

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра духових і ударних інструментів та оперно-симфонічного
диригування**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«БЛИСКУЧИЙ СТИЛЬ» В МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ –
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. І ЙОГО ВТІЛЕННЯ В ТВОРАХ ДЛЯ
ФАГОТА**

Магістерська робота

Студента магістратури 2 року навчання

Йовенка І.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, Пастухов О.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3	
РОЗДІЛ 1. БЛИСКУЧИЙ СТИЛЬ ТА МИСТЕЦТВО ВІРТУОЗІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ДИСКУРСІ		
1.1. «Блискучий стиль» у фортепіанному мистецтві.....	5	
1.2. «Блискучий стиль» у струнно-смичковому виконавстві.....	7	
1.3. Віртуозний напрям в мистецтві гри на духових інструментах....	9	
Висновки до Розділу 1.....	16	
РОЗДІЛ 2. ФАГОТОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИНАМІКА ЙОГО ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ.....		15
2.1. Фаготове мистецтво в епоху Бароко.....	15	
2.2. Фаготове мистецтво у класичну добу.....	20	
2.3. Фаготове мистецтво в епоху Романтизму.....	22	
2.4. Фаготове виконавство у ХХ-ХХІ ст.	25	
Висновки до Розділу 2.....	28	
РОЗДІЛ 3. STIL BRILLANT ТА ЙОГО ПРОЯВИ У ФАГОТОВОМУ МИСТЕЦТВІ.....		29
3.1. Ознаки «блискучого стилю» в творах для фагота Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера, Л. Шпора.....	29	
3.1.1. Grand Concerto для фагота з оркестром Й. Н. Гуммеля.....	30	
3.1.2. Концерт для фагота з оркестром К. М. Вебера.....	32	
3.1.3. Анданте і Угорське рондо К. М. Вебера.....	34	
3.1.4. Адажіо для фагота і фортепіано Л. Шпора.....	36	
3.2. Елементи «блискучого стилю» у творах фаготистів-віртуозів межі XVIII – XIX ст.	38	
Висновки до Розділу 3.....	47	
ВИСНОВКИ.....	50	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53	

Вступ

Актуальність дослідження. Питання віртуозності завжди є одним з таких, що хвилюють виконавців на будь-яких інструментах. Феномен віртуозності й відповідний репертуар є досить широко вивченими музикознавцями, якщо йдеться про струнні інструменти або фортепіано чи вокал, але значно менше висвітлений в працях, присвячених мистецтву гри на духових інструментах, зокрема, на фаготі. Розквіт «класичного» віртуозного напрямку, що зачепив всі сфери виконавського мистецтва припадає на останні десятиліття XVIII – початок XIX ст. І цей період розвитку фаготового мистецтва, і репертуар, створений в цих хронологічних межах, не є достатньо вивченими в спеціальній літературі.

Отже, **мета** дослідження полягає в виявленні параметрів «блискучого» віртуозного стилю початку XIX ст. в творах для фаготу, написаних наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст.

Об'єкт дослідження – фаготове мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Предмет – «блискучий» стиль, що виник в інструментальній музиці першої половини XIX ст. і його відображення в творах для фаготу.

Матеріал дослідження – вибрані твори для фаготу К.М. Вебера, Й. Н. Гуммеля, Л. Шпора, К. Альменредера, Г. Куммера, Ф. Дев'єна.

У зв'язку з поставленою метою в роботі ставиться і розв'язується низка завдань:

- огляд наукових джерел, що стосуються феномену віртуозності та «блискучого» стилю в інструментальному виконавстві;
- огляд праць, присвячених мистецтву гри на фаготі;
- виявлення особливостей відображення параметрів «блискучого стилю» в творах для фагота обраних композиторів XIX ст.

Теоретичну базу роботи складають:

- роботи, присвячені віртуозному напрямку в інструментальному виконавстві : [7 –12; 14 –17; 22, 26, 27];
- роботи, присвячені мистецтву гри на фаготі [1 –5; 13, 18 –20; 21, 23 –25; 28–34].

В роботі використано такі методи:

- історико-стильовий (дозволяє окреслити хронологічні рамки віртуозного напрямку, виявити його специфічні характеристики, співвіднести з відповідним періодом розвитку фаготового мистецтва);
- аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін, метод виконавського аналізу (застосовано для виявлення основних рис «блискучого стилю» в конкретних музичних творах).

Наукова новизна роботи полягає в таких позиціях:

- отримує подальший розвиток вивчення феномену віртуозності та віртуозного стилю в інструментальному мистецтві романтичної доби;
- здійснюється аналітичний опис творів німецького композитора-фаготиста Карла Альменредера та інших маловідомих композиторів ХІХ ст., що мали в своєму доробку твори для фагота.

Практична цінність роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані в курсах «Історія музики», «Історія виконавства на духових інструментах», на заняттях у класі фаготу.

Структура роботи. Магістерська робота складається з Вступу, трьох розділів, Висновків і Списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. БЛИСКУЧИЙ СТИЛЬ ТА МИСТЕЦТВО ВІРТУОЗІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ДИСКУРСІ

1.1. «Блискучий стиль» у фортепіанному мистецтві

XIX століття в історії музичного мистецтва стало часом активного розвитку виконавства і появою цілої плеяди артистів, що вивели цей вид діяльності на новий рівень, додали в нього кілька нових важливих рис. Однією з причин такого розвитку подій стало вдосконалення конструкції багатьох дерев'яних і мідних духових інструментів, наприклад, флейти, кларнета, валторни. Істотні зміни сталися і з фортепіано.

Феномен фортепіанної віртуозності і віртуозного стилю кінця XVIII – першої половини XIX ст. зачіпає Н. Кучма в зв'язку з дослідженням звукового образу цього інструмента в етюдних циклах XIX – XX ст. Авторка вказує на походження інструментальної віртуозної техніки від барокового вокального виконавства та мистецтва імпровізації: «в епоху бароко віртуозність виконання в першу чергу пов'язувалася з вокальною музикою, – пише дослідниця – але згодом уся так звана колоратурна техніка поширилася майже на всі сфери музикування і в інструментальній музиці тлумачилася ще й як винахідливість, втілення мистецтва імпровізації» [14, с. 57].

Далі Н. Кучма зазначає, що в інші періоди розвитку музичного мистецтва зміст поняття віртуозності змінювався: «іноді перевага віддавалася блиску виконання (технічності та її артистичному поданню), іноді – підпорядкованості технології гри художнім завданням» [14, с. 57–58].

Як важливий чинник формування віртуозного напрямку у фортепіанному мистецтві, «переосмислення значущості технологічного аспекту гри» Н. Кучма називає відокремлення та розвиток виконавства як окремої музичної професії, розвиток концертного життя [14, с. 58]. Це все

разом, на думку авторки, спричинило «захоплення виконавців різними технічними складностями – подвійними нотами, октавами, арпеджіо тощо. Причому це стосувалося не тільки професійних музикантів, а й аматорів» [там само].

Витоки «блискучого стилю» (*Stil brillant*) у фортепіанному виконавстві дослідники, зокрема, О. Величко та І. Маковецька вбачають у творчості композиторів Віденської школи В. А. Моцарта, Й. Н. Гуммеля, К. Черні, а також піаністів-композиторів Лондонської школи – Яна Ладислав Дусіка і М. Клементі. «Означений стиль, – вказують дослідниці – був притаманний творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Ф. Калькбренера, Анрі Герца (*Henri Herz*) (1803–1888 pp.), Карла Марії фон Вебера (*Carl Maria von Weber*) (1786–1826 pp.), Фелікса Мендельсона (*Felix Mendelssohn*) (1809–1847 pp.), Фридерика Шопена (*Fryderyk Chopin*) (1810–1849 pp.), Ференца Ліста (*Ferenc Liszt*) (1811–1886 pp.)» [7, с. 46]. Авторки виділяють характерні ознаки цього стилю, пов'язані з якостями віденської моделі фортепіано, що мало легку клавіатуру, світлий дзвінкий звук, невелику силу звучання. Серед них технічна швидкість, рівність звучання, ефект *perle* (перлів) у пасажах, що досягався завдяки особливому характеру туше, виразному пальцевому удару. К. Черні, за словами дослідниць, також виділяв концертне (на велику залу й аудиторію) та камерне виконання. «Для великої аудиторії, – вказують авторки – щоб захопити слухача, від виконавця вимагалась певна бравурність і бездоганна технічна майстерність, вільне володіння найвищим ступенем біглості в поєднанні із чіткістю та абсолютно точним виконанням нотного тексту. Водночас ознакою того часу була імпровізаційність виконавця під час виступу» [7, с. 46]. Ознакою концертного виконання також була гра «широким мазком». «Водночас, – за словами О. Величко і І. Маковецької – культивувалося й ажурно-орнаментальне камерне виконання, яке характеризувалось внутрішньою збалансованістю динаміки» [там само].

Яскравими зразками «блискучого стилю», на думку дослідниць, стали, зокрема, концерти Й. Гуммеля, позначені оригінальними стилістичними знахідками, яким «притаманні як віртуозність, так і лірична співучість, звукозображальні й сонористичні елементи, вони рясно оздоблені мелізмами» [7, с. 47]. Концерти Й. Гуммеля, за О. Величко і І. Маковецькою, «дали поштовх розвитку романтичного фортепіанного концерту, стали підґрунтям для появи фортепіанних концертів Ф. Шопена» [там само], в яких «блискучий стиль» досяг своєї вершини й логічного завершення.

Найбільш вдало, за словами авторок, «блискучий стиль проявився в жанрах варіації, рондо й фантазії, в яких містились також риси імпровізаційності» [7, с. 48].

Водночас, як зазначає щодо «блискучого стилю» Н. Кашкадамова, «це не був зовсім самостійний історичний стиль у музичній мові він спирався на засади класицизму: ясність і докладність фактури й виконання, карбовану ритміку, завершеність кожної деталі згодом став передбачати прикмети романтизму» [12, с. 11].

1.2. «Блискучий стиль» у струнно-смичковому виконавстві

Хоча «блискучий стиль» в інструментальному виконавстві спочатку асоціювався саме з фортепіанною музикою, він, однак, розповсюдився і зрештою став домінантним також завдяки виконавцям і на інших інструментах. Наприклад, традиції віртуозного виконавства знайшли своє відображення у скриpkовому мистецтві. У прагненні максимально розкрити технічний та виражальний потенціал скрипки виконавці нерідко виступали й як композитори для свого інструмента. Такими віртуозами-композиторами були зокрема, Н. Паганіні, Г. Ернст, А. В'єтан, Г. Венявський, П. Сарасате та ін.

Однак у музикознавчому дискурсі щодо скрипкового виконавського мистецтва першої половини ХІХ ст. зазвичай застосовується не термін «блискучий стиль», а просто віртуозний або віртуозно-романтичний стиль, хоча його ознаки багато в чому збігаються з «блискучим» стилем у фортепіанній музиці¹. Наприклад віртуозно-романтичний напрям «з ознаками певної салонності, зумовленої специфічно віденським аристократичним впливом» згадує К. Дрига, досліджуючи виконавські традиції скрипкової музики в епоху віденського класицизму. Серед його представників авторка називає І. Майзедера, Г. Ернста, дещо близьким до цього напрямку вона вважає і Ф. Клемена [9, с. 287].

Саме про віртуозно-романтичний стиль виконавства каже й Т. Ляхіна, вивчаючи жанр скрипкової фантазії на запозичені теми. Авторка розглядає характерні риси жанрового різновиду інструментальної фантазії в аспекті історичної ретроспективи та в контексті становлення індивідуального виконавського і композиторського стилю скрипалів-віртуозів. Особливу увагу дослідниця приділяє виявленню внутрішніх закономірностей романтичного стилю скрипкового виконавства і його впливу на формування жанрової моделі скрипкової фантазії [16].

