

УДК 785.7:781.6:37.016

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7>

Сергій ЖЕЛЕЗНЯК

аспірант 2-го року навчання творчої аспірантури кафедра оркестрових струнних інструментів та оперно – симфонічного диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8444-5134>

Бібліографічний опис статті: Железняк, С. (2025). Контрабасовий концерт Дж. Боттезіні у представництві бароккової облігатності, актуальної для поставангардного сьогодення. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 53–59, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7>

КОНТРАБАСОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖ. БОТТЕЗІНІ У ПРЕДСТАВНИЦТВІ БАРОККОВОЇ ОБЛІГАТНОСТІ, АКТУАЛЬНОЇ ДЛЯ ПОСТАВАНГАРДНОГО СЬОГОДЕННЯ

Мета дослідження полягає у розпізнаванні у творчому методі Беттезіні, представника епохи романтизму, рис бароквої облігатності у тлумаченні концертної жанрової типології для контрабасу. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженням герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Роценко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** полягає у виявленні долученості до пробарокових засад творчого методу Дж. Боттезіні, звично визначаного у зв'язку з романтичним мисленням, хоча в межах названого напрямку і у постромантичній творчості 1850-х – 1880-х років протонеобароккові стиліові позиції виявилися надзвичайно затребуваними, живлячи очевидні нахили до відновлення музики бароко у поставангардному сьогоденні. Вказана стиліова тенденція а-симфонічного тлумачення концертного жанру складає очевидну паралель до творчості Р. Шумана, у якого теж маємо «стиснення» оркестрової участі у жанрі концерта (див. його твори цього типу в ор. 92 і 134). **Висновки.** Видатна творча особистість Дж. Боттезіні, «Паганіні контрабаса» у виконавстві, а також яскравого композитора і диригента, заслуговує на спеціальну увагу до його спадщини у сучасному поставангардному установленні, в якому здобутки бароко, що минали театральнo-драматичні тяжіння віденського і поствіденського інструменталізму, отримали спеціальне визнання як спосіб представлення «чистої концертності», жанру славильно-врочистого за його духовною генезою. Знайдена в роботі паралель тлумачення Боттезіні контрабасового Концерту до аналогічного жанрового різновиду у Р. Шумана вказує на втілення антисимфонічних тенденцій мислення у постромантичний історичний період, що складає відверту паралель до сучасних шанувань бароккової спадщини в межах поставангардного творчого простору.

Ключові слова: контрабасова виразність гри, стиль у музиці, музичний жанр, класична оркестральність, бароккова концертна облігатність, необароккові складові постромантизму та поставанграду, виконавство, композиторство.

Serhii ZHELEZNIAK

2nd-year doctoral student in the creative postgraduate program at the Department of Orchestral String Instruments and Opera–Symphonic Conducting, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8444-5134>

To cite this article: Zhelezniak, S. (2025). Kontrabasovyi kontsert Dzh. Bottezini u predstavnytstvi barokkovoï oblihatnosti, aktualnoi dlia postavanhardnoho sohodennia [The double bass concerto of G. Bottesini in the representation of Baroque obligatoriness relevant to the post-avant-garde present]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 53–59, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-7>

THE DOUBLE BASS CONCERTO OF G. BOTTESINI IN THE REPRESENTATION OF BAROQUE OBLIGATORINESS RELEVANT TO THE POST-AVANT-GARDE PRESENT

