

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

РОЇК Дмитро Андрійович

ФАГОТОВИЙ КОНЦЕРТ К. М. ВЕБЕРА ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Фагот

Бакалаврська робота

Науковий керівник:
старший викладач кафедри
оркестрові духові та ударні інструменти
Баклаженко Олександр Павлович

Рецензент:
канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Максименко Дмитро Петрович

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ ФАГОТА: ВІД НАРОДЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТУ - ДО ПЕРШИХ КОНЦЕРТІВ.....	5
1.1. Епоха бароко як важливе мистецьке середовище для народження інструменту фагот.....	5
1.2. До питання еволюції фаготового концерту.....	9
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФАГОТА К. М. ВЕБЕРА В РОЗРІЗІ КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ.....	15
2.1. Виконавська специфіка фаготового концерту в контексті його драматургії.....	15
2.2. Порівняльна характеристика різнотипних інтерпретацій Концерту для фагота.....	18
ВИСНОВКИ.....	22
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	23
ДОДАТКИ.....	26

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сформувалась в зв'язку з репертуарністю та власним виконавством Концерту для фаготу К. Вебера та відсутністю україномовних джерел, котрі б розкривали специфіку інтерпретації та драматургічної побудови даного твору. Поруч з тим, вітчизняні митці не зверталися у своїх дослідженнях і до органології інструменту фагот та еволюційними процесами формування фагового концерту, що також вплинуло на звернення до іноземних джерел.

Мета роботи – дослідити Концерт для фагота з оркестром К. Вебера на предмет особливостей його інтерпретації.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** інструмент фагот в його еволюційному шляху органології та формування жанру фагового концерту.
2. **Відстежити**, яке місце та роль відіграв Концерт для фагота з оркестром К. Вебера в загальній палітрі фагових концертів.
3. **Проаналізувати** інтерпретаційні труднощі, пов'язані з драматургією Концерту в контексті двох різнотипних виконавств.

Об'єкт дослідження – інструмент фагот в контексті своєї еволюції та у жанрі фагового концерту.

Предмет дослідження – Концерт для фагота з оркестром К. Вебера.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу еволюційного шляху інструменту фагот, розвитку жанру фагового концерту та концертів для фагота у творчості різних композиторів;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки виконавських прийомів в контексті порівняльної інтерпретації відповідно до класичної та романтичної стилістики;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до яких звертався К. Вебер у своєму Концерті.

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному і виконавському аналізі фаготових концертів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати іноземних музикознавців, що стосуються жанру фагового концерту, творчості К. Вебера, відео- та аудіо-записи виконавства концерту.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ ФАГОТА: ВІД НАРОДЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТУ – ДО ПЕРШИХ КОНЦЕРТІВ

1.1. Епоха бароко як важливе мистецьке середовище для народження інструменту фагот

Бароко вважається провідним стилем європейського музичного мистецтва XVII століття. Характерними рисами музичного бароко були монументальність, інтонаційна виразність, драматизм, вираження сильних афектів. Це зумовило інтерес до інструментів, що мають виразне, насичене, експресивне звучання. Одним із таких інструментів став фагот; саме в епоху бароко він придбав ту конструкцію і звуковий образ, які відомі нам сьогодні. Завдяки технічній еволюції інструмент отримав нові художні можливості та нову якість звучання, що змінило ставлення композиторів та слухачів до фаготу.

Формується новий фаготний репертуар; фагот стає «героєм» таких інструментальних жанрів, як соната та концерт, міцно закріплюється у партитурі симфонічного оркестру. Взаємозв'язок між конструктивними змінами та новими виразними можливостями інструменту, з одного боку, очевидний, з іншого боку, настільки багатогранний та взаємозумовлений, що потребує окремого вивчення, як тематично спрямованого (органологічний, виконавський, інтерпретологічний аспекти), так і контекстного.

У вітчизняній музичній науці існує низка досліджень різних років, присвячених духовим інструментам, найбільш значущими з яких є праці В. Апатського, В. Богданова, В. Громченка. Крім того, з'являються роботи, де об'єктом наукової уваги стає власне фагот, його історія, виразні та технічні можливості (В. Апатський, В. Старко). Варто відзначити численні наукові публікації міжнародних асоціацій виконавців на духових інструментах, таких як International double reed society, Australian double reed society, British double reed society, Japan bassoon society, Finnish double reed society. Ряд досліджень присвячено фаготу в епоху бароко, зокрема, слід зазначити монографію Anthony Baines [6]. У той же час взаємозв'язок між органологічним аспектом в

історії розвитку фаготного виконавства в епоху бароко з новими інтонаційними можливостями та новим тембровим амплуа інструменту, що зумовив нові жанрово-стильові умови застосування фаготу, висвітлено недостатньо системно.

Історія фаготу налічує понад чотириста років. Нагадаємо, що він з'явився у 20–30-х роках. XVI століття в результаті реконструкції старовинної бомбарди, яка була дерев'яною трубою завдовжки до трьох метрів, внаслідок чого була непомірно важкою для виконавця. Головна проблема полягала в тому, що тростина не вкладалася прямо в губи, як у нинішніх гобоїв і фаготів, а поміщалася в особливій капсулі, в яку музикант дув через отвір так, що сама трубка мундштука вібривала. Тому якість звуку найменше залежала від музиканта і досягти тонкої, виразної гри було неможливо.

