

УДК 785.1

DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-06

КОНЦЕРТНА СЕМАНТИКА СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОЇ П'ЄСИ D-MOLL)

Чен Сяньчунь – аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

У статті аналізується один із зразків творчості видатного композитора-контрабасиста Д. Драгонетті, що вперше на високохудожньому рівні реалізував віртуозно-сольні можливості контрабаса і таким чином сформував нове уявлення про технічний потенціал та виразові можливості інструмента. Митець залишив чисельний спадок у концертному репертуарі та збагатив його новими прийомами гри. Він віддавав перевагу найбільш типовим для віртуозного виконавства жанрам концерту та концертної п'єси. Вказується, що спектр втілення концертної семантики у творчості мистця є значно ширшим, вона пронизує творчість композитора, проявляючись у вигляді реалізації категорій діалогічності і концертності, «блискучої» віртуозності із застосуванням вертикальної техніки гри на контрабасі тощо. Концертна семантика, що виражається через категорії діалогічності і концертності, реалізує саму віртуозну природу мистецтва, пов'язану з володінням різними видами техніки, використанням високого регістру та іншими чинниками, лежить в основі низки творів, що потребують високого рівня виконавської майстерності, і серед них – у Концертній п'єсі №6 d-moll для контрабаса з оркестром. Виявлено специфіку концертної семантики солюючого контрабаса у творчості Д. Драгонетті крізь призму аналізу втілення категорій діалогічності і концертності на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll. Специфіка вказаної семантики виражається через категорії діалогічності і концертності у співдії між солістом і оркестром (ансамблем) та процесуально у межах кожної партії. У солюючого контрабаса це передається активною трансформацією тематизму через переінтонування, театралізацією, високим рівнем віртуозної самопрезентації та ін. Високий рівень виконавської майстерності соліста як ознака концертної природи його партії та інші фактори, пов'язані з виконавською специфікою твору, дали можливість також трактувати дану концертну п'єсу як одночастинний концерт.

Ключові слова: контрабас, концертність, діалогічність, семантика, Доменіко Драгонетті, жанр, соліст, оркестр, ансамбль.

Вступ. Д. Драгонетті як митець, що вперше на високохудожньому рівні реалізував віртуозно-сольні можливості контрабаса і таким чином сформував нове уявлення про технічний потенціал та виразові можливості інструмента, залишив чисельний спадок у концертному репертуарі та збагатив його новими прийомами гри. Він віддавав перевагу найбільш типовим для віртуозного виконавства жанрам концерту та концертної п'єси. Серед сольних інструментальних концертів найбільшу популярність отримав твір A-dur, якому присвячені окремі наукові розвідки зарубіжних та українських музикознавців, зокрема, праці Ф. М. Палмера [10], О. Лучанка [3, 4] та ін. Разом із тим, спектр втілення концертної семантики у творчості мистця є значно ширшим, вона пронизує творчість композитора, проявляючись у вигляді реалізації категорій діалогічності і концертності, «блискучої» віртуозності із застосуванням вертикальної техніки гри на контрабасі тощо. Відтак, дослідження вказаної проблеми є актуальним, оскільки дасть можливість глибше пізнати творчість Майстра та маркувати особливості мислення Д. Драгонетті, втілені у художній творчості мистця та важливі для послідовників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема концертної семантики є досить широко опрацьованою у західноєвропейському та українському музикознавстві. Зокрема, в останні три десятиліття з'явилися праці, в яких аналізується вказана проблематика у контексті дослідження жанру сольного інструментального концерту на прикладі скрипкового – В. Заранського [2], Л. Скрипнік [9], альтового – Д. Гаврильця [1], фортепіанного – О. Пономаренко [7], трубного – Б. Мочурада [5] та ряд ін. У контексті представленої статті особливу увагу звертаємо на дослідження структурно-семантичного інваріанту контрабасового концерту О. Лучанком [4]. Окремі категорії концертної семантики аналізуються у філософській площині в контексті теорії діалогу у дослідженнях О. Самойленко [8], ансамблевості – у працях І. Польської [6] та ін.

