

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

ЯЦУЛА Тарас Іванович

**ГЕНІАЛЬНІ РИСИ ТВОРЧОСТІ ДЖ. РОССІНІ НА ПРИКЛАДІ
CONCERTO DA ESPERIMENTO ДЛЯ ФАГОТУ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Фагот

Бакалаврська робота

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

Рецензент:
с т а р ш и й в и к л а д а ч к а ф е д р и
духових та ударних інструментів
Борецький Василь Ярославович

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РЕТРОГРАДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОАККІНО РОССІНІ.....	5
1.1. Творча постать Дж. Россіні в музикознавчих дослідженнях.....	5
1.2. Сонати для квартету духових італійського майстра в уособленні індивідуальної композиторської стилістики.....	9
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ФАГОВОГО КОНЦЕРТУ ЯК ОРИГІНАЛЬНОГО ЖАНРУ СПАДЩИНИ ДЖ. РОССІНІ.....	14
2.1. Concerto da Esperimento в класико-романтичній стилістиці Дж. Россіні.....	14
2.2. Донат'єн Бахманн та Мор Бірон: до питання суб'єктивної інтерпретації.....	18
ВИСНОВКИ.....	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	24
ДОДАТКИ.....	27

ВСТУП

Творча постать Джоаккіно Россіні на сьогоднішній день повною мірою асоціюється з його оперною творчістю, і усі розвідки, здійснені в українському музикознавстві, присвячені саме його операм. Рідше – розглядаються фортепіанні, хорові композиції. Щодо духової творчості, яку складають цикл з Шести Сонат для духового квартету (транскрибовані зі струнних Сонат) та Концерт для фаготу з оркестром – наразі ці твори не були представлені в наукових розвідках.

Concerto da Esperimento або фаготовий Концерт Дж. Россіні на сьогодні постає перлиною витонченої італійської духової музики романтичної доби, котрий парадоксально зосередив в собі домінуючі риси класицизму. Оригінальний єдиний фаготовий твір митця – актуальний в репертуарі найвідоміших виконавців світу, а також – українських професіоналів. Попри це, Концерт не отримав належного висвітлення ні з позиції драматургії, ні з виконавської та стилістичної сторони. Саме тому й сформувалась актуальність дослідження.

Мета роботи – дослідити риси творчості Дж. Россіні на прикладі фаготового Концерту.

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

1. **Розглянути** місце та роль Концерту для фаготу в спадщині італійського композитора.
2. **Відстежити** специфічні композиторські риси манери письма Дж. Россіні на прикладі фаготового Концерту.
3. **Проаналізувати** фаготові інтерпретації двох різнотипних виконавців із виокремленням специфічних характеристик.

Об’єкт дослідження – композиторська творчість Дж. Россіні в контексті музичного романтизму.

Предмет дослідження – Концерт для фаготу з оркестром Дж. Россіні.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу Концерту для фаготу першої половини XIX століття;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки індивідуальної інтерпретації кожної із обраних фаготистів;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, що були використані Дж. Россіні в контексті написання фаготового Концерту;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному та виконавському аналізі розгляданого Концерту.

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, монографії, іноземних та вітчизняних музикознавців, що стосуються творчої спадщини Дж. Россіні та його композиторської стилістики.

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

РОЗДІЛ 1. РЕТРОГРАДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОАККІНО РОССІНІ

1.1. Творча постать Дж. Россіні в музикознавчих дослідженнях

Постать *Джоакіно Россіні (1792-1868)* в західно-європейській музичній культурі відома, перш за все, завдяки оперному жанру, адже автор написав 39 зразків опер, що й активно розглядається, фактично у всіх іноземних дослідженнях. Найважливішими з них, котрі містять й біографічні дані, характеристику авторської стилістики – переважно, іноземні монографії та дисертації. Зокрема, Мартіна Гремлер у своїй книзі 1996 року, що, попередньо була її дисертаційним дослідженням, розглядає композитора в контексті італійського Рісорджименто — національно-визвольного руху, що призвів до об'єднання Італії в середині XIX століття. Першопочатково, авторка аналізує, як політичні події та національні ідеї Рісорджименто вплинули на музику та оперну творчість Дж. Россіні зокрема. Надалі – науковиця досліджує, яким чином автор використовує національні мотиви та теми у своїх творах, сприяючи формуванню італійської національної ідентичності посередництвом музики. Також, у книзі запропоновано глибокий аналіз опер композитора, з позиції не лише з музичної, але й з політичної та соціальної [15].

Однією з найвідоміших біографій Дж. Россіні є монографія Р. Осборна 2007 року – розширене та оновлене видання першої книги, опублікованої у 1985. Тут містяться максимально новітні наукові розвідки, критичні видання творів композитора та раніше неопубліковану кореспонденцію. Серед основних аспектів книги слід назвати детальний опис біографії митця з визначенням періодизації, аналіз усіх 39-ти опер, хорової спадщини, вокальних та фортепіанних композицій – у контексті еволюції стилю композитора та впливу на розвиток оперного мистецтва в Італії та Франції. Важливим у цьому дослідженні постає той факт, що його автор спростовує стереотипні судження про композитора, як про «лінивого» митця та

аргументує, що його відхід з оперної сцени був зумовлений політичними подіями та серйозними хворобами [20].

