



УДК 780.644.1.0824 : 78.036

DOI 10.34064/khnum1-5405

Мартінова В. І.

ORCID 0000-0003-0659-8122

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики

АНОТАЦІЯ ■ Мартінова В. І. Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. Статтю присвячено розгляду гобойних концертів Новітнього часу, який охоплює ХХ – початок ХХІ століть. На підставі огляду історико-стильового контексту виявлено сполучення традицій і новацій у концертному жанрі, а також характеру взаємозв'язку концертності і камерності як його загальних рис. Запропоновано класифікацію гобойних концертів означеного періоду за трьома жанрово-стильовими групами – академічною, експериментальною, «пасторальною». Прослідковано основні тенденції розвитку у кожній з цих груп з урахуванням жанрової, національної та індивідуально-авторської стилістики (задіяні більше 70 зразків). Вперше запропоновані узагальнення щодо засобів гобойної виразності та техніки, що тяжіють у цілому до універсалізму як стильовій домінанті у концертному жанрі. Зазначено, що, незважаючи на цю магістральну тенденцію, гобой у концертах майстрів Новітнього часу зберігає свою корінну органологічну семантику – естетику і поетику пасторальності. ■ **Ключові слова:** *концерт як музичний жанр, гобойний концерт, тенденції розвитку сучасного гобойного концерту, універсалізм та специфіка гобоя у концертному жанрі, три групи гобойних концертів у музиці Новітнього часу.*

АННОТАЦИЯ ■ Мартынова В. И. Концерт для гобоя с оркестром в творчестве композиторов Новейшего времени: аспекты жанровой стилистики. Статья посвящена рассмотрению гобойных концертов



Новейшего времени, которое охватывает XX – начало XXI столетий. На основании рассмотрения историко-стилевого контекста выявлено соотношение традиций и новаций в концертном жанре, а также характера взаимосвязи концертности и камерности как его общих черт. Предложена классификация гобойных концертов указанного периода по трем жанрово-стилевым группам – академической, экспериментальной, «пасторальной». Прослежены основные тенденции развития в каждой из этих групп с учетом жанровой, национальной и индивидуально-авторской стилистики (задействовано более 70 образцов). Впервые предложены обобщения относительно средств гобойной выразительности и техники, тяготеющих в целом к универсализму как стилевой доминанте в концертном жанре. Отмечено, что, несмотря на эту магистральную тенденцию, гобой в концертах мастеров Новейшего времени сохраняет свою коренную органологическую семантику – эстетику и поэтику пасторальности. ■ **Ключевые слова:** *концерт как музыкальный жанр, гобойный концерт, тенденции развития современного гобойного концерта, универсализм и специфика гобоя в концертном жанре, три группы гобойных концертов в музыке Новейшего времени.*

ABSTRACT ■ Martynova V. I. Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics.

■ **Introduction.** Concerto for oboe and orchestra in the music of modern time (20th – early 21st centuries), on the one hand, is based on the traditions of past eras, on the other hand, it contains a number of new stylistic trends, among which the leading trend is the pluralism of composer's decisions. Despite this, the works created during this period by the composers of different national schools can be divided into three groups – academic, experimental, and pastoral. The article gives the review of them.

Objective. The main objective of the article is to identify the features of genre stylistics in oboe concertos by composers of the 20th – early 21st centuries.

Methods. In order to realize this objective, the elements of a number of general scientific and special musicological research methods have been used – historical-and-genetic, deductive, comparative, organological, stylistic, genre and performing analysis.

Results and Discussion. The article discusses and systematizes the features of the genre stylistics of modern time oboe concertos. Based on the analysis of the



historical-and-stylistic context, the correlation of traditions and innovations in the oboe-concerto genre, as well as the nature of the relationship between concerto and chamber manners as its common features are revealed. The classification of oboe concertos of the specified period by three genre-and-style groups – academic, experimental, and pastoral, is proposed. The main development trends in each of these groups are analyzed, taking into account the genre, national and individual-author's stylistics (more than 70 pieces are involved). For the first time, the generalizations are proposed regarding the oboe expressiveness and techniques, generally gravitating towards universalism as a style dominant in the concerto genre. It is noted that, in spite of this main trend, the oboe in the concertos by modern time masters retains its fundamental organological semantics – the aesthetics and poetics of pastoral mode.

The music of modern time, the count of which starts from the last decade of the 19th century and to present, comes, on the one hand, as a unique encyclopedia of the previous genres and styles, and on the other hand, as a unique multicomponent artistic phenomenon of hypertext meaning. The first is embodied in the concept of the *style pluralism* which means the priority of the person's (composer's and performer's) component in aesthetics and poetics of a musical work. The second involves an aspect of polystylistics that is understood in two meanings: 1) aesthetic, when different stylistic tendencies are represented in a particular artistic style; 2) purely "technological", which is understood as the technique of composing, when different intonation patterns in the form of style quotations and allusions (according to Alfred Schnittke) constitute the compositional basis of the same work.

