano	AltoSax.	без теми	AltoSax. у супроводі

Сонатина для саксофона-альта та фортепіано була створена Сергієм Леонтєвим у 2020 році на замовлення інструментального дуету у складі саксофоніста Романа Фотуйми та піаністки Дар'ї Шутко. Ідеєю для написання Сонатини була ностальгія за подорожами, що стали недосяжними через пандемію коронавірусу в 2020 році. Як вказує сам композитор: «Я хотів, щоб твір отримав джазові риси, але при цьому не губив світлої легкості, котра характерна для музики 60-х років XX століття» [38].

Видання було реалізовано за допомогою друзів композитора з Польщі та Японії, як знак підтримки українських митців під час російського вторгнення на територію України, а також з метою ознайомлення та пропагування української музики з іноземною аудиторією [6].

Сонатина вирізняється багатством синкопованих ритмів і гармоній, характерних для джазу. Сучасні виконавські прийоми, такі

⁸ У останньому рядку подається партія, у якій проводиться тема коломийки

як growl⁹ та bisbigliando¹⁰, а також регістр altissimo використовуються в творі надзвичайно виважено й лаконічно. Твір написаний у формі сонатного allegro зі вступом і кодою (Moderato ad lib. / Vivo, a-moll / e-moll, 4/4)¹¹. Твір у виконанні Романа Фотуйми та Дарії Шутко триває 7 хв. 54 секунд.

Сонатина розпочинається повільним вступом з насиченими блюзовими інтонаціями, що поступово вводять слухача у ностальгічну атмосферу [Додаток А, музичний приклад 17]. Особливу увагу привертає прийом bisbigliando, який композитор використовує лише раз, але дуже вдало – на протяжній ноті, створюючи ефект тремтіння в партії саксофона на фоні глісандуючої гармонії фортепіано із захопленням найнижчого регістру, що спричиняє розширення діапазону (до п'яти октав). Такий засіб виразності додає звучанню інструмента додаткової глибини й дозволяє передати відчуття швидкого, механістичного vibrato. Не виходячи за рамки початкового настрою піаніст має також одне характерне нюансування, а саме espressivo на низхідному октавному стрибку, після чого слідує ritenuto у обох партіях.

Головна партія побудована навколо рухливої теми, ядром якої є група з чотирьох шістнадцятих нот і однієї вісімки [Додаток А, музичний приклад 18]. Ця тема багаторазово повторюється, трансформуючись у численні переклички між саксофоном і фортепіано. За словами композитора, «в цьому місці я хотів передати не стільки тиск багатомільйонного Манхеттена, скільки метушливість ранкового Брукліна» [38]. Поступово Головна партія наповнюється діалогами

⁹ Growl – це спеціальна техніка гри, яка додає звуку хрипкий, грубий відтінок. Це досягається одночасно видобуванням ноти на саксофоні та бурчанням або гудінням (growling) горлом. Техніка створює ефект «гарчання», додаючи виразності й емоційної напруги в музиці. Її часто використовують у джазі, блюзі та рок-н-ролу для драматичного або агресивного звучання.

¹⁰ Bisbigliando – це техніка гри, яка зустрічається в основному в музиці для арфи, але її також можна адаптувати для деяких духових інструментів, включаючи саксофон. Назва походить з італійської й означає «шепіт» або «бурмотіння». Bisbigliando – це швидке чергування пальців на клапанах, яке створює м'який, пульсуючий звук із делікатним тремтінням.

¹¹ Див. композиційну структуру твору нижче у Табл. VII. на стор. 45-46

між інструментами, що потребує від виконавців максимальної уваги до ансамблевої гри. Для піаніста це виявляється, в першу чергу, у рівномірній метричній пульсації, хоча і з використанням синкоп, акцентуванні кожної долі, не перекикуючи саксофон та поступовому посиленню динаміки. Однак і у самому нотному тексті партія фортепіано, коли вступає саксофон, переходить на *tr* (проти *mf*) для кращої співзвучності. Сполучної партії немає, її роль виконують трелі саксофона та широкі висхідні арпеджіо фортепіано в тактах 48–50. Побічна партія (³₄, *pp*), як і вступ, базується на блюзових інтонаціях (1 хв. 58 сек.). Її мелодія – плавна й прониклива – розвивається на фоні арпеджованого супроводу фортепіано, який, за задумом композитора, має нагадувати легке похитування хвиль Атлантики й Гудзона. Гармонічна структура побудована на «хитанні» між мажором і мінором. Побічна партія розпочинається з септакорду VI щабля (VI₇), який розв’язується в мінорний тонічний квартсекстакорд (t⁶₄). Така гармонія створює ефект «паріння над водою» та додає музиці особливої нестійкості. Незважаючи на кантиленний характер мелодії, розмірений рух довгих тривалостей, темп позначено як *Allegretto*. Це змушує виконавців зберігати постійний рух вперед, щоб передати відчуття хитання, задумане композитором.

Розробка написана в простій тричастинній формі. Перша частина складається з двох речень, побудованих на розробці тематичного ядра Головної партії (чотири шістнадцятки та вісімка). Перше речення звучить у тональності *es-moll*, а друге, у *cis-moll*, є більш розгорнутою версією тієї ж теми. Середня частина розробки в *a-moll* стає кульмінацією розділу та всієї Сонатини загалом. У цьому фрагменті тематичне ядро звучить у фортепіано [Додаток А, музичний приклад 19], тоді як саксофон виконує контрапункт, побудований на другому елементі Головної партії у видозміненому вигляді. Третя частина розробки (*G-dur* – *Es-dur*) ніби повертає слухача до початку цього розділу, але вже з новим, мажорним забарвленням. У кульмінаційній частині композитор використовує регістр *altissimo* та прийом *growl*, що додає звучанню яскравості. У 113 такті Сергій Леонтьєв зазначає саме *soft growl*, щоб змінити тембр

саксофона, але при цьому зберегти м'якість звучання та не перекривати партію фортепіано.

Реприза хоч і нединамізована, проте містить нові цікаві риси. Після точного повторення Головної партії з'являється розширена зв'язка, яка плавно переводить Побічну партію в основну тональність. Другий фрагмент Побічної партії, де тема звучить у фортепіано, модулює в тональність VI ступеня (fis-moll), що додає музиці особливої виразності та гармонічного контрасту. Завершується цей розділ на тонічному органному пункті, який підводить до коди. Виконавцям слід приділити особливу увагу другій половині Побічної партії (такти 203–225), де саксофон набуває яскраво вираженого імпровізаційного характеру, розгортаючи мелодію на фоні пульсуючого остінатного руху вісімками у фортепіано. Тут важливо зберігати баланс між відносною свободою імпровізаційного звучання та синхронізацією обох голосів.

Кода складається з двох контрастних елементів. Перший – це повтор вступу (*Moderato ad lib.*) у новій тональності h-moll, що утворює арку, повертаючи слухача до початкового настрою твору. Другий елемент – тема Головної партії (*Vivo*), яка несподівано зривається в останніх тактах і динамізує завершення Сонатини, додаючи фіналу яскравості та блиску. Завершується твір маркатованим акордом ff у тональності e-moll, який надає фіналу рішучого характеру [Додаток А, музичний приклад 20]. Особливу увагу слід звернути на ансамблеву точність у коді. В такті 234 композитор позначає *in tempo non rit.*, підкреслюючи сталість ритмічної пульсації та уникаючи зайвого сповільнення. Завершальний розділ *Vivo* має буквально «увірватися» і супроводжуватися активним *crescendo* на короткому відрізку, що створює емоційний і динамічний фінал.