Одним з найстаріших видань про постать італійського композитора слід вважати монографію 1968 року американського дослідника Герберта Вейнстока. Усю біографічну книгу автор ділить на 20 розділів, де апелює до кожного важливого хронологічного періоду, виділяючи хорову музику, інструментальну, та оперну. Останньому жанру приділяється особлива увага, що знову свідчить про недостатнє висвітлення інструментальної музики. Книга базується на широкому спектрі джерел, включаючи листи, документи, сучасні свідчення та нотні партитури [26].

Серед україномовних досліджень, котрі містять важливу інформацію про постать композитора – слід назвати дисертацію Молибоги А. В., де авторка вивчає жанрово-стильову модель італійської комічної опери в ранній російській творчості [2]. Про оперний світ пише й М. Черкашина-Губаренко [8, С. 13–18.] та інші науковці.

Дещо в іншому напрямку зосередили свої наукові розвідки інші митці, наприклад, А. Татарнікова досліджує хорову творчість композитора в аспекті його духовно-релігійних пошуків на прикладі *Stabat Mater* [5, С. 116-123]; Шумакова Є. здійснила дисертаційне дослідження фортепіанних обробок оперної музики XIX доби [9]; про східну тематику та систему музично-виразових засобів в оперній творчості Дж. Россіні – пише Лін Юлін [10, С. 54-58.]. Італійський музичний театр постав об'єктом наукових інтересів Кулієвої А. Насамперед, науковиця вивчає еволюційні шляхи музичного театру на початку XIX доби та зупиняється на аналізі твору «Італійка в Алжирі» автора [1, С. 175–180]. Про феномен Мойсея в музичних творах італійських композиторів пише у своїй статті С. Серенко, що також демонструє звернення до оперної тематики у творчості митця [4, с. 159-169].

Оригінальною науковою розвідкою інструментальної творчості італійського автора є стаття Пархоменка Д. «Музична гастрономія в фортепіанних мініатюрах Дж. Россіні (на прикладі циклу «Чотири закуски і

чотири десерти».) [3, С. 169-188.], що уже вирізняє дане дослідження із загальних, зорієнтованих в оперне русло.

Таке пріоритетне звернення дослідників до оперного жанру в спадщині митця диктує і кількість написаних ним опер. Поруч з тим, композитор є автором й інструментальних композицій. Серед них – три симфонії, шість сонат для струнних (пізніше транспоновані для квартету духових), оркестрові, камерно-інструментальні п'єси та композиції для духового оркестру.

Майбутній композитор зростав у музичній родині, і це середовище регулярно здійснювало на нього вагомий вплив. Також, слід зазначити, що істотного значення відіграла для формування мистецької особистості його болонська освіта, в контексті якої митець освоїв композицію та контрапункт у Джованні Марко Рутіні. Цілком закономірно, що свої перші твори автор написав у дуже ранньому віці, адже його батьки були музикантами, і він зростав у постійному мистецькому оточенні. Дебютним твором на оперній сцені став 1810 рік, коли автор створив першу оперу «Шлюбний вексель», проте, одним з найраніших циклів стали Шість скрипкових сонат, котрі, потім були транспоновані для духового квартету.

Стилістика Дж. Россіні полягає у його майстерному поєднанні неймовірної краси мелодичної лінії та вражаючого оркестрового письма. У музичній мові композитора присутній новаторський підхід до ритмічного та мелодичного елементів, а також, втіленням аріозних структур в інструментальні партії. Митець завжди прагне створити для слухача такі образно насичені моменти, які зможуть викликати максимально інтенсивні емоції. Зокрема, автор вдається до чергування пасажних епізодів з жартівливими та дотепними, митець дуже вдало характеризує героїв за допомогою окремих засобів музичної виразності.

Ще одним, відмінним аспектом стилістики композитора – є використання *«крещендо»*. Цей змінний динамічний відтінок автор вдосконалював настільки, що він постав його характерною ознакою, й надалі вплинув на твори композиторів наступних поколінь, котрі писали зразки композицій в період між

класицизмом та романтизмом. До геніальних рис творчості митця слід віднести й наступні:

- ***bel canto*** – виразна, гнучка, прикрашена мелізматикою вокальна лінія, акцент на технічній стороні голосу, широкі, розлогі арії з активною орнаментикою. Важливо, що ці риси «бельканто» композитор транслює і на інструментальні твори;
- ***віртуозність, ефектність***: у вокальних творах – це складна колоратура, трелі, тремоло, пасажі, оркестрова «підтримка» а не домінування. В інструментальній музиці – це аналогічні прийоми композиторської роботи з музичним матеріалом;
- ***жанрова гнучкість*** виявляється не лише в поєднанні комічних та драматичних елементів у операх, а й у інструментальних творах, де драма переплітається з комізмом, гумором, лірикою та іронією;
- ***драматургія та яскраві характери***: яскраві, характерні риси головних персонажів, елементи карикатури в комічних епізодах, висока драматична напруга у творах вокального та інструментального типу;
- ***чіткість структури***: усі композиції митця, до жанрів котрих він звертався – завжди чітко структуровані, зрозумілі за своєю будовою, незважаючи на той факт, що композитор творив в епоху романтизму;
- ***увага до оркестровки***: оркестр виконує роль не лише акомпаніатора, а й формує комплекс емоцій у слухача, ефектно інструментує музичні фрагменти.

Варто зауважити, що, попри факт музично-історичної приналежності до XIX століття, стилістика Дж. Россіні є дуже далекою від романтичної естетики, адже, він повною мірою був прихильником блискучих творів та формальних структур, що було протилежним до його часу і творчої спадщини колег-композиторів, хоча, деякі пізні твори, зокрема, опери «Граф Орі» (Le Comte Ory) 1828 року та Вільгельм Телль (Guillaume Tell) 1829.