Важливим етапом онтологічного процесу на шляху еволюції фаготного мистецтва вважається період середини XVI – початку XVII століть. Для того, щоби усвідомити ті фактори, що призвели до появи фагота в такому вигляді, який він має в наші дні, необхідно враховувати загальні тенденції на одному з перших етапів створення дерев'яних духових інструментів.

У даний період в музиці панує стиль бароко, яскравими рисами якого є монументальність, драматизм, контрасти почуттів, інтонаційна виразність. Формується новий репертуар, а насичене експресивне звучання, покликане передавати емоційну палітру музики того часу, потребує від музичних інструментів нових акустичних якостей. В цю добу відбуваються значущі зміни в конструкціях інструментів, у складах оркестрів і камерних ансамблів, в які, зокрема, на постійній основі входять духові інструменти.

Одним із таких інструментів став фагот. В період XVI–XVII ст. фагот постає в тому вигляді, який відомий нам сьогодні. Появу інструмента слід відносити до другої чверті XVI ст. Довгий час вважалося, що своїм виникненням фагот зобов'язаний канонікові *Афраніо дель Альбонезі*, який створив музичний інструмент з двома паралельними трубками, який і мав назву фаготус. Але цей інструмент був різновидом волинки і під час гри

розміщувався на колінах виконавця, який нагнітав повітря за допомогою шкіряного бурдюку [1]. Немає точної інформації, хто саме створив фагот тієї принципової конструкції, яка нам відома зараз; вважається, що це результат праці декількох майстрів, які здійснили реконструкцію старовинної басової бомбарди шляхом складання навпіл.

Досліджуючи становлення фагота в добу бароко варто звернути увагу на певні характерні риси, що притаманні лише цьому музичному інструменту та відрізняють його від інших. Однією з таких особливостей можна вважати зігнутий дугою конічний канал у формі літери U. Автор дисертації вказує на наявність декількох різновидів інструментів того часу зі схожою формою та ставить гіпотезу про активність таких експериментів в галузі інструментобудування, що почалися на одне-два століття раніше. Окрім форми каналу, слід враховувати циліндричну форму каналу, апертура якого дозволяє здобуття звуків більш низького регістру. Таким чином, майстри, що створили таку конструкцію інструмента, успішно вирішили поставлені завдання. Тим не менш, циліндричний канал має свої недоліки порівняно з конічним: при використанні циліндричного каналу обмежується діапазон, оскільки на ньому унеможливлене октавне передування. Тому при подальших розробках щодо вдосконалення інструмента майстри відмовилися від циліндричного каналу. При змалюванні історичних передумов виникнення фагота слід надати стислої характеристики інструмента, який має назву «бомбарда», що відноситься до сімейства шалмеїв та вважається безпосереднім попередником фагота. Одна з перших згадок про бомбарду датується 1546 роком [18].

Розвиток інструмента не був однаковим у всіх країнах Європи. Лангвілл, іноземний музикознавець, наприклад, вказує, що в 1620 році в Німеччині було зафіксовано 2 типи шалмеїв та 5 типів бомбард. Судячи з того, що посилання про наявність бомбард в Англії є досить рідкісними, цей інструмент не здобув знаного поширення на даній території. В іспанських джерелах 1555 року вже фігурує і вказується назва фагот [18].

Певні історичні події Пізнього Середньовіччя (Хрестові походи) стали сприятливим фактором для проникнення культурних традицій Сходу в Західну Європу. Такий культурний синтез не міг не відобразитися і в сфері створення музичних інструментів. Як наслідок – це сприяло популяризації такого духового інструмента, як шалмей. Подальший розвиток європейської музичної культури потребував розширення технічних та виразових можливостей, як стосовно вже існуючих інструментів, так і в плані створення нових. Наприклад, розвиток інструмента бомбарди відбувався шляхом збільшення його розмірів. За даними Лангвілла, на початку XVII століття сімейство бомбард налічувало біля семи різновидів бомбарди, при чому її басові модифікації вражали своїми величезними розмірами. Можна припустити, що саме великі розміри не сприяли частому використанню басових бомбард до 1500 року, залучення до обігу виконавців басових інструментів почалося лише з початку XVI століття [18]. Виникнення найбільшого інструмента даного сімейства – гросс-бас-поммера – відбулося приблизно в середині XVI століття.

Близько середини XVII століття у конструкції інструмента відбулися істотні зміни, внаслідок яких він став розбиратися, як і сьогодні, на чотири частини: крило (або мале коліно), чобіт (або подвійне коліно), велике коліно та розтруб. Порівняно із сильним і грубим звуком бомбарди, звук нового інструменту став м'яким і приємним, за що отримав назву «дульціан», що означає «ніжний» (активно використовувався в період 1550 і до 1700). Таке перетворення звуку відбулося, мабуть, не лише внаслідок зміни форми бомбарди, а й внаслідок іншого способу звукоутворення. «Дульціан» успадкував від бомбарди шість-вісім ігрових отворів, один або два клапани (для нижніх звуків фа і ре), подвійну тростину (такі ж форми, але дещо зменшеного розміру). Винахідники відмовилися від чашоподібного мундштука - тепер виконавець безпосередньо торкався тростини губами. Це пом'якшило тембр інструменту і дало можливість граючому керувати силою звуку, тембром, виразністю та інтонацією. Причинами подібних змін стала потреба регулювати загальний лад інструменту для того, щоб він зміг брати

участь у спільному музиці з іншими інструментами, а також прагнення зробити інструмент більш портативним. «Дульціан» та фагот тривалий час співіснували.

