

DOI: 10.31866/2616-7581.9.1.2026.362782

УДК 780.643.2:78.071.1(477)Рунчак

САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

Ірина Палійчук

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва;
ORCID: 0000-0001-9641-5240; e-mail: iryna.paliichuk@cnu.edu.ua
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати специфіку використання саксофона у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака, проаналізувати жанрово-стильові та виконавські особливості окремих композицій для названого інструмента та визначити їх значення для розвитку сучасної академічної саксофонної практики в Україні. **Методологічну основу** статті становить поєднання текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного методів, застосованих у процесі роботи з нотним матеріалом і музикознавчими джерелами. Провідним у дослідженні став аналітичний метод, використаний для визначення жанрово-стильових особливостей, принципів драматургічної побудови та виконавської специфіки саксофонних творів В. Рунчака. **Наукова новизна** статті полягає в цілісному аналізі окремих саксофонних композицій автора в аспекті їх жанрово-стильової специфіки, драматургії та виконавського потенціалу, що дає змогу окреслити їх місце в саксофонній, а також українській камерно-інструментальній музиці початку XXI століття. **Висновки.** На основі аналітичного розгляду творів «Ігри звуками – матч з музики у п'яти раундах між саксофоністом та струнним квартетом» (2001) і «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» (2022) В. Рунчака визначено, що саксофон у художній концепції цих творів є активним чинником драматургічного розвитку та ансамблевої взаємодії. У «Іграх звуками...» відзначено поєднання принципів інструментального театру, змагання, тембрової зміни різновидів сімейства саксофонів та контрастної фактурної організації, що створює ефект концертності й посилює образну виразність твору. У композиції «Якось увечері...» виокремлено риси неофольклорного мислення, що виявляються в інтонаційній алюзії та програмно-образному спрямуванні й поєднуються із сучасними прийомами звуковидобування та гнучкою агогікою. Виконавська специфіка обох творів пов'язана з використанням розширених технік (мультифоніки, слеп, фрулато, вібрато, нетрадиційних артикуляційних прийомів), широкою динамічною шкалою та підвищеними вимогами до ансамблевої взаємодії. Проаналізовані твори засвідчують індивідуальний тип композиторського мислення В. Рунчака, у якому саксофон постає як провідний носій драматургічної ініціативи та

тембрової виразності. Вони розширюють художні й технічні можливості інструмента та посідають вагоме місце у формуванні сучасного українського академічного саксофонного репертуару.

Ключові слова: саксофон; камерно-інструментальна музика; виконавство; жанрові стилі особливості; композиторська творчість; Володимир Рунчак; сучасна українська музика

Вступ

Постать Володимира Рунчака належить до ключових у сучасному українському музичному процесі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Композитор, диригент, ініціатор масштабних мистецьких проєктів, він репрезентує тип митця, для якого творення музики є водночас формою художнього експерименту та способом світоглядного висловлювання. Його творчий доробок охоплює симфонічні, камерні, вокально-інструментальні й театралізовані композиції, а також значний пласт музики для духових інструментів, серед яких особливо виразною є лінія творів для саксофона.

Стильова індивідуальність композитора формується на перетині інтелектуальної концептуальності, драматургічної продуманості й оригінальної авторської позиції. Його музичне мислення ґрунтується на напруженій дисонантній гармонії, експерименті із сучасними нетрадиційними прийомами звукоутворення та з тембром як виразовим засобом. Нетрадиційне розташування виконавців на сцені та серед слухачької аудиторії, залучення елементів сценічної дії стають невід'ємними компонентами драматургії композицій митця.

Творчість В. Рунчака закономірно співвідноситься з явищем українського музичного акціонізму, до якого належить також і творчість Сергія Зажытька, Сергія Ярунського, Кармелли Цепколенко, Людмили Юріної, Івана Небесного, Данила Перцова, Григорія Немировського. Для цих митців характерним є трактування музичного твору як події, як художнього акту, що передбачає не тільки слухове, а й інтелектуальне та емоційно-психологічне включення адресата. У цьому контексті інструментальний театр В. Рунчака виявляє типологічну спорідненість із концепціями Маурісіо Кагеля: інструменталіст у його композиціях часто постає носієм сценічної ролі, а музична дія набуває рис осмисленої художньої провокації.

Іронія, гра звуковими й вербальними асоціаціями, парадоксальність формулювань стають іманентними ознаками композиторського стилю В. Рунчака. Достатньо згадати такі програмні назви, як «(p)ia NO TROMB ONE» для тромбона і фортепіано, «Accord I (is) on = accordion» для баяна / акордеона, «SEXtet» для секстету, «v.runchak.b(es)_clari@net» для кларнета або «Гра звуків» – п'ятираундовий музичний «матч» між солістом і струнним квітетом. Така семантична багатозначність засвідчує тяжіння композитора до смислової гри як способу актуалізації слухачької уваги. У практиці сучасної української композиторської школи окреслені тенденції закономірно пов'язуються з інструментальними нововведеннями у сфері камерних складів, що відображають загальне прагнення до оновлення тембрової семантики та переосмислення усталених ансамбле-