Мета дослідження – виявити специфіку концертної семантики солюючого контрабаса у творчості Д. Драгонетті крізь призму аналізу втілення категорій діалогічності і концертності на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концертна семантика як реалізації принципів

Діалогу та Гри [8, 9] та одна з домінуючих тенденцій класико-романтичної доби, проявляється не лише безпосередньо у жанрі концерту, а пронизує ряд творів, у виразовості яких виражаються головні естетико-психологічні категорії, що формують концертну семантику, – діалогічність і концертність. При цьому «принцип діалогу виражений завдяки будь-якому співставленню, протиставленню або спільному висловленню учасників концертного спілкування. Принцип гри виявляє себе через будь-яку театралізацію, стилізацію, двозначність. Обидва принципи діють в сфері концертнування на паритетних засадах» [9, с. 15]. У свою чергу, діалогічність виникає як на рівні співдії між виконавськими партіями, обумовленою «внутрішніми передумовами сумісності елементів, що складають музичне ціле, яка характеризується гармонічною сумісністю їх поєднання» [6, с. 26], так і на горизонтальному рівні ігрової комунікативності, у процесуальному розвитку кожного інструментального вислову, особливо в сольних епізодах, що дає підстави стверджувати про наявність у її природі двох складових, «кожна з яких є полем для концертнування – діалог виконавських партій і самодіалог» [9, с. 15]. Концертність – категорію віртуозної природи – трактуємо як «певною мірою метод мислення, що виявляє себе в стилі конкретних історичних епох, в індивідуальній природі деяких жанрів, в закономірностях драматургії та композиції» [2, с. 13].

Описана семантика яскраво проявилася у творчості Доменіко Драгонетті, насамперед, власне, у жанрі концерту, найвідомішим з яких є Концерт для контрабаса з оркестром A-dur. Зокрема, О. Лучанко стверджує про втілення у творі високого рівня діалогу, який «розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечною лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому» [4, с. 113].

Концертна семантика, що виражається через категорії діалогічності і концертності, реалізує саму віртуозну природу мистецтва, пов'язану з володінням різними видами техніки, використанням високого регістру та іншими чинниками, лежить в основі низки творів, що потребують високого рівня виконавської майстерності, і серед них – у *Концертній н'єсі №6 d-moll для контрабаса з оркестром*, до якої звернемося нижче.

Перший розділ *Allegro assai*, що викладається оркестром із партій флейти, двох гобоїв, фагота, двох валторн in D, двох clarini in D, литавр in D та in A, квартету струнних, відіграє роль оркестро-

вої преамбули до всього твору, а за характером тематизму є подібним до оркестрової експозиції у концертній формі. Розвиток розпочинається із викладу основної теми A в d-moll активного, енергійного характеру, співзвучної з настроєвою гамою тематизму головних партій доби класицизму. Вказана тема проводиться в октавному подвоєнні у фагота і струнних, виростаючи з півтонового ходу між першим і ввідним ступенями, ніби стиснена пружина, утримується на повторюваній тоніці (двічі повторений мотив) та злітає на висхідний октавний стрибок. Описаний розвиток складає початкову фразу усього твору із гармонічним рухом від G до D, що звучить як фраза-запитання, а в наступних двох – розвиток від D до G, як фраза-відповідь. У подальшому розвиваються варіанти теми із залученням тембрів високого (флейта, перша скрипка) та низького (фагот, віолончель) регістрів, що звучить як реалізація категорія діалогічності.