The purpose of the study is to identify in the creative method of Bottesini, a representative of the Romantic era, the features of Baroque Obligation in the interpretation of the concert genre typology for the double bass. The methodological basis is the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, with a pronounced hermetic and comparative orientation, as we have in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, T. Leviitska, O. Markova, O. Roschenko, A. Sokolova, V. Shulgina, and other leading musicologists and cultural scientists. The scientific novelty lies in the discovery of the connection to the pro-Baroque principles of the creative method of G. Bottesini, usually defined in connection with romantic thinking, although within the framework of the mentioned direction and in the post-Romantic creativity of the 1850s – 1880s, protoneobaroque style positions turned out to be extremely popular, fueling obvious tendencies towards the revival of Baroque music in the post-avant-garde present. The indicated stylistic tendency of the a-symphonic interpretation of the concert genre is an obvious parallel to the work of R. Schumann, in which we also have a «compression» of orchestral participation in the concert genre (see his works of this type in op. 92 and 134). Conclusions. The outstanding creative personality of G. Bottesini, the «Paganini of the double bass» in performance, as well as a bright composer and conductor; deserves special attention to his legacy in the modern post-avant-garde setting, in which the achievements of the Baroque, which have passed theatrical and dramatic tendencies of Viennese and post-Viennese instrumentalism, received special recognition as a way of presenting «pure concertity», a genre of glorification and solemnity in its spiritual genesis. The parallel found in the work of Bottesini's interpretation of the Double Bass Concerto to a similar genre variety in R. Schumann indicates the embodiment of anti-symphonic tendencies of thinking in the post-Romantic historical period, which is a clear parallel to the modern veneration of the Baroque heritage within the post-avant-garde creative space.

Key words: double bass expressiveness of the game, style in music, musical genre, classical orchestralness, baroque concert obligatoriness, neo-baroque components of post-Romanticism and post-avant-garde, performance, composition.

Актуальність теми дослідження зумовлена виконавською-слухацькою затребуваністю його творчості, пробарокові риси якої, особливо що стосується контрабасового репертуару, утворюють притягальний комплекс у поставангардному сьогоденні, яке відверто тяжіє до відродження барокової спадщини у різнонаціональних проявах. Недарма саме концертний жанр, вибудований Боттезіні, склав особливу сторінку визнання у виконавців і публіки, будучи породженням релігійними перевагами бароко, що стимулювали і добу романтизму, яка сформувала геніального виконавця і композитора середини і поставангардної другої половини XIX сторіччя. Ця дотичність до барокових витоків не мала спеціальної підтримки в роботах, присвячених творчості композитора Дж. Боттезіні, хоча детальні і широкоосяжні огляди-аналізи О. Лучанко та інших авторів (див. Відомості (Лучанко О. М., 2008; Батанов В.Ю., 2016) складають суттєвий внесок у творчі надбання сьогоденної України.

Мета дослідження полягає у розпізнаванні у творчому методі Беттезіні, представника епохи романтизму, рис барокові облігатності у тлумаченні концертної жанрової типології для контрабасу. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженням герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях

Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шулгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** полягає у виявленні долученості до пробарокових засад творчого методу Дж. Боттезіні, звично визначеного у зв'язку з романтичним мисленням, хоча в межах названого напрямку і у постромантичній творчості 1850-х – 1880-х років протонеобарокові стильові позиції виявилися надзвичайно затребуваними, живлячи очевидні нахили до відновлення музики бароко у поставангардному сьогоденні. Вказана стильова тенденція а-симфонічного тлумачення концертного жанру складає очевидну паралель до творчості Р. Шумана, у якого теж маємо «стиснення» оркестрової участі у жанрі концерта (див. його твори цього типу в ор. 92 і 134; про це – в роботі Хуан Цзюньтао (Хуан Цзюньтао, 2025).

Виклад основного матеріалу. Творча діяльність Дж. Боттезіні, як зазначалося вище, завжди поєднувала три основні види: сольне виконавство, диригування та композицію. І провести межу між ними часом досить важко. Музикант зробив свій внесок практично у всі жанрові сфери його епохи. Як італійський музикант, він і як диригент, і як композитор був тісно пов'язаний з музичним театром. Одночасно, як багатостороння творча особистість, Дж. Боттезіні виявляв інтерес і до симфонічних

жанрів. Духовно-етичні пошуки автора втілювалися у його хорових опусах. Але одне з визначальних місць у його спадщині все ж таки належить контрабасовій творчості.

