

ФАГОТОВИЙ ТЕМБР ЯК ЗАСІБ ВИРАЗОВОСТІ В СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Ткачук Андрій, пошукувач кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, концертмейстер групи фаготів академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, м. Львів, andreastam_@i.ua

Фаготовий тембр як засіб виразовості в симфонічних творах Б. Лятошинського.

Симфонічна творчість Б. Лятошинського – одного з найвидатніших композиторів ХХ століття – розглядається крізь призму тембрової виразовості. Багатолітнє домінування у національній музичній культурі вокально-хорової традиції стало однією з причин того, що мистці, які працювали в жанрі симфонічної музики, за короткий час повинні були засвоїти художньо-естетичні основи та специфіку оркестрової творчості, що вироблялися в європейській музичній практиці протягом століть. Досліджується колористико-виразовий підхід до трактування тембру, використання якого в українській симфонічній музиці ХХ ст. пов'язується з фольклоризмом та неофольклоризмом. Особливо це відчутно на прикладі композиторських шкіл, які інтенсивно розвивалися у національному напрямі, зберігаючи тісний зв'язок з фольклором. Стверджується, що важливе місце в оркестровці українських симфонічних творів неофольклорного типу надається групі дерев'яних духових інструментів, яка володіє досить багатими різноманітними тембровими фарбами і засобами якої можна досягнути імітації специфічних особливостей народного фольклорного музикування. Аналізується «Увертюра на чотири українські народні теми» Б. Лятошинського, як один з перших зразків творів цього типу в українській симфонічній музиці ХХ ст а також його симфонія № 5. Охарактеризовується колористико-виразовий потенціал фаготу, якому в Увертюрі доручено проведення головної партії. Розглядаються особливості колористичного використання тембру в П'ятій симфонії композитора.

Ключові слова: неофольклоризм, темброва виразовість, «тембровий парадокс».

У композиторській творчості ХХ століття особливо вагомою є роль тембру. Окрім того, для переважної більшості композиторів притаманна оркестрова манера мислення, тому інструментовка є однією з невід'ємних характеристик їхнього творчого почерку, а виразність

музичного образу досить часто створюється саме тембровими засобами. У процесі оволодіння симфонічним жанром українські композитори першої половини ХХ ст. зустрічалися з певними труднощами, серед яких значну роль відігравали музично-виразові засоби. Багатолітнє домінування вокально-хорової традиції стало однією з причин того, що мистці, які працювали в жанрі симфонічної музики, за короткий час повинні були засвоїти основні художньо-естетичні основи та специфіку оркестрової творчості, що вироблялися в європейській музичній практиці протягом століть, а також, як стверджує М. Гордійчук, «подбати про накреслення елементів національно-самобутнього стилю, що впливав би з музичних законів українського фольклору і кращих традицій національної культури» [1, с. 405]. Дослідник звертає увагу на «певну різність мистецьких напрямків» національного симфонізму, для якого притаманні такі типи, як ліричний, драматичний, героїчний і картинний [1, с. 407]. Серед них, на думку Гордійчука, в першій половині ХХ ст. найприроднішим став ліричний, оскільки його органічність «в національній культурі полягає, передусім, у найтіснішому зв'язку з фольклором. При цьому справа не так у перетворенні конкретних наспівів, мотивів чи інтонацій, ладових і ритмічних особливостей музичного фольклору (що само собою зрозуміло), як у переосмисленні його специфічних ліричних або жанрових образів, що зумовлюють провідний зміст твору і закономірності його драматургії» [1, с. 408].

Щодо колористико-виразового типу тембрової виразності, то його використання в українській симфонічній музиці ХХ ст. ми пов'язуємо саме з фольклоризмом та неофольклоризмом. На думку С. Павлишин, у тих композиторських школах, «які інтенсивно розвивалися в національному напрямі, зберігся тісний зв'язок з рідним фольклором» [6, с. 35]. Це, в першу чергу, стосується слов'янської музики. Так, український ліричний симфонізм першої половини ХХ ст. переважно репрезентує романтичний тип мислення з елементами імпресіоністичної техніки письма. Тут йдеться і про застаріле «розуміння сутності «фольклоризму» в категоріях ХІХ ст., тобто, як безпосереднього відтворення тих чи інших рис народної музичної мови і, насамперед, мелодики» [6, с. 39], оскільки в добу панування так званого «пролетарського канону культури» такі приклади композиторської творчості були непоодинокими і всіляко заохочувались. І навпаки, явище неофольклоризму полягає, перш за все, у творчому переосмисленні ладово-гармонічної, ритмічної, тембрової природи народної