Фортепіанна партія у даному фрагменті Сонатини вирізняється застосуванням глісандуючої гармонії у вступі з використанням найнижчого регістру інструмента та прийому *bisbigliando* для створення ефекту тремтіння; виразним нюансуванням *espressivo* на низхідному октавному стрибку та *ritenuto* у фіналі вступу. Головна партія у фортепіано характеризується чіткою

метричною пульсацією, акцентуванням кожної долі при дотриманні динамічного балансу (*mp* супроти *mf* саксофона) і застосуванням широких висхідних арпеджіо замість традиційної сполучної побудови. У Побічній партії арпеджовані фігурації імітують хитання хвиль на фоні гармонічної нестійкості між мажором і мінором, що поєднується із збереженням поступального руху в темпі *Allegretto*. У розробці фортепіано домінує в розвитку тематичного ядра у змінних тональностях, а в другій половині Побічної партії супроводжує імпровізаційний характер теми остінатним рухом вісімками. У коді партія фортепіано підтримує сталість темпу (*in tempo non rit.*) та активне *crescendo*, що приводить до енергійного фінального акорду, надаючи завершенню твору яскравості та динаміки.

При написанні Сонатини для саксофона і фортепіано Сергій Леонтьєв повернувся до принципу побудови твору навколо двох основних тем: ліричної (вступ, побічні партії і початок коди) та енергійної (головна частина, розробка і фінальна кода). Він втілює розвиток і розмаїття музичного матеріалу, вносячи активні та динамічні зміни в тональну схему твору.

Табл. VII. Драматургічний, тональний плани та структура твору.¹²

Вступ	Експозиція		Розробка			Реприза		Coda
	Гп	Пп	I ч.	II ч.	III ч.	Гт	Пт	
a	b	c	мотивний розвиток b			b ¹	c ¹	a + b
тт. 1-14	15-52	53-92	93-132			133-175	176- 225	226- 241

¹² Пояснення до таблиці: перший рядок – назва розділів і партій, другий рядок – розвиток тематичного матеріалу, третій рядок – такти, четвертий рядок – форма, п'ятий рядок – тональний план.

			проста тричастинна					
a	e	g	es, cis,	a,	G, Es	e	e – fis	h – e

Володимир Рунчак «Згадуючи забуту мелодію» для саксофона альту і фортепіано (2019). У цьому творі очевидні типові для Рунчака парадокси, винахідливість і прихильність до розширених виконавських технік. Композитор перетворив «Згадуючи забуту мелодію» на майже нескінченний вічний токатний рух, насичений смугою перешкод. Твір написаний у наскрізній формі, хоча ми умовно можемо виділити три розділи. “Мелодія”, яку виконавці намагаються “згадати” прозвучить тільки наприкінці твору (тт. 102-108) у другій каденції саксофона. Цементуючим елементом всієї структури є початковий остинатний рух фортепіано, який підтримує основну тему саксофона, яка у крайніх розділах виростає до широких пасажів. У першому розділі (тт.1-31) можемо вбачати риси двочастинності, де обидві партії ніби ведуть перегони, наздоганяючи та “згадуючи” мелодію. Яскраво-вираженої мелодії немає, однак у обох партіях є мотив, який постійно повторюється, ніби “нав’язлива думка”. У тт. 15-20 [Додаток А, музичний приклад 21] на *sub.p* та *росо а росо cresc.* фортепіано проводить “мелодію” - висхідні та низхідні пасажі 16-ми тривалостями. Другий розділ (тт.31-81) - продовжує *perpetuum mobile*. Тут композитор використовує різні види виконавської техніки. Наприклад: у партії фортепіано - коли права рука грає звичайним способом, а ліва рука прижимає струну цієї ноти всередині інструмента, кластери, глісандо.

Наприкінці другого розділу композитор розмістив вільну каденцію саксофона (*Meno mosso*, тт.82-87), виписавши її. Третій розділ, реприза *Tempo I* (тт.88-101) накінець готує ту саму забуту мелодію.

Отже, фортепіанна партія в даному фрагменті визначається остинатним рухом рівних шістнадцятих тривалостей, що створює ефект безперервного руху. У першому розділі вона акцентує повторюваний мотив за допомогою поступового нарощування динаміки (*sub.p*, *росо а росо cresc.*) і пасажів

висхідного та низхідного напрямків. У другому розділі фактура ускладнюється завдяки застосуванню приглушення струн лівою рукою всередині інструмента, кластерів і глісандо, що розширює темброву палітру фортепіано.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО РОМАНОМ ФОТУЙМОЮ ТА ДАРИНОЮ ШУТКО

3.1. Концертна діяльність дуету Фотуйма-Шутко

Роман Фотуйма – видатний український саксофоніст, творчість якого має суттєвий вплив на розвиток української саксофонної музики. Випускник Національної музичної академії України, де й проходив асистентуру-стажування, а згодом навчався в аспірантурі Музичної академії імені Кароля Ліпінського у Вроцлаві. Роман активно виступає як соліст, так і в складі різних ансамблів, часто беручи участь у міжнародних джазових фестивалях, де він завжди викликає захоплення завдяки своїй інтерпретації класичних джазових стандартів та сучасних композицій. Фотуйма активно створює нові проєкти та програми, співпрацює з іншими музикантами та молодими композиторами – агенцією UKHO ENSEMBLE, Національним камерним оркестром «Київські солісти», оркестрами Закарпатської, Рівненської, Вінницької та Черкаської обласних філармоній.

Дар'я Шутко здобула освіту у Національній музичній академії України та є аспіранткою кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ. Наразі Дар'я веде активну кар'єру концертної піаністки і здобула численні нагороди на міжнародних конкурсах та фестивалях, продовжує брати участь на концертних майданчиках України і за її межами, виступаючи як сольна піаністка, а також у складі камерних ансамблів чи оркестру, з різноманітним репертуаром від класичної музики до творів сучасних композиторів. Д.Шутко є однією з яскравих представниць сучасної музичної сцени Києва і виступала в музеї Ханенків, Київському будинку вчених, Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого, Національній філармонії, а також в інших містах України – зокрема, у Рівному, Львові, Черкасах, Полтаві.

З 2013-го року розпочалась спільна діяльність дуету Романа Фотуйми та Дарії Шутко, ще коли вони були студентами. Відтоді колектив виступав у багатьох містах України, а також у Польщі, Італії, Іспанії та Бельгії. Роман і Дар'я співпрацювали з оркестрами Черкаської, Вінницької та Рівненської обласної філармонії, а також із Національним ансамблем «Київські солісти».

Дует є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів, серед яких – «Класичний Меридіан» (Київ, 2017 — Гран-прі), «Мистецтво ХХІ століття» (Київ, 2016 — I премія), «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, 2021 — Гран-прі). Колектив також брав участь у міжнародному конкурсі «Salieri-Zinetti International Chamber Music Competition» (Верона, Італія) та став фіналістом Міжнародного конкурсу камерних ансамблів імені К. та Г. Бацевич (Лодзь, Польща).

У 2019-му році Роман та Дар'я були серед представників України на одному з найпрестижніших світових конкурсів саксофоністів – Adolphe Sax International Competition у місті Дінант (Бельгія), батьківщині винахідника саксофона Адольфа Сакса.

Одним з його найбільших досягнень є участь у численних фестивалях, серед яких можна виділити престижні заходи в Європі – XIX Всесвітній конгрес саксофоністів (XIX World saxophone congress) у м. Лас-Пальмас-де-Гран-Канарія, Іспанія (2023), III Європейський конгрес саксофоністів (3rd European saxophone congress) у м. Тренто, Італія (2024).

Творчість дуету вирізняється особливою зацікавленістю до сучасної музики, збагачуючи національний музичний простір. Музиканти створили низку концертних програм, які включають твори українських та зарубіжних композиторів і спрямовані на підтримку та промоцію творчості вітчизняних митців. Серед них — *Перетинаючи темряву*, *Sax & Piano: no jazz!*, *(He) дитячі (не) ігри*, *Ukrainian Music for Saxophone and Piano* та інші.