Тональним співставленням d-moll– F-dur розпочинається друга тема *Allegro assai* – B (такт 20), що за характером перегукується з тематизмом побічних партій сонатних форм. Від теми A зберігається гармонічна основа – автентичні звороти, натомість характер цієї теми є цілковито іншим. Імпульсом до розвитку є співставлення тези, утвореної ходами по тонічному тризвуку і домінантовому секстакорду в октавному подвоєнні у квартету струнних на *pizzicato* у середньому і низькому регістрах, та антитези у високому регістрі в партіях флейти і гобоя, що складається із переосмисленого секундового ходу (у висхідному варіанті) між I і II ступенями та розв'язання в тоніку. Тема надається до активного мелодичного і тонально-гармонічного розвитку з модуляцією в d-moll. Перший розділ завершується звучанням епізоду в d-moll (такт 35), тип викладу якого кардинально контрастує із попереднім та є наближеним до контрастної поліфонії. Цей епізод відіграє роль переходу до наступного *Adagio* та полягає у представленні самостійних мелодичних ліній, які поступово стихають на *manando*. Найвища лінія утворена синкопованими низхідними фразами у скрипки, які створюють затримання на фоні ліній зі звуків гармонічної підтримки в інших струнних із перерваним зворотом та розімкненим завершенням на D, та генеральній паузі.

Насичена контрабасова кантиленність, багата тембральність солюючого інструмента представлені у другому розділі *Adagio*, викладеному у складній тричастинній формі з репризою *Da capo al Fine*, оснований на семантичному і виразовому контрасті кантилени у крайніх частинах і вірту-

озності у центральній з тональним контрастом однойменних D-dur – d-moll – D-dur. Перша частина Adagio, у свою чергу, викладена у простій двочастинній формі A+A₁. У дійство включається його головний герой – солюючий контрабас, який представляє основну тему Adagio – ніжну, наспівну, проникливу, у тридольній метричній організації. При експонуванні теми A випукла мелодична лінія спадає, як із кульмінаційної вершини, звуками тонічного квартсекстакорду від «fis¹» і заокруглюється на прімі субдомінанти «h», взятій із затриманням від увідного звука «ais», та розвивається, кружляючи у плавних рухах, створених граціозними тріольними фігурами, злегка зупиняючись на подовжених пунктирами звуках і гармонічних затриманнях. У другій частині A₁ здійснюється варіаційний розвиток теми, що видозмінюється шляхом розспівів із залученням дрібних тривалостей, пунктирів (у тому числі зворотнього) і тріолей у партії соліста. Мелодія сягає високого регістру, де соліст повинен здійснити *flautato*, що досягається максимальним *pianissimo* із мінімальним торканням струн. Особливістю цієї частини є соло валторн у високому регістрі трьома послідовними октавами, що переходять у квінту та завершують фразу терцієвим «коливанням» п'яти секст (57–58 такти), за інтонаційними особливостями та тембральністю ця фігура нагадує «золотий хід» валторн. Згадані вище розспіви тридцять другими тривалостями у соліста, що звучать, як *perpetuum mobile*, на фоні окремих повторюваних акордів почергово у струнній і духовій групах в тональності d-moll, є матеріалом середньої частини C на рівні складної тричастинної форми, яка, у свою чергу, є простою двочастинною структурою C + C₁. Дві прості частини мають спільну тематичну основу, яка розвивається в d-moll і g-moll. Вагомою є гармонічна виразовість з напруженим VII₇. Особливий колорит створює контраст туше – *legato* у партії соліста, *staccato* у духових та *pizzicato* у групі струнних. Реприза Adagio точна, завершує композиційну стрункість розділу, який є ліричною кульмінацією усієї концертної п'єси.

Наступне *Vivace* d-moll (від такту 75) – центральний і найбільш масштабний розділ твору, який має риси рондальності, варіаційності та концентричності. Перший розділ A, який відіграє роль рефрену, викладений у простій двочастинній формі, його звучання має бурхливий характер, що яскравістю емоційної палітри нагадує передромантичні мистецькі приклади, пов'язані із рухом «буря і натиск». Основна тема, імпульсом до виникнення якої є двократне повторення