Винахід фаготу не призводить до зникнення інструментів, що його породили, оскільки він на той час був ще дуже далекий від досконалості. З цієї причини бомбарди (та інші різновиди інструменту, наприклад, поміри), існували аж до XVIII століття поряд із фаготом (як шалмій – поряд із гобоєм). Недосконалістю фаготу на той час пояснюється існування протягом тривалого часу жодного інструменту, а цілого сімейства фаготів.

Якщо простежити загальний шлях удосконалення духового інструменту, то на межі XVII–XVIII століть найбільш характерною його тенденцією є прагнення хроматизації. Відомо, що у другій половині XVI століття відбувалися важливі зміни у сфері конструкції духових інструментів. Межа XVI–XVII століть у процесі хроматизації фаготу, що з ускладненням композиторської творчості, відбуваються важливі зміни у конструкції: з'являються нові, «хроматичні» отвори і клапани, з'являється вилкова аплікатура. Цьому сприяв і досвід творців музичних інструментів, які враховували, що підвищення та зниження звуку залежить не тільки від розташування отвору (ближче до есу - звук вище, далі від есу - нижче), але і від діаметра отвору і товщини стінки стовбура.

1.2. До питання еволюції фаготового концерту

Жанр концерту для фагота з оркестром постає одним з найважливіших та найвідоміших у класичній музиці. Історія цього жанру тісно пов'язана з розвитком фагота як сольного інструмента та його роллю в оркестровій музиці.

З історії інструментальної органології відомо, що фагот та його попередники басовий поммер, бомбарда та дульціан – з'явилися у XVI столітті. Первісна функція цих інструментів полягала в дублюванні басу у складі basso continuo. Перші твори для фагота, що дійшли до сьогодення – «Фантазії» зі збірника «Пісні та фантазії» композитора Бартоломео де Сельма-і-Салаверде, соната «Монахія» композитора Філіпа Фрідріха Бюдеккера. Ці композиції також відносяться до першої половини XVI доби.

Слід зауважити, що перші композиції, котрі були створені на контрастному зіставленні оркестру та соліста, подекуди виникають у другій половині XVII століття. Це були перехідні форми від сонати до концерту. Априорі, концерт, фактично, склався в першій половині XVIII століття в творчості *А. Кореллі (1653-1713)* та *А. Вівальді (1678-1741)* [11].

А. Вівальді створив колосальну кількість концертів для фагота, а саме, 39, два з яких не завершені. Більшість цих творів написані в тричастинній формі (швидко – повільно – швидко), відповідно до класичних принципів сонатно-симфонічного циклу. Необхідно, також, зазначити, що композитор використовує зручні для фагота тональності: C dur (12), F dur (7), B dur (4), a moll (4), G dur (3), g moll (2), d moll (2), c moll (2), Es dur (1), e moll (1). [5]. Концерти композитора містять безліч віртуозних пасажів, октавних та стрибків на великі інтервали, а також, складних кантиленних епізодів, що й сьогодні представляє достатню складність для виконавця. Одним з кращих сучасних інтерпретаторів А. Вівальді слід назвати Клауса Тунемана (Klaus Thunemann). Також, до барокового періоду слушно віднести й концерти наступних композиторів: Й. Ф. Фаша, К. Граупнер, М. Корретта, А. Рейхенауер та інших.

У XVIII столітті фагот, як і інші духові інструменти, стає дуже популярним. Для нього пишуть сонати, концерти, він використовується як сольний інструмент у симфоніях та кантатах. Варто зауважити, що *Й. С. Бах (1685-1750)* не писав твори окремо для фаготу, доручаючи йому лише сольні епізоди у кантатах. Поруч з тим його син, Й. Х. Бах, створив для фаготу два

концерти – Es dur та B dur, слушно, більшою популярністю у виконавців користується саме другий. Ця тональність одна з найбільш використовуваних для фаготу, оскільки в ній він демонструє увесь свій яскравий та потужний виконавський і тембровий потенціал [10].

Доречно зауважити, що у цій же тональності написаний і перший концерт для фагота **В. А. Моцарта (1756-1791)** Цей твір – один з найвідоміших у сольному репертуарі фагота, без нього не проходить жоден престижний конкурс. Перша частина концерту наділена життєрадісним характером, що й типово для В. Моцарта. У всіх проведеннях головної теми відчувається цілеспрямованість руху і, водночас, надзвичайна наспівність. Кожна нота – артикуляційно чітка, ніби пружинить, а мелодична стрімкість підкреслюється пульсацією акомпанементу. Вольова, дуже яскрава тема, як і велика кількість тематичного матеріалу В. Моцарта, легко запам'ятовується. Саме такою мелодією фанфарного типу постає тема головної партії. Друга частина Концерту не містить як таких технічних труднощів, саме тому – дозволяє виконавцеві зосередитися на виразності, використовуючи повний спектр кантиленних можливостей інструмента. Фінал написаний у жанрі менуету. При виконанні, музиканту слід враховувати танцювальний характер і не додавати несумісних зі стилістикою нюансів.