У своїй діяльності вони звертаються до творів сучасних українських композиторів, вдало інтерпретуючи їхню музику, яка характеризується

глибинним емоційним змістом, професіоналізмом та високою художньою майстерністю, що дає змогу пропагувати музику на широку аудиторію.

Надзвичайно важливою подією стала світова прем'єра шести творів українських композиторів, які прозвучали під назвою «(Не)Дитячі (не)ігри» 28.05.2024 року у концертному залі Національної спілки композиторів України. Серед творів – *Соната для саксофона і фортепіано* Романа Горобця, *Duos III: «Six microplays»* Андрія Фоміна, «*Чорний лелека*» Борислава Стронька, «*Saxon blue*» Юрія Пікуша, «*Опуклість*» Сергія Зажитька (з присвятою митрополиту Онуфрію, Ларисі Скорик і родичам Йосипа Михайліченка), «*Одного вечора на хуторі біля Диканьки*» Володимира Рунчака.

Роман і Дар'я активно популяризують українську музику, співпрацюючи з композиторами Золтаном Алмаші, Романом Горобцем, Євгеном Геплюком, Вірою Грінько-Поліщук, Сергієм Зажитьком, Сергієм Леонтьєвим, Юрієм Пікушем, Артемом Рощенком, Володимиром Рунчаком, Ренатою Сокачик та Іваном Тараненком. Дует неодноразово ставав першим виконавцем їхніх творів.

3.2. Особливості інтерпретації дуєтом вибраних творів українських композиторів для саксофона і фортепіано

Юрій Іщенко. Соната

Твір у виконанні Романа Фотуйми та Дарії Шутко триває 14 хвилин 43 секунди. Запис взято з концерту «Перетинаючи темряву» у Львівській Національній філармонії 16.11.2023.

З перших тактів перед виконавцями постає завдання ансамблевого виконання синкопованих ритмів, акцентів. Вступ звучить у нюансі *piano-mezzo piano*, а тому для піаніста особливо важливим є точна артикуляція для створення відчуття напруги та характерного нервового пульсу протягом усієї I частини сонати. Першою кульмінацією є мотив у 27-29 тт. у партії фортепіано і звучить від *forte* з динамічним наростанням до *fff*. З 45 т. ущільнюється фактура, у партії

правої руки звучать тріолі, квінтолі на фоні чіткого басу вісімками, водночас піаністка зберігає стримане педалювання, що дозволяє зберегти прозорість гармонійних і ритмічних нашарувань. Динаміка наростає поступово, терасоподібно і у 58 т. кульмінаційні акорди у нюансі *ff* – *мі-бемоль мінорний тонічний акорд* і наступний з альтерацією *мі-бекар*. У 64-65 тт. звучить основна кульмінація I частини на *fff*. Закінчується частина соло фортепіано *dolente* на *piano*. Важливим елементом є паузи – тиша, яка стає частиною структури і природньо вливається в цілісність фрази.

У II частині значущу функцію виконує фортепіано, адже саме піаністка повинна представити тему, яка згодом розгортається у варіаціях. Вступ фортепіано — це програмне ядро частини, яке формує настрій і характер подальшого викладу. Піаністка Дар'я Шутко майстерно демонструє майстерність мистецтва кантилени і технічну доскональність у виконанні пасажів в партії правої руки, що викладені 64-ми новемолями і децимолями. Поступове динамічне наростання, ущільнення фактури (акордовий виклад чергується з октавами), орнаментальні вставлення створюють імпровізаційне звучання. Далі тема розвивається у варіаціях і в окремих епізодах фортепіано звучить наче цілий оркестр, з наростанням емоцій та драматургії, яскравими контрастами *ppp-fff*. Дуєт Фотуйми і Шутко дуже вдало інтерпретує твір композитора, дозволяючи собі додавати ферматні паузи, яскраво виражені агогічні відхилення, динамічні градації, не виписані самим Ю.Іщенком в нотах.

III частина має імпровізаційний характер та є каденційною для саксофона, тому роль фортепіано – гармонічне тло, яке викладене довгими протяжними акордами у динаміці *pp*. Виконавиця фортепіанної партії, Дарія Шутко, створює атмосферу напруженої зосередженості та майстерно передає філософський підтекст частини, надаючи музиці трагічного забарвлення.

Інтерпретація Сонати вражає цілісністю художнього задуму, у якому виконавці не лише зчитують авторський текст, а й пропонують власне осмислення драматургії твору, наповнюючи його особистісною експресією та глибоким емоційним змістом.

Артем Рощенко. Ескіз зникаючого дня

1 частина циклу «Коли наступає світанок» спочатку звучить у партії фортепіано – Дарія унікає зайвої експресії, надаючи перевагу м'якій поступовій динаміці, на противагу авторським ремаркам з контрастами – *mf-sub..pp, ff-mp*.

В ансамблі розвинене відчуття гнучкого темпоритму, що є важливим для стилістики твору Артема Рощенко. Піаністка вдало підлаштовується до саксофонної партії – органічно підтримує соліста незначними *ritenuto* чи *morendo* в кінці фраз, створюючи відчуття спільного дихання та співтворення. Вільне застосування педалі піаністкою створює цікаве тембральне забарвлення.

У технічно насиченішому епізоді (2 частина «Обганяючи вітер») артикуляція залишається чіткою – *marcatissimo*, акценти точні і вивірені, при цьому не перевантажуючи фактуру з мінімальною педалізацією, яка лише допомагає при переносі в різні регістри. Про важливу роль фортепіано також свідчить те, що кожна частина починається і закінчується сольним проведенням піаністки.

Вступ 3 частини – «Сутінки синіх полів» викладений хоралом у партії фортепіано, з мінімальною динамічною градацією *crescendo – diminuendo* у 2 тактах. Після вступу саксофона створюється враження, що обидва інструменти ведуть свою власну тему (самостійну та незалежну), водночас доповнюючи одна одну. В заключному розділі партія фортепіано часто звучить як відгомін далекої мелодії, тоді як саксофон веде ліричну лінію, нагадуючи самотній голос, що відображає настрій природи. Цікаво, що твір залишає простір для слухацької інтерпретації: чи це меланхолія прощання зі світлом, чи, навпаки, спокійне прийняття настання ночі, після якої знову настане ранок?

Виконання твору піаністкою вражає не лише її технічною віртуозністю, але й винятковою музичальністю. Вона тонко інтерпретує складну гармонічну мову Рощенко, з особливою увагою до внутрішнього руху голосів, фактурних особливостей та кольорового контрасту.

Сергій Леонт'єв. Сонатина для саксофона і фортепіано

Твір написаний спеціально для дуету Дарії Шутко і Романа Фотуйми, адже саме вони є музикантами, які популяризують українську музику, зокрема й свого друга – С.Леонт'єва.

Варто відзначити майстерність і професіоналізм піаністки Д.Шутко, адже вона яскраво представляє фортепіанну партію і виводить її на сольний рівень, у рівноцінному і повнозвучному звучанню по відношенню до саксофона. Відчутна ансамблева єдність у тембровому, динамічному співвідношеннях, агогічних відхиленнях. Роль фортепіанної партії полягає не лише у супроводі чи акомпанементі, а є важливим складником створення загальної музичної картини.

Партія фортепіано виступає не лише акомпанементом, а є рівноправним, а подекуди домінантним учасником ансамблю. Виконання даного твору вимагає від піаністки високого рівня технічної підготовки, віртуозності, глибокого розуміння твору, уважності до деталей та сценічної майстерності, що все безперечно присутнє у Дарії Шутко.