Віртуозний романтичний стиль в скрипковій музиці та поняття віртуозності розглядає також М. Однолькіна в дослідженні, також присвяченому жанру скрипкової фантазії. Авторка зазначає, що «доба романтизму – час найбільшого розквіту жанру скрипкової фантазії, що пов'язаний з появою таких віртуозів як Н. Паганіні, Г. Венявський, А. В'єтан, П. Сарасате та ін., зі становленням так званого віртуозноромантичного стилю та поширенням специфічних вільних (авторських) форм. Однією з причин розквіту жанру є істотна зміна смаків

¹ Можливо, сама природа скрипкового звуку, що не є ударним за своїм походженням, не дозволяла в повній мірі досягти ефекту «перлів і діамантів», що був доступним на фортепіано завдяки особливому характеру туше і особливостям інструмента.

публіки, яка відвідувала публічні виступи музикантів» [17, с. 42–43]. В поняття віртуозності виконавця, за М. Однолькіною, входить володіння різними видами техніки, культурою інтонування, засобами музичної виразності, артистичний таланти [17, с. 44].

Дослідниця також характеризує поняття «стабільного комплексу романтичної віртуозності». В цей комплекс, за М. Однолькіною, входять «звуковий образ і фактурна формула». До стійких компонентів віртуозності – фактурних формул та композиційних елементів – авторка відносить «консонуючі пасажі (гамоподібні, акордові побудови подвійними нотами), характерну інтерваліку, ритмічну складність, наявність прихованої поліфонії, різноманітну орнаментику та фігурації, обов'язкову наявність каденції, використання звуконаслідувальних елементів» [17, с. 44–45].

Загалом романтичний віртуозний стиль певним чином відбився на розвитку багатьох різних жанрів інструментальної, зокрема, скрипкової музики. Так, наприклад, А. Голяка вказує на низку трансформацій жанру скрипкового концерту на зламі XVIII – XIX ст. саме внаслідок розвитку віртуозного виконавства. Серед якостей, що були притаманні скрипалям-віртуозам цього періоду, що виступали й як композитори для свого інструменту автор називає «яскраву індивідуальність, технічну свободу, експресію самовираження» [8, с. 20]. Він також вказує на темброву барвистість, яскравість, блискучу віртуозність різноманітні інструментальні ефекти як на неодмінну якість скрипкового мистецтва того часу [там само]. Щодо змін у жанрі концерту на початку XIX ст. А. Голяка зауважує, що під впливом естетики Н. Паганіні та його послідовників виник новий тип концерту, так званий «великий скрипковий концерт», де соліст повністю панував над оркестром. «Відповідно до цього, – каже автор – спростилася структура формоутворення: з сонатної форми зникла розробка, її змінив центральний епізод. Форма другої

частини набула рис оперної арії з домінантою соліста і роллю акомпанементу в оркестрі, який відійшов на другий план, перетворившись з повноправного учасника дійства в акомпануючу структуру. Музично-драматичний вектор поступився місцем віртуозному концертуванню; драматургія по суті набула “розважального” характеру. Заради блиску сольної партії для переважання віртуозності послідовники Паганіні стали ігнорувати музично-тематичну складову, зміст і глибину музики» [8, с. 20 – 21]. Тільки в концертах Ф. Мендельсона, А. В’єтана та інших композиторів наступного покоління відновився баланс між віртуозною та художньою складовими музичного твору.

Віртуозний напрям отримав свій розвиток не лише в скрипковій, а й в віолончельній музиці. Наприклад, «Віолончельним Паганіні», за словами О. Зав’ялової, [10, с. 71] називали ще за життя Ф. Серве. Він був виконавцем і композитором водночас, який довів власною творчістю і надзвичайно активною концертною діяльністю, що віолончель здатна конкурувати зі скрипкою і фортепіано в умовах нових художніх тенденцій, нового яскравого виконавського стилю. Його твори є романтичними за характером, вони поєднують віртуозність та кантиленні якості, вони дуже точно відображають природу та виражальні можливості віолончелі. Барвистість у використанні виконавських прийомів лише підкреслює романтичну образність його музики. Творчі принципи цього музиканта можна порівняти з художнім кредо Н. Паганіні, що знов-таки підтверджує близькість художніх принципів ідеям Романтизму.

1.3. Віртуозний напрям в мистецтві гри на духових інструментах

Новий віртуозний стиль позначився і на флейтовому виконавстві, зокрема, про віртуозний стиль у флейтовому мистецтві XVIII – XIX ст. згадує В. Качмарчик, аналізуючи композиторську спадщину та особливості виконавства видатного німецького флейтиста першої половини XIX ст.

А. Б. Фюрстенау. Основу концертного репертуару митця склали твори для флейти з оркестром: 12 концертів, концертино, 24 фантазії на теми популярних опер В. Белліні, Дж. Россіні, К.М. Вебера, 9 варіацій, а також рондо, полонези та інші п'єси. Не меншу кількість композицій А. Б. Фюрстенау, за В. Качмарчиком, було написано для флейти і фортепіано, переважну більшість яких складають варіації, фантазії, інтродукції. Із численних видань камерних творів вирізняються 14 збірників дуетів для флейт, а також ансамблі для трьох та чотирьох флейт [11].

Термін «віртуозний стиль» та «блискучий стиль» стосовно до французької флейтової музики вживає й Г. Лукацька. Вона пов'язує поняття віртуозності з традиціями музичних салонів. Аналізуючи прояви традицій віртуозної салонної музики початку ХІХ ст. у флейтовій музиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст., авторка серед останніх називає фантазійність. «Звернення до фантазійно-імпровізаційних форм інструментальної музики, – вказує Г. Лукацька – було обумовлено ідеєю артистичного прояву музиканта – найчастіше композитора і виконавця в одній особі, який віртуозно володіє своїм інструментом і прагне продемонструвати свою майстерність публіці. Ідея більш вільної форми в порівнянні зі сформованими класичними композиційними стандартами, властива жанру фантазії, була співзвучна композиторським та виконавською прагненням в своїх артистичних проявах» [15, с. 403]. Серед проявів віртуозного стилю на рівні окремих тематичних елементів авторка називає хроматичні пасажі, арпеджіо широкого діапазону, октавні стрибки, співставлення регістрів, тощо [там само].

Феномен віртуозності досліджує і З. Буркацький в контексті кларнетового мистецтва. Вибудовуючи концепцію віртуозної гри стосовно до останнього, автор звертається до вихідної етимології цього поняття: «“віртуозність” означає “доблесть, сміливість” (італійський термін

virtuoso – від латинського virtus, що значить “сила, мужність, талант”). Таке кореневе значення слова зв'язується з моральною якістю прояву професійних умінь, що несуть високий зміст вираження в музиці, усвідомлюваної як “віртуозна”» [6, с. 347]. Під віртуозністю автор також розуміє «художньо-стилістичну готовність виконавця-кларнетиста до осмислення технічних прийомів у різних стильових контекстах» [там само].

З. Буркацький також простежує корені саме інструментальної віртуозності в музичній культурі першої половини ХІХ ст. Автор вбачає їх в мистецтві імпровізації та у риторичних прийомах вокального мистецтва епохи Бароко. «Вищим ступенем віртуозності виконавця, – вказує автор – було митецьке імпровізування фрагментів або навіть цілого твору на задану тему. Вихідним моментом імпровізації була риторична “прикраса” основного наспіву. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактування орнаменту як засобу прояву виразності й віртуозності» [там само]. Автор вказує на «пасажність» («димінучії») як на основу вокальної риторики [там само]. З. Буркацький наводить таке тлумачення терміну «пасаж», який є центральним елементом як барокової вокальної риторики, так і барокової і класичної й романтичної інструментальної культури: «термін “пасаж” (passagi) зв'язують із уживанням його італійським співаком, філософом і лікарем епохи Відродження Джованні Камілло Маффеї. Його думка таке: “пасажі – це імпровізаційні прикрасивставки у вокальній мелодії”. В ХVІ і ХVІІ столітті виконавці підтверджували свою майстерність, вставляючи ряд мелодійних фігур, орнаментальних побудов між окремими тонами базового наспіву». Автор підкреслює також, що пасажність в контексті барокового вокального мистецтва пов'язується із здійсненням в риторичних колоруючих основний наспів фігурах ідей, натхненних словом [6, с. 348].

Далі автор наводить важливе тлумачення терміну віртуозність у контексті саме інструментальної музики кінця XVIII – першої половини XIX ст. Він вказує на зміни в мисленні музикантами цього поняття порівняно з епохою Бароко, зокрема, на ««діамантовий» стиль пасажів, що демонструють рухливість», на пальцеву механіку, що вийшла на перший план, на ідею «perpetuum mobile» (вічного руху), яку втілював, наприклад, К. М. Вебер. Як характерну особливість віртуозного стилю початку XIX ст. З. Буркацький називає його тісний зв'язок з оперою попри те, що «діамантовий стиль» був суто інструментальною музичною якістю. Крім того автор вказує на важливе означення кларнетового віртуозного стилю, яке в достатній мірі може бути спроектовано й на фаготове мистецтво того періоду: XIX ст. було епохою Л. Шпора і К. М. Вебера «які створили класику кларнетного репертуару, які орієнтувалися на «флейтову» швидкість кларнетної гри й поширюючи її на більш великий, ніж у флейти, діапазон» [6, с. 348].

Висновки до Розділу 1.

Так званий «блискучий» або віртуозний стиль (*Stil brillant*), який ще називають «діамантовим» або «perle», виник на межі XVIII і XIX ст. і був так чи інакше представлений в усіх сферах інструментального мистецтва. Однак генезу цього напряму дослідники вбачають в мистецтві Бароко – у виконавській імпровізації, вокальній риторичі, інструментальних сольних концертах.

Константними елементами цього стилю є прагнення до розкриття віртуозних можливостей інструментів, особливо через рухливі пасажі, комбінації різних штрихів, стрибки, регістрові співставлення, арпеджіо, тощо. Для кращих творів цього напряму характерне поєднання віртуозного матеріалу та виразної кантилени, що зберігає зв'язок з традиціями

італійського *bel canto* і водночас насичено орнаментикою, що йде від барокових прикрас.

Важливими рисами віртуозного стилю є фантазійна імпровізаційність, домінування соліста при суто акомпануючій ролі оркестру або фортепіанного супроводу, хоча не виключається й момент «змагання» соліста і оркестру, а також – зв'язок з оперною музикою, не лише завдяки характеру інструментального тематизму, але й завдяки прямим запозиченням тематизму у фантазіях, варіаціях, попурі на теми з відомих оперних творів, віртуозних транскрипціях тих чи інших оперних фрагментів.

РОЗДІЛ 2. ФАГОТОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИНАМІКА ЙОГО ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

2.1. Фаготове мистецтво в епоху Бароко

Історія фаготу, як стверджує О. Пастухов, налічує більш ніж 400 років. Адже перші згадки про цей інструмент з'явилися у 20-30 рр. XVI ст., коли перший прототип фаготу — бомбарда отримав нову покращену конструкцію. Наступні хвиля змін торкнулася інструменту в середині XVII століття. Він отримав назву дульціан завдяки ніжному, м'якому характеру звучання. Серед перших творів для дульціана В. Старко називає ансамблеві сонати для дульціана та одного-двох інструментів в супроводі basso continuo Бьяджо Маріні, Даріо Кастелло, Джованні Батіста Буонаменте, Джованні Батіста Фонтани та інших [25, с. 353]. Першим твором для солюючого дульціана, за В. Старко, вважається Фантазія іспанського фаготиста і композитора Бартоломе де Сельма-і-Салаверде зі збірки *Canzoni, fantasie et correnti*, виданої у 1638 році у Венеції. Цей твір, як зауважує автор, вже вимагав від виконавця серйозної технічної підготовки. Щодо цього твору Лангвілл також вказує на те, що в Фантазії був використаний звук сі-бемоль контроктави, який вже виходив за межі робочого діапазону тогочасного фагота, з чого дослідник робить висновок, що композитор мав інструмент особливої конструкції [32].