музики та її поєднанні з сучасними техніками композиторського письма. Більше того, як стверджує О. Дерев'янченко, неофольклоризм не виключає всіх способів переінтонування фольклору, вироблених у фольклоризмі XIX ст., а лише додає до них нові прийоми, іноді якісно переосмислюючи й трансформуючи традиційні [2, с. 123]. У цьому контексті, на думку дослідниці, важливу роль відіграє колористико-виразовий компонент, як важливий драматургічний та мовленевий засіб.

Важливе місце в оркестровці українських симфонічних творів неофольклорного типу надається групі дерев'яних духових інструментів, яка володіє досить багатими різноманітними тембровими фарбами і засобами якої можна досягнути імітації специфічних особливостей народного фольклорного музикування. Одним з перших зразків творів цього типу в українській симфонічній музиці XX ст. є написана у неофольклористичному стилі «Увертюра на чотири українські народні теми» Б. Лятошинського, присвячена П. Козицькому. Донедавно вважалось, що вона була створена з тією ж метою, що й Друга симфонія Ревуцького, тобто замовлена Козицьким до Всеукраїнського конкурсу на кращий симфонічний твір, який відбувся у 1927 році. Перед композиторами, які у своїй творчості вже звертались до жанру симфонічної музики, ставилась вимога написати твір, основою якого були б виключно українські народні теми, що зобов'язало Лятошинського звернутися до українського пісенного фольклору. Але з опублікованої нещодавно епістолярної спадщини композитора, зокрема з його листів до свого учителя Р. Глієра, дізнаємось, що вона не створювалась на замовлення.

Композитор, який у 20-ті роки захоплювався творчістю представників нововіденської школи, що, відповідно відобразилося на його творчих пошуках та ускладненій музичній мові камерно-вокальних та інструментальних творів цього періоду, вперше виявив себе у невласливому для самого себе амплуа. Йдеться про твір, створений на основі фольклорних джерел. Так, в одному з листів до Р. Глієра Лятошинський, виправдовуючись, що зрадив своїм художньо-модерністським переконанням, зауважив, що, пишучи в українському стилі на основі фольклорних цитат, він перестав бути самим собою. Водночас, як стверджує М. Новакович, «Увертюра на чотири українські народні теми» знаменує собою навернення композитора до української тематики, що в подальшому стало підґрунтям його неповторного творчого стилю [5, с. 144].

У цьому ранньому творі майстра (1926) вже яскраво проявилось його оркестрове обдарування. Слід зазначити, що питанням тембрової виразовості та тембрової драматургії у симфонічній музиці Б. Лятошинського присвячено ряд публікацій та дисертаційне дослідження Ю. Іщенка.

Мета статті – висвітлити колористико-виразовий потенціал тембру фагота у найпоказовіших, на нашу думку, з точки зору колористики симфонічних творах композитора.

Увертюра написана у сонатній формі зі вступом, де кожна з тем є фольклорною цитатою, узятою зі збірки К. Квітки. Незважаючи на яскравий неофольклорний колорит твору, тут вже намітилися особливості конфліктно – драматичного мислення Лятошинського: індивідуалізація та суб'єктивізація народно-пісенного начала, експресивний тип висловлювання. Невипадково перша тема вступу – старовинна весільна пісня, за словами самого ж композитора, нагадує відому середньовічну секвенцію *Dies irea*, що в майбутньому стала одним із панзнаків його музичної мови. Якщо перша тема вступу викладається групою мідних духових інструментів, то другу (веснянка «*Ой весна, весниця*») починають дерев'яні духові на тлі педалей контрабасів. Експресивна за своїм характером мелодія складається з окремих поспівок, які, вперше з'явившись у партії кларнета, далі переходять до фагота, поступово ущільнюються звучанням англійського рижка, кларнета, гобоя та флейти. Лятошинський використовує тут принцип *crescendo* як в динамічному плані (від *p* до *f*), так і стосовно інструментовки (від *solo* кларнету до *tutti* оркестру). Цей же принцип композитор застосовує і щодо руху мелодичної лінії (від середнього регістру – до високого в кульмінаційному проведенні). Тут також виникають певні паралелі з головною партією Другої симфонії Ревуцького. На думку М. Гордійчука та Н. Горюхіної, тема Другої симфонії також подібна до веснянки «*Ой весна, весниця*». У цьому немає нічого дивного, адже обидва твори неофольклорні за своїм характером, а самі композитори переважно брали фольклорні зразки зі збірника К. Квітки та були учнями Р. Глієра.