вих моделей. Як слушно зауважує А. Кравченко (2020), йдеться насамперед про створення композицій для нетипових темброво-однорідних, однойменних ансамблів, у яких переосмислюється традиційний функційний розподіл партій і розширюються можливості тембрового й артикуляційного увиразнення звучання (с. 141). Показово, що паралельно відбувається інтенсивне введення до камерно-інструментальної сфери саксофона – інструмента, історично пов'язаного із джазовою та естрадною традицією, але в сучасному академічному контексті наділеного новим художнім статусом. Його тембр, здатний поєднувати наспівність із різкою артикуляційною рельєфністю, ліризм із гротесковістю, стає носієм складних стильових алюзій і експресивних контрастів. Саксофон широко використовується в композиціях Олександра Щетинського («Pas de Quatre» для саксофона, тромбона, перкусії та гітари, 1999), а також у творчості Олександра Козаренка, Сергія Пілютикова, Людмили Юріної, Ганни Гаврилець, Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської та інших авторів (Кравченко, 2020, с. 142). У цьому річищі творчість Володимира Рунчака постає одним із найпоспідовніших прикладів інтеграції саксофона в академічний дискурс як повноцінного носія концептуальної, драматургічної й театралізованої ідеї, що засвідчує глибину еволюційних процесів у сучасному українському камерно-інструментальному мисленні.

Мета

102

Мета дослідження – визначити особливості використання саксофона у творчості Володимира Рунчака, проаналізувати жанрово-стильові та вищевказані особливості окремих композицій для цього інструмента, а також окреслити їхнє значення для сучасної академічної саксофонної практики.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували праці українських музикознавців, присвячені дослідженню провідних жанрово-стильових тенденцій розвитку сучасної української камерно-інструментальної музики, феномену інструментального театру та становлення академічного саксофонного мистецтва в національному культурному просторі.

Теоретичні засади осмислення новітнього камерного письма окреслено в монографії О. Берегової (1999), у якій постмодернізм розглянуто як важливу стильову домінанту української музики 80–90-х років ХХ століття. Семіологічний ракурс аналізу камерно-інструментальної галузі представлено в праці А. Кравченко (2020), що дає змогу розглядати музичний твір як багаторівневу систему смислотворення. У дослідженнях М. Баланка (2011), С. Горохівської (2011) та А. Приходько (2013) розкрито специфіку інструментального театру як художнього явища ХХ–ХХІ століть, зокрема в контексті творчості Володимира Рунчака та взаємодії музичного й сценічного компонентів.

Вагоме значення для розроблення теми мають дисертаційні роботи, присвячені дослідженню становлення й розвитку академічного саксофонного

мистецтва України, розширення його технічно-виражальних можливостей, формування національного репертуару для саксофона та його жанрово-стильових особливостей, а також специфіки функціонування в концертній і педагогічній практиці. У працях М. Мимрика (2013), Л. Максименко (2020) та Д. Зотова (2018) ці проблеми осмислено в історико-стильовому, репертуарному й виконавському аспектах із залученням аналітичного матеріалу сучасних українських авторів. У межах відповідних досліджень здійснено також аналіз окремих саксофонних творів Володимира Рунчака, що дає змогу розглядати їх у ширшому контексті розвитку національного інструментального мистецтва.

Окремий блок становлять дослідження, безпосередньо присвячені творчості Володимира Рунчака. У статті Лю Веньшу (2021) визначено ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості митця. Т. Прокопович (2021) аналізує твір «Contra Spem Spero» з позицій жанрово-стилістичного підходу. І. Палійчук (2022) зосереджується на жанрово-стильових і виконавських особливостях його творів для духових інструментів. У статті В. Лебеда (2025) розглянуто сучасну українську камерну музику в класі саксофона на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію», що конкретизує педагогічний і виконавський виміри інтерпретації. Особливостям виконавської інтерпретації сучасних саксофонних композицій, зокрема й творів В. Рунчака, відомим українським дуєтом (Роман Фотуйма та Дар'я Шутко) присвячена також і розробка С. Думіч (2025).

Попри наявність наукових розвідок, окремі саксофонні композиції Володимира Рунчака, що є етапними в його творчості та посідають важливе місце в концертному репертуарі саксофоністів, досі не стали предметом спеціального аналітичного дослідження.

Виклад матеріалу дослідження

Саксофонні композиції В. Рунчака представлені різними жанровими моделями – від сольних мініатюр до масштабних ансамблевих і концертних форм. Це, зокрема, *Homо ludens I* для саксофона соло; *A bit of music in honor of Adolphe Sax* для альтового саксофона; *Little Music for the «Beijing–Kyiv» Express Mini Bus* для альтового саксофона та магнітострічки; *SAX (tête-à-tête)* для двох альтових саксофонів; *Hosanna, to musicians who are no longer or not yet with us* для саксофонів (alto, bar), перкусії та фортепіано; *Someone with me, three Commandments of Happiness* для саксофона, труби та фортепіано; *Contra spem spero (Against all hope, I hope)* для чотирьох саксофонів; *Morse Code* – музична інтерпретація знакової системи для чотирьох саксофонів; *Recalling a forgotten melody* для саксофона і фортепіано; *One evening on a farm near Dikanka* (диптих) для саксофона і фортепіано; *A Story of Five Sounds: a black-and-white version* у версіях для саксофона з фортепіано та для саксофона з акордеоном; *Games of Sounds – a Five-Round Match with Music between Saxophonist and String Quartet*; *Concerto for alto saxophone and chamber orchestra*; *Duels, quadromusic № 3* для 12 (24) саксофонів; *Imitation to Dmitri Shostakovich* для 12 саксофонів. Такий розмаїтий жанрово-стильовий спектр саксофонних композицій засвідчує прагнен-