тоніки в оркестрі, розпочинається на слабку долю і рухається на фоні гармонічної підтримки струнних, у постійному пунктирному ритмі, окреслюючи характерну збільшену секунду гармонічного мінору. У другому періоді відбувається мотивна розробка ввідних малосекундових ходів із теми, що повторюються в невпинному русі донизу на фоні двоскладових синкопованих акордових фігур у струнній групі, утворених за принципом «нестійкість – розв'язання», та окремих реплік в партіях духових та ударних. Другий розділ *Vivace* – B, викладений у простій двочастинній формі (такти 92–107), відіграє роль першого епізоду, який вирізняється тонально, за настроєвістю і фактурою. Звучання повертається у ліричну сферу, проте, після бурхливого характеру попередньої частини, набуває його впливу і звучить лірико-патетично. Тема соліста виростає із закличного висхідного великосекстового ходу до просвітленого «fis¹» – терцієвого тону тоніки, витриманого тривалий час після початкового «а», та опускається, кружляючи, донизу, ця фігура розвивається, формуючи мелодичну структуру теми. У струнній групі продовжують звучати двоскладові синкоповані акордові фігури, тепер із подовженим другим складом. Друга частина першого епізоду (такти 100–107) є кульмінаційною. У партії контрабаса з'являються подвійні ноти, які потребують особливої виконавської майстерності, – тема складається із чергування, внаслідок стрибків нижньої лінії, терцедим, дуодецим і децим з терціями, що подається у синкопованому ритмі на фоні гармонічної підтримки з акордів основних функцій в ансамблю духових (соло в кожній партії).

Рефрен A (від такту 108) нагадує основний тематизм усієї частини, при цьому на кульмінації елементи тематизму солюючого контрабаса, – мотивний розвиток півтонових ходів, – звучать після оркестрового *tutti* у флейт і перших скрипок. Другий епізод C, що має просту тричастинну форму, розпочинається від акцентованого домінантсептакорду у духових і низьких струнних у новій тональності B-dur (у такті 124) на фоні гамоподібних пасажів у скрипок. Основна тема, що викладається у соліста (від такту 126) на фоні основних гармонічних функцій в партії оркестру, є похідною від теми рефрену та характеризується активністю (стрибки, пунктирні ритмічні фігури тощо). Розвиток цієї теми, збагаченої тріольним рухом, висхідними септімовими стрибками та пунктирними фігурами, подається у середній частині епізоду у тональності F-dur, за якої слідує реприза в основній тональності епізоду B-dur.

Третій епізод D починає звучати без попереднього рефрену у тональності Es-dur, і демонструє тематизм, оснований на гамоподібних пасажах у партії соліста, які подекуди зупиняються короткими паузами. Вказаний розділ викладений у простій тричастинній формі розвиткового типу, утвореній із трьох восьмитактових періодів. У четвертому епізоді E (від такту 174) у простій двочастинній формі, що складається з нормативного та скороченого періодів (усього 13 тактів), у тональності F-dur з модуляцією в паралельний d-moll звучить нова тема, також похідна від основної, сповнена тріольних і пунктирних фігур, октавних, септимо-вих, секстових стрибків, в якій демонструється нова грань виконавської майстерності соліста.

Нове звучання рефрену A (такти 188–204) відбувається з варіаційними видозмінами. У соліста в першому періоді знову звучить невпинний рух пунктирних фігур, у другому – розробка півтонового мотиву, поданого у висхідному і низхідному варіантах. Яскравий контраст створює епізод F (від такту 205) – тональний (D-dur), тематичний, фактурний, звучання набуває особливих просвітленості та умиротворення. У першому шістнадцятитактовому періоді на фоні акордових витриманих ямбічних фігур із пунктиром у різних комбінаціях в оркестрі звучить тема у контрабаса, яка рухається вишуканими розспівами у тріольному та пунктирному ритмах, подекуди збагачена форшлагами. У другому періоді виникає ніжно-лірична тема у соліста, збагачена трелями та альтерованими звуками, в якій яскраво демонструються кантіленні властивості інструмента, на фоні мірного коливання фігурацій у скрипок та витриманих звуків в інших інструментів оркестру (від такту 229). Звучання останнього фрагмента *Vivace – G* (від такту 245) у d-moll повертає в основну інтонаційну та настроєву сферу, що трактуємо як трансформований рефрен із суттєвими інтонаційними видозмінами. Виникає нова тема із яскравим акцентуванням романсової семантики, що проявляється у висхідних секстових ямбічних ходах із подальшим низхідним гамоподібним заповненням, їх кульмінаційним переінтонуванням на квінтово-секстові мелодичні інтервальні послідовності, акцентуванням увідного «cis» у гармонічному мінорі, його співставленні із діатонічним VII та ін. У низьких духових і струнних звучать октавні висхідні ходи, в інших інструментів оркестру – окремі звуки головних функцій.

