

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НЕЧЕСНИЙ Ігор Зіновійович

УДК 780.644.2:78.03](44)"17/18"(043.3)

ФРАНЦУЗЬКА ФАГОТНА ШКОЛА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ:
ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Нечесний І.З.

Науковий керівник:

Качмарчик Володимир Петрович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Нечесний І.З. Французька фаготна школа другої половини XVIII – початку XIX століття: етапи становлення і розвитку. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» з галузі знань 02 – «Культура і мистецтво». Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність теми дисертації. В історії французького фаготного мистецтва друга половина XVIII і початок XIX ст. стали визначальним періодом у розвитку національної виконавської школи. Її формування було нерозривно пов'язано із тими складними суспільно-політичними, соціальними і культурними процесами, котрі відбувались у Франції у вказаний час. У сучасних наукових роботах означений період історії французької фаготної школи залишається недостатньо вивченим і вимагає більш глибокого дослідження.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше: здійснено дослідження історичних етапів становлення і розвитку французької фаготної школи у другій половині XVIII – початку XIX ст.; визначено передумови професіоналізації виконавства на фаготі у церковній музично-освітній системі Франції; розкрито основні чинники фаготної дидактики П. Кюньє; досліджено процес формування класів фагота в Паризькій консерваторії на ранніх етапах її розвитку; висвітлено особливості конкурсної системи навчання і її значення для фахової підготовки виконавців-фаготистів; показано ключову роль Е. Озі у формуванні фундаментальних засад французької фаготної школи; здійснено порівняльний аналіз «Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson» і «Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі; виявлено вплив вокальної методики на технологічні засади

формування звуку на фаготі; проаналізовано твори для фагота Ф. Дев'єнна та Е. Озі.

У дисертації виділяються два етапи розвитку французької фаготної школи – до революції 1789 р. і післяреволюційний (до 1815), були зумовлені зміною соціально-політичної та економічної системи Франції.

Підкреслюється, що значним досягненням на першому етапі становлення національної виконавської школи стало включення фагота у навчальні програми метриз та використання його у церковних ансамблях для супроводу хорового співу під час богослужінь. Саме в метризах розпочинається процес професіоналізації виконавства на фаготі, завдяки чому формується кадровий потенціал оркестрових музикантів, виконавців-солістів та педагогів, котрі, отримавши професійну церковно-музичну освіту, з часом створили фундамент національної виконавської школи.

Іншим важливим чинником становлення французької фаготної школи виділено розквіт сольного виконавства на інструменті, котрий зумовив активізацію зусиль щодо розширення концертного репертуару. Серед чисельних творів для фагота, написаних французькими композиторами у класичну добу, вказано концерти та сонати для фагота і *basso continuo* Ф. Дев'єнна, Е. Озі та П.Д. Дешея, котрі набули особливого значення у розкритті виражальних можливостей і технічного потенціалу інструмента, підготовці професійних виконавців та їх блискучої концертної діяльності.

Здійснений аналіз творів Е. Озі і Ф. Дев'єнна дозволив зробити висновки щодо успішної адаптації жанру класичної сонати для фагота в її національній модифікації, атрибутами котрої стали опора на театральну видовищність, танцювальність та концертність. Ф. Дев'єнну вдалося виявити нові темброві, звуковиражальні, динамічні фарби та віртуозні можливості фагота, що сприяло закріпленню його сольючих позицій на концертній естраді. Як сольному інструменту з великим художньо-образним і техніко-динамічним потенціалом, композитор доручає фаготу виконання тем широкого образного і жанрового

діапазону: від мужньої героїки та ніжної лірики до вишуканої танцювальності та стрімкої моторності. Ф. Дев'єнн використовує типову для жанру французької інструментальної сонати і сольного концерту багатотемну сонатну форму, засновану на протиставленні тем як носіїв образності у відповідності до канонів класичної театральної драматургії.

Встановлено, що пошвавлення сольних виступів таких визначних віртуозів як Е. Озі, Ф. Дев'єнн, Ф. Жаден, Шубарт та ін., котрі своєю вражаючою майстерністю викликали захоплення публіки Духовних концертів у королівських палацах Версаля, значно підвищило інтерес до фагота, сприяло його популяризації та закріпленню позицій на концертній естраді як сольного інструмента.

Особливе місце серед фаготистів-віртуозів останньої чверті XVIII ст. належить Етьєну Озі. Його активна творча діяльність в значній мірі є відображенням динамічного росту сольного виконавства на фаготі у Франції, котре у 80-ті роки XVIII ст. знаходилось на вищому щаблі розвитку. Саме в цей час розпочинаються регулярні сольні виступи молодого віртуоза у Духовних концертах і одночасно різко зростає загальна статистика присутності в них фагота. Проведений аналіз концертів фаготистів у палацах Версаля підтверджує в них лідерство Е. Озі, котрий за їх кількістю у вказаний період переважав своїх колег Ф. Дев'єнна, Ф. Жадена та Л. Тюлу.

Одним із важливих напрямків в історії становлення французької виконавської школи дореволюційного періоду визначено процес формування фаготної дидактики. Її витоки пов'язані із французькими енциклопедистами Д. Дідро та Ж.Л. д'Аламбером, котрі вперше здійснили детальний аналіз конструкції фагота і висвітлили основи гри на інструменті.

Показано ключове місце П. Кюньє у започаткуванні фундаментальних основ французької фаготної дидактики, який вперше ґрунтовно представив алгоритм процесу навчання гри на інструменті та формування виконавського апарату фаготиста. Розкрита сутність його досягнень у розвитку технологічних

і художніх засад виконавства на фаготі. Встановлено, що одним із ключових чинників виконавського процесу на фаготі П. Кюньє вважав використання вокальної техніки, котра повинна була стати основою процесу звуковидобування на інструменті. Переконавання музиканта, сформовані під час його навчання у метризі, в якій він одночасно освоював гру на фаготі і мистецтво співу, отримують подальший розвиток і в розкритті механізму артикуляції та функцій язика під час гри на інструменті. Тема вокальності фаготного виконавства присутня також у розгляді інших елементів техніки гри на фаготі, що можна вважати характерною ознакою французької фаготної школи.

У питаннях постановки амбушура П. Кюньє залишався переконаним прихильником використання похилого розміщення тростини і опонентом німецького музиканта-мультиінструменталіста Й.Й. Кванца, котрий вважав більш раціональною постановку тростини без нахилу.

Розвитком теоретичних засад дидактики П. Кюньє стала «Нова і аргументована школа для фагота» (1787) Е. Озі – перший практичний посібник для навчання гри на фаготі, основу якого складала методичний розділ і інструктивно-художня частина.

Зазначено, що включення фагота у навчальні програми метризі і підготовка виконавців для церковних інструментальних ансамблів, розширення сольного репертуару для фагота, активізація виступів фаготистів у Духовних концертах та створення фаготної дидактики дозволили закласти міцний фундамент для становлення французької виконавської школи у період абсолютної монархії.

Французька революція 1789 р. знаменує початок нового етапу розвитку національної фаготної школи на шляху формування прогресивної музично-освітньої моделі. Прийняття антиклерикального закону в 1792 р. і закриття метризі викликали гостру потребу у побудові більш сучасної системи професійної музичної освіти. Її творцям Б. Сарретту і Ф. Госсеку в складних

умовах політичної та економічної нестабільності вдалося у достатньо короткий час побудувати нову модель фахової підготовки музикантів, центром котрої стала Паризька консерваторія. Особлива роль на початковому етапі формування класів фагота навчального закладу належала її першим професорам – Е. Озі, Т. Делькамбру, Ф. Гебауеру, Л. Тюлу, котрі в кінці XVIII – початку XIX ст. зуміли створити фундаментальні засади для формування і динамічного розвитку французької фаготної школи. Їх творчі здобутки у виконавстві і педагогіці сприяли значному підвищенню рівня підготовки професійних музикантів.

Підкреслюється, що розробка у консерваторії вискоефективних методів навчання і впровадження дидактичних посібників для підготовки професійних виконавців знаменують заключний етап динамічного розвитку французької фаготної школи у кінці XVIII – початку XIX ст. Паризька консерваторія для професора Озі майже на два десятиліття стала місцем безперервних пошуків прогресивної методики і створення «Нової школи для фагота, прийнятої консерваторією ...». Е. Озі стандартизує навчально-виконавський рівень фахової підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії та закріплює лідируючі позиції національної виконавської школи на теренах Європи.

Основні результати дисертації можуть використовуватись у подальших наукових дослідженнях історії і теорії виконавства на духових інструментах, а також у курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство» та спеціальних заняттях з фаху «Фагот».

Ключові слова: виконавство на духових інструментах, національні традиції, французька фаготна школа, концертна практика, Паризька консерваторія, камерна музика, жанр, інструментальний концерт, соната, ансамбль.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Нечесний І.З. Французька фаготна дидактика XVIII століття: етапи становлення. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. № 66. Т. 2. С. 110–116. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-15>
2. Нечесний І.З. Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 67. С. 33–53. DOI: 10.34064/khnum1-6802. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk68/problemy_68_2_nechesny.pdf
3. Нечесний І.З. Формування класів фагота у Паризькій консерваторії. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. № 3 (60). С. 98–111. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296802](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296802)

Праці апробаційного характеру

4. Нечесний І.З. «Nouvelle méthode de basson... adaptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі в контексті професійної підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії. *Abstracts of III International Scientific and Practical Conference «Intellectual education of students and schoolchildren of the new generation»*, January 22-24, 2024, Paris. Paris, 2024. P. 15–18.

ANNOTATION

Nechesnyi I.Z. The French bassoon school of the second half of the 18th and early 19th centuries: stages of formation and development. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – «Musical arts» field of study 02 – «Culture and arts». Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

The relevance of the dissertation topic. In the history of the French bassoon art, the second half of the 18th and the beginning of the 19th centuries became a crucial period in the development of the national performing arts school. Its formation was inextricably linked to those complex socio-political, social and cultural processes that unfolded in France at that time. Still, that historical period of the French bassoon school is studied insufficiently and, therefore, requires a deeper research in modern scientific works.

The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time: the historical stages of the French bassoon school formation and development in the second half of the 18th – early 19th centuries was conducted; the prerequisites for the bassoon performance professionalization in the church music and education system of France are determined; the main factors P. Cugnier's bassoon didactics are revealed; the process of bassoon classes formation in the Paris Conservatory at the early stages of its development was investigated; the peculiarities of the competitive training system and its significance in the professional training of bassoonists are highlighted; the decisive role of E. Ozi in the formation of the fundamental principles of the French bassoon school is shown; a comparative analysis of «Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson» and «Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» by E. Ozi was carried out; the influence of vocal technique on the technological principles of bassoon sound formation was revealed; F. Devienne's and E. Ozi's works for bassoon were analyzed.

The dissertation two stages of the French bassoon school development - before the revolution of 1789 and post-revolutionary period (until 1815), which were accompanied by the changes in the French sociopolitical and economic systems.

It is emphasized that one of the most significant achievements at the first stage of the formation of the national performing school was the introduction of the bassoon in the *Maîtrises* curricula and its use in church ensembles to accompany choral singing during church services. The *Maîtrises* were the places where the process of the bassoon performance professionalization began. Having received a professional church music education, orchestral musicians, soloists and teachers, eventually, laid the foundation for the national performing school.

Another important factor in the French bassoon school development is the flourishing of solo performance on the instrument, which led to concert repertoire expansion. Among the numerous works for bassoon written by French composers in the classical period are concertos and sonatas for bassoon and basso continuo by F. Devienne, E. Ozi and P.D. Deshayes, which were obviously important in revealing the expressive possibilities and technical potential of the instrument, training professional performers and their brilliant concert activities.

The analysis of the works of E. Ozi and F. Devienne made it possible to draw conclusions about the successful adaptation of the classical sonata for bassoon in its national modification, the attributes of which were reliance on theatrical entertainment, dancing style and concert performance. F. Devienne managed to discover new timbres, sound expressive, dynamic and virtuosic capabilities of the bassoon, which helped it take up the soloing position on the concert stage. As a solo instrument with great artistic, imaginative, technical and dynamic potential, the composer entrusts to the bassoon the themes of a wide imaginative genre range: from courageous heroics and tender lyrics to exquisite dancing styles and rapid agility. F. Devienne uses a multi-thematic sonata form typical for the French instrumental sonata genre and solo concert, based on the juxtaposition of themes as the carriers of imagery in accordance with the canons of classical theater drama.

It has been established that the revival of solo performances of such outstanding virtuosos as E. Ozi, F. Devienne, F. Jadin, Schubart, etc, whose impressive skills made the audience admire Spiritual concerts in the royal palaces of Versailles, significantly increased interest in the bassoon, contributed to its popularization and taking up solo positions on the concert stage.

A special place among virtuoso bassoonists in the last quarter of the 18th century belonged to E. Ozi. His active creative work is largely a reflection of the dynamic growth of bassoon solo performance in France, which in the 1880s was at the highest stage of its development. It was the time when young virtuoso's regular solo performances in Spiritual Concerts began, and at the same time, the overall statistics of the bassoon presence in them increased dramatically. The analysis of bassoonists concerts in the palaces of Versailles confirms the leadership of E. Ozi, who in the specified period outnumbered his colleagues F. Devienne, F. Jadin and L. Tulou.

One of the most important directions in the history of the French performing school of the pre-revolutionary period is the process of formation of bassoon didactics. Its origins are associated with the French encyclopaedists D. Diderot and J.L. D'Alembert, who for the first time carried out a detailed analysis of the design of the bassoon and outlined the basics of playing the instrument.

The key role of P. Cugnier in laying foundations of French bassoon didactics is shown, who was the first to profoundly present the algorithm of the process of learning to play the instrument and the formation of the executive apparatus of the bassoonist. The essence of his achievements in the development of the technological and artistic foundations of the bassoon performance is revealed. It was established that P. Cugnier considered the vocal technique to be one of the key factors of the bassoon performance, which was supposed to become the basis of the instrument sound production process. The musician's beliefs, formed during his studying in the Maîtrise, in which he simultaneously mastered the bassoon playing and the art of singing, are further developed in the disclosure of the mechanism of articulation and

tongue functions while playing the instrument. The theme of bassoon performance vocalization was also present when other elements of the bassoon playing technique were examined, which can be regarded as a characteristic feature of the French bassoon school.

When it comes to embouchure placement, P. Cugnier remained a strong supporter of the reed inclined position and an opponent of the German multi-instrumentalist J.J. Quantz, who believed it was more efficient to place the reed without inclination.

E. Ozi's «New and Argumentative School for the Bassoon» (1787) was the first practical manual for teaching the bassoon. It featured a methodological section and an instructional and artistic parts and continued the development of the theoretical foundations of P. Cugnier's didactics.

It is stated that the introduction of the bassoon in the Maîtrises curricula, performers training for church instrumental ensembles, together with the expansion of bassoon solo repertoire as well as the increase in bassoonists performances in Spiritual concerts and the bassoon didactics creation, made it possible to lay a solid foundation for the formation of the French performing school during the period of absolute monarchy.

The French Revolution of 1789 marked the beginning of a new stage in the development of the national bassoon school on the way to forming a progressive musical educational model. The adoption of the anti-clerical law in 1792 and the Maîtrises closure caused an urgent need to create a more modern system of professional musical education. Its creators, B. Sarrett and F. Gossec, managed to build a new model of professional music training in a fairly short time in difficult conditions of political and economic instability, with the Paris Conservatory as its center. A special role at the initial stage of the bassoon classes formation at the institution belonged to its first professors – E. Ozi, T. Delcambre, F. Gebauer, L. Tulou, who in the late 18th and early 19th centuries managed to create the fundamental principles for the French bassoon school formation and dynamic

development. Their creative achievements in performance and pedagogy contributed to a significant increase in the level of training of professional musicians.

It is emphasized that the development of highly effective teaching methods at the conservatory and the didactic manuals introduction for the training of professional performers marked the final stage of the dynamic development of the French bassoon school at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. For almost two decades, for professor Ozi the Paris Conservatoire became a place of continuous search for progressive methods and the creation of the «New School for the Bassoon, adopted by the Conservatory...» E. Ozi standardized the educational and performance level of bassoonists professional training at the Paris Conservatory and secured the leading positions of the national performing school in Europe.

The main results of the dissertation can be used in further scientific studies of the history and theory of wind instruments performance as well as in the courses «History of wind instruments performance», «Methodology of teaching playing on wind instruments», «History of orchestral styles», «Instrumental studies» and special classes in specialty «Bassoon».

Key words: wind instruments performance, national traditions, French bassoon school, Paris Conservatory, genre of instrumental concert, sonata, ensemble.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1.	ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
	ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ	
	ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.	23
	1.1. Теоретичні засади дослідження виконавської школи	23
	1.1.1. Поняття школи у музичному мистецтві	26
	1.1.2. Виконавська школа як предмет наукового дискурсу	30
	1.1.3. Характеристики феномену школи. Дослідження виконавської школи у контексті національних традицій	35
	1.2. Джерельна база вивчення історії французької фаготної школи	40
	Висновки до першого розділу	51
РОЗДІЛ 2.	СТАНОВЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ	
	У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТОЛІТТЯ	54
	2.1. Передумови формування французької фаготної школи	54
	2.2. Французька фаготна дидактика XVIII століття: етапи становлення	58
	2.2.1. Енциклопедія Д. Дідро та Ж.Л. д'Аламбера і трактат Й.Й. Кванца в контексті формування теоретичних засад фаготного виконавства	58
	2.2.2. П. Кюньє – засновник французької фаготної дидактики	67

2.2.3.	«Нова аргументована школа для фагота» Е. Озі: технологічні і художні основи гри на інструменті	81
	Висновки до другого розділу	93
РОЗДІЛ 3.	РОЗВИТОК ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ ПІСЛЯ РЕВОЛЮЦІЇ 1789 РОКУ	96
3.1.	Становлення нової музично-освітньої системи і відкриття класів фагота у музичній школі Національної гвардії	96
3.2.	Розвиток класів фагота у Національному інституті музики	102
3.3.	Система фахової підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії та її роль у розвитку національної виконавської школи	111
3.3.1.	Формування класів фагота на початковому етапі діяльності консерваторії	111
3.3.2.	Оптимізація класів фагота в процесі реформи 1802 року	116
3.3.3.	Інститут репетиторства у підготовці виконавців- фаготистів	118
3.3.4.	Система інспекторського контролю занять у класах фагота	123
3.3.5.	Конкурси фаготистів Паризької консерваторії та їх значення у підготовці професійних виконавців	126
	Висновки до третього розділу	131
РОЗДІЛ 4.	ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ НА РУБЕЖІ ХVIII-ХІХ СТ.	133
4.1.	Е. Озі – фундатор національної виконавської школи гри на фаготі	133
4.1.1.	Е. Озі – віртуоз-концертант	134

4.1.2. Виконавська діяльність Е. Озі в контексті формування нової парадигми розвитку музичного мистецтва	140
4.1.3. «Nouvelle Méthode de basson adaptée par le Conservatoire...» як основа професійної підготовки фаготистів	154
4.2. Творчий внесок Ф. Дев'єнна у формування фаготного концертно-педагогічного репертуару.....	171
4.2.1. Шість сонат для фагота і <i>basso continuo</i> op. 24	174
4.2.2. Соната № 3 В-dur (1802) для фагота і <i>basso continuo</i>	180
Висновки до четвертого розділу	187
ВИСНОВКИ	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	198
ДОДАТОК А	218
ДОДАТОК Б	224
ДОДАТОК В	233

ВСТУП

Актуальність дослідження. Французька школа виконавства на духових інструментах від початку свого становлення і по теперішній час є однією з найбільш визнаних у світі та зразковою для багатьох інших національних шкіл. Особлива роль в ній належить виконавству на фаготі, що має давню історію та вагомі досягнення, вплив і значення котрих виходить далеко за межі національного мистецтва. Передумовами формування французької фаготної школи стали суспільно-політичні, соціальні і культурні процеси у Франції в другій половині XVIII ст., котрі визначили зміст та індивідуальні риси національного фаготного мистецтва. В історії французького виконавства на фаготі цей період виділяється помітним зростанням популярності інструмента, чому в значній мірі сприяли сольні виступи в престижних *Concert Spirituels* у Версалі таких видатних віртуозів як Г.В. Ріттер, Ф. Жаден, Ф. Дев'єнн, Е. Озі та інших відомих музикантів. Значним чинником у розвитку і популяризації виконавства на інструменті стало включення фагота до навчальних програм метриз і використання його у церковних ансамблях для супроводу хорового співу під час богослужінь. Завдяки цьому з'явився окремий прошарок музикантів-фаготистів, котрі, отримавши професійну церковно-музичну освіту, з часом створили фундамент національної виконавської школи.

Одночасно із розвитком ансамблевого, оркестрового і сольного виконавства на фаготі розпочався процес формування фаготної дидактики, витоки якої пов'язані із просвітницькою діяльністю французьких енциклопедистів. Саме в «Енциклопедії...» Д. Дідро і Ж.Л. д'Аламбера вперше з'явився детальний аналіз конструкції фагота, було висвітлено його діапазон та аплікатуру і розкрито основи гри на інструменті. Важливим кроком на початковому етапі становлення теорії і практики виконавства на фаготі стала публікація статті «Фагот» соліста паризького театру Опера, віртуоза-фаготиста П'єра Кюньє (P. Cugnier), в котрій були сформовані засади французької

фаготної дидактики. Наступний етап її динамічного розвитку знаменувала створена Е. Озі у 1787 р. «Нова аргументована школа для фагота» (*Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson*).

Не меншу активність у другій половині XVIII ст. французькі музиканти проявили й у формуванні сольного концертного репертуару для фагота, котрий достатньо впевнено включився в конкуренцію із флейтою та гобоєм і швидко завоював свого слухача серед парижан. Сольні опуси для фагота Ф. Дев'єнна, Е. Озі, П.Д. Дешея та інших композиторів все частіше звучали в програмах регулярних концертів у королівських палацах та великосвітських салонах.

Французька революція 1789 року зумовила докорінні зміни у музичному мистецтві країни, стала причиною радикального переосмислення мети і змісту музичної освіти та початком формування нової освітньої системи. Падіння старого режиму (*Ancien Régime*), котре привело до заборони церкви і закриття метриц, змусило нову владу вести пошук більш прогресивної системи фахової підготовки музикантів. Відкриття класів фагота у музичній школі Національної гвардії, Національному інституті музики, а згодом і у Паризькій консерваторії стало новим етапом на шляху розвитку національної фаготної школи, котра завдяки використанню передових методів навчання і залученню висококваліфікованих педагогів зайняла лідируючі позиції на європейському просторі. Особлива роль на початковому етапі її формування належить першим професорам класів фагота Паризькій консерваторії – Е. Озі, Т. Делькамбру, Ф. Гебауеру, Л. Тюлу, котрі в кінці XVIII – початку XIX ст. зуміли створити фундаментальні засади для формування і динамічного розвитку французької фаготної школи. В сучасних наукових роботах вказаний період історії французького фаготного мистецтва все ще залишається недостатньо дослідженим, що і визначило актуальність нашого наукового пошуку.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського і відповідає

темі № 10 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (2020-2025). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні вченої ради НМАУ (протокол № 3 від 19 жовтня 2023 року).

Об'єкт дослідження – західноєвропейське фаготне мистецтво.

Предмет дослідження – етапи становлення і розвитку французької фаготної школи у другій половині XVIII – початку XIX століття.

Мета дослідження – розкрити особливості процесу становлення і розвитку французької фаготної школи та роль її фундаторів.

Відповідно до визначеної мети вимагають розв'язання наступні завдання:

- розглянути феномен школи як багатоскладного явища, структура котрого відтворює всі аспекти діяльності музиканта;
- визначити основні етапи становлення і розвитку французької фаготної школи;
- розкрити засади фаготної дидактики П. Кюньє;
- дослідити процес заснування класів фагота в Паризькій консерваторії і роль її перших очільників у формуванні французької фаготної школи;
- розглянути виконавську і педагогічну діяльність Е. Озі як засновника прогресивної школи гри на фаготі;
- здійснити компаративний аналіз «Нової аргументованої школи для фагота» та «Нової школи для фагота, прийнятої консерваторією ...» Е. Озі;
- проаналізувати жанрово-стилістичні та виконавські особливості творів для фагота французьких композиторів другої половини XVIII – початку XIX століть.

Матеріалами дослідження стали історичні документи Паризької консерваторії, видані Т. Лассабаті [151] і К. П'єром [167; 169], публікація

П. Кюньє [101], «Nouvelle Méthode de basson adaptée par le Conservatoire...» та «Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson» Е. Озі [165; 166], твори для фагота Ф. Дев'єнна та Е. Озі, французькі музично-періодичні видання кінця XVIII-XIX століть, а також іконографічні та архівні документи Національної бібліотеки Франції.

Для вивчення феномена французької фаготної школи застосовано системний підхід і використано наступний комплекс **методів наукового дослідження**:

- джерелознавчий – для опрацювання трактатів, архівних документів, публікацій музично-періодичних видань XVIII-XIX ст.;
- історико-генетичний – у визначенні витоків формування французької фаготної школи;
- біографічний – для розкриття етапів творчої діяльності Е. Озі та інших французьких фаготистів;
- компаративний – для аналізу дидактичних фаготних посібників і виявлення спільних і відмінних рис між ними;
- аналітичний – для здійснення жанрово-стильового, структурного і виконавського аналізу творів для фагота Ф. Дев'єнна, Е. Озі.

Крім вказаних методів у процесі роботи були використані також індуктивний, дедуктивний, логічний, ретроспективний та інші.

Теоретичною базою дисертації стали фундаментальні праці і статті вітчизняних та зарубіжних авторів з наступних напрямків:

- історії, теорії і практики виконавства на фаготі – В. Апатського [3], Н. Морщакової [56], О. Пастухова [63], В. Старко [74], Н. Тимощенко [77], С. Almenräder [87], D. Charlton, Н. Audéon [100], Н. Griswold [126; 127; 128], Е. Halfpenny [129], W. Jansen [134], М. Kilchenmann [145], В. Koenigsbeck [147], J. Kopp [148], D.G. Lipori [156], Á.D. Moreno [164], Ch. Schillinger [186], А. Tiffou [191; 192], R. Weber, W. Waterhouse [197], P.J. White [198], D. Zubke [200];

- музичного виконавства – С. Білоусової [5], Р. Вовка [8], Т. Глушук [9], В. Громченка [10; 11], Н. Гуральник [13], Ж. Дедусенко [16], О. Дмитрієвої [18], М. Жишкович [19], В. Зайця [20], Л. Закопця [22], Т. Зінської [24], А. Карп'яка [26], О. Катрич [27], В. Качмарчика [28], Н. Кашкадамової [29; 30], І. Кольц [32], М. Кононової [33], Н. Костенко [36], Д. Кужелева [38], Р. Кундиса [39; 40], С. Кучеренка [43; 44], А. Лащенко [45; 46], Л. Максименко [48; 49], А. Мартинюка [50], Г. Марценюка [53], Д. Менделенко [54], С. Нефедова [57], І. Палій [62], В. Посвалюка [67; 68], О. Рудики [69; 70], А. Сагалової [71], Л. Садової [72], В. Слупського [73], В. Сумарокової [75; 76], С. Хананаєва [79], М. Черепаніна [80], І. Шатової [81], J.M. Bowers [94], D. Fuller [123], T. Giannini [125], E. Hondré [131], B. Sluchin [187];
- школи гри – G. Cambini [99], F. Devienne [104], H. Domnich [106], J. Hotteterre [132], A. Hugot, J.G. Wunderlich [133], J.-X. Lefèvre [153], A. Mahaut [158], E. Ozi [165; 166], J.J. Quantz [177; 179], J.G. Tromlitz [193], A. Vanderhagen [194; 195; 163];
- історії і теорії музики – О. Антонової [1], Ч. Бьорні [4], Т. Іваннікова [25], О. Шуміліної [82], E. Anderson [88], [A. Dratwicki [107], D. Hennebelle [130], E. Jardin [141], J. Johnson [142], M. Kelly [144], Th. Lassabathie [151], G.S. Lehto [154], Ph. Loupes [157], E. Maurat [159], J. Mongrédiен [161], C. Pierre [168, 171], P.-F. Pinaud [172], J.- G. Prod'homme [176], J.-L.Quoy-Bodin [180], H. Radiguer [181], F. Robert, J. Gribenski [182], P. Taïeb [189], L.-V. Thiéry [190] та інші загально-історичні та довідково-біографічні джерела: Grove, F.J. Fetis, E.L. Gerber, G. Schilling.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- здійснено дослідження історичних етапів становлення і розвитку французької фаготної школи другої половини XVIII – початку XIX ст.;

- визначено передумови професіоналізації виконавства на фаготі в церковній музичній освіті Франції;
- розкрито основні чинники фаготної дидактики П. Кюньє;
- досліджено процес формування класів фагота в Паризькій консерваторії на ранніх етапах її розвитку;
- висвітлено особливості конкурсної системи навчання і її значення у фаховій підготовці виконавців-фаготистів;
- проаналізовано Статути Паризької консерваторії і розкрито їх важливість для організації навчально-виховного процесу;
- показано визначальну роль Е. Озі у формуванні фундаментальних засад французької фаготної школи;
- здійснено порівняльний аналіз «Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson» і «Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі;
- виявлено вплив вокальної методики на технологічні засади формування звуку на фаготі;
- проаналізовано сонати для фагота Ф. Дев'єнна та Е. Озі.

Уточнено:

- окремі деталі творчих біографій П. Кюньє та Т. Делькамбра;

Дістали подальшого розвитку:

- дослідження специфічних особливостей концертної діяльності французьких фаготистів у період після революційних подій 1789 р.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні результати дисертації можуть використовуватись у подальших наукових дослідженнях означеного напрямку, у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема у курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство» та спеціальних заняттях з фаху «Фагот».

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертаційної роботи періодично обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П.І. Чайковського. Основні результати дисертації викладені у доповідях на п'яти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях: «Творчість Володимира Апатського в контексті розвитку мистецтва України» (Київ, 19 березня 2021 р.), «Духові інструменти у дзеркалі музичної культури: наука, педагогіка, виконавство» (Київ, 3 квітня 2023 р.), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні) (Харків, 20–21 травня 2023 р.), «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.) та «Intellectual education of students and schoolchildren of the new generation» (Париж, 22-24 січня 2024).

Публікації. Результати дослідження висвітлено у 4 одноосібних наукових статтях, із яких 3 опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, додатків (17 сторінок, що включають 21 нотний приклад, 10 малюнків), списку використаних джерел (200 найменувань, з них 117 іншомовних). Загальний обсяг роботи становить 234 сторінки (з них – 185 основного тексту).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

1.1. Теоретичні засади дослідження виконавської школи

Протягом останніх десятиліть наукові розвідки, у фокусі котрих знаходяться питання становлення, розвитку і функціонування мистецьких шкіл, стають все більш активними. Це зумовлено вагомим впливом творчих шкіл на розвиток мистецтва у всіх його різноманітних галузях, що актуалізує звернення до вивчення цього феномену, його типології, функцій тощо.

У сучасному музикознавчому дискурсі поняття «школа»¹ є одним з найважливіших у дослідженні різноманітної проблематики розвитку музичного мистецтва і одним з головних у теорії музичного виконавства. Разом з тим, широке охоплення ним різноманітних явищ (від різновиду навчального закладу до спільних художньо-естетичних принципів і стильових рис або виконавсько-педагогічних традицій видатних музикантів і їх послідовників) у певній мірі ускладнює усвідомлення специфіки кожної окремої складової історико-культурного феномену школи і вимагає більш уважного їх вивчення відповідно до галузі використання.

Звернення до найбільш поширених сучасних тлумачень поняття школи дозволяє зазначити, що воно вживається у різних областях людської діяльності, зокрема у науці і мистецтвознавстві, та характеризується багатозначністю в залежності від контексту застосування. Узагальнюючи існуючі різноманітні підходи до визначення його сутності у науковому та мистецтвознавчому

¹ Етимологія слова «школа» пов'язана з давньогрецькою мовою, у перекладі з якої воно означає «дозвілля», «свобода» у розумінні приємного проведення часу, вільного від повсякденної праці, фізичних занять тощо. Стародавні грецькі «схоле» наповнювали дозвілля афінської молоді і дітей освічених афінян духовним і розумовим розвитком і моральним вихованням.

дискурсі, наведемо найважливіші тлумачення поняття «школа» відповідно до *провідних сфер використання та ключових функцій*:

1. *навчання*:

а) суспільно-державна *система загальної освіти*, завданням котрої є задоволення освітньо-виховних потреб громадян і держави; *соціальний інститут*, який охоплює сукупність навчальних закладів (наприклад, нова українська школа);

б) *різновид навчально-виховного закладу*:

- за рівнем освіти: початкова школа, середня школа, вища школа;

- за формою навчання: денна, вечірня (для дорослих), очно/заочна школа, подовженого дня, школа-інтернат;

- за профілем, вузькою спеціалізацією, з поглибленим вивченням окремих дисциплін або отриманням професійних знань/кваліфікації: загальноосвітня школа, школа для дітей з особливими потребами, фізико-математична, спортивна, музична, бізнес-школа;

- «авторські» школи, основу діяльності яких складають освітні цінності, педагогічні принципи і традиції їх засновників, чиє ім'я вони переважно носять (наприклад, Музично-драматична школа М.В. Лисенка, Одеська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені професора П. Столярського);

- за гендерною ознакою розрізняють чоловічі, жіночі або школи сумісного навчання;

- за відношенням до релігії існують два основних типи: світські школи і релігійні (у відповідності до конфесії – християнські (православні, католицькі, протестантські тощо), мусульманські, буддистські та ін.; за часовою або територіальною ознакою – недільні, парафіяльні, єпархіальні);

в) *навчально-методичний посібник*, курс вправ, спеціальних завдань для оволодіння майстерністю у певній галузі (наприклад, «Школа гри на фаготі», «Практична школа джазової імпровізації»);

г) *система обов'язкових вправ* у спорті (у фігурному ковзанні, кінному спорті);

д) *учнівський і адміністративно-викладацький колектив* навчального закладу; *приміщення*, в якому відбувається навчальний процес;

2. *набуття життєвого досвіду* (сувора школа життя, школа виживання) або результат узагальнення знань, поглядів, практичних умінь і навичок, набутого досвіду, професійної майстерності («ремесла») у різних сферах життєдіяльності (наприклад, пройти жорстку школу військової служби; отримати добру виконавську школу);

3. *об'єднання однодумців*, що неформально існували протягом певного історичного часу (як мінімум двох поколінь):

а) *напрямок або течія* в мистецтві, літературі, науці, філософії тощо, засновані на спільних засадах, принципах, поглядах, традиціях (наприклад, франко-фламандська (нідерландська) композиторська школа, венеційська школа живопису, київська школа поезії, філософська школа Аристотеля);

б) *група учнів* (студентів, аспірантів, діячів культури і мистецтва, послідовників та ін.), що згуртувались навколо видатного вченого або творчого лідера, майстра та розвивають його ідеї, вчення, наукові погляди, естетичні, художні, педагогічні принципи, методикку тощо (наприклад, фортепіанна школа Ф. Ліста, «Нововіденська школа» А. Шенберга).

У вітчизняній традиції назви шкіл утворюються кількома шляхами: а) за історичною або історично-стильовою ознакою (ренесансна, додекафонна школа); б) за географічною назвою міста, регіону, країни (харківська, західна, українська); в) за змістом, сферою діяльності (композиторська, фортепіанна, музикознавча); г) за іменем її лідера, натхненника, автора (школа Лисенка; школа Г. Нейгауза); д) у поєднанні кількох ознак (українська вокальна школа).

В музиці поняття школи є широко вживаним і поширеним у багатьох сферах мистецької практики, відповідно до векторів яких зміст цієї дефініції характеризується багатоаспектністю. Не зупиняючись на аналізі всіх значень

поняття «школа» в музичному мистецтві, зауважимо, що у контексті нашого дослідження важливими є її певні типи, пов'язані із галузевою специфікою музично-мистецької діяльності, зокрема, з виконавською, педагогічною і композиторською творчістю.

1.1.1. Поняття школи у музичному мистецтві

Зародження, становлення і плідний розвиток провідних світових музично-творчих шкіл зумовили появу наукового інтересу до осмислення цього історико-культурного феномену. Активне вивчення школи в музиці розпочалось з другої половини ХХ ст., однак введення у науковий обіг понять «виконавська школа», «композиторська школа», «західноєвропейська школа», «вітчизняна школа» та ін. було позбавлено чіткого формулювання, досліджувана дефініція тривалий час мала розмитий характер і певну невизначеність.

У постанні музикознавчої думки на шляху наукової ідентифікації феномену школи слід виділити декілька основних періодів. На початковому етапі визначення цієї дефініції, обмежене мистецькою галуззю, ототожнювалось з близьким поняттями – *художнього стилю (напряму)*. В енциклопедичних виданнях радянської епохи «школа» не відокремлювалась від суміжних за змістом понять напрямку, стилю, течії: «в музиці існують різні творчі *школи, напрямки, стилі*» [83, с. 307]. Її тлумачення конкретизувалось наголошенням на колективному характері діяльності її представників, об'єднаних спільною ідеєю: «художній *напрямок* у мистецтві, *течія*, представлена групою учнів і послідовників якогось митця чи групою творців, близьких за творчими принципами та художньою манерою» [7, с. 425]. Незважаючи на поширене використання цього поняття в дослідженнях з історії музики та історії виконавства, теоретичного обґрунтування його змісту фактично не було. Протягом 1960-1980-х рр. поняття школи набуло

поглиблення, уточнення та поступово відмежувалось від понять стилю, напряму, течії. Зокрема, музикознавці наголошували на нестійкому, розмитому характері тлумачень цієї дефініції, котра розглядалась, з одного боку, як національно-характерне явище, з іншого – з позицій професійно-навчальної діяльності як «система вироблення професійної майстерності» [55, с. 209].

У дослідженнях вітчизняних вчених кінця ХХ – початку ХХІ ст. Ж. Дедусенко, Т. Зінської, Н. Кашкадамової, Н. Гуральник, О. Дмитрієвої та ін. спостерігається максимальне зближення досліджуваної дефініції з поняттям *традиції*, на тісному взаємозв'язку школи з котрою справедливо наполягають українські автори. Фактично ототожнює ці поняття у наведенні тлумачення школи «як відносно самостійної культурної традиції» Ж. Дедусенко [16, с. 5]. Такий підхід розділяє і Т. Зінська, наголошуючи, що школа «функціонує як самостійна, самодостатня культурна традиція» [16, с. 12]. Визначаючи школу як «особливий тип творчої діяльності, який здійснюється в синкретисі двоєдиного процесу творення та навчання» [15, с. 56], Н. Гуральник у дослідженні «Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти» ідентифікує її як феномен традиції, її невід'ємну складову [15, с. 50].

Максимально зближені ці поняття також і у роботі О. Дмитрієвої, в якій підкреслено, що як частина культури «школа виступає в ролі традиції – соціально-культурної спадщини», котра наслідується і відтворюється протягом поколінь [18, с. 43]. Органічну єдність школи і традиції проголошують А. Лащенко [45, с. 3], С. Кучеренко [43], А. Мартинюк [51, с. 15-16], І. Шатова [81, с. 8] та інші.

Однак, незважаючи на близькість семантики цих понять, вони не повинні ототожнюватися. З одного боку, ретельний підхід до вивчення пари «школа – традиція» дозволяє, як справедливо зауважує С. Кучеренко, визначити ці поняття, як взаємозалежні: «школа – це своєрідний інструмент для реалізації і створення традиції, котрий забезпечує її закріплення у певному

інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» [43, с. 10]. Але у той же час вони не є ідентичними явищами. З часом школа може позбутися перспектив розвитку і навіть поступово розчинитись, втративши своїх прихильників і послідовників, як це сталося з мангеймською або нововіденською школами. Традиції виявляють себе як більш вітальний, життєстійкий феномен, здатний оновлюватися і розвиватися у відповідності до нових умов і потреб часу.

Серед досліджень, в котрих феномен школи в музичному мистецтві вивчається найбільш глибоко і докладно, необхідно відзначити публікації Н. Гуральник. Визначаючи зміст дефініції, вона проводить паралелі з наукознавством і проєціює обґрунтування сутності наукової школи на мистецтво і музику [13, с. 47]. Дослідниця справедливо зазначає, що поняття школи може охоплювати багаторівневі музичні явища, котрі представляють різні за масштабами території: від окремих географічних регіонів до великих міст і навіть країн: «Іноді термін „школа” використовується для характеристики музичної творчості цілої держави, якщо її національна чи-то геосоціальна своєрідність чітко визначилась (німецька композиторська школа, українська хорова школа, італійська вокальна школа, французька клавірна школа), окремого регіону (київська школа фортепіанної майстерності, харківська виконавська школа, московська фортепіанна школа, Празька школа вищої майстерності, лейпцігська музична школа) або вона представлена групою учнів та послідовників окремого композитора <...>; виконавця <...>; педагога <...>» [13, с. 48]. Авторка виокремлює та ґрунтовно аналізує семантику дефініції та вказує на такі її характерні властивості як «наслідування майстерності вчителя в безпосередньому професійному спілкуванні з ним»; обмежена кількість прихильників, згуртованих навколо лідера мистецької школи; домінантність традиції; діалоговий принцип функціонування; стильовий принцип як системоутворюючий фактор тощо [12, с. 97].

Серед досліджень останніх років, присвячених проблематиці виконавської школи, необхідно вказати дисертацію С. Білоусової, котра докладно розглядає поняття школи в різних ракурсах. Дослідниця характеризує її як багатовимірне явище, що існує у різноманітних формах: а) як вид музично-творчої практичної діяльності, заснованої на певних засадах: «школа гри на певному інструменті, що передбачає використання системи методів для її опанування і створену фундатором одноосібно або в процесі акумулювання традицій» [5, с. 104]; б) як музично-освітня система, котра є географічно обмеженою і «зазвичай формується у певному регіональному осередку» [5, с. 102], а також заснованою на особливих міжособистісних формах навчання, зокрема «взаємодії вчителя з учнями» [там само]. Головний акцент авторкою зроблено на культурологічному значенні даного феномену, трактованого як «своєрідний код, культурно-естетичне значення якого декодується і процесуально розгортається лінійно (послідовне передання від учителя до учня системи знань, навичок, методів за допомогою різних засобів комунікації) та розгалужено (передання цінностей поколінням, розвиток усталених норм у процесі історичної та культурної еволюції, виникнення ієрархії послідовників)» [5, с. 104].

Не претендуючи на повне включення всіх існуючих визначень дефініції школи у музичному мистецтві, в якості найбільш всеохоплюючого наведемо версію поняття творчої школи, надану у дисертації О. Дмитрієвої [18]. Акумулюючи основні атрибутивні характеристики досліджуваного феномену – колективні форми функціонування, особливий вид комунікації між її членами, роль лідера, дослідниця називає школу «реально або віртуально існуючою спільністю суб'єктів, поєднаних певним типом творчої діяльності, у межах якої за допомогою досвіду лідера відбувається міжособове спілкування в усній і письмовій, вербальній і невербальній формах» [18, с. 46].

1.1.2. Виконавська школа як предмет наукового дискурсу

Відповідно до провідних видів діяльності музиканта (виконавство, композиція, музикознавство) і пов'язаних з ними сфер використання поняття школи, в межах дефініції «творча школа» у музичному мистецтві можна диференціювати наступні її види:

- *виконавська школа* як «неінституалізована спільнота однодумців» [13, с. 38] (інструменталістів, вокалістів, диригентів і творчих колективів) певного історичного періоду, географічної локалізації або освітньої установи, що утворилась на основі єдності творчої виконавсько-педагогічної практики, теоретичних поглядів і усталених навчально-методичних принципів;

- *композиторська школа*, котра представляє собою неформальне об'єднання за «способом діяльності, технологією» [18, с. 41] митців конкретної історичної епохи, стильового напрямку, національної або географічної приналежності, творчість котрих характеризується спільністю художньо-естетичних принципів, стильових особливостей, наявністю «власного почерку»;

- *музикознавча наукова² школа* – самоорганізована група вчених, консолідованих навколо наукового лідера на основі спільних наукових ідей, теорій, поглядів, концепцій, принципів тощо (наприклад, наукова школа І. А. Котляревського; львівська школа музикології; харківська музично-теоретична школа С. Богатирьова).

² Під «науковою школою» переважно розуміється «колектив різних за статусом, віком, освітою і компетентністю вчених, які розробляють під керівництвом лідера – голови школи – висунуту ним дослідницьку програму» [64, с. 667]. Більшість дослідників, визначаючи зміст «школи» в науці, акцентують увагу на провідній ролі у науковій сфері колективної діяльності групи послідовників, які працюють навколо спільної гіпотези або проблеми під орудою видатного вченого – визнаного лідера і засновника школи, нового напрямку у науці, автора наукової ідеї, методики тощо.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. особливої уваги вітчизняних науковців набули проблеми формування і розвитку *виконавських шкіл*. Вивченню їх вузькогалузевої специфіки, характерної для кожного окремого виду (спеціалізації) виконавської практики, присвячено чисельні наукові розробки багатьох авторів – В. Антонюк (вокал) [2], С. Білоусової (домра) [5], Р. Вовка (кларнет) [8], Н. Гуральник (фортепіано) [13], Ж. Дедусенко (фортепіано) [16], М. Жишкович (вокал) [19], Л. Закопця (гобой) [22], А. Карп'яка (флейта) [26], Н. Кашкадамової (фортепіано) [30], Н. Костенко (домра) [36], Д. Кужелева (баян) [38], Р. Кундиса (баян) [39], С. Кучеренко (скрипка) [43], Л. Максименко (саксофон) [48], Г. Марценюка (тромбон) [53], В. Посвалюка (труба) [67], В. Сумарокової (віолончель) [76] та інших.

Аналіз розвідок українських вчених дозволяє виявити різноманітні підходи, погляди і, відповідно, трактовки поняття виконавської школи. В роботі В. Антонюк – однієї з перших дослідниць вітчизняної вокальної виконавської школи, – вона розглядається як історико-культурний феномен і універсальна практична модель, що ґрунтується на мистецьких традиціях різних поколінь. Як вважає М. Кононова, саме розпочате В. Антонюк дослідження і обґрунтований нею теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи спонукали музикознавців до всебічного вивчення і теоретичного обґрунтування вказаної дефініції, розробці теорії музичного виконавства [33, с. 115].

Серед найвагоміших досягнень українських науковців необхідно вказати системний підхід у вивченні виконавської школи та виявлення її структурних, функціональних та ін. особливостей. У ґрунтовному дисертаційному дослідженні школи у сфері виконавської діяльності Ж. Дедусенко пропонує декілька визначень, в одному з котрих вказує на її системність і поліфункціональний характер: «школа – це складний структурований організм (система), в якому формується та удосконалюється професіоналізм як культурна традиція виконавської школи» [16, с. 6].

На думку Д. Кужелева, складність і багатомірність поняття виконавської школи полягає у поєднанні більшої кількості складових елементів – не тільки виконавської і музично-педагогічної творчої практики, але й композиторської діяльності [38, с.191].

Багатоаспектність і складну структуру феномену акцентує Н. Кашкадамова у роботі, присвяченій львівській фортепіанній школі: «Школа – це не одномірне і не просте явище» [29, с. 60]. Такий підхід поділяє і Г. Сумарокова у дисертаційному дослідженні, присвяченому українській струнно-смичковій школі, концентруючись на вивченні виконавської школи як «цілісної системи, складного структурованого організму, в якому формується та удосконалюється професіоналізм» [75, с. 187].

Досліджуючи українську фортепіанну школу, Н. Гуральник доходить висновку, що її основу складає організована сукупність педагогічних і виконавських чинників, які функціонують у специфічній формі колективу на чолі з лідером: «це культуровідповідна, багатокомпонентна *система* прогнозованих педагогічних і виконавських ідей у творчій особистісній і колективній інтерпретації та процес їх передачі від лідерів до послідовників у фаховій музичній освіті» [13, с. 68].

Більш конкретизоване визначення виконавської школи, як особливої комунікативної системи «викладач-учень», побудованої на спільних творчих засадах та індивідуально окресленої під впливом історичних, географічних та національних чинників, пропонує у дисертаційному дослідженні І. Кольц: «виконавська школа – це система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), що позначена єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару» [32, с. 40]. Дослідниця акцентує вплив широкого кола зовнішніх факторів (політичних, економічних, освітніх, культурних) на становлення і художньо-естетичні аспекти діяльності виконавської школи в конкретних соціокультурних умовах [32, с. 38].

Різні методологічні підходи до визначення дефініції зумовили наявність індивідуальних акцентів у роботах українських дослідників. Встановлюючи провідні чинники і аналізуючи характерні риси виконавської школи Ж. Дедусенко наполягає на визначальній ролі двох її ознак – єдиного стилю виконавства і особливої форми комунікації «майстер – послідовники»: «виконавська фортепіанна школа – це тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якої об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [16, с. 6].

Н. Костенко уточнює і розширює надане Ж. Дедусенко визначення, наголошуючи роль спадкоємності у збереженні спільного виконавського досвіду представників школи, зумовленого історико-часовими і географічними чинниками: «[виконавська] школа – сукупний досвід “мислення музикою” виконавців декількох поколінь (у певному регіоні та історичному часопросторі), що є зафіксованим у конкретних артефактах [домрового] мистецтва та усвідомленим через аналіз виконавської поетики» [35, с. 8].

Важливість ролі стильового чинника та інтуїтивного начала у формуванні виконавської школи підкреслює А. Поліщук у статті «Особливості функціонування явища виконавської школи на сучасному етапі». Виконавський стиль як компонент виконавської інтерпретації, на її думку, є вагомим фактором діяльності школи. Останній охоплює «спільні та загальні риси іманентної характеристики стильового аспекту музичної інтерпретації того чи іншого твору, виконаного представниками тієї чи іншої виконавської школи» [66, с. 135]. Не менш значним, як вважає дослідниця, є особистісний компонент, котрий забезпечує глибоке проникнення в авторський задум, розкриття його багатозначності і багатомірності, а також його осучаснення та індивідуальне прочитання «в контексті орієнтирів виконавської школи» [66, с. 137].

У переважній більшості теоретичних досліджень феномену школи акцентована ключова роль творчої особистості її лідера, котрий є видатним

виконавцем та/або музичним педагогом і фундатором художніх та методичних засад і традицій, що розвиватимуться у наступних поколіннях послідовників. Поглиблюючи ідею Т. Філатової та В. Варнавської щодо необхідності наявності «професійного Авторитету, що уособлює концепцію справи і готовий залучати до неї інших» [6, с. 13], С. Білоусова в аналізі основних складових поняття виконавської школи робить головний акцент на визначальній ролі її фундатора («Майстра, лідера»). Як видатна творча особистість, він встановлює виконавські традиції школи, формулює методичні принципи і формує педагогічні засади, акумулює навколо себе послідовників, котрі успішно представляють її на концертній естраді та впроваджують на всіх щаблях музичної освіти протягом кількох поколінь [5, с. 98].

Таким чином, проведений аналіз досліджень українських науковців дозволяє встановити наявність різноманітних трактовок поняття виконавської школи, що зумовлено в першу чергу широким діапазоном музикознавчих розвідок у вивченні цього феномену і, відповідно, відсутністю єдиного спільного погляду на виявлення провідних критеріїв у його тлумаченні. Серед основних підходів до *визначення музично-виконавської школи* можна виділити наступні:

- тлумачення виконавської школи як *напрямку в музичному мистецтві, зокрема у виконавстві і виконавській педагогіці*, що сформувався на основі спільності основних поглядів його представників [76, с. 38];

- розуміння виконавської школи як *культурно-мистецького феномену*, сформованого на підставі унікального виконавського стилю членів творчої спільноти (співтовариства) *однотумців*, єдності професійних критеріїв, педагогічних принципів і методів навчання, *продукованих* визнанням *лідером*, навколо художньо-естетичних поглядів і методичних ідей котрого об'єднуються його учні і послідовники, представники різних поколінь [5; 8; 26]. На наш погляд, обмеження

визначення школи творчою діяльністю її лідера та його послідовників звужує сенс цього поняття, внаслідок чого воно втрачає свою універсальність та всеохоплюючий характер. Національні виконавські (так само як і композиторські або наукові) школи зазвичай представляють собою багатоскладове явище, до котрого входять чисельні об'єднання прихильників навколо багатьох видатних особистостей. Показовим прикладом того може бути українська флейтова школа, творчі успіхи котрої визначала діяльність флейтистів-вихованців різних регіональних шкіл (київської, львівської, харківської, одеської) та відомих виконавців і педагогів (А. Проценко, О. Кудряшов);

- осмислення виконавської школи як складного ієрархічного утворення, яке включає явища різних рівнів – «загального (українська або національна школа), особливого (регіональні школи), окремого (школи певних видатних особистостей) тощо» [68, с. 133].

Таке визначення є всеохоплюючим і дозволяє вмістити практично весь широкий спектр виконавських шкіл, сформованих на основі історичних і національно-регіональних виконавських та педагогічних традицій:

а) у різних країнах (*німецька і французька школи виконавства на духових інструментах*);

б) на окремих локальних територіях (*західноукраїнська хорова школа, одеська вокальна школа*);

в) навколо відомих виконавців та педагогів (*фаготна школа В. Апатського*).

1.1.3. Характеристики феномену школи. Дослідження виконавської школи у контексті національних традицій

Аналіз тлумачень у сучасних наукових розвідках поняття «виконавська школа» дозволив виявити значний діапазон визначальних характеристик

феномену, обумовлений широким ракурсом культурологічних і мистецтвознавчих досліджень.

Визначальну роль традицій, спадкоємності, наступності у передачі провідних художньо-естетичних і технологічних засад від вчителя до учнів і кількох наступних поколінь у сфері академічного виконавства, композиторської діяльності та педагогіки наголошують переважна більшість дослідників даного феномену. Творча школа базується на безперервності, збереженні і трансляції професійного досвіду в особливих умовах «спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багатосуб'єктного міжособистісного спілкування» [16, с. 12].