ня автора розкрити темброві особливості та технічний потенціал інструмента, здатного виступати в різних ампуа – від камерної інтимності до розгорнутих ансамблевих форм. Важливо підкреслити, що формування саксофонного напрямку у творчості композитора відбувалося в тісній співпраці з виконавцями. Серед інтерпретаторів його музики – Михайло Мимрик (Київ), Роман Фотуйма (Київ), Ілля Васячкин (Брюссель), Артем Голоднюк (Київ), Євген Попель (Вінниця), Київський квартет саксофоністів та інші колективи. Така взаємодія сприяла поглибленню розуміння технічних і акустичних можливостей інструмента, а також стимулювала появу нових композицій, орієнтованих на конкретний виконавський досвід. Показовими тут є «Ігри звуками...», матч з музики у п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (2001), та диптих «One evening on a farm near Дуканка» («Якось увечері на хуторі біля Диканьки») (2022), присвячений сімейному дуету – Роману Фотуймі (саксофон) та Дар'ї Шутко (фортепіано), для якого «гра в ансамблі є не лише професійним партнерством, але й способом експериментувати з репертуаром і програмами». А також бажанням показати публіці, що саксофон буває не таким, яким його сприймають зазвичай (Думіч, 2025). Власне, така інтенція – змінити усталені уявлення про темброву і функційну природу інструмента – відповідає тим тенденціям, які А. Кравченко (2020) визначає як жанрову інтерференцію в українській камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Ідеться про процес, у межах якого трансформуються не тільки органологічні параметри ансамблю, а й комунікативна модель твору, що дедалі частіше набуває рис концертного протистояння або сценічно осмисленої «гри».

Чітко означену орієнтацію на концертність виявлено й у камерно-інструментальних ансамблях, де в типово оркестровому зіставленні *solo – tutti* надається перевага партії одного з інструментів як сольної щодо інших учасників колективу. У таких випадках камерно-інструментальний жанр асимілює принципи концертного мислення, а розподіл функцій між партіями набуває виразної ієрархічності. Показовим є твір «Sonata da Camera» для віолончелі та камерного ансамблю з 11 виконавців (1998) Олександра Щетинського, у якому відроджується й осмислюється в сучасному стилістичному контексті барокова модель співвідношення сольного інструмента й ансамблю. Схожий принцип органологічної побудови жанрової структури та функційного розподілу ансамблевих ролей простежено у «Vestigia» для альтової флейти та струнного квартету Богдани Фроляк (2000), в «Іграх звуками...», матчі з музики у п'ятьох раундах між саксофоністом і струнним квартетом Володимира Рунчака (2001), у Концерті для баяна і чотирьох флейт «Rossiniana» Володимира Зубицького (1994), а також у «Концерт-рапсодії» в авторському перекладенні для труби та фортепіано Євгена Станковича (2010). У кожному із цих випадків камерний склад функціонує за логікою концертного протиставлення: соліст не лише домінує у проведенні музично-тематичного матеріалу, але й відіграє роль головного чинника в драматургії твору, тоді як ансамбль постає або як опонент, або як акустичне середовище, що реагує, підтримує, контрастує чи вступає у діалог. Як зауважує А. Кравченко (2020), у подібних композиціях риси концертно-віртуозної естетики не тільки простежуються на рівні музичної тканини, а й не-

рідко постулюються самими авторами в жанрових визначеннях. Семіотичною опорою стає модель змагального діалогу між солістом і ансамблем у форматі «групової гри» або «драматичного конфлікту» (І. Польська), який у фіналі, як правило, трансформується у злагоджену «дружню бесіду» всіх інструментальних партій (с. 152).

У цьому контексті творчість Володимира Рунчака набуває особливої показовості. Його звернення до формату «матчу», театралізованої моделі змагання між солістом і ансамблем, не лише є дотепною жанровою метафорою, але й становить концептуально осмислену реалізацію концертного принципу в межах камерного складу. Саме тому «Ігри звуками...» постають не окремим експериментом, а органічною ланкою ширшого процесу жанрової трансформації, окресленого в сучасному українському музикознавстві, і потребують детального аналізу як з позицій органології, так і з огляду на драматургічну модель змагально-діалогічної взаємодії.

В аналізованому творі вже на рівні авторських ремарок перед нотним текстом закладено театралізовану модель сприйняття: композитор докладно окреслює принцип «матчу», регламентує поведінку та сценічні аспекти взаємодії, акцентує на ігровій, змагальній природі процесу, що переводить виконавську ситуацію із суто камерного музикування в площину інструментального театру, де саксофон не тільки є солістом, а й постає ініціатором провокації, коментатором і водночас учасником конфлікту¹.