Завершення *Vivace* є розімкненим, звучання безпосередньо переходить в наступний розділ Концертної п'єси – *Andantino* d-moll (від такту 259), викладене у складній тричастинній

формі з епізодами наскрізного розвитку, яке за контрастом співставлень характерів і способів викладу тематизму, за майстерністю створення тембрового колориту сягає кращих взірців симфонічної музики. У першій частині d-moll викладається та активно розвивається лірико-драматична тема A, за типом мелодизму подібна до кантіленних оперних арій, в яких поєднується вокальні та декламаційні витоки. Тема звучить помірно, у тридольному метрі, із потактовою гармонічною пульсацією протягом восьмитактового періоду із двох речень. Мелодична лінія розпочинається із увідного звуку «cis¹» та оспівування тонів доміанти, прикрашеного треллю на квінтовому тоні, у наступному такті розв'язується у тоніку за допомогою трьох мелодично розспіваних фігур – низхідної терції, тріолі та секундового затримання. У подальшому тема розвивається, досягаючи нових мелодичних вершин, поєднуючи у своєму русі широкі стрибки (октавні, квінтови) та кружляючий поступеневий рух. При цьому у партії оркестру підтримується гармонічна основа: D | T – DD | D | T – DD | D й т.д., у скрипок звучать окремі мотиви, побудовані на вказаній гармонічній схемі, які нагадують відповідні фігури з арій *lamento*, у низьких духових і струнних та ударних – витримані баси, а у флейт та альтів з'являються, як імітаційні перегуки, мотиви із теми соліста. Після однотокової зв'язки, в якій фанфарно звучить D, з'являється тема B (від такту 268) розробкового характеру, у результаті чого соліст демонструє нові можливості інструмента та риси власної виконавської майстерності. Мелодична лінія теми, що звучить на фоні зменшених тризвуків з розв'язанням у духових та квартету струнних, розпочинається з низхідного обрису зменшеного VII₇ по тональності g-moll – активного, що розпочинається з увідного тону «fis¹», синкопою акцентує характерну зб.2, а наприкінці мотиву висхідним октавним стрибком повертається у вихідну точку. Цей мотив надається до секвентного розвитку, синкоповані акценти утворюють низхідний хроматичний хід «es¹–d¹–des¹–c¹», що через VII₇ ввідний до тоніки d-moll з акцентованим «cis» підводить до викладу нової ліричної теми. Тема C, позначена *dolce*, має певну інтонаційну подібність із попередньою темою, проте, зовсім інший характер, справляє враження заспокоєння. Вона плавно рухається від акцентованого початкового «f¹» кружляючими лініями, «зачіпаючи» ввідні тони до T та D, у партіях перших і других скрипок проводяться терцієво-секстові втори до теми соліста, які розходяться на інші, подекуди дисонуючі,

інтервали та повертаються до узгодженого звучання, та вкраплюються окремі акорди у духових та ударних. Тема контрабаса набуває варіаційного розвитку, у неї проникають різноманітні розспиви, у т.ч. активний тріольний рух, інтонаційні та ритмічні видозміни, що призводять до її глибинного перетворення, аж до появи скритого двоголосся у вигляді перегуків окремих мотивів, що розпочинається «грою» децимових і терцієвих акцентів на сильних долях (від такту 296) та доходить до декламації звуків ввідного септакорду на домінантовому органному басу у пунктирному ритмі протягом шести тактів (від такту 299).