It is noted that the oboe concertos of the modern time masters revive the traditions of solo music-making, which were partially lost in the second half of the 19th century. At the new stage of evolution, since the early 20th century (1910s), the concerto oboe combines solo virtuosity with chamber manner, which is realized in a special way by the authors of different styles. Most of them (especially in the period up to the 1970s–1980s of the previous century) adhere to the academic model which is characterized by a three-part composition with a tempo ratio "fast – slow – fast" with typical structures of each of the parts – sonata in the first, complex three-part in the second, rondo-sonata in the third, as well as traditional, previously tried and used means of articulation and stroke set (concertos by *W. Alvin, J. Horowitz – Great Britain; E. T. Zwillich, Ch. Rouse – USA; O. Respighi – Italy; Lars-Erik Larsson – Switzerland, etc.*).



The signs of the oboe concertos of the experimental group are the freedom of structure both in the overall composition and at the level of individual parts or sections, the use of non-traditional methods of playing (*J. Widmann, D. Bortz – Germany; C. Frances-Hoad, P. Patterson – England; E. Carter – USA; J. MacMillan – Scotland; O. Navarro – Spain; N. Westlake – Australia*).

The group of pastoral concertos is based on highlighting the key semantics of oboe sound image. This group includes concertos of two types – non-programmatic (*G. Jacob, R. Vaughan Williams, M. Arnold – Great Britain; O. T. Raihala – Finland; M. Berkeley, E. Carter – USA* and other authors); programmatic of two types – with literary names (*L'horloge de flore J. Françaix – France; Helios, Two's Company T. Musgrave; Angel of Mons J. Bingham – Great Britain*); based on the themes of the world classics or folklore (two concertos by J. Barbirolli – Great Britain – on the themes of G. Pergolesi and A. Corelli; Concerto by B. Martinu – Czechia – on the themes from *Petrushka* by I. Stravinsky, etc.).

This group of concertos also includes the genre derivatives, such as suite (*L'horloge de flore J. Françaix*); fantasy (Concerto fantasy for oboe, English horn and orchestra by V. Gorbulskis); virtuoso piece (*Pascaglia concertante S. Veress*); concertino (Concertino by N. Scalcottas, R. Kram, A. Jacques); genre “hybrids” (Symphony-Concerto by J. Ibert; Symphony-Concerto by T. Smirnova; Chuvash Symphony-Concerto by T. Alekseyeva; Concerto-Romance by Zh. Matallidi; Concerto-Poem for English horn, oboe and orchestra by G. Raman).

Conclusions. Thus, the oboe concerto in the works by modern time composers appears as a complex genre-and-intonation fusion of traditions and innovations, in which prevail the individual-author's approaches to reproducing the specificity of the genre. At the same time, through the general tendency of stylistic pluralism, several lines-trends emerge, defined in this article as academic, experimental, and pastoral, and each of them can be considered in more detail in the framework of individual studies. ■ **Key words:** *concerto as a musical genre, oboe concerto, trends of modern oboe concerto, universalism and specificity of oboe in the concerto genre, three groups of oboe concertos in modern time.*

Постановка проблеми. Концерт для гобоя з оркестром – один з найпоширеніших жанрів музики для духових інструментів, який зберігає свою актуальність і донині. Незважаючи на значний інтерес дослідників до гобойного мистецтва у його різних історико-стильових



репрезентаціях, саме період Новітнього часу (XX – початок XXI століть), виявляється висвітленим далеко недостатньо. Дану статтю спрямовано на заповнення цієї лакуни, у зв'язку з чим запропоновано історіографічний огляд більш, ніж 70-ти музичних зразків з узагальненнями щодо тенденцій їхньої жанрової стилістики.

Аналіз новітніх публікацій за темою. У наявних публікаціях з приводу гобойних концертів Новітнього часу можна виділити два напрями – історико-теоретичний (E. Eccleston [10], C. Green [12], E. Smith [18]), та рецензійно-критичний (O. Navarro [14], P. Patterson [15], N. Westlake [19], Ch. Rouse [16], R. Schedrin [17], J. Widmann [20], E. T. Zwillich [22]). Поєднання цих напрямів у єдиному науковому дискурсі зустрічається лише у вигляді окремих зауважень, особливо, коли самі автори гобойних концертів вдаються до пояснень своїх творчих задумів або характеризують їхні виконавські інтерпретації.

Мета статті – виявити особливості жанрової стилістики у гобойних концертах композиторів XX – початку XXI століть. Задля реалізації цієї мети використані елементи цілої низки загальнонаукових та спеціальних музикознавчих дослідницьких методів – історико-гететичного, дедуктивного, компаративного, органологічного, стильового, жанрового та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Музика Новітнього часу, відлік якого починається з останнього десятиліття XIX століття і продовжується до сьогодення, постає, з одного боку, як своєрідна енциклопедія попередніх жанрів і стилів, а з другого – як унікальне багатоскладове художнє явище гіпертекстуального змісту. Перше фіксується у понятті «стильовий плюралізм», яке означає пріоритет особистісної (композиторської та виконавської) складової в естетиці та поезії музичного твору. Друге передбачає аспект полістилістики, яка розуміється у двох значеннях: 1) естетичному, коли у тому чи іншому творчому стилі представлено різні стилістичні нахили; 2) суто «технологічному», що розуміється як техніка письма, коли різні інтонаційні моделі у вигляді стильових цитат та алюзій (за Ал. Шнітке [8]), становлять композиційну основу одного і того ж твору.