Згідно з даними біографів композитора, є відомості принаймні про вісімнадцять оперних творів Дж. Боттезіні. З них більшість відноситься до жанру мелодрами («Нічний диявол» та «Поцілунок»). У жанрі комічної опери написані «Алі Баба», «Вежа Бабеле» («Вавилонська вежа»), оперета «Принцеса бандитів». Він має навіть «фантастичні» опери, дуже популярні в італійському музичному театрі XIX століття – «Чедар» і «Азаеллі, або Дочка Анджело» (Батанов В.Ю., 216).

Інтерес до цієї сфери творчості проявився у Дж. Боттезіні ще в ранній період його діяльності. На час своїх перших дебютів після закінчення навчання він був вже автором великої кількості творів. У Міланській консерваторії він написав кілька квартетів, на той час було створено майже всі його відомі твори для контрабасу, закінчено оперу «Христофор Колумб».

Розквіт оперної творчості Боттезіні припав період після 1856 року, коли у Італійському театрі Парижу було поставлено оперу «Облога Флоренції». Ця опера виконувалася в 1860 році в міланському «Ла Скала», а пізніше – в інших театрах, знайшовши схвальне відношення преси. Опера, написана за романом Віктора Гюго, мала успіх, атестувавши для сучасників композиторський талант автора. Досвід диригентської роботи зумовив також інтерес Дж. Боттезіні до симфонічного творчості. Він створив симфонії, увертюри, фантазії, окремі оркестрові п'єси, які нерідко демонструють яскраве, пишне оркестрування та вишуканість гармоній, завжди наповнені співучою, гарною мелодикою. Увертюри, фантазії для оркестру часто пов'язані з певною програмою, закладеною у назвах: «Маргарита», «Грацієла», «Світанок на Босфорі», «Пустеля» або «Прогулянка у темряві», «Характерна симфонія» та ін. Отримали популярність «Анданте» для великого струнного оркестру, присвячене видавцеві Рікорді, полька «Бомбардир» для духового оркестру. Багаторазово Дж. Боттезіні звертався до жанру камерно-інструментальної музики: ним створено понад десяти Квартетів і кілька Квінтетів (Батанов В.Ю., 216).

Спеціальне місце у творчості Дж. Боттезіні-композитора посідали його кантатно-ораторіальні твори. Це й Меса-реквієм для чотирьох солістів-вокалістів, хору та оркестру (отримала золоту медаль на музичній виставці в Мілані в 1881 році). Відзначимо останню масштабну роботу композитора у цьому жанрі – ораторію «Оливковий гай» для солістів, хору та оркестру, яку він написав на текст англійського музичного критика Джозефа Беннета для Норвічського фестивалю в Англії, прозвучала вперше у 1887 року. Саме в ораторіальних творах Боттезіні помітний вплив як італійської музики, так і музики Р. Вагнера (Реквієм) (Батанов В.Ю., 216).

Але базовим змістом композиторської спадщини Дж. Боттезіні є музика для контрабасу. Ці твори можна поділити на чотири жанрові групи: перша – концерти, фантазії та варіації, п'єси, різноманітні дуети, ансамблі; друга група контрабасових творів включає 15 фантазій та варіацій, у тому числі «Стабат матер» (за Россіні); третя група – це оригінальні авторські п'єси для контрабасу та їх численні концертні варіанти, четверта група – аналогічні побудови у жанрі дуету. Що стосується другої групи – фантазій та варіацій, то з них більша частина є варіантами однієї і тієї ж музики в різних тональностях, у супроводі оркестру або фортепіано.