Середній розділ *Andantino* викладений в *D-dur* у простій двочастинній формі розвиваючого типу (від такту 307). Перша тема *D* викладається *dolce* у модулюючому періоді, її розвиток ґрунтується на повторенні півтонових ходів, які виникають як взяті стрибком нижні допоміжні звуки до акордових тонів *T* та *D*. Мелодична лінія здобуває нові вершини у квінтовому, секстовому, септимовому стрибках зі збільшенням напруження. Гармонічний фон із модуляцією в *A-dur* створюється квартетом струнних і литавр, що вносить у загальне звучання впорядковуючі риси. У цілому, для викладу даного матеріалу властиві класичні стрункість та урівноваженість напружень і розв'язань. Друга частина середнього розділу *Andantino* (від такту 314) утворена шляхом трансформації тематичного матеріалу першої частини. Звучить похідна від попередньої тема *D₁* у періоді з внутрішнім розширенням, утвореним активним мелодичним розвитком у партії соліста, та вагомим зовнішнім доповненням, з кадансуванням (4+7+10 тактів). Мелодична лінія теми окреслює хвилеподібні фігури, акцентуючи півтонові ходи «*eis-fis*», «*dis-e*», «*his-cis*» та ін., на основі гармонічної послідовності *T-S-DD-D* звучать лінії у квартету струнних та окремі квінти і сексти у валторн. У каденції здійснюється модуляція в *a-moll*, який вносить новий ладовий колорит та збільшує ефект напруження при висхідних секстових та інших широких стрибках у партії соліста.

Після модуляції в *d-moll* (такт 335) звучить тональна реприза на рівні *Andantino*. Основна тема не з'являється повторно, – викладається тематизм розвиткового типу, який визначимо як *E*, представлений декількома мелодичними фігурами, що постійно повторюються з інтонаційними та ритмічними видозмінами та у секвентних повторях, що приводить до зростання загального напруження (від такту 340). Особливо яскраво звучать «злітаючі» фігури зі звуків зменшених септакордів – увідних до *T* і *D*, гамоподібні пасажі

у синкопованому ритмі та ін. У наступному розділі (від такту 354) у тематичній репризі середнього розділу *Andantino* – *D* в *D-dur* знову звучить тема *dolce*, яка виростає з повторення півтонових ходів – нижніх допоміжних звуків до акордових тонів *T* і *D*, взятих стрибком, на фоні функтирних фігур, викладених акордовою фактурою, в оркестрових партіях. Гармонічна послідовність твориться акордами головних тональних функцій та подвійної домінанти у класичному стилі. Розділ завершується ніжно-проникливим мелодичним зворотом на *flautato* у солюючого контрабаса (від такту 378), що рухається звуками домінанти від «*A*» до «*a¹*» та завершується багатократним повторенням пріми тризвуку у пунктирному ритмі, що звучить домінантовим предиктом до наступного *Allegretto*.

Фінал *Allegretto D-dur* (від такту 382) у складній тричастинній формі *ACA₁* зі скороченою репризою і кодою має яскравий, стрімкий, радісний характер, що твориться тематизмом, проаналізованим нижче, стрункістю форми, світлим, оптимістичним тональним колоритом, простою класичної гармонії, прозорістю фактури та ін. *Allegretto* є полем для демонстрації віртуозних властивостей соліста, показу різноманітних прийомів гри та можливостей інструмента. Перша частина простої форми *A*, звучання якої «задає тон» фіналу, викладена в однотональному періоді повторної будови. Ці ознаки надають викладу теми чіткості, лаконічності, класичної структурованості. Основна тема *A* є традиційною для фіналів – швидка, рухлива, енергійна. Мелодичне ядро формується висхідним ямбічним секстовим стрибком «*a-fis¹*» та розвивається у низхідному гамоподібному пунктирному русі до «*e*» – квінтового тону домінанти, після чого стрибає вгору на октаву «*e¹*», «зачепивши» нижній увідний звук «*dis¹*» та повторивши двічі останню фігуру. Оркестрова фактура побудована на ритмічних фігураціях гармонії на фоні октавних стрибків у низьких духових і струнних. Друга частина простої форми *B* (від такту 390) також викладена у періоді в *A-dur*. Тема є похідною, твориться у процесі розвитку двох вичленованих мотивів з теми *A*, які у другій частині трансформуються на низхідний секундово-терцієвий хід, що секвентно повторюється, та висхідний секстовий хід, що стає пунктирним ямбічним. У гармонічному плані тема вирізняється застосуванням Π_7 , який звучить, поза класичними правилами, в оточенні домінанти (такти 391, 395). Реприза простої форми *A* (від такту 398) є точною.