Згідно традицій сонатно-симфонічного циклу, в кожній частині концерту передбачена каденція (уже дещо пізніше вона розташовувалась виключно наприкінці першої частини та набувала масштабних розмірів). Зазвичай, це невеличкий музичний епізод, побудований на тематичному матеріалі твору. Варто зауважити, що у Концертах каденцій часів В. Моцарта право на їх створення надавалося самим виконавцям. Цілком закономірно, що фаготисти прагнули в них проявити своє мистецьке володіння інструментом, показати красу звучання, вразити технікою віртуозного легато або стаккато.

Важливо для виконавського та музикознавчого світу, що у 1934 році був знайдений другий концерт Моцарта для фагота B dur. Однак, дослідники

допускають, що його насправді міг створити Франсуа Дев'єн. Про це свідчить стилістика, ступінь віртуозності та деякі інші ознаки. Сам Ф. Дев'єн. був флейтистом і фаготистом, йому належать 14 концертів для флейти та 5 для фагота.

Також, до класичного періоду відносяться концерти Франца Данці, Карла Стаміця, Йогана Гуммеля, Антоніна (Леопольда) Кожелуха та деякі інші. До прикладу, концерт *А. Кожелуха (1747-1818)* для фагота C dur постає класичним інструментальним концертом у трьох частинах з традиційним чергуванням темпів: швидко-повільно-швидко. Тональність концерту також досить зручна для фагота, солуюча партія протягом усього звучання не потопає в оркестрі, а має чітку індивідуальну експозицію. Серед інтерпретаційних вимог варто назвати наступні основні: не слід прискорювати темп, незважаючи на простоту музичної мови, а також – враховувати класичний характер твору, контролювати штрихи, артикуляцію та інтонацію.

До XIX століття сформувалась необхідність удосконалити фагот для виконання завдань, поставлених перед ним композиторами. Це призвело до створення двох систем-конструкцій фагота: німецької та французької. Основна їхня відмінність була, насамперед, у тембрі. Побутує думка, що французькі фаготи наділені більш яскравим звучанням, а німецькі – м'якшим, хоча, ці якості тембру можна передати на фаготі будь-якої системи. Слід зауважити, що французькі композитори часто використовували у своїх творах велику кількість дрібної техніки та максимально високий регістр інструменту. Проте, в цілому більш популярною є німецька система.

У XIX столітті на перший план у композиторів виходить фортепіано, відповідно, репертуарної літератури для духових інструментів стає менше. Однак, серед творів романтичного періоду також присутні концерти для фагота. Варто відзначити твори Карла Марії фон Вебера, Джоаккіно Россіні, Людвіга Мільде, концертіно для фагота Нікколо Паганіні.

Концерт **К. Вебера (1786-1826)** був написаний у 1811 році для німецького віртуоза Г. Ф. Брандта. Він складається з трьох частин, а партитура, в свою чергу, відповідає малому симфонічному складу оркестру. У музичній мові твору фаготу надається можливість розкрити всі свої віртуозні та кантиленні якості. Використовуються крайні регістри фагота, стаккато по всьому діапазону інструмента, швидкі пасажі. Проте, як і в випадку з класичними творами, не слід вдаватися до максимальної швидкості виконання в контексті його інтерпретації.

У ХХ столітті значно розширився арсенал технічних та виразних засобів гри на інструментах. Цьому сприяло спільне вивчення можливостей композиторами та виконавцями. Як приклад, можна навести серію п'єс «Секвенції» італійського композитора **Лучано Беріо (1925-2003)**, які фактично є «енциклопедіями» сучасної виконавської техніки. Для фагота написана «Секвенція XII». У ній використовуються такі техніки, як ланцюгове дихання, гліссандо, фрулато, багатоголосся, бісбігландо, широкі трелі, чвертьтонові інтонації та інші прийоми.

Також у ХХ столітті академічна музика зазнала впливу інших жанрів, наприклад, джазу. Це виявляється у використанні синкопованих танцювальних ритмів, певних тембрів інструментів, гармоній та інтонацій. На формування національних шкіл часто впливає народна музика. Усе це в цілому призводить до еклектики, поєднання різних шкіл, технік і прийомів. Серед концертів для фагота, написаних у ХХ столітті, можна відзначити концерти Анрі Томазі, Андре Жоліве, Йіржі Павера.

Однією з реакцій на надмірну складність музики сформувався мінімалістичний напрям. Цей метод композиції базується на так званих «патернах» – звуковисотних та ритмічних «комірках», які під час твору постійно повторюються та варіюються. Серед творів для розгляданого можна відзначити концерт для фагота, маримби та струнних канадського митця **Мар'яна Мозетича**, що зазнав у своєму творчості впливу мінімалізму.

Музичне мистецтво ХХІ доби в цілому продовжує розвиток усіх закладених основ ХХ століття. З'являються твори як надзвичайно насичені та складні, так і прості мінімалістичні, атонально-шумові, так і мелодично-ліричні в стилістиці романтизму. Для епохи постмодернізму, що розпочалася в ХХ столітті, характерні такі прийоми, як цитування, випадковість, інтерес до екзотичних культур.