При всій різноманітності стильових нахилів тут виділяються і спільні установки, які цілком відносяться і до гобойного концерту.



Перш за все, змінюється сама система світоглядних орієнтацій, сформульованих М. Бердяєвим у «Смислі історії», де йдеться про «загибель цілісного людського образу» як провідної теми «ренесансного, гуманістичного періоду історії» [2, с. 136]. Це не означає відмову від попереднього досвіду, який стає своєрідним матеріалом у тріаді «пост – нео – інтер» (за О. Жарковим [4]).

Ці «розпізнавальні знаки» музики Новітнього часу конкретизуються на рівні жанрової стилістики, а всередині її – на окремі роди та види музикування. Зокрема, спостерігається висування на головні ролі камерності, яка частково заміщує концертність (або поєднується з нею). Ще в романтичну добу спостерігається значне зменшення «питомої ваги» сольного-концертного виконавства, особливо у музиці для духових інструментів, серед яких і гобой. Як зазначає американський дослідник Дж. Маркс, «велика традиція сольного виконання на флейті, гобой та фаготі повністю померла у ХІХ столітті», а разом з нею – «мистецтво урівноважувати фразу і по-різному здійснювати виконання цілісного музичного твору» (цит. по: [9, с. 65]).

Повернення концертуючого гобоя до оркестру було, проте, лише тенденцією, поряд з якою відбувалося відродження «добре забутої» традиції камерного концертування. «Нова камерність» породжувала, за Б. Асаф'євим [1, с. 108], два види творів, перший з яких відображував сучасні ритми життя й тяжів до «стретності», «чіткості фактури», досягнення «найбільшої виразності при найменшій витраті виконавських засобів», а другий був, кажучи сучасною мовою, римейком «старої» традиції камерно-концертного музикування з його великими циклічними формами [там само].

Тому інструментальні концерти Новітнього часу мають певну схожість з камерними жанрами, насамперед, сонатою, але відрізняються від них нахилом до діалогічності та віртуозності. Новий концертний стиль, що складався на цій основі, орієнтувався скоріше на докласичні барокові зразки, аніж на попередні класико-романтичні. Це було нове опанування «ідеєю концертності» на яку «спрямовували свої прагнення всі видатні музиканти» (за Б. Асаф'євим [1, с. 220]).

Функціонування різних моделей та принципів концертного жанру, характерне для музики Новітнього часу, відобразилося і на гобой-



ному концерті. Серед загальних тенденцій його розвитку необхідно вказати, перш за все, на відродження його віртуозного різновиду (домінантно-віртуозний нахил), що відрізняється від доміантно-оркестрового, характерного для попередньої епохи.

На підставі аналізу ключових положень праць зарубіжних авторів щодо гобойного концерту (*E. Eccleston* [10], *C. Green* [12], *E. Smith* [18], та інших), а також на основі власних спостережень, у даній статі запропоновано розподіл гобойних концертів Новітнього часу на три основні групи: 1) академічну, яка характеризується використанням сталих жанрових форм – тричастинної композиції з темповим співвідношенням «швидко – повільно – швидко» з типовими структурами кожної з частин – сонатною у першій, складною тричастинною у другій, рондо-сонатою у третій, а також традиційними, апробованими раніше засобами артикуляційно-штрихового комплексу; 2) експериментальну, відображену через свободу структури як у загальній композиції, так і на рівні окремих частин чи розділів, використання нетрадиційних прийомів гри; 3) пасторальну, засновану на виокремленні ключової семантики гобойного звукообразу.

До концертів першої групи відносяться твори, автори яких сповідують естетику неокласицизму. Одним з перших зразків тут є концерт для гобою з оркестром чеського композитора Дж. Пауера (*J. Pauer*), створений у 1919 році. Автором використана класична тричастинна побудова циклу з типовими формами частин. У тематизмі переважає жанрово-дансанта основа, що є ще однією ознакою класицистської стилістики (згадаймо відомий афоризм Р. Вагнера – «Вся симфонія – з танцю»).

Відроджується у ХХ столітті і традиція подвійних та інших ансамблевих концертів, у яких моделюються ті ж самі класицистські зразки симфонізованого змісту, представленого через ігрову камерність. Це, зокрема, створений 1944 року Концерт для арфи та гобоя з оркестром ще одного англійського автора – В. Алвіна (*W. Alvin*). Вже таке інструментальне поєднання вказує на семантичне співвідношення двох стилістик – барочної, де гобой був одним з визнаних «солістів», та ранньо-класицистської, в якій поступово виділялася сольна функція такого універсального інструмента, як арфа.