«Аналогічного високого рівня, – як стверджує В. Старко – вимагає виконання Сонати Філіппа Фрідріха Бедекера (1651). В монументальній праці Kleblatt (1687) авторства Даніеля Шпеєра є дві сонати для трьох дульціанів. Всі ці твори розраховані на інструмент з двома клапанами [фагот]» [там само].

О. Пастухов також згадує дев'ять сонат для солюючого фагота і basso-continuo, що були написані й видані фаготистом-віртуозом Джованні

Антоніо Бертоллі. Автор вважає, що це видання є першим присвяченим сольним сонатам для одного конкретного інструмента [20, с. 32].

Першим програмним твором для фагота О. Пастухов вважає сонату «Монахиня» (La Monica, 1651 рік) що належить німецькому фаготисту та композитору Філіпу Фрідріху Бьодекеру [там само].

Паралельно з накопиченням репертуару для фагота йшов процес вдосконалення конструкції інструмента.

Вдосконалений інструмент отримав розповсюдження в бароковому оркестрі. Як вказує В. Старко, В партитурі фагот вперше з'являється в 1671 році в опері «Ромпе» Роберта Камберта, а Рейнхард Кайзер у своїх оперних виставах використовує до п'яти фаготів. «До фагатового тембру, – пише автор – у своїх творах звертались Генріх Шютц та Жан-Батіст Люллі. Останній тлумачив фагот як басовий голос в духовому тріо, де верхні голоси виконували два гобої, а загалом тріо слугувало тембровим протиставленням струнній групі оркестру (наприклад, в опері «Психея», 1678)» [25, с. 353].

О. Пастухов наводить різні версії щодо появи фагота в оперному репертуарі. Серед творів, в партитурах яких цей інструмент міг з'явитися вперше автор називає «Золоте яблуко» Антоніо Честі, «Смерть Орфея» Стефано Ланді; «Зелевих» Зігмунда Теофіла Штадена [25, с. 32].

Разом з опануванням можливостей фагота як оркестрового інструмента відбувалося його становлення як учасника камерного ансамблю. «Камерну музика для фагота в бароковий період писали Г.Ф. Телеман і Г. Ф. Гендель (тріо-сонати); низка сонат для двох гобоїв і фагота належить Яну Дісмасу Зеленці» [25, с. 214]. «Інші сонати цього періоду належать Карло Безоцци, Іоганну Фрідріху Фашу, Іоганну Давиду Хайніхену, Крістофу Шаффрату, Джону Ернсту Гальярді» [там само]. Примітною, на думку В. Старко, є соната f-moll Г. Ф. Телеманна, де композитор застосовує ефект «відлуння» і кантилену в високому регістрі

[там само]. Тріо-соната за участю фагота також належить Карлу Філіпу Еммануелю Баху [25, с. 255].

Підтвердженням того факту, що в епоху Бароко фагот отримав значно вдосконалену конструкцію, яка дозволила писати для нього твори доволі складні технічно, є також 39 концертів для фагота зі струнним оркестром А. Вівальді, про що згадує В. Попов в дисертаційному дослідженні. [В. Попов, стор. 9].

Детальний огляд композиційних та виконавських особливостей фаготових концертів А. Вівальді дає В. Старко [23]. На думку автора, з якою ми погоджуємося, саме цей композитор започаткував віртуозне трактування інструменту, почав мислити його не лише як ансамблевий або оркестровий, але й як сольний. Як вважає В. Старко, А. Вівальді в цьому плані значно випередив свій час, оскільки в барокову добу фагот не вважався концертуючим інструментом і використовувався лише у домашніх оркестрах вельмож або у міських оркестрах. При цьому майже до кінця XVIII ст., хоча фагот і посів важливе місце в основному складі вже нового симфонічного оркестру, його функція зводилася лише до дублювання партій низьких струнних. Про це, за В. Старко, свідчать ремарки в партитурах *con fagotto* біля партій віолончелей і контрабасів [23, с. 99]. На цьому тлі самостійні партії двох фаготів у Месі *h-moll* Й. С. Баха, за висловом В. Старко, «мають яскраво новаційну природу» [25, с. 215]. Як вказує автор, також інколи доручав фаготу сольні партії в своїх кантатах [25, с. 355].

Однак А. Вівальді, за В. Старко, у багатьох з 46 своїх *concerto grosso* виводив фагот як солюючий поряд з іншими інструментами. Також, як зазначає автор, фагот А. Вівальді «використано майже в усіх концертах для мішаних складів, зокрема, для флейти, гобоя, скрипки, фагота та баса, для віоли *d'amur*, двох гобоїв, фагота, двох валторн та *basso continuo* та ін. Особливо перспективним, – пише В. Старко, – в розвитку концертного

репертуару для фагота виявилось його сполучення з тембром віолончелі чи загалом смичковими інструментами та клавесином, що виконував *basso continuo*» [23, с. 99]. «Маючи від природи високо розвинене темброве відчуття, – вказує дослідник – композитор сміливо поєднував звучання цього інструмента зі струнною групою, і тлумачив його як не менш важливий інструмент» [там само].

У створенні сольних фаготових концертів, за В. Старко, А. Вівальді вочевидь скористався своїм досвідом створення скрипкових концертів. Композитор, як пише дослідник, «заклав основи сучасного репертуару для фагота, створивши для нього рекордне число сольних концертів – 39 <...> Така продуктивність та багатогранність не лише засвідчила невичерпність творчої фантазії та характер уподобань автора, але й без сумніву стала доказом популярності інструмента та наявності попиту на фаготову літературу [23, с. 99 – 100].

В. Старко також вказує на своєрідність історії жанру фаготового концерту в творчості А. Вівальді. Наприклад, не є достеменно відомим, чи виконувались ці концерти за життя автора, хоча є певні згадки про те, що ці твори гралися дівчатами-фаготистками з консерваторії *Ospedale della Pietà*. Як вважає автор, можливість «якісного виконання високо віртуозних концертів для фагота викликає певні сумніви через недосконалість інструментів доби бароко. Діапазон фагота охоплював приблизно 2,5 октави та обмежувався звучанням ля першої октави, клапанів було три: В, D і F, і тільки згодом з'явився четвертий – As (сучасний фагот має більше двадцяти клапанів). Лише у 2-й половині XVII ст. у Франції фагот був вперше виготовлений з 4-х колін, в результаті чого і отримав типову для нього форму» [23, с. 100]. Це могло бути однією з причин того, що фаготові концерти А. Вівальді були надовго забуті й увійшли у виконавську практику лише на початку XX ст. [там само].

Як зауважує також В. Старко, композитор «розкрив нову сторінку в розвитку фагота, визначивши виразові та технічні можливості солюючого амплуа інструменту. Фаготові партії його концертів позначені віртуозністю і блиском» [там само]. Серед виразових засобів, характерних для концертів А. Вівальді, автор називає також часте використання низьких регістрів, стрімке стаккато. Серед особливостей фаготових концертів також енергійна ритміка, рухлива пасажна та стрибкова техніка, різноманіття штрихів, оригінальні темброво-колористичні знахідки, несподівані гармонічні звороти, наспівно-виразне звучання ліричних середніх частин. Це, на думку В. Старко, вимагає від виконавця «найвищої майстерності, досконалої виразності, блискучої віртуозної техніки і водночас володіння пластикою італійського *bel canto*» [23, с. 100].

Як вказує В. Старко, фагот посів значне місце й в програмній музиці А. Вівальді. «Тембр фагота, – вказує автор – виявився напрочуд удатним для втілення зображальних моментів, яскравих картин природи, зокрема, у концерті “Буря на морі” для флейти, гобоя, фагота, скрипки, альту і чембало, а також образу ночі в двох одноіменних концертах “La Notte” (RV 439, RV 501), що їх вважають першими взірцями ноктюрну в історії світової музики. Перший з них для солюючої флейти, струнних і basso continuo в ранній редакції (RV 104) містить партію фагота, що вдало створює “сутінковий” нічний колорит. Другий концерт для фагота, смичкового ансамблю і чембало B-dur живописує у трьох частинах вечірнє заспокоєння, нічний сон та ранкове пробудження і належить до найпопулярніших творів світового музичного мистецтва» [23, с. 101].

У XVIII столітті низку концертів для фаготу створили такі німецькі композитори: Й. К. Граупнер (1683-1760), Й. Г. Граун (1703-1771), К. Г. Граун (1704-1759), Й. Ф. Фаш (1688-1758). Концерт для фагота з оркестром також належить Йогану Христіану Баху.

Як вказує О. Пастухов, в Англії інтерес до фагота проявляли Г. Ф. Гендель, Й. Е. Галльєрд, Л. Мерчі та інші. За висловом видатного тогочасного виконавця на фаготі Міллера, фагот був тим інструментом, якому часто доручали соло. Саме для Міллера Г.Ф. Гендель писав багато сольних фаготних партій в своїх творах [20, с. 34].

Досить потужний осередок фаготового мистецтва, за О. Пастуховим, сформувався й у 30-ті рр. XVIII ст. у Франції. Специфічно французький стиль рококо був представлений творчістю Жозефа Бодена де Буаморт'є. Йому належать одні з перших у французькій музиці концертів для фагота з оркестром. Важливу функцію фагот виконує також в творах Ж.-Ф. Рамо. Його оперні партитури містять багато цікавих партій фагота, при цьому композитор використовує весь діапазон інструмента, незважаючи на наявні регістрові недоліки [20, с. 35].

2.2. Фаготове мистецтво у класичну добу

Епоха віденського класицизму ознаменувала новий етап в розвитку виконавства на фаготі. Саме в цей період він остаточно перетворюється не лише на оркестровий, але й на сольний та ансамблевий інструмент.

В. Старко вказує на формування нового семантичного амплуа фагота в творчості Й. Гайдна та інших композиторів класичної епохи. У Й. Гайдна автор вказує на «сольні фрагменти в характері грубуватого народного гумору <...>, комічний ефект від виконання коротких нот, що вдало окреслили відповідні якості інструмента» [25, с. 355]. В оркестровій музиці фаготу поряд із дублюванням струнних композитори також починають доручати сольні віртуозні фрагменти. «Фагот часто застосовувався як один з солюючих інструментів в концертних симфоніях, – вказує В. Старко – Найбільш відомі з них належать Й. Гайдну (для гобоя, фагота, скрипки і віолончелі) і В. А. Моцарту (для гобоя, кларнета, фагота і

валторни). Декілька концертів створено для двох фаготів з оркестром» [там само].

А першим камерним твором, в якому різноманітно представлені можливості інструмента В. Старко вважає квінтет для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота Es-dur В. А. Моцарта, «де фаготу доручені виразні наспівні сольні епізоди та віртуозні пасажі» [там само]. Як ансамблевий інструмент фагот також привернув увагу Л. ван Бетховена. Темброві та технічні можливості інструмента розкриваються в октеті для двох гобоїв, двох кларнетів, двох валторн і двох фаготів Es-dur, трьох дуетах для кларнета і фагота, тріо для фортепіано, флейти та фагота соль мажор; секстеті для двох кларнетів, двох валторн і двох фаготів мі-бемоль мажор; квінтеті для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота і валторни мі-бемоль мажор, септеті для скрипки, альту, кларнета, валторни, фагота, віолончелі та контрабаса Es-dur [25, с. 356].

Велике значення приділялося фагатовому мистецтву й у Мангеймській капелі. Згідно з В. Старком, в цьому оркестрі поряд з парною кількістю флейт, гобоїв, кларнетів, валторн і труб було 4 фаготи. Значне місце в мангеймській капелі належало високопрофесійному фаготисту В. Ріттеру [25, с. 355].