1.2. Сонати для квартету духових італійського майстра в уособленні індивідуальної композиторської стилістики

Французька революція (1789-1799) була періодом народних повстань, масової пропаганди та використання кожної можливої зброї в боротьбі проти політичної тиранії. Від самого початку музика використовувалася для передачі певних повідомлень та для підбурювання натовпу: було написано безліч хорових творів з політичним підтекстом, а описи народження «Марсельєзи» 1792 року викликають уявлення про те, яким чином вони використовувалися.

Виконавство революційних творів на відкритому повітрі потребувало гучного музичного, а саме духового супроводу, а отже, вимагало підготовлених музикантів для підтримки революційної справи. У 1792 році Бернар Саррет, музично-громадський діяч, заснував музичну школу при Національній гвардії, а в 1796 році вона перетворилася на юридично визнаний Паризький консерваторіум з 115 професорами, готовими навчати 351 студента [25]. Відкриття Паризької консерваторії стало дуже вагомою подією для усіх типів музикантів не лише для Франції, а й для усієї Європи.

В цьому освітньому осередку викладалися усі дисципліни, при чому, на якісно високому рівні, де навчання грі на духових музичних інструментах також відповідно позиціонувалось. У 1818 році загальний рівень професіоналізму викладачів консерваторії посилювався посередництвом призначення чесько-французького композитора, теоретика музики та педагога, чия діяльність значно вплинула на розвиток музичної культури Європи кінця XVIII — початку XIX століття – Антуана Рейха. Він став професором гармонії та контрапункту, а в контексті даного бакалаврського дослідження ця постать важлива з того ракурсу, що багато його композицій є теоретичним розв'язаннями багатьох технічних проблем виконавства на духових інструментах. Зокрема, його 24 твори для флейти, гобоя, кларнета, валторни та контрабасу закріпили духовий квінтет як життєздатну форму камерної музики.

Важливо звернути увагу, що ці твори були написані між 1811 та 1820 роками та підвищили інтерес композиторів до написання інших творів різнотипних ансамблевих складів для духових. Зокрема, маловідомі автори, які зацікавились і почали писати оригінальні духові твори для квартету з флейти, кларнета, валторни та фагота – були Й. Г. Абельтшаузер, Ш.-С. Кател, Ф. Р. Гамбаро, М. Й. Гебауер, Л. Жадін та М. Й. Менгаль [25]. Н а сьогоднішній день, одним з найвідоміших квартетів ХІХ доби для духових інструментів, постає аранжування Фредеріка Берра шести сонат Дж. Россіні для струнних.

Італійський митець написав свій оригінальний твір 1804 року у віці дванадцяти років для Агостіно Тріосі. Митець сформував квартет з двох скрипок, віолончелі та контрабасу, фактично, таких же юних музикантів – його друзів та братів, і в зрілому віці називав ці сонати дуже примітивним, хоча думка Ф. Берра – є протилежною, зважаючи на його прагнення транскрибувати ці твори саме для духового квартету. П'ять з шести сонат були опубліковані в Мілані приблизно в 1825 року.

До цього часу музичні твори Дж. Россіні були відомі в мистецьких та слухацьких колах Західної Європи, а, особливо, в Парижі, де він жив з осені 1824 року. Ф. Берр не випадково виявив бажання транскрибувати сонати для струнних – у духові, адже він був не лише композитором, а й кларнетистом з практикою виконання россінівських творів. Звідси, можна зробити висновок, що спадщина митця була йому особисто близькою та зрозумілою. Митець аранжував лише п'ять опублікованих з шести існуючих сонат, а шоста була транскрибована набагато пізніше, ближче до ХХ століття.

Вагомим чинником в потенційних транскрипціях відіграв і багатий виконавський досвід кларнетиста, котрий, в різні періоди свого життя виконував функцію, і флейтиста, і контрабасиста й скрипаля. Мульти-інструменталіст орієнтувався також і в інструментовці, та, цілком закономірно – в композиції, адже, був учнем А. Рейха. Черговим музично-історичним фактом важливості транскрипцій Сонат для духового квартету фігурує й видання Ф. Берр журналу «Journal d'harmonie» де зосереджувались не лише

оригінальні композиції, а й аранжування для багатьох малих військових та цивільних оркестрів, які процвітали в цей час.

Публікація струнних сонат Дж. Россіні в 1825-1826 роках та продовження бурхливого публічного зацікавлення до його музики, ймовірно, були цілком достатніми, щоб переконати Ф. Берра в тому, щоб додати ці твори до його зростаючої колекції аранжувань для духових інструментів. Поруч з тим, результат транскрипції – сонати для духових, передбачав чималий прибуток, адже автором не було вказано призначення твору для конкретної групи інструментів. В контексті роботи з транскрибуванням Сонат Дж. Россіні, Ф. Берр зустрічається з незначною мистецькою перешкодою. Насамперед, публікування подібних творів було прийнято від кількості у шість композицій, а перед музикантом постало лише п'ять з шести, виданих італійським автором. Це постало б, своєрідною новацією, чого не хотів Ф. Берр, не знаючи про існування шостої, невиданої сонати. Таким чином, він самостійно адаптовує новий твір, *Andante* та тему з варіаціями, ймовірно, запозичуючи з певної опери автора – задля формування повноцінного комплексу.