Щодо використання фагота у увертюрі, то Лятошинський доручає цьому інструментові проведення головної партії. Перші тринадцять з половиною тактів тема звучить саме у солюючого фагота. Цей тембр композитор вибрав не випадково, адже за основу мелодії взято жартівливу пісню «*Ой як, як коло мильного сісти*». Відомо, що фагот є одним з найрухливіших інструментів, а після повільного темпу

вступу (*Largo maestoso*) головна партія викладається у темпі (*Allegro moderato*) в розмірі 2/4, спочатку четверними, а далі досить короткими восьмими тривалостями на *staccato*. Короткі незаліговані ноти і стрибки фагот зазвичай виконує надзвичайно легко (в темі головної партії наявні стрибки на інтервали квінти, кварта та сексти). Окрім того, за фаготом в оркестровій музиці закріпилося також амплуа інструмента, якому часто доручалися теми комічного, жартівливого характеру. Не випадково М. А. Римський-Корсаков звертав увагу на цю особливість фагатового тембру, який, за його визначенням, є старечо-насмішливий у середньому регістрі в мажорі. Лятошинський, прагнучи підкреслити комічний характер теми, виписує її в середньому регістрі (від ноти *соль* великої до *соль* малої октав). Загалом для головної партії композитор використав форму фугато. Наступні дванадцять тактів тема викладається у партії альту, фагота і кларнета на тлі скупих *arco* контрабасів та віолончелей. Далі до цього «тріо» приєднується дві флейти та два гобої, які разом із двома кларнетами проводять мелодію у формі фугато, використовуючи принцип так званої терцевої втори (мелодія викладається послідовністю терцій), що характерно для народного ансамблевого багатоголосся. Щодо артикуляції, то Лятошинський використовує такі штрихові комбінації, як *legato* (по дві заліговані тривалості), *staccato* та акценти. Особливо цікавими є акценти, які у фагота і в кларнета беруться переважно на слабку долю, що порушує рівномірну пульсацію ритму, створює відчуття синкопованості та деякої аритмічності, тим самим, посилюючи комічний елемент. Композитор не випадково підключає до фагота кларнет, оскільки їхні тембри дуже добре поєднуються. А загалом, використання саме духових дерев'яних для проведення теми зроблено з метою більшого розрізнення тембрів та регістрів.

Яскравим прикладом колористичного використання тембру фагота в симфонічній музиці Б. Лятошинського є його *П'ята* симфонія. Йдеться насамперед про другу і третю частини твору. Водночас, слід ще раз заакцентувати увагу на тому, що «у Лятошинського колорит відіграє допоміжну роль, а на перший план виставляються завдання експресивного характеру» [8, с. 131]. Більше того, колорит другої частини *П'ятої* симфонії також досить своєрідний. М. Гордійчук визначає його як «присмерковий» [1, с. 356]. Ми б його описали як ірраціональний, дещо навіть містичний. Такому його розумінню сприяє оркестровка твору. Друга частина починається *solo* флейти на тлі барабанного дробу і витриманих нот у арфи. Експонований

