

**ФАГОТ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ
XVII–XIX ст.: ПИТАННЯ РЕПЕРТУАРУ**

Досліджується еволюція розвитку репертуару для фагота – від перших творів – до творів кінця XIX ст.

Ключові слова: фагот, тембр, композитор, музична епоха, фагатовий репертуар.

Розмаїття образної і технічно-виконавської палітри, особливий тембровий колорит фагота, широкий діапазон (близько чотирьох октав) сприяли його утвердженню як одного з найвиразніших оркестрових, камерних та сольо-концертних інструментів. Виразові можливості, функційне призначення, форми і способи застосування фагота яскраво представлені у шедеврах європейських композиторів різних епох. Розмаїті можливості фагота в оркестровій палітрі демонструють твори Л. ван Бетховена, Г. Берліоза, М. Глінки, А. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Р. Вагнера, Г. Малера, І. Стравінського, Д. Шостаковича тощо. Вже з XVIII ст. розповсюдилось використання інструмента у духових ансамблях (дивертисменти Вангаля, партита Плейеля). Сполучення фагота в ансамблі зі струнними інструментами вперше належить Й. Х. Баху. Ансамблі за участю фагота писали Г. Гендель, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, А. Римський-Корсаков, К. Сен-Санс, М. Лисенко, С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, К. Штокхаузен. Найкращі взірці концертів для фагота з оркестром належать А. Вівальді (39), В. А. Моцарту, К. Веберу, С. Губайдуліній.

Перші твори для фагота постали у *барокову* добу. Серед них сонати для дульциана та одного-двох інструментів в супроводі basso continuo Бьяджо Маріні, Даріо Кастелло, Джованні Батіста Буонаменте, Джованні Батіста Фонтани та інших. Першим твором для солюючого дульциана вважається Фантазія Бартоломе де Сельма-і-Салаверде зі збірки *Canzoni, fantasie et correnti*, виданої у 1638 році у Венеції. Виконання твору вимагало серйозної технічної підготовки, аналогічного високого рівня вимагає виконання Сонати Філіппа Фрідріха Бедекера (1651). «*В монументальній праці Kieblatt (1687) авторства Даніеля Шпеєра є дві сонати для трьох дульцианів. Всі ці твори розраховані на інструмент з двома клапанами*» [фагот].

На межі XVII-XVIII ст. популярність отримав новий, вдосконалений фагот, що став незмінним учасником оперного оркестру. «В партитурі фагот вперше з'являється в 1671 році в опері «*Pomone*» Роберта Камберта (Robert Cambert). Від того часу фагот відіграє важливу роль у кожному великому оркестрі» [1, с. 4]. Відтак, у своїх оперних виставах Рейнхард Кайзер використовує до п'яти фаготів.

До фагатового тембру у своїх творах звертались Генріх Шютц та Жан-Батіст Люлі. 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).

Георг Філіпп Телеман в Сонаті f-moll, написаній в 1728 році, застосовує ефекти «відлуння», кантилену у високому регістрі. Інші сонати цього періоду належать Карло Безоцци, Іоганну Фрідріху Фашу, Іоганну Давиду Хайніхену, Крістофу Шаффрату, Джону Ернсту Гальярді.

Камерну музика для фагота в бароковий період писали Г.Ф. Телеман і Г.Гендель (тріо-сонати); низка сонат для двох гобоїв і фагота належить Яну Дісмасу Зеленці.

Складна і суперечлива за своїм естетичним змістом доба бароко, позначена оновленням мовностильового тезаурусу, народженням нових жанрово- та формотворчих закономірностей, явила якісно новий етап розвитку духових інструментів, в якому самоцінне значення творів для фагота досягається завдяки діяльності А. Вівальді. У багатьох з 46-ти concerto grosso композитор поряд з кількома іншими інструментами вводив у якості сольюючого – фагот. Окрім того, фагот використано майже в усіх концертах для мішаних складів, зокрема, для флейти, гобоя, скрипки, фагота та басу, для віолі д'амур, двох гобоїв, фагота, двох валторн та basso continuo та ін. Особливо перспективним у розвитку концертного репертуару для фагота виявилось його сполучення з тембром віолончелі чи загалом смичковими інструментами та клавесином, що виконував basso continuo. Маючи від природи високорозвинене темброве відчуття, композитор сміливо поєднував звучання цього інструменту зі струнною групою і тлумачив його як не менш важливий інструмент. Композитор надавав фаготу не меншого значення, ніж смичковим інструментам. За спостереженням дослідників інструментарію тієї доби, «бароковий фагот звучав як дерево, звук майже смичковий, а разом й «тростиновий»; відносно тонка конструкція призводила до можливості бриніння всього дерев'яного корпусу» [2, с. 125].