Єдність цілей, принципів і засобів виконавської та педагогічної діяльності у становленні виконавської школи має беззаперечне значення та характеризує її сутність. У дисертації І. Кольц в аналізі виконавської школи як системи взаємозв'язків між учасниками навчального процесу наголошується на спільності «художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, на основі яких будується єдина виконавська модель» [32, с. 40]. У спробі систематизації широкого спектру визначень і характеристик виконавської школи, серед її важливих відзнак С. Білоусовою акцентується «система ідей, принципів, знань та вмінь, що складають методологічне «ядро» школи» [5, с. 92].

Вітчизняними науковцями також виділяються інші атрибутивні якості поняття «виконавської школи»:

- *цілісність і системність*. С. Нефедов у дисертаційному дослідженні «Баянно-ансамблеве мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст.» визначає школу як «цілісне утворення творчої практики» [57, с. 109]. Системність поняття акцентують В. Заєць, звертаючись до «вивчення шкіл як системних науково-практичних утворень» [21, с. 62], та А. Поліщук, вказуючи, що «виконавська школа постає як системне поняття, яке складається під впливом різних історичних, художньо-

естетичних, соціально-психологічних явищ свого часу та залежить від системи цінностей епохи, країни, середовища» [66, с. 137];

- *істотне значення постаті лідера* (майстра, професійного авторитета, наставника, засновника) школи, котрий є носієм художніх, науково-методичних ідей і принципів, «уособлює концепцію справи і готовий залучати до неї інших» [6, с. 13], наголошується практично більшістю дослідників феномену виконавської школи. Специфіку комунікативного аспекту, особливі форми міжособистісних зв'язків між членами школи і рольові функції у системі «вчитель-учень» як основи її функціонування однією з перших докладно проаналізувала Ж. Дедусенко [16, с. 6];

- *колективний характер*. Вагому роль групового, спільного чинника у функціонуванні шкіл підкреслюють Ж. Дедусенко і А. Сагалова, називаючи школу «специфічною формою колективності» [16, с. 5] та «продуктом колективної діяльності» [71, с. 135];

- *інституалізація професійної освіти*. Як справедливо наголошують Ж. Дедусенко, Н. Кольц, О. Дмитрієва та ін., ріст професійної майстерності виконавців і становлення виконавської школи супроводжувались формуванням консерваторської освіти [32, с. 38], створенням «професійних інституцій у галузі музичного мистецтва, розгорнутих комплексних дисциплін, що охоплюють широкий спектр спеціалізованих предметів» [17, с. 48];

- *історична, географічна, національна приналежність*, котра конкретизує індивідуальний облік школи як складової певної територіально визначеної історико-культурної традиції, відзначається багатьма українськими науковцями, зокрема Ж. Дедусенко, М. Жишкович, І. Кольц та ін. Аналізуючи провідні риси виконавського процесу, І. Кольц зазначає: «Своєрідність виконавської школи, <...>, формується в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю» [32, с. 40].

У контексті проблематики нашого дослідження одним з актуальних питань в українському музикознавстві є вивчення виконавської школи як

феномена *національної* культурної традиції. На сьогоднішній день наукові розвідки, що виявляють специфіку національних шкіл, присвячені у першу чергу вивченню *вітчизняного* виконавства на різних музичних інструментах. Українські виконавські школи стали предметом наукового пошуку Н. Гуральник, В. Сумарокової, Р. Вовка, Л. Максименко та багатьох інших вчених. Окрему групу складають праці В. Посвалюка, М. Закопця, А. Карп'яка, Р. Кундиса тощо, присвячені аналізу київської та львівської регіональних виконавських шкіл. Спираючись на багатий емпіричний матеріал, дослідники виокремлюють загальнонаціональні риси вітчизняного та специфічні характеристики регіонального виконавства, підсумовують виконавські і методичні здобутки видатних представників, аналізують концертний репертуар тощо.

Серед досліджень феномену національної школи в українському музичному мистецтві необхідно виділити дисертацію В. Сумарокової, присвячену методологічним аспектам даної проблеми. Розглядаючи виконавську школу як «традицію національної культури, в якій стабілізуються та зберігаються виконавські принципи на рівні універсалій (національний стиль, національна концепція виховання та навчання музикантів-виконавців)» [76, с. 38], дослідниця переконливо доводить зумовленість розмаїття локальних її (школи) варіантів національними, територіальними та індивідуальними відмінностями.

Т. Зінська, визначаючи українську музично-виконавську школу як феномен культурної традиції України, вказує на її узагальнюючий характер, здатність об'єднати «спільні творчі та художні ідеї, педагогічні принципи, специфіку музичного мислення та стильові ознаки виконавських шкіл окремих спеціалізацій та регіонів» [24, с. 12]. Важливою також є теза авторки щодо відкритості виконавських шкіл України до культурного діалогу з країнами Західної Європи, участі у безперервному процесі «культурного взаємопроникнення та національного засвоєння сприйнятого» [24, с. 6].

Посилення інтересу до розвідки проблематики становлення і розвитку європейських шкіл обумовило появу у сучасному науковому дискурсі окремої групи досліджень зарубіжного виконавства на духових інструментах та робіт, націлених на розвідку його впливу на українську духову школу. Серед наукових праць, присвячених зарубіжним національним виконавським школам гри на духових інструментах, необхідно виділити ґрунтовну монографію В. Качмарчика [28], присвячену історії зародження і розвитку німецької флейтової школи, а також технологічним аспектам виконавства і методичним засадам флейтової педагогіки Німеччини у XVIII-XIX ст. І хоча автор не концентрується на теоретичних аспектах дослідження виконавської школи, широке охоплення найважливіших проблем її функціонування, глибокий аналіз виконавської, композиторської і педагогічної діяльності видатних представників дозволяє створити повномірну і переконливу панораму її творення.

Досліджуючи вплив провідних європейських тромбових шкіл на еволюцію української виконавської школи гри на тромбоні Г. Марценюк у статті «Українська виконавська школа тромбона в контексті міжнародних творчих зв'язків» аналізує їх особливості в контексті визначення національної специфіки. Автор підкреслює вагоме значення французької школи як однієї з найпередовіших та авторитетних у світі, відмінною рисою котрої є «легкий, яскраво польотний звук з інтенсивним “вібрато”» [53, с. 593]. Також у роботі проаналізовані характерні риси німецької і чеської виконавських традицій та їх роль у розвитку вітчизняного тромбового мистецтва.

Значення національних саксофонних шкіл Франції, Бельгії та Німеччини у формуванні вітчизняного виконавства на саксофоні аналізується в першому розділі дисертації Л. Максименко «Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України». Окремо наголошується на визначальній ролі французької школи – «однієї з найпрогресивніших саксофонових шкіл

світу» [48, с. 60], виконавські принципи звуковедення, техніко-виразові прийоми і методичні засади котрої стали домінуючими на українських теренах.

Вивченню французького флейтового мистецтва кінця XVIII – поч. XIX ст. присвячено дисертаційне дослідження О. Рудики [70], в якому особливу увагу приділено постаті видатного французького виконавця на фаготі і флейті, професора Паризької консерваторії по класу флейти та композитора, автора великого доробку творів для духових інструментів Ф. Дев'єнна. Авторка досліджує витoki та початковий період становлення флейтової школи, історичні передумови заснування Паризької консерваторії і, зокрема, класів флейти, визначає внесок відомих французьких флейтистів у розвиток національного виконавства і виділяє їх здобутки у концертній, педагогічній та композиторській практиці, однак не виходить на рівень узагальнення характерних рис французької виконавської школи.

Підсумовуючи результати досліджень виконавської школи в контексті її національної специфіки, необхідно відзначити її визначальні складові, котрі формують самобутній, неповторний облік школи:

- виконавські традиції і принципи, котрі створюють індивідуальний виконавський стиль та успадковуються її членами і послідовниками;
- єдині навчально-методичні засади, сформовані видатними виконавцями та педагогами на ґрунті національної системи професійної освіти;
- оригінальний концертно-виконавський репертуар.

1.2. Джерельна база вивчення історії французької фаготної школи

Основу джерельної бази дослідження однієї з найвідоміших та вагомих у світовому академічному виконавстві французької фаготної школи склали іконографічні та архівні документи, історичні, методичні й музикознавчі праці, емпіричні напрацювання зарубіжних і вітчизняних вчених.

У невеликому переліку перших робіт, присвячених художнім і технологічним особливостям виконавських традицій західноєвропейських, у тому числі і французьких музикантів, глибиною та широким охопленням проблематики виділяється трактат Й.Й. Кванца «Досвід настанов з гри на флейті траверсо» (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*), опублікований німецькою [179] і французькою мовами [177] у Берліні в 1752 р. Уже сам факт видання німецьким флейтистом своєї праці двома мовами з метою ознайомлення з ним французьких музикантів свідчить про високий авторитет останніх у Європі, що неодноразово підкреслюється автором. Спираючись на власний багатий виконавський і композиторський досвід, знання французьких та італійських музичних традицій, Кванц здійснює порівняльний аналіз трьох національних шкіл – німецької, французької та італійської, критично оцінюючи переваги і недоліки виконавського стилю кожної з них.

Розкриваючи відмінності у виконавстві французьких та італійських музикантів, автор виокремлює позитивні і негативні риси обох стилів і зазначає: «Італійська музика мало обмежує свободу виконавця, тоді як французька робить це навіть занадто. <...> Однак не варто ставитися з нехтуванням до французької манери виконання, навпаки, я рекомендую новачкові використовувати французьку акуратність і точність, щоб не впасти в іншу крайність – невиразність виконання італійців» [177, с. 98-99].

Серед основних труднощів виконання французької музики Кванц виділяє наявність в ній точно вказаних автором мелізмів: «[у творі] стільки форшлагів та трелей, що до написаного композитором практично нічого не доводиться додавати», в той час як італійські музиканти у використанні прикрас діють на свій розсуд, художній смак і у залежності від здібностей [177, с. 95]. Чітке дотримання авторського тексту і безумовне виконання вписаних композитором мелізмів Кванц вважав однією із характерних особливостей виконавської манери французьких музикантів, що відрізняло їх від італійських

та німецьких колег. У своєму аналізі гри французьких, італійських і німецьких виконавців він застосовує поширене на той час поняття «манера виконання» та інші близькі по значенню до нього, хоча по суті здійснює аналіз виконавських стилів різних національних шкіл.

Термін «школа» двома десятиліттями пізніше використовує у своєму «Музичному словнику» (1775) франко-швейцарський філософ, композитор і музикознавець Ж.-Ж. Руссо по відношенню до композиторської діяльності Дж. Тартіні і Ж.-Ф. Рамо, а також у короткій характеристиці музично-теоретичної «доктрини школи Піфагора та Платона, які вчили, що все у всесвіті є музикою» [183, с. 378, 494]. Окремо він розкриває сутність італійської і французької вокальних шкіл і виявляє відмінності у навчанні церковних співаків у різних країнах. Виділяючи переваги італійських виконавців над випускниками найбільш авторитетної у Франції співацької школи Меца³, Ж.-Ж. Руссо вказує на різносторонність їх підготовки, котра включала оволодіння не тільки мистецтвом співу, але й акомпанементу: «Римські кантори також навчили французьких канторів акомпанувати собі на інструментах» [184, с. 98].

Серед найбільш ранніх праць, в яких розкриваються окремі сторінки історії розвитку французького фаготного виконавства у другій половині XVIII – початку XIX століть, виділяється «Історія Імператорської консерваторії музики та декламації...» Т. Лассабаті (Т. Lassabathie, 1800-1871) [151]. Цінність видання полягає в тому, що її автору – адміністратору Паризької консерваторії, одному із перших вдалось зібрати значну кількість архівних документів щодо діяльності навчального закладу і створити достатньо розгорнуту хронологію його функціонування, починаючи від передумов створення і до 1859 року. В представлених урядових і консерваторських наказах і різноманітних

³ Єпископське місто на північному сході Франції в Лотарингії, яке славилось своєю співацькою церковною школою і більш високим рівнем підготовки канторів у порівнянні із іншими французькими регіонами.

адміністративних регламентуючих циркулярах зафіксовані важливі факти, котрі відображають особливості навчального процесу, етапи формування професорського складу і контингенту студентів, проведення конкурсів і визначення їх переможців, статuti і бюджети закладу у різні роки тощо. Викладена інформація дає змогу детально і об'єктивно розкрити динаміку розвитку і кризові ситуації в історії Паризької консерваторії.

Більш об'ємними та ґрунтовними за використаною джерельною базою є ціла низка музично-історичних документальних видань послідовника Т. Лассабаті, визначного французького музикознавця і фаготиста К. П'єра (С. Pierre, 1855-1918)⁴. Зосередившись на трьох напрямках досліджень – інструментознавстві, музиці часів Французької революції та історії Паризької консерваторії, він за допомогою архівних документів, інших історичних матеріалів і публікацій у періодичних виданнях створює надзвичайно детальну картину музичної культури Парижа кінця XVIII – XIX ст. Серед чисельних робіт дослідника особливе місце належить виданню «Національна консерваторія музики та декламації: історичні та адміністративні документи» [169], яке було підготовлено в рамках проведення Всесвітньої виставки в Парижі у 1900 році. Як провідному історіографу Паризької консерваторії згідно наказу міністра народної освіти та образотворчого мистецтва Ж. Лейґа (G. Leugues) від 26 грудня 1899 року про призначення його на посаду «головного діловода секретаріату Національної консерваторії музики і декламації», К. П'єру було доручено підготувати друк історичних та

⁴ Констан П'єр навчався в Паризькій консерваторії з 1878 по 1881 рр. у класі фагота Ежена Жанкура і, отримавши перший приз у щорічному конкурсі студентів навчального закладу, успішно закінчив його. Під час навчання К. П'єр розпочинає активну виконавсько-оркестрову діяльність у театрах Парижа, серед яких такі відомі колективи як оркестри Opéra Comique, Théâtre de l'Odéon і Comédie-Française [182]. Однак в подальшому митець концентрується на музикознавчих дослідженнях і журналістиці, співпрацюючи із музичними журналами, зокрема, з «Le monde musical». Його науково-дослідницька діяльність була високо оцінена авторитетною науковою організацією «Інститут Франції», котрий у 1900 та 1905 роках за фундаментальні роботи з історії музики удостоював К. П'єра вищих нагород [там само].

розпорядчих документів про консерваторію, які повинні були стати доступними для громадськості [169, с. XII]. Спираючись на історичні документи, постанови, звіти, накази, програми, листування міністерства та інші автентичні матеріали, він, за власними словами, створив «достатньо завершену і методично оформлену працю, котра дозволяє читачеві самостійно зробити висновки щодо результатів, які в ній містяться» [169, с. XII]. У висвітленні питань, пов'язаних із формуванням класів фагота, діяльністю професорів і підготовкою виконавців на інструменті, автор, незважаючи на свою професійну глибоку обізнаність у вказаній сфері як оркестранта, уникає суб'єктивних оцінок та зберігає певну нейтральність.

Оціночна позиція в більшій мірі присутня в іншій праці К. П'єра, присвяченій музичному видавництву Паризької консерваторії [170], очільником якого з 1797 по 1813 рр. був професор класу фагота Е. Озі. Саме тут він розкриває маловідомі сторінки адміністративної і видавничої діяльності засновника французької фаготної школи і його роль у формуванні методичної літератури і художньо-педагогічного репертуару для забезпечення навчального процесу в консерваторії.

Не менш інформативною щодо історії розвитку сольного виконавства в рамках паризьких Духовних концертів є монографія К. П'єра «Історія Духовних концертів 1726-1790» [168], в котрій також висвітлюється участь фаготистів у виступах в королівських палацах і здійснюється загальний огляд репертуару програм.

Серед документальних видань Паризької консерваторії останніх років важливе місце належить роботі Фредеріка Де ла Гранвіля (F. De La Grandville), який здійснив розшифрування рукописних текстів, залишених після перевірок занять інспекторами консерваторії у спеціальних журналах протягом 1795-1815 рр. [102]. У лаконічних записах Е. Мегюля і Л. Керубіні, котрі періодично відвідували класи фагота і контролювали заняття студентів, достатньо чітко

відображені реалії навчального процесу консерваторії у вказаний період і дана об'єктивна оцінка роботи професорів з вихованцями.

До найбільш ранніх публікацій, в котрих представлено детальну картину історії розвитку фаготного мистецтва і етапів становлення французької фаготної школи, належить стаття у багатотомній «Музичній енциклопедії та словнику консерваторії»⁵ [155] соліста театру Опера і професора класу фагота Паризької консерваторії Леона Летельє (L. Letellier)⁶ та фаготиста, піаніста, диригента і композитора, лауреата Римської премії і конкурсу Рубінштейна Едуарда Фламана (E. Flament)⁷ [155, с. 1592]. В ній розглянуто конструкцію фагота і його різновиди, використання інструмента у сольній, ансамблевій і оркестровій літературі, творчі біографії визначних фаготистів – «віртуозів фагота» та історію класів фагота у Паризькій консерваторії від їх заснування до року виходу видання (1926). Розкриваючи питання підготовки фаготистів у консерваторії, як вказують автори, вони використовували документальні

⁵ Оригінальне 11-томне видання Паризької консерваторії під редакцією А. Лавіньяка і Ліонеля де ла Лоренсі було опубліковане впродовж 1913-1931 рр. Складається із двох частин: перша – історія музики (5 т.), друга – виконавська техніка, естетика і педагогіка (6 т.).

⁶ Л. Летельє (1859-1943) – фаготист і педагог. Навчався в Марсельській консерваторії з 1873 по 1877 рр. У 1878 р. був прийнятий у Паризьку консерваторію до класу професора Ежена Жанкура, де у 1879 році отримав першу премію. Впродовж 1887-1924 рр. був солістом театру Опера і одночасно першим фаготистом оркестру «Товариства концертів консерваторії» (1890-1921). У 1922 р. був призначений професором класу фагота у Паризькій консерваторії, на посаді якого перебував до 1939 р. У 1921 р. К. Сен-Санс присвятив йому свою сонату для фагота та фортепіано. Помер у 1943 р. в Парижі [155, с. 1592].

⁷ Е. Фламан (1880-1958) відомий не тільки як фаготист, але й як піаніст, диригент і композитор. Він почав навчатись на фаготі в 1894 році у класі Ежена Бурдо в Паризькій консерваторії, яку успішно закінчив у 1898 р., отримавши першу премію на консерваторському конкурсі. Після цього він неодноразово завойовував лауреатські звання з гармонії, контрапункту і фуґи та фортепіанного акомпанементу. У 1908 р. отримав Римську премію. Виконавська кар'єра Е. Фламана пов'язана із паризькими оркестрами і камерними ансамблями різних музичних товариств. Його творчий спадок як композитора налічує близько 200 творів, серед яких симфонії, фортепіанні концерти, сонати для скрипки та альту, а також п'єси для фагота та інших інструментів [155, с. 1592].

матеріали, «взяті із чудового видання К. П'єра» [155, с. 1592] та доповнені поточною інформацією.

Зазначимо, що у порівнянні із статтею у третьому виданні п'яти томного словника Grove, котрий вийшов із друку у 1927 році (тобто одночасно із енциклопедичною статтею Л. Летельє і Е. Фламана), публікація паризьких фаготистів є набагато більш повною і глибокою. У англomовному виданні матеріал про фагот у тринадцять разів менший ніж у паризькому⁸, а серед згаданих імен французьких музикантів зустрічаються лише Е. Озі і майстер Саварі.

На тлі згаданих енциклопедичних словників своїми масштабами виділяється п'яти томна праця Вілла Янсена (W. Jansen) «Фагот: його історія, конструкція, майстри, виконавці та музика», загальним обсягом 2140 сторінок, опублікована впродовж 1978-1999 рр. [135-139]. У ній повномасштабно репрезентовані представники не тільки французької, але й інших фаготних шкіл, включаючи й українську⁹. Віддаючи належне величезній і кропіткій роботі невтомного дослідника фаготного мистецтва В. Янсена, котрий більше двадцяти років працював над фундаментальним виданням, одночасно необхідно вказати на певні неточності, котрих автору не вдалося уникнути. Як зазначає один із критиків, публікація В. Янсена є «найбільш повним та авторитетним довідковим виданням про фагот, однак, це не означає, що кожне твердження слід сприймати як абсолютну, безпомилкову істину» [90]. У висвітленні творчої діяльності окремих французьких фаготистів можна виявити помилки, котрі інколи обумовлені посиланням на ранні енциклопедичні видання, зокрема на одне з основних джерел інформації про французьких музикантів – багатотомне видання «Загального біографічного словника музикантів» видатного бельгійського музикознавця, музичного критика і

⁸ В енциклопедичному словнику Grove (1927) обсяг статті складає три сторінки, в той час як у паризькому виданні – сорок.

⁹ В інформації про українських фаготистів вказується ім'я В.М. Апатського, зокрема, його наукові публікації.

педагога Ф.Ж. Фетіса. Воно не позбавлене недоліків¹⁰, усунення яких можливе при здійсненні порівняльного аналізу із документальними виданнями Т. Лассабаті та К. П'єра.

Серед робіт, присвячених загальній історії фаготного виконавства, конструкції інструмента і його репертуару також виділяється монографія Джеймса Коппа¹¹ (J. Копп), видана в серії «Музичні інструменти» Єльським університетом [148]. Хронологічно послідовно розкриваючи ключові моменти еволюції інструмента і творчу діяльність визначних віртуозів-виконавців від XVI до XXI ст., автор, спираючись «на нові архівні дослідження та багаторічний досвід <...>, створює живий портрет сучасного фагота та його інтригуючих попередників»¹². У характеристиці сольного виконавства на фаготі ним акцентовано увагу на активній участі фаготистів у паризьких Духовних концертах, в яких до 1786 р. виступили шістнадцять музикантів-віртуозів, серед котрих перша роль по праву належала Е. Озі і Ф. Дев'єнну. Серед представників французької фаготної школи ним відзначені автори перших посібників для фагота П. Кюньє і Е. Озі, а серед творців популярного концертного репертуару для інструмента впродовж 1803-1824 рр. – А. Рейха, Ж. Відеркер, Ш.-С. Катель, Ж.-К. Лефевр, Ф. Дев'єнн, Ф. Жаден і А. Брода [148, с. 93].

Само поняття «французька фаготна школа» Дж. Копп у своїй монографії не використовує, хоча наголошує на впливі французької виконавської традиції на інші світові школи і стверджує, що «подібно до британців і американців, чеські виконавці ввібрали ідеї тембру, вібрато і фразування від французьких фаготистів» [148, с. 168]. Цікавою є думка автора про існування у першій

¹⁰ Наприклад, поза увагою Ф.Ж. Фетіса залишилась біографія професора Т. Делькамбра, який стояв у витоків консерваторської освіти ще до відкриття навчального закладу. Також помилковими є твердження щодо періоду його служби у Паризькій консерваторії.

¹¹ Дж. Копп – один із редакторів «Словника музичних інструментів Гроуа» (Dictionary of Musical Instruments).

¹² Анотація видання Yale University Press (<https://yalebooks.co.uk/book/9780300118292/the-bassoon/>).

половині ХХ ст. (приблизно у 1900–1945 рр.) суттєвих відмінностей між національними традиціями виконавства на фаготі, котрі в подальшому, на його переконання, внаслідок посилення світових процесів глобалізації та інтернаціоналізації поступово почали нівелюватися [148, с. 183].

Серед спеціальних досліджень, присвячених професійній освіті і окремим аспектам навчання на фаготі в Паризькій консерваторії, необхідно відзначити дисертацію і монографію К. Клопфенштейн-Флетчер «Паризька консерваторія та конкурсні соло для фагота» [146]. Американська науковиця фокусує свою увагу на програмах щорічних конкурсів фаготистів у Паризькій консерваторії, у період з 1824 по 1984 рр. Популярне у професійному середовищі дослідження отримало неоднозначну оцінку. Як стверджує бразильський професор А. Жануаріо, авторці вдалося всебічно і на бездоганному науковому рівні розкрити захоплюючу тему, внаслідок чого робота зайняла достойне місце на книжкових полицях багатьох фаготистів у всьому світі [140]. Більш критичний підхід до оцінки монографії спостерігається в авторитетного англійського музикознавця Едварда Блейкмана (E. Blakeman), котрий знаходить окремі «досить разючі помилки» щодо діяльності оркестру Colonne і його фундатора Едуарда Колонна, заснування «Société des Concerts du Conservatoire» і дати створення Сонати для фагота К. Сен-Санса [93, с. 273]. Тому він радить читачам «бути обережними, незважаючи на те, що книга була написана як дисертація в університеті Айови» [там само]. До того ж, хоча більшість розділів монографії є достатньо інформативними і викликають справжній інтерес, Е. Блейкман вказує на недостатній рівень наукової новизни праці. Використання лише документальних матеріалів і програм конкурсів з 1824 по 1899 рр., опублікованих раніше у монографії К. П'єра, «значно послаблює наукову цінність книги» [93, с. 273].

Серед фундаментальних робіт, присвячених історії французького фаготного мистецтва, слід виділити дисертаційну монографію Огюстена Тіффу (A. Tiffou) «Французький фагот у ХІХ столітті. Теорія і репертуар» [191].

Докторська дисертація, захищена в 2008 р. у Сорбонні, стала основою монографії канадського фаготиста О. Тіффу і була опублікована французькою (2010) і англійською (2022) мовами [192]. Предметом дослідження автор обирає конструкцію фагота французької системи, яка відрізнялась від більш популярної у другій половині XIX ст. німецької моделі. Намагаючись відповісти на питання, яким було становище французького фагота у XIX ст., автор фокусує увагу на трьох основних темах: виготовлення інструмента, історії його розвитку та репертуарі.

О. Тіффу віддає належне вагомих творчим досягненням Е. Озі і називає його «першим митцем, який удосконалив цей інструмент [фагот] у Франції, і засновником школи, з якої вийшли Делькамбр, Гебауер та інші фаготисти, котрі, у свою чергу, підготували чудових учнів» [192]. Незважаючи на те, що фагот французької системи був одним із визначальних чинників еволюції французької виконавської школи у другій половині XIX ст., автор розглядає його лише в контексті інструментобудування, не торкаючись взаємозв'язку виконавських традицій представників національної школи.

Зазначимо, що у композиційному відношенні дослідження О. Тіффу в значній мірі повторює структуру енциклопедичної статті Л. Летельє і Е. Фламана, будучи сформованим за близькою схемою та інколи дублюючи назви розділів і підрозділів. Окремі матеріали дослідження О. Тіффу не позбавлені певних недоліків і помилок, котрі вимагають додаткових уточнень і будуть розглянуті у наступних розділах дисертації.

Питання історії і теорії розвитку виконавства на фаготі у Паризькій консерваторії в першій половині XIX століття фрагментарно висвітлені А.Д. Морено (Á.D. Moreno) у дисертації «Гра на фаготі в перспективі. Характер і виконавська практика з 1800 по 1850 рр.» [164] Здійснюючи порівняльний аналіз фаготної дидактики зазначеного періоду, авторка аналізує статтю про фагот П. Кюньє, школи гри на фаготі Е. Озі (1787, 1803) і посібники його співвітчизників Ф. Берра та Е. Жанкура, написані у більш пізній період.

Розглядаючи практично всі фаготні посібники першої половини XIX ст., створені французькими, німецькими і австрійськими авторами, А.Д. Морено не торкається питань відмінностей у дидактиці представників різних національних виконавських шкіл.

До найбільш глибоких досліджень творчої діяльності фундатора французької фаготної школи, котра витримала випробування часом, а її результати не втратили актуальності до сьогоднішнього дня, належить дисертація Гарольда Грізволда (H. Griswold) «Етьєн Озі (1754-1813): фаготист, викладач і композитор» [126]. Автор досліджує родовід митця, його творчі досягнення як виконавця, педагога і композитора, а також розглядає в окремому підрозділі адміністративну діяльність Е. Озі на посаді керівника музичного видавництва Паризької консерваторії, котре він очолював практично з початку заснування навчального закладу до останнього року життя. Спираючись на документальні видання Т. Лассабаті і К. П'єра та музично-періодичні і довідникові видання, Г. Грізволд створює всеосяжну і глибоку працю про «найкращого фаготиста свого часу», в руках якого інструмент отримав «життя, душу та виразний характер» [127].

Серед робіт інших зарубіжних дослідників, котрі торкаються питань історії французької фаготної школи, також слід виділити дисертації Ch. Schillinger [186], D. Zubke [200] і публікації M. Burns [97], E. Halfpenny [129], E. Hondré [131], A. Januário [140], M. Kilchenmann [145], B. Koenigsbeck [147], D. Ponder [173], P. White [198], R. Weber, W. Waterhouse [197] та інших авторів.

В українському музикознавстві проблематика, пов'язана з питаннями становлення і розвитку французької фаготної школи, ще не отримала належного висвітлення. Окремі епізоди історії французького фаготного виконавства в загальному контексті теорії і практики гри на інструменті розглядаються видатним українським фаготистом, педагогом і вченим В.М. Апатським у фундаментальному виданні «Фагот від А до Я» [3]. Намагаючись охопити

широке коло історико-теоретичних і практичних питань виконавства, автор стисло висвітлює процес формування класів фагота в Паризькій консерваторії, творчу біографію Е. Озі, Ф. Дев'єнна, Р. Гебауера та інших професорів консерваторії більш пізнього періоду, здійснює порівняльний аналіз французької і німецької систем фагота.

Інші українські дослідники-фаготисти, зокрема, В. Старко [75], Н. Тимощенко [77] та О. Пастухов [63], зосереджуючись на питаннях вітчизняного фаготного мистецтва, не торкаються у своїх дисертаціях проблем історії французької фаготної школи.

Таким чином, здійснений аналіз вітчизняних і зарубіжних робіт свідчить, що питання становлення і розвитку французької фаготної школи у другій половині XVIII – початку XIX століть залишаються недостатньо розкритими і вимагають більш глибоко дослідження, що і підтверджує актуальність теми даної дисертації.

Висновки до першого розділу

Розгляд поняття школи дозволив виявити, що воно вживається у різних галузях людської діяльності, в тому числі і в музичному мистецтві, де охоплює всі сфери творчої і наукової практики та відноситься до виконавства, музичної науки і педагогіки, композиторської творчості у залежності від контексту застосування.

В українському науковому дискурсі вивчення феномену школи як багатоскладного явища відбувалось протягом кількох десятиліть, починаючи з середини XX ст.. Його визначальною рисою стала багатовекторність досліджень, обумовлена розгалуженістю музичного мистецтва та музичного виконавства і, відповідно, складною ієрархічною структурою та багатофункціональністю даного феномену. Якщо на початковому етапі розвідок воно максимально зближувалось з поняттями стилю, напрямку,

традиції, то поглиблені дослідження на рубежі тисячоліть дозволили визначити його багатовимірність, провідні характеристики, різні форми існування та функціонування тощо.

В межах поняття «творча школа» у відповідності до головних сфер музичної діяльності виділено три основні види шкіл: *виконавська, композиторська і наукова*, та розглянуто різноманітні погляди вітчизняних дослідників щодо тлумачення *виконавської* школи. У визначенні трактувань змісту поняття виконавської школи вказано, що спостерігаються різні підходи до її розгляду: як *напрям* у музичному у виконавстві і педагогіці, як *культурно-мистецький феномен*, сформований на підставі унікального виконавського стилю членів співтовариства однодумців, та як *складне ієрархічне утворення*, яке включає явища різних рівнів (національного, локально-регіонального та особистісного).

У дослідженнях українських вчених зазначається, що зародження і становлення виконавської школи є результатом взаємодії наступних складових: професіоналізації виконавства, інституалізації системи музичної освіти і створення національного концертно-художнього репертуару. Серед важливих чинників її формування вказуються історичний, територіально-географічний, стильовий, особистісний та інші фактори, котрі визначають її індивідуальність, неповторність і художню «орієнтованість». Також у більшості досліджень наголошується на вагомій ролі лідера школи, котрий стає фундатором виконавських і педагогічних традицій, розвинутих наступними поколіннями послідовників.

До числа найбільш важливих характеристик феномену школи дослідниками відносяться його цілісність і системність, спільність мети і виконавсько-педагогічних засад та переконань, провідне значення наступності у трансляції визначальних художньо-естетичних і технологічних принципів від майстра до кількох наступних поколінь, вагома роль лідера, колективний характер, інституалізація освіти, історико-географічна та національна

приналежність. Національна специфіка виконавської школи проявляється на рівні самобутнього виконавського стилю, спільних засад навчання та професійної системи освіти, а також національного концертного репертуару.

Зазначено, що вітчизняні наукові розвідки останніх десятиліть зосереджені переважно на вивченні *українського* виконавства, зокрема на духових інструментах, у той час як зарубіжні виконавські школи стають центром уваги вкрай рідко.

Аналіз джерельної бази дослідження французької фаготної школи доби класицизму виявив, що незважаючи на наявність певної кількості робіт, присвячених французькій виконавській традиції та виконавству на фаготі, дослідження періоду другої половини XVIII – початку XIX ст. залишається актуальним. Він вимагає більш глибокої уваги та детального вивчення, а також уточнення деяких помилок та оманливих тверджень з огляду на сучасні можливості доступу до архівних джерел та історичних документів.

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТОЛІТТЯ

2.1. Передумови формування французької фаготної школи

Процес становлення французької фаготної школи у другій половині XVIII століття виділяється нерівномірністю циклів свого розвитку. Це досить наочно підтверджує існуюча статистика сольних виступів фаготистів у Духовних концертах, котрі впродовж 65 років були основною площадкою для публічних концертів у Парижі. Як виявляє аналіз, з початку їх заснування у 1725 р. А.Д. Філідором (1681–1728) і до закриття в 1790 р. відбулося 99 сольних концертів фаготистів, із яких половина приходить на останнє десятиріччя, коли твори для фагота у королівських палацах Версаля звучали частіше ніж флейтові, гобойні та віолончельні [126 с. 32]. Нерівномірна популярність інструмента пояснюється різними причинами, одна із яких була пов'язана з проблемою професійної підготовки фаготистів.

Більшість французьких виконавців на фаготі, флейті, гобої тощо починали свої музичні заняття у військових духових оркестрах, в котрих вони одночасно освоювали гру на декількох інструментах. Через «школу» військових оркестрів пройшли такі видатні фаготисти, у майбутньому професори Паризької консерваторії, як Е. Озі (1754-1813), Т. Делькамбр (1762-1828), Ф. Дев'єнн (1759-1803), Ж. Рогат (1755-1817) та інші, менш знані виконавці. Однак, у певної частини із них (Т. Делькамбр, Ф. Дев'єнн, Ж. Рогат) початкові музичні заняття розпочинались у церковних школах, в яких вони вивчали музичну грамоту і співали у церковному хорі, а також опановували гру на серпенті або фаготі, без освоєння яких їм надзвичайно складно було б поступити на службу до військового оркестру.

У метризах, котрі у Франції впродовж століть вважались основними музичними навчальними закладами, програма підготовки церковних співаків включала також паралельно гру на одному з інструментів, зокрема крім вказаних фагота та серпента до нього входила також басова віола. Вони традиційно використовувались у церковних інструментальних ансамблях для супроводу хору під час богослужінь та інших релігійних обрядів (хрестини, вінчання, панахида тощо). Слід зазначити, що не кожен храм мав можливість утримувати хор і інструментальний ансамбль, такий розширений склад могли дозволити собі лише великі собори¹³. У малих парафіях та невеликих церквах замість духового ансамблю спів супроводжувався органом, і тоді інструменталісти були задіяні як звичайні співаки хору.

Безумовним і ключовим завданням метризов у підготовці професійних виконавців, які могли «заробляти на життя своїми виступами під час богослужінь» [141, с. 27] та релігійних обрядів, було вивчення виключно відповідного хорового та інструментального репертуару. Світські сольні і ансамблеві твори, а також все, що не виконувалось у церкві, під час навчання гри на інструментах не розглядалося. Вузькопрофільна підготовка музикантів та заборона на їх участь у світських музичних колективах, котра регулювалась канонами церкви [157, с. 37-38], значно обмежувала можливості професійного росту і перспективи для подальшого працевлаштування.

Оволодіння іншими духовими інструментами проходило у значно складніших умовах, тому що військовий оркестр, який для багатьох виконавців на духових залишався єдиною початковою формою навчання, офіційно вважався виконавським колективом, а не музичним навчальним закладом, на відміну від метризов, освітній статус котрих був закріплений не тільки церковними актами, але й визнаний державою.

¹³ Як свідчать архівні документи собору м. Ренна, у середині XVIII століття його штат, крім священнослужителів, складала чотири-шість хористів, три-чотири серпентисти та фаготисти [141, с. 27].

Однак не дивлячись на достатньо жорсткі умови і зобов'язання, котрі церковна влада накладала на вихованців метризи¹⁴, вони не завжди пов'язували свою виконавську кар'єру тільки із церковною службою. Яскравим прикладом того можна вважати соліста паризького театру Опера П'єра Кюньє (P. Cugnier 1740-?).

Початкові музичні заняття юного П'єра, згідно енциклопедичного словника Ф. Фетіса, котрий залишається основним джерелом досить обмеженої інформації про його творчу діяльність, розпочались у хоровій школі одного із паризьких соборів, яку він, як і більшість дітей благочестивих містян, відвідував з раннього дитинства. Згадуючи цей епізод біографії музиканта, Фетіс не зупиняється на важливих деталях навчального процесу у церковній музичній школі, але вказує, що з досягненням чотирнадцятирічного віку у 1754 році Кюньє починає заняття у «найкращого фаготиста Франції Каппеля (Cappel) [114, с. 403]. Невідомо, скільки продовжувалось навчання у знаменитого паризького віртуоза, однак пройдений курс підготовки згодом дозволив молодому музиканту успішно претендувати на місце другого фаготиста *Opera* (1764), а потім у 1778 р. стати солістом славнозвісного оперного оркестру Парижа [там само]. Виконавську діяльність П. Кюньє плідно поєднував із педагогічною, залишаючись одним із провідних викладачів фагота в Парижі, що було засвідчено публікаціями «*Almanach musical*», де постійно його ім'я згадувалось у списку практикуючих педагогів.

Не менше значення мали початкові заняття у церковній школі провінційного містечка Жуєнвіля майбутнього професора Паризької консерваторії флейтиста і фаготиста Франсуа Дев'єнна. Його уроки церковного співу під керівництвом місцевого органіста традиційно супроводжувались опануванням теоретичних і практичних засад композиції та освоєнням навичок гри на фаготі, котрим він більш досконало оволодів уже у військовому оркестрі.

¹⁴ Знаходячись на повному забезпеченні церкви і отримуючи безкоштовну освіту, «молоді вихованці повинні були завдячувати своїм служінням церкві» [141, с. 27].

Військово-оркестрова служба сприяла розвитку і удосконаленню виконавської майстерності, що згодом забезпечило йому посаду фаготиста у складі кращого паризького оркестру *Opera*, а потім першого фаготиста театру Фейдо (Théâtre Feydeau) [163]. Якщо флейта для Ф. Дев'єнна впродовж всієї творчої діяльності була основним інструментом для виступів у сольних концертах, то фагот залишався головним оркестровим інструментом, на якому він продовжував успішно грати до 1801 р. [там само].

Подібний шлях творчого становлення також простежується у виконавській і педагогічній кар'єрі сучасника Ф. Дев'єнна, професора Паризької консерваторії Жозефа Рогата (J. Rogat), відомого ще як Жозеф-Бартелемі Борель (J.-V. Borel). Метриза собору Нотр-Дам, яка існувала з XII ст., здійснювала не тільки навчання співаків, але й інструменталістів, одним із котрих і був Ж. Рогат. Як стверджує К. П'єр, Ж. Рогат уже з тринадцяти років співав у хорі хлопчиків і грав на серпенті у соборі Нотр-Дам, а пізніше, у 1793 році був прийнятий в оркестр Національної гвардії спочатку як виконавець, а згодом як викладач класів фагота і теорії музики¹⁵ [169, с. 455]. Фундаментальність його музичної підготовки як вокаліста, теоретика та інструменталіста підтверджується подальшою педагогічною кар'єрою митця, який ще до офіційного відкриття Паризької консерваторії на етапі формування класів духових інструментів у Національному інституті музики був запрошений викладачем не тільки класу фагота, але й музично-теоретичних дисциплін, а

¹⁵ О. Тіффу у своєму дисертаційному дослідженні [192], посилаючись на п'ятитомне видання В. Янсена [138, с. 1780], присвячене фаготу і фаготистам, вказує ім'я Олександра Рогата (Alexandre Rogat), всі біографічні дані якого, крім імені і року народження (1775) збігаються із матеріалами К. П'єра [169, с. 455]. Судячи з архівних документів консерваторії, опублікованих К. П'єром, очевидно, що мова йде про одного і того ж фаготиста, так як у штаті консерваторії у зазначений період (1793-1817) інших музикантів із прізвищем Rogat, крім Joseph Rogat, не було. Тому твердження О. Тіффу, який спирається на працю В. Янсена, що Рогат «в 1793 р. у 18 років був призначений професором навчального закладу (Національного інституту музики), який у 1795 році мав стати консерваторією» [192] вимагає уточнення. Насправді музиканту на той час було 38 років

також підготовчого курсу вокалу [169, с. 455]. Все це свідчить про надзвичайно високий рівень професійної підготовки церковних співаків та інструменталістів у метризі Нотр-Дам, яка відкривала для них більш широкі професійні перспективи за межами релігійної сфери діяльності.

2.2. Французька фаготна дидактика XVIII століття: етапи становлення

2.2.1. Енциклопедія Д. Дідро та Ж.Л. д'Аламбера і трактат Й.Й. Кванца в контексті формування теоретичних засад фаготного виконавства

Розглядаючи витoki формування теорії і практики французького фаготного мистецтва XVIII ст., неможливо оминати одне із фундаментальних видань епохи Просвітництва – «Енциклопедію або тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» Д. Дідро і Ж.Л. д'Аламбера. Її автори, обираючи своєю метою якомога повне розкриття порядку і послідовності людських знань у науці, мистецтві і ремеслах на той час, намагаються показати загальні принципи, «які є їх основою, і найважливіші деталі, котрі складають їх тіло та зміст»¹⁶. Саме такий підхід до відбору матеріалів для «Енциклопедії...» пропонується редколегією, до складу якої, крім головних ініціаторів, ввійшли видатні мислителі, вчені, митці і авторитетні фахівці з різних галузей промисловості, медицини, сільського господарства та ін. Основним автором і редактором статей з теорії та практики музики, як зазначено у передмові, став «Руссо із Женеви, котрий недавно опублікував “Дисертацію про сучасну музику”»¹⁷.

¹⁶ Discours préliminaire. (https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re%C3%A9dition/Discours_pr%C3%A9liminaire).

¹⁷ Discours préliminaire des éditeurs. (https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re%C3%A9dition/Discours_pr%C3%A9liminaire).

У підготовці присвячених музичним інструментам статей, безпосередніми авторами яких виступали більш вузькі спеціалісти (виконавці, педагоги, майстри-виробники інструментів), його роль, очевидно, була пов'язана з їх загальним редагуванням. В його дисертації і власній музичній енциклопедії (*Dictionnaire de musique*, 1768 р.) та в наступних її випусках¹⁸ відсутні спеціальні статті з інструментознавства.

Авторство кожної із статей Ж.-Ж. Руссо в «Енциклопедії...» д'Аламбера і Дідро чітко визначено і скорочено фіксується літерою (S). Д'Аламбер і Дідро у своїх зверненнях до укладачів наголошують на їх відповідальності за надані матеріали, котрі не завжди були належного рівня. Відсутність авторства в окремих статтях редактори пояснюють колективною підготовкою матеріалів або прагненням авторів зберегти анонімність [110, с. 872].

Стаття про фагот у другому томі «Енциклопедії» вийшла з друку у 1752 р. без вказівки імені автора, як і у деяких інших матеріалах видання про музичні інструменти. Її досить обмежений об'єм за обсягом тексту з розміщеною таблицею аплікатури складав дещо більше двох сторінок. Анонімний автор дотримується чітко визначеного редакторською колегією завдання – показати основні складові частини конструкції інструмента і розкрити загальні принципи процесу звуковидобування. У порівнянні із іншими, більш ранніми музичними довідниковими виданнями з інструментознавства¹⁹, головну увагу зосереджено на детальному описі будови

¹⁸ У 1772 і 1775 рр. вона перевидавалась у двотомному варіанті.

¹⁹ Наприклад, у найбільш відомому у XVII столітті трактаті німецького музиканта і теоретика Міхаеля Преторіуса «*Syntagma musicum*» (у другому томі «*De organographia*» з ілюстрованим додатком «*Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*» (1619)) також представлені ілюстрації з усіма існуючими інструментами [175]. Автор розміщує зображення чисельних різновидів всього сімейства фаготів і дає короткий опис їх використання. Зазначимо, що з того часу конструкція фагота зазнала суттєвих змін, і в «Енциклопедії» д'Аламбера і Дідро зображено практично новий інструмент, який за своїм зовнішнім виглядом і технічними характеристиками суттєво відрізнявся від архаїчних конструкцій початку XVII ст.

конструкції чотириклапанного фагота (B, D, F, Gis), який на той час був найбільш поширеним інструментом. Докладні пояснення структури внутрішнього каналу конструкції, послідовності з'єднання кожної із його частин між собою, схеми розміщення звукових отворів і будови клапанів супроводжуються високоякісними ілюстраціями, виконаними відомим французьким художником і гравером Робером Бенаром (R. Bénard, 1734-1777). Детальне зображення всіх елементів конструкції фагота в декількох проекціях у зібраному і розібраному вигляді дає повну уяву про інструмент і його будову (Мал. А. 2.1. Додаток А).

Крім висвітлення конструктивних особливостей інструмента, в енциклопедії також розкриваються ключові елементи загальної постановки під час гри. Для стійкої підтримки фагота автор пропонує використовувати відомий спосіб фіксації за допомогою стрічки, прикріпленої до одного із гудзиків на піджаку і з'єднаної із спеціальним кільцем на інструменті, розміщеним «на рівні верхньої частини грудей так, щоб дев'ятий звуковий отвір співпадав з областю пупка» [110, с. 128]. Сам інструмент рекомендується незначно нахилити вліво, щоб кінець бокала (еса) разом із тростиною можна було з легкістю повертати у різні сторони і, таким чином, обирати найбільш зручне положення для гри [110, с. 128]. Також достатньо лаконічно висвітлюється постановка пальців лівої і правої рук на інструменті і їх функції в управлінні клапанною механікою.

Важливе місце у статті відведено таблиці аплікатури (табулатурі), котра надрукована у басопрондному ключі, характерному для старофранцузької системи нотації (Мал. А. 2.2. Додаток А). Її розміщення, як вказано у поясненні, у співвідношенні до «діапазонів всіх інструментів», а не з чітко визначеним діапазоном безпосередньо фагота, може свідчити, що автор не був виконавцем-фаготистом. У більш пізніших фаготних публікаціях і «школах», підготовлених виконавцями на фаготі (Е. Озі, Е. Жанкур), аплікатура інструмента і його діапазон завжди вказуються конкретно від гранично нижнього звуку до кінцевого верхнього, без будь-якої прив'язки до інших інструментів.

Граничним для нижнього регістру, на думку автора, повинен бути звук, який видобувається при закритті всіх отворів (сі, сі бемоль). Однак, якщо виходити із підписів визначених звуків і аплікатурних варіантів їх виконання, які вказуються у таблиці, то діапазон фагота у нижньому регістрі починається від *до великої октави* і сягає *ля першої*, інші звуки залишаються без підписів [110, с. 128].

У порівнянні з опублікованою в 1756 р. у Ліверпулі у збірці «Альтанка Аполлона: або насолода муз» (Apollo's cabinet: or the muses delight)²⁰ [89], таблицею аплікатури фагота (Мал. А. 2.3. Додаток А), котру британський органолог Ерік Хейлфпенні називає найпершою відомою англійською фаготною табулатурою [129, с. 103], діапазон інструмента верхнього регістру у французькій «Енциклопедії» вказано на секунду вище. В англійському виданні невідомий укладач чітко фіксує діапазон фагота від *сі контроктави* до *соль першої* і супроводжує таблицю аплікатури фагота, як і інших інструментів у збірнику, короткими коментарями щодо функцій пальців у відкритті і закритті звукових отворів [89, с. 45].

Поза увагою автора «Енциклопедії» залишився надзвичайно важливий елемент гри на фаготі – постановка губного апарату, котру він вважав аналогічною гобойній і для освоєння якої рекомендує наступне: «...подуйте у тростину так, як буде сказано у статті про гобой, та слідкуйте за посиленням повітря [видиху], коли ви піднімаєтесь вверх на цьому інструменті. Це правило є загальним для всіх духових інструментів» [110, с. 128].

Необхідно зазначити, що стаття про гобой, котра рекомендується для більш детального ознайомлення із постановкою амбушура на фаготі, вийшла з друку у восьмому томі лише через дванадцять років, у 1766 р.. Її автором,

²⁰ Посібник анонімного автора складається із трьох частин. В першій розміщено подано відомості з музичної теорії і елементарні основи гри на різних інструментах – скрипці, клавесині, поперечній і поздовжній флейтах, гобої, валторні, фаготі; у другій – англійські, ірландські та шотландські пісні для їх вивчення на вказаних інструментах; в третій частині – окремо зібрані тексти пісень.

виходячи із коментарів, був головний редактор – Д. Дідро²¹. Він не розкриває сутність постановки губного апарату, а лише коротко описує розміри тростини і схему її положення. Значно вужчу в порівнянні з фаготом тростину гобоя, ширина якої в середньому становила 2-3 лінія²² (4,5-6,75 мм), необхідно було встановлювати посередині губ так, «щоб відстань від губ до перев'язки тростини була приблизно півтора лінія» (3,35 мм), що давало б можливість переміщувати тростину більш-менш відповідно до потреби»²³. Також автор наголошує на необхідності постійного контролю за місцем її розташування під час гри і уникнення контакту із зубами.

Така загальна схема гобойної постановки амбушура і розміщення тростини, на думку анонімного автора, повинна була використовуватись і на фаготі. Однак, спираючись на близькість процесу звуковидобування на двох інструментах, він не враховував специфічні особливості гри на кожному із них, що було пов'язано із різними розмірами їх тростин. Гра на вужчій тростині гобоя або на більш широкій у фагота, безумовно, була пов'язана із різним рівнем напруги губного апарату в процесі звуковидобування.

Зазначимо, що прямі паралелі між фаготом і гобоєм простежуються також у назві статті П'єра Кюньє (P. Cugniet) «Фагот – нащадок гобоя, або просто фагот», в котрій він пізніше буде пояснювати можливий зв'язок фагота із басовим різновидом інструмента гобойного сімейства кроморнів (Stomorne) [101, с. 323], які використовувались в епоху Відродження. Сприйняття фагота і гобоя як однорідних у виконавсько-технологічному сенсі інструментів поділяв і видатний німецький флейтист, композитор та педагог Й.Й. Кванц у своєму фундаментальному трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» [177]. Його двомовний німецько-французький варіант було опубліковано в

²¹ Авторство Д. Дідро, судячи з пояснень відносно застосування скорочених позначок, використаних в «Енциклопедії», належить всім статтям, поміченим на початку зірочкою (*) [110, с. 872].

²² Старофранцузька міра довжини. 1 лінь = 2, 2558 мм

²³ Encyclopédie 1re édition. HAUTOIS. (https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/HAUTOIS).

Берліні також у 1752 році, фактично одночасно із виходом другого тому «Енциклопедії». Німецький музикант-мультиінструменталіст на той час залишався одним із найавторитетніших виконавців-практиків і музичних теоретиків.

Ще в юнацькі роки Й.Й. Кванц пройшов повний курс штаттпфейферської школи²⁴ та освоїв практично весь оркестровий інструментарій, тому був добре обізнаний із специфічними особливостями гри на фаготі та гобої. У своєму трактаті, присвяченому флейті, він одночасно розглядає окремі питання технології гри на тих інструментах, котрими володів. Зокрема фаготу і гобою у праці присвячено невеликий додаток до VI глави. Незважаючи на достатню обмеженість пов'язаних із фаготом²⁵ тем, які розкриваються в «Досвіді настанов...», їх актуальність і значення для формування фаготної дидактики та виконавської практики на той час були надзвичайно вагомими.

Акцентуючи увагу на значній ролі тростини у процесі звуковидобування на фаготі і гобої, Кванц при визначенні її розмірів і форми не вказує конкретних параметрів, що значно б спростило проблему їх підбору аматорам і учням-початківцям. Він пропонує використовувати тростини усереднених величин, які були б «не надто широкі і не надто вузькі, не надто довгі та не надто короткі, не надто товсті та не надмірно тонкі», та наголошує, що порушення цих рекомендацій буде суттєво впливати на інтонацію інструмента [177, с. 73].

Вибір високоякісної тростини – це, на думку музиканта, важливий, але не єдиний фактор, який впливає на звуковидобування. Значно суттєвіша роль у формуванні якісного звучання на фаготі і гобої належить постановці тростини і губного апарату. Надмірне притискання губ до зубів значно впливає на

²⁴ Крім флейти, яка пізніше стала основним інструментом у виконавській діяльності Й.Й. Кванца, йому на початковому етапі навчання у школі штаттпфейферів, як стверджує сам митець у своїй «Автобіографії», прийшлося оволодіти грою на скрипці, гобої, корнеті, трубі, тромбоні, басовій віолі, віолі та гамба, валторні, поздовжній флейті, фаготі та клавесині [178, с. 200].

²⁵ У Додаток включено всього шість невеликих параграфів загальним обсягом неповних дві сторінки.

яскравість тембру і робить його приглушеним, в той же час відсутність оптимального рівня м'язової концентрації приведе до пронизливого та скрипучого звучання інструмента [177, с. 73].

Незважаючи на технологічну близькість процесу звукоутворення на фаготі і гобої, Й.Й. Кванц одночасно звертає увагу і на відмінності між ними, що вимагає від виконавців під час гри враховувати специфічні особливості кожного інструмента. Рекомендації зі свого мультиінструментального досвіду він адресує тим музикантам, які досить часто поєднували гру в оркестрі на споріднених інструментах. Звертаючись безпосередньо до фаготистів, німецький музикант наполегливо переконує їх відмовитись від використання постановки тростини з певним кутом нахилу і розміщувати її між губами прямо, аргументуючи свою позицію тим, що у грі при навскісному розміщенні тростини значно погіршується звук через виникнення додаткового шипіння [177, с. 73].