початковий матеріал реалізується тут чистими тембрами, що, на думку Ю. Іщенка та В. Самохвалова, притаманно оркестровому мисленню композитора. Лятошинський використовує цікавий прийом, якому Ю. Іщенко дає визначення «тембрового парадоксу» [4, с. 4]. Йдеться про своєрідну ілюзію «перебудови» тембру, при якому *solo* флейти у низькому регістрі (перша октава) набуває фагатового тембру. Як стверджує Рогаль-Левицький, низький регістр флейти на *piano* звучить таємничо, дещо суворо і холодно. Це ж саме можна сказати про високий регістр фагота (перша октава), що в тембровому плані не є яскраво виражений і порожній. Другий розділ побудований на темах балканського фольклору, тому, імітуючи награвання на народних інструментах, Лятошинський особливого значення надає групі дерев'яних духових. Як вже зазначалось, тему починає флейта, далі продовжує її солюючий альт, тембр якого також набуває фагатового звучання, і підхоплює поспівку віолончель з тим же фагатовим тембром на педалях мідних духових. Далі тема в більш рухливому темпі (*Lento e mesto* змінюється на *Andante tranquillo*) по чергово проводиться в солюючих гобоя, фагота та кларнета. Співставляючи ці три дуже вдало підібрані тембри (тут йдеться про їх взаємодоповнення), можна зауважити, що вибір Лятошинським тембру гобоя у середньому регістрі підкреслює виразність, проникливість і ніжність мелодії (адже середній регістр у цього інструмента, за спостереженням Рогаль-Левицького, характеризується красивим звучанням [7, с. 270]). Щодо фагота, то його відрізок теми в діапазоні *sol* малої – до першої октави також, як стверджує згаданий вище автор, є «найчарівнішою частиною звукоряду. Вона дуже виразна і красива і в своїй сутності щось має від трохи приглушеної валторни. Композитори особливо охоче користуються цією частиною звукоряду для своїх *solo*» [7, с. 430]. Окрім того, ми знову у цьому фрагменті зустрічаємося з явищем тембрового парадоксу, коли фагот набуває тембру іншого інструмента, у цьому конкретному випадку – валторни. Третій інструмент, тобто кларнет, який проводить свій відрізок теми, виписаний Лятошинським у низькому регістрі з досить напруженою і трохи драматичною звучністю. Наступна поява фагота у цифрі 50 вже у високому регістрі у поєднанні з високим регістром флейти, гобоя та валторни також звучить досить незвично з яскраво вираженим колористичним ефектом. Невипадково Лятошинський доручає одне з проведень теми валторні у середньому регістрі. Так, у свій час Римський-Корсаков підмітив, що у своїх середніх нотах валторна

дуже добре поєднується з тембром фагота, тому після проведення нею теми її підхоплює фагот, а їхні тембри майже зливаються. Аналізуючи роль поліфонічних засобів у симфоніях композитора, В. Самохвалов зауважує, що «для статичної музики характерна множинність образних ліній» [8, с. 101]. Окрім того, у Лятошинського відчувається «розгалужене розростання з одноголосся» [8, с. 102], коли з початкової теми, викладеної солуючою флейтою, засобами імітаційної поліфонії виростає вся партитура другої частини згаданої вище симфонії. При цьому, на думку В. Самохвалова, важливу динамізуючу роль відіграє інтервал вступу *risp* і контрастність голосів, тобто дисонуючий інтервал вступу призводить до напруги між голосами, як це добре видно в п'ятому такті, починаючи від цифри 50, де флейта з фаготом звучать в інтервал малої секунди. А загалом, ліричну сферу з елементами колористики Лятошинський, зазвичай, доручає дерев'яним духовим, струнным і валторні. На відміну від більшості своїх творів, де зміна тембру пов'язана з динамічним фактором, у другій частині *П'ятої* симфонії Лятошинський ставить перед собою колористичні цілі, тому поява нового тембру не дуже впливає на посилення динаміки. Виняток становить розділ *grave* (цифра 80), де вступає мідний хор у супроводі фаготів та ударних інструментів. Але в цьому випадку імітаційна поліфонічна фактура змінюється яскраво вираженою акордовою хоральною вертикаллю.