Фагот як оркестровий інструмент широко використовує також Л. ван Бетховен. Як зауважує В. Старко, «З великою майстерністю послуговується композитор тембром фагота у змалюванні жанрових сценок (скерцо з Шостої симфонії), у репліках-перемовинах з іншими інструментами, у віртуозно-стрімких стакатних пасажах (фінал Четвертої симфонії, «Леонора» № 3), у відображенні стриманої настороги (ефект звучання коротких нот на pp на кшталт *pizzicato* струнних в середній частині скерцо з П'ятої симфонії). Громадянський пафос та героїка симфонічної концепції Л. ван Бетховена збагатили семантичне коло фагота

драматизмом, динамікою, мужньовольовими та суворо-піднесеними звучаннями» [25, с. 356].

Численні інструментальні концерти і ансамблі за участю фагота, концерти з оркестром для солюючих гобоя, кларнета і для фагота належать перу сучасника віденських класиків Леопольда Кожелуха [там само].

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. з'явилася низка творів для фагота, що писалися самими виконавцями, серед яких, наприклад, Ф. Гебауер, К. Якобі, К. Альменредер. Також композиторами було створено певну кількість опусів, розрахованих на конкретних виконавців. До таких творів відносяться концерти Стаміца, Дев'єна, Кроммера, Данці, Рейхи, Гуммеля, Калліводи, М. Гайдна, Кожелуха, Бервальда та ін. [там само].

О. Пастухов також вказує на появу у XVIII столітті фаготистів-віртуозів таких як Е. Озі, Дж. Макінтош, Ф. Гебауер. Автор також згадує німецького виконавця Брандта. Завдяки численним концертам, як пише О. Пастухов, він здобув популярність на всій території Німеччини та за її межами. Виконавська майстерність Брандта вважалась взірцем краси та чистоти звуку, філігранної техніки та повнозвучного верхнього регістру [20, с. 35].

2.3. Фаготове мистецтво в епоху Романтизму

Новим етапом у розвитку фаготового виконавства стає романтична епоха. Продовжується освоєння композиторами як оркестрового, так і сольного, ансамблевого потенціалу інструмента. Як зауважує В. Старко, композитори-романтики «відкрили нові обрії тембрової барвистості, зображальності, образного багатства та психологізму, блискучої концертної віртуозності інструмента» [25, с. 356].

Серед композиторів, що зіграли визначну роль в становленні романтичного фаготового репертуару слід назвати К. М. Вебера. В. Старко особливо відзначає написаний в 1811 році Концерт F-dur, op. 75, де, за

словами автора, «вперше з романтичним розмахом розкрито можливості верхнього регістру фагота» [там само]. Композитору також належать концертні п'єси для кларнета, фагота і валторни, а також – Угорське анданте і рондо, яке було спочатку призначене для альту. Цим творам притаманні «тематична яскравість, барвистість колориту, модуляційна свобода, блиск концертного стилю» [там само].

Серед примітних творів для фагота в новому романтичному стилі слід також назвати квінтет для фортепіано і духових інструментів, Adagio для фагота і фортепіано Людвіга Шпора, а також нещодавно віднайдений Концерт Джоаккіно Россіні для фагота з камерним оркестром .

В епоху Романтизму продовжується розширення спектру семантичних амплуа фагота як оркестрового інструмента, а також зміни функцій фагота в партитурах оперних та симфонічних творів Г. Берліоза, Р. Вагнера та інших композиторів. Наприклад, за В. Старком, «Г. Берліоз сформував принцип “драматургії тембрів”, надаючи кожній оркестровій групі, навіть партії усередині групи самостійного значення. Кожен тембр у нього постає носієм певного образу, відтак фагот часто асоціюється з похмуро-трагічними настроями. Г. Берліоз докоряв йому за недолік експресії і сили звуку, хоча і відзначав особливий тембр його верхнього регістру» [25, с. 357].

В гротесковому амплуа мислять фагот такі композитори як Дж. Мейєрбер, Ж. Бізе, Ш. Гуно. Як зауважує В. Старко, у Дж. Мейєрбера «гротесковість звучання інструмента, що перетворюється у відвертий сарказм, навіть «диявольський сміх», як-от у сцені «Воскресіння монахинь» з опери «Роберт-диявол», де застосовано чотири фаготи. Гротесковою поетикою інструмента послуговується Ж. Бізе у фіналі другої дії опери «Кармен», диявольсько-саркастичні можливості фагота яскраво застосовує Ш. Гуно у вступі до серенади Мефістофеля з третьої дії “Фауста”» [там само].

У творчості італійських композиторів ХІХ ст. тлумачення фагота пов'язане з окресленням психологічних характеристик та душевного стану героїв, як, наприклад «у шедеврах “пізнього” Дж. Верді (“Аїда”, “Отелло”, “Реквієм”)), у квартетах Дж. Россіні для флейти, кларнета, валторни та фагота [25, с. 357]. Як також зауважує В. Старко, «розмаїту палітру виразових можливостей фаготового тембру – від комічного до ліричного, ансамблевого та сольного звучання, представлено у «Проданій нареченій» Б. Сметани» [там само].

О. Пастухов вказує на те, що в добу Романтизму в оркестровій практиці спостерігається з одного боку певний інтерес композиторів до звукових характеристик фагота, з іншого – відбуваються зміни, що стосувалися семантичного амплуа інструмента [Пастухов, дис, с. 36].

Автор також зазначає, що «із ХІХ століття почалася проміжна стадія формування тембрового амплуа фагота, коли він, з одного боку, ще не цілком позбавився басової функції, а, з іншого – як рівноправний солюючий інструмент ще не мислився в творчій свідомості композиторів» [20, с. 39]. Як приклад автор наводить творчість К. М. Вебера, який «використовував фаготи у розширеному амплуа. Це траплялося в трьох випадках: або два фаготи мали приєднуватися до басів, або виконувати середні голоси, або розподіляти свої функції (перший фагот — тенор, другий — низький бас)» [20, с. 36–37]. У творчості Р. Вагнера, на думку О. Пастухова, «фагот виконує здебільшого гармонічну та колористичну функцію. Цікаво, що він використовується в середніх голосах, а не як бас у групі дерев'яних духових інструментів. Масштабні та розгорнуті соло фагота в музиці Р. Вагнера відсутні» [20, с. 39]. Автор також вказує на зростання в оркестрових партитурах значення сольних інструментальних фрагментів (до яких відносяться і соло фагота), які протиставляються більш насиченій звучності оркестру і «нерідко асоціюються з вокальною речитацією, дозволяючи певною мірою вільне, квазі імпровізаційне їхнє

виконання». О. Пастухов також звертає увагу на те, що ці інструментально соло збігаються з ключовими драматургічними моментами в творах [20, с. 42]. Автор вважає появу таких соло «ще одним важливим етапом, завдяки якому уможливився подальший розвиток в напрямку створення композицій для інструментів соло» [там само].

Як зазначає В. Старко, «у добу Романтизму дещо зменшилась роль фагота у камерній музиці. Відомо лише кілька сонат з фортепіано: Антона Лісте, Йоганнеса Амона, Антоніна Рейхи, невеликі п'єси Людвіга Шпора і Крістіана Руммеля. Французький фаготист Ежен Жанкур поповнював свій репертуар перекладеннями творів, написаних для інших інструментів» [20, с. 357].

2.4. Фаготове виконавство у XX-XXI ст.

XX ст. стало часом великого стилістичного зламу, який відбувся в усіх видах мистецтв, включаючи й музику. Композиторами була переосмислена більшість музичних засобів виразності, в тому числі й тембр, що повело за собою й зміни у трактуванні амплуа та функцій інструментів.

Особливості застосування фагота композиторами XX ст. аналізує О. Пастухов. Автор вказує, що «на початку XX століття семантичне амплуа фагота було ще досить обмеженим», композитори зазвичай мислили інструмент як старечо-насмішкуватий в мажорі, хворобливо-печальний в мінорі, звучання інструмента в нижньому регістрі як грізне, а в високому – як напружене [20, с. 42].

Новий образ, на думку дослідника, «фагот здобув у творчості композиторів імпресіоністів» [там само]. Інструмент включається в такі комплекси засобів виразності як «темброва світло-тінь, «плинність», ефекти, що утворюються завдяки певним змінам гармонії» [там само].

Серед композиторів, що розвивали виражальний потенціал фагота О. Пастухов називає Р. Штрауса, прикладом чому може служити віртуозне соло фагота в симфонічній поемі «Життя героя»; Г. Малера, що розвиває гротескне амплуа фагота; К. Орфа, чие трактування фагота наближається до вокального. Як зауважує О. Пастухов, у вступі до номеру 9 «Карміні Бурані» композитор використовує «надзвичайно високий регістр, фагот звучить напружено, на межі інтонаційного зриву. Композитор таким чином вивів фагот у паралелі із голосом (відомо, що в цьому фрагменті використовується надзвичайно високий голос співака — альтіно)» [там само]. Цікавим, на думку автора, є також застосування фагота І. Стравінським в балеті «Весна священна», де воно асоціюється із язичницькою обрядовістю. За О. Пастуховим, у С. Прокоф'єва фагот використовується і в гумористичному (наприклад, в Скерцо для 4-х фаготів), і в ліричному амплуа, у Д. Шостаковича – переважно в гротескному [20, с. 42 – 44].

Як особливе явище в музиці ХХ ст. О. Пастухов розглядає твори для духових інструментів, зокрема для фагота соло. Поява цього нового жанру, за словами автора, пов'язана з новими композиторськими пошуками та «“зсувом парадигми” щодо сприйняття тембрових та технічних характеристик окремих інструментів» [20, с. 42 – 44].

Жанр п'єси для фагота соло, за О. Пастуховим, й досі приваблює композиторів. Це пояснюється, з одного боку «унікальною взаємодією композитора та виконавця-інтерпретатора, оскільки під час створення композицій для інструмента соло композитор апріорно має в арсеналі обмежені засоби виразності лише одного інструмента» [20, с. 46]. З іншого боку твори для інструментів соло, на думку дослідника, активізують емоційно-чуттєвий стан виконавця, мають концертну та конкурсну принадливість, емоційну значущість [там само]. Історичне коріння цього жанру О. Пастухов вбачає в сольних каденціях концертів [20, с. 47].

Щодо тенденцій в розвитку фаготового мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. О. Пастухов називає прагнення до індивідуалізації тембру, що зумовлює пошуки нових прийомів гри на музичних інструментах, здобуття фаготом в цей період темброво-функціональної свободи. Як зазначає дослідник, фагот «один з останніх серед оркестрових інструментів став розвиватися в бік сольної практики, і тим більш яскравим і бурхливим є його розвиток, в якому на сьогодні фагот наздогнав своїх побратимів – інструментів групи дерев'яних духових» [20, с. 57]. О. Пастухов вказує, що освоєння фаготом сольної ролі пов'язане з великим розмаїттям композиторських рішень, вирішенням митцями численних завдань – «жанрових, стильових, мовних, семантичних, драматургічних» [20, с. 58].

Серед композиторських рішень в новітній музиці для фагота автор називає такі: створення корпусу творів у стилістиці минулих епох, опусів, написаних «новітньою музичною мовою з використанням нових (авангардних та поставангардних) технік композиторського письма». Знаковим твором є в цьому плані О. Пастухов називає «Секвенцію XII» Л.Беріо для фагота solo 1997 року [там само].

Твори для фагота, що стали з'являтися після Другої світової війни, за словами О. Пастухова, «були відзначені оригінальністю і відображали специфіку тембру фагота, розкриваючи його різні грані, зокрема, гостру характерність або особливу психологічність». Твори для фагота цього періоду, за словами О. Пастухова, написані «на основі нових форм і жанрів». «Таким чином, у ХХ столітті фаготу випала нагода розпочати своє “життя”, так би мовити, з чистого аркуша, скинувши з себе певні “ярлики” обмеженості, які були пов'язані з ним за часів попередніх століть розвитку музичного мистецтва» [там само].