Дует Шутко і Фотуйми – приклад ідеальної камерної співпраці. Їхня взаємодія — це не просто технічна злагожденість, а й психологічна єдність. Особливо показовими є моменти, коли фразу органічно передаються від одного інструмента до іншого — це відбувається природно, без «швів», із дотриманням єдиного музичного дихання.

Золтан Алмаші. Ліричне інтермецо

«Ліричне Інтермецо» для альт-саксофона і фортепіано — один із камерних творів Золтана Алмаші, що відображає характерну рису його композиторського мислення: поєднання сучасної експресії з глибокою емоційною насиченістю музичної тканини.

Виконання Романа Фотуйми засвідчує його здатність наповнювати кожен звук психологічної глибиною, використовуючи при цьому широкий арсенал технічних прийомів. У його трактуванні саксофонна партія перетворюється на голос, що ніби мовчки розповідає особисту історію. Цей ефект досягається

завдяки інтонаційній нюансованості, контролю динаміки та чуттєвій артикуляції.

Початкові фрази звучать дуже м'яко, на межі шепоту, із майже повною відсутністю вібрато, що створює враження тремтливості, інтимності. У фразах, побудованих на поступових інтонаційних підйомах, Фотуйма поступово вводить більше вібрато, змінює положення амбушура для досягнення виразнішої тембрової палітри, зокрема в середньому і низькому регістрах.

Під час розвитку матеріалу застосовуються гнучкі технічні прийоми легато, субтильне стакато, а також динамічні ефекти типу *sfz* і *espressivo*, які не є лише технічними засобами, а мають безпосереднє емоційне наповнення. Напруження в кульмінації не формується за рахунок агресивності звуку, а завдяки внутрішньому зростанню лінії, вмінню керувати енергією звуку упродовж всієї фрази.

У завершальному епізоді Фотуйма повертається до інтонаційної прозорості й «висвітлення» окремих нот у просторі. Саксофон звучить майже як людський голос у стані мовчазної медитації.

Дар'я Шутко у цьому творі реалізує фортепіанну партію як внутрішній ландшафт емоційного процесу. Її виконання глибоко резонує з ідеєю музики як простору, що не диктує, а співпереживає. Вона не «веде» саксофон, а взаємодіє з ним рівноправно, створюючи віртуальний акустичний простір, у якому формується діалог.

На початку твору Шутко використовує надзвичайно тонку педалізацію, дозволяючи гармоніям «розтікатися» й змішуватись у напівпрозору фактуру. При цьому її контроль над динамікою є зразковим: *pianissimo* має справжню виразність, не втрачаючи чіткості. Навіть у тихих акордах вона зберігає пластичність звучання, досягаючи ефекту тремтливого світла.

У момент зростання драматургічного напруження Д.Шутко застосовує щільніші фактури з акцентами у внутрішніх голосах, що дозволяє наситити звук без надмірного форте. Вона тонко працює з ритмічною пульсацією, утримуючи живу течію часу навіть у *rubato*-фрагментах.

У технічному сенсі варто відзначити її володіння контрастом між *legato* і *portato*, а також чітке підкреслення інтервальних структур, що формують образну напругу. Вона використовує стрибкоподібні фрази у верхньому регістрі з делікатною атакою, створюючи образ дзвону, прозорого, але вібруючого.

У цьому виконанні ансамбль не поділений на сольний інструмент і акомпанемент, а існує як органічна форма спільного мовлення. Роман Фотуйма і Дар'я Шутко демонструють надзвичайно високий рівень ансамблевої чуйності, що виявляється в синхронному диханні, спільній фразі, реакції на мікрозміни артикуляції.

Особливо виразно це простежується у повільних епізодах, де пульсація не фіксована ритмічно, а живе у вигляді інтонаційної хвилі. Піаністка затримує акорди на частку секунди довше, ніби даючи саксофону «вийти» з тиші, а саксофон у свою чергу відповідає в ритмі, заданому фортепіано.

У кульмінації ансамбль зберігає тембровий баланс: фортепіано не перекриває саксофон, а підкреслює його інтонації через гармонічне підсилення. У закінченні твору ансамбль демонструє абсолютну злагодженість у темпоритмічній та динамічній сфері. Завершальні фрази звучать як спільне видихання — саксофон м'яко розчиняється у просторово-зabarвлених акордах фортепіано. Це не просто завершення музичної думки, а спільне мовчання, в якому звучить післяслово всієї емоційної дуги.

Фінальні акорди фортепіано мають особливу вагу — піаністка виконує їх з таким дбайливим педалізмом і динамічним контролем, що вони ніби зависають у повітрі, залишаючи простір для тиші. Роман Фотуйма, підтримуючи цей стан, закінчує останню фразу з ледве відчутним *decrescendo*, що зливається з акустичним резонансом залу.

Виконання «Ліричного інтермецо» Золтана Алмаші у трактуванні Романа Фотуйми та Дар'ї Шутко — це зразок глибоко інтелектуальної й водночас емоційно насиченої інтерпретації сучасної камерної музики. Вони не лише володіють віртуозною технікою, а й розуміють суть цього твору як розмови двох голосів, що ведуть діалог на межі мовлення і мовчання.

Завдяки ретельній роботі з динамікою, артикуляцією, педалізацією та тембровими відтінками, виконавці досягають високого рівня художнього результату, передаючи складну внутрішню драматургію твору, його поетичність, зосередженість і прозорість.

Цей приклад демонструє, наскільки глибоко може бути розкрита камерна музика сучасного українського автора за умови тонкого ансамблевого відчуття, технічної майстерності й повного емоційного занурення у матеріал.

Володимир Рунчак. Згадуючи забуту мелодію

Твір «Згадуючи забуту мелодію» (оригінальна назва: *Recalling a Forgotten Melody*) належить до камерної творчості Володимира Рунчака — одного з найяскравіших представників українського авангарду. Його музика часто апелює до культурної пам'яті, роздумів про час, звукову філософію, де традиційне і нове, впізнаване і деформоване взаємодіють у складному процесі музичного «переосмислення».

Назва твору вже задає головну концепцію: згадування, пам'ять, відлуння, втрата й повернення. Це не мелодія як така, а процес її пригадування, реконструкції через фрагменти, алузії, натяки. Саме ця ідея стає відправною точкою для виконавської інтерпретації.

Роман Фотуйма інтерпретує партію альт-саксофона як внутрішній монолог свідомості, що намагається відновити щось давно забуте. Його звукова палітра охоплює контрастні стани — від розмитих, майже нефокусованих звуків до різких, виразних інтонацій, що прориваються крізь тишу.

У вступі та в тихих розділах Фотуйма застосовує приймання флатер-тонгу (*flutter-tongue*), *multiphonics*, *subtone*, які створюють ефект перешкод, шуму, немов радіохвиля налаштовується на згублений сигнал. Цей підхід є не лише технічною демонстрацією — він формує звукову метафору пам'яті, що розпадається на уламки.

Далі, у фрагментах, де з'являються алузії на пісенну мелодику, саксофон озвучує умовну «знайдену» тему, яка то проявляється в повному динамічному

спектрі (наприклад, у *forte* з широким вібрато), то знову зникає в нюансах *pianissimo*. Таким чином, динамічне планування має символічну вагу: гучність не лише емоційний засіб, а рівень доступу до спогаду.

Також слід відзначити його майстерну роботу з паузами та тишею — вони тут не «відпочинок», а повноцінний елемент форми, що формує драматургічний простір між фразами. Цей підхід перегукується з естетикою пізнього Веберна або Месіана.

Фортепіано у цьому творі не супроводжує саксофон, а реагує на нього, дзеркалить, провокує чи навіть віддалено коментує. Дар'я Шутко будує свою партію на контрастах фактури, реєстрів, динамічних рівнів і педалізації, завдяки чому створює поліфонічну глибину простору пам'яті.