Ансамблеві концерти за провідною участю гобоя за жанровою семантикою часто наближаються не лише до камерних симфоній чи барочних *concerti grossi* з їх функціями *ripieni-tutti*, але й до «ліброжанрів» типу різноманітних «Музик для ...» (за Г. Дауноравічене [3]). До концертів подібні твори відносяться за ознаками діалогічності та віртуозної імпровізаційності.

Зразком тут є твір О. Респігі позначений автором як «Концерт для п'яти» для гобоя, труби, скрипки, контрабаса, фортепіано і струнних (1933). У цьому творі демонструється сполучення двох стилів та відповідних до них мовних стилістик – імпресіоністичного письма у дусі К. Дебюссі і неobarочних віань. У партитурі Концерту ретельно вимальовуються образи всіх інструментів-учасників, яким доручаються виразні *solì* та дуети з використанням специфічних якостей їхніх тембрів та техніки гри. За формою даний твір є тричастинною композицією класичного зразка: I ч. – *Moderato – Allegro – Grave* (сонатна форма з обрамленням); II ч. – *Adagio*, де міститься виразне соло *oboe pastorale*; III ч. – *Allegro vivace* – фінал у формі рондо-сонати, де в епізодах почергово солують всі п'ять інструментів ансамблю.

У цей же період (1930–1940-ті роки) було створено концерт для гобоя з оркестром шведського композитора Е. Ларсона (*Lars-Erik Larsson*), який є автором серії з 12-ти концертів для різних інструментів, серед яких переважають духові. Концерт складається з трьох частин: I ч. – *Allegro risoluto*; II ч. – *Andante espressivo*; III ч. – *Finale, Allegro molto* – і відзначається домінантно-камерною спрямованістю (малі обсяги частин, загальна атмосфера ігрової емоційності від танцювальних крайніх частин до гобойної арії у середній).

«Класику» гобойного концерта в узагальненому вигляді репрезентовано у творі американської авторки Дж. Хігдон (*J. Higdon*). Концерт, створений у 1962-му році, було з успіхом виконано лише 2005 року. Концерт отримав схвальні відгуки тодішньої преси, а сама авторка вважає його твором, у якому повною мірою відобразилися виражальні ресурси гобоя – можливість парити над загальним звуковим масивом, здатність бути «чудовим партнером для дуєтів у оркестровій палітрі» [13]. За формою Концерт є оригінальною концентричною структурою, де швидкі розділи скерцозного-маршового змісту обрам-



люють медитативно-ліричні епізоди, що скріплюються наскрізною монотемою.

Слід відзначити, що даний Концерт віддзеркалює одну з важливих гендерних особливостей гобойної культури ХХ століття, яка стає однією з прерогатив духовиків-жінок. У статті С. Грін (С. Green), опублікованій в одному з номерів американського часопису «*Double Reed Society*» («Спільнота подвійної тростини»), відзначається, зокрема, що саме жінки, виконавиці та композитори – вносять великий вклад до сучасної гобойної літератури, створюючи та інтерпретуючи різноманітні п'єси для гобоя чи за його участі [12]. Серед них є і твори великої форми британських авторок: «*Fantasia Concertante*» для гобоя, флейти, кларнета та струнних В. Архер (V. Archer), а також *Concertino* для гобоя, кларнета та струнного квартету М. Бауер (M. Bauer). Ці твори загалом відносяться до академічної моделі гобойного концерту, хоча відрізняються «гібридністю» жанрових форм, у яких відчутними є впливи романтичної поетики, що, не суперечить ідеї академічності.

Ще одним показовим зразком концертів даної моделі є двочастинний Концерт для гобоя з оркестром американської авторки Е. Т. Цвіліх (E. T. Zwillich), створений 1990 року. У *Programme note* до свого Концерту Е. Цвіліх зазначає, що у ньому особливо підкреслюється «гобойне *belcanto*» у двох варіантах – «пісенно-кантиленному» та у вигляді «дрібною блискучою техніки» [22]. Характерною особливістю твору є барокове за генезою створення тріо «близьких родичів» – оркестрового гобоя, гобоя *d'amore* і англійського ріжка [там само].

Академічна лінія взагалі є найбільш затребуваною в гобойних концертах 1990-тих років. Тут можна, поряд з творами, згаданими раніше, назвати ще два, які належать англійським авторам (на цей раз чоловікам). Це тричастинні, побудовані за типовою класицистською моделлю Концерти Р. Боутона (R. Boughton) і П. Гудвіна (P. Goodwin). Особливо вирізняється тут Концерт П. Гудвіна – гобоїста за виконавською спеціалізацією, який у повному обсязі використовує виразно-технічні ресурси інструмента, не виходячи при цьому за межі усталених прийомів гри.