У першому раунді драматургія вибудовується на загостреному протиставленні тематично-інтонаційних моделей: партія саксофона насичена акцентованими атаками, уривчастими артикуляційними імпульсами, широкими регістровими переходами та граничними динамічними відтінками. Поряд з традиційними штрихами композитор застосовує нетрадиційні артикуляційні прийоми, як-от глісандовані переходи (ц. 4–5), різкі зміни способу атаки, *slap*, *frullato*, шумові призвуки, *gru con sordino* (т. 57–58), *vibrato improvvisato* (ц.11), що надають звучанню експресивної шорсткості й підкресленої індивідуалізації тембру, а також вокал (ц. 19). Мелодико-тематичній лінії саксофона протистоять струнні, які на початковому етапі розвитку «реагують» фрагментарними ре-

¹ 1. У творі обов'язково повинен брати участь диригент. Без диригента твір не можна виконувати.

2. Музикантам струнного квартету потрібно сидіти достатньо віддалено одне від одного. Між стільцями музикантів струнного квартету має бути протягнута широка мотузка та червоні маленькі мотузки по кутках. Усе це має нагадувати боксерський ринг. Перед виконанням кожної частини один з музикантів струнного квартету повинен змінювати сторінку з номерами виконуваних частин, наприклад: I, II, III, IV, V.

3. Диригент і соліст перебувають один навпроти одного в центрі цього своєрідного музичного рингу. Диригент повинен стояти так, щоб музикантам було добре його бачити.

4. Початок твору: (сцена готова до виконання твору) пульти та партії виконавців, соліста, інструменти соліста, партитура диригента – готові до виконання твору. Музиканти струнного квартету виходять на сцену зі своїми інструментами та сідають на свої місця. Потім на сцену виходить диригент і соліст. Кожен з них тримає в руках рукавичку. Зайшовши в музичний ринг, вони кидають на підлогу в бік один одного свої рукавички. Потім починається твір.

5. Музиканту струнного квартету, який, окрім своєї гри на інструменті, ще й буде змінювати сторінки з цифрами, потрібно не забувати про цей ще один свій обов'язок.

6. Закінчення твору: поклони диригента й соліста, підняття з підлоги своїх рукавичок і обмін рукоштовками, поклони музикантів струнного квартету (Рунчак, 2001, с. 2).

пліками й пунктирними ритмічними формулами, використовуючи *sul ponticello*, *col legno*, різкі акцентні штрихи та звукові ефекти, що формують напружений, «колючий» тембровий простір. Надалі фактура поступово ущільнюється: квартет переходить від розосереджених інтонаційних мотивів до більш широких мелодико-ритмічних фраз, створюючи відчуття колективної відповіді на індивідуалізований, провокативний імпульс саксофона.

Потім фактура поступово ущільнюється: музична тканина квартету «переходить» від розосереджених інтонаційних мотивів до більш чіткіших ритмічних структур, створюючи відчуття колективної відповіді на індивідуалізований, провокативний імпульс саксофона.

У другому раунді змінюється характер конфлікту. Саксофон проводить протяжну мелодико-тематичну лінію, багату на внутрішню мікродинаміку та гнучку агогіку. Вона звучить на тлі багатшарової фактури струнних, яку утворюють елементи канонічних імітацій. У результаті виникає складна поліфонізована тканина, де вже немає однозначного домінування соліста. Саксофон змушений «вписуватися» у мережу контрапунктних голосів, реагуючи на їхні імпульси. Тут особливо відчутною є семантика змагання як інтелектуальної гри: кожен тематичний мотив перехоплюється, трансформується або іронічно пародіюється. Такий підхід створює відчуття живої музичної дискусії між сольним інструментом й ансамблем, що підкреслює їх динамічну взаємодію та складність музичної структури.

Третій раунд позначений виразним загостренням сонористичного аспекту, що виявляється в цілеспрямованій активізації нетрадиційних прийомів звуковидобування та розширенні темброво-артикуляційного спектра ансамблю. Від ц. 21 фактурна організація набуває фрагментарно-імпульсивного характеру: у струнних домінують короткі *arco*-репліки з чітко окресленими атаками, що чергуються із *pizz.* та *col legno*. Окремі звуки та невеликі інтонаційні мотиви відмежовані паузами, що формує дискретну, «пунктирну» тканину. Саксофонна партія в цій ділянці вирізняється передусім надзвичайною ритмічною вибагливістю та інтервальною розімкненістю. Мелодико-тематична лінія вибудовується на складних ритмічних мотивах із частими змінами тривалостей, синкопами, нерівномірними групуваннями, що створюють відчуття внутрішньої нестабільності. Інтонаційний контур формується за допомогою широких інтервальних ходів, що розширюють регістровий діапазон висловлювання.