Друга частина всього фіналу – С (від такту 406) звучить в G-dur у простій тричастинній формі контрастного типу CDC. У соліста у високому регістрі викладається тема С, контрастна до попередніх, яка складається із повторюваних низхідних терцієвих ходів восьмими (після попереднього постійного руху шістнадцятими). Мелодична лінія розвивається в соліста у високому регістрі на flautato на фоні фігурацій на зразок альбертієвих басів у скрипок та окремих звуків в інших струнних. У середній частині в D-dur звучить оркестровий епізод (від такту 414) у періоді, який створює контраст до попереднього розвитку та готує вступ соліста у репризи. Лірична тема ведеться двома лініями – паралельними секстами в солюючих флейти і гобоя, кожна складається з двох різноспрямованих секундних ходів, які оспівують III і I ступені. Вказані лінії формуються із тонів D – T – D₇ – T на фоні окремих квінтово-терцієвих ходів у валторн та окремих звуків в інших інструментів, що супроводжується синкопованим викладом D-органного пункту в басу, де чергуються дуодецими і ундецими з терціями, створюючи особливий тембрально-гармонічний ефект та підводячи до точної репризи (від такту 422) у G-dur з темою в солюючого контрабаса у високому регістрі на flautato.

У репризи Allegretto (від такту 430) у тональності D-dur звучить основна тема фіналу – активна, стрімка, грайлива, – у партіях флейти та першої скрипки на фоні гармонічного супроводу в інших інструментів оркестру. У темі є видозміна – заключна каденція (такт 437) є розімкненою, після якої звучить генеральна пауза. Реприза є скороченою, що компенсується розвиненою кодою, (від такту 438), де утверджується основний образ фіналу та всієї Концертної п'єси. Кода складається із двох розділів, виконання кожного з яких вимагає особливого віртуозного рівня соліста. Основою тематизму першого розділу є тріольні півтонові фігури, що чергуються з октав-

ними низхідними стрибками. Особливу увагу привертають акцентовані висхідні ходи – тритоновий у першому реченні (такт 440), аналогічний, посилений висхідним пасажем, – у другому (такт 444), які відіграють функції опорно-сміслових точок у всьому розвитку мелодичної лінії соліста в першому розділі коди. Висхідний пасаж тріолями (такти 446–447) приводить до другого розділу з використанням найбільш високих звуків діапазону. Дійшовши до кульмінаційного «d²», соліст декламує звуки тоніки у другій октаві (за написанням) на flautato, при цьому до завершення твору T звучить протягом 20-ти тактів з ефектом *mancaudo*, утверджуючи домінуючу образність і основну тональність, тріольними фігураціями у струнних, окремими фразами у духових і литавр. У такті 455 звучання оркестру завмирає на витриманій T, лише контрабас рухається звуками цієї функції то у високому, то у середньому регістрах. На фоні *tutti* соліст виконує свою версію акорду *ad libitum*, чим підкреслює концертно-віртуозну природу та домінування у діалогічному змаганні з колективом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У творчості Д. Драгонетті яскраво реалізується семантика солюючого контрабаса, – як у жанрі сольного інструментального концерту, так і в багатьох інших творах, що прослідковано на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll. Специфіка вказаної семантики виражається через категорії діалогічності і концертності у співдії між солістом і оркестром (ансамблем) та процесуально у межах кожної партії. У солюючого контрабаса це передається активною трансформацією тематизму через переінтонування, театралізацією, високим рівнем віртуозної самопрезентації та ін. Високий рівень виконавської майстерності соліста як ознака концертної природи його партії та інші фактори, пов'язані з виконавською специфікою твору, дали можливість також трактувати дану концертну п'єсу як одночастинний концерт.