Аналогічний напрям демонструє у своєму гобойному Концерті англійський композитор австрійського походження Й. Хоровіц



(*J. Horovitz*). Твір засновується на показі і розробці пісенних та ігрових за генезою тем, які перериваються численними каденціями та мікродуетами гобоя з іншими інструментами оркестру, що дозволяє вбачати у його тричастинному циклі відображення камерно-ліричної семантики в рамках концертного жанру, що найбільш відповідає специфіці «образу» даного інструмента. Не випадково, після виконання 1998 року цього Концерту всесвітньо відомим гобоїстом Н. Денієлом (*N. Daniel*), твір набув статусу одного з найрепертуарніших у даному жанрі.

Іншу, менш типову, сторону концертуючого гобоя репрезентує Концерт американського композитора Х. Роуза (*Ch. Rouse*). Цей твір, за словами самого автора, є «рекреаційним» (прохідним) за початковим задумом, де він перетинає межі «легкого» жанру і виходить на «симфонічну концепцію» із скритим програмним змістом [16]. Всі теми цього твору витікають з акорду-монограми із п'яти нот, що пронизує весь твір і надає, завдяки переходам *attacca* його тричастинній побудові риси одночастинного концерту-поєми.

У руслі академічної лінії знаходяться і гобойні концерти композиторів так званого радянського часу. Незважаючи на доволі значну кількість творів за участі гобоя, жанрове ім'я «концерт» було присвоєно авторами лише трьом зразкам – Концертам для гобоя з оркестром І. Киркера, Ан. Луппова, О. Арутюняна. Перші два твори є відносно маловідомими, що, зумовлено, перш за все, їхньою явною приналежністю до ідеологічної схеми соціалістичного реалізму (пісенні та маршові теми, «оптимістичні» фінали тощо). Проте, у виконавському плані обидва Концерти демонструють комплекс виражальних засобів, властивих гобою у трьох його функціях – сольній, ансамблевій, оркестровій. Спеціальний акцент обидва автори роблять на каденціях, які набувають, згідно до традиції того часу, значень «концерту в концерті».

Відносно Концерту для гобоя та малого симфонічного оркестру ре мінор (1977) О. Арутюняна можна застосувати вираз «класика жанру, що стосується відтворення у ньому загальних (світових) та особливих (національних), прикмет академічної концертно-камерної моделі жанру. Концерт виконано у необароковій стилістиці, що відо-

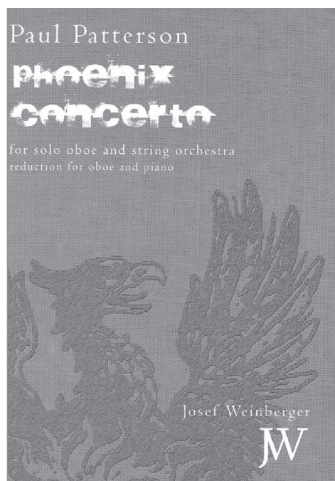


бражено в жанровій стилістиці частин: перша частина сполучає риси сонатного *allegro* та фуги; друга є за витоками арією; третя – це тарантела у формі рондо (за М. Кокжаєвим [5, с. 19–34]).

До групи гобойних концертів, яка визначається в даній статті як експериментальна, відноситься ціла низка творів різної стилістики, серед яких найпоказовішими є власне сольні, створені для гобоя з оркестром. Це: Концерти для гобоя з оркестром Д. Бортза (*D. Bortz*) – Німеччина (1986), Дж. Вулріча (*J. Woolrich*) – Англія (1996), Е. Картера (*E. Carter*) – США (1988), Ш. Франсіс-Хоад (*C. Frances-Hoad*) – Англія (2000), Х. Грім (*H. Grime*) – Англія (2003), П. Паттерсона (*P. Patterson*) – Англія (2009), Дж. Відмана (*J. Widmann*) – Німеччина (2009), Дж. Макміллана (*J. MacMillan*) – Шотландія (2010), Дж. Каскена (*J. Casken*) – Англія (2015), О. Наварри (*O. Navarro*) – Іспанія (2015), Н. Вестлейка (*N. Westlake*) – Австралія (2016), Дж. Веір (*J. Weir*) – Англія (2018). (Тут перелічені лише ті твори, виконання яких викликало резонанс у слухачької аудиторії та в пресі і про які висловлювалися самі їхні автори).

Наведімо деякі дані з приводу «експериментальності» ряду з цих концертів. Тричастинний концерт Дж. Вулріча є, за задумом автора, протиставленням особистості (гобой) та натовпу (оркестр). Солюючий гобой при цьому виступає в постійному оточенні трьох оркестрових гобоїв та саксофона сопрано – свого «екстравертного двоюрідного брата», як називає його автор [21]. Концерт для гобоя і струнного оркестру Ш. Френсіс-Хоад «*A refusal to Mourn*» сама авторка мислить як програмно-меморіальну модель (твір присвячено 250-річчю від дня смерті Й. С. Баха), що зумовлює вільний підхід до жанрової форми, заснованої на цитатному матеріалі – темах бахівських хоралів, які ви-мальовують сакральний образ Спасителя [11].