Звертаємо увагу на те, що в даному випадку Дж. Боттезіні, поряд з великими піаністами та композиторами (Ф. Ліст, Ф. Шопен та їх сучасники) віддає данину популярному в епоху романтизму жанру парафраз на теми відомих оперних творів. І ці парафрази мали успіх, хоча у контрабасовій інтерпретації, здавалося б, є вельми стиснений обсяг тембро-регістрів для втілення ефектів опірно-симфонічної партитури. Однак визначальне положення у композиторському внеску зайняли Концерти для контрабасу цього унікального виконавця, як доречно про нього писали, «Паганіні контрабасу». Дж. Боттезіні є автором кількох Концертів для контрабасу з оркестром, проте до числа виданих увійшли лише три твори – A-dur, h-moll, fis-moll.

Виділяємо Концерт A-dur, що носить назву «Concerto di Bravure», яка відповідає тону концертистості мислення композитора-виконавця у цілому: епітети типу «бравурно» та

«віртуозно» виявляють певну спільність щодо врочистого-святкового піднесеного виконання. Адже різноманітні мовні форми терміну «віртуоз», що апелюють до смислових якостей понять «артист», «видатний майстер», так чи інакше сходять до «virtus» – «чеснота, сила, мужність, доблесть, талант» (Віртуоз, 2025), в той час як слово «бравурний» є похідним від італ. Bravura, співвідносного також з «хорообрістю, сміливістю, майстерністю» (Віртуоз, 2025), В той же час під «бравурністю» розуміється «блискуче ефектне виконання технічно складних музичних п'єс» (Віртуоз, 2025). Ці поняття і на рівні емоційно-смислових визначень твору, і в контексті тлумачення сутності одухотвореного виконавського мистецтва, що іноді межувало з Дивом, позначили глибинну духовно-естетичну сутність музичного мистецтва, що найбільш повно відображена в літургійній генезі концертного жанру.

Контрабасовий концерт A-dur Дж. Боттезіні являє собою оригінальну композицію з трьох частин, що подають, у принципі, контрасти ансамблево-оркестрової увертюри-sinfonia: Allegro – Andante – Allegro. Правда, ця схема, уведена скрипковими, переважно, Концертами А. Вівальді, дещо ускладнена Дж. Боттезіні: показаний повільний вступний розділ у I частині, що «натякає» на чотиричастинну сюїтну композицію Andante – Allegro – Andante – Allegro. При цьому використовується прийом attacca між всіма тими частинами-розділами, що надає твору риси і романтичної *поємності*, і барокової концертної одночастинності. Наявність же численних каденцій імпровізаційного типу виявляє не тільки ознаки власне концертного жанру, але й *фантазії*, що у сукупності надають відвертій авторській концепції тим поєднанням романтичної і докласичної концертності.

Перша частина композиції (Andante mosso – Allegro moderato) – найбільш «фантазійний» в усьому циклі. Значна частина музичного матеріалу викладена як соло контрабаса і представляє собою гармонічну фігурацію, що охоплює майже чотири октави. З нею контрастує лірико-аріозна побудова (від такту 28) белькантового типу, що виявляє мелодійний потенціал контрабасового виконавства. Дж. Боттезіні також демонструє і темброві можливості інструменту в поданні різних регістрів. Один і той же

тематичний матеріал викладається як у малій октаві, так і в інших висотностях, імітуючи тим самим різнобарвність тембрової палітри оркестру у соло контрабасу. Показово, що власне оркестрова партія в даному випадку взагалі не має самостійної ролі. Функція оркестру фактично зведена до акомпанементу з невеличкими вступами до кожного розділу й підрозділу композиції.

Аналогічного роду співвідношення соло та оркестрової партії демонструє друга частина «Бравурного концерту» Дж. Боттезіні – Andante. Даний розділ композиції виявляє також здатність автора до всебічного ритмо-інтонаційного варіювання основного тематичного матеріалу, що, знову-таки, демонструє темброво-динамічні та виразні можливості контрабасу.