Її трактування педалі — тонке й рафіноване: навіть у щільних акордах вона залишає прозору акустику, дозволяючи кожному звуку мати власне життя. У розсіяних епізодах застосовує високу технічну гнучкість, поєднуючи глісандо, різкі тремоло, неочікувані акценти у внутрішніх голосах, які озвучують хаотичні пориви думки чи фрагменти згадки.

У ритмічному плані фортепіано часто функціонує як непередбачувана структура — вона або підтримує внутрішню логіку саксофонної фрази, або створює протидію, зберігаючи натяг і напругу між двома голосами. Ця нестабільність породжує у слухача враження рефлексивного пошуку — ніби виконавці «спільно згадують», але кожен через власну призму.

Дует Фотуйма–Шутко демонструє в цьому творі найвищий рівень камерного відчуття форми та звукового контексту. Вони не лише грають разом, а разом формують процес згадування як музичну подорож крізь уривки, імпульси, спалахи. Їхня ансамблева взаємодія відзначається:

- інтуїтивною синхронністю фразування — часто навіть у вільному темпі виконавці дихають як єдине ціле;
- психологічною єдністю інтерпретації — вони формують не діалог, а єдиний внутрішній голос, поділений між двома інструментами;

- гнучкістю в темпоритмічному русі — де пауза, тиша чи розтягнуте *rubato* стають повноцінними формотворчими засобами.

Особливе значення має несподіваність кульмінацій, які не оформлені традиційно: це скоріше спалахи внутрішньої болючої інтонації, які раптово виринають і так само зникають. Виконавці працюють із цими моментами надзвичайно обережно, не драматизуючи, а підкреслюючи їхню крихкість і швидкоплинність.

«Згадуючи забуту мелодію» Володимира Рунчака у виконанні Романа Фотуйми та Дар'ї Шутко — це глибоко концептуальна інтерпретація твору, де технічна досконалість, художній смак і інтелектуальна чуйність зливаються в єдиний виразний жест.

Завдяки складному технічному арсеналу, вмінню формувати простір тиші, тонкій динаміці й ансамблевій одностійності, дует Шутко–Фотуйма піднімає інтерпретацію цього твору до рівня філософської медитації в музичній формі, що є винятковим явищем у сучасному виконавському мистецтві України.

Аналіз інтерпретаційної діяльності Романа Фотуйми (альт-саксофон) та Дар'ї Шутко (фортепіано) у творах сучасних українських композиторів — Володимира Рунчака, Артема Рощенка, Сергія Леонтьєва, Золтана Алмаші та Юрія Іщенка — дозволив виявити високий рівень виконавської майстерності, ансамблевої взаємодії та глибоке розуміння стилістики сучасної камерної музики.

Кожен із розглянутих творів відзначається складною емоційною структурою, високими вимогами до інтерпретатора і значним ступенем виконавської свободи. Саме завдяки чуттєвому, інтелектуальному і технічно досконалому підходу дует Фотуйма-Шутко розкриває індивідуальний характер кожного з творів, зберігаючи при цьому послідовність у власному художньому стилі.

Серед найхарактерніших рис виконавства можна виділити тонке інтонаційне моделювання саксофонної лінії, що в кожному з творів виконує функцію емоційного ядра. Роман Фотуйма не просто володіє інструментом на

високому технічному рівні — його виконання вирізняється глибокою музичною інтонаційністю, нюансованим динамічним спектром і здатністю органічно поєднувати різні технічні прийоми в межах однієї фрази.

Віртуозна і чутлива гра Дар'ї Шутко, що формує гармонічне і фактурне підґрунтя всіх творів, перетворюючи фортепіанну партію на повноцінний елемент ансамблевого діалогу. Особливо варто відзначити її вміння працювати з кольором звуку, педалізацією, балансом між голосами й загальним динамічним рельєфом.

Справжня ансамблева єдність, що проявляється у спільному «диханні», інтонаційному злитті, розумінні драматургічної цілісності. Їхнє виконання позбавлене примусової синхронності — воно ґрунтується на глибокому музичному співпереживанні, що дає змогу творити природний, живий, гнучкий камерний простір.

Здатність до стилістичної адаптації — обидва виконавці показують глибоке розуміння відмінностей між композиторськими почерками: вони зберігають стриману драматургію в Іщенка, експресивну емоційність у Станковича, поетичну прозорість у Алмаші. При цьому кожна інтерпретація зберігає їхню фірмову мову — інтелектуальну, витончену, емоційно проникливу.

Таким чином, ці інтерпретації мають не лише естетичну, але й культурну цінність: вони сприяють популяризації української камерної музики, розкриттю її потенціалу й актуалізації в сучасному виконавському просторі.

ВИСНОВКИ

У цей непростий воєнний час, коли український народ бореться не лише за територіальну цілісність, а й за свою ідентичність, особливої ваги набуває збереження та популяризація національної культури. Музика — одна з найпотужніших форм культурного коду, яка здатна говорити до світу без слів, викликаючи глибокі емоції та співпереживання, і саме тому важливо осмислювати, аналізувати й популяризувати українське музичне мистецтво.

Особливо важливо, щоб музика не залишалась лише в межах концертного виконання, а була належно представлена у науковому обігу. Вивчення, осмислення та фіксація зразків української академічної музики у дослідницьких працях сприятиме їх збереженню та активному включенню в освітній процес, репертуарну практику та міжнародний музичний контекст.

У процесі дослідження камерної музики для саксофона і фортепіано українських композиторів кінця XX – початку XXI століття було досягнуто поставленої мети та реалізовано основні завдання роботи.

Здійснено огляд творів європейських і американських композиторів для саксофона і фортепіано та розглянуто камерну творчість композиторів XX століття для духових інструментів і фортепіано.

У другому розділі представлено українську камерно-інструментальну музику у трьох ключових аспектах, тут прослідковується історичний розвиток жанру та внесок українських композиторів у розвиток музики для саксофона і фортепіано, також велику увагу зосереджено на висвітленні особливостей фортепіанної партії в найяскравіших творах українських митців. У центральному розділі роботи подано ретроспективний огляд становлення камерного жанру в українській музиці від творчості Бортнянського. Окрім того, розглянуто, як саксофон поступово здобув своє місце у камерному ансамблі, особливо в дуеті з фортепіано, відзначено тенденцію зростання інтересу композиторів до

інструменту (у XX-XXI ст.), а також представлено велику жанрову палітру творів для саксофона і фортепіано (від мініатюр до сонат).

Охарактеризовано творчість низки українських композиторів (Юрій Іщенко, Володимир Рунчак, Сергій Леонтьєв, Золтан Алмаші, Євген Станкович, Артем Рощенко), які творили для інструментального дуету: саксофон-фортепіано; висвітлено стильові та індивідуальні композиторські риси кожного з митців. Об'єднуючими факторами для творів для саксофона і фортепіано вищезазначених українських композиторів є глибокий художній зміст, камерний характер звучання та рівноправність обох інструментів.

Найскладнішим, на нашу думку, за формою та ідейним навантаженням є Соната для саксофона-альта та фортепіано Юрія Іщенка. Вона вирізняється філософською глибиною, драматургічною цілісністю та оригінальним використанням сонатної форми. У цьому творі фортепіано не просто акомпанує саксофону, а є повноцінним драматургічним партнером, часто веде розвиток тематичного матеріалу, а в другій частині навіть виконує функцію сольного інструмента. За стилістикою соната поєднує риси неокласики, джазу, сонористики, а також містить алюзії на класичні зразки (Бах, Бетховен, Шопен), що створює глибоку полістильову тканину твору.

Натомість у творі «Ескіз зникаючого дня» Артема Рощенко поєднуються стильові риси імпресіонізму та образна програмність. Драматургія твору будується на співставленні трьох контрастних частин, у кожній з яких фортепіано набуває нової функції – від мерехтливого світлотіньового тла першої частини до ритмічного пульсу й глибокого емоційного супроводу у третій.