Упродовж ц. 31–33 зростає динамічна напруга. *Multifonics* у партії саксофона є своєрідними кульмінаційними вузлами, тоді як струнні посилюють відчуття нестійкості через глісандувальні ковзання-переміщення та акцентовані «входи». Однак уже від ц. 34 відбувається помітна зміна звукової організації: струнні переходять до *arco con sord.*, що модифікує темброву якість ансамблю – звучання стає приглушеним, більш однорідним, позбавленим попередньої різкості. У цій новій акустичній площині *tremolando improvvisato* в партії саксофона створює нерівномірну, звукову тканину, яка пульсує, з варіативною внутрішньою амплітудою, що відрізняється від статичних комплексів *multifonics* попередньої побудови. Отже, від ц. 31 до 35 розвиток характеризується переходом від багатозвучного фактурного «згущення» до приглушеної, але внутрішньо

напруженої звукової концентрації, де провідним засобом виразності стає темброва трансформація та зміна способу звуковедення. Драматургія цього розділу набуває рис кульмінаційного протистояння, у якому саксофон то «прориває» щільну фактуру, то «захлинається» в ній.

Четвертий раунд (ц. 36–45) розгортається як своєрідне «переформатування» конфлікту після напруженої сонористичної кульмінації третього. Від ц. 36 фактура стає прозорішою й чіткіше організованою: зменшується ефект суцільного звукового тиску, натомість виразніше окреслюються лінії та взаємодія окремих партій. Саксофон переважно відходить від домінування багатозвуччя, характерного для попереднього розділу, і вибудовує висловлювання через енергійно окреслену лінеарність із ритмічною зібраністю та виразною артикуляцією. Водночас у межах ц. 38 знову з'являються мультифоніки в поєднанні зі *slap tongue*, що різко загострює тембровий рельєф і перериває лінійний рух акцентними, майже перкусивними вкрапленнями. Інтонаційні ходи залишаються широкими, однак вони впорядковані у фрази з відчутною внутрішньою логікою, а темброві «злами» функціонують як структурні вузли, що додатково напружують розвиток.

Струнні в цьому розділі поведуться стриманіше, ніж у попередньому раунді: їхні репліки не створюють суцільного сонористичного тла, а радше вступають у діалог із солістом. Зберігається штрихова диференціація та динамічні градації, однак звучання не тяжіє до крайніх емоційних ефектів; фактура більш розшарована, прозора, з чіткіше окресленими горизонталями. Виникає відчуття більшої ансамблевої взаємозалежності: ініціатива переходить від саксофона до квартету і навпаки, створюючи ефект «перехоплення» тематизму.

Особливо помітною є зміна характеру саксофонної партії від ц. 42. Тут її основу становлять різномірні гамоподібні пасажі, що виконують прийомом *flutter tongue*. Цей прийом надає руху своєрідної «шорсткої» вібраційності, завдяки чому він сприймається як внутрішньо напружений звуковий потік. Пасажі не зливаються в однорідну гаму; вони варіюються за напрямом, інтервальною будовою та регістровим розташуванням, створюючи ефект розхитаної, нервово пульсуючої енергії. У взаємодії зі струнними це звучання набуває характеру загостреного руху, що акумулює напругу перед завершальною фазою драматургії твору. У такий спосіб четвертий раунд переводить конфлікт із площини прямого тембрового зіткнення у сферу моторної, артикуляційно загостреної взаємодії саксофона і струнного квартету та формує підґрунтя для фінального драматургічного підсумку.

У фінальному п'ятому раунді (ц. 46–51) виконання *rubato* руйнує попередню метроритмічну впорядкованість і переводить розвиток у площину вільного, майже імпровізаційного розгортання. Якщо у попередній частині домінував активний розвиток, то у фіналі він внутрішньо «розчиняється»: фрази подовжуються, з'являється відчуття дихання, що не підпорядковується жорсткій метричній сітці. У цьому розділі особливо виразно проявляється концертний принцип: партія саксофона виокремлюється не лише фактурно, але й інтонаційно та образно, набуваючи рис вільного, майже імпровізаційного висловлювання. Натомість функція струнного квартету трансформується

у співучасть, підтримку, делікатне коментування. Фактура стає більш розрізною, що створює простір для вільного розгортання музично-тематичного матеріалу саксофоном. Драматургія конфлікту змінюється: замість прямого протистояння виникає відчуття узгодженого співіснування, своєрідної «післяматчевої» рефлексії.

Окремої уваги потребує театралізований аспект композиції, пов'язаний зі зміною в кожному раунді інструментів родини саксофонів: у першому звучить баритон, у другому – тенор, у третьому – альт, у четвертому – сопрано, а у фінальному п'ятому – бас.² Така послідовність створює не лише темброву градацію, але й формує своєрідну драматургічну «арку». Повернення баритона (баса) у фіналі сприймається як композиційне замикання циклу, підсумок історії «змагання».

Така зміна інструментів посилює риси концертності й театральності твору. Кожен раунд постає як окремий «вихід» соліста в новій тембровій іпостасі, що нагадує зміну ролей або масок. Відтак фінал з його *rubato* та імпровізаційною свободою слугує не просто завершенням, а узагальненню усієї драматургічної моделі «матчу»: після низки тембрових і фактурних протистоянь конфлікт трансформується у вільний, артистично підкреслений монолог, у якому концертність виявляється як естетична домінанта всього твору.