У добу бароко фагот ще не вважався концертуючим інструментом, а в оркестрі використовувався із виключно басовою функцією. Тому самостійні партії двох фаготів у Месі h-moll Й.С.Баха мають яскраво новаційну природу. Заслуга А. Вівальді полягає в тому, що він випередив час, розкрив можливості інструмента, вже *«на зорі зародження концерту як жанру звернувся до фагота, створивши для нього численні чудові твори»* [3, с. 128]. А. Вівальді заклав основи сучасного репертуару для фагота, створивши для нього рекордне число сольних концертів – 39 [4, с. 201-216]¹. Композитор надзвичай тонко відчував темброву специфіку інструмента, тому охоче послуговувався виразним середнім регістром фагота, найбільш зручним для технічно-віртуозного виконання. Інструментальна стилістика повільних частин фаготових концертів А. Вівальді віддзеркалила одну з визначальних рис італійського стилю, а саме – ідеальне наслідування чуттєвості людського голосу, реалізуючи зв'язок між вокальним та інструментальним принципами мислення. Значні технічні складнощі, що композитор висував перед виконавцями, зберігають актуальність дотепер та спонукають схилити голову перед автором, що, не маючи особистої виконавської практики, зміг настільки глибоко проникнути в природу інструмента. *«Для трактування фагота в концертах Вівальді характерне часте застосування низьких густих регістрів і стрімке стакато, що вимагає від виконавця високо розвинутої техніки»* [5, с. 30].

Значення творчого генія А. Вівальді в еволюції фагатового мистецтва важко переоцінити. Композитор сміливо використав семантичний потенціал фагота, передбачив перспективу розвитку виконавства на багато років вперед та створив бездоганні сольні концерти на той час ще недосконалого за конструкцією інстру-

¹ У тематико-систематичному каталозі творів А. Вівальді Петера Ріома (міжнародна назва позначки – RV, фагатові концерти зафіксовані під №№ 466-504). Thematisch-systematisches Verzeichniss einer Werke (1974) витримав випробування часу на всебічність та точність відомостей, а також раціональність організації. Створені понад чверть тисячоліття назад, фагатові концерти А. Вівальді тривалий час залишались невідомими і поповнили світову музичну скарбницю лише в першій половині XX століття: у 1926 році у Сан-Мартіно та в 1929 році в Генуї зусиллями італійського музикознавця Альберто Джентілі був віднайдений архів рукописів *«рудого священика»*. Заснований у Сієні Італійський інститут А. Вівальді, очолюваний Дж. Ф. Маліп'єро, поклав початок публікації повного архівного матеріалу творів композитора, зокрема – концертів для фагота.

менту. Твори для солюючого фагота А. Вівальді з їх віртуозною технікою, виразністю музичної думки, енергією розвитку та відточеністю форми становлять сьогодні золотий репертуарний фонд поряд з класичними концертами В. А. Моцарта та К. М. фон Вебера. Таким чином, композитор здійснив подвійну революцію – як у жанрі концерту, так і у техніці гри на фаготі.

До написання Концертів для фагота також звертались І. Г. Граун, К. Граупнер, І. Г. Мютель, І. Ф. Фаш. Й. С. Бах інколи доручав фаготу сольні партії в своїх кантатах, однак, не залишив сольних творів для цього інструмента. Проте, кілька творів належить синам Й. С. Баха — Концерт Йоганну Христіану та Тріо-соната Карлу Філіпу Еммануелю.

