

Розділ 2.

МУЗИКАНТ-ВИКОНАВЕЦЬ: ШЛЯХ ДО ПРОФЕСІЇ

УДК 78.035:780.644.2]:78.071.2Озі](44)«17/18»(045)

DOI 10.34064/khnum1-6802

Нечесний Ігор Зіновійович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства

e-mail: igorkonec@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

Етьєн Озі – «чудовий фаготист неймовірного таланту»

Розглядається виконавська діяльність Етьєна Озі (1756–1813) і його внесок у формування французької фаготної школи кінця XVIII – початку XIX століття. Показано основні етапи виконавської діяльності і творчого розвитку митця у дореволюційний (до 1789 року) і післяреволюційний періоди. Здійснюється аналіз соціально-економічних і культурно-політичних чинників, пов'язаних із Французькою революцією, та їх вплив на процес оновлення й розвитку музично-виконавської інфраструктури Парижа. Новизна дослідження полягає в розкритті маловідомих фактів виконавської діяльності Е. Озі і визначенні його внеску у становлення французької фаготної школи. За результатами дослідження з'ясовано, що Е. Озі був одним з перших французьких музикантів, які презентували фагот як сольний інструмент, створюючи для нього різножанровий концертний репертуар. Регулярні виступи у «Духовних концертах» і престижних залах Парижа дозволили йому впевнено вийти на провідні позиції не тільки серед французьких, але й серед європейських фаготистів. Активна виконавська творчість і невтомна педагогічна діяльність Е. Озі у Паризькій консерваторії мали вирішальний вплив на розвиток європейського фаготного мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття.

Ключові слова: творчість Е. Озі; фагот; виконавство; оркестр; репертуар; «Духовні концерти»; Паризька консерваторія.

Постановка проблеми.

Творчі досягнення Етьєна Озі (1756–1813) виділяються вагомістю результатів у різних сферах його багатогранної діяльності. Вже на початку виконавської кар'єри він успішно дебютував як соліст-фаготист у *Concerts Spirituels* і протягом більш ніж двох десятиліть активно виступав у кращих залах французької столиці. Не менш значним досягненням Озі-педагога стала підготовка першого офіційного видання «*Nouvelle méthode de basson adoptée par le Conservatoire*» (1803), котре на довгі роки залишалося головним посібником для підготовки фахівців у Паризькій консерваторії. Композиторський доробок митця також представляв важливу частку фаготового репертуару, який використовувався у виконавській і педагогічній діяльності протягом XIX століття. Незважаючи на вагомність внеску Е. Озі у всіх сферах фаготно мистецтва, виконавська діяльність митця ще не отримала належної оцінки в наукових розвідках сучасних дослідників і вимагає більш детального вивчення.

Останні дослідження і публікації. Серед робіт вітчизняних науковців фактично відсутні спеціальні публікації, присвячені творчій діяльності Е. Озі та його ролі у заснуванні французької фаготної школи. Окремі епізоди біографії музиканта фрагментарно висвітлює у своєму фундаментальному довідковому виданні «Фагот від А до Я» видатний український фаготист, педагог і вчений В. М. Апатський (2017). Більш глибоко постать французького митця розглядається зарубіжними дослідниками, серед наукових розвідок яких слід виділити дисертацію і монографію Г. Ю. Грізвудла (Griswold, 1979), у котрій достатньо детально розкривається виконавська, педагогічна і композиторська творчість Озі. Однак за більш ніж сорокарічний період після її написання відбулось певне оновлення історичних матеріалів, отже, необхідні уточнення і корекція окремих фактів біографії музиканта. З останніх публікацій, у яких, відповідно до обраного ракурсу роботи, фрагментарно розглядається творча діяльність Е. Озі, необхідно згадати монографію О. Тіффу «Французький фагот у XIX столітті. Теорія і репертуар» (Tiffou, 2022) і дисертацію А. Д. Морено «Гра на фаготі в перспективі. Характер і практика виконання з 1800 по 1850 рік» (Moreno, 2013).

Метою статті є висвітлення основних етапів виконавської діяльності Етьєна Озі і визначення його ролі у процесі розвитку французького фаготного мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття.

Методологія дослідження. Висвітлення виконавської діяльності Е. Озі потребувало застосування таких методів дослідження, як історичний – при розкритті ідеологічних і соціально-економічних чинників впливу Французької революції на розвиток музичного мистецтва; історіографічний – для вивчення та інтерпретації музично-критичних джерел XVIII століття. Хронологічний метод був застосований при визначенні часової послідовності концертно-виконавської діяльності Е. Озі; контекстно-біографічний – для характеристики основних етапів творчої діяльності митця.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Французька фаготна школа вже більше двох століть посідає чільне місце в європейському фаготному мистецтві. Серед її представників особлива роль належить Етьєну Озі (1754–1813) – видатному виконавцю, композитору, педагогу, музичному діячу і фундатору класів фагота Паризької консерваторії. Саме він стояв біля витоків формування національної виконавської школи і зумів уже на початковому етапі її становлення створити міцний фундамент для успішного розвитку фаготного мистецтва у Франції. Його перші кроки у царині виконавства на духових інструментах безпосередньо пов'язані з військовими духовими оркестрами, котрі при відсутності у країні у XVIII столітті спеціальних музичних навчальних закладів залишались єдиними музично-освітніми установами, де можна було професійно оволодіти грою на декількох духових інструментах. У цей час мультиінструментальна практика була достатньо поширеним явищем, оскільки давала виконавцю більш широкі можливості працевлаштування. Відповідно, формування Озі як музиканта-виконавця на початковому етапі навчання відбувалось на мультиінструментальних засадах.