Загалом, Сонати для духового квартету доволі часто є позиціонованими в контексті авторства самого Дж. Россіні, адже композиторський підхід та спосіб взаємоузгодження скрипкових інструментів є дуже органічним в беррівській духовій квартетній спадщині. Однією з версій, чому італійський композитор звернувся до оригінального як для нього жанру в єдиному екземплярі – апелює до думку, що митець загадував його як частину оперної партитури.

Музична мова Сонат для духового квартету уособлює в собі квінтесенцію геніальних стилістичних рис Дж. Россіні: дотепність, швидкість, елегантність, численні мелодії, котрі швидко запам'ятовуються та загальний піднесений настрій. Усім шести творам притаманна класична врівноваженість, а витримка чіткої структури «швидко-повільно-швидко» апелює до спадщини віденських класиків, зокрема, загальних принципів побудови сонатно-симфонічного циклу (симфонія, соната, концерт, квартет)

Важливо зазначити, що першу свою оперу Дж. Россіні написав 1810 року, а Сонати – ще 1804, і вони уже сповнені тонкого мелодизму, грайливого гумору, логічно осмисленого у, фактично, дитячому віці. Цикл складають яскраві мелодії, що легко запам'ятовуються, граціозне орнаментування, яке звертає увагу на потенційну віртуозність солістів, чергування інструментальних тембрів, періодичне наростання динамічної напруги (россінівське крещендо). У Сонатах для квартету митець залишався вірним своєму девізу, якого дотримувався протягом своїх дев'ятнадцяти насичених років оперної творчості (1810-1829): «Всі види музики, крім нудної» [18].

Цю лаконічну фразу висловлення власної думки самим композитором можна багатозначно трактувати, адже присутня в його стилістиці деяка поверховість, сентиментальність, банальність, театральні ефекти, як елементи композиторської стилістики. Разом з тим, риси творчості митця вдало поєднують і граціозну елегантність, що стримує надмірності та надає музиці італійського автора галантного шарму, сформованого під впливом його авторитетів — В. Моцарта та Й. Гайдна. Усі ці характеристики притаманні Сонатами для квартету Дж. Россіні.

Композитор дуже майстерно надає ролі кожному з інструментів, відсилаючись до традицій оперного жанру. Зокрема, флейта відіграє архітектонічну функцію, тобто, відповідає за структурованість Сонат; валторна – наділена серйозними або романтичним рисами, вона часто виконує функцію опорних основних тонів; кларнет у цьому колективі – рефлексивний та «доброзичливий»; а фагот – подекуди незграбний. Зважаючи на прихильність митця до колоратури в оперних аріях, де він, переважно, демонстрував красу людського голосу посередництвом віртуозно складних технічних аспектах, той у Сонатах від кожного інструменту – потребував максимально технічної та колористичної віддачі. Валторна у цьому циклі автора відіграє вагому роль з того ракурсу, що батько композитора досягнув на ній успіху, та й сам митець розпочинав свою освіту з освоєння цього інструменту. Загалом, Сонати для квартету Дж. Россіні відрізняються від

інших традиційних творів камерно-інструментального жанру особливістю підходу автора до роботи з музичним матеріалом, а саме: один інструмент він використовує якості ведучого, а інші – об'єднує для акомпанементу.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ФАГОВОГО КОНЦЕРТУ ЯК ОРИГІНАЛЬНОГО ЖАНРУ СПАДЩИНИ ДЖ. РОССІНІ

2.1. Concerto da Esperimento в класико-романтичній стилістиці

Дж. Россіні

В період з 1812 по 1822 рік Дж. Россіні створює величезну кількість опер, а саме тридцять. Після останньої опери, «Вільгельм Телль», митець, подекуди, відновлював свою композиторську роботу, зокрема, видав збірку зі 150 численних п'єс в різноманітних формах та назвав її *Réchés de vieillesse* або ж – «Гріхи старості». У музикознавчих та мистецьких колах побутувала непідтверджена думка, що Дж. Россіні ще створив у цей період Концерт для фаготу, проте, підтвердження цьому не було. Слушно, що у 1990-их роках в одній з італійських бібліотек була знайдена рукописна партитура фагового концерту, на першій сторінці якого зазначено, що твір написаний саме Дж. Россіні. Цей факт постав дуже важливим елементом у дослідженнях науковців і зняв завісу таємниці існування твору. Для духової, а саме, фагової спадщини та репертуару – це також важлива подія, адже, композиція пізнього періоду творчості атипового романтика акумулювала в собі комплекс геніальних композиторських рис митця.

Існують свідчення, що Дж. Россіні написав фаговий Концерт для випускного іспиту Назарено Гатті у Паризькій консерваторії. Можна зробити припущення, що сам фаготист брав участь у написанні цього твору, зокрема, завершив його, або ж – адаптував суто під інструментальне виконавство. У всякому разі, твір був написаний в 1840-их роках в россінівській стилістиці, навіть, якщо сам автор долучився до створення цього Концерту більшою чи меншою мірою. Якщо дотримуватись думки, що фаговий твір відноситься, беззаперечно, виключно перу Дж. Россіні, то це є останній оркестровий твір автора, як і *Réchés de vieillesse* – останній фортепіанний збірник, що відноситься до зрілого періоду творчості митця.