Зазначимо, що в питаннях використання постановки тростини з нахилом під час гри на фаготі не було однастайності серед фаготистів, і далеко не всі із них були прихильниками прямого розташування тростини між губами.

Не менш важливим у трактаті є розкриття особливостей артикуляції на фаготі, яка вперше розглядається Й.Й. Кванцем у взаємозв'язку з іншими інструментами – флейтою та гобоєм. Висвітлюючи спільні і відмінні риси у механіці артикуляційного процесу на вказаних інструментах, він пропонує використовувати, як і на флейті, склади *ti* і *tiri*, а у подвійному язика (стакато) *did'll*. Однак, враховуючи те, що на фаготі і гобої, на відміну від флейти, у ротовій порожнині розміщується тростина, атака язика на склад *ti* повинна здійснюватися прямим язиком, а не його вигнутим до піднебіння кінчиком [177, с. 72]. Завдяки відтягуванню язика назад відбувається процес атаки і початку звука, а закінчення здійснюється через закриття відкритого отвору тростини кінчиком язика.

Для техніки подвійного язика (*duble langue*, відомої ще як *подвійне стакато*) – одного з нових артикуляційних прийомів, які Кванц пропонує фаготистам, рекомендується використання складної фонемної побудови *did' ll*. Як вказують сучасні дослідники, даний тип фонемної структури не відповідав сьогоднішнім уявленням про механіку подвійного стакато, основою якої є «обов'язкова наявність двох складів або двох однофонемних побудов з різними приголосними (*ta ka, t k*), в артикуляції яких приймають по черзі участь передня (кінчик) і задня (корінь) частини язика» [28, с. 133].

Детально механіка артикуляції *did' ll* розглядається автором у флейтових розділах, котрі пропонуються для попереднього вивчення. Звертаючись до фаготистів Кванц наголошує, що у використанні подвійного язика вони, як і флейтисти, мають перевагу перед гобоїстами, котрі не можуть застосовувати його під час гри [177, с. 73]. Останнє твердження німецького флейтиста виглядає сумнівним, якщо брати до уваги техніку володіння подвійним язиком італійським гобоїстом Гаetano Безоцці, від гри якого був у захопленні англійський музичний історик Ч. Бьорні після відвідування одного із його виступів у Духовних концертах [4, с. 28].

У своїй праці Й.Й. Кванц не обмежується лише питаннями флейтової дидактики і її екстраполяцією на інші інструменти, але й намагається розкрити ряд тем, пов'язаних із виконавською естетикою, музичною критикою, інтерпретацією, композицією, чим створює зразок фундаментального підручника нового типу для підготовки всебічно розвиненого виконавця. В подальшому «Досвід настанов...» стане важливим джерелом для створення нових дидактичних посібників, в тому числі і фаготових, а ідеї Кванца неодноразово будуть розвиватись та з'являться у різних інтерпретаціях в інструментальних школах інших авторів.

Після появи двох франкомовних публікацій про фагот в «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж.Л. д'Аламбера та «Досвіді настанов з гри на поперечній флейті» Й. Кванца у розвитку теоретичних і практичних засад виконавства на

інструменті впродовж двох наступних десятиліть не спостерігалось істотних змін і новацій, їх розробка призупинилась майже на три десятиліття. Переломний момент настав наприкінці 1770-х – початку 1780-х років, коли з'явилися два випуски дидактичних посібників для гобоя і фагота М. Коррета «Гами для гобоя та фагота з найкращими військовими маршами» (*La gamme du hautbois et du basson avec les plus belles marches militaires 1776/1782*)²⁶ і стаття П'єра Кюньє про фагот у багатотомному виданні «Нариси зі старовинної та сучасної музики» (*Essai sur la musique ancienne et moderne, 1780*) [101].

Нажаль, зміст посібників для гобоя і фагота М. Коррета (1707-1795), який спеціалізувався на випуску «шкіл» і «методів» для різних інструментів, на сьогоднішній день залишається невідомим через те, що вони вважаються втраченими. Не маючи можливість проаналізувати їх, можна припустити за аналогією зі змістом чисельних «шкіл» для інших інструментів, котрі збереглися, що Коррет як досвідчений педагог-мультиінструменталіст досить відповідально підходив до їх формування та підбору дидактичного і художнього матеріалу. Реагуючи на підвищений попит щодо самовчителів серед аматорів, котрі намагались самостійно опанувати певний інструмент, та, можливо, переслідуючи власні фінансові інтереси [94, с. 84], він підготував та видав близько двадцяти «шкіл» і художньо-методичних опусів для різних інструментів (орган, клавесин, скрипка, альт, віолончель, контрабас, арфа, гітара, цитра, мандоліна, блокфлейта, флейта, гобой, фагот), з яких він володів лише частиною, а також вокальні посібники з інструментальним супроводом і дидактичними рекомендаціями щодо виконання [123]. Ним була розроблена чітка структура посібників, а доступно викладений теоретичний матеріал і вдало підібрані практичні справи забезпечували оптимальний алгоритм засвоєння технологічних навичок гри та сприяли ефективному оволодінню

²⁶ В *Almanach musical* реклама про збірку поміщена у розділі «Методика», що підкреслює її дидактичну спрямованість [84, с. 123].

інструментом. Через те «школи гри» М. Коррета користувались винятковою популярністю, особливо серед початківців.

2.2.2. П. Кюньє – засновник французької фаготної дидактики

Значно складніші завдання перед собою ставив П'єр Кюньє (P. Cugnier) – соліст паризького театру Опера, віртуоз-фаготист, відомий викладач. На сьогоднішній день лише в енциклопедії Ф.Ж. Фетіса можна виявити короткі біографічні відомості про П. Кюньє, котрі закінчуються 1779 р., в якому фаготист, за твердженням автора статті, після п'ятирічного перебування на посаді другого фаготиста, зайняв місце соліста в театрі Опера. Однак у щорічних випусках «Музичного альманаху», де публікувалась поточна інформація про події музичного життя Франції, музикантів, склад оркестрів, театральні прем'єри, нотні видання, інструменти тощо, дані про службу Кюньє в театрі Опера відсутні. Як вдалось встановити, останній раз ім'я П. Кюньє як викладача фагота, який проживав «у будинку бакалійника М. ле Фассера на в'їзді до вулиці Фобур С. Дені, поблизу П'є-де-Біш» у Парижі, де проводив заняття із учнями, зустрічається поряд з іменами інших вчителів фагота у «Музичному альманасі» в 1783 році [149, с. 106]. Після цього його прізвище, котре постійно включалось у список паризьких педагогів-музикантів і публікувалось у щорічному виданні, вже відсутнє. Причини, з яких «Музичний альманах», наступний випуск котрого після п'ятирічної перерви з'явився лише у 1788 р., не включив П. Кюньє, могли бути різні, однак незаперечним можна вважати той факт, що авторитетний педагог і виконавець припинив свою викладацьку діяльність.

Отримавши рідку для виконавця можливість взяти участь у підготовці матеріалів для фундаментального музично-історичного і теоретичного видання – «Нарисів зі старовинної та сучасної музики», П. Кюньє намагається глибоко розкрити конструктивні особливості фагота, його місце у сольному,

ансамблевому і оркестровому виконавстві, а також висвітлити широкий спектр виконавсько-технологічних і дидактичних питань, пов'язаних із підготовкою професійних музикантів. Як соліст провідного паризького театру Опера і один із авторитетних фаготистів-педагогів столиці Кюньє орієнтувався на аудиторію більш досвідчених учнів. Чітко визначена спрямованість статті простежується уже в перших абзацах, в котрих автор характеризує своєрідність тембру фагота і сферу його використання. Подібно Й.Й. Кванцу, Кюньє проводить паралель між звучанням інструмента та людським голосом, «для якого він дуже підходить для його акомпанементу», і знаходить аналогію з «низьким тенором» (*Basse-taille*)²⁷, «з котрим він пов'язаний більше, ніж з будь-яким іншим голосом» [101, с. 324].

Розкриваючи оркестрові, ансамблеві і сольні функції фагота, митець особливо виділяє його використання в ансамблях *musique d'harmonie*, до складу яких залучались два кларнети, дві валторни та два фаготи, а також в дуетах із арфою. Якщо духовий секстет означеного складу в середині XVIII століття дійсно набув широкої популярності у приватних салонах і *Concerts Spirituels*, то використання фагота в «акомпанементі музичним творам, аранжованим для арфи» [101, с. 324] було унікальним. Можливо, у такому ансамблі неодноразово брав участь сам автор, що і спонукало його підкреслити «вигідну роль фагота» у дуеті з арфою.

Представляючи фагот як сольний інструмент, Кюньє виділяє найбільш відомих на той час у Парижі віртуозів Франсуа Жадена (1731-1790), Г.В. Ріттера (1748-1808) і Шубарта²⁸. Серед вказаних митців найчастіше в анонсах і оглядах концертів зустрічаються імена перших двох виконавців. Ф. Жаден, знаходячись з 1760 по 1789 рр. на службі в Королівській капелі на посаді першого фаготиста, досить часто виступав разом із своїм колегою по оркестру, видатним

²⁷ У класифікації типів голосів XVIII століття «*basse-taille*» означав «низький тенор», голос між басом і тенором, що близький діапазону баритона у сучасній вокальній термінології. Наприкінці XIX ст. ця назва повністю зникла з ужитку.

²⁸ Ім'я і роки життя невідомі.

італійським гобоїстом Гаetano Безоцці у Версалі²⁹, завдяки чому вважався найавторитетнішим фаготистом Франції. Видатний німецький фаготист Г.В. Ріттер – соліст знаменитого Мангеймського оркестру, прославився своїми сольними виступами в Парижі у Духовних концертах, а також успішними гастрольними поїздками до інших європейських країн.

В аналізі конструкції фагота і його складових частин П. Кюньє спирається на сучасну на той час модель п'ятиклапанного фагота (B, D, F, Gis, Dis), котрий відрізнявся від чотириклапанного інструмента з «Енциклопедії» Д. Дідро додатковим клапаном Dis, який з'явився у 1765 році, вже після публікації другого тому енциклопедії (1762). Як і енциклопедисти, П. Кюньє супроводжує текст статті ілюстраціями елементів конструкції інструмента, його зображеннями у розібраному і зібраному вигляді, а також у розрізі для наочної демонстрації будови внутрішнього каналу (Мал. А. 2.4. Додаток А). Детальний опис кожної частини фагота і послідовності їх з'єднання, пояснення малюнку з розташуванням звукових отворів, характеристика функцій клапанної механіки дають повну уяву про інструмент і його підготовку до гри.

Окремо автор зупиняється на строї фагота і відсутності єдиного стандарту його застосування. Нарікання викликає високий стрій, який використовується у Духовних концертах, що створювало незручності і труднощі для виконавців. Фаготи низького строю, переважно старих конструкцій, залишались придатними для церковної музики в деяких паризьких соборах і у придворній капелі Версаля, а також, частково, у Паризькій опері, «де стрій інколи настільки низький, що всі духові інструменти обов'язково дисонують, <...> через неможливість грати чисто з інструментом, який є занадто високим або занадто низьким» [101, с. 329].

²⁹ Серед успішних виступів дуету двох видатних митців у 1778 р., за інформацією *Almanach musical*, особливо виділялось виконання двох Концертних симфоній для гобоя та фагота К. Стаміца [85, с. 115].

Слід зазначити, що проблема строю духових інструментів у другій половині XVIII столітті продовжувалась залишатись надзвичайно гострою. Навіть після впровадження Й.С. Бахом на клавирі «добре темперованого» строю, який убезпечував відносно чисте звучання творів у всіх двадцяти чотирьох тональностях, питання рівномірної температурації на духових інструментах ще було далеким від вирішення. Його непохитним противником через стійку прихильність чистому строю залишався Й.Й. Кванц. В умовах існуючих інтонаційних відмінностей між інструментами з чистим і рівномірно-темперованим строями (флейта-клавир) німецький музикант пропонував корегувати чистоту інтонації на флейті за допомогою гнучкої амбушурної техніки і зміни середньої частини флейти колінами різних розмірів в залежності від характеру виконуваного твору³⁰. Однак під час гри в ансамблі інструментів, акустична система яких була сформована на різних строях – чистому і рівномірно-темперованому, досягти чистоти звучання між ними було надзвичайно складно [143, с. 53].

П. Кюньє не торкається тих глибоких протиріч, які існували у виконавській практиці гри на інструментах з різними строями. Він загострює увагу лише на питанні висоти строю і зберіженні тенденції до поступового її підвищення, що створювало труднощі як для інструменталістів, так в ще більшій мірі для вокалістів. Його пропозиція скорочувати загальну довжину конструкції фагота для підвищення загального строю інструмента виглядала логічною, однак для подолання інтонаційної неузгодженні між духовими інструментами і клавиром потрібно було формувати акустичну систему перших на основі рівномірної температурації, яка повинна була стати стандартом для всіх інструментів [143, с. 59].

³⁰ Під час виконання швидких гучних частин концерту він для пониження строю використовував довше за розмірами середнє (герцове) коліно флейти, а у грі повільних і тихих частин, навпаки, міняв його на менше, для підвищення загального строю.

Розкриваючи інші акустичні особливості фагота французький музикант, як і Кванц, зупиняється на сортах і якості матеріалу, з якого майстри виготовляли інструменти. Він не рекомендує використовувати для його виготовлення дорогі породи деревини – самшит, чорне дерево, палісандр через їх жорстке звучання, а радить добре підібраний клен, який «є єдиним придатним [матеріалом] для виготовлення інструмента <...> з прекрасною якістю звучання» [101, с. 330].

Не залишає поза увагою П. Кюньє і такі важливі деталі як товщина стінок корпусу, особливо великого і малого коліна, що значно впливає на силу звуку і його тембр. Тому для забезпечення необхідної якості звуку фагота він радить дотримуватись існуючих стандартів, зневажання якими в останні роки привело до значного погіршення звучання інструментів. Французький фаготист розділяє переконання Й.Й. Кванца і практично повторює його слова про вплив товщини деревини корпусу на звучання [177, с. 42].

Питання постановки амбушура під час гри на фаготі і визначення локації розміщення тростини, котрі були проігноровані в «Енциклопедії» Дідро & д'Аламбера і в загальних рисах окреслені Й.Й. Кванцем, П. Кюньє, як практикуючий виконавець-фаготист і педагог, розглядає з достатньою ретельністю. Вперше в історії фаготного виконавства він розкрив основні елементи постановки амбушура фаготиста, хоча і не представив чітко визначеної власної позиції щодо окремих параметрів тростини, її розмірів, місця розташування і механізму демпфірування. Зосередившись спершу на підборі якісного очерету і виготовленні тростини, Кюньє наголошує на її визначальній ролі у формуванні одухотвореного і неповторного звуку інструмента та його надзвичайно різноманітного тембру. При наявності певних технологічних стандартів виготовлення тростин, їх дотримання не завжди давало необхідну якість, яка б задовольняла кожного майстра-виконавця. Тому все, що можна зробити, підкреслює автор, «...це вибирати і вибирати, поки не буде знайдена та [тростина], яка дає легке звучання» [101, с. 331].

Аналізуючи недоліки різних за ступенем жорсткості видів тростин, Кюньє зазначає, що гра на жорсткій тростині вимагає посиленого видиху, більшого тиску губ і дуже стомлює губний апарат, і навпаки, занадто легка тростина не дає можливості отримати округлого звучання інструмента [там само]. Більш точні рекомендації автора стосуються максимальних і мінімальних розмірів тростини, яка не повинна була бути більшою ніж тридцять два ліня ($\approx 7,2$ см) і меншою чим двадцять дев'ять ($\approx 6,5$ см), в іншому випадку гра на інструменті страждала інтонаційними огріхами. Правильність вказаних розрахунків він рекомендував уточнювати безпосередньо на інструменті.

Тростина для фагота завжди вважалась невід'ємною частиною інструмента, для якого вона виготовлялась. Як зазначає Пол Уайт (P. White) «Тростини також, по суті, самі по собі мініатюрні інструменти, які мають свою форму, звук і обробка котрих проходить з тією ж ретельністю, як і при виготовленні фаготів, до яких вони кріпляться» [198]. Здійснений ним аналіз двадцяти шести тростин різних майстрів вказує на відсутність чітко визначених фізичних параметрів форми тростини, її розмірів і способу заточки.

Р. Вебер і У. Ватерхоус (R. Weber, W. Waterhouse) пояснюють такі розючі відхилення у зовнішній формі і розмірах тростин «недбалим ставленням до основних принципів симетрії» та «відсутністю встановлених стандартних норм» у їх виготовленні [197, с. 233]. Зазначимо, що в кінці XVIII – початку XIX ст. ще не існувало формувача і машинки для точного обрізування тростин, котра буде винайдена Анрі Бродом у 1834 р., а пізніше вдосконалена Трібером у 1845 р. Майстри-фаготисти були змушені весь процес обробки зовнішньої та внутрішньої поверхні очерету і видовбування та зшкрябування тростини здійснювати вручну за допомогою стамесок різних діаметрів, «лише покладаючись на досвідчене око та тверду руку» [там само]. Тому у своїх рекомендаціях по виготовленню тростини П. Кюньє, як і автори інших більш пізніх фаготних шкіл, приводить лише її приблизні розміри, а більш точні їх

параметри пропонує встановлювати безпосередньо під час гри на інструменті та робити подальшу корекцію.

Визначаючи місце розташування тростини і функції губного апарату, П. Кюньє, спираючись на свій багаторічний виконавський і педагогічний досвід, пропонує власне бачення постановки і в окремих питаннях виступає опонентом Й.Й. Кванца. Одним із них стала стійка позиція французького фаготиста щодо постановки тростини, зокрема її похилого розміщення між губами, так як саме таким чином можна уникнути повного «залипання» тростини і блокування доступу повітря для звуковидобування. (Мал. А. 2.5. Додаток А).

Для більш повного розуміння і сприйняття своїх рекомендацій він супроводжує їх ілюстрацією з похилим розташуванням тростини [101, с. 332]. Розбіжність між поглядами французького і німецького музикантів, очевидно, пояснюється їх різним практичним досвідом гри на інструменті. У соліста Паризької Опери він був значно тривалішим та більш професійним, безпосередньо пов'язаним із його сольною та оркестровою виконавською діяльністю як фаготиста, на відміну від Кванца, який досяг вершин майстерності на флейті і досить посередньо володів фаготом на рівні рядового міського музиканта-мультиінструменталіста.

Зупиняючись на окремих елементах амбушурної техніки, автор загострює увагу на поступовому посиленні тиску губ на тростину в процесі переходу з нижнього регістру у верхній. Якщо для найнижчих звуків Н контроктави і С, D великої октави необхідно було зберігати мінімальне напруження губ, то під час «руху вгору до найвищих звуків потрібно пропорційно збільшувати тиск губ» [там само]. Для уникнення надмірного стискання губного апарату у верхньому регістрі, яке здатне припинити доступ повітря в інструмент, саме і пропонується постановка тростини і амбушура з нахилом.

Розглядаючи проблему розвитку амбушура і досягнення якісного звучання фагота у всіх регістрах, П. Кюньє пояснює функції губного апарату лише

узагальнено. Більш детальні рекомендації, які значно підвищують ефективність навчання, зауважує він, можна отримати тільки під час практичних занять під керівництвом педагога.

Спираючись на власний досвід, Кюньє підкреслює необхідність формування амбушурної техніки фаготиста в залежності від виду виконання – оркестрового або сольного. Як приклад він наводить специфічні особливості використання амбушура у партіях фагота в операх Ж.-Ф. Рамо, в котрих пропонує для посилення гучності інструмента під час гри тривалих звуків розміщувати більшу частину тростини в порожнині рота [101, с. 333]. Оскільки у своїх операх Рамо досить часто використовував верхній регістр фагота, що змушувало виконавців працювати на межі своїх можливостей, то застосування більш глибокого розташування тростини у ротовій порожнині давало можливість досягти потужнішого звучання інструмента [164, с. 94].

Важливим додатковим елементом конструкції фагота, який здатний був значно покращити видобування звуків *c*, *d*, *e* верхнього регістру інструмента, П. Кюньє вважав розміщення додаткового звукового отвору на есі з окремим клапаном на малому коліні. На представленій ілюстрації він відсутній, однак у статті автор достатньо детально описує місце розташування отвору і клапана: «В есі проколюється отвір, який знаходиться приблизно на дюйм³¹ вище межі малого коліна фагота D, до якого він підходить; інші проколюють його вище; однак його краще розмістити у тому місці, яке ми щойно вказали, тому якщо ми хочемо, можемо закрити його за допомогою клапана, який розміщуємо на цій самій частині D, який відкривається або закривається великим пальцем лівої руки. <...> Отвір не повинен перевищувати розмір маленької голки; інакше буде втрачатися надто велика кількість повітря, що зашкодить звукам нижче» [101, с. 332].

³¹ Довжина французького дюйма, який П. Кюньє порівнює з «великим пальцем» (фр. *poise*), рівнялась 2.7 см.

Серед найбільш поширених недоліків у звуковидобуванні на фаготі автором виділяється надмірне форсування видиху, що спричиняє спотворення звуку і виникнення своєрідного шипіння під час гри, яких необхідно уникати в заняттях на інструменті і постійно контролювати процес формування і розвитку яскравого і повного звуку. Одночасно наголошується, що тембр фагота не повинен бути позбавлений властивого йому сарказму, інакше він втратить свою самобутність і буде нагадувати звучання серпента.

Проблема досягнення інтонаційної чистоти у грі на фаготі – одне із ключових питань, до якого Кюньє, як оркестровий музикант із тридцятирічним досвідом роботи у кращому театрі Європи, ставився з особливою увагою і неодноразово повертався. Виділяючи найбільш інтонаційно вразливі звуки інструмента, котрі вимагали корекції, митець наголошував, що «Існують спеціальні правила для усунення цього дефекту; є також варіанти для виконання певних звуків декількома способами, відповідно до місць, у яких вони використовуються. Якби ми взяли наводити тут приклади цих різних аплікатур, нам довелося б помножити цю табулатуру [таблицю]; що стало б надто довгим і могло б спричинити плутанину» [101, с. 335]. Автор вважав, що одним із найбільш ефективних способів освоєння альтернативних варіантів аплікатури для досягнення інтонаційної чистоти під час гри є навчання у вмілого майстра, котрий допоможе учню оволодіти необхідними навичками корекції інтонаційно нестійких звуків [там само].

Зазначимо, що канадським дослідником Полом Уайтом в процесі порівняльного аналізу чисельних видів аплікатур фагота, що належать різним авторам XVII – XIX століть, знайдено десять невірних варіантів у таблиці аплікатури П. Кюньє [198, с. 95]. Враховуючи великий практичний досвід французького фаготиста як соліста паризької Опери і авторитетного педагога, наявність такої великої кількості помилок та неточностей в аплікатурі інструмента викликає питання щодо їх можливої причини. Відповідь можна знайти у дослідженні самого П. Уайта, який, обґрунтовуючи результати

власних пошуків на основі проаналізованих таблиць аплікатур, приходять до висновку про «тенденцію до однакової темперації або історичні зміни в музичному застосуванні інструмента» [198, с. 69].

У висновках канадського дослідника деякі сумніви викликає твердження про «тенденцію до рівномірної темперації». Як вже зазначалось раніше, на момент появи публікації П. Кюньє дискусія серед виконавців на духових інструментах щодо використання рівномірно-темперованого строю продовжувала залишатись предметом гострих суперечок. Для того щоб об'єктивно оцінити висновки канадського вченого також цілком резонно було б отримати відповідь на питання, як П. Кюньє, користуючись такою помилковою аплікатурою (Мал. А. 2.6. Додаток А), котра повинна була суттєво впливати на чистоту інтонації, вдавалось впродовж більше чверті століття грати в оркестрі провідного театру. Очевидно у 1770-1780-х роках ще зберігав свій панівний статус чистий або нерівномірно темперований стрій, котрий дозволяв французькому фаготисту використовувати ту аплікатуру, яку він пропонує у статті. Саме з цих позицій необхідно оцінювати аплікатуру П. Кюньє, а не у відповідності до рівномірно-темперованого строю, який на той час ще не отримав повсюдної підтримки, особливо серед виконавців на духових інструментах, що підтверджує у своєму трактаті Й. Тромліц [193, с. 57].

Розглядаючи фагот як інструмент, який не має суттєвих виражальних і технічних обмежень, Кюньє виділяє найбільш зручні і природні для гри на 5-клапанній конструкції фагота тональності. У цей список він включає *C dur, G dur, D dur, A dur, F dur, B dur, Es dur*, а також мінорні – *a moll, d moll, g moll, c moll, f moll*³². Одночасно автором здійснюється детальний аналіз технічних можливостей фагота із визначенням найбільш непрактичних аплікатур і відрізків діапазону, котрих композиторам рекомендовано уникати при

³² У своїх рекомендаціях флейтистам у трактаті «Досвід настанов...» Й.Й. Кванц також не виходить за рамки тональностей більше чотирьох знаків.

написанні творів для інструмента, щоб сприяти підвищенню інтересу фаготистів до нового репертуару і його публічному виконанню.

Вплив поглядів Й.Й. Кванца відчувається й у висвітленні питань технології гри на фаготі, на яких зосереджується французький музикант. Зокрема, розкриваючи функції язика в процесі артикуляції він порівнює його із смичком на струнних інструментах, підкреслюючи, що подібно до того, як на струнних «звуки артикулюються ударом смичка, відповідно до їх різних значень, на духових інструментах їх необхідно артикулювати ударом язика» [101, с. 340]. З аналогічного епізоду починається й шоста глава трактату Й.Й. Кванца, присвячена ролі язика під час гри на флейті [177, с. 62]. Також простежується збіг поглядів П. Кюньє і німецького флейтиста щодо використання у виконавстві на духових інструментах елементів вокальної техніки формування звуку. Якщо Кванц рекомендував «навчатися мистецтву співу до того, як почати грати на флейті або одночасно з цим» [177, с. 98], то французький фаготист вважав, що «духові інструменти створені для імітації голосу і повинні так само співати», особливо коли акомпанують співакам [101, с. 341]. Спираючись на власний досвід церковного співака і отримані знання під час навчання у метризі, П. Кюньє приходять до висновку, що виконавці, які володіють вокальними навичками, завжди матимуть перевагу.

Намагаючись розкрити механізм артикуляції під час гри на фаготі і пояснити типи атаки язика, Кюньє звертається до вокальної техніки. На відміну від авторів більш ранніх «шкіл» для духових інструментів Ж. Оттетера, А. Мао, Й.Й. Кванца, котрі використовували окремі склади або фонемні побудови (*tu, ru, ti, ri, di, ri, did' ll*), він пропонує фрагмент нотного тексту пісні, підписаного словами, і наголошує на необхідності вокального звуковидобування при грі на фаготі: «Оскільки фагот придатний для акомпанементу голосу, якщо він використовується з цією метою, а нотний текст акомпанементу співпадає зі словами, які виконує співак, потрібно докласти зусиль для виконання цих звуків таким чином, щоб артикуляція язика та інструмент якомога більше імітували

голос, уважно слідкуючи за тим, щоб склади були такими ж довгими і короткими, як у співака» [101, с. 341].

З практичної точки зору, використання запропонованого текстового уривку з великою кількістю різних за чіткістю вимови приголосних і голосних звуків, які автор радить виконувати «склад за складом», не розкривало функцій язика. Застосування в артикуляції на духових інструментах певної кількості фонемних побудов не означає, що біомеханічні функції артикуляційного апарату є аналогічними як у процесі звуковидобування на інструментах, так і у голосоутворенні в акті мовлення. Як зазначають сучасні дослідники, поширена у сучасному виконавстві на духових інструментах практика вживання фонемних побудов є найбільш дієвою і плідною: «Використання мовленнєвих складів поза процесом мовлення під час гри на флейті є одним із найбільш ефективних способів моделювання механізму звуковидобування, де приголосні (консонанти) є основою для атаки і початку звуку, а голосні (вокалізми) мають вирішальний вплив на формування тембру звуку, його повноту, об'ємність і політність» [143 с. 227]. Тому запропонований П. Кюньє текстовий фрагмент пісні важко сприймати як фонемну основу для артикуляції на фаготі даного уривку через надзвичайну велику кількість і строкатість фонем, з котрих не всі можуть бути використані для виразного музичного мовлення, як це вимагає автор.

Приділяючи важливу роль розвитку на фаготі артикуляційної техніки, яка пов'язана із гнучкістю і рухливістю язика, Кюньє як досвідчений педагог звертає увагу на анатомічні особливості будови язика. Французький музикант робить висновок, що виконавцю із об'ємним і масивним язиком надзвичайно важко досягти легкості в артикуляції, особливо у швидких темпах, а його гра в ансамблі із колегою, анатомічна структура язика котрого від природи більш струнка, фактично приречена на невдачу.

Розкриваючи технічні і художні аспекти використання прикрас, у виконанні яких продовжували зберігатись барокові традиції, П. Кюньє

обмежується лише трелями. Автор розглядає ті приклади, які можна виконати на інструменті, і котрих необхідно уникати, зокрема демонструє перелік трелей, котрі недоступні на інструменті, а також виділяє окремі варіанти, які «непросто виконати, і ніколи їх не можна зіграти добре» [101, с. 343].

У заключній частині статті Кюньє зупиняється на проблемах пальцевої техніки, «тому що велика легкість пальців є однією з найкращих якостей, яких можна бажати» фаготисту [там само]. Для її успішного розвитку автор пропонує загальновідомі рекомендації використовувати ненапружену постановку пальців на грифі інструмента, котра б забезпечувала їх вільний рух і повноцінне закриття звукових отворів. У проведенні аналогії між функціями пальців і роботою язика, спільними недоліками яких вважається їх важкість і жорсткість, Кюньє підкреслює важливість для виконавського процесу узгодженості їх дій, від яких залежить якість звуковидобування.

Завершується стаття розділом, присвяченим питанням виконавської естетики, яким також присвячено багато уваги і у трактаті Й.Й. Кванца. Кюньє пропонує достатньо великий список якостей і цілої низки навичок, якими повинен був володіти фаготист, «щоб сподобатися слухачеві», зокрема: хорошою пальцевою технікою, виразною атакою язика, добре сформованим амбушуром, якісним інструментом і опануванням усіх регістрів, «щоб можна було використовувати фагот для виразової співочої гри у всіх тональностях», крім того, досконало знати музику, мати добрий слух і засвоїти весь арсенал виразових засобів, котрі дозволяли б у межах діапазону інструмента імітувати голос, а також «виконувати концерт, тріо, квартет та інші жанри музики» [101, с. 343]. Всіма цими уміннями в комплексі рідко володіють виконавці, підводить підсумок автор, тому крім природної схильності для їх опанування потрібна наполеглива праця.

Незважаючи на той факт, що критерії оцінки виконавської майстерності і професійного рівня музиканта у П. Кюньє і Й.Й. Кванца в більшій мірі співпадають, необхідно зауважити на їх різній адресації. Французький митець

пропонує їх фаготисту-дилетанту, а німецький флейтист – «хорошому музиканту, ... який хоче зробити музику своєю професією і згодом досягти успіху у ній» [177, с. 1-2]. Очевидно, що вимоги, які ставив Кюньє до виконавця-фаготиста, не відповідають сучасному розумінню поняття музикант-любитель.

Такі відмінності у визначенні професії музиканта-інструменталіста, яка існувала у Франції до відкриття Паризької консерваторії, в певній мірі могли бути пов'язані з відсутністю навчальних закладів відповідного профілю. Якщо у Німеччині впродовж століть існували штаттпфейферські школи, які готували міських (сільських) музикантів-мультиінструменталістів для муніципальних інструментальних ансамблів і оркестрів, котрі обслуговували різноманітні культурно-масові заходи в містах, то у Франції церковні метризи основну увагу зосереджували на підготовці церковних співаків, а навчання інструменталістів велось обмежено, лише з окремих спеціальностей. Певна частина виконавців, які згодом стали провідними музикантами, також навчалась індивідуально у приватних викладачів. Як свідчать інформаційні повідомлення «Музичного альманаху», котрий регулярно публікував списки музикантів-педагогів і їх адреси, кількість фаготистів серед них у різні роки становила в середньому 8-12 осіб, і по загальній чисельності серед викладачів на духових інструментах вони знаходились на другому місці після флейтистів (15-20 осіб)³³. Однак приватні заняття навіть у відомих виконавців-педагогів не давали учню у майбутньому право отримати офіційний статус професійного музиканта. Тому П. Кюньє як авторитетний викладач фагота, ім'я якого постійно згадується на сторінках «Музичного альманаху», у своїй характеристиці виконавця-фаготиста дотримується існуючих правил, зараховуючи до категорії дилетантів

³³ У випусках «Музичному альманаху» за 1775-1788 рр. можна встановити середні цифри щорічної чисельності педагогів-музикантів: найбільшу кількість серед них склали піаністи і клавесиністи – 70-76, скрипалі 52-56, вокалісти – близько 40, арфісти – більше 25. Значно менше було викладачів по трубі – 3-4, кларнета – 7, гобоя і валторні – 9.

фактично соліста-концертанта, що за шкалою Кванца відповідало статусу професійного музиканта.

Оцінюючи внесок П. Кюньє у розвиток теорії і практики виконавства на фаготі, необхідно виділити його визначальну роль у формуванні фундаментальних засад французької фаготної дидактики. Спираючись на величезний власний виконавський та педагогічний досвід і теоретичні основи виконавської естетики Й.Й. Кванца, він вперше визначає ключові елементи технології виконавського процесу, пропонує ефективні методи засвоєння умінь та навичок гри на фаготі, окреслює основні напрямки для подальшого успішного розвитку фаготного виконавства.

2.2.3. «Нова аргументована школа для фагота» Е. Озі: технологічні і художні основи гри на інструменті

Наступним етапом у формуванні французької фаготної дидактики стала «Нова аргументована школа для фагота» [165], створена Етьєном Озі – «найвідомішим фаготистом свого часу, <...> який вивів мистецтво гри на фаготі на вищий рівень» [169, с. 913]. З її видання у 1787 р. розпочинається процес підготовки фаготних посібників, спрямованих на практичне освоєння інструмента на основі спеціально створеного або підібраного інструктивного і художнього матеріалу.

Вказана дата публікації першої школи Е. Озі (1787 р.) була взята під сумнів О. Тіффу, котрий висунув версію, що «Нова аргументована школа для фагота» була опублікована у 1800 р., а інформації про існування її більш раннього варіанту не існує [192]. Однак її заперечує факт фіксації на титульній сторінці видання імені автора і його посади – «перший фаготист музики короля» [165].

Як відомо, з 1785 р. і до початку революційних подій Е. Озі знаходився на службі у королівській капелі³⁴, тому, дотримуючись загальноприйнятих правил і традицій, він вказав на титульній сторінці свій службовий статус, котрий не тільки свідчив про високий професійний рівень автора як виконавця, але й виконував певну рекламну функцію та сприяв підвищенню інтересу до видання. Важко уявити, що у 1800 р., коли старий королівський режим піддавався нищівній критиці новою революційною владою, професор Паризької консерваторії Е. Озі вважав би доцільним в умовах політичних утисків і переслідувань прибічників монархії необачно (або принципово) вказувати у назві посібника свою колишню, вже неіснуючу на той час посаду.

Всі твердження О. Тіффу про відсутність інформації щодо першого видання «Нової аргументованої школи для фагота» досить легко спростовуються, якщо звернутись до виданого у 1788 р. «Музичного альманаху». Саме у ньому надруковано рекламне повідомлення з пропозицією придбання за ціною у 9 ліврів посібника авторства «першого фаготиста музики короля Е. Озі». «Нова аргументована школа для фагота» рекомендувалась виконавцям-аматорам, була наповнена різноманітним методичним матеріалом і творами педагогічного репертуару та, як зазначалось, містила «кілька уроків для початківців у двох частинах, шість уроків із прелюдіями і дванадцять маленьких арій...» [98, с. 211].

Розміщені у «Музичному альманаху» стисла інформація про «Нову аргументовану школу...» і вихідні дані про паризького видавця Боєра (Boyer) повністю співпадають зі змістом оригінального екземпляра посібника, який знаходиться у Національній бібліотеці Франції (Bibliothèque nationale de France). На наш погляд, очевидно, що «Нова аргументована школа для фагота» не могла видаватись після 1788 року, а твердження, що посібник було опубліковано у 1787 р., є логічним і достатньо аргументованим та

³⁴ Більш детально творча діяльність Озі – виконавця і педагога буде розглянута у четвертому розділі дисертації.

підтвердженням його рекламою в «Музичному альманасі» у наступному році після її друку.

У порівнянні із опублікованою у 1780 р. у чотиритомному музично-теоретичному виданні розгорнутою статтею П. Кюньє [101], «Нова аргументована школа для фагота» Е. Озі значно відрізняється за зовнішньою формою, структурою і змістом матеріалу. Видана у вигляді окремого компактного посібника для фаготистів в альбомному форматі, а не серед чисельних музикознавчих статей багатосторінкового фоліанту, вона була значно зручнішою для занять на інструменті, особливо при виконанні гам, вправ і п'єс. Е. Озі, орієнтуючись на фаготистів-початківців, серед яких могли бути учні метриз і вихованці військових оркестрів, уже на титульній сторінці доповнює назву посібника коротким текстом і розкриває зміст основних розділів³⁵. У теоретичній частині школи автор прагне дати «чітке та просте пояснення того, як тримати інструмент», розкрити питання діапазону фагота, постановки амбушуру, якості тростин і особливості їх вибору, роботи над звуком, атакою язика, штрихами «і, взагалі, все, що стосується фагота» [165, с. I].

Однією із відмінностей, яка відрізняє школу Озі від подібних інструментальних посібників інших авторів і, особливо, чемпіона по їх створенню мультиінструменталіста М. Коррета, є відсутність розділу з елементарної теорії музики. Його наявність була надзвичайно важливою для початківців, які самостійно опановували інструмент. Тому цілком можливо, що посібник «першого фаготиста музики короля» призначався не для музикантів-аматорів, на аудиторію котрих активно працював Коррет, а на підготовлених початківців, тобто, учнів метриз і вихованців військових оркестрів, котрі володіли основами теорії музики і мали певні навички гри на інструменті. Зважаючи на достатньо розгалужену систему церковних шкіл і значну кількість військових оркестрів, в яких відчувався дефіцит виконавців-фаготистів, то

³⁵ Подібна практика була достатньо поширеною для музичних видань XVIII і XIX ст.

потреба у навчальному посібнику була достатньо гострою. Намагаючись задовольнити існуючий попит, Е. Озі, можливо, вирішує не включати у школу вже відому для них інформацію, а зосереджується на більш детальному розкритті технологічних питань.

Перший розділ присвячується загальній постановці корпусу виконавця і інструмента під час гри. Його необхідність автор обґрунтовує тим, що «інструмент дуже важкий, і важливо тримати його так, щоб вага не перешкоджала легкості двох рук і спритності пальців» [165, с. 2]. Для уникнення дискомфорту під час гри пропонується відрегулювати довжину стрічки, на якій закріплювався і утримувався інструмент, і котра б забезпечувала зручне розміщення тростини у роті, не вимагала зайвих рухів голови та не перешкоджала диханню. Іншим, не менш важливим чинником зручної постановки Озі вважав природне, не напружене розміщення пальців над отворами і клапанами фагота, котрі б дозволяли їх легко закривати і відкривати. Виходячи із власного досвіду, автор рекомендує «лікоть правої руки тримати на відстані шести дюймів від корпусу, а ліву руку – двох дюймів, оскільки нижній клапан D розміщений саме там, де має бути опора для фагота» [там само].

Розкриваючи питання загальної постановки, які раніше достатньо детально висвітлив П. Кюньє, Е. Озі не вносить суттєвих доповнень, за виключенням вказівки на відстань розташування рук від корпусу, уточнену в дюймах. Очевидно, Кюньє, розміщуючи ілюстрацію із зображенням фаготиста під час музикування із клавіристкою (Мал. А. 2.7. Додаток А), вважав його більш інформативним для правильної постави виконавця та інструмента.

У наступному розділі, присвяченому фаготу, Озі зупиняється на виготовлених страсбурзьким майстром Ісааком Келлером (1745-1802) інструментах, котрі використовував у своїй виконавській практиці. Виділяючи їх переваги, він особливо акцентує увагу на клапані Gis/As, якого немає у конструкціях паризьких майстрів, що «робить соль-дієз або ля-бемоль

впевненішими, голоснішими та кращими за інші, а також використовується для кількох звуків, таких як високий F і високий A» [165, с. 3].

Серед інших переваг інструментів Келлера автор виділяє більший діаметр звукових отворів, котрі разом із використанням потужнішого за розмірами еса забезпечували значно кращі звукодинамічні можливості фагота³⁶. Саме обмеженість гучності і об'ємності звучання інструмента, особливо у верхньому регістрі, Озі вважав одним із суттєвих недоліків, котрі І. Келлер, на його думку, вирішував краще, ніж паризькі виробники дерев'яних духових інструментів.

Намагаючись зберегти об'єктивність і не бути звинуваченим у рекламі інструментів страсбурзького майстра, Озі зауважує, що не намагається переконати читача у низькій якості фаготів інших майстрів: «Я можу навести приклад, – підкреслює він, – який, на мою думку, підтверджує протилежне, виходячи з того факту, що я мав кілька інструментів, виготовлених паном Порто (Porteaux) у Парижі, вони близькі моїй моделі. Однак кожен може зробити вибір щодо того чи іншого виробника свого інструмента, і моя мета – не завдати нікому шкоди, тому що вибір завжди залишається за учнем» [165, с. 4].

Як стверджує американська дослідниця Тула Джанніні (Т. Giannini), Е. Озі професійно співпрацював і підтримував дружбу з Домініком Порто (D.A. Porthaux, 1751–1839) [125, с. 9-10], однак, незважаючи на приятельські стосунки, віддавав перевагу інструментам І. Келлера, про що відкрито пише у своїй школі. Причиною такого висловлювання Озі могла бути недобра слава про фаготи майстерні Порто серед паризьких музикантів [125, с. 9-10].

Як вказує Озі, у нього в наявності були інструменти, принаймні, двох виробників, різні конструкції яких він використовував у залежності від умов, в котрих виступав. Якщо йому доводилося грати церковну музику у супроводі органа, зазначає Г. Грізволд, тоді він користувався фаготом низького строю, щоб відповідати настройці органів церкви Сент-Шапель у Парижі або каплиці

³⁶ Слід зазначити, що збільшення розмірів звукових отворів на дерев'яних духових інструментах в майбутньому стало визначальним чинником реформи Т. Бьома. [28, с. 231].

Версальського палацу Шапель-дю-Руа [126, с. 116]. У той же час, як перший фаготист Паризької опери, Озі був зобов'язаний використовувати інструмент з більш гнучким строем, який міг змінюватись в залежності від смаку співака. Значно досконалішими технічними і звуковиразовими можливостями, ширшим діапазоном, блискучістю звучанням та вищим строем повинні були виділятися інструменти, на яких Е. Озі як соліст виступав у *Concert Spirituel* [164, с. 60].

Третій розділ (третья стаття за визначенням автора), присвячений амбушуру і тростині, займає у школі ключове місце. Особлива важливість хорошого амбушуру у грі на фаготі, підкреслює Озі, полягає у тому, що «саме від нього залежить хороша чи погана якість звуку; і оскільки звук фагота несе в собі холодність, потрібно спробувати компенсувати цей недолік, прагнучи імітувати прекрасний людський голос» [165, с. 4]. Як і П. Кюньє, Е. Озі, посилаючись на свій виконавський досвід, вважав фагот найбільш близьким із усіх інструментів до голосу людини і у своїх рекомендаціях наголошував на необхідності формувати звук фагота, орієнтуючись на природний тембр голосу.

Зазначимо, що практична відсутність у кінці XVIII ст. фаготових дидактичних видань, за виключенням статті П. Кюньє, змушувала Е. Озі під час підготовки власної школи, крім використання особистого досвіду, звертатись до матеріалів свого старшого колеги. Цілком можливо, що завершення з невідомих причин педагогічної діяльності ще достатньо молодого П. Кюньє, якому на момент публікації його музично-теоретичної статті про фагот виповнилось лише сорок років, спонукало Е. Озі більш активно включитись у процес розвитку теорії і практики гри на фаготі. Спираючись на фундаментальні засади фаготної дидактики П. Кюньє, він намагається розвивати його ідеї, доповнюючи їх більш детальним розкриттям технологічних питань, котрі для початківців мали особливе значення.

Одним із основних чинників досягнення якісного звучання інструмента Озі вважав ретельний вибір тростини, язички якої не повинні бути надто твердими, як і надмірно м'якими. Інших, більш точних критеріїв визначення

рівня пружності тростини автор не пропонує, залишаючи її підбір кожному виконавцеві здійснювати самостійно в залежності від його індивідуальних особливостей. Більш конкретними є рекомендації щодо розміщення тростини у порожній роті, котра, на його переконання, повинна була розташовуватись на відстані двох-трьох ліній (4,51-6,77 мм) від губ до першої дротяної перев'язки тростини [165, с. 5]. Її більш глибоке розміщення створювало труднощі у роботі язика і спричиняло б різке звучання інструмента.

Іншим важливим питанням формування раціонального амбушура було використання постановки тростини з нахилом. Визнаний виконавець і досвідчений педагог вважав, що пряма тростина утруднює роботу амбушура та контроль за ним виконавця, наслідком чого стало би погане звуковидобування і погіршення якості звуку. Щоб уникнути цього, необхідно нахилити тростину «трохи всередину, тобто до інструмента, і отримати більш сильніший амбушур та стати володарем тростини в усьому діапазоні інструмента» [там само]. Застосування похилого положення тростини сприяло покращенню звучання інструмента, його м'якості, особливо у верхньому регістрі, зменшувало напругу на губний апарат фаготиста і забезпечувало комфортніші умови виконавського процесу. У ХІХ ст. постановка тростини з нахилом стане обов'язковою для переважної більшості європейських виконавців на фаготі, прихильниками котрої, крім П. Кюньє та Е. Озі, згодом будуть не тільки французькі фаготисти наступних поколінь (Ф. Бер, Ж.Б. Віллан-Бордоньї, Л.М.Е. Жанкур), але й німецькі музиканти (Й. Фрьогліх, В. Нойкірхер, Й. Фагрбах) [164, с. 95]. І лише К. Альменрьодер буде залишатись на позиціях Й.Й. Кванца і вважати постановку тростини з нахилом неправильною, «оскільки, якщо вона не контролюється, то сприяє витоку повітря з боків губ, створюючи чутний свист» [87, с. 6]. Однак такі поодинокі випадки не змінять загального переконання щодо раціональності використання похилого розміщення тростини під час гри на фаготі.

Серед практичних рекомендацій початківцям щодо розвитку амбушура, Озі пропонує дотримуватись помірності в заняттях і не перевантажувати губний апарат тривалою грою на інструменті: «Не слід виснажувати себе, намагаючись зіграти верхні звуки діапазону А, В, С, D; початківцям це не принесе жодної користі, окрім сильного напруження губ, що позбавило б їх зусиль шукати м'якості амбушуру» [165, с. 5-6].

Робота над верхнім регістром інструмента повинна була вестись послідовно після освоєння більш доступного середнього регістру, коли учнем досягнуто стабільності звучання саме в цьому діапазоні. І тільки при досягненні необхідної якості звуку і стійкості та гнучкості у роботі губного апарату на певному відрізку теситури фагота виконавець міг опановувати його верхню частину.

Зазначимо, що Е. Озі як і П. Кюньє, розкриваючи процес розвитку амбушурної техніки фаготиста, концентрує увагу на його двох основних складових: зміні рівня тиску губ на тростину в залежності від регістру і, відповідно, більшої чи меншої частини її розташування у порожнині рота. Обидва чинники впливають на величину вібрації тростини і відображаються на тембрі звуку, його повноті та щільності. При переході з одного регістру в інший необхідно регулювати рівень напруги губ і місце положення у роті, що практично передбачає окремий амбушюр для кожного з них [164, с. 92]. Подібних поглядів дотримувались не тільки Е. Озі і П. Кюньє, але й, як стверджує А.Д. Морено, всі автори фаготних шкіл ХІХ ст., котрі у першій половині століття використовували, переважно, грудне дихання – менш ефективне, ніж діафрагмальне. Зазначимо, що їм була невідома роль таких важливих факторів як опора дихання і стовп повітря у формуванні звуку амбушура під час гри на фаготі [164, с. 91]. Слід підкреслити, що у «Новій аргументованій школі для фагота» Е. Озі, як і у статті П. Кюньє, ці питання не розглядаються і будь-які згадки про виконавське дихання відсутні.

У четвертому розділі свого посібника автор продовжує тему тростини фагота у практичному контексті, зупиняючись на порадах щодо її виготовлення. Зважаючи на те, що тростина, тривалість використання якої достатньо обмежена, є невід'ємною частиною конструкції фагота та інших язичкових духових інструментів і вимагає постійної заміни, Е. Озі вирішив включити рекомендації для самостійного освоєння виконавцями технології її виробництва. Перше, на чому загострює увагу автор, це вибір якісного очерету для виготовлення «ідеальної тростини, <...> який не повинен бути грубозернистим і мати жовтуватий колір, а також бути сухим і не вбирати воду» [165, с. 6]. Саме ці зовнішні ознаки бамбукового очерету, які легко піддавались візуальному контролю, на його думку, слугували основними чинниками у визначенні якості і придатності матеріалу для роботи.

Розкриваючи технологію виготовлення тростини, Озі обмежується лише інформацією щодо визначення місця розташування дорна всередині тростини. Його необхідно було розміщувати достатньо глибоко, «тобто приблизно на пів дюйма вперед, ніж дротяна зв'язка (лігатура)» [165, с. 6]. Після цього описуються недоліки, котрі можуть виникати при неточному розміщенні дорна, і їх вплив на звучання інструмента. Сам процес зшкрябування тростини автор радить починати обережно з «кінця і трохи вище з її обох сторін», постійно перевіряючи рівень вібрації язичків [там само].

Безумовно, такі лаконічні поради Е. Озі не могли повністю розкрити всі тонкощі виготовлення тростини, однак вони в певній мірі стимулювали виконавців до освоєння суміжної професії, яка в майбутньому давала їм можливість позбутись залежності від майстрів-виробників і самостійно забезпечувати власні потреби у виробництві якісних тростин. Для французьких фаготистів, котрі на відміну від німецьких, рідко самостійно виготовляли тростини, а частіше купляли їх у майстрів [128, с. 17], Е. Озі вперше пропонує ефективний та економічний спосіб вирішення проблеми власними силами. Виготовлення тростини для особистого користування давало можливість

виконавцям більш точно підлаштовувати тростину під індивідуальні особливості власного амбушуру і таким чином забезпечувало комфортну гру на інструменті.

Розкривши основні аспекти загальної постановки інструмента, амбушуру, аплікатури, окремі деталі виготовлення тростини, Е. Озі поступово наближається до ключового розділу методичної частини своєї «аргументованої школи» – звуку. Саме оволодіння високоякісним звучанням фагота повинно було стати основною метою учня вже з перших занять, «оскільки цей інструмент сам по собі монотонний» [165, с. 7]. Серед найбільш поширених помилок, які допускали початківці, автор називає їх прагнення до якнайшвидшого виконання концертного репертуару і недостатню наполегливість у роботі над простою мелодією для досягнення високоякісного звучання інструмента. Для оволодіння повноцінним звуком на фаготі автор пропонує дотримуватись чотирьох основних правил:

1. освоїти повний діапазон інструмента, вивчивши гами у всіх тональностях, постійно контролюючи чистоту інтонації;
2. ніколи не грати на неякісній тростині;
3. на початку бути дуже обережним, щоб ретельно грати гами з всіма клапанами;
4. намагатись оволодіти своїм амбушуром, видобуваючи звуки *piano* та *forte*, що дасть можливість виконувати м'які і дзвінкі звуки; потрібно працювати лише над *Adagio*, спираючись на хороший метод *Cantabile* [165, с. 8].

Розкривши зміст початкових занять фаготиста в процесі освоєння технології гри на інструменті і формування виконавського апарату, Е. Озі в інструктивній та художній частинах пропонує достатньо великий вибір вправ для освоєння інструмента. Однак серед них лише перші шість можна вважати доступними для учня, котрий знайомиться з інструментом [165, с. 9].

Для початкових занять автор обирає гаму До мажор, на прикладі якої надається послідовна схема роботи над освоєнням всіх регістрів фагота, котра повинна була служити зразком для вивчення гам в інших тональностях. Значно складнішими виявляються наступні вправи, призначені для різних видів штрихів та артикуляції, які представлені в багатоманітних ритмічних варіантах і темпах. Їх виконання вимагало володіння повним діапазоном інструмента і практично всіма видами артикуляційної техніки гри, котрі призначались для більш підготовлених учнів. Підтвердженням цьому можна вважати «Малу школу для фагота» (*Petite méthode de basson*), видану Ералем (Héral)³⁷ – першим фаготистом Великого театру міста Ліона у співавторстві з Е. Озі. Рік її друку на сьогоднішній день точно не встановлений, відомі лише приблизні дати (1810/1859)³⁸. Саме цей, невеликий за обсягом посібник (19 с.) Ераля та Е. Озі можна вважати придатним для початківців. До нього включено окремий розділ з теорії музики, відсутній у «Школі...» Озі, скорочено матеріали технологічного характеру, спрощено інструктивну і художню частини. В останній разом із мініатюрами Ж.-Ж. Руссо, А.Е.М. Гретрі, Д. Паїзієлло і Н. Далайрака розміщено французькі народні дитячі пісні «У місячному сяйві» (*Au clair de la lune*), «Я вам мамонько скажу» (*Ah vous direi je Maman*) та інші популярні мелодії у варіанті для двох фаготів. В цілому, «Мала школа для фагота» Ераля та Е. Озі суттєво відрізнялась від раннього посібника останнього і була значно придатніша для початкових занять, особливо, з учнями дитячого віку³⁹.