Отже, «Ігри звуками...» репрезентують тип сучасної камерно-інструментальної композиції, у якій поєднано концертну естетику, сонористичне мислення та драматургію діалогу. Твір демонструє розширені технічні й виражальні можливості саксофона у взаємодії зі струнним квартетом та водночас утверджує модель ансамблю як простір відкритої, динамічної взаємодії, що поєднує конфлікт і співпрацю в межах цілісної художньої концепції.

Логічним продовженням означеної тенденції є диптих «Якось увечері на хуторі біля Диканьки», у якому також виявляються риси театральності, проте в іншій художній проекції. Якщо в «Іграх звуками...» сценічність реалізується через модель змагання та концертного протистояння, то у «Вечорах...» вона пов'язана з програмною образністю, характерністю інтонацій і виразною рольовою диференціацією партій. Водночас цей твір за своїми стильовими ознаками перебуває в річищі неофольклоризму, який є «одним із найважливіших векторів мистецької лабораторії автора» (Лю, 2021, с. 51). У його інтонаційному наповненні відчутна опора на народнопісенне мислення, характерні ладові звороти й ритмічну остинатність, що викликає асоціації з українською народною творчістю. Водночас композитор не вдається до прямого цитування, а переосмислює фольклорні інтонації крізь призму власної мови – з притаманною їй дисонантною гармонією, загостреною експресією та використанням сучасних виконавських прийомів (*slap tongue*, мультифоніки, поєднання звука з шумовими ефектами, контрастні типи атаки, різкі артикуляційні ак-

² П'яту частину твору може виконувати соліст також і на баритон-саксофоні (Es), але тільки в тому разі, коли бас-саксофон не можна знайти для виконання. Для цього в партитурі є друга версія п'ятої частини. Але, звичайно ж, найбільш бажаним, за словами автора, є перший варіант твору, тому що будуть представлені найбільш використовувані різновиди сім'ї саксофонів (Рунчак, 2001, с. 1).

центи, реєстрові зіставлення), унаслідок чого композиція набуває нового художнього звучання.

Перша частина викликає асоціації з вечірнім пейзажем, що передує фантастичному розвитку подій. Перші дев'ять тактів відіграють роль своєрідного вступу – «оповіді автора» про майбутні пригоди коваля Вакули в різдвяну ніч. Він ґрунтується на контрапунктному поєднанні мелодичних ліній саксофона та фортепіано, сповнених синкопованих затримань, рівномірній зміні розміру (7/4 та 3/4), характерного для всієї першої частини, плинному розгортанні тематичного матеріалу.

Основний розділ *Piú mosso* вирізняється динамічним розвитком, який у партії фортепіано досягається дисонантними акордовими вертикалями, підкресленими tenuto. На цьому тлі розгортається мелодико-тематична лінія саксофона, що піддається різним ритмічним та інтонаційним метаморфозам. Звучання дедалі набуває більшої експресії, що досягається, зокрема, ходами на широкі інтервали, гамоподібним рухом, розмаїттям ритмічних мотивів (тріoley, комбінацій шістнадцятих і восьмих, синкоп, а також виконавськими прийомами (tremolo). Внутрішню напругу посилюють й різкі кластери та ритмічно активні фігурації фортепіанної партії (т. 34–36). Цей звуковий потік виливається в великий сольний епізод саксофона, що виконується в імпровізаційній манері (Senza metrum) у верхньому реєстрі інструмента, тридцять другими тривалостями frullato. Він викликає образні асоціації зі сценою приборкання чорта ковалем Вакулою та їхнім польотом у Санкт-Петербург до цариці за подарунком для коханої Оксани.

У заключному розділі (*Meno mosso*) дисонантність кластерних співзвуч фортепіанної партії не зникає, але трансформується в м'яко-напружений фон. У кінці першої частини тематичний матеріал ніби «розчиняється», створюючи ефект віддаленого звучання.

У другій частині автор майстерно синтезує ознаки неофольклорного мислення із сучасною музичною мовою та нетрадиційними виконавськими прийомами. Мелодико-тематичний матеріал саксофонної партії має танцювальне підґрунтя, що апелює до архаїчних ладових моделей. У подальшому розвитку виникає стильова алюзія на «Щедрик» М. Леонтовича, яка постає не у вигляді цитати, а через модифікацію остинатного мотиву з поступовим нарощуванням динаміки та реєстрової напруги. Саксофон варіює цю формулу, змінюючи її ритмічний контур та інтервальне наповнення, тоді як фортепіано підтримує її дисонувальним акордовим тлом.

У кульмінаційних тактах другої частини верхній реєстр саксофона, насичена динаміка та щільні акордові вертикалі фортепіано формують яскравий, майже гротесковий образ, співзвучний із фантастично-сатиричною атмосферою гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Подібно до літературного першоджерела, у музиці поєднуються побутовий колорит, елементи народної стихії та іронічно-фантастичний вимір. Використання розширених виконавських технік, як-от slap, multiphonics (т. 89, 114–121), й різних артикуляційних «зламів» співвідноситься з гротесковими персонажами чи раптовими сюжетними поворотами, тоді як кантіленові епізоди нагадують ліричні описи укра-

їнського вечора. У завершальних тактах мелодія «Щедрика» звучить у високому регістрі саксофона, що асоціюється з веселим гуртом колядників, який віддаляється.