«Ліричне інтермецо» Золтана Алмаші за рисами стилю суголосьне з попереднім твором, але є більш лаконічним та компактним за формою. Воно являє собою мініатюру, яка передає інтимні душевні переживання, сформовані за законами романтичної жанрової традиції, водночас містить складну драматургію, побудовану на внутрішньому напруженні. Фортепіанна партія виконує роль емоційного середовища, часто змінюючи характер звучання – від статичної гармонічної підтримки до активних акордових пасажів. Стиль твору

тяжіє до неоромантизму, однак він збагачений сучасними фактурними рішеннями й особливою імпресіоністичною звуковою палітрою.

На фоні камерності попередніх творів, «Карпатська балада» Євгена Станковича постає монументальним полотном, глибоко національним за духом. Твір написаний у формі одночастинної балади з елементами сонатності, варіаційності й поємності, спирається на інтонації карпатського фольклору. Водночас, використання багат шарової фактури надає фортепіано оркестрового звучання. Композитор досягає ефекту звукової перспективи, наближаючи музичну тканину до живопису.

Інший підхід до фольклорних джерел демонструє Сергій Леонтьєв у «Українському диптиху», де дві п'єси («Дніпровська баркарола» та «Коломийка») репрезентують образи води й гір. У першій переважає ліризм, хвилеподібні інтонації, пісенність; фортепіано створює ефект спокійного течії, підтримуючи саксофон ніжними гармоніями. У другій – динамізм, ритмічна яскравість й танцювальні акценти. Обидві мініатюри характеризуються прозорою формою, чіткою метричною організацією та національним колоритом.

Іншу грань творчості Леонтьєва представляє Сонатина для саксофона та фортепіано, написана у 2020 році під впливом джазової стилістики. Композитор вдається до стилізації урбаністичного середовища (образ Брукліна), де саксофон є носієм емоційної інтонації, а фортепіано забезпечує джазову пульсацію, фактурну гнучкість і гармонійну варіативність. Структура твору базується на класичній сонатній формі з вступом і кодою, однак з численними імпровізаційними відступами.

Отже, можна зробити висновок, що твори сучасних українських композиторів для саксофона та фортепіано охоплюють широкий спектр стилів – від неокласики й імпресіонізму до джазу й неофольклоризму. Партії саксофона і фортепіано щоразу постають як рівноправні, а часто взаємозалежні складники єдиного музичного процесу. В усіх творах фортепіано не обмежується функцією акомпанементу, а є активним співтворцем музичної драматургії.

Проведений аналіз дозволив виявити характерні риси фортепіанної партії у вибраних творах як повноцінному художньому компонентові, що формує драматургію твору й визначає його стилістичну специфіку, а також продемонструвати рівноправність у діалозі з саксофоном, складну гармонічну мову, ритмічну варіативність, її оркестрове звучання, а також високі технічні вимоги до виконавця.

Дует Романа Фотуйми та Дар'ї Шутко є яскравим прикладом високохудожнього професійного ансамблевого виконавства, в якому традиційна манера інтерпретації поєднується з глибоким розумінням нової української музики. Їхня діяльність є не лише високохудожнім мистецтвом у музичному виконавстві, але й значущим внеском у розвиток і популяризацію сучасного українського репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Burns, A. *The Art of Saxophone Playing*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
2. Elise Hall. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Elise_Hall (Дата останнього звернення 28.04.2025)
3. Kilburn, N. *The Story of Chamber Music*. New York: Charles Scribner's Sons. 1904. URL: <https://www.gutenberg.org/files/70203/70203-h/70203-h.htm> (Дата останнього звернення: 28.04.2025)
4. Musikalisches Opfer. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Musikalisches_Opfer (Дата останнього звернення: 28.04.2025)
5. Schwarz, J. *The Saxophone in Modern Music*. Chicago: University of Chicago Press. 2012.
6. Sergii Leontiev. Режим доступу: <https://sergeileontiev.com/info> (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
7. Thurlow J. *The Music of Henri Dutilleux: A Critical Survey of the Major Works*. URL: <https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/2928482/DX225760.pdf> (дата останнього звернення 28.04.2025)
8. Witt, G. R. *New Music for Saxophone: A Guide to the Literature*. New York: Oxford University Press. 2007.
9. Yuriychuk N. Поліфонічні принципи в KAMMERMUSIK №7 Пауля Хіндеміта. Музикознавча думка Дніпропетровщини, 2021. с.454-467. Режим доступу: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222158> (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
10. Арсенічева Т. Стильові аспекти камерно-інструментальної музики Є.Станковича на прикладі Тріо №3 «Епілоги...». *Виконавське музикознавство. Наук.вісник НМАУ ім. П.Чайковського*. 2008. Вип. 77. Кн. 14. С. 26-33

11. Асталош Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. Львів: «Сполом», 2014.
12. Бова Ж. Розвиток саксофонного виконавства в Україні ХХ – початку ХХІ століття : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню «Магістр» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка. Суми, 2020. с. 60
13. Вольфганг Амадей Моцарт. Режим доступу: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B3_%D0%90%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%BE%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%82 (Дата останнього звернення: 28.04.2025)
14. Головань Є. Організація неспецифічної фортепіанної фактури в Сонаті № 3 для віолончелі і фортепіано Євгена Станковича. *Слобожанські мистецькі студії: науковий журнал*. Книга 2. Випуск 5. Суми, 2024. с. 15–19.
15. Грібінєнко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. Книга 2. Випуск 32. 2022. с. 5-16.
16. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків. 2020. 201 с.
17. Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. Жанрово-стильова специфіка камерно-інструментального ансамблю. Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2010_24_17.pdf (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
18. Іщенко Юрій Якович. Режим доступу: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B>

[A%D0%BE_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ukrayinska.libretxts.org/Гуманітарні_науки/Музика/Книга%3A_Музична_вдячність_I_(Lumen)/03%3A_Класичні_жанри/3.13%3A_Камерна_музика) (Дата останнього звернення 28.04.2025)

19. Камерна музика. Режим доступу: [https://ukrayinska.libretxts.org/Гуманітарні_науки/Музика/Книга%3A_Музична_вдячність_I_\(Lumen\)/03%3A_Класичні_жанри/3.13%3A_Камерна_музика](https://ukrayinska.libretxts.org/Гуманітарні_науки/Музика/Книга%3A_Музична_вдячність_I_(Lumen)/03%3A_Класичні_жанри/3.13%3A_Камерна_музика) (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
20. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір: матеріали *Міжнародної науково-практичної конференції, 7-8 грудня 2022 року* / Гол. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика. Київ: Каравела, 2023. 272 с.
21. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. : *навчальний посібник*. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
22. Кияновська Л. Українська музична культура. - Вид. 2-ге / Л.Кияновська. - Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000. 184 с.
23. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2009. 356 с.
24. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича: дис. канд. мистецтвознавства. Львів. 2017. 245 с.
25. Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей. *Український інтернет-журнал «Музика»*. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/> (Дата останнього звернення: 20.05.2025)
26. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): *монографія*. Київ, 2020. 300 с.
27. Леонт'єв С. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України, Київ. 2019. 201 с.

28. Лю Веньшу. Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Харків. 2023. 264 с.
29. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика» : Збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. I. – Львів: «Сполом», 2010. – 458 с.
30. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX-початку XXI ст.): дис. на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю «Музичне мистецтво». Харків. 2020. с. 214-226.
31. Повзун Л. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів. Одеса: Астропринт, 2013. 208 с.
32. Подорож у творчий світ Золтана Алмаші. Режим доступу: <http://www.sevmuz.lg.ua/node/1060> (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
33. Понькіна А. Соната для саксофона Ю. Іщенка в контексті проблеми традицій і новаторства [Електронний ресурс]. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Сер. Мистецтвознавство*. Випуск 9, №1. Харків. 2006. с. 56-60.
34. Понькіна А. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків. 2009. 19 с.
35. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. 2006. с. 125-126.

36. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського, Центр муз. україністики ім. Героя України М.М.Скорика; Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського. Випуск 42. 1965.
37. Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. Національна музична академія України, Київ. 2019. 209 с.
38. Фотуйма Р. Сонатина для саксофона і фортепіано Сергія Леонтєва як сучасний елемент українського камерного репертуару для духових інструментів. 2024. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 86–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-11> (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
39. Хто найкраще виконував музику на саксофоні. *Інтернет-ресурс Muzline*. Режим доступу: <https://muzline.ua/uk/statti-ta-oglyadi/hto-naykrashte-vikonuvav-muziku-na-saksofoni/> (Дата останнього звернення: 18.05.2025)
40. Чернова І. Музичне виконавство в контексті культурних реалій сучасності. *Вісник прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. XIV. Івано-Франківськ: Плай, 2008. с. 98–102.

Аудіо-джерела

1. Artem Roschenko. The vanished day sketch (full version). Roman Fotuima and Daria Shutko. <https://youtu.be/7xu4e401izg?si=cj5bYB06L1wA4tMf>
2. Serghii Leontiev. Sonatine for saxophone and piano. Roman Fotuima and Daria Shutko. <https://youtu.be/DTHnihjQxOc?si=FsOfcmkua5G9cxNp>
3. Volodymyr Runchak. Recalling a forgotten melody for saxophone and piano. Roman Fotuima and Daria Shutko. https://youtu.be/nUqI24UQ_RA?si=b22muEjcaKVU4vt
4. Yurii Ischenko. Sonata for alto saxophone and piano. Roman Fotuima and Daria Shutko. <https://youtu.be/4tnhTMo5EII?si=IVnC1hz8nkv1zvpV>
5. Zoltan Almashi. Lyrical Intermezzo. Roman Fotuima and Daria Shutko. <https://youtu.be/mPA4G73s8vk?si=8kWIH5xx0tT7wAsp>

ДОДАТКИ

Додаток А, музичний приклад 1

The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems.

System 1: The melodic line begins with a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by a half note (D#), a quarter note (E), and a half note (F#). The piano accompaniment consists of a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the right hand, and a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the left hand. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *frull.* (trill).

System 2: The melodic line begins with a half note (F#), a quarter note (A), and a half note (C#). The piano accompaniment consists of a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the right hand, and a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the left hand. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*.

System 3: The melodic line begins with a half note (F#), a quarter note (A), and a half note (C#). The piano accompaniment consists of a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the right hand, and a single eighth note (F#) followed by a half note (D#) in the left hand. The first measure is marked *mp*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mp*.

Додаток А, музичний приклад 2

This musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems.

System 1: The melodic line begins with a triplet of eighth notes, followed by a quintuplet of eighth notes, and then a half note marked *mp*. It concludes with a triplet of eighth notes marked *gliss.* The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The treble staff has a half note, a triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes. The bass staff has a half note, a triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes.

System 2: The melodic line starts with a triplet of eighth notes marked *cresc.*, followed by a half note marked *mf*, and then a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note, both marked *mf*.

System 3: The melodic line begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The treble staff has a half note, a triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes. The bass staff has a half note, a triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes.

The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and dynamic markings (*mp*, *cresc.*, *mf*, *p*). A box containing the number 6 is located above the third system.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 1 to 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs).

Measure 1: The voice part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a descending eighth-note scale in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Measure 2: The voice part continues with a half note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern.

Measure 3: The voice part has a half note G4, followed by a quarter note F#4, and a quarter note E4. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 4: The voice part begins with a half note D4, followed by a quarter note C4, and a quarter note B3. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 5: The voice part has a half note A3, followed by a quarter note G3, and a quarter note F#3. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 6: The voice part begins with a half note E3, followed by a quarter note D3, and a quarter note C3. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 7: The voice part has a half note B2, followed by a quarter note A2, and a quarter note G2. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 8: The voice part begins with a half note F#2, followed by a quarter note E2, and a quarter note D2. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 9: The voice part has a half note C2, followed by a quarter note B1, and a quarter note A1. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Measure 10: The voice part begins with a half note G1, followed by a quarter note F#1, and a quarter note E1. The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns.

Dynamic markings and performance instructions:

- mp** (mezzo-piano) is marked at the beginning of the first measure.
- mf** (mezzo-forte) is marked at the beginning of the fifth measure.
- p** (piano) is marked at the beginning of the eighth measure.
- cresc.** (crescendo) is marked at the end of the eighth measure.
- gliss.** (glissando) is marked above the eighth measure.
- A box containing the number **7** is placed above the eighth measure.

Додаток А, музичний приклад 3

Musical score for Example 3, measures 1-7. The score is in 4/4 time and features a piano and a soloist. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The soloist part includes triplets, quintuplets, and slurs. Dynamics range from *mp* to *mf*, with crescendos and a piano section starting at measure 7.

Measure 1: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 2: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 3: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 4: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 5: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 6: Soloist (mp), Piano (5).
 Measure 7: Soloist (p), Piano (p), both marked *cresc.*

Musical score for Example 3, measures 8-10. The score continues with the piano and soloist. Measure 8 has a forte (*f*) dynamic. Measure 9 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 10 has a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a "m. s." (more solo) instruction.

Measure 8: Soloist (*f*), Piano (*f*).
 Measure 9: Soloist (*mf*), Piano (*mf*).
 Measure 10: Soloist (*ff*), Piano (*ff*), marked *m. s.*

Додаток А, музичний приклад 4

9 *Poco meno mosso*

f

p dolente

p

10

pp

Додаток А, музичний приклад 5

II

Andante sostenuto
Thema

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a pianissimo (*pp*) section followed by a fortissimo (*f*) section, with a piano (*p*) dynamic at the end. The third system includes triplet markings (*3*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

First system of musical notation, measures 1-3. The score is for piano. The key signature has one sharp (F#). The first staff is a treble clef, and the second is a bass clef. Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 2 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand, with a piano (*p*) dynamic. Measure 3 continues the melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Second system of musical notation, measures 4-6. The score continues from the first system. Measure 4 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 5 has a piano (*p*) dynamic. Measure 6 features a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a descending melodic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Додаток А, музичний приклад 6

This musical score is divided into three systems, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase marked with an accent (>) and a slur. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. A fermata is placed over a note in the bass line, with an '8' and a dashed line below it, indicating an 8-measure rest.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase marked with an accent (>) and a slur. The piano accompaniment features a more active bass line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

System 3: The vocal line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The piano accompaniment features a more active bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Додаток А, музичний приклад 7

Var. IV

14 Allegretto

The musical score is for Variation IV, numbered 14, in Allegretto tempo. It is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting with a triplet of eighth notes marked 'mf' and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with triplets marked with an asterisk. The second system continues the melodic line with triplets and a piano accompaniment with various rhythmic patterns and triplets. The score ends with a final chord in the piano part.

This page contains four systems of musical notation, each consisting of a single treble staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a marked forte (*f**) and features a triplet in the treble staff. The fourth system concludes with a forte (*f*) marking and includes a triplet in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals, indicating a complex and expressive piece.

Додаток А, музичний приклад 8

A. Roschenko

Alto Sax (E $\flat$)

Andantino rubato (♩ = 64) rit. ----- 7 rit. ----- 7

Piano

mf *sub. pp* *mf* *sub. p*

3 quasi in tempo rit. ----- 7 accel. ----- 7 a tempo (rubato)

poco marcato *p* *ff* *mp pp* *mf*

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. *

Додаток А, музичний приклад 9

Musical score for 'Додаток А, музичний приклад 9'. The score is written for piano and features a complex, multi-measure structure. It is divided into four systems, each containing three staves (treble, middle, and bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

The first system (measures 13-16) begins with a piano (*p*) dynamic. The middle staff features a melodic line with a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff contains a complex, multi-measure pattern with a 'Rea' marking and asterisks.