³⁷ Ім'я, як і роки життя Ераля невідомі. Найбільш повна інформація про автора розміщена на титульній сторінці «Малої школи...», на котрій вказано, що на час її видання він був першим фаготистом Ліонського Великого театру (1^{er} Basson au Grand Théâtre de Lion).

³⁸ Вказані роки видань ставить під сумнів М. Кільхенман, підкреслюючи, що «досі не знайдено жодного збереженого примірника 1810 р.» і вважає існуючий екземпляр посібника Ераля та Е. Озі перевиданням [145, с.148-149].

³⁹ Загадковою залишається лише участь Е. Озі як співавтора «Малої школи...». На титульній сторінці вказано, що він є професором Королівської школи музики (*Professeur l'École R^{le} de Musique*), яким він ніколи не був, так як вся його педагогічна діяльність пов'язана з Паризькою консерваторією. Разом з тим, це може свідчити про її видання в період

У «Новій аргументованій школі ...» Е. Озі продовжив традиції своїх співвітчизників – інструменталістів М. Коррета, А. Мао (A. Mahaut) [158] та інших, котрі у своїх «Школах...» використовували дуетне викладення інструктивного і художнього матеріалу. Він призначався для сумісної гри учня з вчителем, в якому партія другого фагота виконувалась наставником, котрий при безпосередньому контакті з вихованцем прагнув передати всі технологічні і художні тонкощі виконавськими засобами свого інструмента. Використання даного виконавсько-ілюстративного методу проведення занять з учнем суттєво підвищувало їх ефективність і сприяло покращенню освоєння навичок гри на інструменті. В зазначеному ансамблі учень здебільшого виконував партію соліста, в той час як наставник в одних творах міг виступати рівноправним партнером свого вихованця, а в інших – акомпаніатором. Такий різноплановий характер функцій другого фагота давав змогу розвивати учню навички ансамблевої гри і одночасно отримувати можливість сольного музикування у супроводі вчителя. Широке застосування у виконавсько-педагогічній практиці дуету викладач-учень як форми проведення занять, в певній мірі, стало альтернативою використання фортепіанного акомпанементу.

В цілому, «Нова аргументована школа для фагота» Е. Озі стала важливим практичним посібником для учнів-початківців, котрі мали певну музичну підготовку і прагнули освоїти інструменти під керівництвом вчителя. Після публікації розгорнутої статті П. Кюньє «Школа» Е. Озі стала першим

Реставрації Бурбонів з 1816 по 1831 рр., коли консерваторія носила назву Королівська школа музики та декламації. Однак Е. Озі, як відомо, помер значно раніше, у 1813 р. Тому прижиттєва публікація «Малої школи для фагота» із зазначеною посадою Озі була неможливою. Скоріш за все, Ераль співпрацював з професором над посібником до 1813 р., а видав його в період з 1816 по 1831 рр. Для того щоб не створювати конфліктної ситуації із представниками королівських міністерств, котрі негативно ставились до консерваторії через її революційне походження, Ераль міг вирішити вказати ім'я Озі з існуючою на той час назвою навчального закладу, а не як професора Паризької консерваторії. Також не мають достатньої аргументації твердження Б. Кенігсбека (B. Königsbeck) про видання «Малої школи...» у 1810/1859 рр. [147, с.182], адже її поява із згадкою Королівської школи музики суперечила б політиці революційної влади, котра прийшла після падіння монархії і вороже ставилась до правління Бурбонів.

дидактичним посібником для навчання гри на фаготі. Саме відсутність посібників будь-яких інших авторів змусила використовувати перше видання Озі для підготовки професійних виконавців на фаготі на початку діяльності Паризької консерваторії.

Висновки до другого розділу

Початковий етап становлення французької фаготної школи у другій половині XVIII століття був нерозривно пов'язаний із процесом професіоналізації музичної освіти, основною ланкою якої у Франції залишались церковні школи і метризи. Включення у навчальні програми підготовки церковних музикантів фагота і серпента – єдиних із духових інструментів, відкрило шлях для формування прошарку професійних виконавців-фаготистів, місцем професійної діяльності яких стали інструментальні ансамблі у соборах та великих парафіях. Незважаючи на достатньо жорсткі умови навчання і обмеження фахової підготовки церковним репертуаром, саме у церковних музичних навчальних закладах формується певна частина кадрового потенціалу інструменталістів, майбутніх професорів Паризької консерваторії. Початкова музично-церковна підготовка для окремих виконавців стала доленосною та слугувала важливою передумовою їх подальшої військово-оркестрової діяльності і наступного утвердження як відомих солістів-концертантів.

Затвердженню фагота на концертній естраді як сольного інструмента та зростанню його популярності серед слухачів сприяла динаміка зростання сольних виступів фаготистів у Духовних концертах, особливо у 80-ті роки XVIII ст. Домінуюча роль у цих процесах належала французьким музикантам Е. Озі, Ф. Дев'єнну, Ф. Жадену, Шубарту та іншим митцям, успішна творча діяльність котрих зумовила динамічний розвиток сольного виконавства на фаготі та визначила шляхи становлення французької фаготної школи.

Не меншу активність демонструють французькі музиканти і у формуванні фаготної дидактики. Початковий етап становлення теоретичних і практичних засад гри на фаготі простежується в «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж.Л. д'Аламбера, в якій вперше було детально висвітлені конструктивні особливості чотириклапанного фагота, його аплікатура і діапазон та елементарні основи гри на інструменті.

Значним досягненням у розвитку теорії і практики гри на фаготі стала праця П. Кюньє, в котрій глибоко і детально розкриті технологічні та художні аспекти виконавства на фаготі. Спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід він створює фундаментальні основи французької фаготної дидактики та визначає основні напрямки для її подальшого розвитку. Вагомий внесок П. Кюньє в теорію і практику гри на фаготі був високо оцінений за межами Франції, що підтверджує переклад його статті німецькою мовою. Однак публікація її матеріалів у чотиритомному музично-теоретичному виданні, а не у вигляді окремого практичного посібника для фаготистів, значно знизила можливість їх широкого використання виконавцями і педагогами.

«Нова аргументована школа для фагота» Е. Озі знаменувала наступний етап послідовного процесу розвитку французької фаготної дидактики. Використовуючи, на відміну від П. Кюньє, навчально-методичний формат практичного посібника для занять, віртуоз-концертант створює першу школу гри на фаготі. За відсутності більш ранніх фаготних видань подібного типу, автор розробляє власну структуру посібника, в якому компактно викладено методичний та інструктивно-художній матеріал. Зосереджуючи основну увагу на висвітленні технологічних питань (постановка інструмента, амбушур, робота над звуком, атакою язика, штрихами, якість тростин і т.д.), Озі стисло розкриває послідовність процесу їх розвитку під час занять на інструменті. Окреме місце у школі відведено освоєнню навичок виготовлення тростин, чому автор присвячує заключний розділ. В такий спосіб він намагається зменшити залежність виконавців від майстрів-виробників і покращити якість

виготовлення тростин через більш ретельне урахуванням індивідуальних особливостей амбушура кожного фаготиста.

Таким чином, впродовж другої половини XVIII століття процес становлення французької фаготної школи був ознаменований досягненням значних результатів у професіоналізації підготовки виконавців в рамках церковної музично-освітньої системи, започаткуванні фундаментальних засад фаготної дидактики і посиленні позиції фагота як сольного інструмента на концертній естраді.

РОЗДІЛ 3

РОВИТОК ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ ПІСЛЯ РЕВОЛЮЦІЇ 1789 РОКУ

3.1. Становлення нової музично-освітньої системи і відкриття класів фагота у музичній школі Національної гвардії

Французька революція 1789 року стала переломним етапом в історії розвитку країни і початком формування нової соціально-економічної і політичної моделі суспільства. Обираючи основою ідеологічної платформи революції курс на повалення абсолютизму і демократизацію державних інституцій за участі широких мас населення, нова влада намагалась проводити радикальні реформи, котрі були спрямовані на створення нових форм адміністративного управління, розширення економічних свобод і реорганізацію церкви. Остання, як уже зазначалось, у дореволюційний період грала особливу роль у становленні музично-освітньої системи країни, а церковні школи при храмах і метризи практично були єдиними безплатними і доступними музичними навчальними закладами. Прийняття Конвентом у 1792 р. антиклерикального закону про розпуск метриз завдало музичній освіті непоправної шкоди. Його впровадження практично знищило систему церковної музичної освіти, яка при відсутності державних музичних навчальних закладів вважалась найбільш ефективною. Закриття більше 450 метриз і заборона храмів мали значний негативний вплив і на соціальну сферу. За оцінкою Е. Мора, до революції у церковних установах працювало близько 15 000 музикантів, на утримання яких виділялось більше двадцяти мільйонів франків [159, с. 3578], а після їх закриття всі вони стали безробітними.

Припинення діяльності метриз виводить оркестр Національної гвардії, очільником якого з перших днів Французької революції 1789 р. був її ідейний сподвижник Б. Сарретт (1765-1858), на лідерські позиції у формуванні нової

музично-освітньої системи. Першим кроком на шляху її започаткування було створення музичної школи Національної гвардії (*L'école de musique de la Garde Nationale*), керівництво якої, за словами оглядача щоденної газети «*Chronique de Paris*», «запропонувало частково замінити церковні школи <...> для підтримки та поширення свого мистецтва»⁴⁰. Пройшовши складну процедуру бюрократичних узгоджень, Б. Сарретт разом із однодумцями досягає поставленої мети: Генеральна рада Паризької комуни своєю постановою від 9 червня 1792 року затвердила створення школи військових музикантів. Відповідно до умов прийнятого документу муніципалітет Парижа брав на себе повну фінансову відповідальність «за будь-які витрати, пов'язані з навчальним закладом і студентами» та зобов'язувався контролювати «дотримання правил безкоштовної музичної школи»⁴¹.

Незважаючи на гостру критику відсталої музично-освітньої системи старого режиму з боку революційної влади, новий музичний навчальний заклад у фінансово-економічному і структурному відношенні в певній мірі копіював колишні метризи. Важливим пунктом у діяльності військово-оркестрової музичної школи, як і у заборонених церковних метризах, залишалась безкоштовність навчання, яку забезпечував новий уряд. Також досить жорсткими були правила внутрішнього розпорядку школи, контроль за відвідуванням занять учнями, котрі при несумлінному їх виконанні або порушеннях могли бути виключені з навчального закладу за рішенням спеціальної комісії «у складі командира, п'яти вчителів і чотирьох студентів» [169, с. 84].

Сама процедура підбору претендентів на навчання у військову музичну школу включала попереднє виділення кожним із шістдесяти батальйонів Національної гвардії по два кандидати. Серед головних умов були служба у

⁴⁰ *Chronique de Paris*. 10 janvier 1793, p. 40.

⁴¹ Витяг із реєстру засідань Генеральної ради Паризької Комуни від 9 червня 1792 року [169, с. 83].

Національній гвардії та вік «від десяти до шістнадцяти років для тих, хто ще не має поняття про музику, і від вісімнадцяти до двадцять років для тих, хто вже є музикантами» [169, с. 83].

Навчальна програма занять на тиждень включала три уроки по одній годині з фаху, два уроки з теорії музики і обов'язкову гру в оркестрі, до занять в якому допускались студенти, котрі освоїли інструмент. Також вихованці школи у складі оркестру Національної гвардії повинні були у святкові дні обов'язково брати участь в урочистостях та будь-яких політичних та культурно-масових заходах. Кількість останніх у період революційних подій значно зросла, і влада вимогала неодмінного музичного «підсилення» всіх ідеологічних і політичних акцій виконанням військових маршів і революційних пісень⁴² у супроводі духового оркестру. Ідеологізація навчального процесу була однією із основних та обов'язкових до виконання вимог, які періодично висувало політичне керівництво до навчальних закладів у різні періоди перманентних революцій.

Заснування школи оркестру Національної гвардії було важливим елементом формування нової культурної доктрини, ідеологічне гасло котрої «свобода, рівність, братерство» вперше прозвучало у промові М. Робесп'єра «Про організацію Національної гвардії» 5 грудня 1790 р. Музичний навчальний заклад нового зразка у майбутньому повинен був стати важливою ланкою в освітній системі республіки, замінивши церковні метризи. Безумовно, при повній забороні метризи відкриття однієї музичної школи для підготовки виконавців на духових інструментах із контингентом у 120 учнів не могло суттєво змінити ситуацію у сфері музичної освіти в масштабах всієї країни. На той момент діяльність школи оркестру Національної гвардії була спрямована лише на забезпечення музикантами всіх військових духових оркестрів Франції.

⁴² Для забезпечення школи нотним матеріалом, важливу частку якого становили нові твори, спеціально написані для супроводу вуличних маніфестацій, було створено окремий копіювальний клас, в якому учні після уроків повинні були «годину копіювати музику, необхідну для навчання» [111, с. 84].

Розширення штату оркестру Національної гвардії, яке відбулось після затвердження муніципалітетом правоустановчих документів, дало змогу запросити не тільки висококваліфікованих виконавців, значна частина яких була відомими солістами та оркестрантами паризьких театрів, але й створити не менш потужний педагогічний колектив школи, до складу котрого увійшли провідні музиканти військового оркестру, у тому числі і фаготисти. У персональних списках адміністративно-господарського і педагогічного колективу школи, який у жовтні 1793 р. налічував 58 осіб, можна виявити п'ять прізвищ фаготистів – Т. Делькамбр, І. Блазіус, Е. Озі, Л. Тюлу і Г. Вейяр, котрі пізніше в різні роки викладали фагот у консерваторії [169, с. 127]. Всі викладачі школи, котрі одночасно були музикантами оркестру Національної гвардії, в залежності від фахового рівня розділялись на три категорії (класи). Вищим ступенем професійної майстерності виділялись оркестранти і викладачі першої категорії.

Найбільш високу посаду серед фаготистів школи обіймав Томас Делькамбр, який у військовому чині сержанта входив до керівного складу закладу. Зазначимо, що цей важливий епізод творчої біографії Т. Делькамбра залишився поза увагою Ф.Ж. Фетіса, котрий згадував його педагогічну діяльність тільки у вищому навчальному закладі: «Прийнятий професором Паризької музичної консерваторії під час її формування, він [Делькамбр] виконував свої обов'язки до кінця 1825 року і пішов у відставку після тридцяти років служби» [115, с. 456]. У сучасних дослідженнях, автори яких обмежуються загальновідомими біографічними фрагментами франкомовної енциклопедії Ф.Ж. Фетіса, також залишаються поза увагою важливі сторінки творчої біографії Т. Делькамбра. Зокрема, О. Тіффу практично цитує всю біографію Т. Делькамбра за енциклопедичним виданням Ф.Ж. Фетіса [192], не вдаючись у деталі.

Однак, якщо проаналізувати архівні документи Паризької консерваторії, наведені у фундаментальному виданні К. П'єра, то можна виявити нові, більш

точні факти, пов'язані із педагогічною діяльністю Т. Делькамбра у військово-оркестровому навчальному закладі [169]. Зокрема, послідовно розкриваючи весь період педагогічної діяльності Т. Делькамбра у військовій музичній школі і консерваторії, автор чітко окреслює його рамки 1792-1824 рр. [169, с. 407], тобто на рік менше, ніж вказує Ф.Ж. Фетіс (1825).

Про іншого викладача класу фагота Ігнація Блазіуса збереглися надзвичайно обмежені дані⁴³, зокрема відсутня інформація, які дисципліни він викладав у військовій музичній школі. В основних списках вказано, що всі викладачі школи, були музикантами оркестру, але не уточнюються інструменти або предмети, котрі викладались ними в школі. Якщо для Т. Делькамбра і Е. Озі навчання учнів гри на фаготі були єдиною дисципліною, яку вони могли викладати, то спеціалізація І. Блазіуса, судячи з архівних документів, була більш широкою. В окремих матеріалах він фігурує як вчитель сольфеджіо першої категорії, в інших – як викладач фагота другої категорії. У консерваторії заняття І. Блазіуса із студентами-фаготистами продовжувались лише протягом 1800-1802 рр., а пізніше він знову повертається на попередню посаду [169, с. 438]. У 1802 р. через тотальне скорочення штату викладачів консерваторії І. Блазіуса було звільнено і його прізвище більше не згадується в архівах навчального закладу.

Недостатньо визначеним також є і педагогічний статус у школі Гаспара Вейяра (1752-?), котрий як і І. Блазіус, був викладачем класу фагота в консерваторії тільки два роки (1800-1802), а весь інший час, безпосередньо до

⁴³ Роки життя І. Блазіуса не встановлені. Г. Шіллінг у своєму універсальному лексиконі згадує фаготиста-віртуоза Блазіуса як молодшого брата Фредеріка-Матьє Блазіуса (1758-1829) – відомого у Парижі скрипаля, кларнетиста, котрий також грав і на фаготі [185, с. 665]. Ф.М. Блазіус, як і І. Блазіус, був музикантом оркестру Національної гвардії, а пізніше викладачем школи, інституту і професором консерваторії, що підтверджує архівними документами К. П'єр. Однак, в коментарях Ф.Ж. Фетіса на статтю Г. Шіллінга повідомляється, що Фредерік-Матьє Блазіус був єдиним представником сім'ї Блазіусів, котрий крім скрипки грав на фаготі [113, с. 438-439]. Якщо спиратись на документально підтвержені матеріали К. П'єра, то висновки Ф.Ж. Фетіса є помилковими.

своєї відставки⁴⁴ у 1816 р., викладав сольфеджіо [169, с. 458]. Однак, як стверджує Б. Слухін (B. Sluchin), крім сольфеджіо і фагота Г. Вейяр певний час проводив заняття із студентами у класі серпента, котрий існував у консерваторії з моменту її відкриття до 1802 р. [187, с. 335] та був закритий через економічну кризу і скорочення чисельності викладачів. В оркестрі Національної гвардії Вейяр, незважаючи на свій багаторічний досвід як фаготиста в театрі Опера, міг за сумісництвом грати на серпенті, що в той час було поширеним явищем.

На відміну від своїх колег Луїс Проспер Тюлу⁴⁵, вступивши на службу до оркестру і школи Національної гвардії, продовжував свою виконавську діяльність в оркестрі театру Опера, у середовищі якого він зростав з дитячих років. Тісні зв'язки його сім'ї з королівським театром простежуються з початку XVIII ст., тому, намагаючись зберегти спадкоємність сімейних традицій, його батько – співак оперного хору – уже на ранніх етапах навчання сина гри на фаготі запрошує першого фаготиста оркестру П. Кюньє. Під його керівництвом юний музикант опановує інструмент і згодом природньо вливається у славнозвісний колектив, в якому буде залишатись до останніх днів свого життя. Революція і зумовлена нею економічна і політична нестабільність, котрі охопили Францію у перші післяреволюційні роки, торкнулись і театру Опера, котрий неодноразово знаходився на межі закриття. Це змушувало музикантів шукати більш стабільні у фінансовому відношенні колективи, котрі б давали змогу їм не втратити роботу і вижити у скрутний час. Саме цими мотивами керувався Л.- П. Тюлу в пошуках додаткових джерел для сімейного бюджету.

⁴⁴ У 1816 р. професору Г. Вейяру, відповідно до наказу міністра внутрішніх справ, була призначена «пенсія за вислугу років у розмірі 800 франків [169, с. 200], яка складала дві третини від його заробітку.

⁴⁵ У наявних історичних видання Ф.-Ж. Фетіса і К. П'єра існують суттєві розходження у біографічних даних Тюлу, ім'я якого у енциклопедичному виданні першого вказано як Жан-П'єр [121, с. 267], а у К. П'єра – Луї-Проспер [169, с. 458]. Також є розбіжності у роках народження і початку кар'єри у театрі Опера. Ф.-Ж. Фетіс вказує відповідно 1740 і 1786 роки, а К. П'єр – 1749? і 1780 рр.

Оркестр і школа Національної гвардії з огляду на їх державне фінансування були більш надійними і перспективними [70, с. 79].

3.2. Розвиток класів фагота у Національному інституті музики

Наступним кроком на шляху професіоналізації музично-освітньої системи Франції і підвищення фахового рівня підготовки виконавців стала реорганізація військово-оркестрової школи у Національний інститут музики з розширеним штатом викладачів. Всього десять місяців знадобилось Б. Сарретту та його однодумцям з колективу музичної школи Національної гвардії, сформованому із «перших митців Європи», щоб створити більш потужний навчальний заклад для виховання висококваліфікованих оркестрантів. І хоча петиція «За створення Національного музичного інституту», підготовлена Ф.-Ж. Госсеком і Б. Сарреттом для виступу перед членами Конвенту, в більшій мірі нагадувала пронизаний ідеологічними гаслами політичний маніфест, а не конкретну програму діяльності і розвитку нового закладу, на законодавців вона справила позитивне враження. Певний вплив на учасників засідання мала й театралізована презентація петиції за участю музикантів оркестру Національної гвардії, котрі супроводжували виступ доповідача «талановитим виконанням великим ансамблем войовничого маршу, який збуджував і підіймав ентузіазм» [169, с. 88]. Заключним акордом у цій наполегливій боротьбі став указ Національного Конвенту 8 листопада 1793 року «Про утворення Національного інституту музики» у комуні Парижа.

В плани Б. Сарретта, частково озвучені в петиції, входило створення потужного навчального закладу і оркестру загальною чисельністю «три-чотири сотні музикантів, в якому будуть готуватися митці, необхідні для проведення національних фестивалів і урочистостей під час відзначення пам'ятних дат» [169, с. 90]. Позитивне рішення законодавчої влади щодо реорганізації школи дозволило адміністрації збільшити виконавсько-викладацький склад інституту

на тринадцять викладачів. У списку нових педагогів і оркестрантів, датованого 21 листопада 1793 р., зустрічаються імена ще двох фаготистів – Ж. Рогата і Ф.-Р. Гебауера (1773-1845). І якщо перший на початку своєї педагогічної кар'єри зайняв посаду викладача другої категорії з сольфеджіо, то Франсуа-Рене Гебауера (не плутати з Мішелем-Жозефом Гебауером)⁴⁶ було прийнято викладачем другої категорії класу фагота⁴⁷. Таким чином, у реформованому закладі, як зазначено у звіті про діяльність Національного інституту музики 9 листопада 1794 р., відкрилось п'ять класів фагота [169, с. 104]. Серед семи фаготистів, котрі ввійшли до складу оркестру Національної гвардії, відомі імена чотирьох педагогів – Т. Делькамбра, Е. Озі, Л. Тюлу, Ф. Гебауера, які крім гри в оркестрі здійснювали фахову підготовку військових музикантів. Ім'я ще одного викладача класу фагота не ідентифіковано в архівних документах, ним міг бути як І. Блазіус, так і Г. Вейяр (1752-?), котрі вказані у списках музикантів оркестру Національної гвардії.

Із створенням Національного інституту музики можна було б вважати, що Б. Сарретту вдалось досягти поставленої мети і втілити всі свої попередні ідеї в життя. Однак програма-максимум включала значне розширення інструментальних і вокальних класів, які охоплювали б усі музичні спеціалізації.

Ідейним натхненником наступних кроків у подальшій реорганізації і створенні більш прогресивної системи професійної музичної освіти виступив Ф. Госсек. Як засновник колишньої Королівської школи співу і декламації (*l'École royale de chant et de déclamation*) він був значно обізнаніший у питаннях діяльності музичних навчальних закладів, ніж Б. Сарретт, який підтримував

⁴⁶ Мішель-Жозеф Гебауер (1763-1812) – викладач сольфеджіо і гобоя. У 1793 р. був прийнятий в оркестр Національної гвардії викладачем 2 категорії, а в 1795 р. професором сольфеджіо у жіночих класах і викладачем гобоя. Помер у 1812 р. [169, с. 445].

⁴⁷ В архівних документах, представлених К. П'єром, вказано: «Список 13 додаткових виконавців музики у т.ч. заступника Національної гвардії у Національному музичному інституті» [169, с. 92].

постійний зв'язок із владними структурами і опікувався забезпеченням ідеологічних, культурно-масових заходів та різними адміністративними питаннями. Розроблений Госсеком ще в кінці 1791 р. проєкт реорганізації старої королівської школи⁴⁸, над якою нависла загроза закриття, представляв музичний навчальний заклад нового зразка, котрий, на його переконання, повинний був «включати все, що належить до цього мистецтва і дуже близько дотримуватись музично-освітніх стандартів консерваторій Італії» [169, с. 47].

В умовах глибокої економічної кризи Ф. Госсек пропонує на базі вокальної школи створити структуру, в котрій вокальні класи будуть доповнені інструментальними і комплексом музично-теоретичних дисциплін. Основними перевагами запропонованого плану реорганізації було не тільки створення більш прогресивного, професійно орієнтованого освітнього закладу з контингентом 100 студентів і оптимальним складом викладачів, але й значне зниження матеріальних витрат на його утримання. Однак в силу різних об'єктивних і суб'єктивних причин Ф. Госсеку не вдалось переконати членів Національних зборів у необхідності такої перебудови, але він зумів у скрутний для школи час зберегти її від повного закриття⁴⁹.

На основі попереднього плану реорганізації школи співу відбулась розробка нового проєкту навчального закладу, в якому повинні були об'єднатись Національний інститут музики і Національний інститут співу та декламації – Центрального музичного інституту. Враховуючи важливість ідеологічних факторів у формуванні нової музично-освітньої системи Франції і ту роль, яка відводилась навчальному закладу у пропагуванні соціально-економічного і політичного курсу революційної влади, Ф. Госсек при підтримці Б. Сарретта розробляє дворівневу систему адміністративного управління.

⁴⁸ В очолюваній ним у 1788 р. Королівській школі співу навчалось лише близько тридцяти студентів [161, с. 12].

⁴⁹ Щоб не викликати ворожого ставлення нової революційної влади до закладу, як осередку старого режиму, назву «Королівська школа співу і декламації» було змінено на «Національний інститут співу та декламації» (l'Institut national de Chant et de Declamation) по аналогії з новоствореним Національним інститутом музики.

Для цього він пропонує розділити суспільно-ідеологічну і навчально-професійну складову діяльності Центрального музичного інституту і створити окремо адміністративно-керівний апарат. Його працівники повинні були здійснювати нагляд за дотриманням внутрішнього розпорядку, підтримувати дисципліну під час проведення державних урочистостей і національних святкових заходів, організовувати концерти для народу, виконувати розпорядження уряду і закони, що безпосередньо стосувались його діяльності. Вказана адміністративна структура «формувався членами, виведеними зі складу Інституту та призначеними ним, і безпосередньо підпорядковувалась Комісії громадської освіти», котра здійснювала контроль [169, с. 108].

Організацію навчального процесу у Центральному музичному інституті, згідно проєкту Ф. Госсєка, було покладено на адміністративно-педагогічне керівництво закладу, штат якого передбачав «секретаря, музичного керівника-композитора і чотирьох помічників-композиторів, відповідальних за моніторинг навчання» [там само]. Автор прагнув мінімізувати ідеологічний тиск на навчальний процес професійної підготовки учнів, сконцентрувавши основну увагу викладачів на забезпеченні високого рівня викладання фахових дисциплін.

У запропонованому Ф. Госсєком проєкті об'єднання Національного інституту музики і Національного інституту співу та декламації у порівнянні з більш раннім планом реорганізації Королівської школи співу (1791 р.) найбільш суттєві відмінності стосувалися чисельності класів і педагогічного складу. Намагаючись зберегти викладацький колектив Національного інституту співу та декламації, Ф. Госсєк залучає майже всіх працівників очолюваного ним закладу до складу об'єданого Національного інституту музики, одночасно суттєво збільшуючи кількість інструментальних класів. Якщо для оптимізації чисельності викладачів колишньої королівської вокальної школи він пропонував створити всього 19 вокальних, інструментальних і теоретичних класів [169, с. 48], то у новому проєкті Ф. Госсєк, при підтримці Б. Сарретта,

планує збільшити їх кількість у шість з половиною разів – до 127. Безумовний пріоритет у цьому списку залишався за духовими інструментами, але крім цього були запропоновані окремі класи вокалу, струнних інструментів, сольфеджіо та композиції (таблиця 3.1).

Таблиця 3.1. Кількісний склад класів, викладачів і студентів, представлений Ф. Госсеком в проєкті реорганізації Національного інституту музики і Національного інституту співу та декламації⁵⁰

Секції	Класи	Викладачі	Студенти
Сольфеджіо	18	18	180
Інструменти	97	97	452
Вокал	9	9	72
Композиція	3	5	окремо відібрані
ВСЬОГО	127	129	704

Необхідність відкриття такої великої кількості спеціальних класів, особливо для духових інструментів, створювала неабиякі проблеми для повноцінного забезпечення їх висококваліфікованими викладачами, навіть за умови їх панівних позицій, котрі продовжували зберігатись у Національному інституті музики. У цьому амбітному проєкті, підписаному капітаном Б. Сарреттом і музичним керівником Ф. Госсеком, кількість класів фагота і, відповідно, викладачів повинна була зрости більше ніж у 3,5 рази: з попередніх 5 до 18. При цьому загальний контингент студентів-фаготистів, які планувалось залучити на навчання, збільшувався до 72 осіб [169, с. 108]. Слід додати, що окремо, крім фагота, у списку був передбачений один клас контрфагота з чотирьох учнів. У порівнянні з іншими інструментальними класами, більш чисельними за кількістю педагогів і студентів були лише класи кларнета, в яких у 26 викладачів повинні були навчатись 104 учні (таблиця 3.2).

⁵⁰ Наведено за документом Національного архіву Франції (D XXXVIII, с. 2), поданому у наскрізній нумерації К. П'єра [169, с. 108].

Таблиця 3.2. Чисельність інструментальних, вокальних і теоретичних класів, запланованих Ф. Госсеком у проєкті реорганізації Національного інституту музики.

Класи	Загальна кількість класів	Кількість викладачів	Кількість студентів
Сольфеджіо	18	18	180
Флейта	8	8	32
Кларнет	26	26	104
Гобой	6	6	24
Фагот	18	18	72
Контрафагот	1	1	4
Валторна 1	6	6	24
Валторна 2	6	6	24
Труба	4	4	16
Тромбон	1	1	4
Серпент	6	6	24
Букцина	1	1	4
Ударних інструментів	1	1	12
Скрипка	4	4	32
Бас (віолончель)	3	3	24
Контрабас	1	1	8
Клавесин	4	4	32
Вокалізація	3	3	30
Вокальна декламація	3	3	18
Простий вокал	3	3	24
Композиція	3	5	окремо відібрані
ВСЬОГО	126	127	692

Проектуючи педагогічне навантаження, Ф. Госсек пропонує закріпити за кожним викладачем класів духових інструментів по чотири учні. У той же час він значно збільшив наповнення класів педагогів інших спеціалізацій: ударні інструменти – по 12 учнів, сольфеджіо (теорія) – 10, скрипка, віолончель, контрабас, клавесин – 8. Аналогічні відмінності існували й у вокальних класах: у викладачів вокальної декламації (речитативного співу) – по 6 осіб, академічного співу – 8, а у класі вокалізації, в котрому заняття проводились під

керівництвом асистента композитора, повинні були навчатись 10 студентів [169, с. 108].

Між представленим Ф. Госсеком загальним списком кількості класів, викладачів і студентів (таблиця 3.1) і кількісним складом за спеціалізаціями (таблиця 3.2) можна виявити окремі розбіжності. Зокрема, у таблиці 3.1 вказано розрахункову чисельність 97 інструментальних класів і викладачів, у котрих повинні були навчатись 452 студенти, а у таблиці 3.2 ці цифри становлять, відповідно, 96 класів і 440 осіб. Тому у загальному контингенті учнів їх кількість також зменшена з 704 до 692 осіб. Така невідповідність, очевидно, пояснюється невизначеністю чисельності студентів, котрі зараховувались до класів композиції, кількість яких, на думку Ф. Госсека, точно визначити було неможливо через те, що «до навчання в них допускались всі придатні за музичними здібностями учні Інституту» [169, с. 108-109].

Ключове місце у навчальному процесі об'єднаного Національного інституту музики приділялось духовому оркестру, котрий вважався не тільки основним навчально-виконавським колективом для практичної підготовки висококваліфікованих музикантів-оркестрантів Національної гвардії, але й незмінним учасником політичних маніфестацій і культурно-масових заходів, котрий повинен був забезпечувати музичний супровід всіх національних фестивалів, державних урочистостей і святкувань визначних дат, приурочених увіковіченню героїв-революціонерів тощо. Як автор цілої низки грандіозних за кількістю виконавців революційних маршів і гімнів для духового оркестру, Ф. Госсек пропонує сформувати для виступів у публічних масових заходах оркестр, «що складається щонайменше із 100 музикантів» (таблиця 3.3) [169, с. 109]. Під час проведення важливих державних урочистостей, національних свят загальна чисельність музикантів оркестру зростала на 25 осіб у зв'язку із обов'язковим залученням викладачів.

Таблиця 3.3. Кількісний склад інструменталістів духового оркестру згідно проєкту Ф. Госсєка.

Інструменти	Кількість
Кларнетист-диригент	1
Флейти	6
Кларнети	30
Гобої	10
Фаготи	18
Валторни 1	6
Валторни 2	6
Труби	4
Тромбони	3
Серпенти	6
Букцини	2
Tuba curva	2
Контрабаси	4
Ударні інструменти	2
ВСЬОГО	100

В цілому, у визначенні чисельності музикантів з кожного інструмента Ф. Госсєк намагався зберегти відповідність між кількістю класів і участю їх учнів в оркестрі, що вдалося досягти у валторністів, трубачів і серпентистів, кількість яких співпадала із наявними класами.

Включення Ф. Госсєком до складу духового оркестру двох нових інструментів, створених, як стверджує Девід Чарльтон (D. Charlton), під час Французької революції, – букцини (*buccini*)⁵¹ і вигнутої труби (*tuba curva*)⁵², було зумовлено їх використанням у вуличній і церемоніальній музиці [100].

⁵¹ Букцина, як і *tuba curva*, належить до групи мідних інструментів. Загальна довжина конструкції варіюється від 1 до 1,5 метрів. Найчастіше її натуральний звукоряд був обмежений чотирма звуками f–c–f–a, через що вона користувалась меншою популярністю, ніж *tuba curva*.

⁵² Інструмент мав вигнуту форму у вигляді «G» і нагадував давньоримський корну. Загальна довжина *tuba curva* сягала дещо більше 2,5 метрів. Були поширені три різновиди інструмента з основними звуками натурального звукоряду B, C і D. Потужність звучання *tuba curva* відповідала на той час гучності шести серпентів [100].

Обидва інструменти застосовувались для посилення гучності мідної групи і оркестру, що мало особливе значення для гри на відкритих площадках.

Ф. Госсек одним із перших композиторів включив *tuba curva* у свої твори, зокрема у «Траурний марш» (*Lugubre Marche*), який був виконаний під час похоронної церемонії на Марсовому полі 20 вересня 1790 року при похованні громадян, котрі загинули у справі Нансі, а також при перенесенні останків Ф.М. Вольтера і Ж.Ж. Руссо в Пантеон. Достатньо скромний у художньому і технічному відношенні опус, написаний для парного складу духових інструментів⁵³, був виконаний на Марсовому полі духовим оркестром за участі, як стверджує А. Радіге, 1200 музикантів [181, с. 1573]. Намагаючись залучити якомога більше виконавців для масового виконання церемоніальних композицій, Ф. Госсек свідомо спрощує партитуру, щоб зробити її доступною не тільки для професіоналів, але й аматорів та військових музикантів-початківців.

Не менш суттєвим для планів Ф. Госсєка та Б. Сарретта залишалось і питання фінансування, котре при існуючій військово-політичній та економічній нестабільності у країні вимагало величезних зусиль організаторів. Заключним етапом реалізації проєкту стало представлення на засіданні Конвенту проєкту, попередньо схваленого головою Комітету народної освіти і фінансів – поетом, драматургом і політичним діячем М.-Ж. Шеньє. Прониклива доповідь перед членами законодавчого органу, в якій він акцентував увагу на гострій необхідності відкриття музичного навчального закладу нового типу, завершувалась висновком, що «настав час втілити в життя давно підготовлений проєкт» [181, с. 1568].

Промова Шеньє перед колегами, яка неодноразово переривалась бурхливими аплодисментами, справила позитивне враження на законодавців, котрі підтримали запропонований проєкт об'єднання Національного інституту

⁵³ 2 флейти пікколо, 2 кларнети (Bb), 2 фаготи, 2 валторни (F), 2 труби (F), 3 тромбони, серпент, *tuba curva*, бас-барабан, тенор-барабан, там-там.

музики і Національного інституту співу та декламації. Підсумком активної діяльності Ф. Госсєка і Б. Сарретта стало прийняття закону «Про заснування в Парижі музичної консерваторії», який було оприлюднено 3 серпня 1795 року [151, с. 21]. Вибір назви для нового об'єднаного закладу проходив у декілька етапів: у проєкті він був названий Центральним музичним інститутом, потім Національним інститутом музики, але на останньому етапі, як згадував Б. Сарретт, «П. К. Дону попросив мене віддати йому назву “інститут”, котра знадобилася для майбутнього Національного інституту наук і мистецтв (одного із трьох підрозділів Академії наук). Я відчув важливість прохання і попросив Шеньє замінити слова “інститут” на “консерваторію”, як вказівку на мету цього закладу» [169, с. 123].

3.3. Система фахової підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії та її роль у розвитку національної виконавської школи

3.3.1. Формування класів фагота на початковому етапі діяльності консерваторії

Заснування Паризької консерваторії стало новим етапом у професіоналізації національної музично-освітньої системи і розвитку французької фаготної школи. В цілому, зміст п'ятнадцяти пунктів законодавчого акту, в якому були стисло викладені основні положення діяльності новоствореного закладу, відповідав проєктним пропозиціям Ф. Госсєка, однак окремі показники чисельності класів і кадрового складу були відкориговані. Зокрема, загальна кількість класів і, відповідно, викладачів консерваторії була зменшена з 127 до 115 (таблиця 3.4) [169, с. 125].

Скорочення торкнулись в основному класів духових інструментів, в той же час зросла чисельність класів струнно-смічкових інструментів, клавесина і

композиції, а також з'явилися нові класи органа, акомпанементу і об'єднаний спеціальний клас букцини і tuba curva.

Таблиця 3.4. Список спеціальних класів Паризької консерваторії, встановлених законом «Про заснування у Парижі музичної консерваторії» від 3 серпня 1895 р.

Класи	Загальна кількість класів	Кількість викладачів
Сольфеджіо	14	14
Флейта	6	6
Кларнет	19	19
Гобой	4	4
Фагот	12	12
Валторна 1	6	6
Валторна 2	6	6
Труба	2	2
Тромбон	1	1
Серпент	4	4
Букцина tuba curva	1	1
Ударні інструменти	1	1
Скрипка	8	8
Бас (віолончель)	4	4
Контрабас	1	1
Клавесин	6	6
Орган	1	1
Вокалізація	3	3
Вокальна декламація	2	2
Простого вокалу	4	4
Композиція	7	7
Акомпанемент	3	3
ВСЬОГО	115	115

Кількість класів фагота у порівнянні із проектним запитом була скорочена на третину (з 18 до 12), а запланований раніше клас контрафагота вилучено із списку. Внесення вказаних змін було пов'язано із реальною кількістю студентів, які навчались у той час грі на фаготі. Подібні зменшення із зазначених причин торкнулись і класів кларнета (з 26 до 19), флейти, гобоя, труби, серпента. На попередньому рівні збереглися чисельність класів першої і другої валторн (по 6 у кожному), тромбона (1) та дарних інструментів (1).

Склад духового оркестру консерваторії, який детально був прописаний у законі, порівняно з проектом зріс на 15 осіб до 115 музикантів (таблиця 3.5). Однак його розширення пройшло завдяки збільшенню додаткових посад «композиторів, які керують виконанням» (5), та «не оркестрантів, найнятих для керівництва співом студентів або виступами на публічних фестивалях» (10) [169, с. 125].

Таблиця 3.5. Склад духового оркестру Паризької консерваторії, встановлений законом від 3 серпня 1795 р.

Виконавці	Кількість
Композитори керівники	5
Кларнетист-диригент	1
Кларнети	30
Флейти	10
Валторни 1	6
Валторни 2	6
Фаготи	18
Серпенти	8
Тромбони	3
Труби	4
Букцини	2
Tuba curva.	2
Литаври	2
Турецькі барабани	2
Трикутники	2
Великі барабани	2
Хорові диригенти	10
ВСЬОГО	115

Значні зміни серед інструменталістів були здійснені у групі ударних, котра збільшилась порівняно з проектом у чотири рази і була посилена додатковими барабанами та литаврами. Також зросла кількість флейт і серпентів. Незмінними залишилась чисельність фаготів (18), кларнетів (30), перших та других валторн (12), труб (4) і тромбонів (3), але 10 гобоїв із

невідомих причин були виключені з попереднього списку Ф. Госсекса. В той же час підвищенню мобільності духового оркестру сприяло скорочення 4 контрабасів.

Певної корекції зазнали і обсяги загального контингенту студентів, які були заплановані раніше у проєкті. Необхідність заміни закритих метрич стала одним із вагомих аргументів, котрий був висунутий Ф. Госсексом і Б. Сарреттом в обґрунтуванні потреби створення нового навчального музичного закладу. За новим законом гарантії держави на безоплатне навчання представників всіх верств населення в консерваторії отримували шістсот студентів обох статей [181, с. 1568]. З економічної точки зору фінансові витрати церкви, які виділялись до революційних подій на утримання близько 450 метрич по всій країні, не співмірні з 240 000 франків, котрі Конвент затверджував на матеріально-фінансове забезпечення консерваторії в перші роки її існування, однак не завжди надавав їх у повному обсязі [151, с. 563].

Нова модель музично-освітньої системи демонструвала значно прогресивніші шляхи розвитку професійної музичної освіти. Основними її перевагами були демократизація і доступність навчання, які забезпечувались конкурсною системою відбору кандидатів не тільки серед учнів, але й викладачів. Принцип конкурентності визначався як єдиний можливий для об'єктивної оцінки таланту і професійного рівня претендентів та чітко регламентувався законом. Збільшення урядом кількості посад викладачів консерваторії відкрило можливість оголосити 21 жовтня 1795 р. конкурс на заповнення додаткових 30 вакантних місць [169, с. 128]. Але заняття студентів розпочались 22 жовтня 1796 р. із більш ніж річною затримкою, викликаною матеріальним труднощами [181, с. 1568].

Судячи із штатного розпису педагогічного складу консерваторії за 1796-1797 рік, у навчальному закладі викладали лише чотири професори класів фагота – Т. Делькамбр, Е. Озі, Л. Тюлу і Ф. Гебауер [169, с. 408]. Всі вони до офіційного заснування консерваторії були постійними викладачами фагота у

Національному інституті музики і зберегли свої посади після реорганізації закладу. Серед них Т. Делькамбр та Е. Озі підтвердили свій статус професора (викладача) першої категорії (класу), а Л. Тюлу⁵⁴ і Ф. Гебауер були найняті професорами другого класу. Інші три кандидатури можливих професорів фаготних класів – Г. Вейяр, Ж. Рогат та І. Блазіус – вказуються у списках педагогів консерваторії як викладачі другої категорії класів сольфеджіо.

Аналіз архівних документів кадрового складу педагогів консерваторії, представлених К. П'єром, свідчить, що до 1799 року кількість професорів класу фагота і їх статус залишався незмінний. Зменшення чисельності педагогів-фаготистів до трьох осіб відбулось лише у 1799 р., що було пов'язано із передчасною смертю Л. Тюлу. Однак уже в наступному 1800 р. кількість викладачів класу фагота зростає у два рази, до шести професорів. До незмінних ветеранів фаготного корпусу консерваторії – Е. Озі, Т. Делькамбра та Ф. Гебауера – долучаються Г. Вейяр, Ж. Рогат та І. Блазіус, які змінили свій фаховий профіль з викладачів сольфеджіо на професорів другої категорії класів фагота [169, с. 411].

Така чисельність класів фагота, найбільша за всю історію Паризької консерваторії, як свідчать штатні розписи працівників навчального закладу, зберігалась лише впродовж 1800 р. У наступному 1801 р. Г. Вейяр, Ж. Рогат та І. Блазіус повертаються на свої колишні посади викладачів теоретичних дисциплін. Із попередньої трійки фаготистів позиції Е. Озі та Т. Делькамбра залишились незмінними, а Франсуа Гебауер у списку педагогів консерваторії за 1801 р. зарахований до викладачів сольфеджіо [169, с. 412]. Подібна різка зміна кваліфікації Ф. Гебауера, котрий у всіх документах, на відміну від Г. Вейяра, Ж. Рогата та І. Блазіуса, завжди значився тільки як фаготист, викликає сумніви та дає підстави для твердження щодо можливої описки автора видання архівних документів консерваторії К. П'єра. Адже у всіх інших документальних джерелах, котрі наводить К. П'єр, два періоди педагогічної діяльності Франсуа

⁵⁴ В Національному інституті музики він був на посаді професора першого класу.

Гебауера в консерваторії пов'язані лише з посадою професора класу фагота, перший – з 1795 по 1802 рр., і другий – впродовж 1824-1838 рр. Цілком можливо, що ця помилка могла бути пов'язана з братом Франсуа Гебауера – Мішелем-Жозефом Гебауером, який у 1799 р. був викладачем сольфеджіо [169, с. 412].

Здійснений аналіз штатного розпису педагогічного колективу консерваторії з 1795 по 1801 рр. свідчить, що закріплені законодавчим актом 12 професорських посад і, відповідно, класів фагота у Паризькій консерваторії існували лише в урядових документах. Найбільша їх чисельність спостерігається лише у 1800 р., коли було розширено штат викладачів фагота до шести професорів. Подібні розбіжності між визначеною урядом кількістю спеціальних класів і їх практичною наявністю можна виявити і серед інших духових інструментів, зокрема, флейти, гобоя, кларнета, валторни, труби, серпента і тромбона⁵⁵, чисельність яких була меншою від встановлених обсягів. Інша картина спостерігалась у струнно-смичкових інструментів та фортепіано (клавесина), в яких кількість визначених спеціальних класів в основному співпадала із їх наявністю.

Очевидно, що заплановані у проєкті Ф. Госсєка і Б. Сарретта чисельність класів духових інструментів і відповідний контингент студентів були значно завищені та не відповідали реальним потребам і можливостям їх практичного виконання навчальним закладом.

3.3.2. Оптимізація класів фагота в процесі реформи 1802 року

Необхідність оптимізації штату педагогічних працівників, який повинен був відповідати наявному контингенту студентів, кількість котрих поступалася

⁵⁵ Найбільш суттєві розбіжності можна виявити у кларнетів, для яких було виділено 19 класів, а впродовж 1796-1800 рр. існувало лише від 4 до 6; у валторн, відповідно 12/4, гобоя – 4/2, флейт – 6/5. Класи труби і тромбона з'являються тільки у 1800 р. і діють до 1801 р. [169].

визначеним урядом обсягом, назривала і за часом співпала із економічною кризою. 24 вересня 1802 року на ім'я Б. Саррета надійшло розпорядження міністра внутрішніх справ, в якому очільник повідомляв про необхідність проведення реформи і «запровадження найсуворішої економії <...> шляхом скорочення половини людей, які прикріплені до музичної консерваторії», і висловлював одночасно жаль і впевненість, що у навчальному закладі «все одно вистачить талантів, завзяття зробити її однією з найкорисніших шкіл у Європі» [169, с. 158]. Для цього визначені адміністрацією викладачі консерваторії повинні були пройти жорсткий конкурсний відбір у спеціально призначеного журі. Конкурсні випробування на посади викладачів, котрі були розроблені раніше і зафіксовані у «Статуті музичної консерваторії»⁵⁶, передбачали для кандидатів складання трьох іспитів: читка нот з аркуша творів у всіх тональностях за вибором журі; виконання твору на інструменті за власним вибором кандидата і «відповіді на запитання журі щодо ходу виконання домовленостей» [151, с. 243].

Для трьох працюючих професорів класів фагота у скоригованому штатному розписі консерваторії були виділені дві посади. Враховуючи те, що Е. Озі, як найбільш досвідчений виконавець і провідний викладач консерваторії, котрий неодноразово приймав участь у роботі журі аналогічних конкурсів, зберіг свою посаду поза конкурсом, на одне місце, що залишилося, претендували Т. Делькамбр і Ф.-Р. Гебауер, між якими розгорнулась гостра боротьба. У стійкому протистоянні двох талановитих музикантів і авторитетних педагогів журі віддало перевагу першому. За версією Ф.-Ж. Фетіса, Ф.-Р. Гебауер був значно молодший від Е. Озі та Т. Делькамбра і саме з цієї причини не зміг отримати достатньої підтримки членів журі [118, с. 430-431].

У результаті проведеної реформи у консерваторії були закриті класи труби, тромбона, серпента, букцини, tuba curva та ударних інструментів. Із духових інструментів по два класи залишились тільки у флейт, фаготів та

⁵⁶ 17 березня 1800 р.

валторн, а гобой і кларнет були обмежені лише одним. На тлі радикального скорочення найменших втрат зазнали струнні інструменти, кількість яких була встановлена на рівні чотирьох класів, що фактично співпадало із проектними показниками Ф. Госсєка. Суттєве зменшення класів духових інструментів свідчить про зміну пріоритетів у підготовці фахівців. Якщо у перших проектах Б. Сарретта і Ф. Госсєка та у затверджених урядом статутах Національного інституту музики і консерваторії частка класів духових інструментів становили від 68% до 54%, то у 1802 році вона зменшилась до 20,5%. Через масштабне скорочення педагогічного колективу в консерваторії у 1802 році залишилось лише 39 викладачів, а бюджет у порівнянні із попереднім 1801 р. було зменшено із 251 586 до 100 000 франків [151, с. 561].

Причиною таких суттєвих змін, що привели до зменшення чисельності пріоритетних під час революції інструментальних класів, як зазначає Е. Жардін, була переорієнтація на вокальну музику [141, с. 70].

3.3.3. Інститут репетиторства у підготовці виконавців-фаготистів

Скорочення у два рази викладачів навчального закладу привело до збільшення чисельності учнів у спеціальних класах. Загальна кількість фаготистів у класах Е. Озі та Т. Делькамбра, як зазначено у звіті Паризької консерваторії від 17 лютого 1806 року, становила 16 студентів. Спираючись на встановлені показники наповненості класів духових інструментів, котрі у проектах Ф. Госсєка обмежувались чотирма студентами, можна помітити, що чисельність учнів у кожного викладача після проведених реформ збільшилась у два рази. Для запобігання перевантаженості педагогів консерваторії адміністрацією запроваджується «інститут репетиторів-студентів», склад якого формувалася із найбільш талановитих учнів класів [169, с. 165].

Зазначимо, що подібна практика залучення найбільш успішних студентів для організації і проведення додаткових занять з учнями та допомоги

викладачам була поширена ще за часів старого режиму у королівській школі декламації, тому у консерваторії було лише відновлено давні традиції. У 1808 р. студентське репетиторство знайшло офіційне затвердження у новому Статуті консерваторії, в якому послуга неоплачуваного репетитора, котра тривала не менше року, стала «щоденним обов'язком для студентів, які були призначені надавати її» [151, с. 271]. У звіті за 1808 р. помічники-студенти у класах Е. Озі і Т. Делькамбра були задокументовані вперше. При загальній кількості 12 учнів-фаготистів, розділених на двох викладачів, кожному з них було призначено по одному репетитору [169, с. 165]. Однак, як свідчать архівні документи, практика репетиторства у класах фагота була впроваджена раніше. Зокрема, у виписці з реєстру інспекторів вказується, що один із кращих учнів Е. Озі, переможець конкурсу консерваторії А.-Н. Анрі (A.-N. Henry) був призначений на посаду репетитора студентів-фаготистів 1 січня 1806 року [102, с. 300].

Поступове скорочення чисельності студентів у класах фагота і впровадження репетиторів дозволило керівництву закладу зменшити рівень навантаження на викладачів і одночасно забезпечити регулярність і ефективність занять з фаху. Втім, кадрова політика адміністрації консерваторії, яка ретранслявала позицію уряду щодо оптимізації кількісного складу педагогів і обмеження кожного духового інструмента одним класом, для фагота остаточно вирішилась у 1813 р. з кончиною Озі. Єдиним викладачем залишився Т. Делькамбр, а фагот з того часу, як і переважна кількість духових інструментів, був представлений одним класом. Після вісімнадцяти років існування консерваторії здійснені два етапи реформування навчального закладу дали змогу оптимізувати його професорсько-викладацький і студентський склад з урахуванням реальних можливостей і потреб країни у підготовці професійних музикантів.

Навчальний процес у консерваторії залишався строго регламентованим Статутом, який достатньо детально унормовував внутрішній розпорядок та

обов'язки студентів і викладачів. Дирекція закладу запровадила «взірцеву суворість системи викладання, яка включала строгі дисциплінарні правила до низки зобов'язань, спрямованих на стандартизацію освіти» [141, с. 72]. У третій з початку заснування навчального закладу редакції «Статуту Імператорської консерваторії музики та декламації»⁵⁷, затвердженій 14 жовтня 1808 р., були вже відсутні пункти, котрі зобов'язували студентів та викладачів приймати участь у підготовці і проведенні культурно-масових заходів у складі творчих колективів. В оновленому варіанті основне завдання консерваторії полягало у «підтримці та пропагуванні у суспільстві смаку до музичного мистецтва, підготовці музикантів для служби в армії та в оркестрах імператорських театрів» [151, с. 263-264].

Для абітурієнтів консерваторії були дещо відкориговані вікові обмеження, за якими учнями закладу могли стати діти і підлітки не молодші восьми і не старші тринадцяти років, «хто не мав жодних достатніх понять про музику», а для вступників із музичною підготовкою граничний вік складав двадцять п'ять років⁵⁸ [151, с. 267-268].