Побічна партія в третьому розділі симфонії починається унісоном англійського ріжка та віолончелей на тлі мелодичного фігураційного хроматичного руху фагота і альту. Скорботний характер цієї теми підкреслюється супроводжуючим її перехідним регістром фагота, адже звуки *мі*, *фа*, *соль-бемоль*, *соль* малої октави, на думку Рогаль-Левицького, найменш вдалі звуки фагота в технічному плані, оскільки вони «завжди трудні для звуковидобування, бо бездоганна точність їх миттєво викликає неточність відповідних ступенів, розміщених октавою нижче» [7, с. 430]. Лятошинський не випадково у цьому фрагменті використовує саме цей «невигідний» відрізок фагатового діапазону, бо цього вимагає його художній задум. Ступені *мі*, *фа*, *соль-бемоль*, *соль* у фагота звучать здавлено і, як пише Рогаль-Левицький, з відтінком деякої хворобливості. Їх варто використовувати там, де динамічна шкала не перевищує *p* і де ці звуки виступають не в якості солуючих. Загальний похмурий колорит побічної з експресивним унісоном англійського ріжка і віолончелей перебуває в межах *p*. Заклучна партія, побудована на інтонаціях побічної,

звучить у колористичному плані більш ірраціонально. Її починає гобой на **p** у високому регістрі, далі продовжують кларнет, англійський ріжок та фагот. Але в цьому випадку фагот також звучить у високому регістрі «дуже виразно і красиво» (Рогаль-Левицький). Більше того, згаданий автор порівнює його тембр з тембром приглушеної валторни. Цю особливість «тембрового парадоксу», як вже зазначалось, дуже добре використовує Лятошинський, оскільки відрізок теми, що звучить у фагота, далі переходить до валторни, яка теж набуває фагатових ознак, так що створюються враження того, що тему й далі продовжує фагот. Цікавим з точки зору використання фагатового тембру є розділ *Andante dramatico* (починаючи від цифри 200), в якому тема побічної партії надзвичайно експресивно на два **ff** звучить в унісоні струнних. Після цього Лятошинський, як «своєрідне нагадування», вводить тему з другої частини твору з розділу *Andante tranquillo*. Її у флейтовому регістрі проводить гобой, а далі продовжує і завершує саме фагот. При цьому фагатовий діапазон тут доволі об'ємний (від *мі-бемоль* першої до *ре-бемоль* другої октави). Тема, згідно з ремаркою, має звучати експресивно, чому сприяє найвищий регістр фаготу. Цікавим є те, що композитор ставить тут динамічний відтінок **p** і навіть **pp**, який в крайніх верхах діапазону майже неможливий для виконання фаготистом. Не виключено, що ця «неможливість» і стримування себе виконавцем створює додаткову напруженість під час проведення теми. Як зазначив В. Самохвалов, «Лятошинський – прекрасний колорист, але не фарби його головна ціль» [8, с. 128]. Даючи ту чи іншу тему почергово в різних інструментах чи групах, композитор, на думку В. Самохвалова, не прагне до відчуття краси, а до переходу на іншу якість ходу думки, не колористичну, а організаційно-логічну.

Інструментальний звук у музичній естетиці ХХ століття набуває особливої вагомості, оскільки проблема оркестрового колориту та тембрової виразності є стрижневою у творчості багатьох композиторів цієї доби. Стосовно Б. Лятошинського, то він належить до когорти найвизначніших світових майстрів оркестрового письма, свідченням чого є його багаторічна співпраця з Р. Глієром, чії твори дійшли до нашого часу саме в оркестровці Лятошинського. Оркестрове письмо композитора відзначається діалогічністю драматургічного мислення, багатошаровістю оркестрової організації, авторським коментуванням інтонаційно-тематичних процесів за допомогою тембрової виразності.

Література

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К.: Муз. Україна, 1969. – 427 с.
2. Дерев'яненко О. Логіко-філософські основи моделювання музикознавчих понять (на прикладі неофольклоризму) // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 72. – Київ, 2008. – С. 121–127.
3. Іщенко Ю. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 67–74.
4. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1975. – Вип. 10. – С. 3–11.
5. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія. – Луцьк: Твердиня, 2012. – 168 с.
6. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навчальний посібник. – Львів: БАК, 2005. – 232 с.
7. Рогаль-Левицкий Д. М. Современный оркестр. Государственное музыкальное издательство. – Москва, 1953. – 480 с.
8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. – К.: Муз. Україна, 1977. – 169 с.