Вінчає всю композицію героїко-скерцозний фінал твору (Allegretto), покликаний «зрівноважити» темпові контрасти попередніх частин, тим обминаючи драматичні напруження цього, Віденським класицизмом і романтизмом уведеного жанровим навантаженням відзначеного фінального етапу циклу. Таке минання оркестрової театралізованої площини вираження, у співвіднесеності із вищевідміченою «підлеглістю» оркестрових виходів грі інструмента-соло, заявляє певну *десимфонізацію* концертного мислення, яка погано вписувалася у «прогерманізм» романтичного мислення XIX століття, проте, налагоджуючи чіткі необарокові перспективи Новітнього часу в музиці.

Підтвердженням сказаного виступає відсутність у автора звертання до сонатної форми та близьких до неї контрастно-складених побудов, переважає орієнтування на варіантні барокові форми, що відзначають типологію фантазії. Оркестрова партія цілком підпорядковується соло контрабаса і практично не має самостійного значення. Тим самим порушується ключова уява про класичний-романтичний концерт, як «змагання», «протистояння» соло та оркестрової маси, уводячи пробарокову побудову «облігатності», в якій сольна партія контрабаса ніби оркестралізуються, виявляє граничні темброво-динамічні можливості цього інструменту, тоді як оркестр ансамблево-«злігджуючи» (ще одне значення етимології слова «концерт») *доповнює* сольне виявлення (Grempler M., 1996, p. 113 – 114).

Концерт № 2 h-moll зараз усвідомлюється у числі найбільш популярних творів контрабасового репертуару. На відміну від вищепредставленого твору, він являє собою більш фактурно розгорнутий концертний цикл також з трьох традиційних частин (Allegro moderato – Andante – Allegro), але з досить розвинутою оркестровою партією і з типовою для жанру концерту ознакою наявності каденції. Проте сонатної форми у першій частині твору як такої також немає. Її замінює тричастинна репризна композиція, в якій домінує лірико-пісенний белькантовий тематизм та його темброво-фактурно подаваний розвиток.

Вражає відсутність яскраво вираженого контрастного матеріалу, підпорядкована солісту роль оркестру, що «знімає» питання про показове для класичного концерту «змагання»-«протиставлення» соліста й оркестра на користь *компенсативності*, у дусі бароко, тих партій. На першому плані композиції стоїть соло контрабасу з оркестром, в якому превалює демонстрація темброво-штрихового, динамічного, регістрового та фактурного універсалізму солуючого контрабаса та виявлення його виразно-виконавських можливостей. Тематичний матеріал і першої, і другої частин твору орієнтований на образ «співочого контрабасу», в чому вбачаємо не тільки причетність Дж. Боттезіні до вокальної «природи» італійського музичного мистецтва, але й характерну ознаку західноєвропейського інструменталізму («співоче фортепіано», наприклад, у творчості Дж. Фільда, Й. Гумеля, Ф. Шопена, Ф. Ліста, ін.).

Тим більш повно ця ідея «співочого інструменталізму» проявляється у II частині Концерту, що являє собою ліричне Andante. В межах тричастинної композиції в партії соліста задіяний практично увесь звуковий діапазон контрабасу та його регістрові можливості. Широко використовується також прийом безпосереднього протиставлення низького та високого регістрів, що, з одної сторони, відтворює регістрові зіставлення у співі *bel canto* заради виявлення в ньому прихованої поліфонії як церковного знаку, а, з другої сторони, репрезентує контрабас як інструмент, що здатний замінити практично всю групу струнних смичкових, «приховану ансамблевисть» у грі одного інструмента, що також висвітлює пробарокові якості

розглянуваного типологічного концертного виявлення.

Третя частина концерту – друге Allegro, жвавість якого перевершує перше Allegro moderato, виявляючи те «набирання рухливості» на протязі показу циклу, що йде від ранньобарокової сонати-сюїти. І в межах тих інструментальних традицій – акцентування танцювальної моторики у дусі національної італійської традиції, що направляла техніко-моторні можливості інструментального виконавства.