Як і було встановлено у попередніх документах, кожен викладач проводив заняття зі студентами один раз у два дні, тобто три рази на тиждень, крім свят і днів, призначених для відпочинку. Тривалість уроків, відповідно до Статуту, становила дві з половиною години і регулювалась загальним розкладом⁵⁹ та ретельно контролювалась адміністрацією. Враховуючи, що у кожному із двох класів фагота налічувалось по шість учнів, а всі заняття щоденно продовжувались не більше шести годин, стає очевидним, що при такому розкладі уроків ні Е. Озі, ні Т. Делькамбр не могли повноцінно

⁵⁷ Всього з 1796 р. до 1855 р. було затверджено вісім редакцій Статуту (1796, 1800, 1808, 1822, 1841, 1850, 1855 рр.), окремі пункти котрих періодично доповнювались і змінювались в залежності від соціально-економічної і політичної ситуації в країні і у результаті вдосконалення навчального процесу.

⁵⁸ У класах декламації і вокалу вік абітурієнтів обмежувався 30-ма роками.

⁵⁹ За розкладом заняття проводились з 9.30 і після обідньої перерви закінчувались о 15.00 [151, с. 268].

займатись із всіма вихованцями класу. Тільки запровадження системи репетиторства і залучення найбільш талановитих студентів до проведення занять із учнями під безпосереднім наглядом професорів давало змогу вирішити проблему із надмірним перевантаженням викладачів. У Статуті відсутні будь-які вказівки щодо кількості учнів, з якими повинні були займатись репетитори, ці питання залишались в компетенції професора. Скоріш за все, основним контингентом для студентів-репетиторів були початківці, котрі поступали в консерваторію без музичної підготовки. При старанному виконанні обов'язків, «репетитори, які виділялись своїми методами викладання та хорошою поведінкою», рекомендувались для отримання більш високого статусу асистента професора [151, с. 264].

Серед репетиторів класу Е. Озі найчастіше зустрічається ім'я Антуана-Ніколя Анрі (1777-1842), котрий поступив до консерваторії в 1801 р. у 24-річному віці. Як один із студентів з попередньою музичною підготовкою, він достроково завершив навчання в Е. Озі, отримавши у 1803 р. першу премію у консерваторському конкурсі фаготистів. За існуючою традицією у 1803-1804 рр. А.-Н. Анрі продовжив заняття у класі гармонії Ш.-С. Кателя (1773-1830) [102, с. 300] і, здобувши наступний приз у щорічному конкурсі студентів-теоретиків, завершив освіту в 1805 р. як композитор. Очевидно, що така ґрунтовна виконавська і музично-теоретична підготовка талановитого музиканта стала визначальним фактором для Е. Озі при обранні його своїм помічником для занять з учнями ще до офіційного впровадження репетиторства в консерваторії. Виконувати обов'язки репетитора А.-Н. Анрі продовжував і у 1810 р., а літом 1813 р. короткий час заміщав Е. Озі⁶⁰ [там само]. Після смерті вчителя і переходу його учнів спочатку до поновленого класу Ф.-Р. Гебауера, а пізніше до єдиного класу фагота Т. Делькамбра, ім'я А.-Н. Анрі на довгий час зникає із списків викладачів консерваторії. К. П'єр, посилаючись на архівні

⁶⁰ Можливо, під час хвороби вчителя.

документи консерваторії, вказує що у 1834-1838 рр.⁶¹ А.-Н. Анрі був ад'юнкт-професором класу фагота [169, с. 773]. Однак в офіційних фінансових звітах за весь час перебування А.-Н. Анрі у консерваторії його ім'я відсутнє у зарплатних відомостях, на відміну від інших ад'юнкт-професорів, котрі отримували плату за проведення занять із учнями⁶², що може свідчити про виконання ним обов'язків на громадських засадах з майбутньою перспективою отримання посади професора. Після виходу у 1838 р. на пенсію Ф.-Р. Гебауера, котрий до цього часу залишався професором класу фагота, призначення А.-Н. Анрі його наступником було цілком можливим, однак дирекція консерваторії віддала перевагу молодшому і більш титулованому конкуренту Ч. Барізелю (1788-1850)⁶³, котрий на той час за заслуги перед державою був удостоєний найвищої нагороди Франції – ордена Почесного легіону. Все це змусило А.-Н. Анрі покинути консерваторію і зосередитись лише на виконавстві в *Opera comique*, де він служив першим фаготистом впродовж 1807-1840 рр. [169, с. 773].

У класі Т. Делькамбра довгий час репетитором був також його кращий учень Г.Л. Фуга (G.L. Fougas, 1780-?), котрий з 15 листопада 1796 р. навчався на фаготі, а з 1797 р. одночасно опановував спеціалізацію «сольфеджіо» у О. Ванденбрука (O. Vandembroeck)⁶⁴ [102, с. 239]. Очевидно, що перемога на конкурсі 1799-го року стала важливим аргументом у його призначенні 23 жовтня 1802 р. репетитором класу Т. Делькамбра, в якому через різке скорочення викладачів-фаготистів значно зросла кількість учнів. Таке рішення могло бути

⁶¹ Ф. Фетіс вказує дещо інший період (1835-1840 рр.) перебування А.-Н. Анрі на посаді ад'юнкт-професора [119, с. 462].

⁶² Заробітна плата окремих репетиторів у вокальних класах у 1815 р. становила 600 франків, а ад'юнкт-професорів у 1835 р. 2000 фр. [169, с. 421].

⁶³ Ч. Барізел (Ch. Barizel) навчався у класі Т. Делькамбра, в 1807 р. отримав першу премію у конкурсі консерваторії. Приймав участь у військових компаніях в Іспанії (1808) та Росії (1812). Соліст театру Опера з 1814 р., у 1835 р. став Лицарем ордену Почесного легіону. З 1839 по 1848 професор класу фагота Паризької консерваторії [112, с. 247].

⁶⁴ Ф. Фетіс називає Фуга, не уточнюючи його імені, учнем Е. Озі, вступившим до консерваторії у 1799 р. [117, с. 300], що не співпадає із значно точнішими записами інспекторських журналів, в котрих зафіксовані конкретні дати.

прийняте на прохання самого Делькамбра і не носило офіційного характеру, адже пункт про впровадження в консерваторії інституту репетиторства з'явився лише у 1808 р. Г.Л. Фуга продовжував виконувати обов'язки помічника професора Т. Делькамбра принаймні до 1 січня 1806 р., після чого його ім'я більше не зустрічається у списках репетиторів, однак фігурує в переліку учасників концертів.

3.3.4. Система інспекторського контролю занять у класах фагота

Для підтримки належної дисципліни в консерваторії, як і раніше у Національному інституті музики та музичній школі, були створені два контролюючі підрозділи, один з яких – внутрішня поліція, – забезпечував охоронні функції та здійснював нагляд за дотриманням правил внутрішнього розпорядку і виконання обов'язків студентами та викладачами консерваторії. Професійний моніторинг якості навчального процесу проводився спеціально призначеними інспекторами⁶⁵, які контролювали роботу викладачів і відвідування занять студентами. Їх за традицією займали композитори, котрі прискіпливо слідкували за виконанням всіма членами колективу консерваторії своїх обов'язків і забезпеченням належного рівня викладання та ефективності навчання. Важливим документом, зафіксувавши деталі навчально-виховного процесу в консерваторії, була книга реєстрів інспекторських перевірок, в якій протоколювались результати перевірок занять студентів і роботи викладачів⁶⁶. Лаконічні записи таких авторитетних композиторів як Л. Керубіні і

⁶⁵ У штатному розписі 1796 р. вказано п'ять високооплачуваних посад інспекторів, які займали Ф. Госсек, А. Гретрі, Е.-Н. Мехуль, Ж.-Ф. Лесюер і Л. Керубіні, заробітна плата яких була найвищою серед викладачів консерваторії і становила 5000 франків. У 1808 р. на своїх посадах залишились лише Ф. Госсек, Е.-Н. Мехуль та Л. Керубіні і їх заробіток знизився до 4000 франків [169, с. 408, 413].

⁶⁶ У 2014 р. 2742 записів рукописної книги реєстрів були успішно розшифровані і опубліковані Ф. де ла Гранвілем [102].

Е.Н. Мехуль залишили цінну інформацію відносно навчання фаготистів у класі Е. Озі та Т. Далькамбра.

Одним із важливих чинників підготовки фаготистів, як і студентів всіх інших спеціальностей, було обов'язкове вивчення музично-теоретичних дисциплін, зокрема, сольфеджіо, курс якого був значно ширшим за сучасний зміст цього предмета і включав всі розділи теорії музики. Без його освоєння учні-початківці не допускались до занять на інструменті. В подальшому сольфеджіо викладалось не тільки для інструменталістів і вокалістів, але й як окрема спеціальна дисципліна для підготовки музикантів-теоретиків⁶⁷. У своїх зауваженнях інспектори-композитори, крім оцінки виконавського рівня учнів-фаготистів, досить часто акцентували увагу на знаннях з теоретичних дисциплін, котрі в окремих випадках відігравали вирішальну роль у можливості навчання в консерваторії. Зокрема, низька успішність із сольфеджіо Саймона Обрі – одного із учнів Т. Делькамбра, стала основною підставою для виключення його із числа студентів навчального закладу⁶⁸ [102, с. 19]. Яскравим прикладом успішного поєднання навчання у класах фагота і сольфеджіо можна вважати студента класу проф. Л. Тюлу Ж.С. Досйона (J.S. Dossion), який у 1797 р.⁶⁹ став переможцем першого конкурсу Паризької консерваторії і у цьому ж році продовжив своє навчання у класі сольфеджіо

⁶⁷ Підтвердженням тому є конкурси з дисципліни «сольфеджіо» із фаху «теорія», котрі проводились в консерваторії з 1797 р., фактично через рік після початку занять у навчальному закладі. Кількість учасників і різного рівня лауреатів у змаганнях з сольфеджіо у перші роки значно перевищувала чисельність номінантів з гармонії та контрапункту, котрі почали приймати участь у конкурсах пізніше [169, с. 876].

⁶⁸ В журналі інспекторських перевірок за 1798 р. С. Обрі вказується як учень Е. Озі, якому після року занять професор радить перейти у клас свого молодшого колеги Т. Делькамбра. Однак навчання у нового вчителя продовжувались недовго, через незадовільний рівень знань із теоретичних дисциплін його 28 квітня 1798 р. було виключено з чоловічого класу сольфеджіо професора С. Молле і консерваторії [102, с. 19].

⁶⁹ О. Тіффу у своїй дисертаційній монографії помилково вказує, що Ж.С. Досйон став лауреатом першого конкурсу у 1799 р., вважаючи його відповідним V року французького республіканського календаря. У дійсності V рік революційного французького календаря співпадає із 1796-1797 рр. григоріанського.

Матьє (Mathieu) як студент-теоретик [102, с. 187-188], не полишаючи виконавство на фаготі. Подібні приклади навчання студентів-фаготистів у спеціальних класах сольфеджіо, гармонії, рідше композиції були не поодинокі, що у певній мірі пояснюється статутними правилами консерваторії, котрі дозволяли переможцям конкурсів продовжувати навчання на музично-теоретичних спеціальностях і, навпаки, учням-теоретикам опановувати паралельно гру на інструментах. Заборонялось «через рік після отримання першого призу в грі зараховувати студента до відповідних класів», а також одночасно навчатись грі на двох інструментах [151, с. 275]. Серед фаготистів, котрі суміщали навчання на інструменті і в спеціальних музично-теоретичних класах, крім вже названих А.-Н. Анрі, Г.Л. Фуга та Ж.С. Досйона, необхідно відзначити учня Т. Делькамбра Огюста Дюпора (A. Duport), який здобував музично-теоретичну освіту у класі гармонії професора А. Бертонна (H. Berton) [102, с. 210].

Під час інспекторських перевірок, котрі проходили двічі на рік, разом із високою оцінкою виконавської майстерності фаготистів-лауреатів, у звітах Е.-Н. Мехуля і Л. Керубіні зустрічаються часто критичні і негативні відгуки про рівень володіння інструментом окремими учнями. Такою була оцінка успішності студента О.О. Делегеша, котрий поступив спочатку на спеціальність «теорія музики» та у клас флейти, але згодом через дефекти голосу і неможливість співати, а також повільне засвоєння апікатури на інструменті був переведений у клас Е. Озі. Початкові заняття на новому інструменті, за свідченням Е.-Н. Мехуля і Л. Керубіні, котрі з перервою у три дні у червні 1813 р. почергово відвідали уроки О.О. Делегеша⁷⁰, давали надію, що при старанні і певних зусиллях він зможе досягти успіху. Однак через півроку оцінка успішності майбутнього студента-фаготиста у двох

⁷⁰ Е.-Н. Мехуль у своєму записі 7 червня 1813 р. відзначав: «Я думаю, що він прогресуватиме, у нього буде гарний звук». Подібну ж оцінку початковим заняттям 10 червня 1813 р. дає і Л. Керубіні: «Він зможе просуватись» [102, с. 164].

композиторів досить різко змінюється. Іспектори не бачать «того прогресу, якого він міг досягти», а у жовтні 1814 р. вже лунає повне розчарування: «...погано, ніколи не буде добре». Причиною таких висновків Керубіні вважає лінощі учня і припускає, що «якби він працював, міг би зіграти краще» [102, с. 164].

Основною проблемою, на яку часто звертають увагу Е.-Н. Мехуль і Л. Керубіні, була недостатність самостійних занять студентів на інструменті. Відчутний певний недобір студентів зумовлював, як вказував Л. Керубіні, його поблажливе ставлення до вісімнадцятирічного «посереднього, ледачого і важкого» Ж.Б. Кале, учня класу Е. Озі, котрого «тримають через відсутність чогось кращого» [102, с. 90]. Проте згодом песимістичні оцінки інспекторів змінилися більш оптимістичними поглядами на професійне майбутнє Ж.Б. Кале, якого було допущено до участі в конкурсі фаготистів.

Аналізуючи записи інспекторських перевірок можна виявити, що віковий діапазон абітурієнтів класу фагота був досить широким – від 12 до 25 років. Незначні успіхи 12-14-річних вступників в освоєнні фагота інспектори пояснювали занадто молодим для навчання на інструменті віком, вважаючи їх «недужими, щоб грати на фаготі» [102, с. 164]. Більш зрілий вік для навчання рекомендують також і старшим учням із фізично-слабкою статурою, котрі «занадто делікатні» для оволодіння фаготом. В той же час вік після 20 років у студентів із музично-теоретичною підготовкою теж не вважався сприятливим для початку занять на фаготі через значно менший ресурс часу для професійного оволодіння інструментом у порівнянні із 16-17 річними юнаками.

3.3.5. Конкурси фаготистів Паризької консерваторії та їх значення у підготовці професійних виконавців

Особливе місце у навчальному процесі Паризької консерваторії належало щорічним конкурсам студентів, проведення котрих було затверджено у законі

«Про заснування музичної консерваторії...» 3 серпня 1795 р. Студентські змагання починаються зразу ж у 1797 р., через рік після початку занять. Згідно положень вказаного закону завершення навчання митцями (artistes) у навчальному закладі здійснювалось лише за конкурсом, оцінку результатів якого здійснювали члени Національного інституту наук і мистецтв (l'Institut national des sciences et arts) [169, с. 124].

Для більш повного розуміння значення конкурсів і їх ролі у навчальному процесі консерваторії, чітко сформульованим у наказі про заснування закладу, до них необхідно підходити не стільки як до виконавських конкурсів у сучасному розумінні, а як до особливої форми заключного випускного кваліфікаційного іспиту, котрий давав змогу отримати диплом професійного музиканта. Програма конкурсів обмежувалась виконанням лише одного твору великої форми, вибір якого на початковому етапі був довільний для студента і узгоджувався з викладачем. В подальшому конкурсні твори для кожного інструмента визначались журі і були обов'язковими для всіх учасників.

Попередній відбір претендентів здійснювався комісією у складі інспекторів і викладачів, однак під час проведення конкурсу до складу журі не входили викладачі, учні яких приймали участь у змаганнях. Для об'єктивної фахової оцінки рівня виконавської майстерності конкурсантів запрошувались солісти паризьких оркестрів з відповідної спеціальності. Список членів журі з дев'яти авторитетних виконавців і композиторів щорічно оновлювався і призначався міністром внутрішніх справ [151, с. 256], у підпорядкуванні якого знаходилась консерваторія.

За встановленим регламентом журі конкурсу могло присуджувати лише перше і друге місця переможцям, котрі таким чином завершували навчання в консерваторії. Для претендентів, які посідали третє і четверте місця, були передбачені дві заохочувальні премії, котрі не давали право на отримання диплому про освіту.

У першому конкурсі консерваторії взяли участь студенти всіх класів дерев'яних духових інструментів і валторністи (трубачі і тромбоністи приєдналися значно пізніше, у тридцятих роках XIX ст.)⁷¹. Лауреатами першого конкурсу 1797 року серед фаготистів стали двоє вісімнадцятирічних юнаків: учень соліста театру Опера, професора Л. Тюлу Жан Досйон, який зайняв перше місце, та вихованець професора Е. Озі Анрі Куртен, котрий був другим. Кожен із переможців отримав цінний приз: Досйону, за встановленими правилами і рішенням журі, було вручено фагот, виготовлений французькими майстрами, а Куртен, як свідчить запис у протоколі журі конкурсу, одержав «нагороду, яка складалась із різних робіт, котрі стосуються цього фаху» [169, с. 511-512]. Перемога у конкурсних змаганнях дала їм змогу достроково закінчити навчання у класі фагота та продовжити заняття у теоретичних класах.

У наступних двох конкурсах фаготистів присуджувались лише перші місця, володарями яких стали учень класу Е. Озі Жан Юда (1798) і вихованець професора Т. Делькамбра Гійом Фуга (1799). Переможці у якості цінних призів також отримали нові фаготи. У порівнянні із першим конкурсом, на цей раз друге місце не присуджувалось нікому. Відсутність лауреатів других премій може свідчити про обмежену кількість учасників, які могли б претендувати на завершення навчання в консерваторії. Також не було претендентів на дві заохочувальні премії, котрі передбачались умовами конкурсу⁷². Після цього у змаганнях фаготистів настає достатньо тривала чотирирічна пауза, коли жоден із учнів класів Е. Озі, Т. Делькамбра, Ф. Гебауера та інших, тимчасово прийнятих викладачів, не отримували нагород, можливо, не приймаючи в них

⁷¹ Трубачі вперше візьмуть участь у конкурсах у 1835 р., тромбоністи – у 1838 р. Значно пізніше почнуть змагатися саксофоністи і виконавці на саксгорнах (1858 р.) та вентиляльному тромбоні (1860 р.), а корнетисти приєднуються у 1869 р. [169, с. 647, 650, 652, 679, 680, 681].

⁷² За встановленими правилами журі конкурсу могло присуджувати перше і друге місця переможцям, після чого вони завершували навчання в консерваторії. Також для студентів, які посіли третє і четверте місця, були передбачені дві заохочувальні премії, котрі не давали право на офіційне закінчення навчання.

участь. Наступним переможцем конкурсу стане А.-Н. Анрі (учень Е. Озі) лише у 1803 році, після чого знову настає трирічна перерва у виявленні претендентів на перше і друге місця. Чотири заохочувальні дипломи, одержані в той час І. Кайо, Л.М. Гошено і двічі О. Дюпоном, свідчать що їх намагання здобути кваліфікацію виконавця-фаготиста не були достатніми для підтвердження їх професійного статусу.

Більшу активність і результативність продемонстрували фаготисти класів Т. Делькамбра та Е. Озі у наступні два роки (1807-1808), впродовж яких переможцями стали майбутній професор консерваторії Ч. Барізелль та відомий майстер-виробник дерев'яних духових інструментів Ж.Н. Саварі (1786–1853) – один із творців конструкції фагота французької системи [192]. Одночасно із переможцями заохочувальні дипломи були вручені О.Ж.Б. Мельхіору (A.J.B. Melchior) та Л.М. Гошено (L.M. Gaucheneau) [169, с. 638]. Цікаво, що для Л.М. Гошено це була друга спроба отримати приз більш високо гатунку і завершити навчання у консерваторії. Однак, якщо у 1806 р. він був близький до досягнення своєї мети, завоювавши заохочувальний диплом першого ступеня, то через рік (1807) його виступ авторитетне журі оцінило нижче, і він отримав лише друге місце в заохочувальній категорії, втративши шанс стати дипломованим фахівцем. Аналогічно завершилися і спроби іншого учасника конкурсних змагань О. Дюпорта (A. Duport), який у 1803 р. завоював заохочувальний диплом першого ступеня, а у 1806 р. опустився на щабель нижче і не досяг поставленої мети. Лише з третього разу вдалося отримати свій звання професійного виконавця-фаготиста О.Ж.Б. Мельхіору, котрий тричі упродовж чотирьох років (1807-1810) намагався переконати журі у досягненні необхідного рівня майстерності.

Причиною обмеженої кількості претендентів на отримання лауреатських звань у перші роки існування консерваторії, на наш погляд, стала не тільки малочисельність учнів у класах фагота, в яких у 1795-1802 рр. налічувалось у середньому 16 осіб, але й недостатній рівень виконавської майстерності, з

огляду на той факт, що окремих початківців приймали у навчальний заклад без музичної підготовки. Такі учні, на відміну від своїх старших колег, котрі до вступу опановували фагот у військових оркестрах або завдяки приватним заняттям, не могли у короткий період часу оволодіти необхідними навичками гри на інструменті, достатніми для участі у конкурсі і завершення навчання.

Аналізуючи списки учасників конкурсів і лауреатів, в яких, на жаль, відсутня інформація про загальну чисельність конкурсантів впродовж 1797-1807 рр. (Мал. А. 3.1. Додаток А), можна помітити, що малочисельність конкурсантів спостерігалась і пізніше. Найбільш представницькими за кількістю учасників виділяються конкурси, які проводились з 1824 по 1830 рр., коли на зміну професору Т. Делькамбру у клас фагота повертається його давній конкурент Ф.-Р. Гебауер. В цей час загальна чисельність конкурсантів збільшується і коливається від трьох до п'яти фаготистів [169, с. 888], але згодом знову зменшується до одного-двох учасників і лише один раз у першій третині ХІХ ст. згадуються три номінанти⁷³. Також слід зазначити, що у деякі роки учні класу фагота взагалі не приймали участь у конкурсах⁷⁴.

Проведення конкурсних змагань і оголошення результатів проходило в кінці навчального року у серпні, перед канікулами студентів і відпусткою викладачів [102, с. 6]. Однак всі урочистості, пов'язані із нагородженням переможців цінними призами, і їх виступи в обов'язковому концерті відбувались вже після канікул, у жовтні-листопаді наступного навчального року. Концерти лауреатів завжди ставали знаковою подією у мистецькому житті не тільки консерваторії, але й всієї столиці. У музично-критичних матеріалах, опублікованих у паризьких газетах і музичних журналах, достатньо детально висвітлювався хід конкурсних змагань, обговорювалась об'єктивність

⁷³ Крім означеного періоду (1824-1830) три учасники конкурсу були лише у 1808 р.

⁷⁴ З початку заснування консерваторії і до 1833 р. фаготисти не приймали участь у дванадцяти конкурсах, не рахуючи 1802 р., коли конкурсні змагання не відбулись через реформування навчального закладу, яке супроводжувалось різким скороченням викладачів.

роботи журі, оцінювалась виконавська майстерність переможців та віддавалось належне педагогічному таланту їх наставників.

Висновки до третього розділу

Французька революція 1789 року, незважаючи на важкі соціально-економічні і військово-політичні випробування, які вона несла суспільству в процесі повалення монархічної влади на шляху створення республіки, дала поштовх проведенню радикальних реформ у всіх напрямках державного устрою та суспільного життя. У сфері музичного мистецтва докорінні зміни пов'язані з перебудовою музично-освітньої системи, в якій після закриття церковних шкіл і метрич розпочинається процес формування музичного навчального закладу нового типу. Духовий оркестр Національної гвардії, який з перших днів революційних подій під керівництвом Б. Сарретта здійснював музичний супровід всіх політичних акцій, з часом перетворився на високопрофесійний колектив «перших митців Європи» і став центром становлення демократичної системи музичної освіти.

Уже на початковому етапі заснування музичної школи Національної гвардії завдяки активній організаторській діяльності Б. Сарретта і його сподвижників вдалося створити новий навчальний заклад з потужним творчим колективом визнаних митців. Із започаткуванням чисельних класів фагота, як і інших інструментів, активізується процес формування національної виконавської школи. Очолення класів фагота кращими виконавцями-віртуозами – Е. Озі, Т. Делькамбром, Л. Тюлу, Ф. Гебауером – дозволило закласти фундаментальні основи фаготної виконавської педагогіки. Результатом подальшого пошуку більш досконалої моделі музичного навчального закладу для підготовки професійних виконавців стала реорганізація музичної школи Національної гвардії у Національний інститут музики, котрий позиціонувався як заклад більш високого статусу і музично-

освітнього рівня підготовки виконавців. Об'єднання Національного інституту музики і Національного інституту співу та декламації та створення на їх основі Паризької консерваторії фіналізує процес формування національної системи професійної музичної освіти.

Розроблений Ф.-К. Госсеком проєкт структури нового навчального закладу, котрий передбачав велику чисельність духових інструментів, із незначними корективами був прийнятий членами Конвенту і став дороговказом в процесі формування педагогічного та студентського складу консерваторії. Однак, як свідчать архівні документи, затверджені у плані дванадцять класів фагота, в котрих повинні були навчатись 72 студенти, ніколи не були реалізовані на практиці. Реально у навчальному закладі впродовж 1795-1802 рр. діяли від 4-х до 6-ти класів фагота. В результаті реформи консерваторії 1802 р., спричиненої економічною кризою, їх кількість була обмежена двома класами, в яких працювали викладачі Е. Озі та Т. Делькамбр. Урядова постанова про оптимізацію класів духових інструментів, за якою передбачався лише один викладач з кожного інструмента, у класі фагота була остаточно реалізована у 1813 р., після смерті Е. Озі, і залишалась незмінною впродовж наступного століття.

Впровадження конкурсної системи у навчальний процес підготовки виконавців і, зокрема, фаготистів сприяло підвищенню конкуренції між студентами і мотивувало їх до посиленних занять. Не менш важливим фактором у покращенні ефективності навчального процесу в консерваторії залишався інспекторський контроль, котрий здійснювався авторитетними професорами-композиторами, завдяки чому вдавалось виявляти недоліки у роботі студентів і розвивати їх відповідальне ставлення до занять на інструменті.

Таким чином, відкриття Паризької консерваторії і застосування прогресивної системи підготовки фаготистів стало визначальним фактором у формуванні нового покоління високопрофесійних виконавців і динамічному розвитку французької фаготної школи в кінці XVIII- початку XIX ст.

РОЗДІЛ 4

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ФАГОТНОЇ ШКОЛИ НА РУБЕЖІ XVIII-XIX СТ.

4.1. Е. Озі – фундатор національної виконавської школи гри на фаготі

Етьєну Озі (1754-1813) – видатному виконавцю, композитору, педагогу, музичному діячу і фундатору класів фагота Паризької консерваторії належить визначальна роль у французькому фаготному мистецтві кінця XVIII – початку XIX ст. Саме він стояв у витоків формування національної виконавської школи і зумів уже на початковому етапі її становлення створити міцний фундамент для успішного розвитку виконавства на фаготі у Франції. Його перші кроки пов'язані із військовими духовими оркестрами, котрі при відсутності у країні в XVIII ст. спеціальних музичних навчальних закладів залишались разом з метризами єдиними музично-освітніми установами, в яких можна було професійно оволодіти грою на декількох духових інструментах. В цей час мультиінструментальна практика була достатньо поширеним явищем, так як давала музиканту більш широкі можливості працевлаштування. Відповідно, формування Озі як музиканта-виконавця на початковому етапі навчання відбувалось на мультиінструментальних засадах.

Поглибленні заняття Е. Озі на фаготі пов'язані з іменем видатного фаготиста Мангеймського оркестру Георга Венцеля Ріттера (1748-1808), котрий в кінці 1777 р. разом із своїми колегами вирушив у гастрольну поїздку до Парижа і залишився там до осені 1778 р. В.А. Моцарт, який під час свого перебування у Мангеймі тісно співпрацював із музикантами оркестру, у своєму листі батькові називав пана Ріттера «чудовим фаготистом» [88, с. 402]. Ще більш високу оцінку майстерності німецького музиканта дав відомий ірландський тенор, композитор і театральний менеджер Майкл Келлі (1762-

1826), який вважав його «найкращим фаготистом, якого будь-коли доводилось слухати» [144, с. 8].

Перебуваючи у Парижі Г.В. Ріттер активно виступав у паризьких концертах як соліст⁷⁵ і одночасно давав приватні уроки гри на фаготі. Саме успішні сольні виступи мангеймського віртуоза в Духовних концертах посилили інтерес Е. Озі до фагота і викликали бажання пройти посилений курс виконавської майстерності у визнаного майстра і досвідченого педагога. Зазначимо, що згідно повідомленням «Музичного альманаху» (*Almanach musical*), на той час у Парижі викладали дев'ять педагогів-фаготистів, серед котрих фігурували імена соліста королівського театру l'Opéra Дарда (Dard) та інших відомих виконавців столичних оркестрів [84, с. 109]. Однак Озі обирає навчання у Г.В. Ріттера, котрий на той час вважався одним із лідерів у європейському фаготному виконавстві. Приватні уроки продовжувались близько півроку до від'їзду німецького музиканта до Мюнхена, після чого молодий виконавець вимушений був продовжити вдосконалення своєї майстерності самостійно.

4.1.1. Е. Озі – віртуоз-концертант

Наполегливість, працелюбність і талант дозволили французькому митцю досить швидко зайняти чільне місце серед провідних паризьких солістів, що засвідчив його сольний дебют у Духовних концертах із Концертом П.Д. Дешая (P.D. Deshayes) 8 грудня 1779 року, котрий для паризької публіки став справжнім відкриттям нового яскравого імені. Якщо у короткому повідомленні *Mercure de France* про «вдалий дебют Озі у виступі віртуозів» разом із тринадцятирічною арфісткою Штелер⁷⁶ інформувалося досить стисло, то музичні оглядачі інших видань більш докладно та емоційно оцінили «вільну і

⁷⁵ Всього Г.В. Ріттер виступив у Духовних концертах із сольними програмами шість разів, що для іноземного музиканта вважалось надзвичайно високим показником [156, с. 23].

⁷⁶ *Mercure de France*. 18 décembre 1779, p. 54.

впевнену гру» митця, виділивши «прекрасну якість звучання на такому нечутливому інструменті та ідеальну точність інтонації, що дозволяє йому увійти в ряди найкращих артистів» [127].

Не менш важливою є характеристика високопрофесійної гри 25-річного фаготиста автором Концерту П.Д. Дешеєм, котрий був присутній на прем'єрі власного опусу в залі королівського палацу в Тюільрі. Виступаючи проти домінування іноземців у музичному житті Франції, він у своєму дописі в щоденному виданні *Journal de Paris* зазначав: «Пан Озі – чудовий фаготист неймовірного таланту, почав виступ в *Concert Spirituel* 8 грудня минулого року з одним із моїх концертів» [103, с. 398].

Після вдалого дебюту у королівському палаці⁷⁷ сольна виконавська діяльність Е. Озі значно активізувалася. У наступних чотирьох виступах перед паризькою публікою впродовж двох тижнів Великого посту з 20 березня до 2 квітня⁷⁸ 1780 року він представив власні твори, а також концерти своїх колег – відомого французького флейтиста, фаготиста і композитора Ф. Дев'єнна⁷⁹ і новий опус П.Д. Дешея⁸⁰.

Популярність Озі серед паризьких фаготистів швидко зростала, і вже на початку 1780-х років він стає найбільш затребуваним виконавцем-солістом у

⁷⁷ Духовні концерти проводились регулярно у дні Великого і Різдвяного постів безпосередньо до їх закриття у 1790 році.

⁷⁸ Повідомлення про виступи Е. Озі в Духовних концертах вказані у номерах випусків *Journal de Paris* за 20, 24, 26 березня і 2 квітня 1780 р.

⁷⁹ Серед французьких мультиінструменталістів, які успішно поєднували гру на флейті та фаготі необхідно також назвати видатного віртуоза, попередника Ф. Дев'єнна Мішеля Блаве (1700-1768), котрий на початку своєї кар'єри оволодів двома інструментами, але пізніше віддав перевагу флейті [199]. Поступивши на службу до Гранд Опера він, починаючи із 1726 р., залишався незмінним солістом Духовних концертів.

⁸⁰ Уточнення про прем'єру нового твору виглядає особливо цікавим, зважаючи на те, що у виданні *Grove Dictionary* серед інструментальних творів П.Д. Дешея М. Barnard і М. Hunter вказують лише один концерт для фагота (1779) і один для кларнета. Однак, за свідченням самого композитора, наведеним вище, і з повідомлення *Journal de Paris* (26 березня 1780 р.) можна зробити висновок, що їх було більше. Крім сольних творів для фагота також відомо про інші ансамблеві опуси П.Д. Дешея для різних інструментальних складів з фаготом [124, с. 876], у виконанні яких приймав участь «безсумнівний талант» Е. Озі. На жаль, доля фаготових концертів П.Д. Дешея на сьогоднішній день залишається невідомою і вони вважаються втраченими.

Духовних концертах. Віртуозна майстерність молодого митця отримала високу оцінку не тільки на шпальтах громадсько-політичних видань, але й у спеціальних музичних газетах і журналах, які тільки починали з'являтися у Парижі і активно висвітлювали музичне життя столиці. У своїх рецензіях критики особливо виділяли неперевершене звучання фагота, який «оживає під пальцями цього віртуоза і настільки вражає приємним звуком вуха слухача, що неможливо стриматися від того, щоб аплодувати митцю і відчутти задоволення, яке приносить йому гра *навіть* на цьому інструменті» [86]. Бездоганна майстерність Е. Озі змушує автора критичного допису змінити своє ставлення до сольного потенціалу фагота і обмежених, на його думку, художньо-образних і звуковиражальних можливостей інструмента, котрий автор вважав технічно недосконалим.

Успішні сольні виступи у Духовних концертах стали початком нового етапу музичної кар'єри Е. Озі, котрий у 1783 році був запрошений на службу герцогом Орлеанським Луї-Філіпом I (1725-1785). Він продовжив свою виконавську діяльність як оркестрант невеликої інструментальної капели знаного паризького поціновувача мистецтва, одночасно працюючи над створенням нових композицій не тільки для фагота, але й для оркестру. Відомо, що духовий ансамбль *Harmoniemusik* Герцога Орлеанського, до складу якого найчастіше входили два кларнети, два фаготи та дві валторни, існував ще з 1760-х років і регулярно приймав участь у *Concert Spirituel*. Одним із його керівників тривалий час залишався німецький кларнетист та композитор Валентин Розер (V. Roeser 1735-1782), котрий з 1769 р. і до останніх років свого життя був не тільки орудником та артистом секстету, але й активно забезпечував колектив концертним репертуаром. Запрошення Озі Луї-Філіпом I було пов'язано із передчасною смертю В. Розера, який вважався ключовою фігурою ансамблю. У пошуках достойної заміни герцог зупинив свій вибір на молодому талановитому музикантові, котрий вже зумів проявити себе не тільки як прекрасний віртуоз-фаготист, але й композитор, що підтверджує публікація

опусів Озі влітку 1783 року паризьким видавництвом *Boyer*. У рекламній рубриці *Journal de Paris* від 5 серпня 1783 р. повідомлялось про надходження у продаж «Увертюри на теми різноманітних арій з комічної опери “La frascatana” (Дж. Паїзієлло) від пана Озі, для двох валторн, двох кларнетів та двох фаготів, ціною 6 ліврів». Дещо пізніше, 9 вересня 1783 р. ця ж газета інформувала про вихід з друку «Першого концерту для фагота, створеного і виконаного кілька разів у *Concert Spirituel* паном Озі – музикантом герцога Орлеанського». На цей раз ціна була на третину нижча і складала 4 ліври.

Необхідність постійного оновлення репертуару для духового ансамблю вимагала активізації композиторських зусиль саме в цьому музичному жанрі. Протягом 1783-1791 рр. для секстету духових інструментів Е. Озі створює 32 сюїти *Harmoniemusik*, котрі періодично виконувались не тільки у резиденції герцога Орлеанського Луї-Філіпа I, але й у залах королівського палацу Тюїльрі та інших концертних площадках Парижа.

Перебування Е. Озі на службі у герцога не стало перепорою для сольних виступів у *Concert Spirituel* і участі в інших оркестрових колективах. Надзвичайною щільністю концертів, які відбувалися як у дні Великого і Різдвяного постів, так і в літні місяці, відзначився 1783 р. Найбільш активними сольні виступи музиканта були протягом березня і квітня, впродовж котрих він вісім разів демонстрував своє мистецтво перед вишуканою публікою в Тюїльрі. Партнерами досить часто виступали відомі паризькі віртуози – кларнетисти Е. Солер (1753-1817)⁸¹ і М. Йост (1754-1786)⁸² та валторніст Туртурель⁸³.

⁸¹ Е. Солер (E. Solère) – французький кларнетист, композитор і педагог, учень Мішеля Йоста. Його кар'єра соліста розпочалась у 1784 р. у Духовних концертах. Пізніше він продовжив свою виконавську діяльність в інструментальній капелі герцога Орлеанського, оркестрі масонської Олімпійської ложі. Після революції 1789 р. став одним із професорів Паризької консерваторії і солістом театру Град-Опера (1802-1816) [169, с. 457].

⁸² Мішель Йост (Yost, Michel) – французький кларнетист і педагог, відомий під псевдонімом Michel. Серед його чисельних учнів – професори Паризької консерваторії Е. Солер та К. Лефевр. Його сольні виступи у Духовних концертах розпочались у 1777 р. і продовжувались протягом 9-ти років до передчасної смерті у 1786 р. [120, с. 500].

⁸³ Не дивлячись на достатньо часті згадування в паризьких періодичних виданнях Туртуреля (Tourtoure) як соліста-валторніста Духовних концертів, його ім'я і біографічні дані залишаються невідомими.

Виступи у Духовних концертах іноді перетворювались на своєрідні творчі змагання солістів на краще виконання нових опусів. Саме так характеризував дописувач *Journal de Paris* «двобій» Е. Озі і Мішеля Йоста на сцені палацу Тюїльрі 27 березня 1783 року: «Концерт для фагота виявився прекрасним жанром, і ми захоплювалися ідеальним виконанням М. Озі, але пан Мішель забрав усі голоси, довівши своє виконання на кларнеті до такого ступеня досконалості, яке навряд чи можна буде коли-небудь почути».

Музична критика як один із важливих факторів формування професійного іміджу виконавця суттєво впливала на його кар'єру, особливо в умовах гострої конкуренції. Кореспонденти *Journal de Paris* у коротких оглядах важливих музичних подій у більшості випадків уникали гострої критики музикантів і прагнули дотримуватись поміркованих оцінок виступів. Більш детально концерти виконавців рецензувалися у *Almanach musical*, в яких критики, намагаючись професійно та максимально об'єктивно відзначити майстерність того чи іншого митця, високо оцінювали успішні виступи та у значно різкішій формі висловлювались в їх адрес при невдалій грі. Аналізуючи публікації паризьких періодичних видань 1780-х років, присвячені оглядам концертів, можна виявити, що серед солістів-фаготистів найчастіше зустрічається ім'я Е. Озі. Безумовно, він був не єдиним виконавцем на фаготі, який виступав перед столичною публікою. Серед його колег-конкурентів зустрічаються також імена мультиінструменталіста Ф. Дев'єнна⁸⁴ (1759-1803), фаготиста Гранд Опера Ж.-П. Тюлу (1740-1799) та інших фаготистів.

Знаходячись на службі у герцога Луї-Філіпа I, Е. Озі плідно співпрацює із іншими музичними колективами Парижа, серед котрих виділялось Олімпійське товариство, широко відоме як масонська «Олімпійська ложа найвищої поваги» (*Loge Olympique de la Parfaite Estime*). Основною метою її членів було «плекати

⁸⁴ Виступи Ф. Дев'єнна на фаготі відбувались достатньо рідко, тому що він віддавав перевагу флейті. Дебют Дев'єнна-фаготиста, як повідомляла *Journal de Paris*, відбувся 25 березня 1784 р. у Духовних концертах, де він виконав власний концерт № 1 для фагота з оркестром (*Journal de Paris*. 25 mars 1784 p. 379).

музику та давати чудові концерти, щоб замінити концерти аматорів⁸⁵» [190, с. 278-279].

Е. Озі, як свідчать архівні документи, був членом «Олімпійської ложі» з 1783 по 1786 рр. і першим фаготистом оркестру, склад якого налічував 65 музикантів. Партнером Озі в оркестрі масонів залишався його колега по інструментальному ансамблю герцога Орлеанського Ж.-Ф. Вейяр (J.-F. Veillard 1754-?) [180, с. 103].

Однак виконавська діяльність Озі не обмежувалась оркестром «Олімпійської ложі». Як стверджує Гарольд Грізволд, Озі був членом трьох різних лож, в яких використовувались інструментальні склади *colonnes d'harmonies* [127]. У 1784 р. для секстету духових масонського товариства «Об'єднання друзів Святої Цецілії» (Amis Reunis, Sainte-Cicile) він написав декілька сюїт, тому у списках членів «Олімпійської ложі» Озі вказаний не як виконавець, а як композитор [180, с. 103]. На відміну від оркестру «Олімпійської ложі», ансамбль товариства «Об'єднання друзів Святої Цецілії» був значно компактнішим, його колектив налічував «шість відомих музикантів, окремі з яких служили у придворному оркестрі короля» [172, с. 145].

Слід підкреслити, що музиканти ансамблів і оркестрів масонських лож належали до пільгової категорії її членів і звільнялись від сплати членських внесків, котрі в «Олімпійській ложі» становили 120 ліврів у рік, але користувались такими ж правами, як і знатні і заможні представники товариства (маршали, банкіри, юристи та ін.). Одночасно, як свідчать архівні документи, артисти, педагоги та аматори, «чий таланти необхідні для проведення концертів, не могли отримувати платню», а їх право на членство у товаристві вимагало щорічного поновлення і підтвердження [180, с. 97].

⁸⁵ Товариство концертів аматорів (Concert des Amateurs) було засновано у 1769 році Ф. Госсеком. Основна його мета полягала в організації концертів сучасної музики, в програми яких часто включались неопубліковані твори композиторів. Через брак фінансування, котре підтримували меценати, товариство перестало існувати у 1781 р.

Все це вказує на те, що для музикантів участь у товаристві, більшу частину членів якого склали представники придворної знаті, була чітко регламентована статутом і включала певні обмеження. Всього в «Олімпійському товаристві» у 1786 році налічувалось 364 членів-передплатників, 29 адміністраторів, 24 вільних членів і, як вже вказувалось вище, 65 музикантів оркестру [180, с. 98]. Зі складу оркестру J.-L. Quooy-Bodin виділяє 43 професійних інструменталістів, 12 музикантів-аматорів і 10 членів колективу, статус професійності яких не вдалося ідентифікувати [180, с. 104]. Крім оркестрантів членами товариства також були відомі композитори, вокалісти, органісти і педагоги, а також музиканти-аматори, більшість яких належала до придворної верхівки. Для проведення концертів Олімпійське товариство використовувало зал Швейцарської сотні (Salle des Cent-Suisses) у королівському палаці в Тюїльрі.

Непоправною втратою для музикантів і основною причиною припинення їхньої діяльності стала смерть у 1785 р. герцога Орлеанського Луї-Філіпа, який щедро фінансував свій ансамбль *colonnes d'harmonies* і підтримував оркестр «Олімпійській ложі» [130, с. 408]. У пошуках нового місця служби висока репутація Озі як кращого фаготиста дала можливість досить швидко отримати посаду камерного музиканта королівської капели, що відкрило нові можливості професійного росту і привабливі кар'єрні перспективи та гарантувало фінансову забезпеченість.

Саме в цей час митець намагається поповнити фаготовий репертуар новими опусами і створює «Нову аргументовану школу для фагота» [165].

4.1.2. Виконавська діяльність Е. Озі в контексті формування нової парадигми розвитку музичного мистецтва

Револьюційні події 1789 року докорінно змінили музичну інфраструктуру Франції і значно вплинули на подальшу виконавську діяльність Е. Озі. Він, як і

більшість музикантів, котрі служили у королівській капелі, після її розпуску і закриття Духовних концертів навесні 1790 року був змушений вести пошук нового місця служби.

Після 1789 р. «музика стає надзвичайно соціальним мистецтвом», котре, за твердженням А. Радіге, у майбутньому обов'язково «призведе до об'єднання правителів і музикантів» [181, с. 1563]. Це стане можливим завдяки її виходу на нові шляхи та вільному звучанню у «публічному просторі, що сприяє піднесенню патріотичних почуттів та поширенню ідей революції» [109, с. 73]. Нова культурна політика визначила переорієнтацію концертної діяльності у відповідності до революційної ідеологічної платформи, засадами якої були відмова від елітарності музичного мистецтва, забезпечення населення «видовищами із патріотичним духом», пропаганда доступних для широкої аудиторії масових музичних жанрів. Вона, безперечно, визначала зміст і форми культурного і концертного життя Парижа і зумовила його активізацію та кардинальні зміни у репертуарній політиці, а також у концертно-виконавській творчості митців.

Проголошуючи основними гаслами свободу, рівність і братерство, керманічи революції намагалися створити відповідну правову базу для забезпечення динамічного розвитку мистецтва. У своєму зверненні до депутатів Національних зборів 13 січня 1791 році член Конституційного комітету, адвокат І.-Р.-Гі ле Шпельє (I.-R.-G. Le Chapelier 1754-1794) виголосив революційні ідеї щодо відміни раніше існуючих «королівських привілеїв» та державної монополії на театральну і концертно-виконавську діяльність, що дало би можливість «кожному громадянину вільно заснувати театр або творчий колектив» [152, с. 211]. Створення достатньо демократичних умов для розвитку концертно-театрального мистецтва, досконалість якого, за словами автора нового закону, «залежить від конкуренції, котра збуджує змагання, розвиває талант, плекає ідеї слави, об'єднує власну зацікавленість із самолюбством і перетворює їх на користь суспільства» [152, с. 211], повинно було значно

активізувати культурно-мистецьке життя Парижа і зробити музично-театральні видовища доступними для простих містян. Закон Шапельє, підтриманий депутатами, з одного боку, суттєво розширював можливості для формування нових творчих колективів, з іншого – встановлював певні ідеологічні обмеження і пропагував видовища з «патріотичним духом, очищені суворим режимом» від фривольних шоу.

Незважаючи на достатньо нестабільну політичну та економічну ситуацію в країні і закриття окремих концертно-театральних закладів в столиці у перші роки революції значно підвищилась кількість концертів. Це було пов'язано із збільшенням числа загальнонаціональних свят і пам'ятних дат революційних подій, зростання кількості яких помітно прослідковується у перші роки після взяття Бастилії. Для їх проведення використовувались не тільки театральні сцени і зали королівських палаців, котрі раніше були недоступні для незаможних верств населення, але й міські сквери, парки і площі. Із затишних і комфортних залів королівського палацу Тюїльрі, в котрих у виконанні кращих європейських і французьких музикантів звучала симфонічна, камерно-інструментальна і вокальна музика, розрахована на високоосвічену аристократичну публіку, у період революційних подій музичне мистецтво виходить на вулицю, а концерт з елітарного перетворюється на культурно-масовий захід. Незважаючи на те, що в перші роки після революції вдається зберегти колишню модель публічного концерту, успадковану від дореволюційних часів, програми «патріотичних концертів» зазнають докорінних змін, в ході яких «традиційний репертуар⁸⁶ поступається місцем гімнам і революційним пісням» [109, с. 73]. Основною слухачькою аудиторією, а часто і безпосередніми виконавцями стають прості містяни, дрібні торгівці, робітники та інші представники незаможних груп населення, для котрих згодом

⁸⁶ Зазвичай програми Духовних концертів включали виконання симфонії, потім звучала вокальна музика різних жанрів, після чого виступали солісти-інструменталісти та інструментальні ансамблі різних складів.

організуються масові заняття з розучування революційних пісень і гімнів із залученням відомих паризьких музикантів⁸⁷.

Новий формат проведення концертів, котрі стали виконувати функції музичного супроводу і доповнення політичних маніфестацій та різноманітних ідеологічних культурно-масових заходів, вплинув на їх кількісні показники. Порівнюючи кількість концертів у дореволюційний і революційний періоди (1789-1791), можна помітити їх суттєве збільшення. Якщо впродовж 1781-1788 років щорічно відбувалось у середньому 35 концертів, то у грізний революційний 1789 рік ця цифра зростає більше ніж у два рази – до 73, а рекордної межі у 176 концертів було досягнуто у 1790 р., після чого наступного року проходить їх повернення до попередніх показників (77) [109, с. 74].

Серед тих, хто активно включився до створення нового концертного репертуару, особливо виділялись Ф.-Ж. Госсек, Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лесюєр, Е. Мегюль, І. Плейель, Ф. Дев'єнн та інші. Нові завдання, що стояли перед музичним мистецтвом, зумовили появу «творів, які вимагають численних засобів виразності, маси голосів та інструментів...» [181, с. 1563]. Опуси революційної тематики переважно виконувались під акомпанемент духового оркестру із залученням величезних виконавських колективів⁸⁸, а для посилення емоційного піднесення публіки іноді застосовувались навіть гармати⁸⁹.

⁸⁷ Як згадується у паризькій *Gazette musicale*, масове вивчення «Марсельєзи» простими парижанами відбувалось під керівництвом відомих паризьких музикантів Е. Мегюля, Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лесюєра, І. Плейєля, Ф. Дев'єна та ін., котрим були визначені окремі райони Парижа для публічного розучування національного гімну (*Gazette musicale*. 4.08.1844).

⁸⁸ Зокрема, Ж.-Ф. Лесюєром для концерту у храмі Марса 22 вересня 1800 р. була написана і виконана лірична сцена «Пісня 1 вандем'єра» з речитативами, соло, дуєтом, тріо для 4 хорів чоловічих та жіночих голосів та чотирма оркестрами. Ще більш грандіозним за складом виконавців стало виконання «Гімну Верховній істоті» Ж.-З. Госсєка у концерті на Марсовому полі 8 червня 1794 р., в якому прийняли участь 2400 виконавців [181, с. 1580].

⁸⁹ Гармату, як окремий «інструмент», включив у партитуру свого масштабного за кількістю виконавців твору «Революція 10 серпня» І. Плейель, в якому крім величезного хору і збільшеного складу духового оркестру із розширеною групою ударних інструментів також використано сім дзвонів, напередодні реквізованих у церквах [181, с. 1580].

У результаті на зміну *Concert Spirituel*, котрі як дітище старого режиму припинили своє існування, приходять концерти цирку Пале Рояль (Cirque du Palais-Royal), організатори яких зуміли знайти компромісні варіанти поєднання революційно-патріотичного і класичного (академічного) репертуару, в котрому залишалось місце для симфонії та інструментального концерту.

Втративши престижну посаду в одному із кращих королівських оркестрів Парижа, Етьєн Озі намагається знайти достойний колектив, який би давав йому можливість зберегти свій високий професійний статус і одночасно забезпечував певну стабільність сімейного бюджету. Оркестр цирку Пале Рояль (Palais Royal) стає на недовгий час основним місцем його творчої діяльності як соліста і оркестранта, в значній мірі задовільнивши економічні потреби 36-річного музиканта.

Концертна практика і репертуарна політика нового колективу на початку 1790-х років була орієнтована на верстви населення різного соціального і культурно-освітнього рівня. Протягом 1789-1791 років сцена цирку Пале Рояль залишалась найбільш затребуваною у Парижі для проведення публічних концертів, загальна кількість яких впродовж двох сезонів сягала близько 190 [189, с. 404], що в порівнянні із іншими стаціонарними площадками виглядало надзвичайно вражаюче. Попри домінування у програмах оркестру революційних пісень і гімнів, Озі, хоча і обмежено, вдавалося виступати зі своїми сольними опусами.

Однак призупинення концертів оркестрової музики в цирку Пале Рояль, а згодом і діяльності самого колективу у вересні 1791 року, змусило Озі перейти спочатку до Італійського театру (1792), а пізніше у театр Фейдо (1796). Така часта зміна оркестрів була пов'язана із соціально-економічною нестабільністю, котра продовжувалась у країні через революційні події та заколоти і негативно впливала на діяльність колективів.

Новий важливий етап виконавської і педагогічної діяльності Е. Озі був пов'язаний із Паризькою консерваторією, фундатором класу фагота якої він

став ще до її офіційного відкриття. Восени 1793 р., отримавши посаду викладача першої категорії у Національному музичному інституті, Озі разом із своїми колегами-фаготистами Л. Тюлу, Т. Ж. Делькамбром і Ф. Р. Гебауером активно працює над створенням класу фагота. Гостра потреба в інструменталістах для духових оркестрів Національної гвардії, підготовка яких вважалась одним із основних завдань навчального закладу, вимагала залучення великої кількості учнів.

Як і більшість викладачів інституту Е. Озі поєднує педагогічну і виконавську діяльність, приймає активну участь у виступах інститутського оркестру під час проведення політичних маніфестацій, а також у концертах, котрі традиційно проходили у залі театру Фейдо. 20 листопада 1793 р. відбувся його дебют в ансамблі «перших артистів Європи», до складу якого були залучені флейтист Ф. Дев'єн, гобоїст А. Саллантен і валторніст Ф. Дювернуа.

Концерт був спеціально анонсований адміністрацією для депутатів Національного конвенту, котрі незадовго до цього (8 листопада) проголосували за офіційне заснування Національного музичного інституту [169, с. 91]. З проникливим словом до членів конституційного й законодавчого зібрання звернувся Б. Сарретт, котрий настійливо наполягав на необхідності створення інституту, в котрому «будуть формуватися митці, такі необхідні для проведення національних фестивалів..., щоб урочисто відзначити пам'ятні дати нашого відродження» [169, с. 90].