Так, наприклад, концерт для фагота американського композитора *Девіда Ческі* цитує соль фагота з «Весни священної» Стравінського. Твори японського композитора *Дай Фудзикари* як для фагота соло, так і для фагота з оркестром – продовжують авангардний стиль П'єра Булеза, Дьйорді Лігеті та Такеміцу Тору з впливом традиційної японської музики. Серед інших концертів для фагота можна відзначити концерти Гвінет Уокер, Кристофера Теофанідиса, концерти для фагота та контрафагота Калеві Ахо, подвійний концерт для фагота та контрафагота Франкліна Стовера.

Підсумовуючи, варто зазначити, що за свою історію в кілька століть фагот пройшов великий шлях від кількох обмежених акомпануючих інструментів до яскравої сольної одиниці. Ця історія відображається, зокрема, в жанрі концерту для фагота з оркестром, що з'явився, фактично, в один час із самим інструментом. У цьому жанрі фагот розкриває свої можливості відповідно до епохи: тут і «повітряні» стаккатні пасажі, й лірична кантиленна мелодика, і атональний або джазове «ричання» та неакадемічне звукоутворення.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФАГОТА К. М. ВЕБЕРА В РОЗРІЗІ КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ

2.1. Виконавська специфіка фаготового концерту в контексті його драматургії

Один з найвідоміших у світі Концерт фагота фа мажор Карла Марії фон Вебера спочатку був написаний в 1811 році, але пізніше – перероблений у 1822. Під час візиту до Мюнхена К. Вебера запросили влаштувати концерт для королеви. Вразивши двор своїм *Концертино для кларнета з оркестром*, композитор прагнув створити абсолютно новий твір, але також, в концертному жанрі. Митець зацікавився творчістю німецького фаготиста Георга Фрідріха Брандта і написав *Концерт для фагота*. Слушно, що композитору знадобилося всього чотири дні, щоб написати твір, а перший виступ відбувся 28 грудня 1811 року.

Незадовго до смерті, композитор уклав угоду з Шлезінгером (музичним видавництвом) про публікацію деяких зі своїх старих творів. Варто зазначити, що *Концерт для фагота* був одним з них, відповідно, відповідно, у твір внеслися деякі корективи, зокрема, розширені оркестрові розділи та відбулися незначні корективи переоркестрування. Концерт складається з трьох частин: I. *Allegro ma non troppo* (фа мажор), II. *Адажіо* (Бі мажор), III. *Рондо: Allegro* (фа мажор).

Перша частина написана у формі класичної сонати із застосуванням розміру 4/4 в тональності фа-мажор. Оркестровий вступ наділений рисами маршовості, навіть, деякої тріумфальності та королівської пишності – недарма цим твором композитор прагнув зробити позитивне враження на британську королеву. Мелодичний матеріал партії соліста, котрий вступає після тривалого оркестрового вступу, побудований на його ж інтонаціях. Характеризуючи композиторську стилістику К. М. Вебера в контексті даної частини – варто зазначити, що маршовий вступ фігурує драматичним нарощуванням до виходу

соліста: це підкреслює хист та інтерес композитора до опери та театральності. За два такти до вступу соліста литаври виконують ноту «фа» на піаніссімо, створюючи ефект очікування соліста. Потім фагот тріумфально вступає з першою темою. (*Див. Приклад 1.*)

Необхідно зазначити, що характер цієї теми має «військове» забарвлення завдяки висхідним та низхідним інтонаціям на широкі інтервали, синкопованій пунктирній ритміці. Слушно, що саме завдяки такій пунктирній ритміці Концерт експонує специфічну стилістику та манеру К. Вебера.

Віртуозність сольної партії будується і на театральності. З довгими хвилеподібними строкатими фігурами, стрибками з високих – у низькі регістри та навпаки, технічними трелями та арпеджіо цей концерт для фагота формує ряд труднощів навіть для сучасного фаготиста. Тим паче, однією з образно-художніх складнощів полягає інтерпретаційна витримка згідно окресленої в попередніх розділах бакалаврської роботи стилістики.

У фінальній каденції, наприклад, у першій частині фагот піднімається до високої D, яка на той час була найвищою нотою, котрої міг досягти фагот (сучасний фагот може видобувати ноти інтонаційно вищі, проте це також досить складно). На думку окремих дослідників – стверджується, що стилістика Першої частини перегукується як з класичною, так і з романтичною, адже, К. Вебер постає значною фігурою в кожній з них

Другу частину, яку композитор написав в субдомінантовій тональності сі-мажор. Ця повільна частина відповідає традиціям класичного інструментального концерту, закладеним віденськими класиками в контексті сонатно-симфонічного циклу, що функціонує поруч з сонатою, симфонією та квінтетом. Також, дану частину можна порівняти з повільними аріями з опери, особливо італійськими, через її стилістичні особливості, що черговий раз експонує К. Вебера як автора театральної, драматургічно насиченої та

помпезної музики. Основна тема постає однією з найкрасивіших мелодій, написаних для цього інструменту. *(Див. Приклад 2.)*