Далі автор зазначає, що бурхливий розвиток фагота на сучасному етапі пов'язаний також і з дуже активною роботою виконавців та їх

професійних об'єднань. О. Пастухов вказує на велику кількість конкурсів саме для виконавців на фаготі, серед яких Міжнародний інструментальний конкурс Маркнойкіршен (Markneukirchen) – щорічний (щороку різні номінації); Міжнародний конкурс Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition and Young Artist Competition for Bassoon and Oboe – щорічний, організований Асоціацією подвійної тростини IDRS; ARD – Міжнародний музичний конкурс в Мюнхені – щорічний (щороку різні номінації); Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна» – щорічний (щороку різні номінації) та ін. [20, с. 59]. Велику роль у розвитку сучасного фаготового виконавства, як зауважує автор, відіграє діяльність професійного об'єднання музикантів «Асоціація подвійної тростини IDRS» та інших асоціацій фаготистів в різних країнах світу [пастухов – дис, с. 59 – 63]. Нарешті, досі триває вдосконалення конструкції інструмента, що на думку О. Пастухова, допомагає «і виконавцям, і композиторам, і слухачам відкрити, віднайти в цьому інструменті нові фарби, нові образи, нові перспективи» [там само].

Фаготове мистецтво розглядав в своїх працях В. Апатський. Дослідник також дає широку панораму історії інструменту та виконавства на ньому, а також – як видатний фаготист-практик, висвітлює конкретні проблеми, пов'язані з технологією гри на інструменті [1 –5].

Висновки до Розділу 2

Фагот як інструмент пройшов тривалу еволюцію починаючи від раннього Бароко до сучасності, в ході якої вдосконалювалася його конструкція, з'являлися нові функції в оркестрових партитурах та ансамблях, композитори відкривали нові темброві барви та прийоми гри.

Сольні та камерні твори для фагота створювались протягом всієї його історії, але найбільш повно як сольний інструмент він розкрився вже у ХХ ст.

Історії фаготового мистецтва присвячена певна кількість досліджень, але більшість або обмежується історію його розвитку до кінця епохи Бароко, або ж розглядає два наступні століття з цієї позиції в доволі загальних рисах, акцентуючи увагу вже на виконавських досягненнях ХХ століття, як О. Пастухов, який говорячи про епоху Романтизму, розглядає фагот лише як оркестровий інструмент, не згадуючи про те, що ХІХ століття — це час солістів-віртуозів, що створили новий виконавський стиль. Саме проявам цього стилю у творах для фагота буде присвячено наступний розділ магістерської роботи.

РОЗДІЛ 3. STIL BRILLANT ТА ЙОГО ПРОЯВИ У ФАГОТОВОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Ознаки «блискучого стилю» в творах для фагота Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера, Л. Шпора

Концертно-віртуозні твори для фагота, що відносяться до періоду з другої половини XVIII до першої половини XIX ст. і які можна віднести до «блискучого стилю», умовно можна поділити на дві групи: першу складають твори, написані відомими композиторами, які не були виконавцями на духових інструментах, але прагнули розширити коло звукових образів у своїй творчості, також їх часто надихали на написання цих опусів конкретні виконавці; друга група – це твори, написані самими концертуючими виконавцями-фаготистами спеціально для власних виступів.

Серед композиторів межі XVIII – XIX ст. інтерес до фагота проявляли такі композитори як Й. Н. Гуммель, К. М. Вебер, Л. Шпор.

3.1.1. Grand Concerto для фагота з оркестром Й. Н. Гуммеля

Австрійський композитор, піаніст і диригент Йоганн Непомук Гуммель – учень В. А. Моцарта, М. Клементі, А. Сальєрі – є одним з тих музикантів, чії твори музикознавці вважають зразками «Stil brillant». Така думка, однак, висловлювалася перш за все щодо його фортепіанних творів, тоді як композитор, хоча й не був виконавцем на духових інструментах, створив низку концертів для них. Наприклад, дуже відомим і часто виконуваним музикантами по всьому світу є його концерт для труби з оркестром.

Перу Й. Н. Гуммеля також належить і Концерт для фагота з оркестром Фа-мажор.

Цей концерт було написано приблизно у 1805 р., довгий час твір забутим і невідомим, поки партитура не знайшлася в архівах Британської бібліотеки. Згідно з написом на титульній сторінці, Концерт було написано у Відні «per il Sigr Griesbacher». Вільям Вотерхауз зауважує, що неможливо визначити особу Signor Griesbacher, хоча найбільш імовірним кандидатом він вважає Раймунда, який був знаним майстром інструментів при імператорському дворі у Відні (1751 або 1752 - 1818) [30].

Концерт має класичну структуру, очевидно є орієнтація на зразки Й. Гайда і В. А. Моцарта. Він представляє собою тричастинний цикл. Першу частину написано в сонатній формі з класичною розгорнутою оркестровою експозицією. Водночас в сонатному Allegro з'являються й певні ознаки романтичної стилістики. Це проявляється в декількох параметрах: у поєднанні в партії соліста кантилени, яка спирається як на оперні, так і на пісенні витоки (останнє вже є характерним для Романтизму) віртуозного матеріалу; варіювання повторюваних розділів форми, коли експозиція за участю соліста є подекуди досить відчутно зміненим варіантом оркестрової; використання барвистих гармонічних співставлень (наприклад, перше проведення теми побічної партії в експозиції звучить в Мі-бемоль мажорі, а друге – в До-мажорі, в розробці, коли проводиться ця ж тема, має місце майже шубертівське співставлення однойменних Ля-мажора і ля-мінора; в репризі в тому ж розділі чуємо співставлення паралельних Фа-мажора і ре-мінора).

Серед віртуозних елементів, якими насичено партія соліста – гамоподібні пасажі в різних напрямках, трелі, морденти, арпеджіо. Особливо слід відмітити фігурації з прихованою поліфонією, в яких мелодія рухається дуже великими стрибками, на інтервали, часто більші за октаву (на дециму, ундециму, тощо). Взагалі в першій частині в партії фагота багато співставлень далеких регістрів, а тому числі і в швидкому темпі.

Друга частина Концерту – Романс (Andantino e cantabile) – є типовим зразком класичної інструментальної кантилени, яка має оперний прообраз. Тут очевидними є зв'язки з традиціями італійського *bel canto*. Не можна не відмітити особливої гнучкості, пластичності мелодичної лінії. Ця частина Концерту вимагає від фаготиста надзвичайної звукової культури, він має добиватися тут чуттєвої краси тембру, подібної до краси співочого голосу.

Романс написано у складній тричастинній формі, його тональність Сі-бемоль мажор.

Третя частина циклу – Рондо (Vivace, Фа-мажор). Тема її рефрену демонструє зв'язок вже не з італійськими оперними зразками, а з австро-німецькими пісенними і танцювальними жанрами. Структура частини є проміжною між рондо-сонатною і власне рондо: рефрен і перші два епізоди складають структуру, що нагадує сонатну експозицію, однак далі чергування рефрену і епізодів не складаються в розробку і репризу. Хоча наприкінці частини композитор дає епізод, який міг би виконувати функцію розробки (у тональності ре-мінор). Однак характер цього епізоду не драматичний, а скоріше скерцозний. З ним яскраво контрастує реприза рефрену в основній тональності, після якого наступає блискуча іскрометна кода. Маємо зазначити, що в цій частині фагот виступає як в іронічному, жанровому скерцозно-ігровому амплуа, так і в ліричному.

3.1.2. Концерт для фагота з оркестром К. М. Вебера

Великою популярністю серед виконавців користується Концерт для фагота з оркестром К. М. Вебера. Цей твір був написаний у 1811 р. і зазнав незначних перероблень у 1822. Композитор створив Концерт для німецького фаготиста Георга Фрідріха Брандта. Перше його виконання відбулося 28 грудня 1811 р.

Концерт К. М. Вебера також, як і концерт Й. Н. Гуммеля, має класичну тричастинну структуру, де перша частина – це сонатне *allegro*,

друга – повільна і лірична (Adagio), третя – Rondo: Allegro. Водночас є певна кількість ознак, що відрізняють Концерт К. М. Вебера від класичних концертів і виказують приналежність твору вже до нового романтичного стилю.

Першою ознакою є значно більша емоційна піднесеність, експресивність музичного висловлювання, яка досягається завдяки цілому комплексу музичних засобів: мелодиці, гармонії, оркестровці. Прикладом нової романтичної стилістики може служити вже тема головної партії першої частини. Її вирізняє гострий пунктирний ритм, щільна оркестрова фактура. Гармонія також відрізняється від класичної: вона стає більш функціонально нестійкою, на перший план виходить її барвисто-фонічна складова.

Перша частина ще має передбачену класичними канонами оркестрову експозицію, але значно скорочена у порівнянні з концертами В. А. Моцарта або Й. Н. Гуммеля. Фактично оркестр проводить лише дві теми головної партії, після чого з тим самим матеріалом вступає соліст. Цікавою і також вже суто романтичною є одна деталь оркестровки у вступі: «виходу» соліста передує таємниче соло літавр, що вносить певний елемент театральності.

Щодо трактування К. М. Вебером фаготової партії, то слід зауважити, що воно також, як і Й. Н. Гуммеля пов'язане з розкриттям як кантиленного, так і віртуозного, рухливо-моторного потенціалу інструмента. Серед віртуозних прийомів у К. М. Вебера, однак, переважають гамоподібні пасажі та арпеджіо широкого діапазону рідше композитор використовує фігури з прихованою поліфонією. У Концерті К. М. Вебера також зустрічаються співставлення далеких регістрів і стрибки на великі інтервали, хоча й трохи рідше, ніж в концерті Й. Н. Гуммеля.

Друга частина веберівського Концерту за образним строем і характером тематизму перегукується з *adagio* в сонатних циклах Л. ван Бетховена з їх філософською лірикою, мелодикою широкого дихання, насиченою орнаментальними фігураціями. Особливої уваги в цій частині заслуговує імпровізаційна каденція соліста, поміщена в коді. Вона сприймається як заключний монолог героя і також є складовою романтичної стилістики Концерту.

Третя частина представляє собою яскраве, гумористично-характеристичне рондо. Її визначальною рисою, яка вказує на приналежність Концерту до романтичного стилю є певна плинність форми і варіантність тематичного розвитку. Так, рефрен в багатьох випадках повторюється не точно, а з певними тематичними, тонально-гармонічними, фактурними змінами.

Партія соліста в цій частині є технічно досить складною через постійні регістрові зміни, велику кількість пасажів та арпеджіо, застосування штриха *staccato* в швидкому темпі. Композитор в цій частині трактує фагот не тільки в віртуозному, але й у гумористично-скерцозному амплуа.

3.1.3. Анданте і Угорське рондо К. М. Вебера

Ще одним визначним твором для фагота, що презентує новий романтичний стиль і концентрує в собі риси *Stil brillant* є цикл Анданте і Угорське рондо ор. 34. Цей твір початково був написаний для альту у 1809 р., потім перероблений також для фагота у 1813. Анданте і Угорське рондо також, як і попередньо розглянуті нами твори, є прикладом вдалого поєднання кантилени і віртуозного матеріалу.

Анданте (основна тональність – до-мінор) має лірично-споглядальний характер з певним відтінком пасторальності. Воно

написане у формі класичних орнаментальних варіацій, в яких, однак, вже проступають і деякі ознаки вільних варіацій епохи Романтизму.

Основна тема є дуже простою за інтонаційним строем, має народно-пісенне походження, за ритмікою також трохи нагадує сициліану. Власне тема для варіацій має двочастинну форму (АВ), її повністю викладає солюючий фагот у супроводі *pizzicato* струнних. Попри просту мелодику тема має вишукані гармонічні деталі: мінорну доміанту, що переходить у побічну доміанту к субдоміанті, «неаполітанський» секстакорд другого низького щаблю у кадансі. Завершується тема оркестровим ритурнелем, побудованим на повторюваних акордах *tutti*.