У жанрово-стильовому аспекті композиція поєднує риси програмної камерної п'єси з елементами неофольклоризму та сучасної техніки письма. Дисонантна гармонія й розширені виконавські прийоми поглиблюють образний зміст твору, розкриваючи саксофон у різних виражальних вимірах – від ліричного монологу до гротесково-театралізованого вислову.

Отже, диптих «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» репрезентує органічний синтез народно-образної асоціативності, новітньої музичної мови та широкого використання нетрадиційних технік, що суттєво розширюють художній потенціал саксофона в сучасній українській академічній музиці.

Висновки

Проаналізовані твори В. Рунчака посідають важливе місце у розвитку сучасного українського саксофонного репертуару та камерно-інструментальної музики загалом. У них саксофон постає як повноцінний носій драматургічної ідеї, здатний визначати характер розвитку, вступати в складну, багаторівневу взаємодію з ансамблем. Такий підхід сприяє утвердженню його в сучасній камерно-інструментальній музиці та істотно розширює функційні можливості інструмента в академічному музичному мистецтві.

Жанрово-стильова специфіка розглянутих композицій віддзеркалює іманентні риси композиторського мислення В. Рунчака, як-от тяжіння до театралізації музичного процесу, концептуальне осмислення жанру, зокрема модель «матчу» із раундовою структурою, поєднання концертності з елементами гри, активне використання сонористичних засобів і розширених технік звуковидобування. Водночас у диптиху «Якось увечері на хуторі біля Диканьки» театральність набуває іншого характеру, пов'язаного з виразною образністю, інтонаційною характерністю та відчутною присутністю фольклорного начала. Поєднання сучасної фактурно-тембрової мови з неофольклорними інтонаційними моделями засвідчує здатність композитора інтегрувати національно-культурний пласт у модерний художній контекст.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з порівнянням саксофонної творчості В. Рунчака з доробком інших українських композиторів та її концептуальним осмисленням у контексті сучасної європейської камерної музики. Окремої уваги потребує проблема театральності як однієї з провідних стильових доміант новітньої української інструментальної музики та її вплив на трансформацію різних жанрових моделей, яку тут порушено лише в контексті постановки питання.

Список бібліографічних посилань

Баланко, М. (2011). Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 93, 125–133.

- Берегова, О. М. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90 х років ХХ сторіччя*. Національна парламентська бібліотека України.
- Горохівська, С. (2011). Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство*, 37, 189–204.
- Думіч, С. (2025, 10 листопада). «Естетика сучасного» від Романа Фотуйми і Дар'ї Шутко: імпульс і чуттєвість. *Музика. Український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/estetika-suchasnoho-vid-romana-fotuymy-i-dar-i-shutko-impuls-i-chuttievist/>
- Зотов, Д. І. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].
- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лебедь, В. О. (2025). Сучасна українська камерна музика в класі саксофона (на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 28(1), 69–79. <https://doi.org/10.33287/222475>
- Львів, В. (2021). Ідейно-світоглядні та образно-тематичні пріоритети композиторської творчості Володимира Рунчака. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 38(2), 47–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-8>
- Максименко, Л. (2020). *Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/dismaksymenko-2020-01-2.pdf>
- Мимрик, М. (2013). *Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ - початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського].
- Палійчук, І. С. (2022). Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 159–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257676>
- Приходько, А. В. (2013). Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*, 13, 95–102.
- Прокопович, Т. Ю. (2021). «Contra spem spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. В С. Д. Цюлюпа (Упоряд.), *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* (Вип. 13, с. 26–30). Волинські обереги. https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2021_ist_stan_muz.pdf
- Рунчак, В. (2001). *Ігри звуками – матч з музики у п'яти раундах між саксофоністом та струнним квітетом* [Неопублікований рукопис].

References

- Balanko, M. (2011). Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka [Trumpet in Volodymyr Runchak's Instrumental Theater]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 93, 125–133 [in Ukrainian].