Попри його емоційні заклики програма першого концерту виявилась достатньо академічною. Крім революційно пафосних Патріотичного гімну Ш.-С. Кателя і *Salutaris* та Траурного маршу Ф.-Ж. Госсєка, всі інші твори, котрі виконав Е. Озі зі своїми титулованими колегами (Концертна симфонія для флейти, гобоя, валторни та фагота Ф. Дев'єнна, Тріо для двох кларнетів і фагота Ж.-К. Лефєвра та Симфонія для одинадцяти духових інструментів Ф.-Ж. Госсєка), цілком відповідали традиціям Духовних концертів старого режиму, до якого з презирством ставилась нова влада.

Серед обмежених згадок про концертну діяльність викладачів і студентів інституту збереглись лише повідомлення, котрі торкаються взаємовідносин навчального закладу і владних структур. Так, короткі дописи кореспондентів інформують про звітний концерт⁹⁰ колективу інституту перед громадськістю і депутатами Національного конвенту 7 листопада 1794 р. Концертна програма, представлена мистецьким колективом через рік його роботи, виглядає значно масштабнішою. У кожному із двох відділень прозвучали увертюри, концертні симфонії, вокальні арії і хори⁹¹. Е. Озі разом з тим самим складом викладачів, що і в минулорічному виступі, виконали нову Концертну симфонію для флейти, гобоя, валторни та фагота Ф. Дев'єнна.

Критика високо оцінила виступи «видатних художників», зазначивши рідкісну досконалість їх виконання та злагоджену ансамблеву гру. Не виділяючи окремо кожного з артистів, автор рецензії відмітив, що «всі вони однаково розділили оплески і заслуговують на похвалу свого таланту» [169, с. 102].

Одночасно із схвальною оцінкою концерту автор адресує ряд критичних зауважень адміністрації закладу, які стосувались відсутності належної об'єктивності у конкурсному відборі претендентів на викладацькі посади. Цей конкурс, підкреслює він, «був обіцяний, але для деяких митців не відбувся. Ми знаємо кількох із них, дуже поважних талантів, які намагалися прийняти участь, однак були недопущені без поважної причини. Будь-яка організація, яка не відкрита для всіх видатних митців, згодом стає небезпечною корпорацією» [169, с. 102].

⁹⁰ На концерт були запрошені члени конвенту і роздані 1500 безплатних запрошень [169, с. 102].

⁹¹ У першому відділенні прозвучали: Увертюра для духових інструментів Е.-Н. Мехуля; *Air de bravura* О. Лангле у виконанні учениця школи співу Розін; Концертна симфонія Ф. Дев'єнна і Патріотичний хор Ж.-Ф. Лесюера; у другому відділенні були виконані Увертюра для духових інструментів Ш.-С. Кателя; Вокальний дует Л. Керубіні; співають *citoyenne Rosine* і *citoyenne Richer*; нова Концертна симфонія для скрипки та баса Р. Крейцера у виконанні автора, П. Роде і П.-Ф. Левассера та *La Bataille de Fleurus* для великого хору Ш.-С. Кателя [169, с. 97].

Також побоювання дописувача викликає наявність серед викладачів інституту значної кількості артистів різних театральних оркестрів Парижа, котрі не зможуть повноцінно працювати одночасно у двох колективах. Сумніви кореспондента щодо активної роботи солістів паризьких оркестрів у новоствореному інституті пояснюються великим обсягом обов'язків, виконання яких покладались на викладачів. Коло їх діяльності не обмежувалось лише заняттями з учнями, а включало цілу низку завдань, пов'язаних із проведенням і участю у масових національних святах, фестивалях, політичних маніфестаціях, публічних концертах та інших заходах у складі творчих колективів навчального закладу. Такий широкий об'єм роботи, яку повинні були виконувати всі педагоги інституту, включаючи знаних солістів оркестрів, безумовно, вимагав значних зусиль і часу, тому побоювання критика щодо повноцінного та ефективного виконання сумісниками всіх своїх обов'язків виглядають не безпідставними.

Аналізуючи відповідь Б. Сарретта на «запит громадськості», а саме так виглядає зміст його звернення, можна помітити деяку корекцію власної риторики, яка зазнала певних змін у порівнянні із більш ранніми періодами. Він вже не так настійливо повторює революційні гасла, як це було раніше, і досить стримано відноситься до необхідності залучення студентів та викладачів музичного інституту для участі у культурно-масових заходах і політичних маніфестаціях. Намагаючись переконати членів Конвенту у необхідності реорганізації інституту і створення навчального закладу з більш розвиненою структурою, яким згодом стане консерваторія, Сарретт акцентує увагу на розширенні профільних класів для струнних інструментів, співу, композиції і прагне, щоб консерваторія стала наймасштабнішою у Європі [169, с. 102].

Свої патріотичні заклики він все більше спрямовує не в політичне русло, а на професіоналізацію національної системи музичної освіти і досягнення лідируючих позицій на європейських теренах. Це дозволило би повністю подолати кадрову залежність французьких оркестрів і театрів від

інструменталістів і вокалістів Німеччини та Італії, що було характерно для *Ancien Régime*.

У зміщенні акцентів з політичних питань на професійні, яке спостерігається у виступах Б. Сарретта та його соратників восени 1794 р., відчувається очевидний вплив жахливих наслідків якобінської диктатури. Епоха терору і тотальні репресії, які продовжувались з вересня 1793 р. до липня 1794 р. і жертвою котрих став сам Сарретт, змусили його більш реалістично сприймати та оцінювати революційні дії нової влади та зважено підходити до мінливих ідеологічних гасел. В умовах непередбачуваності економічного і політичного розвитку та хиткості влади, котрі склалися у Франції в останньому десятилітті XVIII ст., концентрація уваги на професійних питаннях давала певний імунітет від репресій і утисків під час кризових ситуацій. Б. Сарретт був одним із небагатьох революційно мотивованих музично-громадських діячів, котрий на власному досвіді відчув всі негативні наслідки надмірної ідеологізації і політизації навчального процесу музичного закладу і мистецтва в цілому. Лише завдяки наполегливим діям своїх соратників (Ф.-Ж. Госсек, Е.Н. Мехуль, Ж.-Ф. Лесюєр) і колективу інституту йому вдалося уникнути трагічної долі і знищення, що набуло масового характеру в епоху терору якобінської диктатури. Тому, продовжуючи процес реорганізації інституту в консерваторію Сарретт після повернення із ув'язнення намагається разом Ф.-Ж. Госсеком більшу увагу приділяти питанням підвищення рівня професійної підготовки студентів, впровадженню нових методів навчання і розробці викладачами прогресивної інструментальної і вокальної дидактики. Ідеологічний вплив революційної влади на навчально-виховний процес і педагогічний колектив консерваторії продовжував зберігатися, однак поступово цей тиск зменшувався і у вирішенні творчих і навчально-методичних питань консерваторія набувала певної самостійності.

Як зазначає К. Пьєр, офіційна відповідь адміністрації на висловлені зауваження критиків щодо формування педагогічного складу була надана

Б. Сарреттом достатньо швидко, через п'ять днів після публікації статті. У своєму зверненні очільник закладу перераховує всі досягнення творчого колективу інституту, наголошуючи, що такі видатні виконавці як Ж.-К. Лефевр, Ф. Дев'єнн, Е. Озі, А. Саллантен, Р. Крейцер та інші не можуть бути позбавлені права «проявляти свої дорогоцінні таланти і присвячувати частину власного часу для підготовки студентів Національного інституту» [169, с. 106].

Поєднання виконавської і педагогічної діяльності для професорів Паризької консерваторії згодом стало доброю традицією, забезпечуючи високий професійний рівень викладання фахових дисциплін, ефективність практичної підготовки студентів до їх майбутньої роботи у творчих колективах, а також наслідування національних виконавських традицій.

Як виконавець Е. Озі не обмежувався лише грою в театральних оркестрах, а намагався зберегти свій статус соліста, котрий він успішно підтримував у Духовних концертах. Сцена театру Фейдо, в оркестрі якого Озі продовжував свою виконавську діяльність, стає основною концертною площадкою для презентації нових сольних опусів, котрими він зачаровує слухачів у власній інтерпретації. Саме на неперевершене звучання фагота Озі акцентує увагу критик «*Journal des théâtres*» 18 лютого 1797 р. в огляді дев'ятого концерту, який відбувся на театральній сцені Фейдо.

Пожвавлення сольної концертної діяльності зрілого музиканта стало важливим фактором у його подальшому кар'єрному сходженні. Така нагода в Е. Озі незабаром з'являється через проведення реформи оркестру театру Опера у 1799 р., яка була викликана фінансовими проблемами, пов'язаними із політичною та економічною нестабільністю в країні і необхідністю підвищення рівня конкурентоспроможності колективу у складних умовах. Адміністрація театру запропонувала глядачам нову форму театрального дійства, котре не обмежувалось лише оперним спектаклем, а включало сольні виступи інструменталістів у супроводі оркестру під час антрактів. Дирекцією театру був організований конкурс, у ході котрого призначеному міністром внутрішніх

справ журі⁹² необхідно було відібрати із кращих музикантів Парижа групу супер-солістів, які в паузах між оперними або балетними актами виступали б із сольними концертними номерами. Крім молодих випускників консерваторії, серед конкурсантів, котрі прийняли участь у фінансово привабливих змаганнях, можна знайти імена таких авторитетних музикантів, викладачів навчального закладу, як Е. Озі, А. Юго (флейта), А. Саллантен (гобой), Ж.-К. Лефевр (кларнет), Т.-Ж. Делькамбр (фагот), Ф. Дювернуа (валторна), Ж.-А. Левассер (віолончель). Кожен з них продемонстрував ту впевненість, котру, «здебільшого відчують люди, які звикли отримувати визнання публіки»⁹³, представши 28 січня 1799 року перед членами журі і чисельною публікою, котра виявила надзвичайну зацікавленість завдяки можливості послухати своїх кумирів у незвичному для них творчому змаганні.

Якщо для визначення переможців серед флейтистів, гобоїстів, кларнетистів, валторністів і віолончелістів у журі не виникало ніяких труднощів, так як безперечними фаворитами були «загартовані» ще у Духовних концертах «майстерні професори», то у номінації «фагот» виникли певні складнощі. На одне місце супер-соліста крім інших учасників претендувало два визначних майстри – Е. Озі і його учень та молодший колега по консерваторії Т.-Ж. Делькамбр, гра кожного з яких була високо оцінена як журі, так і їх колегами-музикантами та слухачами. Члени журі, зазначав кореспондент *La Clef du cabinet des souverains*, прийняли нестандартне рішення і «...справедливо віддали пальму першості двом музикантам», таким чином, задовольнивши побажання публіки і самих претендентів⁹⁴. Переможці пообіцяли об'єднати свої

⁹² До складу журі, комісаром якого було призначено Б. Сарретта, ввійшли: Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лесюєр, О.-Ф. Лангле, П. Гавіньєс, Е.-Н. Мехуль, Ф.-Ж. Госсек та П. Лахуссе.

⁹³ *La Clef du cabinet des souverains*. 28 janvier 1799. P. 7.

⁹⁴ Підтримуючи в цілому компромісне рішення журі, дописувач в такій оцінці бачить певну великодушність Озі по відношенню до учня. На його переконання, маестро на той час володів таким потужним творчим потенціалом і кількістю титулів, які давали йому змогу одноосібно зайняти місце супер-соліста, однак він вирішив підтримати молодого талановитого митця на шляху його творчого розвитку.

зусилля для того, щоб достойно представляти фагот як сольний інструмент на сцені театру Опера, назву якого в котрий раз було змінено на Художній театр Республіки (Théâtre de la République et des Arts)⁹⁵.

Проведення реформи оркестру і залучення супер-солістів до виступів в антрактах дозволили значно підвищити інтерес публіки і дещо покращити фінансовий стан театру. Серед найбільш поширених опусів, які звучали з театральної сцени, були концертні симфонії для різних складів солюючих духових і струнних інструментів, інструментальні концерти, також у програмах і афішах зустрічаються окремі частини сольних творів. У формуванні репертуару для супер-солістів досить оригінальним виявився творчий експеримент Ж. Відеркера (J. Widerkehr), котрий на прохання адміністрації театру написав Концертну симфонію для кларнета, флейти, гобоя, валторни, двох фаготів і віолончелі *obligato*. Пізніше вона була включена як складова частина у балет «Мірза» Ф.-Ж. Госсєка. Виконуючи замовлення і побажання дирекції виділити кожен інструмент характерним сольним епізодом, він створює своєрідний музичний калейдоскоп, в якому лаконічні мелодичні теми звучать по чергово у кожного із семи інструменталістів. У коротких сольних репліках двох фаготів композитор не вдається до пошуку оригінальних технічних прийомів або тембру інструмента, щоб виділити окремо Озі або Делькамбра, а використовує їх «по чергово», як і інших солістів [107, с. 303].

Експериментальний варіант постановки Концертної симфонії Ж. Відеркера і балету «Мірза» Ф.-Ж. Госсєка з великим успіхом був здійснений у Художньому театрі (Опера) 14 лютого 1799 року і отримав високу оцінку критики, свідченням чому стали чисельні схвальні згадки у пресі. На знак подяки музикантам *Journal des Thidtres* 25 лютого 1799 року опублікував поетичний панегірик, присвячений всім супер-солістам, які прийняли участь у виконанні твору. Висловлюючи захоплення і похвалу кожному виконавцю, анонімний автор змальовує майстерність Е. Озі і Т.-Ж. Делькамбра в

⁹⁵ *La Clef du cabinet des souverains*. 28 janvier 1799. P. 7.

алегоричному образі фагота, «який творить чудеса» у діалозі з іншими інструментами.

Оновлена постановка балету «Мірза» надійно увійшла до репертуару театру і впродовж сезону неодноразово виконувалась зазначеним складом супер-солістів. Їх виступи в антрактах вистав стали регулярними і, судячи із повідомлень *Journal des théâtres*, не обмежувались лише балетом Ф.-Ж. Госсека. Серед найбільш популярних концертних п'єс, написаних спеціально для супер-солістів, можна відзначити Rondo для двох кларнетів з оркестром і *Larghetto* та *Allegro* для флейти, скрипки з оркестром до балету-пантоміми «La Dansomanie» Е.Н. Мехуля (1800), *Adagio* та Полонез для валторни і кларнета з оркестром Ф. Дювернуа до балету-пантоміми «Пігмаліон» Ф.-К. Лефевра (1800), Концертну арію для флейти, гобоя, валторни, фагота з оркестром Ф. Дев'єнна до балету «Дафніс і Пандора» Е.Н. Мехуля (1803), Тему з варіаціями для флейти, кларнета, фагота та віолончелі Ш.-С. Кателя до балету Л. Керубіні «Ахілл із Скіроса» (1804) та твори інших композиторів, які активно відгукнулись на прохання дирекції театру про створення репертуару для супер-солістів [107, с. 308-309].

Показово, що всі імена супер-солістів виписувались у газетних анонсах і афішах поряд з іменами виконавців головних партій опер та балетів, що свідчило про підвищення їх професійного статусу до рівня провідних солістів театру. У фінансовому відношенні річна заробітна плата солістів-інструменталістів значно перевищувала заробіток оркестрантів, її розмір коливався від 1800 до 5000 франків, в той час як другий фаготист, кларнетист або гобоїст отримували в середньому (без надбавок) 1000-1200 франків⁹⁶ [107, с. 318, 323].

⁹⁶ Фінансові питання часто були причиною суперечок як між музикантами у колективі, так і з дирекцією театру. Подібна ситуація склалася й у групі фаготів після зарахування Е. Озі та Т.-Ж. Делькамбра супер-солістами до штату оркестру, в якому до проведення конкурсу налічувалось п'ять фаготистів. Їх призначення на позиції солістів змусило адміністрацію провести скорочення групи фаготів, до списку яких потрапив Ф.Р. Гебауер, котрий був четвертим фаготистом і працював викладачем консерваторії з моменту її

Крім виступів у складі солістів у театральних спектаклях, Е. Озі не полишає можливості виступати поза межами Опера, на інших паризьких сценах, зокрема, у Французьких концертах Олімпійського товариства (Concert Français Société Olympique) або концертах аматорів на вулиці Клері (Concert des amateurs rue de Cléry)⁹⁷.

Прихід Наполеона Бонапарта до влади і проголошення його імператором (1804) змусили Е. Озі у черговий раз змінювати місце служби для продовження виконавської кар'єри. Отримавши всю повноту влади Наполеон намагається поступово відновити музичні традиції *Ancien Régime* і для підтримки міжнародного авторитету імперії прагне створити необхідну музичну інфраструктуру, котра у попередній період революційних подій і протистоянь зазнала руйнації. Його першим кроками на цьому шляху стало повернення церковної музики у храми, будівництво нової каплиці та відновлення залів у Тюільрі, де раніше відбувались Духовні концерти. Перебуваючи у Дрездені та ознайомившись із високим рівнем музичної культури Саксонського двору і творчими досягненнями королівської капели під керівництвом Ф. Паера, імператор переконується в необхідності створення подібного музичного колективу в Парижі, який б не обмежувався лише виконанням церковної музики. Офіційною датою заснування імператорської капели (*chapelle-musique*) вважається її участь в урочистому відкритті каплиці в Тюільрі 2 лютого 1806 року [176, с. 589]. Створення потужного колективу, до складу якого входили хор, оркестр, солісти-вокалісти і два органісти, відкривало для Е. Озі нові перспективи для подальшого творчого розвитку і успішної сольної-оркестрової виконавської діяльності.

Підйом творчої активності капели розпочинається після запрошення на посаду її керівника Ф. Паера, який за умовами контракту повинен був

заснування. Незважаючи на його чисельні звернення до адміністрації і готовність прийняти участь разом із іншими колегами у конкурсному відборі в оркестр, керівництво театру і міністр відмовили професору консерваторії у поновленні на службі [107, с. 318].
⁹⁷ *Le Courrier des spectacles*. 23 janvier 1802, p. 2.

«диригувати музикою для концертів і театральних вистав при дворі, а також писати всі музичні композиції, які йому буде наказано надати за наказом Його Імператорської Величності» [там само]. Високі гонорари за концерти в палацах імператора стали важливим стимулом для знаних паризьких та іноземних музикантів, котрі прагнули виступити з придворним оркестром. Такої честі удостоювалися лише найбільш талановиті митці, до яких належав і Е. Озі.

Творчі здобутки Е. Озі і його виконавська діяльність отримали надзвичайно високу оцінку і визнання сучасників. В офіційному некролозі консерваторії, підготовленому відомим скрипалем, професором П'єром Байо і виголошеному на відкритому засіданні колективу 15 грудня 1814 р., підкреслюється надзвичайний талант митця і його бездоганне володіння інструментом, «ресурси якого дуже обмежені»⁹⁸. Виділяючи основні етапи творчої біографії колеги, автор наголошує на його відданому і чесному ставленні до професії музиканта. В якому б творчому колективі митець не знаходився – театрі Фейдо, Опера, оркестрі аматорів або Імператорській капелі, він завжди з великою відповідальністю і відмінною якістю виконував свій професійний обов'язок. Чітка і виразна артикуляція, проста і природна експресія, бездоганна чистота і темброва насиченість звуку залишались неодмінними складовими виконавської майстерності Е. Озі, забезпечуючи йому блискучий успіх впродовж всієї виконавської кар'єри.

4.1.3. «Nouvelle Méthode de basson adaptée par le Conservatoire...» як основа професійної підготовки фаготистів

Не менш важливе місце у творчій біографії Е. Озі займає його педагогічна діяльність, яка протягом майже двох десятиліть активно продовжувалась у стінах Паризької консерваторії. Як уже зазначалось, ще до її заснування він стояв у витоків формування класів фагота, спочатку у музичній школі

⁹⁸ *Gazette nationale ou le Moniteur universel*. 17 décembre 1813, p. 3.

Національної гвардії, а пізніше – Національному інституті музики. Як один із найавторитетніших французьких виконавців-фаготистів він впевнено разом із своїми колегами (Т. Делькамбр, Л. Тюлу, Ф. Гебауер) очолює чисельні класи фагота в консерваторії і спрямовує свої зусилля на створення ефективної системи підготовки виконавців-фаготистів. Важливе значення у заняттях студентів консерваторії надавалось використанню прогресивних навчальних посібників, підготовка яких покладалася на професорів всіх спеціальностей. Ще до офіційного відкриття консерваторії в Інституті музики під керівництвом Ф. Госсєка була створена спеціальна комісія, яка відповідала за розробку дидактичних матеріалів, котрі повинні були стати «конститутивною основою» якісної підготовки професійних виконавців [169, с. 96]. Початковим кроком у цьому напрямку можна вважати вже розглянуту нами у другому розділі «Нову і аргументовану школу для фагота» (1787). Саме вона разом із «Новою теоретичною і практичною школою гри на флейт» (*Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute*) Ф. Дев'єнна стали першими дидактичними посібниками, придбаними для бібліотеки консерваторії влітку 1795 року⁹⁹.

Відчуваючи обмеженість теоретичного і практичного матеріалу свого раннього видання, яке в значній мірі було орієнтоване на початківців, Е. Озі як один із провідних професорів консерваторії намагається створити новий посібник, який б відповідав існуючим вимогам до фахових видань, встановленим художньо-методичною комісією Паризької консерваторії. Активізувати роботу професора над новою школою, в певній мірі, спонукало рішення авторитетного органу, в котрий входили такі провідні музиканти як А. Бертон, Ж. Блазіус, Л. Керубіні, Т. Делькамбр, Ф. Госсєк, Е.Н. Мехуль, Ж. Рогат, Г. Вейяр і сам автор. В його постанові від 15 травня 1801 року Е. Озі

⁹⁹ Підтвердженням тому є розписка Е. Озі від 17 червня 1795 р., в якій він вказує про отримання від Б. Сарретта 100 франків за дві школи, в котрій його видання було оцінено у 60 франків, а Ф. Дев'єнна – 40 [169, с. 118]. У порівнянні із дореволюційною вартістю у 9 франків [165], ціна посібника Озі зросла більше ніж у шість з половиною разів, що було пов'язане із великим рівнем інфляції, викликані політичною та економічною нестабільністю у країні.

зобов'язувався «створити школу для фагота, яка буде використовуватись для навчання в музичній консерваторії» [166, с. I].

На виконання отриманого завдання Озі витратив майже два роки і 28 лютого 1803 р. представив підготовлений варіант школи на розгляд членів комісії, до складу якої на той час входили два фаготисти – Т. Делькамбр і Ж. Рогат. У висновку її поважних членів, з котрим 18 березня 1803 року перед викладачами консерваторії виступив А. Бертон, зазначалось: «Комісія, призначена для того, щоб опікуватися створенням школи для фагота, завершила свою роботу, вона прийняла новий посібник, підготовлений громадянином Озі; комісія вважає, що будь-яка елементарна робота повинна спиратися на незмінні основи і що вони мають бути викладені чітко та точно; праця, яку ми надаємо на ваше схвалення, нам здається, поєднує у собі всі ці переваги: освічені знайдуть у ній надійний шлях, майстри – поважний авторитет, а композитори повинні бути вдячні авторові за турботу, яку він проявив, показавши їм засоби вдалого використання інструмента, у виконанні на якому він знає як досягти високого ступеня досконалості» [166, с. I].

Крім висловлення повної підтримки нового посібника і заклику членів комісії до схвалення його всіма викладачами консерваторії, у кінцевій резолюції лунає звернення до всього педагогічного колективу подвоїти зусилля на підготовку «повного зібрання праць, необхідних для потреб навчання» і проявити «турботу у створенні [виконавської] школи, призначеної керувати розвитком мистецтва у Франції» [166, с. II].

Після одноголосного схвалення «Нової школи гри на фаготі, прийнятої консерваторією для навчання...»¹⁰⁰, вона була затверджена Б. Сарреттом в якості базового посібника для навчання у класах консерваторії. Таким чином,

¹⁰⁰ Повна назва посібника, розміщена на титульній сторінці, має наступний вигляд: «Нова школа гри на фаготі, прийнята консерваторією для навчання в цьому закладі. Ця школа містить докладні принципи вивчення фагота, вправи в усіх тональностях із супроводом баса, дванадцять сонат прогресивної складності, тридцять різноманітних гам і сорок два каприси. Вона також містить спосіб збереження інструмента та засоби виготовлення тростин» [166].

Е. Озі заклав міцний фундамент для формування прогресивної фаготної дидактики, тим самим відкриваючи нову епоху у розвитку французької виконавської школи. З цього часу нове видання¹⁰¹ Е. Озі стало на довгі роки не тільки основним навчальним посібником для студентів Паризької консерваторії, але й зразком для фаготних шкіл інших авторів.

Слід зазначити, що на відміну від авторів флейтових, скрипкових, клавірних та інших інструментальних і вокальних шкіл кінця XVIII – початку XIX ст., котрі часто спирались на існуючі посібники своїх попередників, в Е. Озі не було подібних зразків фаготних шкіл інших авторів, на які він міг орієнтуватись при підготовці власної. Працюючи над посібником для студентів консерваторії, Озі повинен був формувати і наповнювати весь його зміст, спираючись в основному на власний педагогічний і виконавський досвід. Щодо структури школи, то відповідно до вимог художньо-методичної комісії, всі автори навчальних посібників дотримувались єдиного стандарту у викладі дидактичного матеріалу, використовуючи раніше розроблений і затверджений членами комісії зразок, котрий періодично оновлювався. Незважаючи на певні обмеження творчої ініціативи авторів у пошуку нових форм і методів викладання фахових дисциплін, така практика створення навчально-методичної літератури у Паризькій консерваторії зберігалась впродовж десятиліть.

За структурою і змістом школа Е. Озі для студентів консерваторії істотно відрізнялась від його першого посібника. Найбільш суттєві зміни автор вносить в інструктивну і художню частини, значно розширюючи і доповнюючи їх

¹⁰¹ На сьогоднішній день існують певні розбіжності у роках видання школи, котрі можна виявити як у публікаціях окремих авторів, так і офіційних установах. Зокрема, у пошуковій системі Національної бібліотеки Франції (Bibliothèque nationale de France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11638794/f7.item>) вказаний 1802 р. Однак у словнику Grove, як і в публікаціях А.Д. Морено, зустрічається 1803 рік видання. Для того, щоб переконатись у точності виходу із друку школи Е. Озі, необхідно спиратись на дату її затвердження загальними зборами консерваторії у якості офіційного підручника для навчання студентів. Вона, як вказано вище, була прийнята 18 березня 1803 р. за григоріанським календарем або 27 вантоза XI року республіканського календаря. Тому очевидно, що раніше цієї дати посібник Е. Озі не міг бути опублікований у видавництві консерваторії, керівництво яким здійснював сам автор.

новими різноманітними матеріалами. Методичні розділи, присвячені постановці інструмента, амбушуру, звуку, аплікатурі та іншим питання технології гри на фаготі, залишаються обов'язковими у консерваторському посібнику, однак стиль викладу інший, ніж у виданні для початківців. Зокрема, автор не вдається до опису постановки рук на інструменті з визначенням у дюймах відстані від ліктів рук до тулуба, а лише зазначає, що «лікті ні в якому разі не повинні торкатися тіла» і їх необхідно розташовувати так, щоб «пальці могли вільно діяти і зберігати свою еластичність» [166, с. 1].

Також Озі намагається уникати рекомендацій студентам щодо придбання інструментів конкретних майстрів, що міг собі дозволити у власному неофіційному виданні 1787 р. Академічний стиль викладу дидактичного матеріалу характерний і для інших розділів, котрі не співпадають зі змістом першої школи. Прикладом цьому можна вважати другий розділ «Формування звуку», у якому Озі надзвичайно стисло, у двох реченнях, пояснює механізм звукоутворення на фаготі, функції губ і роль слуху у визначенні «об'єму повітря, необхідного для утворення кожного звуку», відповідно до діапазону інструмента [166, с. 2]. Такий досить незвичний погляд автора на регуляторні функції слуху у формування об'єму видихуваного струменя повітря під час гри на інструменті, виглядає дещо несподівано, однак він не вдається до більш детального розкриття сутності процесу звуковидобування.

Зазначимо, що в аналогічному розділі видання 1787 р., як було вказано вище, питання звукоутворення на фаготі висвітлюються значно зрозуміліше і повніше. Деяке пояснення лаконічності Е. Озі у висвітленні основних чинників механізму звуковидобування на інструменті можна знайти у консерваторській «Школі для флейти...» А. Юго і Й.Г. Вундерліха, яка була видана пізніше, у 1804 р. В ній автори, посилаючись на інші посібники консерваторії, зазначають: «Фізикам потрібно розкрити причини, як на духових інструментах формується звук під дією повітря, ми повинні були розглянути тут його утворення лише у взаємозв'язку з інструментом, для якого пишемо» [133, с. 4]. Очевидно, що саме

на консерваторські вимоги спирався Е. Озі у підготовці розділу про формування звуку. Він, якщо аналізувати інструментальні школи навчального закладу 1802-1810 рр. інших авторів, був обов'язковий.

Серед інших питань, котрі необхідно було включати у посібники для духових інструментів, також залишались загальна постановка інструмента, аплікатура, амбушур, артикуляція, орнаментика, динаміка, фразування, особливості виконання частин *Adagio* і *Allegro*.

Всі вказані теми зустрічаються й у змісті кларнетової школи Ж.-К. Лефевра, котра, скоріш за все, була видана раніше посібника Е. Озі¹⁰² та флейтової школи (1804) А. Юго і Й.Г. Вундерліха. І хоча такий стандартний принцип формування змісту шкіл окремими дослідниками сприймається негативно через втрату їх оригінальності із-за обмеження творчої ініціативи авторів [131, с. 81], необхідно зазначити, що всі зазначені теми розділів, котрі вважали обов'язковими для авторів навчальних посібників консерваторії, зустрічаються й у більш ранніх виданнях, які виходили поза межами консерваторії¹⁰³. Перевагами консерваторських шкіл, при їх порівнянні із працями інших авторів, є значне розширення змісту навчальних посібників для підготовки професійних музикантів, в котрих питання виконавської практики повинні були розглядатись більш глибоко. При невідповідності змісту шкіл встановленим методичною радою нормам, вони не вважались офіційними

¹⁰² На титульній сторінці «Школи для кларнета» (*Méthode de clarinette*) Ж.-К. Лефевра вказаний XI рік видання за Французьким республіканським календарем, що співпадає із роком виходу школи Е. Озі. Однак, на відміну від школи Е. Озі, на ній відсутній стандартний гриф затвердження видання Ж.-К. Лефевра в якості навчального посібника консерваторії, котрий, очевидно, ще не був обов'язковим для офіційних видань навчального закладу. Це підтверджується більш пізнім перевиданням, на якому вже зафіксовані дати затвердження школи Ж.-К. Лефевра. У тексті грифу повідомляється, що 13 червня 1801 р. Лефевр зобов'язувався підготувати консерваторський посібник для навчання гри на кларнеті. 13 липня 1802 р. він представив на розгляд комісії готовий варіант школи, котрий після доповіді А.-Ф. Елера (A.-F. Eler) 23 липня цього ж року було прийнято до друку [153].

¹⁰³Зокрема, можна вказати школи для гобоя [194], кларнета [195] і флейти [196] фламандського музиканта-мультиінструменталіста А. Вандерхагена, а також флейтовий посібник Дж. Камбіні [99].

навчальними посібниками для студентів. Так сталося зі «Школою для першої і другої валторн» Ф. Дювернуа, котра не дивлячись на те, що була надрукована видавництвом консерваторії у 1802 р., через обмеженість змісту не отримала відповідного грифу «прийнята для навчання у консерваторії»¹⁰⁴ [108]. Офіційним посібником для валторністів стала «Школа для першої і другої валторн» Х. Домніча, котра у 1807 р. вийшла із друку із стандартним грифом затвердження [106].

Розкриваючи особливості формування амбушуру, Озі залишається стійким і послідовним прихильником постановки тростини, яка повинна розташовуватись на нижній губі, і «бути злегка нахиленою та утворювати кут з губою, на якій вона розміщена» [166, с. 2]. Тільки в такий спосіб можна було здійснювати ефективний контроль за вібрацією язичків, що впливає на якість звуку і чого важко досягти при суто горизонтальному положенні тростини на губах. Крім того, використання постановки із нахилом тростини, за словами автора, сприяло округлості звуковидобування і дозволяло легко керувати амбушуром у всіх регістрах діапазону фагота.

Значно конкретніше, ніж у школі 1787 р., Озі дає настанови щодо першого звуку, з якого необхідно починати заняття на фаготі. Найбільш зручним для початківців автор вважав *с малої октави*. Для цього складається детальна схема розміщення тростини при видобуванні вказаного звуку, яку потрібно було прикривати губами приблизно на відстані 6.77 мм (3 лінія) від першого дротяного кільця [166, с. 3]. Це відповідає вказаним у ранньому посібнику загальним параметрам, котрі коливались в залежності від регістру.

Основою атаки в процесі звуковидобування, як вказується у посібнику, був склад *тю (tu)*, котрий, починаючи із найбільш ранніх видань французьких музикантів-духовиків, вважався найбільш поширеним¹⁰⁵ у виконавській

¹⁰⁴ Серед інших причин також міг бути недостатній обсяг школи, котрий становив лише 63 сторінки, в той час коли офіційні посібники включали в середньому 120-150 сторінок.

¹⁰⁵ Серед прикладів можна назвати «Основи гри на флейті траверсо, блокфлейті і гобої» Ж. Оттетера, котра була опублікована у 1707 р. [132].

практиці. Незмінними автор залишив рекомендації відносно положення губ під час гри гами: у висхідному напрямку їх необхідно було підтягувати, а в низхідному, навпаки, – розслабляти і висувати. Серед вад, які найчастіше зустрічаються у початківців, професор виділяє роздування щік. Озі наголошує, що його потрібно уникати, тому що воно «шкодить рухливості язика, перешкоджає переходу із звука на звук і негативно позначається на витонченості» виконання [166, с. 3].

У наступному, четвертому розділі, присвяченому якості тростини, автор також намагається більш детально розкрити окремі технічні параметри тростини (Мал. А. 4.1. Додаток А), які при наявності в заключній частині школи окремого розділу, призначеного для освоєння навичок виготовлення тростин, варто було б об'єднати і розмістити в кінці школи, а не в близьких за змістом самостійних розділах.

В метричних характеристиках тростини Озі вказує більш уточнені її розміри, згідно яких загальна довжина повинна була становити близько 63,16 мм (28 лінів), ширина передньої частини язичка – 18,05 мм (8 лінів) і середньої частини на рівні першого дротяного кільця – 11,28 мм (5 лінів) [166, с. 4]. І хоча Озі не виключає корекції вказаних величин в залежності від якості очерету, наведені ним параметри значно точніші від розмірів П. Кюньє, в яких довжина тростини коливалась від 72,18 мм до 65,41 мм [101, с. 331].

Висвітлюючи питання аплікатури фагота (Мал. А. 4.2. Додаток А), автором основну увагу приділено не спрощеному поясненню функцій пальців у прикритті та відкритті отворів і управлінню клапанною механікою, а особливостям використання додаткової аплікатури для корекції «злісних звуків». Всі намагання подолати існуючі дефекти завдяки вдосконаленню каналу інструмента, зазначає професор, не дали бажаного результату і могли спричинити ще більші недоліки, «тому лише за допомогою майстерності нам вдається виправити ці вади, притаманні фаготу» [166, с. 5].

До найбільш проблемних звуків діапазону фагота, які вимагають інтонаційної корекції з використанням допоміжної аплікатури, Е. Озі відносить сім: Fis, Gis, В, Е, Gis, Е, Fis і G. Для кожного із них він пропонує окремі аплікатурні варіанти, котрі здатні виправити похибки їх інтонації. Для нестійкого Fis великої октави рекомендується закрити нижній клапан Сі-бемоль. Низький Gis цієї ж октави можливо підвищити, закривши нижній клапан Ре і відкривши Мі-бемоль. Стабілізувати інтонацію звуку В великої октави можна було завдяки одночасному закриттю пальцем правої руки отвору Мі, а великим пальцем лівої руки клапана Сі-бемоль внизу. Корекція інтонації натурального Е малої октави, який здебільшого понижував, здійснювалась закриттям третього отвору пальцем правої руки, а для вирівнювання Gis в цій ж октаві потрібно було закрити клапан Ре [166, с. 5].

У верхньому регістрі найбільш фальшивими залишались звуки Е, Fis і G першої октави, котрі стандартною аплікатурою, вказаною у таблиці, виправити було неможливо, тому при вирівнюванні інтонації звуку Озі радить закрити пальцями три отвори лівої руки і відкрити клапан Соль-дієз, а для корекції Fis і G – закрити нижній клапан Сі [166, с. 5].

Вказані варіанти допоміжної аплікатури для покращення чистоти інтонації зазначених звуків професор вважав вичерпними, а у всіх інших випадках пропонує користуватися таблицею, в якій представлені найсучасніші зразки пальцевої аплікатури, отримані в результаті тривалих досліджень [166, с. 5].

Зазначимо, що таблиця аплікатури фагота, розміщена у виданні 1803 р. (Мал. А. 4.2. Додаток А), була повністю орієнтована на семиклапанний інструмент, як найбільш сучасну модель того часу.

У шостому розділі консерваторського посібника розкриваються дві важливі теми, пов'язані із артикуляцією і штрихами, котрі у тій чи іншій мірі розглядались Озі в першій школі 1787 р., а також вперше представлено динамічні відтінки. В достатньо стислому текстовому фрагменті висвітлюються

три основні види артикуляційної техніки у грі на фаготі, пов'язані з виконанням *legato, detace, staccato*. Короткий опис супроводжується чисельними нотними прикладами різноманітного, у відповідності до характеру музичного образу, використання зазначених видів артикуляції, яких «повинно бути достатньо, щоб дати загальне уявлення про спосіб застосування різних її типів; але перш за все, ми повинні проникнутись характером твору, який ми виконуємо, щоб вживати ту, яка йому підходить» [166, с. 9].

Серед недоліків, які можуть виникати під час гри на фаготі, як вказується автором, зустрічається мимовільна поява горлових звуків у виконанні штрихів *staccato*, а також надмірна рухливість підборіддя, котрі «позбавляють язика спритності, яка йому доступна» [там само].

Лаконічно розкриває Озі і питання ролі динамічних відтінків та особливостей їх виконання на фаготі. З часів, коли, за словами Г. Аберта, завдяки неперевершеній майстерності мангеймського оркестру «публіка під час виконання *crescendo* поступово піднімалися з крісел, а при *diminuendo* знову набирали повітря в легені, помічаючи, що у них зупинилося дихання», [28. с. 164], пройшли десятиліття, і вказані динамічні ефекти вже не сприймалися так гостро. Озі обмежується лише загальновідомою тезою, що без нюансів будь-яке виконання стало б одноколірним і монотонним та знищило чарівність музики [166, с. 9]. Подібні думки, як відомо, лунали ще півстоліття тому у трактатах Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха та інших музикантів епохи пізнього бароко.

Розміщуючи графічні позначення *crescendo* і *diminuendo*, автор зазначає, що при посиленні звуку необхідно збільшувати його звучність не до максимального рівня, а до половини його гучності, а у зворотному порядку зменшувати її до кінця [166, с. 10]. Такий спрощений опис *crescendo* і *diminuendo* за відсутності будь-яких технологічних деталей їх виконання на фаготі супроводжується чисельними прикладами, які, як зазначає сам автор, запозичені із вокальної літератури.

Використання вокальних фрагментів для унаочненого сприйняття і практичного засвоєння окремих виконавських прийомів у грі на фаготі в посібнику Озі зустрічається неодноразово. Найбільш різноманітно вони представлені у розділах, присвячених орнаментиці, фразуванню і особливостям виконання *Adagio*. Орієнтація на вокальну школу Б. Менгоцці [160] при висвітленні особливостей виконання орнаментики характерна не тільки для школи Е. Озі. Окремі фрагменти із фундаментальної вокальної методики Паризької консерваторії, створеної колективом професорів під керівництвом італійського маестро, були використані без відповідних посилань в інструментальних посібниках інших викладачів консерваторії, зокрема: Ж.-К. Лефевра (кларнет), А. Юго і Й.Г. Вундерліха (флейта), Х. Домніча (валторна), П.-М. Байо, П. Роде, Р. Крейцера (скрипка) та Ж.-Л. Адама (фортепіано).

Описуючи застосування різноманітних видів орнаментики, Озі наголошує на їх ролі у розкритті виражальних можливостей інструмента та варіюванні тематичного матеріалу і зазначає: «Ми прикрашаємо п'єсу, використовуючи посіяні під час виконання якісь приємні нотки, які не варто було писати композитору, але котрі стають необхідними, щоб інструмент засяяв, а часом зникла і одноманітність фраз» [166, с. 10]. Для більш ефективного засвоєння правил застосування довільних прикрас Е. Озі, як і Г. Ф. Телеман у «Методичних сонатах», наводить нотні приклади їх виконання у триголосному варіанті, в якому у верхньому голосі розміщує оригінальний композиторський текст, у середньому – партію першого фагота із виписаними прикрасами, котрі доповнювали оригінал і виконувались учнем, на нижньому – партію другого фагота, яка призначалась для викладача.

Серйозна увага автора до питань орнаментики засвідчує, що традиції виконавської практики доби бароко, зокрема уміння використовувати основні і довільні прикраси, продовжували залишатись одним із важливих чинників професійної підготовки інструменталістів у музично-освітньому процесі

Паризької консерваторії. Дещо недоречним в даному випадку виглядає періодичне посилення авторів консерваторських інструментальних посібників на вокальне видання навчального закладу, а не на фундаментальну працю Й.Й. Кванца, котрий пів століття тому розкрив теоретичні і практичні засади виконання основних та довільних прикрас більш глибоко і детально, ніж це здійснює авторський колектив вокальної методики на чолі з Б. Менгоцці. Тим більше, що франкомовний варіант трактату Й.Й. Кванца було видано одночасно з німецьким і він не міг не знаходитись у бібліотеках Парижа, включаючи консерваторську.

Уникнення посилення на фундаментальну роботу німецького музиканта можна пояснити лише певними політичними обставинами, котрі визначали специфіку діяльності консерваторії на ранніх етапах її формування. Їх сутність полягала у значному посиленні патріотичних настроїв і намаганні «покласти край пануванню Італії та Німеччини над музичним мистецтвом Франції і уникнути музичної залежності від них» [141, с. 72].

Друга частина «Нової школи...» Е. Озі містить інструктивний та художній матеріал різного ступеня складності. Враховуючи те, що до консерваторії приймалися вступники як з музичною підготовкою, так і початківці, котрі не володіли навичками гри на фаготі, Озі створює спеціальні вправи і художні твори для всіх рівнів навчання. Автор розміщує у відповідній послідовності з поступовим зростанням технічних труднощів 31 приклад гам у тональностях від 1 до 5 ключових знаків у діапазоні від *сі-бемоль* великої октави до *ля-бемоль* першої – діатонічних (мажору і натурального, гармонічного і мелодичного мінору) і хроматичних; 11 вправ на засвоєння стрибків на різні інтервали та їх поєднання з гамоподібним рухом, оспівуванням, штрихами *legato, detace, staccato* в різних темпах, ритмічних групах тощо. Далі слідує 25 різнохарактерних дуетів у всіх тональностях мажору і мінору, написаних в різних темпах і розмірах, а також 6 п'єс у популярних на той час жанрах (марш,

менуєт, варіації), призначених для поширеного у педагогічній практиці ансамблю у складі студента (перший голос) і викладача (другий голос).

Використання дуетного варіанту викладу дидактичного і художнього матеріалу для сумісного виконання учнем і вчителем значно підвищувало ефективність оволодіння прийомами гри на інструменті і сприяло розвитку навичок ансамблевого музикування. Ця традиція, закладена М. Корретом, А. Мао, А. Вандерхагеном та ін., неуклінно зберігалась у навчальних посібниках Паризької консерваторії, виданих за рекомендацією методичної ради навчального закладу.

Для такого ж складу виконавців Е. Озі пише дванадцять «сонат прогресуючої складності», назва і зміст яких свідчить про поступовий розвиток та зростання технічних та художніх завдань у їх виконанні. Перші шість «маленьких сонат», незважаючи на вказаний підзаголовок, який створює враження про їх простоту і доступність, у технічному і художньому сенсі видаються досить складними і могли бути розраховані на студентів приблизно середніх курсів. Вони вимагають від учня достатньо високого рівня володіння інструментом: повноцінним діапазоном, артикуляційною технікою, штрихами, диханням тощо.

З метою розвитку технічної досконалості і віртуозності учнів старших курсів Озі включає *шість Великих сонат для двох фаготів*, котрі попри свою методичну направленість відрізняються художньою та композиційною оригінальністю і технічною складністю. Цикл сонат логічно і методично обґрунтовано побудований за принципом послідовного ускладнення образного змісту, композиції, прийомів гри, штрихів тощо. Якщо Сонати №№ 1 і 2 представляють собою невеликі за обсягами, невибагливі камерні опуси нескладної фактури, котрі можуть бути використані у роботі зі студентами, то у наступних творах спостерігається більш складний у технічному, художньому і ансамблевому відношенні матеріал, що потребує від виконавця партії першого фагота вже професійного рівня підготовки. Вибір тональностей сонат не

виходить за межі традиційного кола з невеликою кількістю ключових знаків (1-2), однак у їх послідовності простежуються оригінальні особливості, котрі вказують на невипадковість тонального плану. Зокрема, у циклі спостерігається розподіл на дві групи (№№ 1-3 і 4-6), в яких тональна логіка ідентична: G-dur, C-dur, a-moll співвідносяться так само, як F-dur, B-dur і g-moll (тобто як T-S-II moll).

Одним з найбільш цікавих творів цього циклу є *Велика соната № 3, a-moll, у трьох частинах*, в котрій художній результат перевищив суто навчальні завдання. *I ч., Allegro, a-moll*, – написана у класичній сонатній формі з традиційною тричастинною структурою і типовим тональним планом експозиції: головна партія у тональності *a-moll*, побічна і заключна партії у паралельному *C-dur*. Оригінальність гармонічного мислення Е. Озі розкрилась у розробці, де панує мінорний лад, а тональна нестійкість проявляється у відхиленні в далеку тональність III мінорного ступеня і мінорної домінанти. В репризі затвердження основної тональності *a-moll* стало однією з причин відмови від проведення побічної партії, котра в експозиції звучала у мажорному ладі і була заміщена новою темою в тональності *e-moll* у розробці. Характерною особливістю *I ч.* є її відносно невеликий масштаб, обумовлений лаконічним об'ємом тем, компактністю розробки і скороченням репризи.

В експозиції носієм провідного художнього образу стає лірична тема головної партії, написана у зручній для виконання на 7-клапанному фаготі тональності *a-moll*. Інтонаційну основу теми складають наспівні, переважно поступеневі звороти, в яких підкреслюються низхідні секунди. У поєднанні із затактовою структурою фраз, відокремлених паузами, та хореїчним фразуванням вони створюють образ смутку, печалі, тяжких переживань (Приклад Б. 4.1. Додаток Б).

У другому реченні після проведення першого тематичного елемента (в обсягу лише двох фраз) пануючою стає *quasi*-імпровізаційна віртуозність, що розкриває технічну майстерність виконавця партії першого фагота. Така

специфічна композиційно-структурна відзнака, як двофазна будова тем, є притаманною багатьом сольним інструментальним творам французьких композиторів доби класицизму, що неодноразово відзначалось дослідниками їх творчості [70, с. 112-113].

Більш світла за характером побічна партія, викладена у паралельному мажорі, не контрастна головній темі та інтонаційно несамостійна: вона містить окремі спільні звороти, зокрема ямбічний мотив низхідної секунди (Приклад Б. 4.2. Додаток Б).

Тональність *C-dur* затверджується також і у заключній партії, котра тематично не оформлена і побудована на віртуозних пасажах тріолями та шістнадцятими тривалостями, виконання яких передбачає не тільки технічно досконале, але й ритмічно бездоганне відтворення (Приклад Б. 4.3. Додаток Б).

Трифазний композиційний план експозиції повторюється у видозміненому вигляді у розробці, котра починається з розвитку основного мотиву теми головної партії в тональності мінору III ступеня (однойменній до паралельної). Озі зосереджується на активному варіантно-секвентному розвитку основного мотиву теми головної партії, додаючи його звучанню бурхливо-напружений відтінок завдяки застосуванню високого регістру фагота, котрий на інструментах того часу міг представляти певні труднощі. Використання гучної динаміки на крайніх верхніх звуках діапазону посилює драматичний ефект та паралельно виконує суто технічне завдання – полегшити солісту їх впевнене видобування. Завершується перший розділ розробки домінантою в тональності *e-moll*, котра є мінорною домінантою до основної тональності.

Згідно поширеної у французькій інструментальній музиці традиції, у розробці сонатної форми побічна партія може бути відсутня. У другому розділі розробки замість неї з'являється нова наспівна, елегійна тема, яка доповнює образну сферу побічної партії новими фарбами спокою, умиротворення і рівноваги. Заключний розділ розробки побудовано аналогічно закінченню

експозиції на активному русі пасажів, що розгортаються на домінантовому органному пункті і завершуються зупинкою на напружено-драматичному зменшеному септакорді, готуючи вступ головної партії у репризі.

Як характерну особливість репризи відмітимо зміну її структури у порівнянні з експозицією. За рахунок виключення побічної партії реприза стає скороченою, до того ж тенденція до стислості викладення матеріалу, котра спостерігалася на різних композиційно-структурних рівнях, додатково посилюється зменшенням масштабів основних структурних елементів заключного розділу. Зокрема, головна партія представлена тільки першим реченням складного періоду. Свій об'єм зберегла лише віртуозна заключна партія, котра завершує I частину затвердженням мінорної тоніки.

Партія першого фагота побудована у межах майже усього діапазону від звуку *соль великої октави* до *соль першої*, що вимагає повноцінного володіння інструментом у всіх регістрах і було доступно студентам старших курсів консерваторії.

У II ч. (*Siciliano, e-moll*) домінує образна сфера, пов'язана з однією з найважливіших французьких національних традицій, – танцювальністю і, ширше, пластичністю, яка стає жанровою основою поетичного образу сициліани. М'яка, пластична мелодична лінія основної теми старовинного італійського танцю розкриває виразні можливості фагота як інструмента, якому підвладна також і лірична художньо-образна сфера.

Сициліана написана у тричастинній формі з розвиваючою серединою і не містить образних контрастів. Композитор широко використовує варіаційний принцип розвитку тематичного матеріалу, поступово розширюючи діапазон партії першого фагота і насичуючи її різноманітними віртуозними пасажами (Приклад Б. 4.4. Додаток Б). Повільний темп (котрий виконувався більш рухливо, ніж це прийнято сьогодні) та широкі фрази обсягом у 8 тактів через відсутність вказаних автором дихальних цезур потребують від виконавця добре розвиненого дихання та умілого володіння технікою короткого вдиху, особливо

у фрагментах з дрібними тривалостями, в яких може виникнути нестача повітря. Не менші труднощі на семиклапанному фаготі старої конструкції також були пов'язані із виконанням *pp*, що вимагало володіння добре розвинутим гнучким амбушуром.

Фінал сонати (*Polonaise, Allegretto, a-moll*) продовжує хореографічну лінію попередньої частини, але на відміну від неї представляє більш сучасний для кінця XVIII ст. танцювальний жанр – полонез. Використовуючи традиційну для фіналів сонатного циклу форму п'ятичастинного рондо, Озі створює оригінальний приклад, в якому тісно переплітаються блискуча віртуозність та опосередкована танцювальність. Нетипова для фінальних частин мінорна тональність зумовила певні образні і композиційно-драматургічні особливості заключної частини. У мінорній темі рефрену прямі «дансанти» жанрові ознаки присутні доволі узагальнено та проявляються у тридольному метрі, ритмічних акцентах на перших долях (Приклад Б. 4.5. Додаток Б).

Більш відповідним величному характеру популярного у XVIII-XIX ст. урочистого величного танцю є перший епізод, написаний у паралельному C-dur та побудований на блискучих фанфарних мотивах у поєднанні з віртуозними пасажами, в яких особливу складність представляють стрибки на широкі інтервали – дві октави, дециму, квінтдециму (Приклад Б. 4.6. Додаток Б).

Особливо оригінальним постає другий епізод, в якому відбувається переосмислення функцій партії другого фагота. На відміну від попередніх сонат №№ 1 і 2, де він виконував функцію *basso continuo*, в нього звучить нова виразна лірична тема на фоні акомпанементу першого фагота (Приклад Б. 4.7. Додаток Б).

«Метод.....» Е. Озі завершують 42 каприси, котрі поряд з іншим дидактичним і художнім матеріалом не втратили свого значення у вихованні молодих виконавців.

Створення Е. Озі фундаментальної школи для фагота, загальний обсяг матеріалів якої у п'ять разів перевершував перше видання (1787), стало

початком формування нових стандартів інструментальної дидактики у виконавстві на духових і одним із важливих чинників розвитку французької фаготної школи, як і флейтової, валторнової та ін. Підтвердженням цьому можна вважати наступні посібники для флейти професорів консерваторії А. Юго і Г. Вундерліха (1804) та валторни Г. Домніча (1807). Після паризького видання школа Е. Озі була опублікована в 1806 р. у німецькомовному перекладі в Ляйпцизі, а пізніше на італійській мові. Як стверджує А.Д. Морено, вплив Озі помітний майже у всіх фаготних виданнях першої половини ХІХ століття, автори яких не тільки цитують французького митця, але й використовують його принципи і послідовність у формуванні основних розділів своїх посібників [164, с. 46].

Створенням Е. Озі «Школи для фагота, прийнятої консерваторією...» вперше було сформовано навчальний посібник для підготовки професійних виконавців, котрий став фундаментальною основою для розвитку французької виконавської школи і утвердження її панівного положення на теренах Європи.

4.2. Творчий внесок Ф. Дев'єнна у формування фаготного концертно-педагогічного репертуару

На відміну від Е. Озі, творче життя котрого було пов'язане виключно з фаготом, у виконавській діяльності Ф. Дев'єнна фагот був не єдиним інструментом, з яким він виступав як соліст і оркестрант. У Духовних концертах талановитий музикант значно частіше з'являвся перед паризькою публікою із власними сольними флейтовими опусами і справедливо вважався одним із кращих віртуозів-флейтистів. Однак, як зазначається у дисертації О. Рудики [70, с. 73], на початку своєї кар'єри він більш успішно володів фаготом, що підтверджується його службою в оркестрі паризької Гранд-опера

та блискучим дебютом із власним фаготним концертом¹⁰⁶ у палаці Тюільрі 25 березня 1784 року.