Поглиблені заняття безпосередньо на фаготі пов'язані з іменем видатного фаготиста Мангеймського оркестру Георга Венцеля Ріттера

(1748–1808), який наприкінці 1777 року разом зі своїми колегами вирушає у гастрольну поїздку до Парижа і залишається там до осені 1778 року. В. А. Моцарт, який під час свого перебування в Мангеймі тісно співпрацював із музикантами оркестру, у своєму листі батькові називав пана Ріттера «чудовим фаготистом» (Anderson, 1985: 402). Ще вищу 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» (Kelly, 1826: 8).

Перебуваючи у Парижі, Г. В. Ріттер як соліст активно виступає у «Духовних концертах»¹ і одночасно дає уроки гри на фаготі. Саме успішні сольні виступи мангеймського віртуоза в «Духовних концертах» посилили інтерес Етьєна до фагота і викликали в нього бажання пройти посилений курс виконавської майстерності у визнаного митця і досвідченого педагога. Зазначимо, що на той час у Парижі було дев'ять педагогів-фаготистів, які навчали гри на інструменті, в їх переліку фігурували імена соліста королівського театру *l'Opéra* – Дарда (Dard) – та інших відомих виконавців столичних оркестрів (Almanach, 1777: 179). Однак Озі обрав Г. В. Ріттера, котрий вважався одним із лідерів у європейському фаготному виконавстві. Молодий фаготист близько півроку відвідував приватні уроки німецького музиканта, а після його від'їзду до Мюнхена продовжив вдосконалювати свою майстерність самостійно. Наполегливість Озі під час навчання у Ріттера принесла свої результати і дозволила французькому фаготисту досить швидко зайняти чільне місце серед паризьких солістів-інструменталістів. Свідченням цього можна вважати сольний дебют Етьєна Озі з Концертом П. Д. Дешєя (P. D. Deshayes) у *Concert Spirituel* 8 грудня 1779 року, коли паризька публіка відкрила для себе нове яскраве ім'я. Якщо у короткому повідомленні «*Mercure de France*» лише стисло підкреслюється «вдалий дебют Озі» разом із 13-річною арфісткою

¹ Всього Г. В. Ріттер виступив у «Духовних концертах» із сольними програмами шість разів, що для іноземного музиканта вважалось надзвичайно високим показником (Liproti, 1997: 23).

Штелер (Mercure..., 1779: 54), то музичні оглядачі інших видань значно емоційніше оцінили «вільну і впевнену гру» митця, виділяючи «прекрасну якість звучання на такому нечутливому інструменті та ідеальну точність інтонації, що дозволяє йому увійти до числа найкращих артистів» (Griswold, 2000).

Не менш цікавою є характеристика високопрофесійної гри 25-річного фаготиста автором Концерту, що виконувався, котрий був присутній на прем'єрі власного опусу в залі королівського палацу в Тюільрі, де переважно у дні Великого і Різвяного постів регулярно проводились «Духовні концерти». П. Д. Дешей у своєму дописі в «*Journal de Paris*» зазначав: «Пан Озі – чудовий фаготист неймовірного таланту» (Deshayes, 1780: 398).

Після вдалого дебюту сольна виконавська діяльність Е. Озі значно активізувалась. З 20 березня по 2 квітня² 1780 року відбулись чотири виступи перед паризькою публікою, на яких він представив і свої власні твори, і концерти відомого французького флейтиста й фаготиста Ф. Дев'єна, а також новий опус П. Д. Дешей.

Вже на початку 1780 років Озі стає найбільш затребуваним виконавцем-солістом серед паризьких фаготистів, і популярність його неухильно зростає. Майстерність молодого митця отримала високу оцінку не тільки на шпальтах громадсько-політичних видань, але й у спеціальних музичних газетах та журналах, які тільки починали з'являтися у Парижі і активно висвітлювали музичне життя столиці. У своїх рецензіях критики звертають особливу увагу на 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 відчувати задоволення, яке приносить йому гра *навіть* на цьому інструменті» (Almanach, 1782: 282). Бездоганна майстерність Е. Озі змушує оглядача змінити своє ставлення до сольного потенціалу фагота й обмежених, на його думку, художньо-образних і звуковиражальних можливостей інструмента, який автор вважав технічно недосконалим.

² Повідомлення про виступи Е. Озі в «Духовних концертах» друкувались у «*Journal de Paris*» за 20, 24, 26 березня і 2 квітня 1780 р.

Успішні сольні виступи у «Духовних концертах» стали початком нового етапу музичної кар'єри Е. Озі, котрий у 1783 році був запрошений на службу знаним паризьким поціновувачем мистецтва герцогом Орлеанським Луї-Філіпом I (1725–1785). Музикант продовжив свою виконавську діяльність як оркестрант невеликої інструментальної капели герцога, одночасно працюючи над створенням нових композицій не тільки для фагота, але й для оркестру, оскільки духовий ансамбль *Harmoniemusik*³ герцога Орлеанського, до складу якого найчастіше входили два кларнети, два фаготи та дві валторни, існував ще з 1760 років і регулярно брав участь у *Concerts Spirituels*.