- Berehova, O. M. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90 kh rokiv XX storichchia* [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of the 80s–90s of the 20th Century]. Yaroslav Mudryi National Library of Ukraine [in Ukrainian].
- Dumich, S. (2025, November 10). "Estetyka suchasnoho" vid Romana Fotuimy i Dari Shutko: impuls i chuttievist ["Aesthetics of the Modern" by Roman Fotuymy and Darya Shutko: Impulse and Sensuality]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. <https://mus.art.co.ua/estetyka-suchasnoho-vid-romana-fotuymy-i-dar-i-shutko-impuls-i-chuttievist/> [in Ukrainian].
- Horokhivska, S. (2011). Instrumentalni teatr u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (V. Runchaka, S. Zazhytka, M. Shorenkova) [Instrumental theater in the work of Ukrainian composers (V. Runchaka, S. Zazhytka, M. Shorenkova)]. *Ukrainian musicology*, 37, 189–204 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiolozhichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Lebed, V. O. (2025). Suchasna ukrainska kamerna muzyka v klasi saksofona (na prykladi tvoriv V. Runchaka "Zghaduiuchy zabutu melodiui" dlia alt-saksofona ta fortepiano) [Contemporary ukrainian chamber music in the saxophone class (on the example composition by V. Runchak "Recalling a forgotten melody" for alto saxophone and piano)]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 28(1), 69–79. <https://doi.org/10.33287/222475> [in Ukrainian].
- Liu, V. (2021). Ideino-svitohliadni ta obrazno-tematichni priorytety kompozytorskoj tvorchosti Volodymyra Runchaka [Ideological-worldly and image-thematic priorities of the compositional work of Volodymyr Runchak]. *Humanities science current issues*, 38(2), 47–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-8> [in Ukrainian].
- Maksymenko, L. (2020). *Regionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy* [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/dis-maksymenko-2020-01-2.pdf> [in Ukrainian].
- Mymryk, M. (2013). *Saksofon v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavska praktyka* [Saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st centuries: composer's creativity and performing practice] [PhD Dissertation, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine] [in Ukrainian].
- Paliichuk, I. S. (2022). Zhanrovo-stylovi ta vykonavski osoblyvosti tvorchosti dlia dukhovych instrumentiv V. Runchaka [The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 159–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257676> [in Ukrainian].
- Prokopovych, T. Yu. (2021). "Contra spem spero" Volodymyra Runchaka: zhanrovo-stylistychnyi aspekt ["Contra spem spero" by Volodymyr Runchak: genre and stylistic aspect]. In S. D. Tsiuliupa (Comp.), *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia* [History of the formation and prospects of wind music development in the context of national culture of Ukraine and

- abroad] (Vol. 13, pp. 26–30). Volynski oberehy. https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2021_ist_stan_muz.pdf [in Ukrainian].
- Prykhodko, A. V. (2013). Instrumentalni teatr u sotsiokulturnomu prostori XX–XXI stolit [Instrumental Theater in the Sociocultural Space of the 20th–21st Centuries]. *Muzychne mystetstvo*, 13, 95–102 [in Ukrainian].
- Runchak, V. (2001). *Ihry zvukamy – match z muzyky u piaty raundakh mizh saksofonistom ta strunnym kvartetom* [Games with sounds – a music match in five rounds between a saxophonist and a string quartet] [Unpublished manuscript] [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2018). *Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva XX stolittia* [Saxophone performance in the system of musical art of the 20th century] [Abstract of PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].

THE SAXOPHONE IN THE WORKS OF VOLODYMYR RUNCHAK

Iryna Paliichuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor
of the Department of the Ukrainistic and Folk Instrumental Art;
ORCID: 0000-0001-9641-5240; e-mail: iryna.paliichuk@cnu.edu.ua
Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to clarify the specific features of the saxophone's use in the chamber-instrumental works of Volodymyr Runchak, to analyze the genre-stylistic and performance characteristics of selected compositions for this instrument, and to determine their significance for the development of contemporary academic saxophone practice in Ukraine. **The research methodology** of the article is based on a combination of textological, source-study, and hermeneutic methods applied in the process of working with musical scores and musicological sources. The leading method of the research is the analytical method, employed to identify genre-stylistic features, principles of dramaturgical construction, and the performance specificity of V. Runchak's saxophone works. **The scientific novelty** of the article lies in the comprehensive analysis of selected saxophone compositions by the composer in terms of their genre and stylistic specificity, dramaturgy, and performance potential, which makes it possible to define their place in saxophone repertoire and, more broadly, in Ukrainian chamber-instrumental music of the early twenty-first century. **Conclusions.** Based on the analytical examination of the compositions «Games with Sounds – A Music Match in Five Rounds between a Saxophonist and a String Quartet» (2001) and «One Evening near Dykanka» (2022) by V. Runchak, it has been established that the saxophone in the artistic conception of these works functions as an active agent of dramaturgical development and ensemble interaction. In «Games with Sounds...», a combination of principles of instrumental theatre, competition, timbral alternation among members of the saxophone family, and contrasting textural organization is observed, creating a concert effect and enhancing the figurative expressiveness of the composition. In «One Evening...», features of neo-folkloric thinking are identified, manifested through intonational allusions and programmatic imagery, combined with contemporary sound-production techniques and flexible agogics. The performance specificity of both works involves the use of extended techniques (multiphonics, slap, flutter-tonguing, vibrato, and non-traditional articulation), a wide dynamic range, and heightened demands on ensemble interaction. The analyzed compositions demonstrate an individual type of compositional thinking in which the saxophone emerges as a leading carrier of dramaturgical initiative and timbral expressiveness. They expand the artistic and technical capacities of the instrument and occupy a significant place in the formation of the contemporary Ukrainian academic saxophone repertoire.

Keywords: saxophone; chamber-instrumental music; performance; genre and stylistic features; compositional art; Volodymyr Runchak; contemporary Ukrainian music

Надійшла: 02.02.2026; Прийнято: 04.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.