В першій варіації соліст і оркестр міняються місцями – струнні ведуть тему, а фагот супроводжує її віртуозними орнаментальними фігураціями.

Друга варіація, що звучить в тональності Ля-бемоль мажор, знову демонструє кантиленні можливості фагота. Тема тут піддається тонально-гармонічному варіюванню, в мелодичній лінії фагота з'являються додаткові прикраси.

Третя і остання варіація повертає основну тональність до-мінор, тему знов ведуть струнні, вона стає ближчою до свого початкового виду (таким чином, ця варіація виконує функцію репризи, тоді як контрастна мажорна друга варіація може мислитися як середній розділ тричастинної форми), фагот виконує контрапункт, що складається з швидких гамоподібних пасажів стаккато, в його партії тут також зустрічаються репетиції і фігури з прихованою поліфонією. Ця варіація також завершається оркестровим ритурнелем, що водночас служить і ходом до Рондо, яке пов'язане з Анданте прийомом *atacса*.

Рондо (До-мажор) відкривається рефреном, який побудовано на гострохарактерній танцювальній темі, інтонаційно пов'язаній з угорськими народними танцями. Відповідний колорит досягається перш за

все завдяки форшлагам та пунктирному ритму в основній мелодичній лінії. Рефрен має класичну будову подвійного періоду, в якому перше речення виконується солістом, а друге підхоплює оркестр. Ще однією деталлю, що забезпечує народний колорит, є елемент перемінного ладу: в заключному кадансі тема модулює в тональність мі-мінор.

Перший епізод також має явно гумористичний характер, що підкреслюється синкопами в оркестровому супроводі, стрибками з нижнього регістру в верхній в партії фагота. Епізод має двочастинну структуру, перша частина звучить в До-мажорі, друга – в паралельному ля-мінорі.

Далі знов повторюється рефрен у тутійному викладі оркестру.

Наступний епізод розкриває як ліричне, так і гумористичне амплуа інструмента. Він відкривається ліричною темою фагота, потім йдуть переклички соліста і оркестру, побудовані на танцювальному тематизмі, потім нагадується тема рефрену в до-мінорі.

Далі знову повертається рефрен, а потім з'являється новий епізод розробкового характеру, побудованій на новій танцювальній темі. В ньому також з'являється тема рефрену, але з іншим гармонічним наповненням: замість діатоніки – нестійкі хроматичні гармонії, зокрема, зменшені септакорди. Партія фагота в цьому епізоді також демонструє органічне поєднання наспівного та фігураційного матеріалу.

Після цього нагадування теми рефрену остання повертається в своєму початковому вигляді.

Останнім розділом Рондо є кода, де в соліст виконує стрімкі триольні гамоподібні фігурації на тлі секвентного розвитку початкового звороту теми рефрену. Цей розвиток підводить до бравурних заключних акордів у виконанні всього оркестру.

3.1.4. Адажіо для фагота і фортепіано Л. Шпора

Цей твір, хоча і не є віртуозним в повному сенсі цього слова, тим не менш, демонструє іншу сторону «блискучого» стилю – його перехідний характер між класичною та романтичною епохами, а також – зв'язок з традиціями вокальної музики, зокрема, – італійського *bel canto*.

П'єсу написано у тричастинній репризній формі з кодою, крайні розділи написані в тональності фа-мажор, середня частина – в фа-мінорі. Крайні розділи за стилістикою нагадують повільні частини сонатних циклів і концертів В. А. Моцарта або Й. Н. Гуммеля з їх опорою на інтонації оперного походження, тематизмом в якому поєднується суто кантиленне інтонування і орнаментальні фігурації. Середній розділ являє собою синтез класичних мелодико-інтонаційних комплексів в партії фагота і романтичної нестійкості та барвистості гармонії.

Вже не відповідає класичній естетиці й кода, в якій повертається меланхолійна тема середнього розділу, завершуючи п'єсу в мінорі.

3.2. Елементи «блискучого стилю» у творах фаготистів-віртуозів межі XVIII – XIX ст.

Започаткування та розвиток практики публічних концертів наприкінці XVIII – XIX ст. сприяв появі великої кількості творів, написаних самим виконавцями для своїх виступів. Ці твори й складають другу велику групу опусів, в який так чи інакше проявляються ознаки *Stil brillant*.

Міхаель Барнс робить широкий огляд творів, написаних саме фаготистами для свого інструмента, починаючи з епохи Бароко і закінчуючи сучасністю. Його стаття, що називається “*Music for Bassoon by Bassoonists an Overview*», тобто, власне, «Музика для фагота, написана фаготистами», містить короткі біографії та назви основних творів,

написаних музикантами для своїх виступів. Характеризуючи період пізнього класицизму і раннього романтизму, на який припадає «епоха віртуозів», автор наводить більше десятка імен, багато з яких є майже невідомими у вітчизняному музикознавстві [28].

Серед таких фаготистів-віртуозів Готтхільф Генріх Куммер (Gotthelf Heinrich Kummer, 1774-1857). Початок його музичної діяльності був пов'язаний з Дрезденом, далі він відвідував з концертами Стокгольм і Копенгаген, потім протягом 10 років жив у Лейпцигу, де неодноразово виступав з оркестром Гевандхауза. Був відомий також в Берліні, згодом концертував по всій Німеччині, а також у Празі [28]. Є автором як мінімум двох концертів для фагота з оркестром, Адажіо з варіаціями для фагота та оперної транскрипції для чотирьох фаготів з оркестром під назвою «Мисливська увертюра» [там само].

У вільному доступі збереглися автографи двох концертів Г. Г. Куммера – Фа-мажор і Сі-бемоль мажор (ор. 24 і ор. 2).

Концерт Фа-мажор (1806 р.) має три частини. Перша (Фа-мажор) – в сонатній формі, зберігає зв'язок з класичною стилістикою, хоча активний тематичний розвиток, відхилення в досить далекі тональності (Ля-бемоль мажор, Ре-бемоль мажор), відсутність тональної репризи головної партії та взагалі варійована реприза свідчать вже про романтичне трактування форми.

Друга частина – Романс (Allegretto, сі-бемоль мажор) у тричастинній репризній формі з кодою. Його тематизм пов'язаний скоріше з німецькою пісенністю, ніж з італійським *bel canto*, хоча в середньому розділі в партії соліста містяться орнаментальні фігури, що відсилають саме до вокального віртуозного виконавства.

Третя частина – Рондо – типовий приклад жанрово-танцювального фіналу. Тут фагот виступає не лише в віртуозному, але й гумористичному амплуа, що було започатковане Й. Гайдном, оскільки тема рефрену має

явний інтонаційний зв'язок з народними танцями. Про широке залучення саме жанрово-танцювальної сфери в цій частині свідчить те, що один з епізодів має розмір та темп полонеза. Цей жанр трактований тут в помпезно-іронічному дусі. Загалом Концерт є прикладом ефектного, жвавого, легкого для сприйняття публікою твору, в якому соліст може проявити свої найкращі технічні якості.

Партія фагота в цьому концерті є досить складною та потребує від виконавця суто моторної, механічної рухливості, досконалого володіння метроритмом, оскільки композитор часто застосовує зміни дуолів, триолів та квартолів у швидкому темпі, рівності звучання інструмента в різних регістрах, щоб всі ноти в пасажах широкого діапазону звучали однорідно, володіння як нижнім, так і верхнім регістром, оскільки композитор застосовує весь наявний тоді діапазон інструмента, стрибковою технікою.

Серед віртуозних елементів, якими насичена партія соліста в крайніх частинах назвемо гамоподібні пасажі (діатонічні й хроматичні); швидкі фігурації з прихованою поліфонією або гармонічні фігурації з ходами по звуках акордів; стрибки, співставлення далеких регістрів; фігури з великою кількістю форшлагів; трелеподібні фігури й трелі; комбінації різних штрихів.

Аналогічним чином вирішений і Концерт Г. Г. Куммера сі-бемоль мажор, але він має скромніші масштаби, партія соліста технічно простіша, перша частина менш насичена в плані тематичного розвитку. Твір має підзаголовок *Concerto facile* (легкий концерт) і загалом ближчий до концертіно. Це також тричастинний цикл, де перша частина в сонатній формі, друга – Романс, що за структурою і характером тематизму є подібним до другої частини Концерту фа-мажор і навіть має такий самий розмір – 6/8, а третя частина написана в формі варіацій. Вони побудовані як класичні орнаментальні варіації, що передбачають димінування, викладення основного гармонічного і мелодичного каркасу теми все більш

дрібними тривалостями. Це дозволяє солісту максимально продемонструвати віртуозну підготовку, рухливість в пасажних фігурах.

Типовим зразком втілення віртуозного стилю, твору який демонструє технічні можливості соліста є Варіації Г. Г. Куммера на тему арії «Ich kann ja nicht immer so bleiben» для фагота з оркестром. Серед типових ознак *Stil brillant* – опора на вокальний тематизм і подальше орнаментальне варіювання початкової теми, майже повне домінування соліста, оркестр майже всюди виконує суто акомпануючу функцію. Винятком є шоста фінальна варіація, в якій перші скрипки нагадують основну тему, а соліст виконує орнаментальний контрапункт до неї – віртуозні фігурації 32-ми тривалостями. Фінальна варіація також містить коду, в якій композитор застосовує соло валторни, яка виконує сигнальну формулу, що звучить на *pp* і підкреслює завершальний характер цього фрагменту. Це соло також має певний пасторальний відтінок і сприймається як колористична деталь. Таке трактування оркестрової валторни наводить на думку про певні елементи вже романтичної стилістики в класичних за формою і способом роботи з тематизмом варіаціях.

Серед віртуозно-технічних формул, що використані в Варіаціях у партії соліста – знову гамоподібні пасажі, мелодичні фігурації, що оспівують опорні тони теми, формули з широкими стрибками (наприклад, на дециму) та прихованою поліфонією (Варіація III).

Ще однією фігурою, що зіграла визначну роль в історії фаготового мистецтва, автором віртуозних творів для цього інструмента є німецький фаготист і майстер Карл Альменредер (1786-1843). Як вказує М. Барнс, К. Альменредер був першим фаготистом оркестру Франкфурта-на-Майні, також він служив капельмейстером у двох військових оркестрах. Згодом лишив цю посаду заради театрального оркестру у Майнці. Подальша музична діяльність К. Альменредера пов'язана з придворними оркестрами

Бібріха і Вісбадена, де він обіймав посаду першого фаготиста протягом 20 років [28].

Саме його заслугою є кардинальне вдосконалення конструкції фагота у ХІХ столітті, про що пише В. Попов: «В ХІХ веке самую значительную роль в создании современного фагота сыграл К. Альменредер (1786-1843), обобщивший опыт своих коллег и сделавший революционные усовершенствования в конструкции фагота. Совместно с А. Геккелем Альменредер создал собственную мануфактуру, по сей день являющуюся лидером производства немецких фаготов» [21, с. 10]. Однак твори музиканта є також маловідомими у вітчизняній музичній практиці.

Європейськими музикантами виконується фантазія К. Альменредера для фагота з оркестром або з ансамблем, що складається з двох скрипок, альту, баса двох гобоїв, двох валторн і фагота під назвою *Pot-pourri* (op. 5 1824). Цей твір також відомий як Інтродукція та *Allegretto*.

Цей твір написано у вільній контрастно-складеній формі з імпровізаційним вступом та блискучою кодою. Між інтродукцією і кодою композитор поміщає два епізоди, написані у формі варіацій на популярні в той час оперні теми. Ці міні-цикли варіацій поєднані між собою ще одним епізодом імпровізаційного характеру, який виконує функцію зв'язки.