References

1. Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian soviet symphonic music]. Kyiv: Muz. Ukraina.
2. Derevianchenko, O. (2008). Lohiko-filosofski osnovy modeliuвання muzykoznavchyykh poniat (na prykladi neofolkloryzmu). *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 72, 121–127. Kyiv.
3. Ishchenko, Yu. (1989). Tembroya moduliyatsiia v symfoniiah B. Liatoshynskoho. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 24, 67–74.
4. Ishchenko Yu. (1975). Tembroyi ekspozytzii v symfoniiah B. M. Liatoshynskoho. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 10, 3–11.
5. Novakovych M. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [Canon of Ukrainian musical modernism (on the example of Boris Liatoshynskyy's creativity)] [monograph]. Lutsk: Tverdinya.
6. Pavlyshyn S. (2005). *Muzyka dvadtsiatoho stolittia* [Music of 20th century] [Tutorial]. Lviv: BAK.

7. Rogal-Levitskiy D. M. *Sovremennyiy orkestr* [Modern orchestra]. Moscow: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo.
8. Samohvalov V. (1977). *Cherty simfonizma B. Liatoshinskogo* [Features of B. Liatoshynskiy's symphony]. – Kyiv: Muz. Ukraina.

Андрій Ткачук, соискатель кафедры истории музыки ЛНМА им. Н. В. Лысенко, концертмейстер группы фаготов академического симфонического оркестра Львовской национальной филармонии, г. Львов
andreastam_@i.ua

Тембр фагота как средство выразительности в симфонических произведениях Б. Лятошинского.

Симфоническое творчество Б. Лятошинского – одного из выдающихся композиторов XX века рассматривается сквозь призму тембровой выразительности. Многолетнее доминирование в национальной музыкальной культуре вокально-хоровой традиции стало причиной того, что мастера, которые работали в жанре симфонической музыки, за короткое время должны были усвоить специфику оркестрового творчества и художественно-эстетические основы, которые вырабатывались в европейской музыкальной практике на протяжении веков. Исследуется колористико-выразительный подход к трактовке тембра, использование которого в украинской симфонической музыке XX в. связывается с фольклоризмом и неофольклоризмом. Особенно это оцутимо на примере композиторских школ, которые интенсивно развивались в национальном направлении, сохраняя тесную связь с фольклором. Утверждается, что важное место в оркестровке украинских симфонических произведений неофольклорного типа предоставляется группе деревянных духовых инструментов, которая обладает довольно богатыми разнообразными тембровыми красками и средствами которой можно достичь имитации специфических особенностей народного фольклорного музицирования. Анализируется «Увертюра на четыре украинские народные темы» Б. Лятошинского, как один из первых образцов произведений этого типа в украинской симфонической музыке XX века а также его симфония № 5. Характеризуется колористико-выразительный потенциал фагота, которому в «Увертюре» доверено проведение главной партии. Рассматриваются особенности колористического использования тембра фагота в Пятой симфонии композитора.

Ключевые слова: неофольклоризм, тембровая выразительность, «тембровый парадокс».

Andriy Tkachuk, applicant of Department of history of music of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, concertmaster of the group of bassoons of the academic symphony orchestra of the Lviv National Philharmonic, Lviv andreastam_@i.ua

Bassoon timbre as a means of expression in the symphonic works of B. Liatoshynskiy.

The symphonic creativity of B. Liatoshynskiy, one of the greatest composers of the twentieth century, is considered through the prism of timbre. The long-standing domination in the national musical culture of the vocal-choral tradition has become one of the reasons why artists working in the genre of symphonic music in a short time had to master the artistic and aesthetic foundations and specifics of orchestral creativity that have been made in European musical practice for centuries. The article explores the coloristic-expressive approach to the interpretation of the timbre, the use of which in the Ukrainian symphony music of the twentieth century associated with folklorism and neofolklorism. This is especially noticeable on the example of composer schools, which developed intensively in the national direction, maintaining a close connection with folklore. It is argued that an important place in the orchestration of Ukrainian symphonic works of the neo-folklore type is given to a group of wooden wind instruments, which possesses a rich variety of timbre colors and the means of which it is possible to achieve imitation of specific features of folk music. The article analyses "The Overture on Four Ukrainian Popular Themes" by B. Liatoshynskiy as one of the first examples of works of this type in the Ukrainian symphonic music of the twentieth century, as well as his symphony No. 5.

It describes the coloristic and expressive potential of bassoon, which in the Overture is entrusted with the holding of the main part.

Key words: neofolklorizm, timbre expression, "timbre paradox".

Стаття постувила до редакції 13.10.2017 р.