Сучасне музикознавство в особі О. Лучанко [4] виділяє Концерт Дж. Боттезіні fis-moll як найбільш наближений до класичних зразків цього жанру, вбачаючи в ньому ознаки «зрілого романтизму». Аргументом на таке виділення виступає посилення на те, що I частина тої композиції побудована в сонатній формі, має подвійну експозицію, чим підкреслена більш значуща, ніж в попередніх композиціях, роль оркестру, якому тепер також доручено викладення базового тематизму твору у певному протистоянні партії соліста. Головна та побічна партії проте не контрастують, оскільки обидві належать до вокального типу мелодики та мають типово вокальні інтонаційні звороти, народжені церковною гімнічною традицією «ходіння кругами», тобто ретельне оспівування окремих ступенів (фігури Кільця як Богопоминання (Goodman F., 1989, с. 25).

Тональна змінність стосується лише тонально-ладових зіставлень паралельних fis-moll – A-dur, що не складає відчутної контрастності, скоріше це демонстрація варіантного співвідношення тем-образів (головної і побічної в експозиції сонатного Allegro). Виділяється розгорнута каденція соліста, яка претендує на положення другої розробки, хоча то скоріш варіантне подання переважно першої теми, головної партії в сонатних відносинах, що виділяє (в пам'ять про Концерти А. Вівальді?) рондальні показники загальної вибудови цілого і частини циклу.

Друга частина Концерту написана в тональності D-dur з мелодією пісенного складу у повільному темпі, яка не тільки демонструє «співочий» потенціал контрабасу, але й можливості варіативного подання тематизму. І знов в цій частині використовується типова для Дж. Боттезіні белькантова орнаментика у вигляді «фігур оспівування», оздоблена різноманітними штрихами.

Третя частина твору знову таки апелює до сонатної форми з розгорнутою кодою. Оркестровий вступ побудований на найбільш активному елементі головної партії, основу якого складає дійова квартова інтонація, підсилена затактовим енергійним «посилом». Цей інтонаційно-ритмічний зворот є своєрідною лейтмотивом, ритмічним стрижнем, що пронизує всю частину, визначаючи її активно-дійовий характер.

І все ж, незважаючи на «підтягування сонатності» у концепції Концерту *fis-moll* Дж. Боттезіні, минання контрастів, переважання варіантності над розробковими прийомами, «скутість» оркестрового представлення при показі тематизму, інше, – концентрують увагу на достоїнствах пробарокових основ тлумачення концертного жанру не на засадах «змагальності-діалогічності» соліста й оркестра», але ансамблевої *компенсативності* тих партій заради монологічної єдності взаємодії *солюючого-«облігатного»* і оркестрової партій (Harvard concise dictionary of music, 1978, p. 113-114).

Підсумовуючи виявлення тематично-драматургічної унікальності контрабасових Концертів Дж. Боттезіні у контексті жанрово-стильових і духовних шукань епохи романтизму, відзначаємо наступне.

По-перше, саме романтичні риси театралізованої «змагальності» соліста і оркестра у Боттезіні відтісняються пробароковими впливами, запозиченнями від ранньобарокової облігатності, природної для духовних витоків італійського мелодизму та вираження у цілому. В руслі такого шанування пробарокових нахилів драматургія його найпопулярніших Концертів *A-dur* і *h-moll* відмежовується від сонатних побудов, а наявність останніх у Концерті *fis-moll* не подана у драматизованій контрастності, що вказує на контактність із гармонійно-цілісним

світосприйняттям Бідермаєра (Heusler H., 1959) в його італійському просалонному переломленні (як то констатованого щодо оперно-ораторіальної творчості у книзі М. Гремплер (Grempler M., 1996, с. 25-34) – оперно-ораторіальний шар склав суттєву сторону спадщини знаменитого віртуоза-контрабасиста.