Унікальна концертна діяльність Ф. Дев'єнна є свідченням його неординарного таланту як виконавця-мультиінструменталіста. Виступаючи періодично в рамках Духовних концертів із власними сольними флейтовими композиціями і дещо рідше з фаготними, він одночасно впродовж всього життя залишався незмінним солістом-фаготистом оркестру театру Фейдо. Однак значно масштабнішим внеском Ф. Дев'єнна у розвиток французької фаготної школи є його композиторська творчість, вагому частину котрої складає багатожанровий доробок для фагота, в якому присутні сольні концерти для інструмента, концертні симфонії із солюючим фаготом, камерно-інструментальні твори – квартети, тріо і дуети для фагота та різних складів інструментів.

Всього Ф. Дев'єнном, як вказував у серії своїх статей у *Revue et gazette musicale de Paris* в 1864 р. відомий французький музичний історик А. Пужен (A. Rougin), було створено п'ять концертів для фагота [174, с. 364]. Однак, професор Мерілендського університету Уільям Монтгомері (W. Montgomery), автор фундаментальної дисертації про творчу діяльність Ф. Дев'єнна [162], у списку творів композитора у статті з енциклопедичного видання Grove підтверджує лише чотири, зокрема: №1, C-dur (1785); № 2 (близько 1794); № 3, F-dur (1790); № 4, C-dur (1793) [163]. Певні неточності виникають й у самій статті, в котрій зазначається, що вперше концерт № 1 для фагота Ф. Дев'єнна був виконаний Е. Озі у *Concert Spirituel* 24 березня 1780 року [там само]. У той же час, як вказувалось у *Journal de Paris*, Ф. Дев'єнн дебютував як фаготист з першим концертом 25 березня 1784 р., тому дата 1785 р. може бути пов'язана лише з роком видання, але не створення або прем'єрного показу.

Відсутність у переліку фаготних концертів Ф. Дев'єнна концерту № 5 може бути пов'язана з версією щодо його приналежності В. Моцарту, а не

¹⁰⁶ *Journal de Paris*. 25 mars 1784, p. 379.

французькому митцю: «про що досі сперечаються, чи був він створений Дев'енном або приписується Моцарту» [173, с. 2]. Саме через існуючу дискусію щодо авторства вказаного концерта німецький фаготист і диригент, професор Екарт Хюбнер (E. Hübner), який разом із Словацьким камерним оркестром у 1994 р. здійснив запис всіх доступних¹⁰⁷ фаготових концертів Ф. Дев'енна, не позначає номер Концерта В-dur і ставить знак питання біля прізвища В. Моцарта як можливого його автора¹⁰⁸. У супровідній статті до концертного альбому він висловлює припущення, що даний опус, який приписують Дев'енну, може належати Моцарту та бути його 2-м концертом для фагота¹⁰⁹ [122].

Серед восьми концертних симфоній, які були написані у різні періоди творчості Ф. Дев'енна, фагот як солюючий інструмент було включено до п'яти наступних: № 1, F-dur для валторни і фагота (1785 р.); № 2, C-dur для гобоя або кларнета і фагота (близько 1786); ор. 22, F-dur, для флейти, кларнета і фагота (близько 1788); № 4, F-dur для флейти, гобоя, валторни і фагота (близько 1791); F-dur для флейти, гобоя, валторни і фагота (близько 1797) [163]. У їх виконанні Ф. Дев'енн виступав переважно як флейтист, а для виконання партії фагота частіше запрошувався Е. Озі, хоча в окремих концертах також приймав участь Т. Делькамбр.

Роль Ф. Дев'енна у формуванні концертного і педагогічного репертуару, розвитку професійної майстерності інструменталістів та прогресу у виконавському мистецтві оркестрових колективів була високо оцінена у першу чергу його співвітчизниками. Як зазначав Ф.Ж. Фетіс, Ф. Дев'енн «створив

¹⁰⁷ В анотації Е. Хюбнера вказується, що на сьогоднішній день виконання відсутнього на диску концерту № 3 для фагота Ф. Дев'енна здійснити неможливо через те, що збереглися лише окремі голоси партитури без партії сольного фагота [122].

¹⁰⁸ На титульній сторінці розміщено наступний текст: Basson Concerto in B major (Mozart?).

¹⁰⁹ Зважаючи на відсутність глибоких досліджень щодо вказаної версії та її об'єктивного підтвердження, така точка зору за відсутності вагомих аргументів виглядає непереконливо. Ф. Дев'енна часто називали французьким Моцартом через деяку інтонаційну та композиційно-структурну близькість його окремих творів стилю геніального австрійського сучасника, що і стало причиною виникнення подібних сумнівів у авторстві Концерта В dur.

новий жанр музики для духових інструментів, спонукав митців до вдосконалення своєї майстерності, і тим самим сприяв удосконаленню французьких оркестрів» [116, с. 10]. Надзвичайно напружений графік роботи композитора, в якому, «незважаючи на всі обов'язки, покладені на нього, і проведення уроків», він щоденно відводив вісім годин для роботи над створенням нових композицій, зберігався протягом багатьох років [там само].

У творчому доробку Ф. Дев'єнна найбільш чисельними є камерно-інструментальні твори. В опусах для ансамблю, особливо, створених у 90-ті роки XVIII – початку XIX ст., коли він викладав у консерваторії як професор класу флейти, композитор віддавав перевагу духовим інструментам. В ансамблевій спадщині митця А. Пужен виділяє 42 квартети, 64 тріо у шістнадцяти збірках, 164 дуети і 78 сонат для різних складів інструментів¹¹⁰ [174. с. 364]. Серед творів для фагота, написаних у часи становлення французької фаготної школи, необхідно виділити дві збірки сонат для фагота і *basso continuo* ор. 24 та ор. 70 [173, с. 2], котрі не втратили своєї актуальності як для сучасних виконавців, так і слухачів.

4.2.1. Шість сонат для фагота і *basso continuo* ор. 24

У французькій інструментальній музиці другої половини XVIII – початку XIX ст. жанр сонати для духового інструмента і *basso continuo* пройшов складний шлях становлення. Якщо у музично-театральних жанрах французька музична культура сформувала національну модель опери у жанрі ліричної трагедії і народила світові балетну виставу, то у камерно-інструментальній музиці, як вказують дослідники, «французька музична культура, для якої завжди був ближчий сюїтний принцип, не мала свого національного варіанту

¹¹⁰ Відмінності між кількістю опусів, вказаною французьким музикознавцем, і цифрами сучасних дослідників [163], можуть бути пов'язані із знищенням або втратою певної частини творів Ф. Дев'єнна за період більше ніж півтора століття з моменту публікацій А. Пужена.

сонатного жанру: на різних етапах розвитку соната «запозичувалася» з інших національних шкіл і адаптувалася до умов французької культури» [54, с. 223]. Розуміння сонати як камерно-інструментального циклічного твору спиралось на наслідування жанрових моделей, сформованих в інших країнах: від перших зразків, орієнтованих на гомофонно-гармонічну фактуру та сюїтні ознаки італійської *Sonata da camera*, до заснованих на класичній моделі композицій, що, в першу чергу, втілювали традиції і закономірності *клавірної* сонати віденських класиків з її усталеним порядком частин (швидко-повільно-швидко), визначеними функціями та особливостями структури кожної з них (сонатною формою першої частини, рондо у фіналі тощо).

Вагомим джерелом, котре також мало великий вплив на інструментальну музику у Франції і зокрема, сонату, як зазначають дослідники, був драматичний театр, роль котрого у культурно-мистецькому житті країни була надзвичайно значною: французьке інструментальне мистецтво «завжди було тісно пов'язане з театром, з конкретною дією або ситуацією. Переважна більшість французьких композиторів тяжіла до програмності, звукової фіксації подій або картин, до того, щоб, за висловом Руссо, – вкласти око у вухо» [23, с. 12]. В симфонічних і камерно-інструментальних жанрах, зокрема у сонаті, це відтворилось у прояві театральних закономірностей на різних рівнях музичної драматургії, від композиції і тематично-образних співвідношень до мотивної побудови окремих тем.

Шість сонат для фагота і basso continuo op. 24 (1788?) Ф. Дев'єнна представляють собою художньо-образну енциклопедію камерної музики для духових інструментів епохи класицизму. Вони не поступаються кращим класичним зразкам жанру сольної сонати різноманітністю образів, виразністю мелодизму, блискучою віртуозністю і багатством жанрових асоціацій. Автор по-новому виявляє семантичне поле фагота як солюючого інструмента, розкриває його виразні і технічні можливості, відкриває нові грані різнобарвної тембрової палітри, розширює штрихову та звукодинамічну сфери.

Кожна із сонат має тричастинну циклічну структуру, в якій перша і третя частини відрізняються активністю і жвавим характером і протиставляються другій – ліричному центру твору. Основу контрасту між частинами циклу складають тональні, жанрові та темпово-метроритмічні відмінності.

Основою драматургії перших частин, написаних у формі класичного сонатного *allegro*, стає яскравий образно-тематичний контраст. Головні партії як провідні носії художньо-образного змісту характеризуються рішучістю і фанфарно-маршевими жанровими засадами (Соната № 1, C-dur), моторністю (Соната № 2, G-dur), святковістю та урочистістю (Соната № 3, F-dur), мають моторно-танцювальний характер (Соната № 6, C-dur) або, вкрай рідко, ліричний (Соната № 5, g-moll).

Ліричними центрами сонат для фагота стають повільні *Adagio (Largo* в Сонаті № 3, F-dur), у котрих панують лірична аріозність (Сонати № 1, C-dur; № 3, F-dur), граціозна танцювальність (Соната № 2, G-dur), світла ніжність, подекуди меланхолійність (Соната № 5, g-moll).

Класичні традиції сонатного циклу найбільш повно проявились у фіналах, композиційно представлених формою рондо, де традиційно домінує жанрово-танцювальна стихія (виключенням є фінальний менует сонати № 1, в якому використано варіаційну форму).

Тональний план циклу базується на використанні кола тональностей з невеликою кількістю ключових знаків, поширених у виконавській практиці доби класицизму, що в значній мірі було обумовлено недосконалістю конструкції фагота. Головною тональністю циклу можна вважати C-dur, котрий обрамляє весь цикл та утворює тональну арку від Сонати № 1 до Сонати № 6 і визначає вибір інших тональностей. Основу тонального плану складають класичні гармонічні закономірності: композитор використовує тональності 1-2 ступенів спорідненості, зокрема, тональності домінанти (Соната № 2, G-dur), субдомінанти (Соната № 3, F-dur), подвійної субдомінанти і паралельну до неї (Соната № 4, B-dur; Соната № 5, g-moll). При переважанні мажорних

тональностей у циклі (в мажорі написані Сонати №№ 1, 2, 3, 4, 6) автор не уникає ладового контрасту в Сонаті № 5, мінорний лад котрої (g-moll) відтіняє та підкреслює фінальне повернення до початкового C-dur у заключній Сонаті № 6.

Соната op. 24 № 1, C-dur. I ч. *Allegro, C-dur* – написана в бароковій сонатній формі двочастинного типу, наближеній до класичної сонатної форми. В ній об'ємна, тематично насичена експозиція побудована на класичних закономірностях, в той час як відсутність розробки як самостійного розгорнутого розділу та домінантово-тонічний тональний план репризи відповідають канонам старовинної сонатної форми.

Експозиційний розділ відкриває тема головної партії, котра визначає художньо-тематичний зміст I частини твору. Написана у формі 12-тактового періоду, вона складається з трьох різнохарактерних речень, що відтворюють основну діалектичну триаду класицизму «теза-антитеза-синтез». Первинна «теза» розпочинається з побудованого на активному ямбічному злеті висхідного затактового мотиву по звуках тонічного тризвуку і завершується зупинкою на V ступені. Подальше її викладення розвиває і посилює ритмічну гостроту початкового затакту та насичує тему головної партії стрімким рухом, маршевою енергійністю і динамізмом. В «антитезі» провідною стає наспівна ліричність, уособлена широким ходом на виразну висхідну сексту, заповненим зворотнім поступовим рухом з проникливими оспівуваннями. У заключному синтезуючому чотиритакті провідним стає інструментальний початок: стрімкі віртуозні пасажі соліста узагальнюють образний розвиток теми головної партії та додають їй нових рис урочистості й блиску (Приклад Б. 4.8. Додаток Б).

Малоіндивідуальна у тематичному відношенні сполучна партія, побудована на гамоподібних зворотах у поєднанні з оспівуваннями у тріольному русі, має нестійкий характер та виконує основні завдання: композиційне – модуляційний перехід у тональність домінанати, та виконавське – демонстрація віртуозної техніки соліста.

Побічна партія протилежна головній за усіма основними параметрами: образним змістом, вокально-жанровою природою, гармонічними та темпово-ритмічними особливостями тощо. Її ліричні риси підсилено мінорним ладом домінантової тональності (g-moll), що дуже рідко зустрічається у співвідношенні тональностей головної і побічної партій класичної сонатної експозиції (Приклад Б. 4.9. Додаток Б).

Стрімкий рух шістнадцятих і мажорний лад двічі повтореної заключної теми повертають активну образну сферу головної партії та насичують завершення експозиційного розділу технічним блиском і віртуозністю, додаючи твору риси концертності (Приклад Б. 4.10. Додаток Б).

Невелика за розмірами динамічна реприза побудована на тональному розвитку скороченої головної партії (в якій відсутнє 2 речення – «антитеза»), затвердженні основної тональної висоти в побічній темі (але в однойменному мінорі, як і в експозиції) та C-dur'у в заключній партії. Збагачення старовинної сонатної форми розробковими елементами найбільш суттєво проявилось у репризному проведенні сполучної партії, в котрій технічна насиченість і складність посилені у порівнянні з експозицією. Завершується I ч. блискучими пасажами заключної партії.

II ч. *Adagio* написана в однойменній тональності *c-moll*. Панування вокальної стихії у поєднанні виразних декламаційних інтонацій з аріозними розспівами наближують її до оперної арії. Дев'яни використовує властиву вокальним творам складну тричастинну безрепризну форму з контрастною серединою. Мелодичну основу теми першого розділу складає інтонація тричі повтореного запитання, підкресленого синкопою у третьому проведенні. Початкова тема поступово розгортається, завойовуючи діапазон від тричі підкресленої малої терції через зменшену кварту до широкого об'єму в межах малої нони (Приклад Б. 4.11. Додаток Б).

У середньому розділі, написаному у паралельному мажорі (*Es-dur*), змінюється характер – на перемену жалібній невпевненості та відчуттю

покинутості приходять спокій, рівновага, підкреслені ритмічними зупинками на стійких ступенях та гамоподібними розспівами у діапазоні від однієї до двох з половиною октав. Третій розділ виконує функцію тональної репризи, в якій відбувається повернення основної тональності та її закріплення у невеликому (7 т.) доповненні, побудованому на широких арпеджованих пасажах в об'ємі двох з половиною октав від *мі-бемоль* великої октави до *ля-бемоль* першої.

III ч. *Menuet avec des Variations, C-dur*. Звернення до жанру менуету у фіналі сонати не є характерним для заключних частин класичного сонатного циклу як у творчості віденських композиторів-класиків, так і французьких композиторів означеного періоду, зокрема, і самого Ф. Дев'єнна. Незважаючи на любов Й. Гайдна до танцювальних жанрів лендлера і менуета, котра знайшла своє відтворення у його симфоніях, дивертисментах, квартетах, у сонатному циклі танцювальні частини поступаються іншим жанрам. Серед більше ніж 50 клавірних сонат Й. Гайдна менует зустрічається в середніх ліричних частинах приблизно четвертої частки від загальної кількості сонат (№№ 1-4, 6-9, 13, 16, 18, 40, 43, 45, 47). Достатньо рідко цей танцювальний жанр використано у фіналі – лише у п'яти сонатах (№№ 10, 14, 37, 44 і 59).

Серед 19 клавірних сонат В.А. Моцарта можна знайти тільки 2 менуети (*Menuetto I, Menuetto II*) у другій частині написаної у період 1774-1775 рр. ранньої сонати № 4 *Es-dur* (KV 282), в якій поява двох танців у вигляді дублів в оточенні сонатної форми крайніх частин (*Adagio* та *Allegro*) може свідчити про збереження впливу барокової танцювальної сюїти. У циклі сонат для фагота ор. 24 Ф. Дев'єнна менует звучить лише у фіналі Сонати № 1 (Приклад Б. 4.12. Додаток Б).

Основна тема фіналу вирізняється простотою і невибагливістю мелодії, побудованої на поєднанні руху по звуках тризвуку і гамоподібних пасажів. Її конструктивну основу складає традиційна для теми класичних орнаментальних варіацій проста двочастинна безрепризна форма контрастного типу. Поєднанню двох неповторних періодів у єдине ціле сприяє ритмічна реприза у другому

реченні 2-го періоду. Провідним прийомом розвитку у наступних трьох варіаціях стає фактурна розробка, сутність якої полягає у ритмічних, мелодичних, орнаментально-фігураційних видозмінах теми. Технічні прийоми гри урізноманітнюються та поступово ускладнюються від однієї варіації до наступної. У Варіації № 1 активний тріольний рух у межах фаготового діапазону доповнюється поєднанням різних штрихів. У Варіації № 2 октавні стрибки у різних регістрах доповнюються репетиціями. Третя, остання варіація, що завершує фінал, вирізняється своєю технічною складністю та підкреслено віртуозним характером, вона містить поєднання всіх вказаних прийомів гри і різноманітних штрихів.

У фіналі Сонати № 1 ор. 24 Ф. Дев'єнна використання варіаційної форми відкриває широкі можливості для розкриття багатого образно-виразного, тембрового і технічно-віртуозного потенціалу фагота та ставить перед виконавцем складне завдання збереження єдиного темпу в темі і різнохарактерних варіаціях. Вагомим чинником у фаготних сонатах Ф. Дев'єнна стає концертність і народжена нею блискуча технічна віртуозність, представлена стрімкими злетами пасажів в межах всього фаготного діапазону, насиченою різноманітною і примхливо-витонченою штриховою палітрою, багатою орнаментикою (трелями, форшлагами та ін.).

4.2.2. Соната № 3 B-dur (1802) для фагота і *basso continuo*

Серед творів для фагота Ф. Дев'єнна на особливу увагу заслуговує *Соната № 3 B-dur (1802) для фагота і basso continuo*¹¹¹ як один з найкращих зразків класичного сонатного циклу у творчості французького композитора,

¹¹¹Вихідні дані твору подано згідно: Devienne F. Six sonates pour le basson avec accompagnement de basse. Sonata No. 3 in B-Flat Major (1802). Masahito Tanaka|Shin-ichiro Nakano|Ken-ichi Kamizuka. Pavane Records. Jan 01, 1999. (<https://www.youtube.com/watch?v=qfvskZUdg4>).

виконавця і педагога, що посів належне місце у конкурсних програмах¹¹² міжнародних змагань фаготистів. Вона є прикладом втілення традиційних для французького мистецтва і національної композиторської школи художньо-образних сфер – пишної театральної урочистості, величі і мужності у поєднанні з ніжною ліричністю і жанровою танцювальністю.

Основу драматургії лаконічного тричастинного циклу складає принцип контрасту, що пронизує всі її рівні: у співвідношенні суміжних частин (I частина – активно-дійового характеру; II – лірико-споглядальна, кантиленної природи; III – жваве рондо), між основними розділами, темами і навіть мотивно-інтонаційними побудовами всередині теми.

Класичність принципів мислення автора наочно підтверджує стрункий тональний план твору: I ч. – *B-dur*, II ч. написана у тональності субдомінанти *Es-dur*, у III ч. відбувається повернення основної тональності *B-dur*. Разом з тим, сміливі модуляції у віддалені тональності через однойменну тоніку (I ч.) свідчать про народження рис романтичної гармонії в гармонічній мові Ф. Дев'єнна. Аналогічні сміливі виходи за межі класичного мислення у творах для флейти Ф. Дев'єнна вказувала дослідниця його флейтового доробку О. Рудика [70, с. 124].

У I ч. (*Allegro maestoso, B-dur*) відтворюються принципи сонатної форми, властиві «моцартівському» варіанту трактування сонатного *allegro* з його великою вагою експозиційності. У сонаті Ф. Дев'єнна обмеження розробковості проявляється у багатотемності експозиційного розділу,

¹¹² Зазначимо, що сонати Е. Озі і Ф. Дев'єнна не втратили своєї актуальності і періодично включаються у програми сучасних конкурсів студентів-фаготистів Паризької консерваторії, проведення яких за існуючою традицією проходить щорічно. Зокрема, впродовж 1990-2017 рр. сонати Ф. Дев'єнна із оп. 24 чотири рази включались у програми конкурсів: 1990 р. – Sonata in g minor, Op. 24, No. 5; 2002 р. – Sonata in C, Op. 24, No. 6. У 2009 і 2017 рр. конкурсантам пропонувалось виконати одну із сонат зазначеного опусу за власним вибором. Також у конкурсні змагання 1991 і 1996 рр. були включені, відповідно, Сонати № 3 і № 2 Е. Озі.

невеликій за розмірами розробці, незначному мотивно-тематичному розвитку і появі в ній нового тематичного матеріалу.

Яскраве протиставлення двох контрастних тематичних елементів – фанфарного активно-дієвого і ліричного – стає основою розгортання головної партії (16 т.), побудованої за класичними канонами театральної драматургії. Висхідний ритмічно загострений хід по звуках тонічного тризвуку і домінантового септакорду на початку обох фраз першого речення створює мужній образ величного, урочистого характеру. Його цілеспрямований і рішучий рух пом'якшується м'якими терцієвими оспівуваннями акордових тонів, низхідним гамоподібним сходженням, витончено заповненим «острівками» граціозних прохідних хроматизмів (Приклад Б. 4.13. Додаток Б).

Типовий театральний контраст «чоловічого» і «жіночого» початків у першому реченні теми з інтонаційного мікрорівня переноситься на новий більш високий щабель і визначає драматургію всієї головної партії. Її друге речення розпочинає м'яка і тендітна мелодія аріозного типу, заснована на поєднанні поступеневого висхідного руху і допоміжних хроматизмів. Стрункість і врівноваженість головної теми підсилює віртуозне закінчення головної партії, котра завершується класичною модуляцією у тональність домінанти (F-dur) (Приклад Б. 4.14. Додаток Б).

Тематично і структурно завершена сполучна партія (8 т., F-dur) демонструє один з найбільш поширених у творчості Ф. Дев'єнна прийомів викладення тематичного матеріалу, побудованого на поєднанні двох елементів: 1 – тематично оформленого і 2 – віртуозного, побудованого на загальних формах руху. Він також буде визначати структурні особливості заключної партії, завершального розділу розробки і коди. У сполучній партії початковий елемент (4 т.) продовжує ліричну лінію другого речення головної партії, а 2-й елемент (4 т.) – рухливий, віртуозний, затверджує тональність *F-dur* (Приклад Б. 4.15. Додаток Б).

Побічна партія (12 т., *F-dur*) – лірична, ніжна, наспівна, містить прохідні хроматизми, що образно та інтонаційно зближує її з 2-м реченням головної партії. Нотки смутку і злегка «затемнений» відтінок у світлий безхмарний характер побічної партії вносить несподіване сміливе зіставлення з однойменною тонікою (*f-moll*), яке дозволяє легко і швидко здійснити яскраве відхилення у *As-dur* – тональність III низького ступеня. Завершується побічна партія ферматою на домінанті і віртуозним пасажем у межах цілого діапазону фагота від *do* великої октави до *ля-бемоль* першої, виконання якого ґрунтується на добре розвиненому дихальному апараті соліста і гнучкому амбушурі (Приклад Б. 4.16. Додаток Б).

Виконання підкреслено віртуозної заключної партії також пов'язане з високими вимогами до технічної майстерності і виконавського дихання фаготиста. Вона, на відміну від всіх попередніх тем експозиції, тематично не оформлена і побудована на автентичних зворотах, які затверджують домінантову тональність. Основу тематичного матеріалу складають хвилеподібні пасажі по звуках арпеджіо в межах двох з половиною октав у поєднанні із стрімким гамоподібним рухом та різноманітними штрихами, що надає заключній партії риси віртуозної сольної каденції і вимагає від виконавця володіння відмінною артикуляційною, пальцевою і амбушурною технікою.

Значення розробкового розділу згідно національної французької традиції є обмеженим: за відсутності мотивно-тематичної роботи з матеріалом експозиції розробку побудовано на тональному і образному розвитку теми головної партії та експонуванні нової теми. Як зазначає Б. Брук, «Композитори воліли швидше додати нову привабливу мелодію у розробку, ніж виявляти інтелектуальні зусилля щодо маніпулювання з тематичним матеріалом» [95, с. 14].

Розробка розпочинається з проведення урочисто-мужнього елемента головної партії (перше речення), яка змінила своє тонально-ладове забарвлення додаванням мінорних фарб, відсутніх в її експозиційному викладі (*F-dur*, *g-*

moll). Мінімізація розробковості внаслідок переважання експозиційного принципу у поєднанні з тяжінням до театральності зумовлює появу нової теми в тональності субдомінанти (*Es-dur*), відсутньої в експозиції. Її образний та інтонаційний зміст відтворює ключові риси головної партії експозиції, побудованої на театральному протиставленні величній урочистості і м'якої граціозності. Інтонаційну основу першого елемента нової теми також складають активні, загострено акцентовані ходи по звуках тонічного тризвуку і домінантового септакорду в діапазоні двох октав, підкреслені гучною динамікою *ff* (але на відміну від експозиції, у низхідному напрямку). (Приклад Б. 4.17. Додаток Б). У процесі розгортання мужня героїка змінюється ніжною кантиленою, заснованою на рівномірному низхідному поступеновому русі двох ланок секвенції в однойменній до головної тональності (*b-moll*).

Заключний розділ розробки побудований, як і заключна партія експозиції, на стрімких віртуозних пасажах, у завершенні котрих з'являються інтонації другого елемента головної партії.

Скорочення репризи, котра несподівано починається з проведення побічної партії в основній тональності, пояснюється недоцільністю додаткового викладення теми головної партії внаслідок домінування в розробковому розділі тематизму, пов'язаному з героїчною образною сферою. Остання була представлена не тільки видозміненою головною партією, але й близькою до нею новою темою розробки. Побічна партія репризи (*B-dur*) містить, як і в експозиції, яскраве відхилення через однойменну тоніку в тональність III низького ступеня (*Des-dur*). Тому затвердження головної тональності твору у заключній партії репризи набуває особливо важливого значення і, відповідно, значних масштабів. Але утвердженням тоніки її функція не вичерпується, заключна тема не тільки підводить підсумок змістовно-образному розвитку I частини, провідна роль в якому належала активно-дієвому початку, але й одночасно утворює тонально-образну арку, що надає сонатному *allegro* структурної завершеності і рівноваги. Нелегкий для виконання заключний

розділ насичений технічно складними віртуозними пасажами з широкими стрибками від нони до дуодецими, блискавичними злетами по звуках хроматичної гами, поєднанням різних видів штрихів та не завжди зручною для відтворення на 7-клапанному фаготі орнаментикою, що вимагає від соліста вищого ступеня професійної підготовки і виконавської майстерності .

У ліричній II ч. (*Poco agitato, Es-dur, 6/8*), як і в Сонаті Е. Озі, провідною стає опора на танцювальність як важливу для національного мистецтва образно-жанрову сферу. У невеликому за обсягом танцювальному інтермецо (46 т.) відтворено вишукану атмосферу балетних дивертисментів та придворних балів XVIII ст. Граціозна сициліана представлена витонченою темою, побудованою на поєднанні хвилеподібного поступеневого руху з м'якими закругленими інтонаційними зворотами, прикрашеними форшлагами. Незважаючи на невеликі масштаби, вона представляє собою своєрідну «енциклопедію» різноманітних виконавських штрихів на фаготі. Розмаїття артикуляційних прийомів та вишуканість фразування ставлять перед виконавцем непрості завдання тонкого, делікатного відтворення тендітного пластичного образу (Приклад Б. 4.18. Додаток Б).

Традиційна для сициліани проста тричастинна форма, котра побудована на варіантному розвитку лірико-танцювальної теми, розширена невеликою кодою. У середньому розділі введення низхідних хроматичних ходів поглиблює поетичність основного образу новими щемливо-ніжними фарбами, а гармонії зменшеного септакорду і повернення активного затактового мотиву основної теми сициліани, яке супроводжується відхиленням в однойменний *es-moll* перед початком репризи, несподівано додають додаткового драматичного відтінку і готують яскраве повернення основної теми. Вона подана у підкреслено віртуозному викладенні, внаслідок чого динамічна реприза ускладнюється активним фактурно-тематичним розвитком і пануванням стихії концертності, яка відіграла значну роль і у I частині.

III ч. (*Allegretto, B-dur, 6/8*) – танцювальний фінал, форма котрого наближена до форми рондо з кодою. Жвава тема рефрену (*B-dur, 22 т.*) своїм легким танцювальним рухом нагадує фінальні теми ранньокласичних камерно-інструментальних сонат і концертів Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Звертає на себе увагу її інтонаційна основа: як і у темі головної партії I-ї частини, в ній поєднується рух по звуках тоніки і домінантового септакорду з плавними поступеними ходами, доповненими хроматичним елементом (Приклад Б. 4.19. Додаток Б).

За характером та інтонаційним строем лірична і наспівна тема першого епізоду поряд з пластичними гамоподібними мотивами містить виразні ходи на широкі інтервали, що додають їй виразність та витонченість (Приклад Б. 4.20. Додаток Б).

Повернення скороченого до 8 тактів рефрену ненадовго відновлює танцювальний рух та приводить до другого епізоду у тональності субдомінанти. Побудована на контрастному протиставленні регістрів мелодія охоплює широкий діапазон. Її гармонічну основу також складає автентичний зворот T5/3 – D7, котрий у різноманітних варіантах мелодичного руху став визначальних для багатьох тем твору (Приклад Б. 4.21. Додаток Б). Невелика віртуозна кода затверджує образний стрій головної теми фіналу.

Написані у період затвердження класичних закономірностей сонатного жанру та їх кристалізації у національному варіанті жанрової моделі сонати для фагота і *basso continuo* Ф. Дев'єнна складають одну з найцінніших частин творчої спадщини митця. Яскравість художніх образів, оригінальність композиційних рішень, опора на національні жанрові витоки та блискуча віртуозність цих творів зумовили їх тривале життя і збереження належного місця у сучасному концертному репертуарі фаготистів.

Висновки до четвертого розділу

В історії французької фаготної школи другої половини XVIII – початку XIX ст. багатогранністю таланту виділяється творча постать Етьєна Озі – видатного виконавця, педагога, композитора і музичного діяча. Як виконавець і композитор він один із перших презентував фагот на концертній естраді Духовних концертів і значно розширив різножанровий репертуар інструмента. Його успішні виступи в концертних залах королівських палаців у Тюїльрі, театрі Фейдо, Опера та Імператорській капелі сприяли значному підвищенню статусу фагота як сольного інструмента. Виділяючись ідеальною чистотою і виразністю звуку, його тембровим різнобарв'ям, віртуозною технікою, глибоко емоційним відчуттям музики і художнім смаком Е. Озі впевнено досягає вершин професійної досконалості. Статус супер-соліста, отриманий у конкурентній боротьбі між паризькими музикантами, в повній мірі відображає не тільки конкретну посаду митця в театрі Опера, але в певній мірі символізує рівень його виконавської майстерності в цілому, що дозволило Е. Озі зайняти лідируючі позиції у європейському фаготному мистецтві.

Не менш важливим внеском Е. Озі у розвиток французької фаготної школи стала підготовка і видання «Нової школи для фагота, прийнятої консерваторією ...» у 1803 році. Як провідний професор консерваторії, Озі, отримавши доручення художньо-методичної комісії підготувати новий посібник для навчання гри на фаготі студентів закладу, в достатньо короткий час створив фундаментальну «школу», яка впродовж десятиліть буде залишатись основним дидактичним матеріалом для підготовки професійних фаготистів. Спираючись на більш ранню «Нову аргументовану школу для фагота» (1787) і дотримуючись встановлених консерваторських вимог до навчально-методичної літератури, він значно поглибив технологічні розділи посібника і доповнив його інструктивно-художню частину новими, спеціально написаними зразками власних творів, кращі з яких до нині зберегли достойне

місце у педагогічному та концертному репертуарі фаготистів. За структурою і змістом навчальний посібник Е. Озі представляє новий вид інструментальної школи, котра стане зразком для фаготних видань інших європейських авторів. Впровадженням «Нової школи для фагота...» у навчальний процес Паризької консерваторії було вперше встановлено стандарт музично-освітнього рівня фахової підготовки виконавців-фаготистів, що стало визначальним фактором у розвитку французької фаготної школи початку ХІХ століття.

В оцінці значення виконавської і композиторської творчості Ф. Дев'єнна для становлення національної фаготної школи зазначено, що на тлі досягнень Е. Озі його більш вагомий внесок відчутний у створенні різножанрового репертуару для інструмента. Намагаючись закріпити фагот у якості сольного інструмента на концертній естраді, він, як виконавець і композитор, презентував власні опуси, котрі спростовують хибні стереотипи про обмеженість тембрових, художньо-образних і технічних можливостей фагота. Автор великої кількості композицій для фагота, написаних у різних жанрах, Ф. Дев'єнн особливу увагу приділяв сонаті для фагота і *basso continuo*, з великою майстерністю поєднавши в ній здобутки європейської камерної музики класичної доби і національні жанрові пріоритети, принципи викладення та розвитку тематичного матеріалу.

ВИСНОВКИ

Виконавська школа як один з найважливіших феноменів музичного мистецтва є предметом уваги музикознавців кількох поколінь і цілеспрямовано вивчається від середини ХХ ст. Охоплення поняттям школи всіх багатоманітних сфер музичної діяльності зумовило його сучасне використання відповідно до таких мистецьких галузей, як виконавство, музична наука і педагогіка, композиторська творчість.

Будучи сформованим на підставі унікального виконавського стилю неформального об'єднання однодумців навколо творчої особистості лідера, фундатора, школа представляє собою багаторівневе утворення зі складною ієрархічною структурою, вершиною якої можна вважати її національний різновид.

Складний, багатоетапний процес становлення національних виконавських шкіл відбувався на ґрунті взаємодії цілої системи чинників, серед яких вирішальними були історичний, територіально-географічний, стильовий та особистісний. Вони визначили неповторну індивідуальність кожної виконавської школи, художню оригінальність її репертуарного доробку та певну стабільність виконавсько-методичних принципів.

Національна специфіка французької фаготної школи найбільш яскраво проявилась у формуванні самобутнього виконавського стилю митців, створенні фундаментальних засад фаготної дидактики і системи професійної музичної освіти та динамічному розвитку сольного концертного репертуару для інструмента.

В історії формування французької фаготної школи другої половини ХVІІІ – початку ХІХ ст. виділяються два етапи – до революції 1789 р. і післяреволюційний, котрі пов'язані із зміною соціально-політичної та економічної системи Франції. Протягом першого етапу становлення національної виконавської школи фагот – практично єдиний інструмент серед

дерев'яних духових – було включено у навчальні програми метризм з метою його використання у церковних ансамблях для супроводу хорового співу під час богослужінь. Саме в метризмах розпочинається процес професіоналізації виконавства на фаготі, завдяки чому формується кадровий резерв оркестрових музикантів, виконавців-солістів та педагогів.

Важливим чинником у становленні національної виконавської школи гри на фаготі став розквіт сольного виконавства, котрий зумовив активізацію зусиль щодо розширення сольного концертного репертуару (Ф. Дев'єнн, Е. Озі, Ф. Жаден, П.Д. Дешей). Пожвавлення сольних виступів таких визначних віртуозів як Е. Озі, Ф. Дев'єнн, Ф. Жаден, Шубарт та ін., котрі своєю вражаючою майстерністю викликали захоплення публіки Духовних концертів у королівських палацах Версаля, значно підвищило інтерес до фагота, сприяло його популяризації та закріпленню на концертній естраді як сольного інструмента.

Окремим напрямом в історії становлення французької виконавської школи дореволюційного періоду стало формування фаготної дидактики. Її витоки пов'язані із епохою Просвітництва і працями французьких енциклопедистів Д. Дідро і Ж.Л. д'Аламбера, котрі вперше здійснили детальний аналіз конструкції фагота і висвітлили основи гри на інструменті. Однак ключове місце у започаткуванні фундаментальних засад французької фаготної дидактики належить П. Кюньє, котрий вперше у своїй публікації 1780 р. представив докладний алгоритм процесу навчання гри на інструменті та формування виконавського апарату фаготиста. Доповненням до теоретичних основ дидактики П. Кюньє стала «Нова і аргументована школа для фагота» (1787) Е. Озі – перший практичний посібник для навчання гри на фаготі, основу якого склали методичний розділ і інструктивно-художня частина.

Таким чином, включення фагота у навчальні програми метризм і підготовка виконавців для церковних інструментальних ансамблів, разом із розширенням сольного репертуару для фагота і активізацією виступів

фаготистів у Духовних концертах та створення засад фаготної дидактики, дозволили закласти міцний фундамент для становлення французької виконавської школи у період абсолютної монархії.

Французька революція 1789 р. стала поворотним пунктом у розвитку національної фаготної школи та зумовила формування прогресивної музично-освітньої моделі. Прийняття антиклерикального закону в 1792 р. і закриття метризм викликали гостру потребу у створенні більш сучасної системи професійної музичної освіти Франції. Її творцям Б. Сарретту і Ф. Госсексу в складних умовах політичної та економічної нестабільності вдалося у достатньо короткий час побудувати новий устрій професійної музичної освіти демократичного типу, вершиною котрої стала Паризька консерваторія. Визначальним досягненням на даному етапі було відкриття класів фагота під керівництвом відомих виконавців-педагогів Е. Озі, Т. Делькамбра, Л. Тюлу та Ф.-Р. Гебауера. Їх творчі здобутки у виконавстві і педагогіці сприяли значному підвищенню рівня підготовки професійних музикантів.

Розробка високоефективних методів навчання і впровадження дидактичних посібників консерваторії для підготовки професійних виконавців знаменують заключний етап динамічного розвитку французької фаготної школи другої половини XVIII – початку XIX ст. Створенням «Нової школи для фагота, прийнятої консерваторією ...» Е. Озі стандартизує виконавсько-технологічний і художній рівень підготовки фаготистів у процесі навчання та закріплює лідируючі позиції національної виконавської школи на теренах Європи.

Значним досягненням П. Кюньє стало детальне розкриття технологічних і художніх аспектів виконавства на фаготі. Спираючись на власний виконавський та педагогічний досвід він створює фундаментальні основи французької фаготної дидактики і визначає основні напрямки для її подальшого розвитку. Одним із ключових чинників виконавського процесу на фаготі П. Кюньє вважав використання вокальної техніки, котра повинна була стати

основою процесу звуковидобування на інструменті. Такі переконання музиканта, сформовані під час його навчання у метризі, в якій він одночасно освоював гру на фаготі і мистецтво співу, отримують подальший розвиток і в розкритті механізму артикуляції та функцій язика під час гри на інструменті. Тема вокальності фаготного виконавства присутня і в розгляді інших елементів техніки гри на фаготі, що можна вважати характерною ознакою французької фаготної школи, котра отримає продовження у виконавській педагогіці Е. Озі.

У питаннях постановки амбушура П. Кюньє залишається переконаним прибічником використання похилого розміщення тростини на губах і опонентом німецького музиканта-мультиінструменталіста Й.Й. Кванца, котрий вважав більш раціональною постановку тростини без нахилу. Однак в окремих питаннях виконавської естетики, присвячених досягненню технологічної і художньої досконалості митця, П. Кюньє дотримується близьких поглядів з німецьким флейтистом.

З формуванням нової моделі музично-освітньої системи, потреба в якій виникла після прийняття антиклерикального закону і закриття метриз, розпочинається активний процес створення класів фагота ще до відкриття Паризької консерваторії. Музична школа Національної гвардії стала першим навчальним закладом, в якому були започатковані класи для підготовки музикантів військових оркестрів. Імена Е. Озі, Т. Делькамбра, Л. Тюлу, а дещо пізніше Ф.- Р. Гебауера як очільників класів фагота простежуються впродовж всього процесу реорганізації ранніх музичних навчальних закладів і відкриття Паризької консерваторії. Її заснування відкрило новий етап у розвитку французької фаготної школи, ключовими чинниками якого стали демократичні засади формування контингенту студентів та кадрового музично-педагогічного складу на основі конкурсного відбору і впровадження прогресивних програм та методів навчання, котрі забезпечували глибоку музично-теоретичну і практичну фахову підготовку професійних виконавців.

Іншим, не менш важливим фактором у розвитку національної фаготної школи була гарантована урядом безплатність навчання у Паризькій консерваторії, що забезпечувало доступ і можливість отримання музичної професійної освіти представникам різних соціальних груп населення, незалежно від їх фінансово-економічного стану.

Регулярний контроль навчально-виховного процесу інспекторами-композиторами і проведення щорічних конкурсів фаготистів, котрі завершували процес підготовки професійного виконавця, підвищували конкуренцію між студентами, сприяли посиленню занять на інструменті і зростанню їх фахового рівня.

Кожен із професорів, котрі очолювали чисельні класи фагота консерваторії з початку її заснування (Е. Озі, Т. Делькамбр, Л. Тюлу, Ф.-Р. Гебауер) до їх оптимізації (1813), належить до числа визначних митців, високий авторитет яких був підтверджений їх успішною виконавською, педагогічною та композиторською діяльністю і вагомим власним внеском у розвиток національної виконавської школи. На цьому тлі особливе місце належить Е. Озі, котрий не тільки виділявся віртуозною майстерністю як соліст-концертант, але й своїми досягненнями у формуванні теоретичних і практичних засад фаготної дидактики створив фундамент для розвитку французької виконавської школи.

Творча діяльність Озі-виконавця в значній мірі є відображенням динамічного росту сольного виконавства на фаготі у Франції, котре у 80-ті роки XVIII ст. знаходилось на вищому щаблі розвитку. Саме в цей час розпочинаються активні сольні виступи молодого віртуоза у Духовних концертах і одночасно різко зростає загальна статистика присутності в них фагота. Здійснений аналіз виступів фаготистів у Духовних концертах підтверджує в них лідерство Е. Озі, котрий за їх кількістю у вказаний період переважав своїх колег Ф. Дев'єнна, Ф. Жадена та Л. Тюлу.

Основу сольного репертуару Озі представляли як його власні твори, так і опуси П.Д. Дешея та Ф. Дев'єнна, котрі вважали його найбільш талановитим і гідним виконавцем-інтерпретатором своїх опусів. Активність сольної концертної діяльності Е. Озі не згасає і у післяреволюційний період, коли він успішно долає конкурсні випробування з молодими виконавцями і впевнено отримує статус супер-соліста в оркестрі театру Опера, підтверджуючи свій високий рівень майстерності як кращого французького фаготиста.

Виконавська діяльність Е. Озі поряд з педагогічною були невід'ємною частиною його творчого життя і продовжувались до останніх днів. Як найавторитетніший віртуоз-фаготист він очолює процес започаткування класів фагота на ранніх етапах формування музично-освітньої системи нового зразка у післяреволюційний період і впевнено рухається із соратниками до кінцевої мети – створення першого державного музичного навчального закладу для підготовки професійних музикантів. Паризька консерваторія для професора Озі стає майже на два десятиліття місцем безперервних творчих педагогічних пошуків у розробці прогресивних методів навчання і підготовці висококваліфікованих фаготистів. Його вихованці, серед яких був і молодший колега по консерваторії, професор Т. Делькамбр, продовжили успішно розвивати традиції, закладені наставником в наступних поколіннях, тим самим підтримуючи високий авторитет французької фаготної школи.

Безсумнівним досягненням Озі-педагога є його «Нова і аргументована школа для фагота» та «Нова школа для фагота, прийнята консерваторією ...», котрі разом із розгорнутою публікацією П. Кюньє стали фундаментальними засадами теорії і практики французької фаготної школи кінця XVIII – початку XIX ст. Два навчальні посібники Е. Озі є продовженням і поглибленням принципів започаткованої П. Кюньє фаготної дидактики та у повній мірі відображають еволюційний процес формування технологічних і художніх засад виконавства на фаготі. Однак, якщо перше видання Е. Озі адресує фаготистам-початківцям, то зміст другої школи повністю формувалася відповідно до

програмних вимог Паризької консерваторії і призначався для підготовки професійних виконавців.

У технологічних питаннях постановки амбушуру Е. Озі, як і П. Кюньє, залишається переконаним прихильником використання похилого розміщення тростини на нижній губі як більш ефективної в процесі звуковидобування, котрої дотримувалась переважна більшість представників французької фаготної школи, на відміну від позиції окремих німецьких музикантів (Й.Й. Кванц, К. Альменрьодер), які відстоювали застосування горизонтального розташування тростини.

Вокальність як основа формування звукотворчого процесу на фаготі, залишається пріоритетною у розкритті художньо-виражальних можливостей інструмента у фразуванні, орнаментиці і виконанні *Adagio*, чим підтверджується підтримка подібних поглядів Й.Й. Кванца і П. Кюньє. Однак у своїх посиланнях Озі апелює до офіційного вокального посібника консерваторії, окремі розділи якого вважались необхідною складовою структури інструментальних шкіл.

Включення Е. Озі прикладів, присвячених вільному варіюванню і використанню орнаmentaції в *Adagio*, «щоб інструмент засяяв», свідчить про збереження барочних виконавських традицій у навчальному процесі Паризької консерваторії. Володіння навичками вмілого застосування основних і довільних прикрас, на переконання Й.Й. Кванца, було одним із найбільш важливих чинників професійної майстерності виконавця-соліста барокової доби. Подібні підходи у підготовці професійних виконавців, очевидно, залишались актуальними у Паризькій консерваторії і в наступну класичну епоху.

В цілому, «Нова школа для фагота, прийнята консерваторією ...» Е. Озі, підготовлена з урахуванням навчально-методичних і художньо-виконавських вимог комісії консерваторії, впродовж десятиліть залишалась не тільки основним навчальним посібником для французьких студентів, але й отримала

широку популярність серед педагогів і виконавців інших країн. Підтвердженням тому є її переклад німецькою та італійською мовами, що сприяло ще більшому зростанню авторитету французької фаготної школи на теренах Європи.

Серед чисельних творів для фагота, написаних французькими композиторами у класичну добу, основою художнього і педагогічного репертуару французької фаготної школи стали сонати для фагота і *basso continuo*, котрі набули особливого значення у розкритті виражальних засобів і технічного потенціалу інструмента, підготовці професійних виконавців та їх блискучій концертній діяльності.

Проведений аналіз творів Е. Озі і Ф. Дев'єнна, написаних у період 1788-1803 рр., дозволяє зробити висновки щодо успішної адаптації жанру класичної сонати для фагота в її національній модифікації, атрибутами котрої стали опора на театральну видовищність, танцювальність та концертність. Сонатний жанр неодноразово привертав увагу Ф. Дев'єнна, котрому вдалося виявити нові темброві, звуковиражальні, динамічні фарби та віртуозні можливості фагота на його шляху до концертної естради. Як сольному інструменту з великим художньо-образним і техніко-динамічним потенціалом, композитор доручає фаготу виконання тем широкого образного і жанрового діапазону: від мужньої героїки та ніжної лірики до вишуканої танцювальності та стрімкої моторності.

Дев'єнн використовує типову для жанру французької інструментальної сонати і сольного концерту багатотемну сонатну форму, засновану на протиставленні тем як носіїв образності у відповідності до канонів класичної театральної драматургії. Традиційне для французької національної моделі сонатного *allegro* обмеження значення розробковості компенсується багатотемністю і пануванням імпровізаційної віртуозності в експонуванні тем. Їх головним структурним атрибутом стає двофазність, реалізована у доповненні індивідуально окресленого початкового тематичного матеріалу блискуче-віртуозними, технічно винахідливими пасажами. В такий спосіб концертна

стихія пронизує практично всі основні теми твору та стає однією з визначальних рис сонатного жанру національного зразка. Шість Великих сонат Е. Озі для двох фаготів, котрі поряд з вправами у всіх тональностях, п'єсами і каприсами увійшли до «Нового методу...», попри свою методичну направленість, відрізняються художньо-образною різноманітністю та технічною складністю, котрі забезпечили надійне місце цих творів у концертному репертуарі фаготистів.

Здійснене дослідження історії французької фаготної школи другої половини XVIII – початку XIX ст. свідчить, що уже на початковому етапі її становлення французькими музикантами були досягнуті значні здобутки у розвитку сольного виконавства, створенні концертно-педагогічного репертуару для інструмента, фаготної дидактики і формуванні прогресивної системи професійної музичної освіти, котрі дозволили їй впевнено зайняти лідируючі позиції серед інших європейських шкіл. Перспективу майбутніх наукових розвідок може представляти дослідження французького фаготного мистецтва наступних історичних періодів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О.Г. Скрипковий концерт Джан Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135. С. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>
2. Антонюк В. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
3. Апатский В.Н. Фагот от А до Я. Київ : ТОВ «Лазурит-Поліграф», 2017. 519 с.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С.Л. Гинзбурга. Ленинград : Музгиз, 1961. 203 с.
5. Білоусова С. Донецька школа домрового виконавства : етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.
6. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 4–29.
7. Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 29. 640 с.
8. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2004. 204 с.
9. Глушук Т.В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 87–91.

10. Громченко В.В. Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 23. С. 3–15.
11. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро : ЛПРА, 2020. 304 с.
12. Гуральник Н. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Випуск 1. С. 97–109.
13. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-е видан. виправл. Київ : НПУ, 2021. 460 с.
14. Гуральник Н.П. Феномен школи як предмет науковотеоретичного аналізу. *Наука і сучасність* : зб. наук. пр. НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2005. Т. 47. С. 30–40.
15. Гуральник Н.П., Завалко К.В. Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ століття : історія, теорія, методика : навч.-метод. посібник. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2005. 144 с.
16. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
17. Дмітрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 46-52.
18. Дмітрієва О. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ–ХХІ століття : дис... док. філософії : 034 «Музичне мистецтво». Київ, 2022. 237 с.

19. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ - першої половини ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
20. Заєць В. Наукова школа як базова ланка професійної освіти. *Музикознавчі студії*. Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Дрогобич : Посвіт, 2010. Вип. 21. С. 4–13.
21. Заєць В.М. Науково-практична школа як об'єкт кореляції системи знань та практичної діяльності в галузі музичної освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобицький держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Київ, 2014. Вип. 10. С. 62–67.
22. Закопець Л.М. Львівська гобойна школа : генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська держ. музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2021. 204 с.
23. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции : до середины ХІХ века. Москва : Музыка, 1976. 112 с.
24. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 26.00.01. Київ, 2011. 18 с.
25. Іванніков Т.П. Творчість Роланда Дьенса в контексті французької гітарної музики ХХ століття. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство* : [зб. наук. праць / гол. ред. П. Е. Герчанівська]. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 118–125.
26. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Київ, 2002. 21 с.
27. Катрич.О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : автореф. дис. канд. мистецтвознава : 17.00.03. Київ, 2000. 24 с.
28. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. : монографія. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.

29. Кашкадамова Н. До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова. *Фортепіанна культура України : історія і сучасність*: матеріали I конференції асоціації піаністів педагогів України, 13-16 грудня 1992 р. Київ-Харків, 1993. С. 60-69.
30. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа : традиції та розвиток. *Musica Humana*. Львів, 2003. Вип. 8. Чис. 1. С. 169–187.
31. Кольц І.П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 180–184.
32. Кольц І. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва півдня України ХХ–ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 227 с.
33. Кононова М.В. До 25-річчя науково-педагогічної діяльності Валентини Геніївни Антонюк. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2019. № 4 (45). С.113–130.
34. Костенко Н. Поэтика домрового искусства. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Мистецтвознавство. Архитектура*. 2014. № 4-5. С. 60–63.
35. Костенко Н.Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
36. Костенко Н.Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 270 с.
37. Костенко Н. Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2012. № 13. С. 146–149.

38. Кужелев Д. До питання української баянної школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2002. Вип. 40. С. 190–202.
39. Кундис Р.Ю. Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми. 2019. 18 с.
40. Кундис Р. Львівська школа баянної гри з позицій типологічних ознак регіональної виконавської школи. *Педагогічні науки : теорія, історія, інноваційні технології*. СумДПУ. 2010. № 7 (9). С. 283–290.
41. Кундис Р.Ю., Душний А.І., Зав'ялова О.К. Основи формування львівської баянної школи в контексті виконавської традиції (термінологія, типологія, особливості регіоналістики). *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals : collective monograph*. Riga : Baltija Publishing. 2022. P. 294–316.
42. Кучеренко С.І. Квадра-матричний підхід у вивченні явища «школа». *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 2 (9). С. 200–206.
43. Кучеренко С. Феномен «школа» как структурно-информационная модель музыкального искусства. *Наук. записки Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. Вип. 37. С. 5–12.
44. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. 276 с.
45. Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 200 с.
46. Лашенко А. Хоровая культура : аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.

47. Лузан О.В., Самолюк В.М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні : український контекст. *Імідж сучасного педагога*. Полтава, 2018. № 6 (183). С. 89–92.
48. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Львів, 2020. 292 с.
49. Максименко Л.В. Французская саксофоно́вая школа: дискурс развития и современное состояние. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. № 1. С. 60–65.
50. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.01. Харків, 2001. 24 с.
51. Мартинюк Т. Наукове осмислення феномену хорової школи Анатолія Авдієвського. *Молодь і ринок*. 2014. № 12 (119). С. 15–19.
52. Марценюк Г.П. Етапи становлення і розвитку Харківської виконавської школи тромбона. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 215–218.
53. Марценюк Г. Українська виконавська школа тромбона в контексті міжнаціональних творчих зв'язків. *Young Scientist*. 2017. № 11 (51) С. 592–597.
54. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство* 2014. Вип. 50. С. 221–230.
55. Михайлов М. Стил ь в музыке. Москва : Музыка, 1981. 264 с.
56. Морщакова Н.О. Феномен української фаготної школи: практика дискурсу. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 287–303. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2016_42_18 (дата звернення: 26.02.2024).