У програмному концерті П. Паттерсона «*Phoenix Concerto*» *op.* 102 (Мал. 1) відображено філософсько-естетичну ідею фізичного та духовного відродження, втілену через цей міфічний символ. Масштабна тричастинна композиція (24 хвилини звучання без перерв між частинами), складається зі стадій, які автор [15] позначає як «вогонь», «попіл» («аріозо з речитативами»), «ураган» («гіпноз танцювальних ритмів»), завершується блискучою сольною каденцією.



Мал. 1. Phoenix Concerto

Тематизм Концерту узагальнено представлено у сольному гобойному вступі *Recitando* (нотний Приклад 1).

Приклад 1. «Phoenix Concerto» П. Паттерсона

1. Paul Patterson
Op. 102 (2009)

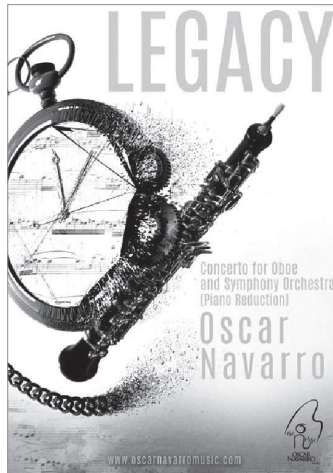
Recitando ♩ = 84

accel. molto *A tempo*

Più mosso ♩ = 112

accel.

У Концерті під назвою «*Legacy*» («Спадщина») іспанського композитора-гобоїста О. Наварри (Мал. 2) відтворено історію гобоя від часів Античності до сьогодні, для чого використовується одночастинна (поємна) форма з моноритмом «тік-так», на який ніби накладається музична історіографія інструмента: антична гобойна монодія, гобой з ударними, «романтичний гобой» з його «пристрастю та емоціями у чистому вигляді», гобой у «вирі швидких темпів та ритмів нашого часу», гобой доби Бароко, представлений у каденції-резюме з приводу епохи, яка «залишила нам у спадок так багато творів для гобоя» [14].

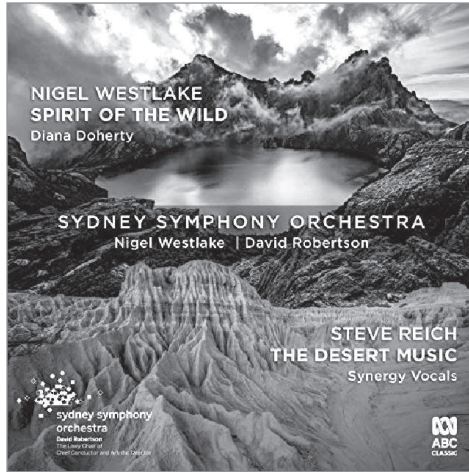


Мал. 2. Legacy

У «чотирисекційному» за побудовою Концерті Н. Вестлейка «*Spirit of the wild*» (Мал. 3) головною ідеєю сам автор вважає відображення стихії дикої природи, яке він виніс для себе з подорожі по південно-західному узбережжю Тасманії. Твір присвячено його першій виконавиці, солістці Сіднейського симфонічного оркестру Д. Доєрті (*D. Doerti* – Мал. 4), яка продемонструвала «блискучий потік імпровізації вільної форми і унікальний, динамічний та віртуозний підхід до інструмента» [19]. Партія гобоя в Концерті є надскладною для виконання і містить: різноманітні мультифоніки, мінливу комбінаторику штрихів, триоктавний діапазон, розширений вгору до a^3 – максималь-



ної висоти, доступної лише гобоїстам-віртуозам (не випадково даний твір досі виконується лише Д. Доєрті).



Мал. 3. Spirit of the wild



Мал. 4. D. Doerti & N. Westlake

Загальне уявлення про труднощі у виконанні цього твору дає наступний нотний приклад (нотний Приклад 2).



Приклад 2.

Ad lib

94

95

96

97

98

Optional Cadenza -
From the low C, transition into a short improvised cadenza
incorporating multiphonics & timbral trills etc.

99

У цьому зв'язку слід відзначити, що сучасні зарубіжні фахівці, зокрема, Е. Сміт (*E. Smith* [18]) – США, з посиланням на Е. Екклестон (*E. Eccleston* [10]) – Канада, розподіляють концертні твори для гобоя (не лише власне концерти) за рівнем технічної складності на такі види [18, с. 4–5]:

- 1) «дуже легкий» (діапазон від d^1 до g^2 , тональності до двох ключових знаків, прості види фігурацій, помірні темпи);
- 2) «легкий» (діапазон від c^1 до c^3 , тональності до трьох ключових знаків, більш швидкі темпи, фігурації шістнадцятими);
- 3) «помірні» у двох варіантах – а) *moderate* (діапазон від b малої октави до Es^3 , тональності з чотирма ключовими знаками та хромати-



кою в середині, пасажі тридцятьдругими) і б) *moderately difficult* (діапазон від *b* малої до *f*³, більш розгорнуті пасажі, будь-яка кількість ключових та зустрічних знаків, мультифоніки, ритмічна свобода у викладі матеріалу);

4) «складний» (діапазон від *b* малої до *g*³, складні та змінні розміри, ускладнена ритміка, швидкі темпи, перепади динаміки, використання *frullato* та «подвійного язика»);

5) «вельми складний» (без будь-яких обмежень у діапазоні, темпах, динаміці, метроритмі, прийомах гри, велика кількість мелодико-ритмічних формул (*patterns*) у пасажах).