Перша частина, Allegro розпочинається з тривалого вступу в тональності B-dur: оркестр звучить в піднесеному настрої, типовому для стилістики Дж. Россіні, та з елементами композиторської манери В. Моцарта, про що свідчить інтерпретаційна легкість, «повітряність» виконавства, відсутність драматизму чи трагізму, а навпаки: безпосередність, радість та щирість висловлювання. Твір побудовано згідно класичних структурних принципів сонатно-симфонічного циклу, куди, окрім жанру інструментального концерту входить ще соната, квартет та симфонія. Цілком закономірно, що розгляданий фаготовий Концерт має тричастинну будову. Незважаючи на період написання в добу музичного романтизму – фаготовий твір постає, фактично, типовим зразком класичної спадщини Дж. Россіні.

Перша частина ще до вступу соліста містить і традиційні геніальні рими творчості італійського митця, а саме, метро-ритмічні та інтонаційні повтори, чергування одного і того ж тематичного матеріалу в динаміці *f* та *p*, як, своєрідне порівняння. Автор застосовує внутрішні ансамблі скрипок з інструментами дерев'яної духової групи, а віолончелі та контрабаси – з мідними духовими.

Фагот вступає, одразу демонструючи свій регістровий, а потім уже – і виразовий потенціал. Головна партія, котру викладає інструмент, насичена як ходами на широкі інтервали (більше октави), так і містить гамоподібні, хвилеподібні, оспівувальні рухи шістнадцятими, що дозволяють виконавцю продемонструвати й професійний технічний аспект. *(Див. Приклад 1. Ч. 1. Allegro, головна партія)*

Соліст позиціонується у творі як ведучий, а оркестр – повноцінний супровід, хоча, в лаконічних епізодах акомпанемент виходить на перший план. Побічна партія розпочинається з піцикато скрипок, а надалі основну, лірично-граціозну тему підхоплює соліст, після чого – вона переходить до партії кларнетів *(Див. Приклад 2. Ч. 1. Allegro, побічна партія)*

Незважаючи на деякий ліризм та меланхолійність, побічна партія також дозволяє фаготисту продемонструвати свій виконавський хист, зокрема, тут

містяться дрібні тривалості в швидкому темпі при змінній динаміці. Реприза, традиційно до класичного Концерту, містить елементи головної та побічної партії, а у Коді музикант отримує можливість максимально себе проявити, зокрема, потужний та глибокий діапазон. Також, лірична тема побічної партії містить пунктирну ритміку, що апелює не настільки до маршевости, скільки до бадьорих, піднесених арій – тут яскраво втілені геніальні риси композиторського стилю Дж. Россіні, як оперного композитора. У цій частині фаготист демонструє дрібну пальцеву техніку та артикуляцію, довге дихання, котре необхідно контролювати, аби дослуховувати закінчення фраз та довгих тривалостей.

Традиційно до побудови сонатно-симфонічного циклу, *Друга частина* написана в повільному темпі та характері. Дж. Россіні обирає ремарку *Largo*, розпочинає частину з потужного акорду на ff та висхідного руху струнних шістнадцятими нотами – повторюючи цю фразу двічі на відмінній гармонії, ніби демонструє драматургічні хвилі та готує слухача до чогось непередбачуваного. Для класичних творів вищезгаданого циклу такого типу композиторська робота у Других частинах творів є нетиповою, адже, зазвичай, вони фігурують ліричним центром усього твору. Саме тому, можна свідчити що россінівські риси виявились індивідуальним чином і у Другій частині твору.

Після двох драматичних «хвиль» оркестр переходить в роль скромного супроводу: на піано звучать лаконічні повторювані акорди, і тут Дж. Россіні також застосовує, радше, романтичну інновацію: у фаготовому Концерті він вводить лаконічні сольні епізоди дуету гобою та кларнету. Загалом, соло духових присутні у багатьох творах віденських класиків, але такий авторський підхід, коли у фаготовому Концерті соло інструменту «готують» інші представники дерев'яної духової групи – це, доволі рідкісне явище. Ймовірно, композитор звернувся до цього втілення, аби продемонструвати усю красу та потенціал саме тембру фаготу (*Див. Приклад 3. Ч. 2. Largo, основна тема*)

Як і в першій частині, італійський митець застосовує інтонаційні ходи на широкі висхідні інтервали, котрі потім «заповнює». Також, в темі присутні часті повтори і репетиції, поєднання виразової наспівності з граціозними стакатними структурами. Дж. Россіні бездоганно інтерпретує фагот не лише в основній темі, а й у її розвитку: наділяє довгими нотами, в контексті яких змінює динаміку, милозвучними трелями пасторального характеру. Ця частина також сповнена епізодів, коли оркестр виконує роль супроводу, а коли – самостійно фігурує носієм загальної драматургії.

Друга частина сповнена лірично-ностальгічних настроїв, головним героєм котрих фігурує фагот. Цілком очевидним постає і той факт, що митець в його образі експонує певного «вокаліста» - настільки мелодичні лінії мають не інструментальний, а, радше, вокалізований характер.

Фінальну частину Дж. Россіні називає *Rondo*, і, незважаючи на її легкий, повітряний характер та структурні відмінності від попередніх частин – вона має багато спільного з ними, а саме побудову з висхідного елемента та низхідне заповнення широкого діапазону. Тут соліст одразу вступає з оркестром, на відміну від попередніх двох частин. Він одразу викладає основну грайливу, танцювальну тему-рефрен стакатного характеру (*Див. Приклад 4. Ч. 3. Rondo, основна тема*)

У Третій частині композитор вкотре показує усі технічні можливості фаготу, його різноманітні звучання та образи у тембровій колористиці, а також – уже традиційний россінівський прийом: один і той же тематичний матеріал композитор викладає в полярній динаміці *f* та *p*. Тут також присутні перегукування з кларнетом та флейтою, з оркестром, та струнною групою, зокрема.