По-друге, темброва специфіка багато в чому визначила найменування та функцію контрабасу, пов'язаного з «басом» як фундаментом багатоголосної (поліфонічної та акордово-хоральної) вертикалі, її основою. У такій якості він (і його різновиди) функціонували і у вигляді «церковного басу», і як компонента *basso continuo*, і на правах басової «опори» струнно-смичкової групи в класичному симфонічному оркестрі, і в камерній ансамблевій музиці. Все це зазначило просимовлістські настанови творчості Боттезіні, спираючого на белькантову мелодійність з підкресленими Богошанувальними фігурами Кільця-оспівування зазначило шанобливе ставлення до релігійних цінностей нації.

Висновки. Видатна творча особистість Дж. Боттезіні, «Паганіні контрабаса» у виконавстві, а також яскравого композитора і диригента, заслуговує на спеціальну увагу до його спадщини у сучасному поставангардному установленні, в якому здобутки бароко, що минали театральнотрагедійні тяжіння віденського і поствіденського інструменталізму, отримали спеціальне визнання як спосіб представлення «чистої концертності», жанру славиливо-вручистого за його духовною генезою. Знайдена в роботі паралель тлумачення Боттезіні контрабасового Концерту до аналогічного жанрового різновиду у Р. Шумана вказує на втілення антисимфонічних тенденцій мислення у постромантичний історичний період, що складає відверту паралель до сучасних шанувань барокової спадщини в межах поставангардного творчого простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Автореф. дис. ... канд. мистецтв., 17.00.03. Одеська нац. муз. академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
2. Віртуоз. Url: <https://uk.wikipedia.org/wiki/віртуоз> (зверн. 12.06.2025).
3. Бравурний. Url: <https://uk.wikiijn.org/wiki/бравурний> (зверн. 12.06.2025).
4. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. Дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.
5. Лучанко О. М. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. Вип. 3 (15). С. 60–66.

6. Хуан Цзюньтао Актуальний виконавський стиль в трактовці фортепіанних концертів Й. Гумеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Анатольського. Дис.: доктор філософії, 025, ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 185 с.
7. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.
8. Grempier M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.
9. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.
10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII Jahrgang. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422-431.

REFERENCES:

1. Batanov, V. Yu. (2016). Universalizm kompozytorskoï osobystosti v muzychnoti mystetstvi XX – pochatku XXI st. [The universality of the composer's personality in the musical art of the 20th – early 21st centuries]. Extended abstract of candidate's thesis, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].
2. Virtuoz. (2025, June 12). Virtuoz [Virtuoso]. Wikipedia. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/виртуоз> [in Ukrainian].
3. Bravurnyi. (2025, June 12). Bravurnyi [Bravura]. Wiktionary. Retrieved from <https://uk.wiktionary.org/wiki/бравурний> [in Ukrainian].
4. Luchanko, O. M. (2008). Zhanr kontrabasovoho kontsertu v muzychno-istorychnomu protsesi [The genre of the double bass concerto in the musical-historical process]. Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. [in Ukrainian].
5. Luchanko, O. M. (2005). Zhanr kontsertu u konteksti kontrabasovoho mystetstva XX stolittia [The genre of the concerto in the context of 20th-century double bass art]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo, 3(15), 60–66. [in Ukrainian].
6. Khuan, Tszuntao. (2025). Aktualnyi vykonavskiy styl v traktovtsi fortepiannykh kontsertiv J. Hummelya, R. Shumana, V. Kosenka i A. Kos-Anatolskoho [The actual performance style in the interpretation of piano concertos by J. Hummel, R. Schumann, V. Kosenko, and A. Kos-Anatolskyi]. Doctoral dissertation, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].
7. Goodman, F. (1989). Magic symbols. Brian Trodd.
8. Grempier, M. (1996). Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag.
9. Randel, D. M. (Ed.). (1978). Harvard concise dictionary of music. Cambridge, MA; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
10. Heusler, H. (1959). Das Biedermeier in der Musik [The Biedermeier in music]. Die Musikforschung, 12, 422–431. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag.

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 04.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025