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

Перебування Е. Озі на службі в герцога не стало перепорою для його сольних виступів у *Concerts Spirituels* і участі в інших оркестрових колективах. Надзвичайною щільністю концертів, які відбувалися як протягом Великого і Різдвяного постів, так і в літні місяці, відзначений 1783 рік. Найбільш активними сольні виступи музиканта були у березні і квітні, коли він вісім разів демонстрував своє мистецтво перед вишуканою публікою королівського палацу в Тюїльрі. Партнерами Е. Озі у концертах досить часто були інші виконавці на духових інструментах, зокрема відомі паризькі

³ *Harmoniemusik* (нім.), *colonnes d'harmonies* (фр.) – достатньо поширений від середини XVIII століття до 1830 років різновид ансамблю духових інструментів, у склад якого входили 6–10 виконавців. Найчастіше використовувався секстет – два кларнети (гобої), два фаготи і дві валторни, – основною функцією якого було забезпечення музичних розваг під час обідів і світських заходів заможної еліти. Також ансамблі *Harmoniemusik* виступали на публічних і приватних концертах, акомпануючи солістам.

віртуози-кларнетисти Е. Солер (1753–1817) і Мішель Йост (1754–1786), а також валторніст Туртурель.

Виступи у «Духовних концертах» іноді скидалися на творчі змагання солістів з кращого виконання нових опусів. Саме так характеризує дописувач *Journal de Paris* «поєдинок» Етьєна Озі і Мішеля Йоста на сцені палацу Тюільрі 27 березня 1783 року: «Концерт для фагота виявився прекрасним жанром і ми захоплювалися ідеальним виконанням Е. Озі, але пан Мішель забрав усі голоси, довівши своє виконання на кларнеті до такого ступеня досконалості, яке навряд чи можна буде коли-небудь почувти» (*Musique*, 1783).

Музична критика як один із важливих факторів формування професійного іміджу виконавця суттєво впливала на кар'єру Озі, особливо в умовах гострої творчої конкуренції. Аналізуючи публікації паризьких періодичних видань 1780 років, присвячені оглядам концертів, можна виявити, що серед фаготистів, котрі виходили на сцену як солісти, ім'я Етьєна Озі зустрічається найчастіше. Безумовно, він був не єдиним виконавцем на фаготі, який виступав перед столичною публікою. З його колег-конкурентів у газетних публікаціях неодноразово згадуються фаготист Гранд Опера Ж.-П. Тюлу (1740–1799) і мультиінструменталіст Франсуа Дев'єн (1759–1803), який у «Духовних концертах» віддавав перевагу флейті, граючи на фаготі достатньо рідко⁴. Незважаючи на те, що протягом багатьох років (1789–1801) він, як оркестровий музикант, був фаготистом Театру Месьє (*Théâtre de Monsieur*), сольна виконавська і педагогічна кар'єра Дев'єна все ж більшою мірою пов'язана із флейтою. Створивши значну кількість концертних симфоній із солюючими духовими інструментами, у тому числі й фаготом, він періодично запрошував для їх виконання Е. Озі, який в окремих концертах був партнером Дев'єна-флейтиста.

Перебуваючи на службі у герцога Луї-Філіпа I, Е. Озі плідно співпрацював з іншими музичними колективами Парижа, серед яких

⁴ Дебют Дев'єна-фаготиста, як повідомляло видання *Journal d Paris*, відбувся 25 березня 1784 року в Concert Spirituel у королівському палаці, де він виконав свій Концерт № 1 для фагота з оркестром.

виділялось «Олімпійське товариство», широко відоме як масонська «Олімпійська ложа найвищої поваги» (див. *La Société Olympique – Loge L'Olympique de la Parfaite Estime*, n. d.). Основною метою її членів було «плекати музику та давати чудові концерти, щоб замінити концерти аматорів»⁵ (Thiéry, 1787: 278–279). Е. Озі, як свідчать архівні документи, у 1783–1786 роках був першим фаготистом оркестру «Олімпійської ложі», який налічував 65 музикантів; серед них, окрім відомих композиторів, інструменталістів та вокалістів, були високотитуловані дилетанти (Quoy-Bodin, 1984: 103).

Однак творча діяльність Озі не обмежувалась оркестром «Олімпійської ложі». Як стверджує Г. Грізволд, Е. Озі був членом трьох різних лож, у оркестрах яких існували інструментальні склади *colonnes d'harmonies* (Griswold, 2000). У 1784 році 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 фігурує не як виконавець, а як композитор (Quoy-Bodin, 1984: 103). На відміну від оркестру «Олімпійської ложі», ансамбль товариства «Об'єднання друзів Святої Цецілії» був значно компактнішим, до нього входили «шість відомих музикантів, окремі з яких служили у придворному оркестрі короля» (Pinaud, 1993: 145). Смерть герцога Орлеанського Луї-Філіпа I (1785), який щедро фінансував музикантів свого ансамблю *Harmoniemusik* і підтримував оркестр «Олімпійської ложі», стала непоправною втратою для виконавців і основною причиною припинення їх діяльності (Hennebelle, 2001: 408).