Необхідно зазначити, що на титульному аркуші Концерту було зазначено *Concerto da Esperimento*, що в перекладі звучить як «Екзаменаційний Концерт» або «Експериментальний Концерт». Завдяки цьому напису можна зробити висновок, що твір, навіть, якщо допуститися думку про посереднє відношення до твору саме Дж. Россіні – був написаний вперше в спадщині того чи іншого

митця. З іншого боку, виконавський рівень, структурний, драматургічний та композиційний – чітко вказує, що саме цей італійський композитор, можливо й не без допомоги інших музикантів, написав розгляданий фаготовий Концерт.

Тут чітко виявляються його геніальні риси індивідуального авторського підходу до стилістики, що межує між класицизмом та романтизмом:

- присутність аріозних елементів;
- наявність оперної драматургії побудови інструментального твору;
- наділення солюючого інструменту рисами головної діючої особи, що типово більш для театральних жанрів;
- введення інших солістів тієї ж органологічної групи в сольний інструментальний концерт;
- оригінальний синтез рис жанру, де в основі постають класицистичні елементи, але вводиться і романтичні;
- індивідуальне трактування соліста та оркестру;
- масштабна робота з динамічними відтінками;
- наділення інструментального твору тематичною образністю.

В цілому, слід зазначити, що проаналізований Концерт цілковито відображає потенціал фаготу як віртуозного, технічно досконалого, глибоко-емоційного інструменту.

2.2. Донат'єн Бахманн та Мор Бірон: до питання суб'єктивної інтерпретації

Одним з сучасних професійних фаготистів, в репертуарі котрого доволі часто фігурує Концерт для фаготу Дж. Россіні, постає швейцарський виконавець *Донат'єн Бахманн (р. н. 1998)*. Своє освоєння фаготу він розпочав у Антуанетти Бейлер, а уже в 16 років він вступив до класу Афонсу Вентур'єрі

у Вищій школі музики в Женеві, де отримав ступінь бакалавра мистецтв у 2018 році. Своє навчання Д. Бахманн продовжив у Hochschule für Musik Basel в класі Серджо Аццоліні, отримавши ступінь магістра мистецтв з музичного перформансу в 2020 році. Він і сьогодні вдосконалює свої навички в місті Рейн в контексті Школи передового досвіду, зосереджуючись, зокрема, на вивченні барокового фагота. Д. Бахманн регулярно виступає як соліст з різними ансамблями, включаючи Женевський камерний оркестр, Гамбурзький оркестр Harvesthuder Sinfonieorchester, Kammerorchester Basel.

Важливо проаналізувати позиціонування Д. Бахманном Концерту для фагота Дж. Россіні [22], проте, було обрано й інтерпретацію абсолютно протилежного зразка, зокрема, Мором Біроном [24].

Мор Бірон (р. н. 1982) — ізраїльський фаготист, який здобув міжнародне визнання завдяки своїй технічній майстерності та глибокому музичному вираженню. Музикант розпочав кар'єру віолончелістом, а згодом перейшов на фагот, навчаючись у Гада Ледермана та Мауріціо Паеса. М. Бірон здобув бакалаврський ступінь у Єрусалимській академії музики і танцю, а також, навчався в Берлінській вищій школі музики «Ганс Айслер» під керівництвом професорів Клауса Тунеманна та Волькера Тессмана. М. Бірон активно займається педагогічною діяльністю, проводячи майстер-класи по всьому світу.

Музикант на сьогоднішній день обіймає посаду професора фагота в Академії Баренбойма-Саїда в Берліні та викладає в Академії оркестрових досліджень у Севільї. З 2022 року він також обіймає посаду «Artist in Residence» в Єрусалимській академії музики та танцю. Також, фаготист активно концертує з такими оркестрами як Берлінський філармонічний оркестр, Orquesta del Palau de Les Arts Reina Sofia, West-Eastern Divan Orchestra: М. Бірон є одним із засновників цього оркестру, створеного Даніелем Баренбоймом та Едвардом Саїдом, що об'єднує молодих музикантів з арабських країн та Ізраїлю. Він часто виступає з оркестром як соліст.

Отже, в інтерпретації М. Бірона [24]. Перша частина відкривається масивним, наповненим, темброво багатим звучанням. Музикант дуже делікатно змінює регістри, при виконання широких інтервалів і робить це таким чином, що кожен звук у своєму регістрі визвучений повноцінно, і характерно саме цій теситурі. На перший погляд здається, ніби музикант дещо зажатий, але в контексті його інтерпретації – приходить розуміння, що він є галантно-стриманим і відноситься з повагою до тієї музики, яку виконує. М. Бірон чудово проводить фрази, змінюючи внутрішню динаміку, він дослуховує довгі ноти, вдало зліговує різнотеситурні звучання та бездоганно артикулює в епізодах, де розташовані шістнадцяті в швидкому темпі.