Загалом *Pot-pourri* цілком наслідує традиції салонно-віртуозної музики, що створювалася самими виконавцями для своїх виступів. Цей твір в цілому витримано в класичній стилістиці, але певні гармонічні звороти – співставлення однойменних мажору і мінору, відхилення в далекі тональності вже належать романтичному стилю. Також інтонаційний стрій фантазії перегукується з італійською оперою початку ХІХ ст., зокрема, операми Дж. Россіні, Спонтіні, Г. Доніцетті, Дж. Белліні та ін. В *Pot-pourri* гармонічно поєднуються кантілена та віртуозні орнаментальні фігурації.

Інтродукція, якою відкривається фантазія, має бравурно-помпезний, святковий характер. Цей епізод побудовано у вигляді діалогу між солістом і оркестром. Оркестрові репліки викладені у вигляді потужних тутті. Особливу увагу слухача привертає перша оркестрова фраза, що має вигляд низхідного пунктирного ходу. Цій енергійній репліці відповідає імпровізаційна каденція соліста, побудована на трелеподібних фігурах, які нагадують вокальну каденцію, після яких соліст повторює початкову репліку оркестру.

Наступна репліка оркестру має вигляд висхідного пасажу. Їй відповідає більш розгорнута каденція соліста, побудована на трелях, гамоподібних пасажах, які, однак, трактуються як наспівна мелодія, в ній також містяться низхідні секундові звороти, прикрашені мордентами, що також відсилає до оперної музики.

Наступний епізод Інтродукції побудований на наспівній темі широкого дихання, в якій композитор використовує вишукану деталь – барвисте співставлення однойменних до-мажора і до-мінора.

Далі йде ще одна каденція фагота, яка виступає в діалозі з бравурними репліками оркестру, побудованими на ходах по звуках тризвуків.

Остання імпровізаційна репліка соліста, побудована на звуках домінантового септакорду, підводить до наступного епізоду Allegretto – першого циклу варіацій. Тут діалогічна взаємодія між солістом і оркестром змінюється на практично повне панування соліста із суто акомпануючою роллю оркестру. Виняток складають оркестрові ритурнелі, які завершують кожен з варіацій і органічно підводять до наступної.

Варіації в кожному з міні-циклів побудовано за орнаментальним принципом, що дозволяє показати усі віртуозні можливості соліста. Серед віртуозних елементів гамоподібні пасажі, арпеджіо, стрибкові формули, тірати, хроматичні пасажі.

Перший блок варіацій написаний у тональності до-мажор, другий – у тональності фа-мажор, але одна з варіацій, яка припадає на точку «золотого перетину» написана у фа-мінорі, що створює певний драматургічний злам. З цією драматичною варіацією контрастує наступна, вирішена в жанрі полонезу, що знов повертає помпезно-блискучу атмосферу салону.

У кодї нагадується тема першого блоку варіацій, яка потім «розчиняється» у віртуозних триольних фігураціях.

Домінування віртуозності і концертного початку як ознаки “блискучого стилю” помітні і в дуетах для двох фаготів ор. 10 К Альменредера. Це відбивається у низці засобів музичної виразності: швидкий темп (*Allegro marcato* в першому дуеті, *Allegro* – в другому), переважання пасажів і фігуративного матеріалу, однак, нерідко й у поєднанні з кантиленними фразами, використання прийому імітації, передача віртуозного матеріалу від одного голосу до іншого, що втілює ідею концертного змагання між учасниками ансамблю.

Відомим свого часу композитором-виконавцем був французький фаготист Етьєн Озі (1759-1813), який з 1793 по 1813 викладав у Паризькій консерваторії. У період своєї активної концертної діяльності він зробив певний внесок у розвиток фаготового репертуару саме концертно-віртуозного плану. Йому належать 8 концертів для фагота з оркестром, Концертна симфонія для двох фаготів з оркестром та інші твори [28]. На жаль, на сьогодні певна їх частина втрачена, наприклад, збереглися лише оркестрові голоси і концертів, і концертної симфонії. Тому важко зробити вичерпні висновки щодо трактування солюючого фагота в цих опусах. Судячи з того матеріалу, що наявний в інших партіях, концерти наслідують класичні гайднівсько-моцартівські традиції, в них панує життєрадісна, подекуди гумористична, подекуди галантно-лірична образність.

Ознаки «блискучого» віртуозного стилю простежуються й в Сонаті для флейти, фагота і фортепіано (клавіра) ще одного французького виконавця і композитора Франсуа Дев'єна (1759–1803). Згідно з М. Барнсом, він був не лише фаготистом, але й флейтисом-віртуозом. Він фаготист він працював в оркестрі паризького Theatre de Monsieur, згодом отримав посаду професора флейти у Паризькій консерваторії [28]. Для фагота ним було також створено шість сонат, чотири концерти, три квартети для фагота і струнних.

Сонату для флейти, фагота і фортепіано було опубліковано у 1787 р. Вона, з одного боку, ще багато в чому наслідує ранньокласичні традиції, про що свідчать невеликі масштаби циклу (дві частини замість трьох, як було в деяких ранніх сонатах Й. Гайдна); прозора ансамблева фактура, загальний життєрадісний настрій (основна тональність сонати – до-мажор), панування жанрово-танцювальної, ігрової образності. З іншого боку в Сонаті є дуже відчутними риси концертності, акцент на віртуозність, що буде згодом буде притаманне й камерним творам представників раннього романтизму, наприклад, К. М. Вебера, частково Ф. Мендельсона.

Перша частина написана в сонатній формі. За стилістикою форми вона близька до гайднівських та моцартівських зразків, особливо це стосується першої теми головної партії. В цьому епізоді звертає на себе увагу фактурний виклад. Основна тема дана у вигляді терцієвого дублювання в партіях флейти і фагота, в ній багато пасажних орнаментальних зворотів, які мають синхронно виконуватись двома інструментами, при цьому фортепіанна партія максимально прозора і містить лише акомпанемент у вигляді формули «бас – акорд».

Примітним з точки трактування інструментів в ансамблі і, зокрема, фагота, є й виклад середнього розділу (т.12). В ній тему флейти супроводжують рухливі гармонічні фігурації в його партії, що охоплюють

досить великий регістровий діапазон та містять приховану поліфонію. Зазвичай такий фактурний виклад більш притаманний фортепіанній музиці (тип фактурного викладу під назвою «альбертієві басы»), але тут фортепіано виконую лише прозорий акордовий акомпанемент. Інструменти, таким чином, ніби міняються функціями, що створює певний ефект гри. Однак далі віртуозний матеріал (пасажі й орнаментальні фігурації) переходить у фортепіанне соло, за рахунок чого й реалізується принцип концертування між учасниками ансамблю.

Подібним чином мислив ансамблеву фактуру й К. М. Вебер, передаючи віртуозно-фігураційний матеріал від інструмента до інструмента.

Соло фортепіано містить не лише фігурації, але й репризу першої теми головної партії.

Подальший розвиток тематизму у сполучній партії пов'язаний з ефектом перегукувань (висхідні пасажі поперемінно з'являються то у фортепіано, то у духових), що також є реалізацією принципу концертності в камерному творі.

Побічну партію має будову, подібну до будови аналогічних розділів а сонатах В. Моцарта. Тобто вона складається з двох тем у тональності домінанти (у В. Моцарта їх могло бути й більше), поєднаних між собою фігураційними зв'язками. Першу тему теж інтонують флейта і фагот разом (тут композитор також використовує прийом дублювання), контрапункт до теми також міститься в одному з голосів партії фортепіано. Фігураційні зв'язки та друга тема побічної партії, яка потім також ніби «розчиняється» в блискучих пасажах, майже повністю доручених фортепіано. Характер його віртуозного тематизму дуже нагадує твори В. Моцарта та Й. Гуммеля.

Перед самим початком заключної партії композитор використовує ще одну ефектну перекличку фортепіано і духових із енергійними висхідними пасажами.

Заключна партія за всіма класичними канонами закріплює тональність домінанти. Її також побудовано на імітаційних перекличках «дуету» флейти і фагота та фортепіано.

Розробка починається з соло фагота, що проводить першу тему головної партії в тональності домінанти. Далі як засоби тематичного розвитку Ф. Дев'єн застосовує активні переклички між інструментами і навіть прийом канонічної секвенції, яку виконують флейта і фагот на фоні гармонічних фігурацій в партії фортепіано, а також – в кульмінації – суто оркестрову форму фактурного викладу: унісонне проведення теми всіма інструментами на *fortissimo*. Все це складає перший епізод розробки.

Другий її епізод починається знову з соло фагота, супроводжуваного мелодичними підголосками у фортепіано. Це нова тема, яка не викладалася в експозиції в тональності до-мінор, що також нагадує про будову розробок в сонатах В. Моцарта, де також нерідко з'являвся цілком новий тематичний матеріал.

Після фагота цю тему підхоплює фортепіано, і далі відбувається її розвиток за тими ж принципами, за якими раніше композитор працював з темами головної та побічної партій.

Примітним є те, що розробка нової мінорної теми підводить одразу до репризи побічної партії в основній тональності, завдяки чому виникає яскраве співставлення однойменних мажору й мінору, а розділ головної партії в не повторюється. Таке трактування репризи нагадує вже про модифіковані, часто за рахунок скорочення, репризи в сонатних формах романтиків.

Завершується частина повторенням матеріалу заключної партії і ствердженням життєрадісного до-мажору.

Друга частина – моторне жанрово-танцювальне рондо, в якому життєрадісна ігрова стихія дещо порушується за рахунок введення досить розгорнутого епізоду в тональності ля-мінор, який носить розробковий

характер. З точки зору трактування ансамблю і прийомів фактурного викладу друга частина продовжує ідею концертності, започатковану в першій частині, яка реалізується в постійних перекличках між інструментами. Також композитор активно застосовує й прийом дублювання основної мелодичної лінії, причому у другій частині її разом з флейтою і фаготом виконує також і фортепіано, що подекуди в кульмінаціях створює ефект потужного оркестрового tutti.

Загалом Соната , також як і попередні проаналізовані нами зразки, є прикладом ефектного концертного твору, розрахованого на широку аудиторію, який не несе в собі якихось глибоких драматичних колізій та легко сприймається слухачами. Композитор в цьому творі прагне показати віртуозні можливості усіх інструментів ансамблю, виходячи з ідеї рівноправ'я партій. Тобто Соната Ф. Дев'єна також цілком може бути віднесена до *Stil brillant*.

Висновки до Розділу 3

Отже, певні ознаки *Stil brillant* так чи інакше втілюються в більшості творів для фагота, написаних у другій половині XVIII – першій половині XIX ст.

Ці твори умовно можна поділити на дві групи: першу складають твори, написані відомим композиторами того часу, які самі не були виконавцями на фаготі, але прагнули розширити темброву палітру в своїй творчості або мали в своєму оточенні високопрофесійних фаготистів, які надихали їх на створення музики, яка демонструвала б технічні та виражальні можливості цього інструмента. Прикладами таких творів є Концерти для фагота з оркестром Й. Н. Гуммеля та К. М. Вебера, Анданте і Угорське Рондо К. М. Вебера, Адажіо для фагота і фортепіано Л. Шпора. Концерт Й. Н. Гуммеля тісніше пов'язаний із класичними традиціями, Концерт К. М. Вебера демонструє вже романтичний стиль з його

емоційною піднесеністю і експресією, увагою до фольклорних джерел, подекуди підкресленою театральністю, увагою до барвистої складової гармонії, тембровим розмаїттям в оркестровці. Адажіо Л. Шпора демонструє органічний синтез класичної та романтичної стилістики.

Другу групу складають твори, написані концертуючими виконавцями-фаготистами для своїх виступів. Загалом за художньою цінністю вони дещо поступаються творам Й. Гуммеля або К. Вебера, але представляють собою приклади ефектних, винахідливо складених творів, що якнайкраще демонструють можливості фагота та легко приймаються публікою завдяки загальному життєрадісному настрою, легкості, вишуканості, елегантності музичного висловлювання. Прикладом таких творів є фантазія і фаготові дуети К. Альменредера, Концерти і варіації Г. Куммера, Концерти і Концертна симфонія для двох фаготів з оркестром Е. Озі, Соната для флейти, фагота і фортепіано Ф. Дев'єна.