Висока репутація кращого фаготиста Парижа і регулярні виступи у залах королівського палацу допомогли Озі досить швидко отримати посаду камерного музиканта королівської капели, що відкривала нові

⁵ Товариство концертів аматорів (Concert des Amateurs) було засновано 1769 року Ф. Госсеком. Основна його мета полягала в організації концертів сучасної музики, до програм яких часто включали неопубліковані твори композиторів. Через брак фінансування, котре забезпечували меценати, товариство припинило існування у 1781 році.

можливості професійного росту й привабливі кар'єрні перспективи та гарантувала фінансову забезпеченість.

Револьюційні події 1789 року докорінно змінили музичну інфраструктуру Франції і значно вплинули на подальшу виконавську діяльність Е. Озі. Як і більшість музикантів, що служили у королівській капелі, після її розпуску і закриття «Духовних концертів» навесні 1790 року (див: Élart, 2015) він був змушений шукати нове місце служби. Втративши престижну посаду в одному із кращих королівських оркестрів Парижа, Озі намагається знайти достойний колектив, робота в якому дала б йому можливість зберегти свій високий професійний статус і забезпечила певну економічну стабільність. Оркестр цирку Пале-Рояль (*Palais Royal*) стає на недовгий час основним місцем його творчої діяльності як соліста й оркестранта, значною мірою задовольнивши побутові потреби 36-річного музиканта. Концертна практика і репертуарна політика цього колективу на початку 1790 років була орієнтована на різні верстви населення, відмінні за своїм соціальним та культурно-освітнім статусом. У 1789–1791 роках сцена цирку Пале-Рояль залишалася найбільш затребуваною в Парижі: загальна кількість публічних концертів, що відбулися тут протягом двох сезонів, сягала близько 190 (Таїєв, 2017: 404); порівняно з іншими стаціонарними площадками, така цифра вражає. Попри домінування у програмах оркестру револьюційних пісень і гімнів, Озі, хоча й обмежено, вдавалося виконувати свої сольні опуси. Однак призупинення концертів оркестрової музики у цирку Пале-Рояль і завершення діяльності самого колективу у вересні 1791 року змусило Озі перейти в Італійський театр (1792), а пізніше у театр Фейдо (1796).

Важливий етап виконавської і педагогічної діяльності Етьєна Озі пов'язаний із Паризькою консерваторією, фундатором класу фагота якої він став ще до її офіційного відкриття. Восени 1793 року, отримавши посаду викладача першої категорії у Національному музичному інституті, Озі разом зі 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

з основних завдань навчального закладу, вимагала залучення великої кількості учнів. У архівних документах Інституту, а пізніше і Консерваторії, можна знайти відомості про значну кількість фаготистів (від 12 до 18 учнів), які навчалися у закладі (Pierre, 1900: 109).

Як і більшість викладачів Інституту, Е. Озі поєднує педагогічну і виконавську діяльність, бере активну участь у виступах оркестру навчального закладу під час проведення політичних маніфестацій, а також у концертах, що традиційно давались у залі театру Фейдо. 20 листопада 1793 року 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 анонсований адміністрацією як спеціально присвячений депутатам Конвенту, які незадовго до цього (8 листопада) проголосували за офіційне заснування Національного музичного інституту (Pierre, 1900: 91).

Згадки про концертну діяльність викладачів і студентів Інституту обмежені: збереглися лише ті повідомлення, які різною мірою стосувалися взаємовідносин навчального закладу та владних структур. Інтерес викликають короткі дописи кореспондентів про звітний концерт Інституту перед громадськістю і депутатами Національного конвенту 7 листопада 1794 року, що став підсумком творчої діяльності викладачів і студентів за перший рік існування навчального закладу⁶. Концертна програма, представлена мистецьким колективом усього через рік його роботи, вражає своїми масштабами. У кожному із двох відділень концерту прозвучали увертюри, концертні симфонії, вокальні арії і хори⁷. Як і попереднього року, Е. Озі разом

⁶ На концерт були запрошені члени Конвенту і роздані 1500 безплатних запрошень (Pierre, 1895: 102).

⁷ У першому відділенні прозвучали: Увертюра для духових інструментів Е.-Н. Мехуля; *Air de bravura* О. Лангле у виконанні учениці школи співу Розін; Концертна симфонія Ф. Дев'єна і «Патріотичний хор» Ж.-Ф. Лесюєра. Друге відділення у жанровому відношенні було майже дзеркальним: Увертюра для духових інструментів Ш.-С. Кателя; вокальний Дует Л. Керубіні (виконавці – Розін і Ріхтер); нова Концертна симфонія для скрипки й баса Р. Крейцера у виконанні автора, П. Роде та П.-Ф. Левассера; нарешті, *La Bataille de Fleurusj* для великого хору Ш.-С. Кателя (Pierre, 1900: 97).

з ансамблем викладачів виконали нову Концертну симфонію Ф. Дев'єна для флейти, гобоя, валторни та фагота. Критика високо оцінила виступи видатних музикантів, рідкісну досконалість їх виконання та злагоджену ансамблеву гру. Не виділяючи окремо нікого з артистів, рецензент зазначив, що «всі вони однаково розділили оплески і заслугують на похвалу своєму таланту» (Pierre, 1895: 102).