Д. Бахманн, в свою чергу, уже на початку звучання Концерту в партії оркестру (тривалий вступ) поводить асценічно, тобто, його неакадемічні рухи руками, поставою, міміка обличчя – не відповідає тим догматичним традиційним канонам, котрі повинні співвідноситись з музикою даного зразка [22]. Уже перший форшлаг, що звучить в головній партії – є дещо «змазаний», хоча, інтонаційно фаготист розпочав досить переконливу мелодичну лінію. Також, йому дуже переконливо вдається зміна динаміки та рітенуто – до цих моментів виконавець підійшов дуже відповідально, а от, трелі з попереднім форшлагом в розвитку основної теми – у нього також артикуляційно нечіткі.

Досить непогано Д. Бахманну вдаються стакато дрібних повторюваних тривалостей, а також – емоційні висхідні «хвилі». Подекуди, фаготисту не вистачає дихання задля тембрального визвучення кожної ноти, тому вони отримують деяку «прісність» та безбарвність. Особливо в гучних епізодах, де оркестр звучить на *f* або на *ff* – соліст губиться в загальному звучанні, а його артикуляція в пасажах бажає бути кращою. Можна засвідчити, що швейцарський фаготист чудово виконує трелі та вибудовує крещендуючі лінії, що важливо для россінівського твору. Проте, його самолюбівання та чергова асценічна поведінка посеред Першої частини є недопустимим елементом академічного виконавства. В особливо драматичних епізодах фаготист дивує

своєю реакцією на технічно-виконавські труднощі, і, навіть, перетворює звукоутворення на неакадемічне.

Доволі оригінально М. Бірон підходить до виконавства початку Другої частини: він грає разом з оркестром, у той час, як Д. Бахманн вступає лише в тій частині, де композитор прописав ремарку «Solo». Кантилена також дуже професійно вдається ізраїльському фаготисту. Ймовірно, в порівнянні з Д. Бахманном у М. Бірона – присутньо менше емоцій, проте, його інтерпретація – максимально грамотна в академічному відношенні. В особливо повільних, але тривалих фразах, М. Бірону іноді не вистачає дихання, але він максимально прагне визвучити кожну ноту і витримати її тривалість, не забуваючи про образний зміст Концерту, зокрема, Другої частини. У цій частині Д. Бахманн виявляє себе надто експресивно, і цей надлишок емоцій був би більш характерним для сучасного твору, але, аж ніяк не романтичного, тим паче, забарвленого класицистичними рисами – Концерту Дж. Россіні.

Досить вдало **М. Бірон** експонує свою інтерпретацію і у Третій частини, зокрема, в пасажному дуєті з флейтою – він інтенсивно виконує швидкі та карколомні пасажі, контролюючи артикуляцію, дихання, динаміку. В цілому, варто зазначити, що ізраїльський фаготист, якщо й не експонує бездоганну інтерпретацію, проте, прагне її. У нього: *насичений, оксамитовий, повний тембральний звук; чудова пальцева техніка; професійне дихання; сценічна поведінка, що відповідає епосі; бездоганна взаємодія з оркестром та диригентом; технічно досконаліші пасажі, тріолі, форшлаги; чітка, розмірена динаміка; чудове володіння кантиленою; образне виконавство, що викликає в слухача відповідні до музики смисли.*

В свою чергу, **Д. Бахманн**, подекуди, все ж, демонструє свою дрібну пальцеву техніку та, відповідно, чітку артикуляцію; наділяє музику складною образністю; чудово володіє динамічним планом, хоча, і з деяким перебільшенням та надмірностями, нетиповими ні класичній, ні, навіть, романтичній музичній добі; в окремих епізодах, особливо в Другій частині, на

довгих нотах - дуже образно змінює динаміку впродовж її звучання (місцями, так би мовити)

Серед мінусів слід назвати наступні: *не відповідне до нотного запису – проведення фрази; «перетягування» нот, іноді – хаотична зміна штрихів; різки зміни темпу; не завжди дотримує трелі до кінця, в Третій частині Концерту на довгих нотах інтонаційно «з'їжджає» з вниз; дихання в неправильних місцях; асценічна поведінка, котра псує все отримане позитивне від виконавця враження; надто романтизоване виконання та емоції, типові для сучасного естрадного а не академічного виконавства.*

Отже, так чи інакше, але кожен з фаготистів наділений своїми плюсами та мінусами, проте, на нашу суб'єктивну думку, ізраїльський фаготист, М. Бірон представляє максимально наближене виконавство до основного задуму Дж. Россіні у Concerto da Esperimento

ВИСНОВКИ

Згідно з окресленою у бакалаврській роботі метою – було досліджено риси творчості Дж. Россіні на прикладі фаготового Концерту. Зокрема, й розв'язано цілу низку завдань:

1. **Розглянуто** місце та роль Концерту для фаготу в спадщині італійського композитора. Зокрема, визначено, що даний зразок був єдиним у його спадщині для сольного духового інструменту. Також, для квартету духових було перекладено скрипкові Шість Сонат. Якщо Концерт є зразком пізньої творчості митця, то Сонати постають найранішими, навіть, дитячим циклом, котрий композитор написав для своїх друзів та братів.
2. **Відстежено** специфічні композиторські риси манери письма Дж. Россіні на прикладі фаготового Концерту, куди варто віднести: «россінівське крещендо», пильна увага до чергування динамічних відтінків в контексті повтору одного і того ж інтонаційного матеріалу на *f* та *p*; танцювальна, граціозна ритміка; експозиція кожного регістру інструменту та проведення повторюваного тематичного матеріалу у різній теситурі; швидкі дрібні пасажі та пасажні фігури повторної форми; залучення жанрових танцювальних форм, типових періоду музичного класицизму; органічне поєднання характеристик класичної та романтичної стилістик; тощо.
3. **Проаналізовано** фаготові інтерпретації двох різнотипних виконавців із виокремленням специфічних характеристик. Зокрема, було обрано виконавство швейцарським музикантом Донат'єном Бахманом та ізраїльським – Мором Біроном. В кожній з обраних інтерпретацій було окреслено плюси та мінуси технічного, образного виконавства, відповідності до стилістики епохи та основного задуму композитора, а також, загальній сценічній манері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кулієва А. Я. «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні в контексті еволюційних шляхів розвитку італійського музичного театру початку ХІХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2. С. 175–180.
2. Молибога А. В. Жанрово-стильові моделі італійської комічної опери у ранній творчості Джоаккіно Россіні: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 218 с.
3. Пархоменко Д. С. Музична гастрономія в фортепіанних мініатюрах Дж. Россіні (на прикладі циклу «Чотири закуски і чотири десерти»). Аспекти історичного музикознавства. Вип. ХІХ–ХХ. Харків, 2020. С. 169-188.
4. Серенко С. Феномен Мойсея у музичному мистецтві. Частина 2. «Мойсей» Дж. Россіні, Н. Паганіні, Н. Паганіні-Л. Сильва. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. (20), с. 159-169. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-159-169>]
5. Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat Mater). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 116-123.
6. Черкашина-Губаренко М. Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро. *Музика*. Київ. 2015. Сс. 60-63.
7. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені: від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал*. Київ. 2011. №3 (12). С. 13–18.
9. Шумакова Є. Фортепіанні обробки оперної музики ХІХ століття як художній переклад: історико-стилістичний та драматургічний аспекти: Дис. ... доктор філософії. Суми, 2024. 229 с.

10. Юлін Л. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. *Слобожанські мистецькі студії*. Випуск 2 (05), 2024. С. 54-58.
11. Azzolini S. (trad. Christiane Ghier), «Gioachino Rossini Le Concerto «da esperimento» pour basson principal [archive] » [livret du CD], sur *cdn.naxosmusiclibrary.com*, 2001.
12. Beauvert T. Knaup P. & Le Foll N. Rossini: les péchés de gourmandi Paris: Plume, 1997. 206 p.
13. Beggerow A. Rossini - Bassoon Concerto. *Muswrite*. Thursday, February 11, 2021. URL: <https://muswrite.blogspot.com/2021/02/rossini-bassoon-concerto.html>.
14. Gossett P. Gioachino Rossini and the Conventions of Composition. *Acta Musicologica*. Vol. 42, Fasc. 1/2, Numéro spécial. Actes préliminaires du Colloque de Saint-Germain-en-Laye (septembre 1970) / Special Issue. Preliminary Papers of the Colloque at Saint-Germain-en-Laye (September 1970) / Sonderheft. Vorberichte zum Kolloquium von Saint-Germain-en-Laye (September 1970) (Jan. - Jun., 1970), pp. 48-58. <https://doi.org/10.2307/932268>
15. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 p.
16. Hugill R. (en), « Gioachino Rossini Concerto for Bassoon and Orchestra [archive] » [critique du CD], sur *musicweb-international.com*, 2002
17. Kern B.-R. & Moller R. Rossini in Paris. Leipzig: Universitätsverlag, 2002. P. 181.
18. Lebow B. Rossini Quartets for woodwinds. URL: https://ia803402.us.archive.org/32/items/lp_quartets-for-woodwinds_gioachino-rossini/lp_quartets-for-woodwinds_gioachino-rossini.pdf.
19. Miller S. M. Form and Genre in Selected Keyboard Works from Rossini's "Peches de viellesse". (D. M. A. dissertation). Memphis State University. Memphis, 1990. 137.
20. Osborn R. Rossini. Oxford: Oxford University Press, 2007. 432 p.
21. Park Ch. Rossini's Late Piano Pieces: An Analysis and Revaluation. (D. M. A. dissertation). Boston University. Boston, 1997. 111.

22. Rossini - Concerto for bassoon and orchestra - Donatien Bachmann. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VW01SG8eVFI> .
23. Rossini G. Concerto a Fagotto Principale. Notes. 2000 by Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim – Leipzig. 45 p.
24. Rossini: Concerto for bassoon and orchestra. Israel Camerata Jerusalem| Avner Biron. Mor Biron. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kDRi5NZAwjU>
25. ROSSINI: Sonatas for Wind Quartet Nos. 1-6. *Naxosdirect*. URL: <https://www.naxosdirect.co.uk/items/rossini-sonatas-for-wind-quartet-nos.-1-6-145491> .
26. Weinstock H. Rossini. A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1968. 560 p.
27. Weinstock H. The Life of Rossini. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

ДОДАТКИ

Приклад 1. Ч. 1. *Allegro*, головна партія

Solo

ossia

57

dolce

62

con tutti con editoriale a pag. VIII

Приклад 2. Ч.1. *Allegro*, побічна партія

Solo

100

107

Приклад 3. Ч. 2. Largo, основна тема

13 Solo

p

(pizz.)

** sic

* siehe Anmerkung zu T. 65 (S. 30) / see note to b. 65 (pg. 31) / vedi nota per la batt. 65 (pag. 32)

** = original

FH 2649

17

Приклад 4. Ч. 3. Rondo, основна тема

III

(Rondò)

5