Загалом можемо зробити висновок, що на рівні жанрів та композиції ознаки блискучого стилю втілюються у домінуванні концертного жанру або жанру фантазій і варіацій на теми з популярних опер або просто на яскраві авторські теми, як у випадку з Анданте і Угорським рондо К. Вебера, оскільки жанр фантазії пов'язаний зі стихією імпровізації, що дозволяє розкрити віртуозні й виражальні можливості інструмента, і орнаментальне розцвічування теми також передбачає використання різних віртуозних елементів. Важливою ознакою «блискучого стилю» також є побудова за принципами концертності навіть творів інших жанрів, наприклад, камерних сонат, прикладом чого є розглянута нами Соната Ф. Дев'єна.

На рівні фаготової техніки серед ознак «блискучого стилю» назвемо такі: поєднання кантилени і віртуозних пасажів, які на фаготі також часто мисляться як «співочий» матеріал, про що свідчить застосування в них різних штрихів і прийомів артикуляції, часто в межах однієї групи

тривалостей; наявність розгорнутих каденційних побудов, що є частиною діалогу соліста з оркестром; певні прийоми, що покликані показати всі можливості інструмента та майстерність виконавця: проведення тематичного матеріалу в різних октавах, щоб продемонструвати темброві особливості кожного з регістрів, стрибки, фактурні формули з прихованою поліфонією, в яких нерідко наявні стрибки на досить широкі інтервали; співставлення низького і високого регістрів у досить жвавому темпі, загалом періодичне використання високих нот, видобування яких не завжди є простим завданням для будь-якого виконавця на духових інструментах; широкий діапазон пасажів, що охоплює різні регістри; фермати на відносно високих звуках, що наводять на певні паралелі з вокальною музикою, зокрема, з віртуозними бароковими аріями й з аналогічним скрипковим репертуаром і також вимагає від фаготиста володіння навичками звуковидобування в верхніх регістрах, вміння домогтися в них м'якого, естетично привабливого тембру.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє зробити такі висновки.

Так званий «блискучий» або віртуозний стиль (*Stil brillant*), який ще називають «діамантовим» або «*perle*», виник на межі XVIII і XIX ст. і був так чи інакше представлений в усіх сферах інструментального мистецтва. Однак генезу цього напрямку дослідники вбачають в мистецтві Бароко – у виконавській імпровізації, вокальній риторичі, інструментальних сольних концертах.

Константними елементами цього стилю є прагнення до розкриття віртуозних можливостей інструментів, особливо через рухливі пасажі, комбінації різних штрихів, стрибки, регістрові співставлення, арпеджіо, тощо. Для кращих творів цього напрямку характерне поєднання віртуозного матеріалу та виразної кантילени, що зберігає зв'язок з традиціями італійського *bel canto* і водночас насичено орнаментикою, що йде від барокових прикрас.

Важливими рисами віртуозного стилю є фантазійна імпровізаційність, домінування соліста при суто акомпануючій ролі оркестру або фортепіанного супроводу, хоча не виключається й момент «змагання» соліста і оркестру, а також – зв'язок з оперною музикою, не лише завдяки характеру інструментального тематизму, але й завдяки прямим запозиченням тематизму у фантазіях, варіаціях, попури на теми з відомих оперних творів, віртуозних транскрипціях тих чи інших оперних фрагментів.

Фагот як інструмент пройшов тривалу еволюцію починаючи від раннього Бароко до сучасності, в ході якої вдосконалювалася його конструкція, з'являлися нові функції в оркестрових партитурах та ансамблях, композитори відкривали нові темброві барви та прийоми гри.

Сольні та камерні твори для фагота створювались протягом всієї його історії, але найбільш повно як сольний інструмент він розкрився вже у ХХ ст.

Хоча віртуозний репертуар для фаготу у кількісному показнику є не настільки обширним, як подібний репертуар для інших інструментів, зокрема, фортепіано і струнних, і фагот не був настільки популярним як сольний інструмент, ми, тим не менш, можемо стверджувати, що “блискучий стиль” знайшов своє втілення і у фагатовому мистецтві. Певні ознаки *Stil brillant* так чи інакше втілюються в більшості творів для фагота, написаних у другій половині ХVІІІ – першій половині ХІХ ст.

Ці твори умовно можна поділити на дві групи: першу складають твори, написані відомим композиторами того часу, які самі не були виконавцями на фаготі, але прагнули розширити темброву палітру в своїй творчості або мали в своєму оточенні високопрофесійних фаготистів, які надихали їх на створення музики, яка демонструвала б технічні та виражальні можливості цього інструмента. Прикладами таких творів є Концерти для фагота з оркестром Й. Н. Гуммеля та К. М. Вебера, Анданте і Угорське Рондо К. М. Вебера, Адажіо для фагота і фортепіано Л. Шпора. Концерт Й. Н. Гуммеля тісніше пов’язаний із класичними традиціями, Концерт К. М. Вебера демонструє вже романтичний стиль з його емоційною піднесеністю і експресією, увагою до фольклорних джерел, подекуди підкресленою театральністю, увагою до барвистої складової гармонії, тембровим розмаїттям в оркестровці. Адажіо Л. Шпора демонструє органічний синтез класичної та романтичної стилістики.

Другу групу складають твори, написані концертуючими виконавцями-фаготистами для своїх виступів. Загалом за художньою цінністю вони дещо поступаються творам Й. Гуммеля або К. Вебера, але представляють собою приклади ефектних, винахідливо складених творів, що якнайкраще демонструють можливості фагота та легко приймаються

публікою завдяки загальному життєрадісному настрою, легкості, вишуканості, елегантності музичного висловлювання. Прикладом таких творів є фантазія і фаготові дуети К. Альменредера, Концерти і варіації Г. Куммера, Концерти і Концертна симфонія для двох фаготів з оркестром Е. Озі, Соната для флейти, фагота і фортепіано Ф. Дев'єна.

Загалом можемо зробити висновок, що на рівні жанрів та композиції ознаки блискучого стилю втілюються у домінуванні концертного жанру або жанру фантазій і варіацій на теми з популярних опер або просто на яскраві авторські теми, як у випадку з Анданте і Угорським рондо К. Вебера, оскільки жанр фантазії пов'язаний зі стихією імпровізації, що дозволяє розкрити віртуозні й виражальні можливості інструмента, і орнаментальне розцвічування теми також передбачає використання різних віртуозних елементів. Важливою ознакою «блискучого стилю» також є побудова за принципами концертності навіть творів інших жанрів, наприклад, камерних сонат, прикладом чого є розглянута нами Соната Ф. Дев'єна.

На рівні фаготової техніки серед ознак «блискучого стилю» назвемо такі: поєднання кантилени і віртуозних пасажів, які на фаготі також часто мисляться як «співочий» матеріал, про що свідчить застосування в них різних штрихів і прийомів артикуляції, часто в межах однієї групи тривалостей; наявність розгорнутих каденційних побудов, що є частиною діалогу соліста з оркестром; певні прийоми, що покликані показати всі можливості інструмента та майстерність виконавця: проведення тематичного матеріалу в різних октавах, щоб продемонструвати темброві особливості кожного з регістрів, стрибки, фактурні формули з прихованою поліфонією, в яких нерідко наявні стрибки на досить широкі інтервали; співставлення низького і високого регістрів у досить жвавому темпі (додамо, ще це дуже типова риса саме фаготових віртуозних творів), загалом періодичне використання високих нот, видобування яких не

завжди є простим завданням для будь-якого виконавця на духових інструментах; широкий діапазон пасажів, що охоплює різні регістри; фермати на відносно високих звуках, що наводять на певні паралелі з вокальною музикою, зокрема, з віртуозними бароковими аріями й з аналогічним скрипковим репертуаром і також вимагає від фаготиста володіння навичками звуковидобування в верхніх регістрах, вміння домогтися в них м'якого, естетично привабливого тембру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев : Задруг, 2010. 320 с.
2. Апатский В. Н. *История духового музыкально-исполнительского искусства* : учеб. пособ. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
3. Апатский В. Н. *Основы теории и методики духового музыкальноисполнительского искусства* : учеб. пособ. / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с.
4. Апатский В. Н. *Фагот от А до Я*. Киев : Лазурит-Поліграф, 2017. 520 с.
5. Апатський В. М. *Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
6. Буркацький З. Історичні передумови кларнетної техніки й концепція віртуозної гри на цьому інструменті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2'2019. С. 346 – 350
7. Величко О., Маковецька І. Виконавські засади віденської фортепіанної школи у діяльності Йоганна Непомука Гуммеля та Карла Черні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 34, том 1, 2020 44 49
8. Голяка А. *Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції XIX століття*. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025. Суми, 2020 51 с.
9. Дрига К. Виконавські традиції скрипкової музики в епоху віденського класицизму. *Культура України*. Випуск 41. Харків, 2013. С. 284 – 293

- 10.Зав'ялова О. Концертно-віртуозна культура XIX ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*. Вип. 11. Київ, Музична Україна, 2010. С. 69 – 76
- 11.Качмарчик В.П. *Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.* автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03 Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, 2009. URL. : Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст. (allbest.ru) (дата звернення 7.02.2022)
- 12.Кашкадамова Н. *Історія фортепіанного мистецтва XIX ст.* Тернопіль, 2006. 606 с.
- 13.Круль П. Ф. *Генезис духового та ударного інструментального виконавства України* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.
- 14.Кучма Н. А. *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. дис. д-ра філософії ... 025. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 201 с.
- 15.Лукацька Г. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форе, Ф. Гобера і С. Шамінад. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3'2018. С. 401 – 406
- 16.Ляхіна Т. В. *Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. 2014. 18 с.
- 17.Однолькіна М. *Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру*. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. 320 с.
- 18.Пастухов А. Оригинальные произведения для фагота соло в аспекте исполнительского анализа. *Проблеми взаємодії мистецтва*,

- педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 83-98.
19. Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. Харків. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 19-20. С. 139-150.
20. Пастухов О. *Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації*. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 288 с.
21. Попов В. С. *Человеческий голос фагота. Инструмент, его история, проблемы педагогики и исполнительства* : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2014. 29 с.
22. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
23. Старко В. Г. Значення творчості А. Вівальді у репертуарі фаготиста. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8. Рівне, Волинські обереги, 2016. С. 97 – 103
24. Старко В. Г. *Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2014.
25. Старко В. Фагот у камерно-інструментальному ансамблі XVII-XIX ст.: питання репертуару. *Наукові збірки Львівської національної*

музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2015. Вип. 34. С. 352-358

26. Харнонкурт Н. *Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики* : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
27. Шип С. *Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб.* Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
28. Burns, Michael. "Music for Bassoon by Bassoonists an Overview." *The Double Reed*, vol. 24-2, 2001. URL. : <https://core.ac.uk/download/pdf/149232686.pdf> (дата звернення 24.04.2022)
29. Dart, M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 2011. 567 p.
30. Johann Nepomuk Hummel: Bassoon Concerto, WoO. 23/S. 63 (с. 1805). URL. : <https://www.youtube.com/watch?v=ljWKO07dsw8> (дата звернення 12.12.2021)
31. Johnson W. *The Identification of Basic Problems Found in the Bassoon Parts of a Selected Group of Band Compositions: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of science in Music Education*, Utah State University, 1966. 57 p.
32. Langwill G. *The Bassoon And Double Bassoon*. London, Lowe and Brydone (Printers) Limited, 1965. 43 p.
33. Pastukhov O. V. Solo Bassoon Performance: Relevant Issues. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS) (USA)*, 2020. Vol. 03, Issue 12, pp 93-96. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2020/12/J3129396.pdf> (дата звернення 10.02.2022)
34. Steyn A C. *Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art)*, University of Pretoria, 2019. 207 p.