Як виконавець, Е. Озі не обмежувався лише грою в театральних оркестрах, а намагався зберегти статус соліста, який він успішно підтримував у «Духовних концертах». Сцена театру Фейдо, в оркестрі якого продовжував працювати Озі, стає основною концертною площадкою для презентації його нових сольних опусів, якими у власній інтерпретації він, як і раніше, зачаровує слухачів. Саме на «чарівному» звучанні фагота Озі фокусує увагу критик «*Journal des théâtres*» 18 лютого 1797 року в огляді дев'ятого концерту, який відбувся на театральній сцені Фейдо.

Пожвавлена сольна концертна діяльність зрілого музиканта стала важливим фактором у його подальшому кар'єрному сходженні. Вдала нагода незабаром з'являється у результаті проведення реформи оркестру Театру Опера у 1799 році, викликаній фінансовими проблемами внаслідок політичної та економічної нестабільності у країні і необхідності підвищення конкурентоспроможності колективу у цих складних умовах. Адміністрація театру запропонувала глядачам нову форму культурно-мистецького дозвілля, яка не обмежувалася лише оперним спектаклем, а передбачала сольні й ансамблеві виступи інструменталістів протягом антрактів. Призначене міністром внутрішніх справ журі⁸ отримало завдання під час організованого дирекцією театру конкурсу відібрати із кращих музикантів Парижа групу суперсолістів для виступів із сольними концертними номерами у супроводі оркестру в перервах між оперними та балетними актами. У фінансово привабливих змаганнях, окрім молодих випускників Консерваторії, виявили бажання взяти участь авторитетні музиканти-

⁸ До складу журі, комісаром якого було призначено Б. Сарретта, ввійшли Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лєсюєр, О.-Ф. Лангле, П. Гавіньє, Е.-Н. Мехуль, Ф.-Ж. Госсек та П. Лахуссе.

викладачі, зокрема Е. Озі, А. Юго (флейта), А. Саллантен (гобой), Ж.-К. Лефевр (кларнет), Т.- Ж. Делькамбр (фагот), Ф. Дювернуа (валторна), Ж.-А. Левассер (віолончель). Кожен із них постав 28 січня 1799 року перед членами журі та численною публікою і продемонстрував ту впевненість, що її «здебільшого відчують митці, які звикли отримувати визнання публіки» (*La Clef ...*, 1799: 7).

Якщо у визначенні переможців серед флейтистів, гобоїстів, кларнетистів, валторністів і віолончелістів у журі не виникало ніяких труднощів, оскільки безперечними фаворитами були «загартовані» ще в «Духовних концертах» «майстерні професори», то в номінації «фагот» виникли певні проблеми. На одне місце суперсоліста серед інших учасників претендували два визначних майстри – Е. Озі та його учень і молодший колега по Консерваторії Т.- Ж. Делькамбр. У конкурсному прослуховуванні кожен із них з надзвичайною майстерністю представив Концерт, виконання якого було високо оцінене як журі, так і 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 претендентів, котрі пообіцяли об'єднати свої зусилля для того, щоб достойно представити фагот як сольний інструмент на сцені Художнього театру Республіки (*Théâtre de la République et des Arts*) (там само).

У репертуарі суперсолістів найбільш поширеними були концертні симфонії для різних складів солюючих духових і струнних інструментів. Рідше звучали інструментальні концерти; також у програмах і афішах зустрічались окремі частини сольних творів. 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*, а пізніше включив її у балет «Мірза» Ф.-Ж. Госсека. Експериментальний варіант постановки Концертної симфонії Ж. Відеркера і балету Ф.-Ж. Госсека з великим успіхом був здійснений 14 лютого 1799 року й отримав високу оцінку критики, свідченням чого стали численні згадки у пресі. На знак подяки

музикантам «*Journal des théâtres*» 25 лютого 1799 року опублікував поетичний панегірик, присвячений суперсолістам, які взяли участь у виконанні твору. Висловлюючи своє захоплення талантом виконавців і похвалу кожному з них, автор намагається дати уявлення про майстерність Е. Озі і Т.-Ж. Делькамбра, створивши алегоричний образ фагота, «який творить чудеса» в діалозі з іншими інструментами.

Оновлена постановка балету «Мірза» надійно увійшла в репертуар театру і протягом сезону неодноразово виконувалась згаданим складом суперсолістів. Їх виступи в антрактах вистав стали регулярними і, судячи з повідомлень «*Journal des théâtres*», не обмежувались лише балетом Ф.-Ж. Госсєка. Спеціально для суперсолістів були написані *Rondo* для двох кларнетів з оркестром і *Larghetto* та *Allegro* для флейти, скрипки і оркестру 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. Лефєвра (1800), Концертна арія для флейти, гобоя, валторни і фагота з оркестром Ф. Дев'єна до балету «Дафніс і Пандора» Е.-Н. Мехуля (1803), Тема з варіаціями для флейти, кларнета, фагота та віолончелі Ш.-С. Катєля до балету Л. Керубіні «Ахілл із Скіроса» (1804) і низка популярних концертних п'єс інших композиторів, які активно відгукнулись на прохання дирекції театру про створення репертуару для виступів солістів-інструменталістів (Dratwicki, 2002: 308–309).