Частина розпочинається з оркестрового вступу, проте, значно лаконічнішого, аніж в Першій частині. Цей розділ Концерту – не стільки віртуозність соліста, скільки загальний колорит та фактура твору. Оркестровий супровід має виважений характер, він стриманий, автор викладає, переважно, в акордовій фактурі, що слугує підтримкою для більш вільної теми соліста. Посередині частини композитор вміщує лаконічний епізод, де «експериментує» з соло фаготу та двох валторн: обидва інструменти наділяє довгими витриманими залігованими звучаннями, що формують певний фон, на тлі котрого фагот виконує мелізматично насичену мелодію. Загалом, необхідно зазначити, що ця частина дуже насичена різноманітними «прикрасами». Закінчується Друга частина єдиною каденцією в концерті, яку К. Вебер виписав для соліста. *(Див. Приклад 3.)*

У *Третій частині* композитор повертається до тоніки фа мажор, що також типово класичному типу концерту, а загальний характер Фіналу – безтурботне рондо. Швидкий темп цієї частини робить його дуже захоплюючим для прослуховування, на що й розраховував К. Вебер, пишучи Концерт для королівської родини. Солоіст повинен володіти гострою спритністю, однак, як знову ж таки, тут багато хвилеподібних пасажів, з оригінальними змінами тональності. *(Див. Приклад 4.)*

Гумористичний характер Фіналу постає «родзинкою» усього Концерту, і саме це робить його найбільш захоплюючим. Третя частина є дуже віртуозною в аспекті сольного фаготового виконавства, а також в якості взаємодії з оркестром: швидкі хвилеподібні пасажі в різнотипні динаміці, велика кількість штрихів, активні арпеджіо з дрібних тривалостей – усе це складає чималі труднощі для виконавця.

2.2. Порівняльна характеристика різнотипних інтерпретацій Концерту для фагота

Задля максимально ефективного виконавського аналізу, в бакалаврському дослідженні запропоновано розглянути дві різнотипні інтерпретації. Зокрема, було обрано *Серджіо Аззоліні* (Sergio Azzolini) – італійський фаготист, диригент і педагог, відомий своєю майстерністю виконання як на сучасному, так і на бароковому фаготі [28]. Напротивагу, було обрано кардинально відмінну інтерпретацію *Клауса Тунемана* (Klaus Thunemann) – німецького фаготиста, визнаного одним із найвидатніших представників свого покоління. Його майстерність виконання, технічна досконалість і музична виразність здобули йому міжнародне визнання [34].

З перших нот *С. Аззоліні* демонструє, радше, романтичний підхід до виконавства, аніж класичний: синкопована маршевість у його баченні отримує максимальне згладження «гострих кутів», пульсуюча ритміка перетворюється на танцювальну, а сценічна поведінка нагадує виконавця жартівливого твору, аніж класико-романтичного інструментального Концерту. Поруч з тим, у інтерпретації *К. Тунемана* фагот звучить більш «зібрано», конструктивно викладаючи основну тему. Виконавець наділяє свою гру чіткістю фразування, артикуляції, інтонування – не забуваючи, звісно, про, апріорі, маршевий характер.

В подальшому розвитку Першої частини виконавство *К. Тунемана* слід охарактеризувати як зразкове: усі трелі – інтонаційно визвучені, пальцева техніка – бездоганна, музикант чітко виграє пасажі з шістнадцятих, не забуваючи про фразування та лігування, зазначене композитором в нотному тексті. Також, незважаючи на постійне прагнення прискорити темп – музикант цього не робить, витримуючи характер і метрику. Аналогічний музичний матеріал у трактуванні *С. Аззоліні*, а саме, тематичний розвиток Першої частини, й надалі експонує його в якості максимально романтичного

виконавця. Слушно, що італійський виконавець тут яскраво демонструє свої емоції, насичуючи ними надміру увесь Концерт.

Якщо в деяких моментах емоційне вираження фігуру дуже доречним, то в окремих випадках воно заважає та нівелює технічний бік виконавства. До прикладу, при низхідних пасажах з дрібних тривалостей музикант доволі часто прискорює темп, якщо пунктирний ритм автор об'єднує в одну лігу, то виконавець інтерпретує ці епізоди, як тотальне легато, тобто, нівелює синкопи, «змазуючи» її. Через надмірну агогіку, *С. Аззоліні* не надає вагомого значення мелізматичі, зокрема, короткі та довгі форшлаги – фактично відсутні та артикуляційно незіграні. Буває, що фаготист недослуховує фрази, просто кидаючи ноту «посеред її тривалості» – незважаючи на цей факт, його гра сповнена образністю та глибоким художнім змістом, у той час, як *К. Тунеман* звучить «сухо» та беземоційно. Ще одним негативним нюансом у грі *С. Аззоліні* слід назвати відсутність індивідуального трактування регістрів фаготу: недарма К. М. Вебер в нотному тексті проставляє різні ключі – для зручності виконавця та експонування краси не лише тембру інструменту, а й його регістрів. Проте, цей момент італійський виконавець також не вбачає до позиціонування.

Ймовірно, через приналежність до німецької фаготової школи, або, через своє походження, *К. Тунеман* дуже скрупульозно підійшов до виконавства кожної ноти розгляданого Концерту. Вражають чіткістю та, водночас, емоційною прісністю та «холодом» повторювані секвенційні пасажі: кожна нота знаходиться на своєму місці, вона сітко визвучена, дихання – бездоганно продумане та розраховане, мелізматика продемонстрована також бездоганно. Тим не менше, у його грі складно сформулювати чіткий образ – настільки все бездоганно та беземоційно. Дуже чудово фаготист «звучить» як у кардинально високому – так і в максимально низькому регістрі та органічно взаємодіє з оркестром.