Література

1. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2012. 16 с.
2. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів:Сполом,2003. 221с.
3. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
4. Лучанко О. Постаць Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2012. № 2. С. 108–114. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 (15.06.2024).
5. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2005. 19 с.
6. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.

7. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.
8. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.
9. Скрипник Л. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. 2009. Київ, 17 с.
10. Palmer F. M. *Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso*. Clarendon Press Oxford, 1st edition, 1990. 302 p.

References

1. Havrylets D. (2012). *Yevropeyskyi altovy kontsert: henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli [European viola concerto: genesis, evolution, genre models]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
2. Zaranskyi V. (2003). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert [Ukrainian violin concerto]*. Lviv [in Ukrainian].
3. Luchanko O. (2008). *Zhanr kontrabasovoho kontsertu v muzychno-istorychnomu protsesi [The genre of the double bass concerto in the musical-historical process]* : Doct. Fil. (Arts) : 17.00.03, Lviv [in Ukrainian].
4. Luchanko O. (2012). Postat D. Drahonetti v istorii kontrabasovoho mystetstva: vykonavstvo ta tvorchist [The figure of D. Dragonetti in the history of double bass art: performance and creativity]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya : Mystetstvoznavstvo*. No. 2. P. 108–114. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 (June 15, 2024) [in Ukrainian].
5. Mochurad B. (2005). *Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet and orchestra in terms of genre and style evolution]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
6. Polska I. (2003). *Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
7. Ponomarenko O. (2003). *Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho fortepiannoho kontsertu 80–90-kh rokov 20th stolittia [The main trends in the development of the Ukrainian piano concerto of the 80s and 90s at the twentieth century]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
8. Samoilenko O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological Aspects of Contemporary Musicology]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
9. Skrypnik L. (2009). *Spetsyfika proiaviv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv 20th stolittia) [The Specificity of Manifestations of Dialogue and Playing in a Violin Concerto (on the Example of Works of the Twentieth Century)]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
10. Palmer F. M. (1990). *Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso*. Clarendon Press Oxford, 1st edition [in English].

Chen Xianchun – Postgraduate Student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Concert semantics of the solo double bass in the works by Domenico Dragonetti (on the example of the Concerto Play in D-moll)

The article analyses one of the examples of the work of the outstanding composer-double bassist D. Dragonetti, who for the first time at a highly artistic level realized the virtuoso solo capabilities of the double bass and thus formed a new idea of the technical potential and expressive capabilities of the instrument. The artist left a numerous legacy in the concert repertoire and enriched it with new playing techniques. He preferred the most typical genres of virtuoso performance, the concert and concert piece. It is indicated that the spectrum of the embodiment of concert semantics in the artist's work is much wider; it permeates the composer's work, manifesting itself in the form of the implementation of the categories of dialogicity and concertity, "brilliant" virtuosity with the use of vertical technique of playing the double bass, etc. Concert semantics, expressed through the categories of dialogicity and concertity, realizes the very virtuoso nature of art, associated with the mastery of various types of technique, the use of a high register and other factors, underlies a number of works that require a high level of performing skill, and among them – in Concert Piece No. 6 in D-moll for double bass with orchestra. The specifics of the concert semantics of the solo double bass in the work of D. Dragonetti are revealed through the prism of the analysis of the embodiment of the categories of dialogicity and concertity on the example of Concert Piece No. 6 in D-moll. The specificity of the specified semantics is expressed through the categories of dialogicity and concertity in the interaction between the soloist and the orchestra (ensemble) and procedurally within each part. In the solo double bass this is conveyed by the active transformation of thematic through re-intonation, theatricalisation, a high level of virtuoso self-presentation, etc. The high level of the soloist's performing skill as a sign of the concert nature of his part and other factors related to the performance specificity of the work made it possible to also interpret this concert piece as a one-movement concerto.

Key words: double bass, concertity, dialogicity, semantics, Domenico Dragonetti, genre, soloist, orchestra, ensemble.