Показово, що імена суперсолістів виписували в газетних анонсах і афішах поряд з іменами виконавців головних партій опери та балету, що можна сприймати як підвищення професійного статусу цих артистів до позиції провідних солістів театру. Річна заробітна плата солістів-інструменталістів значно перевершувала заробіток оркестрантів, її розмір коливався від 1800 до 5000 франків, у той час як другий фаготист, кларнетист або гобоїст отримували в середньому (без надбавок) 1000–1200 франків (Dratwicki, 2002: 318, 323).

Прихід до влади Наполеона Бонапарта і проголошення його імператором (1804) змусили Е. Озі у черговий раз змінювати місце служби для продовження виконавської кар'єри. Отримавши всю

повноту влади, Наполеон намагався поступово відновити музичні традиції *Ancien Régime* і для підтримки міжнародного авторитету імперії прагнув створити необхідну музичну інфраструктуру, яка в період революційних подій і протистоянь зазнала руйнації. Його першими кроками на цьому шляху стало повернення церковної музики у храми, будівництво нової каплиці та відновлення залів у Тюїльрі, де раніше відбувались «Духовні концерти». Відвідавши Дрезден і ознайомившись із високими стандартами музичної культури Саксонського двору і творчими досягненнями Королівської капели під керівництвом Ф. Паера, імператор переконається в необхідності створення в Парижі подібного музичного колективу, який би не обмежувався лише виконанням церковної музики. Офіційною датою заснування Імператорської капели (*Chapelle-musique*) вважається її участь в урочистому відкритті каплиці в Тюїльрі 2 лютого 1806 року (Prod'homme, 1921: 589). Створення цього потужного колективу, до складу якого входили хор, оркестр, солісти-вокалісти і два органісти, відкрило нові перспективи для подальшого творчого розвитку й успішної сольної-оркестрової виконавської діяльності Е. Озі.

Підйом творчої активності капели розпочинається після запрошення на посаду її керівника Ф. Паера, який за умовами контракту повинен був «диригувати музикою для концертів і театральних вистав при дворі, а також писати всі музичні композиції, які йому буде звелено надати за наказом Його Імператорської Величності» (Prod'homme, 1921: 589). Високі гонорари за концерти в палацах імператора стали важливим стимулом для знаних паризьких та іноземних музикантів, які прагнули виступити з придворним оркестром. Такої честі удостоювалися лише найбільш талановиті митці, серед яких залишався і Етьєн Озі.

Творчі здобутки Е. Озі та його виконавська діяльність отримали надзвичайно високу оцінку і визнання сучасників. У офіційному некролозі Консерваторії, підготовленому відомим скрипалем, професором П'єром Байо і виголошеному на відкритому засіданні її колективу 15 грудня 1814 року, підкреслювався надзвичайний талант митця і його бездоганне володіння інструментом, «ресурси якого дуже обмежені» (цит. за: Pierre, 1900: 913). Висвітлюючи основні

етапи творчої біографії колеги, автор наголошує на його відданому і чесному ставленні до професії музиканта. В якому б творчому колективі митець не працював – театрі Фейдо, Опері, оркестрі аматорів або Імператорській капелі, він завжди з великою відповідальністю і відмінною якістю виконував свій професійний обов'язок (там само). Чітка і виразна артикуляція, проста і природна експресія, бездоганна чистота і темброва насиченість звуку залишались неодмінними супутниками виконавської майстерності Етьєна Озі й забезпечували йому блискучий успіх протягом усієї виконавської кар'єри.

Висновки.

У французькому фаготному мистецтві другої половини XVIII – початку XIX століть творча постать Етьєна Озі – видатного виконавця, педагога, композитора і музичного діяча – вирізняється багатогранністю таланту. Як виконавець і композитор, він одним із перших презентував фагот як повноцінний сольний інструмент в серії «Духовних концертів» і значно розширив його репертуар музичними творами різних жанрів. Надзвичайно успішні виступи артиста в концертних залах королівських палаців у Тюільрі, в театрі Фейдо, Опері та Імператорській капелі, як і його діяльність педагога, сприяли значному підвищенню статусу фагота як сольного інструмента. Ідеальна чистота, експресія і темброве різнобарв'я його звучання, бездоганне володіння віртуозною виконавською технікою, художній смак і глибоко емоційне відчуття музики дозволили Етьєну Озі впевнено досягти вершин професійної досконалості. Статус «суперсоліста», отриманий ним у непростій конкурсній боротьбі між кращими паризькими музикантами, не тільки позначає конкретну посаду митця в театрі *Grand Opéra*, але й символізує найвищий рівень його виконавської майстерності, який висуває Е. Озі на провідні позиції в європейському фаготному мистецтві.