Гобойні концерти експериментальної групи тяжіють до більш високих рівнів складності – 4-го або 5-го, зразком чого є Концерт Д. Відмана, який відрізняється домінуванням творчого задуму «другого плану» (за визначенням Л. Мазеля [6]), коли конструктивні засоби переважають над художньо-образними. У даному творі ключовою є ідея «виращування» матеріалу з початкових звуків *h* (гобой) і *b* (скрипки) аж до дванадцятитоновості, що, за словами автора, «демонструє все нові грані об'єкту звука», через які «просвічує тембр традиційного гобоя» [20]. Концерт, присвячений його першому виконавцю – всесвітньовідомому композитору-гобойсту Х. Холігеру, складається з п'яти частин, побудованих «по висхідній» – від повільної сольної-гобойної (I), скерцозної (II), фунебрально-меморіальної з підзаголовком «*Canto*», присвяченої пам'яті американської меценатки, шанувальниці гобойного мистецтва Б. Фріман (III), сонористичної, заснованої на діалозі гобойних мультифонік з барабанами (IV) – до фіналу, де після розгорнутої сольної каденції виникає тематична «арка» зі вступом (V).

Цікаві експерименти у жанрі гобойного концерту демонструють ряд російських авторів. Тут слід згадати такі твори, як Концерт для гобоя з оркестром «Про воду живу і мертву» С. Белімова (1987), Концерт для гобоя з оркестром Р. Щедрина (2009), Концерти для гобоя зі струнними А. Рубцова (2003) та Д. Капіріна (2004). З приводу першого з них сам автор зазначає, що в його основі лежить «музика тиші» у вигляді «дугоподібної композиції», яка виростає із «зерна», що народжується з тиші і до неї ж повертається [7]. Одночастинна



композиція засновується на гобойній монодії, яка у фактурі виконує роль *cantus planus* і зазнає різноманітних метаморфоз.

Гобойний Концерт Р. Щедріна є програмним тричастинним циклом, розділи-секції якого мають підзаголовки «*Elegy*», «*Duets*», «*Finale con Epilogue*». Гобой у цьому творі постійно супроводжує його «двійник» (визначення самого автора) – англійський ріжок, що надає композиції риси подвійного концерту. Керуючись принципом концертної діалогічності, композитор використовує не лише співвідношення «гобой – оркестр», але й мікроансамблі (наприклад, II секцію – «*Duets*» – представлено трьома інструментами – скрипкою, альтом і гобоєм), що дає можливість виконавцям «продемонструвати свою віртуозну музикальність як у ансамблі, так і у якості соліста» (слова самого Р. Щедріна) [17].

Відносно Концертів А. Рубцова та Д. Капіріна слід відзначити, що перший з них є тричастинним («*Rondo*», «*Larghetto*», «*Burlesque*») і належить композитору-гобойсту, що зумовлює його домінантно-віртуозний стилістичний нахил (змінні тактові розміри, постійні темпові та регістрові зрушення, широкі «стрибки», розширення діапазону вгору до a^3 , віртуозні пасажі дрібними тривалостями), а другий (у ньому представлено оригінальне темпове співвідношення частин «повільно – помірно швидко – дуже повільно») є експериментальним у технічному сенсі (різноманітні мультифоніки, гра акордами з виписаною автором аплікатурою, застосування дубль-штриха тощо). Обидва ці концерти із-за своєї складності виконуються доволі рідко: перший існує лише в авторському виконанні, а другий досі чекає на свою інтерпретацію.

До експериментальної групи слід віднести і цілий ряд гобойних концертів, створених у 1970-ті – 1980-ті роки композиторами союзних республік (Концерти для гобоя із струнним оркестром Г. Окунєва, А. Пильдмяо, Р. Реджепова, О. Пірумова, М. Пейко, М. Сіманського, Г. Горелової). Так, у Концерті Г. Горелової (1984) гобой репрезентовано у контексті неофольклористської стилістики, про що свідчать вже самі назви частин – «Плач», «Оповідання», «Примовка». Серед виконавських засобів тут виділяється широке використання *frullato*, розширення діапазону до g^3 . Фінал містить розгорнуту сольну каденцію-резюме, побудовану на матеріалі всіх частин твору.



Окрім сольних концертів, композитори Новітнього часу практикують написання ансамблевих концертів за участі гобоя, які здебільшого є експериментальними за змістом та формою. Ряд з них – «*Doppio concerto*» для гобоя, арфи та струнних Х. Хенце (1966); для гобоя та арфи А. Шнітке (1971); Концерт для гобоя та флейти з оркестром Д. Лігеті (1972); Концерти Е. Денісова – для флейти, гобоя, фортепіано та ударних (1963), для гобоя та арфи (1968), для гобоя та флейти з оркестром (1978); Концерт для гобоя та арфи зі струнними В. Лютославського (1980); – залишили яскравий слід у розвитку сучасного гобойного мистецтва й заслуговують на розгляд в окремому дослідженні.