Нове семантичне амплуа отримує фагот в творчості *віденських класиків* – сольні фрагменти в характері грубуватого народного гумору (Й. Гайдн), комічний ефект від виконання коротких нот, що вдало окреслили відповідні якості інструмента. Поряд із традиційним дублюванням партії струнних, фаготу починають доручати сольні віртуозні фрагменти. Саме з XVIII ст. фагот перетворюється на сольний та ансамблевий інструмент. Перші камерні твори для мішаного складу за участю фагота та сольні фагатові концерти належать А. Вівальді та В. А. Моцарту. Розмаїто представлені можливості інструмента у квінтеті для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота Es-dur В. А. Моцарта, де фаготу доручені виразні наспівні сольні епізоди та віртуозні пасажі.

Найвизначнішим твором в фагатовому репертуарі *класичної доби* та найбільш виконуваним донині твором, безперечно, залишається Концерт B-dur K. 191 (1774) Вольфганга Амадея Моцарта. Імовірно, цей концерт замовив вісімнадцятирічному композитору фаготист-аматор барон Дюрніц. У 1934 було виявлено ще один концерт, авторство якого спершу приписувалось Дев'єну, однак, в 1975 році було остаточно визнано за В. А. Моцартом.

Фагот часто застосовувався як один з солюючих інструментів в концертних симфоніях. 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.

Плекали фаготове мистецтво і у Мангеймській капелі. Відомо, що поряд із парною кількістю флейт, гобоїв, кларнетів, валторн і труб, у ній було аж чотири фаготи. Серед високопрофесійного складу оркестрантів та солістів значне місце належить фаготисту В. Ріттеру.

Значною мірою ці якості знайшли відображення і у камерно-ансамблевих творах Л. ван Бетховена: 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. 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, мужньо-вольовими та суворо-піднесеними звучаннями. *«Бетховен геніально послуговується тембром фагота в усіх симфоніях, чи то у свобідних сольних фрагментах, чи в октавних подвоєннях скерцо»* [1. с. 4].

Численні інструментальні концерти і ансамблі за участю фагота, а також концерти з оркестром для гобоя, для кларнета і для фагота належать перу сучасника віденських класиків Леопольду Кожелуху (1747–1818).

Вагома частка творів для фагота писалась самими виконавцями, серед яких Ф. Гебауер, К. Якобі, К. Альменредер. Призначені для власних виступів, композиції часто були написані у формі варіацій або фантазій на популярні теми. Написані професійними композиторами твори також часто були розраховані на виконання конкретним музикантом. До них можна віднести концерти Стаміца, Дев'єна, Кроммера, Данці, Рейхи, Гуммеля, Калліводи, М. Гайдна, Кожелуха, Бервальда та ін.

Яскраву сторінку у фагатовому мистецтві знаменувала творчість *романтиків*, що відкрили нові обрії тембрової барвистості, зображальності, образного багатства та психологізму, блискучої концертної віртуозності інструмента. Серед романтичних концертів особливе місце належить написаному в 1811 році Концерту F-dur, op. 75 Карла Марії фон Вебера, де вперше з романтичним розмахом розкрито можливості верхнього регістру фагота. Творчий спадок К. М. фон Вебера відіграв значну роль у розвитку фагатового виконавського мистецтва в аспекті розширення виразових і технічних

можливостей. Створювався концерт для мюнхенського придворного фаготиста Брандта. Композитор збагатив фаготовий репертуар концертними п'єсами для кларнета, фагота і валторни, йому також належать Угорське анданте і рондо, спочатку призначене для альтя. Для них притаманним є тематична яскравість, барвистість колориту, модуляційна свобода, блиск концертного стилю.

Ще одному представнику німецької романтичної школи Людвігу Шпору (1784-1859) належать квінтет для фортепіано і духових інструментів, Adagio для фагота і фортепіано. Досить нещодавно був віднайдений Концерт Джоаккіно Россіні (1845) для фагота з камерним оркестром.

Французький король оркестру – 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.

Велику увагу на виразові можливості фагота звернув Дж. Меєрбер, використовуючи ефект витриманих нот низького регістру, 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»*. К. Сен-Санс розкриває технічно-виразові якості інструмента у сонатах для фагота і фортепіано.