У Другій частині Концерти, можна стверджувати, що *С. Аззоліні* відчуває себе дуже комфортно як музикант та художній інтерпретатор: фаготист прекрасно оперує динамікою в повільному темпі, він здатен сформувати живий звук, наповнюючи його більш насиченою динамікою – потім, тихішою – і знову повертається до попередньої гучності, причому, не змінюючи дихання. Ймовірно, кантилена – це найкраще середовище для емоційного італійця, адже в цій частині у нього добре звучать різні регістри інструменту, він якісно взаємодіє з оркестром, особливо з соло двох валторн, формує м'яку атаку звуку, дослуховує закінчення, насичує багатим емоційним змістом усю музичну мову Концерту, пропонуючи звучання фагота в кращих його якостях.

К. Тунеман у Другій частині експонує дуже ліричну та кантиленну основну тему, чудово володіє динамікою, різновидами штрихової техніки, чисто інтонує стрибки на широкі інтервали. У його інтерпретації бездоганно звучить трель у низькому регістрі, камерно фаготист вибудовує ансамбль з двома валторнами в середньому епізоді, проте, самому виконавству бракує емоційності. Тобто, якщо Друга частина – це, скоріше, середовище *С. Аззоліні*, а не *К. Тунемана*, то, навіть, надмірні емоції італійця в цьому розділі – сприймаються органічніше, аніж стриманість та досконалість гри німецького музиканта.

Фінал, фактично, не дуже відрізняється в інтерпретації обидвох виконавців, адже, він насичений подібними технічними та образними складнощами, що й Перша частина. Перший стрибок та перше проведення основної теми *С. Аззоліні*, як солюючий виконавець продемонстрував: як не потрібно виконувати. Перше, що варто відмітити: фаготисту «незручні» низхідні стрибки на широкі інтервали, і в даному випадку від абсолютно не «попав в ноту», що дивує в контексті інтерпретації фаготиста світового масштабу. Надалі, лаконічні стрибки та лаконічний пасаж з шістнадцятих, причому, гамоподібного руху – він також інтонаційно та артикуляційно «змазує». Саме в цьому аспекті його надмірна образність та застосування

агогіки вийшла з-під контролю виконавства. Тут же, необхідно звернути увагу, що як пасаж із злігованих між собою нот, так і подібний на стакато – він виконує ідентично, тим самим, нівелюючи задум композитора та вносячи максимально своє бачення Концерту.

К. Тунеман обирає швидший темп, проте, і в цій частині він впорався з артикуляцією, інтонацією, штрихами. З іншого боку – кожне проведення тематичного матеріалу в його баченні – майже завжди одноманітне, за виключенням окремих ліризованих епізодів. Подекуди, фаготисту бракує грайливості, скерцозності, жартівливості у характері виконавства, адже, Фінал, згідно задуму автора, це передбачає.

В цілому, слід підсумувати, що не завжди технічно бездоганне виконавство гарантує передачу авторської ідеї та гарантує втілення основних художньо-образних смислів, закладених у творі. Поруч з тим, надмірна агогіка, присутня в інтерпретації одного з вище розглянутих фаготистів, що. Ймовірно, продиктовано специфікою його походження – також фігурує зайвим елементом, адже, не те, що нівелює технічний бік гри, а, більшою мірою демонструє іншим виконавцям: як не потрібно виконувати той чи інший пасаж, штрих, мелізм. Отже, на суб'єктивну думку, **К. Тунеман**, все ж, отримує більше прихильності, аніж **С. Аззоліні** у трактуванні Концерту для фагота К. Вебера.

ВИСНОВКИ

У бакалаврському дослідженні було здійснено виконавський та музикознавчий аналіз драматургії Концерту для фагота К. М. Вебера, зокрема, з метою виявлення його особливостей. Першочергово, було проведено короткий історичний екскурс органології інструменту та шляху формування жанру концерту для фаготу в розрізі інструментального концерту – відштовхуючись від традицій сонатно-симфонічного циклу, закладеного віденськими класиками: Й. Гайдном, В. Моцартом та Л. Бетховеном.

Було виявлено, що твір романтичного композитора К. Вебера, адже, хронологічно, саме до цієї музично-естетичної епохи відноситься автор, був написаний з опорою на класичні догми. Це виявилось у його структурі, співвідношенні частин, тональному плані, взаєминам між солістом та оркестром. Разом з тим, композитор апелює і до романтичної манери написання композицій окресленого жанру: соліст тут отримує більшу свободу в інтерпретації, каденція має досить лаконічні об'єми, також, вона розташована не в традиційному для класичного концерту місці – не у Першій частині, а в останніх тактах Другої, автор вводить соло соліста з двома валторнами, формуючи умовний середній розділ в середній частині Концерту.