The second system (measures 17-19) starts with a forte (*f*) dynamic. The middle staff has a melodic line with a crescendo. The bass staff contains a complex, multi-measure pattern with a 'Rea' marking.

The third system (measures 20-22) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The middle staff has a melodic line with a crescendo. The bass staff contains a complex, multi-measure pattern with a 'Rea' marking and asterisks.

The fourth system (measures 23-25) starts with a piano (*p*) dynamic. The middle staff has a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The bass staff contains a complex, multi-measure pattern with a 'Rea' marking and asterisks.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The 'Rea' marking appears to be a specific performance instruction or a reference to a particular section of the score.

Додаток А, музичний приклад 10

Largo

p

Додаток А, музичний приклад 11

Yevhen Stankovych
Євген Станкович

♩ ≈ 88

Saxophone alto

Piano

pp

p

Sx. alt.

Pno.

mp

f, molto marcato

p

più f

sim.

meno f, sim.

Додаток А, музичний приклад 12

Rubato

Sx. alt.

Pno.

Carpathian ballade/Карпатська балада 3

(in tempo)

Sx. alt.

Pno.

Solo

f

mf

(f)

più f.

mf

Додаток А, музичний приклад 13

51

Sx. alt.

Pno.

53

Sx. alt.

Pno.

55

Sx. alt.

Pno.

Solo

f

Reo.

The musical score is for Saxophone Alto (Sx. alt.) and Piano (Pno.). It consists of three systems of staves. The first system (measures 51-52) shows the Saxophone playing a melodic line with accents and the Piano providing a complex harmonic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The second system (measures 53-54) features the Saxophone playing a melodic line with triplets and the Piano continuing with a similar accompaniment. The third system (measures 55-56) shows the Saxophone playing a melodic line with triplets and the Piano continuing with a similar accompaniment. The score ends with a 'Solo' section for the Saxophone, marked with a forte (*f*) dynamic, and a 'Reo.' (Recitativo) section for the Piano.

Додаток А, музичний приклад 14

Alto Saxophone

Allegretto ♩ = 118

Piano

Allegretto ♩ = 118

pp

4

7

rit. A tempo

mp

rit. A tempo

p

Додаток А, музичний приклад 15

32

pp

35

mf

mp

mf

The musical score is written for a voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system begins at measure 32. The vocal line (treble clef) features a melodic phrase starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a fermata. The piano accompaniment (grand staff) consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The second system begins at measure 35. The vocal line continues with a similar melodic structure, including a half note with a fermata. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of the first system, *mf* (mezzo-forte) at the start of the second system, and *mp* (mezzo-piano) at the start of the third system.

Додаток А, музичний приклад 16

This musical score is for a piano piece, likely in a minor key, consisting of three systems of staves. The first system (measures 9-12) features a melody in the right hand starting with a *mp* (mezzo-piano) dynamic, and a complex accompaniment in the left hand with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second system (measures 13-16) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 17-20) introduces a *f* (forte) dynamic for the melody and a *mf* dynamic for the accompaniment. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

9 *mp*

13 *mf*

17 *f* *mf*

Додаток А, музичний приклад 17

SERGII LEONTIEV

Moderato ad lib. ♩=90

Alto Saxophone

pp

Piano

p

Ped. ** Ped.*

6

espress. *rit.* *bisb.*

** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

Додаток А, музичний приклад 18

The musical score consists of two systems. The first system (measures 28-30) features a piano accompaniment in the left hand with eighth-note patterns and chords, and a melodic line in the right hand with eighth-note runs and a triplet. The second system (measures 31-33) continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and introduces a new melodic line in the right hand with eighth-note runs. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

28

mp

31

f

mf

Додаток А, музичний приклад 19

113 *soft growl*

116

119 *quasi gliss.* *ff*

ad lib.

The musical score consists of three systems. The first system, measures 113-115, is marked 'soft growl'. It features a treble staff with a triplet of eighth notes and a piano staff with complex chords and triplets. The second system, measures 116-118, continues the piano accompaniment with similar textures. The third system, measures 119-121, begins with a 'quasi gliss.' in the treble staff, followed by a 'ff' (fortissimo) section with a triplet. A 'delta' symbol and 'ad lib.' are also present above the first measure of the third system.

Додаток А, музичний приклад 20

232 *in tempo non rit.*

238 *Vivo ♩=130*

subito p *ff*

subito p *ff*

Ped. **Ped.* **Ped.* ***

The musical score consists of two systems. The first system (measures 232-237) is marked 'in tempo non rit.' and features a melody in the right hand with triplet markings and a complex accompaniment in the left hand with triplets and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system (measures 238-239) is marked 'Vivo ♩=130' and features a fast, rhythmic melody in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

Додаток А, музичний приклад 21

Musical score for "Додаток А, музичний приклад 21". The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a double bar line and a repeat sign.

System 1 (Measures 14-17):

- Measure 14: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) with an accent (>). Bass staff has a whole note chord (F#, C#). Lower Bass staff has a whole note chord (F#, C#).
- Measure 15: Treble staff has a triplet of eighth notes (B, C, D) with an accent (>). Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 16: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 17: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.

System 2 (Measures 18-21):

- Measure 18: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 19: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 20: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 21: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.

System 3 (Measures 22-25):

- Measure 22: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 23: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 24: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 25: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.

System 4 (Measures 26-29):

- Measure 26: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 27: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 28: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.
- Measure 29: Treble staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest. Lower Bass staff has a half note (F#) followed by a quarter rest.

Performance markings include *sub.p* (measures 15-17), *poco a poco cresc.* (measures 18-21), *f* (measures 22-25), and *poco* (measures 26-29). The score also includes dynamic markings *f* and *poco*.

Композитор/ твір	Жанр/форма	Стильові риси	Образний зміст/ драматургія	Роль фортепіано
Ю.Іщенко. Соната	Соната, тричастинний цикл	Неокласицизм, джазові анізії; філософсько- драматичний стиль	Філософське осмислення буття, від сарказму до трагізму	Рівноправний партнер, формує драматургію, складна фактура
А.Рощенко. Ескіз зникаючого дня	Триптих, імпресіоністичні назви частин	Імпресіонізм, постмодернізм, експресія	Зміна станів: світанок- рух-сутінки; експресивна палітра	Гармонічний фон, ефекти світлотіні, активний учасник діалогу
З.Алмаші. Ліричне інтермеццо	Мініатюра, варійована форма	Неоромантизм, камерність, інтимність	Стан медитації, внутрішньої напруги та очищення	Формує простір, створює емоційні переходи, динамічні хвилі
Є.Станкович. Карпатська балада	1-ч балада елементами сонатної і рондоподібної форми	Неофольклоризм, симфонізм, драматизм	Образ гір, міфологізованість, масштабність, емоційний надлом	Оркестровий ефект, багаторівнева фактура, звукова перспектива
С.Леонтєв. Український дитячих	Дитячих: баркарола і коломийка	Національна стилізація, програманість	Воля (спокійна і бухлива), гори (ритм, танець)	Плавність у баркаролі, енергія у коломийці, фактурна різноманітність
С.Леонтєв. Сонатина	Сонатна форма з вступом і кодою	Джаз, неокласика, ностальгія	Ностальгія за подорожами, урбаністичний образ	Ритмічна пульсація, гармонічна гнучкість, темброві ефекти, самодостатність

Додаток Б

Додаток В

Світлини дуету Фотуйма-Шутко