Розмаїтим є тлумачення фагота у творчості італійських композиторів – у кuartетах Дж. Россіні для флейти, кларнета, валторни та фагота, у шедеврах *«нізнього»* Дж. Верді (*«Аїда»*, *«Отелло»*, *«Реквієм»*), де інструмент окреслює психологічні характеристики та душевний стан героїв. Розмаїту палітру виразових можливостей фаготового тембру – від комічного до ліричного, ансамблевого та сольного звучання, представлено у *«Проданій нареченій»* Б.Сметани.

У добу Романтизму дещо зменшилась роль фагота у камерній музиці. Відомо лише кілька сонат з фортепіано: Антона Лісте, Іоганнеса Амона, Антоніна Рейхи, невеликі п'єси Людвіга Шпора і Крістіана Руммеля. Французький фаготист Ежен Жанкур поповнював свій репертуар перекладеннями творів, написаних для інших інструментів.

Творчість російських композиторів відобразила становлення фаготового амплуа в оркестрових, камерних та сольних творах. Власний оркестровий стиль, що відобразив специфіку національного музичного мислення, створив М. І. Глінка, синтезувавши розмаїття засобів народної музики з високопрофесійною майстерністю. Йому належить знамените «патетичне тріор» для кларнета, фагота та фортепіано. Композитор, не збільшуючи розмірів оркестру, досягнув виразного, індивідуалізованого звучання духових інструментів у ньому. Високохудожніми і змістовними є квартети і квінтели для смичкових та духових інструментів А. А. Аляб'єва – одного із засновників російської камерно-інструментальної музики². А. Г. Рубінштейну належить квінтет для фортепіано і духових інструментів фа мажор, ор. 55 (1855 р., виданий у 1860 р.) – монументальне полотно з яскравою оркестрово-тембральною палітрою.

Принципи глінкінської оркестровки творчо продовжив у своїх партитурах П. І. Чайковський. Композитор прагнув уникати змішаних тембрів, досягнув значної індивідуалізації та драматизації партій духових інструментів, значно збагативши їх можливості.

Кілька творів для духових інструментів створено Римським-Корсаковим. Серед них на увагу заслуговує Квінтет для фортепіано, флейти, кларнета, валторни і фагота сі-бемоль мажор. Розробки в царині оркестровки стали значним відкриттям російської музики ХІХ століття, його партитури – взірцем концертності та колориту. Анданте для двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів і двох валторн створив С. Танєєв.

Старко Володимир. Фагот в камерно-інструментальному ансамблі ХVІІ–ХІХ вв.: вопрос репертуара

В статтє исследується еволюція розвитку репертуара для фагота – от первых произведений – к произведениям конца ХІХ в.

Ключевые слова: фагот, тембр, композитор, музыкальная эпоха, фаготовый репертуар.

² «Основною причиною того, що багато ансамблів Аляб'єва довгий час залишалися невідомими, є те, що вони не були видані і зберігалися лише в рукописах. Так, лише в 1953 р. був опублікований квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота до мінор, що належить, очевидно, до раннього періоду творчості композитора» [6, с. 58].

Starko Volodymyr. Bassoon with chamber and instrumental ensembles: the question of repertoire (XVII-XIX centuries)

The article examines the evolution of the repertoire for bassoon – from the first works – the works of the late nineteenth century.

Keywords: bassoon, voice pitch, composer, musical era, repertoire for bassoon.

Література

1. Pivoňka Karel. Škola hry na fagot. – / K. Pivoňka Editio Suprafon – Bratislava: Praha, 1970. – 87 s.
 2. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми, 2002. – 184 с.
 3. Терехин Р. П. Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди / Р. П. Терехин //Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. статей – М.: Музыка, 1976. – Вып. IV. – С. 127–149.
 4. Ryom P. Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / Peter Ryom. – Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2007. – 645 s.
 5. Белецкий И. Антонио Вивальди / И. Белецкийю – Л.: Музыка, 1975. – 87 с.
 6. Толмачев Ю. А. Музыкальное исполнительство и педагогика / Ю. А. Толмачев, В. Ю. Дубок. – Тамбов: ТГТУ, 2006. – 208 с.
-