У бакалаврському дослідженні також здійснено порівняльну інтерпретацію двох різнотипних виконавців, зокрема, італійського фаготиста Серджіо Аззоліні та німецького – Клауса Тунемана. Зокрема, визначено, що інтерпретація С. Аззоліні більше насичена агогікою та образністю, що, подекуди, межує з відповідністю до технічного аспекту Концерту, а виконавство К. Тунемана – навпаки: характеризується емоційною скупістю та бездоганною технікою. Зроблено висновки, що, незважаючи на світове ім'я та популярність – необхідно постійно працювати над собою та вдосконалювати інтерпретацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Фагот от А до Я. Київ: ТОВ «Лазурит-Поліграф», 2017. 520.
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. Монографія. Харків: Основа, 2000. 344 с.
3. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2014. 200.
4. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми, 2002. 184 с.
5. "Bassoon", "Vivaldi: Points of style", "Vivaldi: Instrumental Music". Oxford Music Online.
6. Baines A. Woodwind instruments and their history. New York: W. W. Norton, 1957. 382 p.
7. Baker L. A History of the Physical Development of the Bassoon. Sacramento. California State University, 1971. 112 p.
8. Broses C. De. Letter on Italian Music Hardcover – January 1, 1978. 52 pages.
9. Burkholder J. P., Grout D. and Palisca C. A History of Western Music. 7th ed. New York: W. W. Norton and Company, 2006.
10. Dart M. The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 2011. 567 p.
11. Duda C. M. Influences On The Performance of Vivaldi's Bassoon Concertos at The Ospedale Della Pietà. 2009.
12. Elson L. C.; Elson's Pocket Music Dictionary; Oliver Ditson Company, B!yn Mawr, Penn.; 1909.
13. Field E. The Holy Cross and Other Tales. Books for Libraries Press: Freeport, N. Y., 1969 (reprint).
14. Forsyth C. Orchestration, Second Edition; The Macmillan Company, New York; 1946.
15. Friese-Greene A. Weber. London: Omnibus; 1993.

16. Grove's Dictionary of Music and Musicians; Edited by Eric Blom; Macmillan & Co. Ltd., London; volume I; 1954.
17. Jansen W. The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players and Music. Frits Knuf: Buren, 1978.
18. Langwill L. The Bassoon and Contrabassoon. London: Ernest Benn Limited, 1971.
19. Mons H. Bassoon d'Amour or Liebesfagott. URL: <http://www.baroquebassoon.org/basson-d-amour.htm>. 2006 .
20. Piston W.; Orchestration; w. w. Norton & Company, Inc., New York; 1955.
21. Pivoňka K. Škola hry na fagot. Bratislava: Praha, 1970. 87 s.
22. Ryom P. Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / Peter Ryom. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2007. 645 s.
23. Sadie S. "The Baroque Era." Grove Music Online.
24. Sadie S., Levy M. The new Grove dictionary of music and musicians. 2nd ed. London; New York: Macmillan; Grove; 2001.
25. Saunders W, Blom E. Weber. London; New York: J.M. Dent; E.P. Dutton; 1940.
26. Schwartz H. W.; The Story Of Musical Instruments; Doubleday, Doran & Company, Inc., Garden City, New York; 1938.
27. Selfridge-Field E. Flute Concertos, Op. 10, in Full Score: With Related Concertos for Other Wind Instruments by Antonio Vivaldi, Music Library Association. P. 255.
28. Sergio Azzolini: Weber Bassoon Concerto (Op. 75) + Telemann Encore. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G4k2wWjV6gY> .
29. Warrack JH. Carl Maria von Weber. 2d ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press; 1976.
30. Waterhouse W. Weber's Bassoon Concerto Op. 75: The Manuscript and Printed Sources Compared.

URL: <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL14/JNL14.Waterhouse.html>.

31. Weber CMv, Warrack JH. Writings on music. Cambridge; New York: Cambridge University Press; 1981.
32. Weber CMv. Concerto, F major, for bassoon and orchestra: Op. 75. Germany: Breitkopf; 1974.
33. Weber MM, Simpson JP. Carl Maria von Weber: the life of an artist. New York: Greenwood Press; 1969.
34. Weber: Bassoon Concerto in F, Op. 75: 1. Allegro ma non troppo. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mlD3EDTbIBI>.
35. Webster's New Collegiate Dictionary; G. & c. Merriam Co., Publishers, Springfield, Mass.; 1953.
36. White Dr. Alvin c.; "The Story of the Bassoon," Etude; Theodore Presser Co., Philadelphia, Pa.; volume 60, January, 1942.

ДОДАТКИ

Приклад 1.

Example 1 is a musical score for piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a dense, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with various ornaments and trills. The score is marked with dynamics such as *pp*, *ff*, and *p*.

Приклад 2.

Example 2 is a musical score for piano and violin, marked *Adagio*. The piano part is in the lower register, featuring a dense, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with various ornaments and trills. The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*.

Приклад 3.

ad lib.
a tempo
a tempo
pp

S. 5592

This musical score for Example 3 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with a complex, flowing melody. It begins with a fermata and the marking 'ad lib.', followed by a series of rapid sixteenth-note passages. The tempo is marked 'a tempo' at the beginning and 'a tempo' again later. The lower staff is a piano accompaniment, primarily consisting of sustained chords and single notes. The piece concludes with a piano (pp) dynamic marking.

Приклад 4.

**Rondo.
Allegro.**

scherzando

dolce

p
f

This musical score for Example 4 is divided into two systems. The first system is marked 'Rondo. Allegro.' and 'scherzando'. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a piano (p) dynamic marking. The second system is marked 'dolce' and features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a piano (p) dynamic marking. The piece concludes with a forte (f) dynamic marking.