57. Нефедов С. Баянно-ансамблеве мистецтво України поч. ХХ-ХХІ ст. : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 257 с.
58. Нечесний І.З. Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 67. С. 33–53. DOI: 10.34064/khnum1-6802 URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk68/problemy_68_2_nechesny.pdf (дата звернення: 26.02.2024).
59. Нечесний І.З. Формування класів фагота у Паризькій консерваторії. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. № 3 (60). С. 98–111. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296802](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296802)
60. Нечесний І.З. Французька фаготна дидактика XVIII століття: етапи становлення. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. № 66. Т. 2. С. 110–116. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-15>
61. Нечесний І.З. «Nouvelle méthode de basson... adaptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі в контексті професійної підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії. *Intellectual education of students and schoolchildren of the new generation* : Abstracts of III International Scientific and Practical Conference, Paris, January 22-24, 2024. Paris, 2024. С. 15–18.
62. Палій І. Духові інструменти в unionique music: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук* : збірник наукових праць ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 64–70.

63. Пастухов О.В. Сольне виконавство на фаготі : історична генеза та сучасні трансформації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 19 с.
64. Педагогика : Большая современная энциклопедия / сост. Е.С. Рапацевич Минск : Современное слово, 2005. 720 с.
65. Петренко О. Композиторська школа Південної України в контексті європейського постмодернізму. *Наукові праці. Історія*. ЧДУ ім. Петра Могили. 2001. Т. 120. Вип. 107. С. 135–140.
66. Поліщук А.В. Особливості функціонування явища виконавської школи на сучасному етапі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 25. С. 133–140.
67. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ–ХХ ст). Київ : ПП «Квін», 2005. 158 с.
68. Посвалюк В. Стан наукової діяльності в галузі виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 77. Кн. 14. С. 130–138.
69. Рудика О.А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. № 34. Т. 4. С. 37–43.
70. Рудика О. Французьке флейтове мистецтво кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття в контексті формування системи професійної музичної освіти : дис... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2022. 237 с.
71. Сагалова А.В. Исполнительская школа в фортепианном искусстве: концепт лидерства (на примере творчества Т. Б. Веркиной). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Випуск № 46. С. 131–143.

72. Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Львів, 2007. 16 с.
73. Слупський В.В. Твори Й. Пецеля для ансамблю мідних духових інструментів у контексті німецької традиції XVII ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №3. С. 220–225.
74. Старко В.Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Львів, 2014. 20 с.
75. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 40. С. 180–190.
76. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 38–52.
77. Тимощенко Н.О. Фагот в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: виконавські школи та композиторська творчість : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2018. 207 с.
78. Тлумачний он-лайн словник української мови. URL: <http://ukrlit.org/slovnyk/%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0> (дата звернення: 24.01.2024).
79. Хананаєв С.В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я : автореф. дис... канд. мистецтвознав : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
80. Черепанин М., Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85-ї річниці народження композитора).

- Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Випуск 38. С. 176–183.
81. Шатова І.О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава : 17.00.03. Одеса, 2005. 18 с.
 82. Шуміліна О. А. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 1 (46). С. 6–16.
 83. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г.В. Келдыш. Москва : ГНИ БСЭ, 1959. 326 с.
 84. Almanach musical. Paris : Bureau de l'abonnement littéraire, 1777. Т. III. 220 p.
 85. Almanach musical. Paris : Bureau de l'abonnement littéraire, 1778. Т. IV. 240 p.
 86. Almanach musical. Paris : Bureau de l'abonnement littéraire, 1782. Т. VII. 316 p.
 87. Almenräder C. Die Kunst des Fagottblasens oder Vollständige theoretisch praktische Fagottschule = Méthode complète de basson gradué progressivement depuis les premiers éléments jusqu'au plus haut degré de perfection. Mainz : B. Schott Söhne, (c.1843). 129 S.
 88. Anderson E. The Letters of Mozart and His Family. London : Macmillan, 1985. 1080 p.
 89. Apollo's cabinet: or the muses delight. ... violin, German-flute, &c., Liverpool : Printed and sold by John Sadler, 1756. Vol. I. 47 p.
 90. Apple Stephen. The authoritative reference. December 28, 2014. URL: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/RRRGE1N2WHZI5/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=9060274466 (viewed on: 23.02.2024).
 91. Artemieva V., Bezborodko O., Ivannikov T., Kokhanyk I. Redya V. Chamber cantata in the work of Jean-Philippe Rameau (the stage of the formation of the composer). *Ad Alta : Journal of Interdisciplinary Research*. Hradec Kralove : Magnanimitas, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue XXXVIII. P. 132–134.

92. Basson de hautbois ou simplement basson. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Texte établi par D'Alembert, Diderot. 1re éd. 1751. Tome 2. P. 127–129.
93. Blakeman Edward. Reviews of books : The Paris Conservatoire and the Contest Solos for Bassoon. By Kristine Klopfenstein Fletcher. *Music and Letters*. 1989. Vol. 70. Issue 2. P. 273–274.
94. Bowers J.M. The French flute school from 1700–1760. Berkeley, 1971. 491 p.
95. Brook B. The Symphonie Concertante: Introduction. *The symphony, 1740–1820*. New York : Garland, 1983. 344 p.
96. Bulletin des Loix de la République Française, 1795. № 170. In : Pierre C. *Le Conservatoire national de musique et de declamation : documents historiques et administratifs*. Paris : Imprimerie nationale, 1900. P. 124–125.
97. Burns Michael. Music written for bassoon by bassoonists: an overview. *The Double Reed*. 2001. Vol. 24. № 2. P. 51–65.
98. Calendrier Musical Universel. Suite de L'Almanach musical. Paris : Bureau de l'abonnement littéraire, 1788. T. IX. 292 p.
99. Cambini G. Méthode pour la flûte traversiere. Paris : les frères Gaveaux, n.d. [1795]. 34 p.
100. Charlton D., Audéon H. François René Gebauer. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.
101. Cugnier P. Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris : Ph. D. Pierres, 1780. Tome premier. P. 323–343.
102. De La Grandville Frédéric. Études et documents en ligne de l'IreMus. *Archives nationales de France, tous droits réservés. Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815) : Dictionnaire*. 2014, 603 p. URL: https://www.academia.edu/9027956/Histoire_du_Conservatoire_de_musique_de_Paris_sous (viewed on: 14.02.2024).
103. Deshayes P.D. Messieurs. *Journal de Paris*. 6 avril 1780. P. 398.

104. Devienne F. Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute. Paris : Imbault, 1794. 77 S.
105. Devienne F. Six sonates pour le basson avec accompagnement de basse. Sonata No. 3 in B-Flat Major (1802). Masahito Tanaka, Shin-ichiro Nakano, Ken-ichi Kamizuka. Pavane Records. Jan. 01, 1999. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qfvsqkZUdg4> (viewed on: 23.01.2024).
106. Domnich, H. Méthode de premier et de second Cor. Paris : A'l Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, 1807. 114 p.
107. Dratwicki A. La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799 : De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution. *Revue de Musicologie*. 2002. T. 88, No. 2. P. 297–325.
108. Duvernoy F. Methode pour le cor: suivie de duo et de trio pour cet instrument Paris : Mme Le Roi, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. 65 p.
109. Élar Joann. Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789-1794) : Ivry, Jemappes et Fleurus. *Annales historiques de la Révolution française*, 2015. № 379. P. 71–108.
110. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Texte établi par D'Alembert, Diderot. 1re éd. Paris, 1752. T. 2. 915 p.
111. Extrait du Registre des délibérations du Conseil général de la Commune de Paris du 9 juin 1792. Pierre, C. *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale, 1900. P. 83–84.
112. Fétis F.J. Barizel (Dominique-Charles-Joseph). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2e éd. Paris : Firmin-Didot, 1867. Tome I. P. 247.
113. Fétis F.J. Blasius (Frederic-Matthieu). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1867. Tome I. P. 438–439.

114. Fetis F.J. Cugnier (Pierre). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1860. Tome I. P. 403.
115. Fetis F.J. Delcambre (Thomas). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1861. Tome 2. P. 456.
116. Fetis F.J. Devienne (François). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1862. Tome 3. P. 9–11.
117. Fetis F.J. Fougas. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1862. Tome 3. P. 300.
118. Fetis F.J. Gebauer (François René). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1862. Tome 3. P. 430–431.
119. Fetis F.J. Henry (Antoine-Nicolas). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Supplement et complement. Paris : Librairie De Firmin Didot ET C^{ie}, 1878. Tome 1. P. 462.
120. Fetis F. J. Michel (Yost). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Deuxieme Edition. Paris : Firmin Didot Freres, 1867. Tome 8. P. 500.
121. Fetis F.J. Tulou (Jean-Pierue). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris : Firmin Didot Freres, 1867. Tome 8. P. 267.
122. Francois Devienne. 4 Bassoon Concertos. Bohdan Warchal, Slovak Chamber Orchestra, Eckart Hubner. 1994. URL: https://www.amazon.com/s/ref=dp_byline_sr_music_1?ie=UTF8&field-artist=Francois+Devienne&search-alias=music (viewed on: 23.01.2024).
123. Fuller D., Gustafson B. Corrette, Michel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.

124. Gerber E.L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, 1812. Theil 1. 974 Spalten.
125. Giannini Tula. A French Dynasty of Master Woodwind Makers: Bizey, Thieriot, and Porthaux, ca. 1745-1812. *Newsletter of the American Musical Instrument Society*. 1998. Volume 27. No. 1. P. 7–10.
126. Griswold Harold. Étienne Ozi (1754-1813): Bassoonist, Teacher, and Composer. Ph. D. Diss., Peabody Institute of Johns Hopkins University. Baltimore, 1979. 1286 p.
127. Griswold H.E. Etienne Ozi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.
128. Griswold H.E. Reed-making Etienne Ozi (1754-1813). *Journal of the International Double Reed Society*. 1981. № 9. P. 17–25.
129. Halfpenny E. The Earliest English Bassoon Tutor. *The Galpin Society Journal*. 1964. № 17. P. 103-105.
130. Hennebelle D. Nobles, musique et musiciens a Paris a la fin de l’Ancien Regime: Les transformations d’un patronage seculaire (1760-1780). *Revue de Musicologie*. 2001. № 87(2). P. 395–418.
131. Hondré Emmanuel. “Les méthodes officielles du Conservatoire”. In *Le Conservatoire de Paris*. 1995. P. 73–107.
132. Hotteterre J. Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois. Paris : Christophe Ballard, 1707. 50 p.
133. Hugot A., Wunderlich J. G. Méthode de Flûte du Conservatoire. Paris. 1804. 153 p.
134. Jansen Will. The bassoon : its history, construction, makers, players, and music : in 5 vols. Buren : F. Knuf, 1978-1999. 2140 p.
135. Jansen Will. The bassoon : its history, construction, makers, players, and music. Buren : F. Knuf, 1978. Vol. 1. 536 p.
136. Jansen Will. The bassoon : its history, construction, makers, players, and music. Buren : F. Knuf, 1978. Vol. 2. 614 p.

137. Jansen Will. *The bassoon : its history, construction, makers, players, and music*. Buren : F. Knuf, 1978. Vol. 3. 516 p.
138. Jansen Will. *The bassoon : its history, construction, makers, players, and music*. Buren : F. Knuf, 1978. Vol. 4. 532 p.
139. Jansen Will. *The bassoon : its history, construction, makers, players, and music*. Buren : F. Knuf, 1978. Vol. 5. 280 p.
140. Januário André. *The Morceaux de concours for Bassoon since 1984 : A Parisian Tradition Continues*. URL: https://www.academia.edu/28399981/The_Morceaux_de_concours_for_Bassoon_since_1984_A_Parisian_Tradition_Continues (viewed on: 23.02.2024).
141. Jardin Etienne. *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle*. Doctoral dissertation / EHESS. Paris, 2006. 651 p.
142. Johnson James H. *Listening in Paris : a cultural history*. University of California Press, 1995. 384 p.
143. Kachmarchyk V., Kachmarchyk N. A “well-tempered flute” by T. Boehm – the final stage of its evolution and the standardization of its tuning system. *Studia UBB Musica*. 2022. LXVII. Special Issue 1. P. 49–62.
144. Kelly M. *Reminiscences*. London: Henry Colburn, 1826. Vol. 1. 349 p.
145. Kilchenmann Marc. *Französische Fagottlehrwerke des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der heutigen Instrumentalpädagogik*. *Le Basson Savary*. Bericht des Symposiums «Exakte Kopie» in Bern 2012. P. 143–152.
146. Klopfenstein Fletcher Kristine. *The Paris Conservatoire and the contest solos for bassoon*. Bloomington : Indiana University Press. 142 p.
147. Koenigsbeck Bodo. *Bassoon bibliography. Bibliographie du basson. Fagott bibliographie*. Monteaux, France : Musica rara, 1994. 613 p.
148. Kopp James B. *The Bassoon*. Yale University Press. New Haven and London. 2012. 297 p.

149. L'Almanach musical. Paris : Bureau de l'abonnement littéraire, 1783. T. VII. 231 p.
150. La Société Olympique – Loge L'Olympique de la Parfaite Estime. URL: <https://www.gadlu.info/la-societe-olympique-loge-lolympique-de-la-parfaite-estime/> (viewed on: 23.01.2024).
151. Lassabathie Th. Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris : Michel Lévy Frères, 1860. 572 p.
152. Le Chapelier Isaac René Guy. Rapport par M. Le Chapelier du comité de constitution sur la pétition des auteurs dramatiques, lors de la séance du 13 janvier 1791. In : *Archives Parlementaires de 1787 à 1860*. Première série (1787-1799), Tome XXII – Du 3 janvier au 5 février 1791. Paris : Librairie Administrative P. Dupont, 1885. P. 210–214.
153. Lefèvre J.-X. Méthode de clarinette. Paris : l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802/3. 145 p.
154. Lehto Gail S. A Selected Study of Symphonies Concertantes for Multiple Clarinet Soloists 1770–1850. Including Works By Stamitz Devienne, Krommer, Tausch, Muller, Schindelmeisser and Baermann. Diss. PhD. Ohio State University, 2002. 196 p.
155. Letellier L., Flament É. Le Basson. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris, Delagrave, 1927. Part III. Vol. II. P. 1556–1596.
156. Lipori D.G. Georg Wenzel Ritter (1748-1808) and the Mannheim bassoon school. Dissertation DMA / University of Arizona, 1997. 110 p.
157. Loupes Philippe. Les psallettes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Etude des structures. In: *Maîtrises et chapelles aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise, 2003. P. 25–42.
158. Mahaut A. Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Jouer de la Flûte Traversière / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluit te leeren spelen. Paris : Lachevardiere, [1759] and Amsterdam : Hummel [1759] Genève, Minkoff Reprint, 1972. 63 p.

159. Maurat E. L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de Province. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1931. P. 3575–3616.
160. Mengozzi B. La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes. Paris : A l'imprimerie du Conservatoire, 1803. 290 p.
161. Mongrédien Jean. La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830). Paris : Harmoniques/Flammarion. 1986. 370 p.
162. Montgomery W. The Life and Works of François Devienne, 1759–1803. Doctoral dissertation / Catholic U. of America, 1975. 700 p.
163. Montgomery W. Devienne, François. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.
164. Moreno Á.D. Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850. Doctoral dissertation / University of Helsinki. Helsinki, 2013. 255 p.
165. Ozi Etienne. Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson. Paris : Boyer, 1787. 28 p.
166. Ozi E. Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement. Paris : A l'imprimerie du Conservatoire, 1803, 145 p.
167. Pierre Constant. B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation. Paris : Delalain frères, 1895. 196 p.
168. Pierre Constant. Histoire du Concert spirituel 1725–1790. Paris, 1899. 372 p.
169. Pierre Constant. Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs. Paris: Imprimerie nationale, 1900. 1031 p.

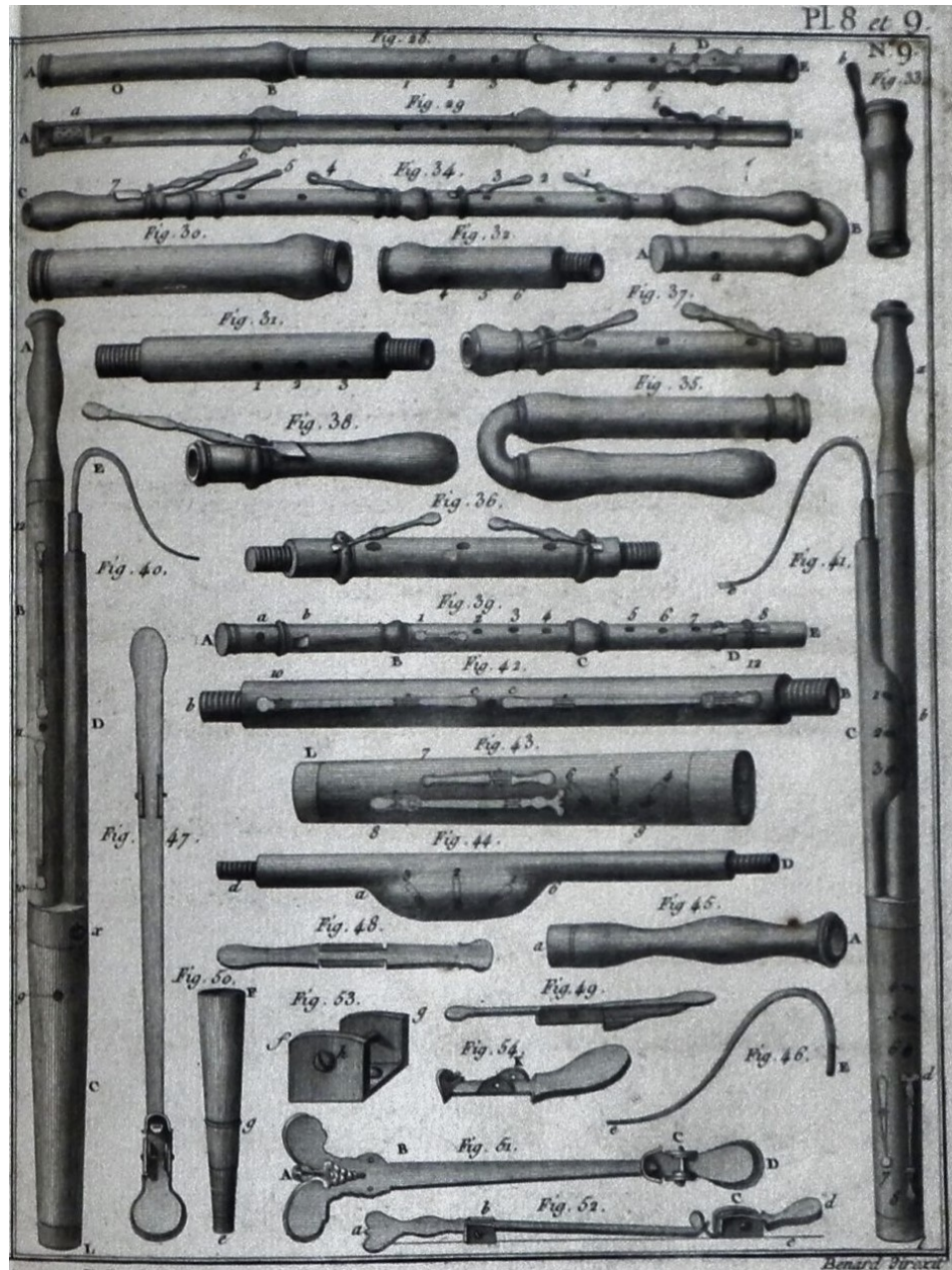
170. Pierre Constant. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris : Fischbacher. 1895. 168 p.
171. Pierre Constant. Les hymnes et chansons de la Révolution : aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques. Paris. Éditeur scientifique, 1904. 1040 p.
172. Pinaud P.-F. Un cercle d'initiés à Paris à la fin du XVIII e siècle : les Amis Réunis, 1771-1791. *Paris et Ile-de-France, Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*. 1993. Tome XLIV. P. 133–151.
173. Ponder Daniel. De Vienne and Devienne: François Devienne and his first Quatour pour basson et cordes. University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. 16 p. URL: https://www.academia.edu/16338667/De_Vienne_and_Devienne_Fran%C3%A7ois_Devienne_and_his_first_Quatour_pour_basson_et_cordes?email_work_card=view-paper&li=0 (viewed on: 20.02.2024).
174. Pougín Arthur. Devienne. *Revue et gazette musicale de Paris*. 1864. P. 241–242, 251–252, 308–309, 316–317, 324–325, 355–326, 364–365.
175. Praetorius M. Syntagma musicum: II. Teil. Theatrum Instrumentorum. Elias Holwein, Printer : Wolfenbüttel, 1619. 326 S.
176. Prod'homme J.-G. Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7. No. 4. P. 579-605.
177. Quantz J.J. Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique, le tout éclairci par des exemples. Berlin : Chretien Frederic Voss, 1752. 336 p.
178. Quantz J.J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen Marpurg F. W. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlin, 1755. Band I. S. 197–250.
179. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. 346 p.

180. Quoy-Bodin Jean-Luc. L'orchestre de la Société Olympique en 1786. *Revue de Musicologie*. 1984. T. 70. No. 1. P. 95–107.
181. Radiguer Henri. La musique Française de 1789 à 1815. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. Paris : Librairie Delagrave, 1921. P. 1562–1660.
182. Robert F., Gribenski J. Pierre, Constant. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.
183. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris : Veuve Duchesne, 1775. T. 1. 508 p.
184. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris : Veuve Duchesne, 1775. T. 2. 405 p.
185. Schilling G. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart : F. Köhler, 1835. Band 1. 740 S.
186. Schillinger Ch. The pedagogy of bassoon reed making: an historical perspective. Doctor of Musical Arts dissertation / Arizona State University, 2007. 176 p.
187. Sluchin Benny. The Venomous Affair of the first Serpent Method. *Historic Brass Journal*. 2002. Vol. 14. P. 309–335.
188. Slupskyi V. J. Pezel's Music for the Ensemble of Copper Wind Instruments in the Context of German Tradition of 17th Century. *Studia UBB Musica*. LXVII, Special Issue 1, 2022. P. 127-145. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.04 (viewed on: 23.01.2024).
189. Taïeb Patrick. Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée. In. *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017. P. 403–425.
190. Thiéry Luc-Vincent. Guide des amateurs et des étrangers voyageurs a Paris. Paris : Environs, Topographie, 1787. 739 p.
191. Tiffou Augustin. Le Basson en France au XIXe siècle : Factice, théorie et répertoire, Paris : L'Harmattan, coll. «Univers musical», 2010. 459 p.

192. Tiffou Augustin. *The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire.* English edition Tonkünstler-on-the-Bund, 2022. URL: <https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers> (viewed on: 24.02.2024).
193. Tromlitz J.G. *Auführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.* Leipzig : A. F. Böhme, 1791. 376 p.
194. Vanderhagen A. *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois.* Paris, Naderman, c. 1792. 72 p.
195. Vanderhagen A. *Nouvelle méthode de clarinette.* Paris : Pleyel, n.d.1800? 129 p.
196. Vanderhagen A. *Nouvelle méthode de flûte.* Paris : Pleyel, n.d. [1798] 120 p.
197. Weber R., Waterhouse W. Early Double-Reeds. *The Galpin Society Journal.* 2001. Vol. 54. P. 233–241.
198. White Paul J. Early Bassoon Fingering Charts. *The Galpin Society Journal.* 1990. Vol. 43. P. 68–111.
199. Zaslaw Neal. Blavet, Michel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* In 29 vol. London : Macmillan and Co., 2000. CD-ROM.
200. Zubke Daryn. *The future of the french bassoon: changing perception through innovation.* Doctor of Musical Arts dissertation / Kansas University, 2017. 53 p.

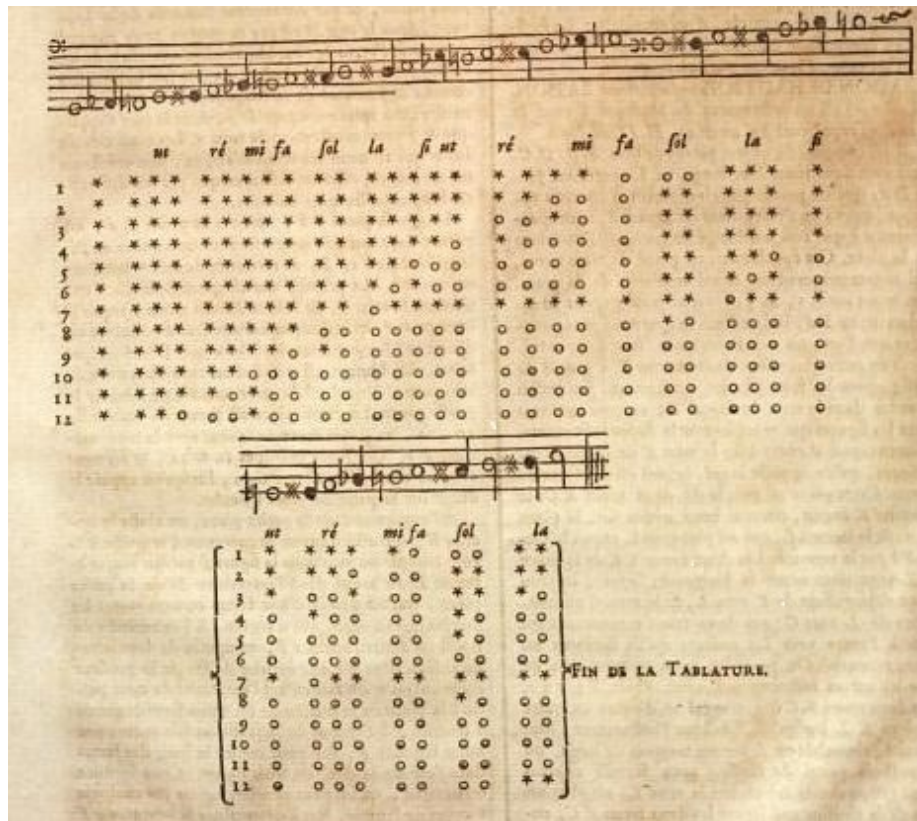
ДОДАТОК А

Малюнки, таблиці

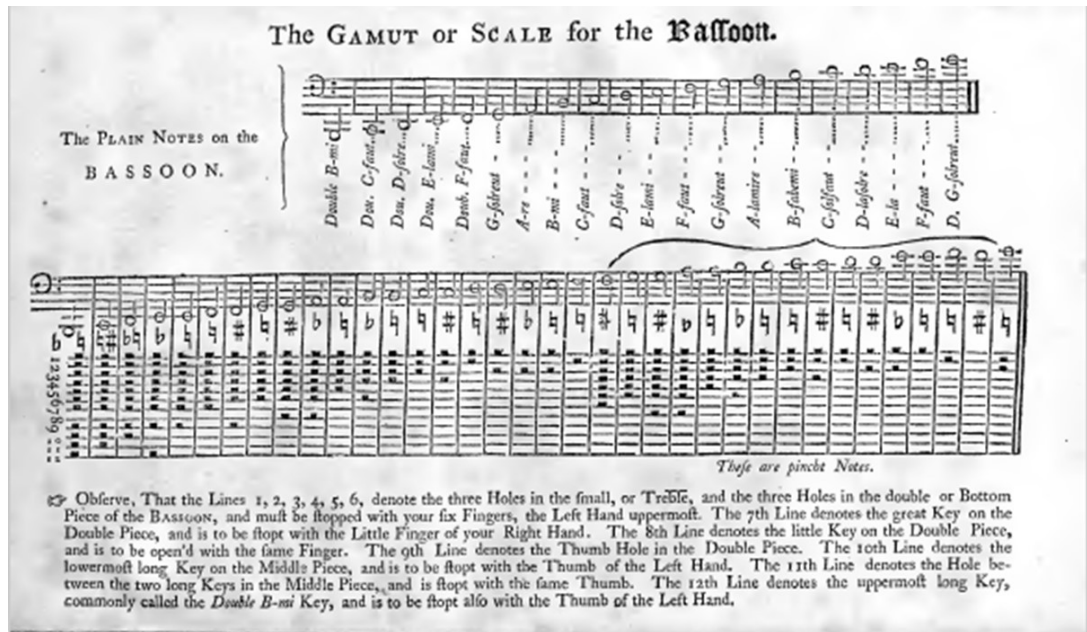


Мал. А. 2.1. Ілюстрація фагота із «Encyclopédie...» D'Alembert, Diderot.

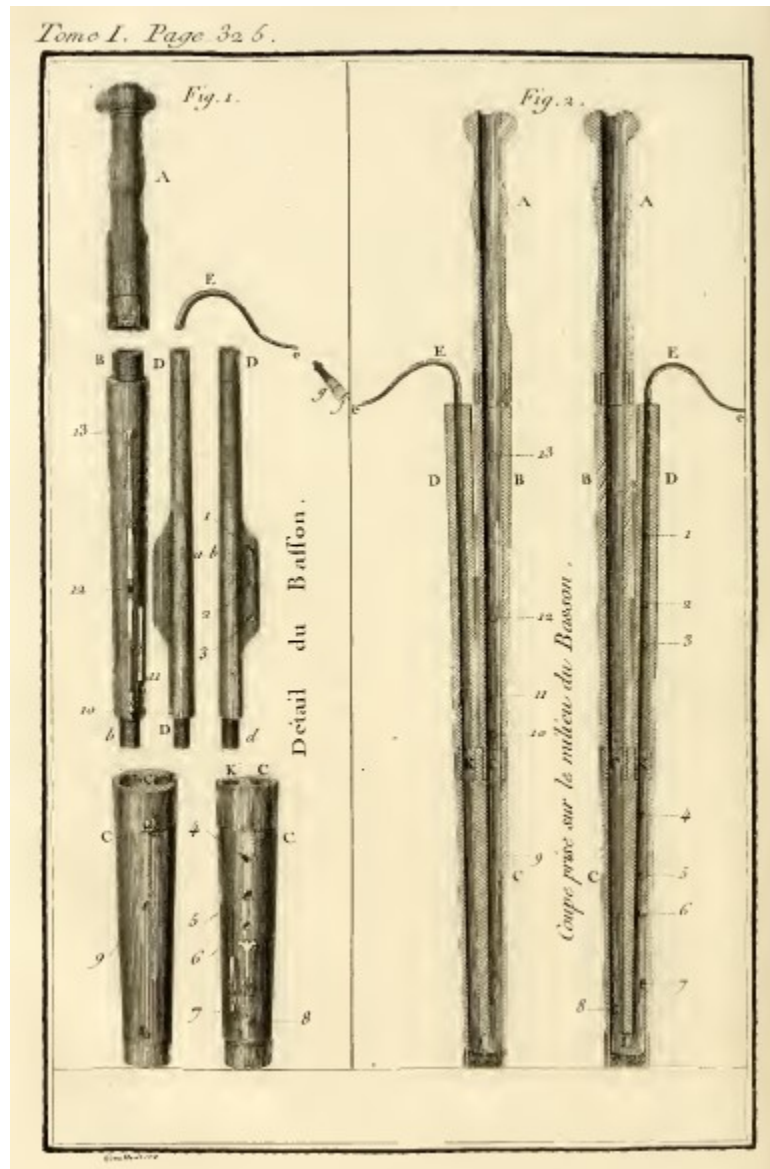
Худ. Робер Бенар (R. Bénard, 1734-1777)



Мал. А. 2.2. Ф. Таблица аплікатури фагота із «Encyclopédie...» D'Alembert, Diderot [Т 2, с.128].



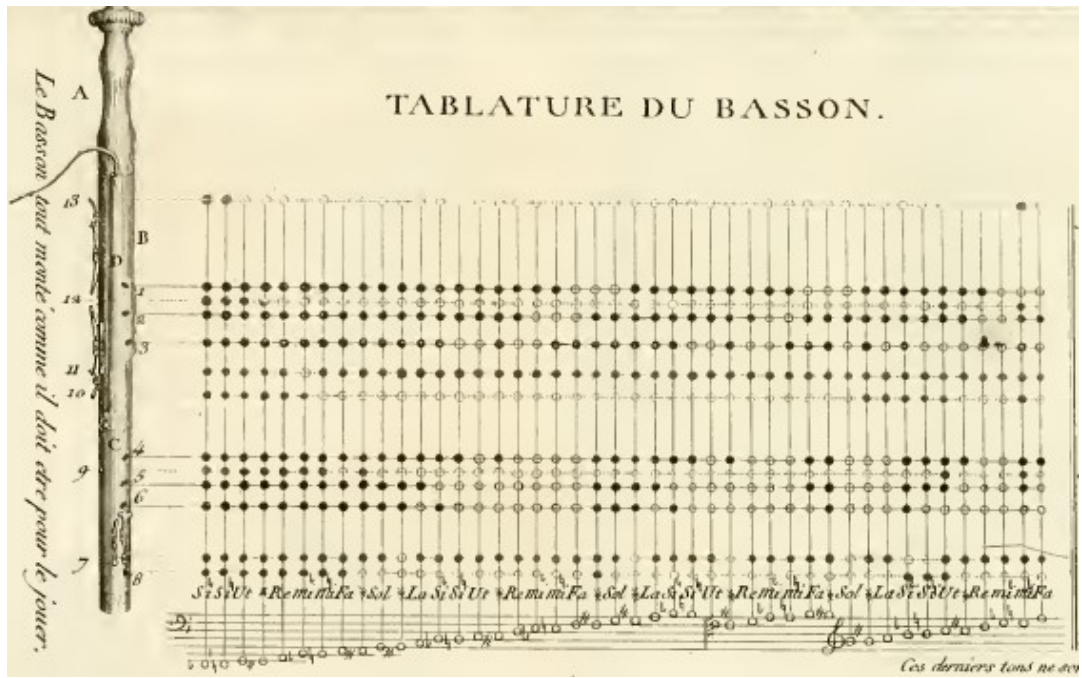
Мал. А. 2.3. Таблица аплікатури фагота із «Альтанка Аполлона: або насолода муз...» (Apollo's cabinet: or the muses delight).



Мал. А. 2.4. Конструкція п'ятиклапанного фагота Pierre Cugnier. Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*» (1780).



Мал. А. 2.5. А. Схема постановки тростини фагота П. Кюньє з нахилом (Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*» 1780).



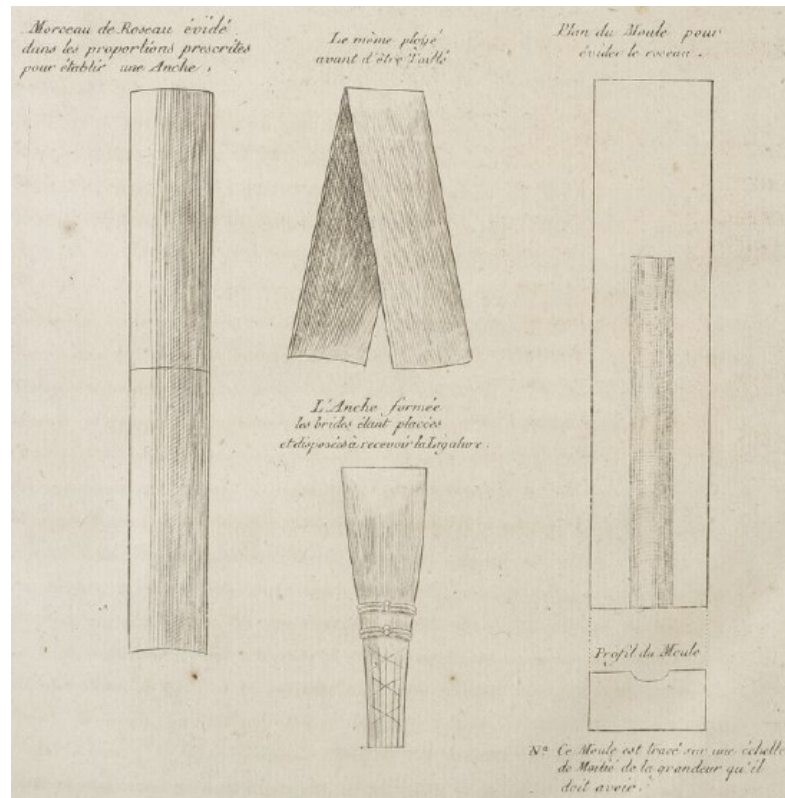
Мал. А. 2.6. А. Таблица аплікатури п'ятиклапанного фагота П. Кюньє (Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*» 1780).



Мал. А. 2.7. А. Ілюстрація загальної постановки виконавця під час гри фаготі П. Кюньє (Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*» 1780).

ANNÉES.	FLÛTE.				HAUTBOIS.				CLARINETTE.				BASSON.			
	CONCURENTE.	LAURÉATS.			CONCURENTE.	LAURÉATS.			CONCURENTE.	LAURÉATS.			CONCURENTE.	LAURÉATS.		
		Prix.		Accessit.		Prix.		Accessit.		Prix.		Accessit.		Prix.		Accessit.
		1 ^{er} .	2 ^d .			1 ^{er} .	2 ^d .			1 ^{er} .	2 ^d .			1 ^{er} .	2 ^d .	
An v.	?	1	1	-	?	1	-	-	?	1	1	-	?	1	1	-
An vi.	?	1	3	-	?	1	-	-	?	1	1	-	?	1	-	-
An vii.	?	1	2	-	?	1	-	-	?	-	2	-	?	1	-	-
An viii.	?	1	1	1	?	-	-	1	?	1	1	1	?	-	-	-
An ix.	?	1	1	1	?	-	-	-	?	-	-	-	?	-	-	-
An x.	?	1	-	1	?	-	-	1	?	-	-	2	?	1	-	-
An xi.	?	1	-	2	?	-	-	1	?	1	-	1	?	-	-	1
An xii.	?	-	-	1	?	-	-	-	?	-	-	-	?	-	-	1
An xiii.	?	1	-	2	?	-	-	-	?	-	-	2	?	-	-	2
1807.	?	-	-	1	?	1	-	-	?	-	-	-	?	1	-	2
1808.	3	-	-	1	2	1	-	1	3	-	-	2	3	1	-	1
1809.	2	1	-	1	1	-	1	-	1	-	1	-	0	-	-	-
1810.	0	-	-	-	1	1	-	-	2	-	1	-	1	1	-	-
1811.	4	-	3	-	1	-	1	-	2	1	1	-	0	-	-	-
1812.	?	1	2	-	?	-	-	-	?	-	-	-	?	-	-	-
1813.	?	1	-	-	?	-	1	-	?	-	-	-	?	-	-	-
1814.	?	-	1	1	?	-	1	1	?	-	-	-	?	-	-	-
1818.	2	1	1	-	2	1	1	-	2	-	1	-	2	1	-	-
1819.	4	1	2	-	3	1	1	1	1	1	-	-	2	1	1	-
1820.	4	1	1	1	2	1	1	-	2	1	1	-	2	1	1	-
1821.	3	1	1	-	3	-	1	1	2	1	1	-	2	1	-	-
1822.	4	1	1	1	3	1	1	-	2	1	1	-	1	1	-	-
1823.	2	1	1	-	3	1	-	-	4	-	1	1	2	-	1	-
1824.	2	2	-	-	3	1	1	-	2	-	-	-	3	1	1	-
1825.	3	1	-	-	1	1	-	-	1	1	-	-	4	2	2	-
1826.	4	1	2	-	1	-	1	-	1	-	1	-	5	1	1	-
1827.	3	1	2	-	1	1	-	-	1	-	-	-	3	1	1	-
1828.	2	1	-	-	2	-	1	1	2	-	-	-	4	-	1	-
1829.	2	-	-	-	3	2	-	-	3	2	1	-	4	-	-	-
1830.	3	-	2	-	4	-	1	-	2	2	-	-	3	-	-	-
1831.	3	2	1	-	2	-	1	-	0	-	-	-	0	-	-	-
1832.	4	2	2	-	2	-	1	-	0	-	-	-	0	-	-	-
1833.	2	2	-	-	4	1	1	-	2	-	2	-	0	-	-	-
1834.	2	-	1	-	2	1	-	-	5	1	2	-	2	-	1	-
1835.	4	1	1	2	1	-	1	-	4	2	-	-	2	1	1	-

Мал. А. 3.1. Статистика кількості учасників і лауреатів конкурсів Паризької консерваторії (дерев'яні духові інструменти) впродовж 1797-1835 рр. [П'єр, с. 888].



Мал. А. 4.1. Послідовність процесу виготовлення тростини.

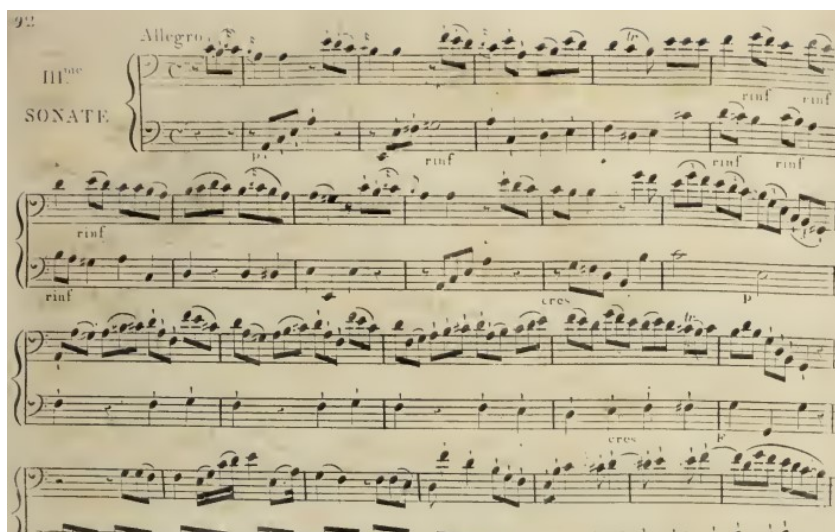
Е. Озі «Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» (1803).

Мал. А. 4.2. Таблиця аплікатури фагота.

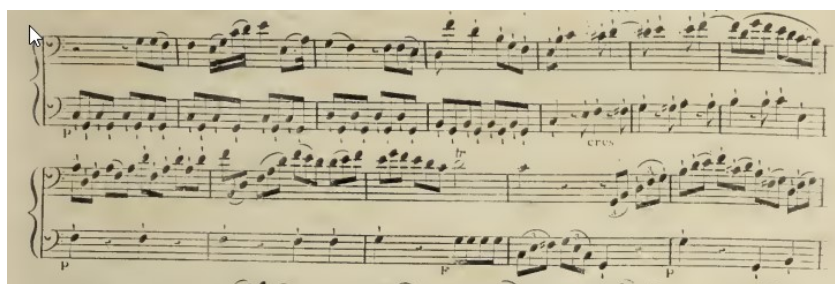
Е. Озі «Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» (1803).

ДОДАТОК Б

Нотні приклади



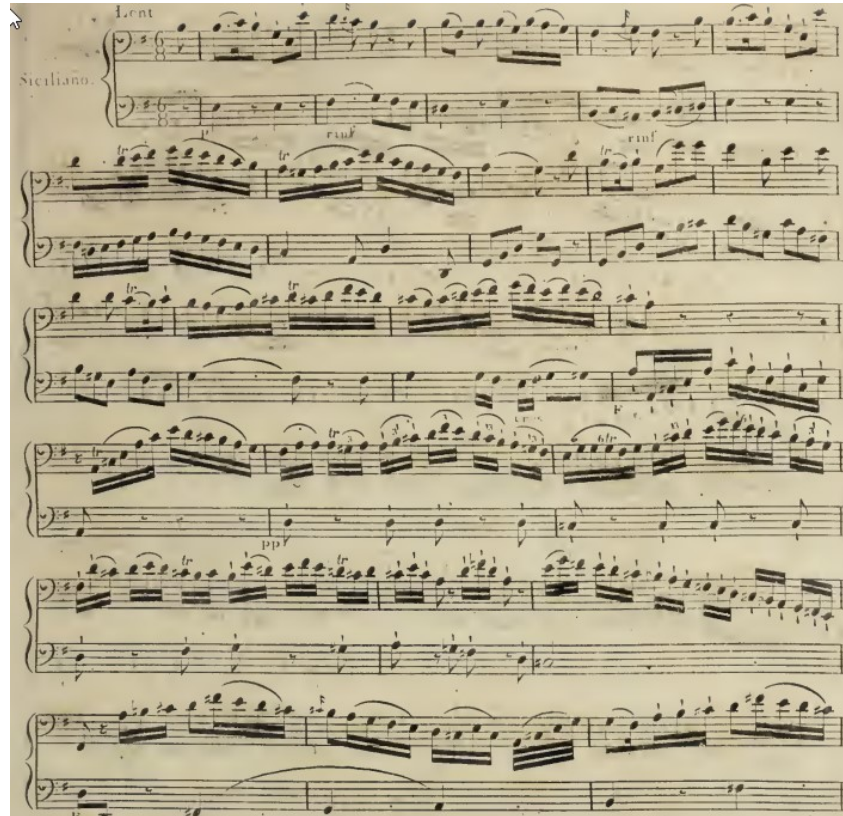
Приклад Б. 4.1. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-moll для двох фаготів.
І ч., головна партія



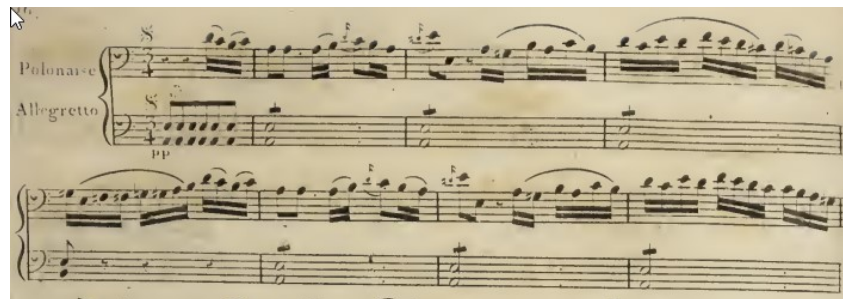
Приклад Б. 4.2. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-moll для двох фаготів.
І ч., побічна партія



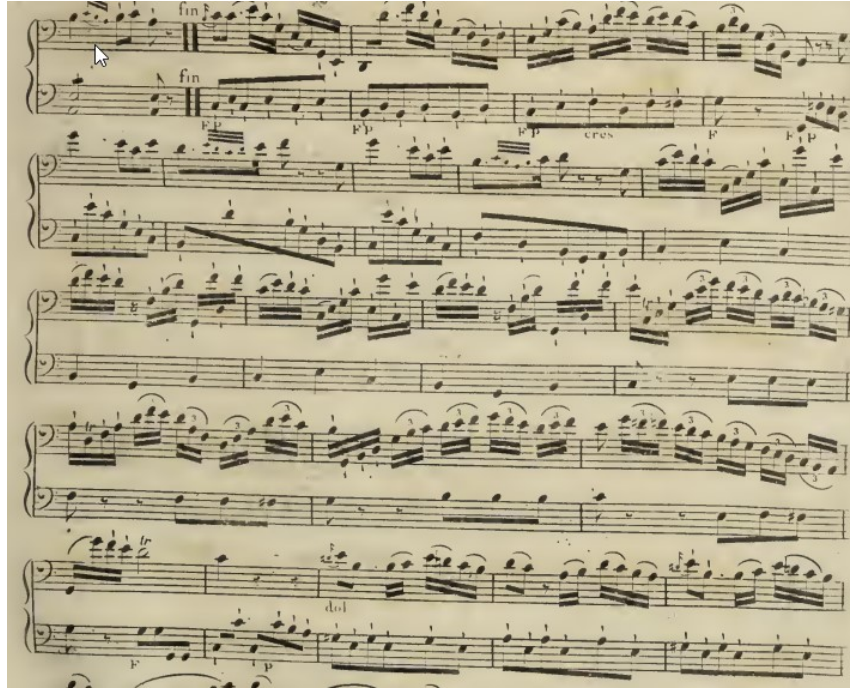
Приклад Б. 4.3. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-moll для двох фаготів.
І ч., заключна партія



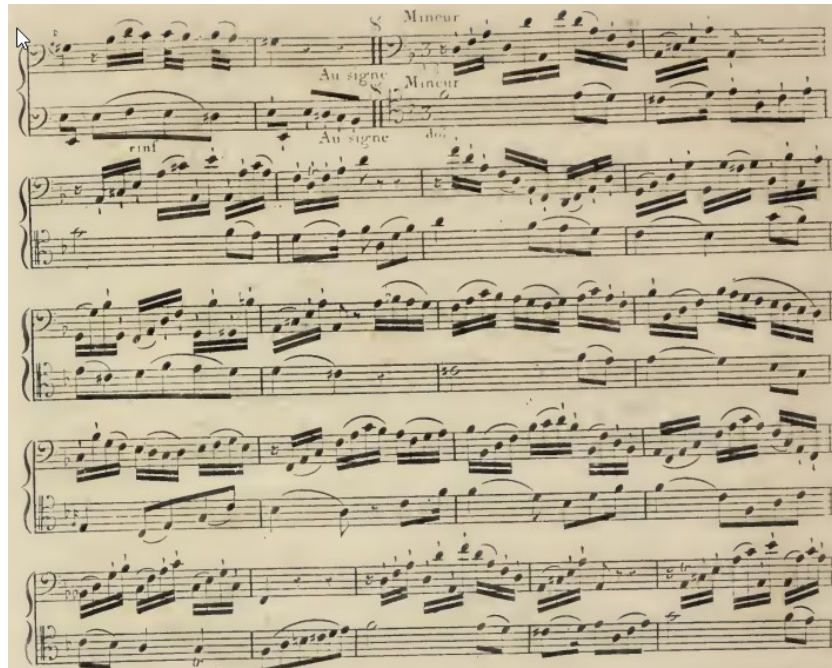
Приклад Б. 4.4. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-молл для двох фаготів.
II ч., основна тема



Приклад Б. 4.5. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-молл для двох фаготів.
III ч., основна тема



Приклад Б. 4.6. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-moll для двох фаготів.
ІІІ ч., 1-й епізод



Приклад Б. 4.7. Е. Озі. Grande sonate № 3, а-moll для двох фаготів.
ІІІ ч., 2-й епізод



Приклад Б. 4.8. Ф. Дев'єнн. Соната № 1 оп. 24, С-dur для фагота і *basso continuo*. I ч., головна партія



Приклад Б. 4.9. Ф. Дев'єнн. Соната № 1 оп. 24, С-dur для фагота і *basso continuo*. I ч., побічна партія



Приклад Б. 4.10. Ф. Дев'єнн. Соната № 1 оп. 24, С-dur для фагота і *basso continuo*. I ч., заключна партія



Приклад Б. 4.11. Ф. Дев'єнн. Соната № 1 оп. 24, С-dur для фагота і *basso continuo*. II ч., тема



Приклад Б. 4.12. Ф. Дев'єнн. Соната № 1 ор. 24, С-dur для фагота і *basso continuo*. III ч., тема варіацій



Приклад Б. 4.13. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*. I ч., головна партія



Приклад Б. 4.14. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*. I ч., головна партія

Приклад Б. 4.15. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*.
І ч., сполучна партія

Приклад Б. 4.16. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*.
І ч., побічна партія

12566

Приклад Б. 4.17. Ф. Дев'єнн. Соната В-діур для фагота і *basso continuo*.
I ч., розробка

Приклад Б. 4.18. Ф. Дев'єнн. Соната В-діур для фагота і *basso continuo*. II ч.

Allegretto

[pp]

[pp]

1

mf

Приклад Б. 4.19. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*.
III ч., рефрен

ritardando

3

m. d.

Приклад Б. 4.20. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*.
III ч., 1-й епізод

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a single bassoon staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) for the basso continuo below. The second system also consists of three staves: a single bassoon staff at the top, and a grand staff for the basso continuo below. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The bassoon part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The basso continuo part provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first system, and a fingering instruction *[5]* is shown in the bassoon staff of the first system.

Приклад Б. 4.21. Ф. Дев'єнн. Соната В-dur для фагота і *basso continuo*.
III ч., 2-й епізод

ДОДАТОК В

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України
за напрямом «мистецтвознавство»*

1. Нечесний І.З. Французька фаготна дидактика XVIII століття: етапи становлення. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. № 66. Т. 2. С. 110–116. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-15>
2. Нечесний І.З. Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 67. С. 33–53. DOI 10.34064/khnum1-6802 https://intermusic.kh.ua/vypusk68/problemy_68_2_nechesny.pdf
3. Нечесний І.З. Формування класів фагота у Паризькій консерваторії.. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. № 3 (60). С. 98–111 DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296802](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296802)

Публікації апробаційного характеру

4. Нечесний І.З. «Nouvelle méthode de basson... adaptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі в контексті професійної підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії. Abstracts of III International Scientific and Practical Conference «Intellectual education of students and schoolchildren of the new generation», January 22-24, 2024, Paris. Paris, 2024. P. 15–18.

Участь у конференціях

1. Нечесний І.З. Виконавсько-педагогічна діяльність В.М. Апатського в контексті формування української фаготної школи. Міжнародна науково-практична конференція «Творчість Володимира Апатського в контексті розвитку мистецтва України» (Київ, 19 березня 2021 р.).
2. Нечесний І. З. Французька фаготна школа: етапи становлення. VI Всеукраїнська дистанційна науково-практична конференція «Духові інструменти у дзеркалі музичної культури: наука, педагогіка, виконавство» (Київ, 3 квітня 2023р.).
3. Нечесний І.З. Творча постать Е. Озі у французькому фаготному виконавстві кінця XVIII – початку XIX ст. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні) (Харків, 20–21 травня 2023 р.).
4. Нечесний І.З. Конкурси Паризької консерваторії в контексті професійної підготовки фаготистів кінця XVIII – початку XIX ст. Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.).
5. Нечесний І.З. «Nouvelle méthode de basson... adaptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement» Е. Озі в контексті професійної підготовки фаготистів у Паризькій консерваторії. The III International Scientific and Practical Conference «Intellectual education of students and schoolchildren of the new generation» (Paris, January 22-24 2024).