Надзвичайно яскрава і багатовимірна постать митця, деталі його творчої біографії і діяльності, у тому числі педагогічної, безсумнівно, варті подальшої уваги з боку дослідників і виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

- Апатский, В. (2017). *Фагот от А до Я*. Київ: Лазурит-Поліграф.
- Almanach musical*. (1777). Т. III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire.
- Almanach musical*. (1782). Т. VII. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire.
- Anderson, E. (1985). *The Letters of Mozart and His Family*. London: Macmillan.
- Deshayes, P. D. (1780, 6 avril). Messieurs. *Journal de Paris*, p. 398.
- Dratwicki, A. (2002). La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799: De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution. *Revue de Musicologie*, 88 (2), 297–325.
- Élart, Joann. (2015). Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789–1794): Ivry, Jemappes et Fleurus. *Annales historiques de la Révolution française*, 379, 71–108, <https://www.cairn.info/revue-Annales-Historiques-de-la-revolution-francaise-2015-1-page-71.htm>
- Griswold, H. E. (1979). *Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. (PhD. diss.). Peabody Institute, Johns Hopkins University. Peabody.
- Griswold, H. E. (2000). Etienne Ozi. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (In 29 vol.). London. CD-ROM.
- Hennebelle, D. (2001). Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime: Les transformations d'un patronage séculaire (1760–1780). *Revue de Musicologie*, 87 (2), 395–418.
- Kelly, M. (1826). *Reminiscences*. Vol. 1. London: Henry Colburn.
- La Clef du cabinet des souverains* (1799, 28 janvier), p. 7.
- La Société Olympique – Loge L'Olympique de la Parfaite Estime, (n. d.), URL: <https://www.gadlu.info/la-societe-olympique-loge-lolympique-de-la-parfaite-estime/>
- Lipori, D. G. (1997). *Georg Wenzel Ritter (1748–1808) and the Mannheim bassoon school*. (D.M.A. diss.). University of Arizona. Tucson, Arizona.
- Mercure de France*. (1779, 18 décembre), p. 54.
- Moreno, Á. D. (2013). *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. (PhD. diss.). University of Helsinki. Helsinki.
- Musique. (1783). *Journal de Paris*. 27 mars.
- Pierre, C. (1895). *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris: Delalain frères.
- Pierre, C. (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale.

- Pinaud, P.-F. (1993). 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*. T. XLIV, 133–151.
- Prod'homme, J.-G. (1921). Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*, 7 (4), 579–605.
- Quoy-Bodin, J.-L. (1984). L'orchestre de la Société Olympique en 1786. *Revue de Musicologie*, 70 (1), 95–107.
- Täieb, P. (2017). 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)*, p. 403–425. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Thiéry, L.-V. (1787). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*. Paris: Environs, Topographie.
- Tiffou, A. (2022). The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund, <https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers>.

REFERENCES

- Almanach musical [Music Almanac]*. (1777). Vol. III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire [in French].
- Almanach musical [Music Almanac]*. (1782). Vol. VII. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire [in French].
- Anderson, E. (1985). *The Letters of Mozart and His Family*. London: Macmillan [in English].
- Apatsky, V. (2017). *Bassoon from A to Z*. Kyiv: Lazuryt-Polygraph [in Russian].
- Deshayes, P. D. (1780, April 6). Messieurs [Sirs]. *Journal de Paris [Paris Journal]*, p. 398 [in French].
- Dratwicki, A. (2002). La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799: De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution [The reorganization of the Paris Opera orchestra in 1799: New perspectives for the institution's repertoire]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 88 (2), 297–325 [in French].
- Élart, J. (2015). Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789–1794): Ivry, Jemappes et Fleurus [Three battles for the Republic in Parisian concerts (1789–1794): Ivry, Jemappes and Fleurus]. *Annales historiques de la Révolution française [Historical annals of the French*

- Revolution*], 379, 71–108, <https://www.cairn.info/revue-Annales-historiques-de-la-revolution-francaise-2015-1-page-71.htm> [in French].
- Griswold, H. E. (1979). *Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. (PhD. diss.). Peabody Institute, Johns Hopkins University. Peabody [in English].
- Griswold, H. E. (2000). Etienne Ozi. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (In 29 vol.). London. CD-ROM [in English].
- Hennebelle, D. (2001). Nobles, musique et musiciens a Paris a la fin de l’Ancien Regime: Les transformations d’un patronage seculaire (1760–1780). [Nobles, music and musicians in Paris at the end of the Ancien Regime: The transformations of centuries-old patronage (1760–1780)]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 87 (2), 395–418 [in French].
- Kelly, M. (1826). *Reminiscences*. Vol. 1. London: Henry Colburn [in English].
- La Clef du cabinet des souverains [The Key to the Cabinet of Sovereigns]*. (1799, January 28), p. 7 [in French].
- La Société Olympique – Loge L’Olympique de la Parfaite Estime [Olympic Society – Olympic Lodge of Perfect Esteem] (n. d.), URL: <https://www.gadlu.info/la-societe-olympique-loge-lolympique-de-la-parfaite-estime/> [in French].
- Lipori, D. G. (1997). *Georg Wenzel Ritter (1748–1808) and the Mannheim bassoon school*. (D.M.A. diss.). University of Arizona. Tucson, Arizona [in English].
- Mercure de France [French Mercury]*. (1779, Decemder 18), p. 54 [in French].
- Moreno, Á. D. (2013). *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. (PhD. diss.). University of Helsinki. Helsinki [in English].
- Musique [Music]. (1783). *Journal de Paris [Paris Journal]*. March, 27 [in French].
- Pierre, C. (1895). *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation [B. Sarrette and the origins of the National Conservatory of Music and Declamation]*. Paris: Delalain frères [in French].
- Pierre, C. (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs [The National Conservatory of Music and Declamation: historical and administrative documents]*. Paris: Imprimerie nationale [in French].
- Pinaud, P.-F. (1993). Un cercle d’initiés à Paris à la fin du XVIII e siècle: les Amis Réunis, 1771–1791. Paris et Ile-de-France [A circle of initiates in Paris at the end of the 18th century: the Amis Réunis, 1771–1791. Paris and Ile-de-France]. *Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et*

- archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France [Memoirs published by the Federation of Historical and Archaeological Societies of Paris and Ile de France]. Vol. XLIV, 133–151 [in French].*
- Prod'homme, J.-G. (1921). Napoleon, Music and Musicians. *The Musical Quarterly*, 7 (4), 579–605 [in English].
- Quoy-Bodin, J.-L. (1984). L'orchestre de la Société Olympique en 1786 [The orchestra of the Olympic Society in 1786]. *Revue de Musicologie [Musicology Review]*, 70 (1), 95–107 [in French].
- Täieb, P. (2017). Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée [Suzette at the Feydeau concert (1797) or disconcerted virtue]. In *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)[The concert and its audience: Changes in musical life in Europe from 1780 to 1914 (France, Germany, England)]*, p. 403–425. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme [in French].
- Thiéry, L.-V. (1787). *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs a Paris [Guide for amateurs and foreign travelers in Paris]*. Paris: Environs, Topographie [in French].
- Tiffou, A. (2022). The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund, https://www.tonkuenstler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers_ [in English].

Ihor Nechesnyi

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
postgraduate student,
the Department of Theory and History of Music Performance
e-mail: igorkonec@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

Etienne Ozi – «a great bassonist of incredible talent»

Statement of the problem.

Etienne Ozi stands out as a bassoonist due to his significant creative achievements in various spheres of his multifaceted activities. As a bassoonist soloist, he successfully debuted in the “Concerts Spirituels” and for more than two decades was actively performed in front of Parisians in the best halls of the capital. An equally significant achievement of Ozi as a teacher was the preparation of the first instructional manual for the specialists “Nouvelle méthode de basson

adoptue par le Conservatoire” (1803), which remained the main official publication of the Paris Conservatory for many years. The composer’s work also became an important part of the bassoon repertoire, which was actively used by him and his students in performing and teaching activities. Despite the importance of E. Ozi’s contribution to all spheres of bassoon art, the artist’s multifaceted creative activity still has not been properly assessed by modern researchers and requires a more detailed study.

Recent research and publications.

Among the works of domestic scientists, there are hardly any publications dedicated to E. Ozi’s creative activity. An outstanding Ukrainian musician, teacher and scientist V. M. Apatsky (2017) in his fundamental reference publication «Bassoon from A to Z» covers only individual episodes of the musician’s biography. The figure of the French artist is considered more deeply by foreign researchers, among which it is necessary to single out the dissertation and monograph of H. E. Griswold «Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher, and Composer» (1979), in which E. Ozi’s work is revealed in sufficient detail. However, over the forty-year period of its existence, a certain updating of historical materials took place, which requires clarification and correction of some facts. Among the latest publications, which in one way or another highlight E. Ozi’s work, it is worth mentioning O. Tiffou’s monograph «The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire» (2022) and Á. D. Moreno’s thesis «Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850» (2013). In each of the studies, the authors partly consider individual aspects of the musician’s creative work according to the chosen research direction.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify the main directions of Etienne Ozi’s performance and his role in the process of formation of the French bassoon school of the late 18th – early 19th centuries. The scientific novelty of the paper is determined by disclosing little-known facts of E. Ozi’s performance and his contribution to the formation of the French bassoon school. The study of E. Ozi’s performance required the use of a number of methods, such as historical to reveal the ideological and socio-economic factors of influence of the French Revolution on the development of musical art; historiography analyses to study and interpret musical and critical sources of the 18th century, chronological one to determine the time sequence of E. Ozi’s main concert performances; contextual and biographical approaches to highlight important stages of the artist’s creative work.

Research results.

The process of becoming Ozi as a performer is related to military brass bands, which, due to the lack of special musical educational institutions in France in the 18th century, remained the only place, where it was possible to learn to play wind instruments. Then, successful bassoon lessons under the leadership of the outstanding German bassoonist G. V. Ritter opened him the door to the concert stage. From 1779, he became an active performer-soloist of the prestigious “Concerts Spirituels” in the royal palaces. After the French Revolution and the overthrow of the monarchy, E. Ozi continued a successful performing and teaching career in the Paris Conservatory, the orchestras of the Théâtre Italien, Théâtre Feydeau and Théâtre de la République et des Arts. An important achievement of the talented musician was a convincing victory in the competition of nominees for the post of soloist of the Grand Opéra Théâtre, which allowed him to take the most prestigious place for a bassoonist in France.

Conclusion.

E. Ozi is one of the first French musicians who presented the bassoon as a solo instrument and created a multi-genre concert repertoire for it. Regular performances at the most prestigious halls of Paris allowed him to confidently occupy a leading positions not only among the French, but also European bassoonists. Active performing activity of E. Ozi and his fruitful teaching practice at the Paris Conservatory had a crucial influence on the development of European bassoon art of the late 18th and early 19th centuries.

Keywords: *E. Ozi’s creativity; bassoon; performance; orchestra; repertoire; Concert Spirituel; Paris Conservatory.*

Стаття надійшла до редакції 3 вересня 2023 року