Окрему групу гобойних концертів Новітнього часу складають пасторальні, у яких стилістичною домінантою виступає цей усталений у музичному мисленні «образ» інструмента. Дана група включає не лише концерт як такий, але й інші жанрові моделі – сюїту («*L'horloge de flore*» Ж. Франсе), фантазію (Концертна фантазія для гобоя та англійського ріжка з оркестром В. Горбульскіса), віртуозну п'єсу («*Pascaglia concertante*» Ш. Вереша), концертино (Концертино для гобоя і фортепіано Н. Скалкоттаса, Р. Крама, Концертино для гобоя та струнного оркестру А. Жака), жанрові «гібриди» (Концерт-симфонія для гобоя з оркестром Ж. Ібера; Концерт-симфонія для гобоя з оркестром *op.* 64 Т. Смірної; «Чувашський концерт-симфонія» для гобоя із струнними Т. Алексєєва; Концерт-романс для гобоя з камерним оркестром Ж. Маталліді; Концерт-поема для англійського ріжка і гобоя з оркестром Г. Рамана).

Пасторальні концерти у структурно-семантичному плані поділяються на програмні та непрограмні, одночастинні та циклічні. Найпоширенішими є програмні двох типів: 1) з літературними назвами (згаданий вище «*L'horloge de flore*» Ж. Франсе, «*Helios*» для гобоя з оркестром, «*Two's company*» для гобоя та перкусії Дж. Масгрейв, «*Angel of Mons*» Дж. Бінгхем); 2) засновані на темах із світової класики або фольклору (два концерти Дж. Барбіролі – на теми Дж. Перголезі та А. Кореллі, Концерт для гобоя і камерного оркестру Б. Мартіну на теми з балету «Петрушка» І. Стравінського, Концерт для гобоя і камерного оркестру *D-dur* А. Асламаса на народні чуваські теми).



Непрограмані концерти цієї групи відрізняються більш узагальненим відтворенням семантики *pastorale* з використанням типових структурних моделей – циклічної тричастинної (Концерти для гобоя з камерним оркестром Ю. Гуссенса, Г. Джакоба, Р. Воан-Уільямса, М. Арнольда, М. Берклі, Е. Картера, О. Тапіо-Раїхали, Ю. Левітіна), одночастинної (Концерт для гобоя і фортепіано В. Цибіна), чотиричастинної (Концерт для гобоя з оркестром Д. Толстого), п'ятичастинної (Концерт для гобоя з оркестром Р. Газізова).

Спільною рисою пасторальних концертів є акцентування гобойної віртуозності, для чого використовуються розгорнуті сольні каденції. Так, у Концерті В. Цибіна велика прикінцева каденція досягає значення самостійного розділу форми і містить цілий набір прийомів гри з детальними авторськими вказівками щодо розподілу дихання, аплікатури тощо. У чотиричастинному Концерті Д. Толстого представлено дві сольні каденції: невелику першу розміщено наприкінці I частини; розгорнуту другу – перед кодою у фіналі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, гобойний концерт у творчості композиторів Новітнього часу постає як жанрово-стилістичний сплав традицій та новацій, у якому переважають індивідуально-авторські підходи до інтерпретації жанру. Водночас, крізь загальну тенденцію до стильового плюралізму виимальовується декілька ліній-напрямів, визначених у даній статті як академічний, експериментальний, пасторальний, кожен з яких може розглядатися більш детально у рамках окремих досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 280.
2. Бердяев, Н. (1990). *Смысл истории*. М.: Мысль, 172.
3. Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова*, 99–106.
4. Жарков, О. М. (1994). *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 19.



5. Кокжаев, М. А. (2007). *Инструментальные концерты Александра Арутюняна*. (дис. ... канд. искусствоведения). Москва: Государственный институт искусствознания, 198.
6. Мазель, Л. А. (1976). О двух типах творческого замысла. *Сов. музыка*, 5, 19–31.
7. Мурсалова, А. «Сад расходящихся раскопок» / Санкт-Петербургский музыкальный вестник – № 2 (86), февраль 2012 г. Retrieved from http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP_9giRkROt4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg
8. Шнитке, А. (1973) Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов: традиции и современность*: доклады, 289.
9. Юргенсон, П. (1973). *Гобой*. М. : Музыка, 71.
10. Eccleston, E. (2016). *An Annotated Bibliography of Canadian Oboe Concertos*. (Doctoral dissertation). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:117407
11. Frances-Hoad, C. (Cheryl). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/cheryl-frances-hoad/>
12. Green, C. Published Oboe Works by Women Composers (Double Reed Society). Retrieved from <https://web.archive.org/web/20080908112212/http://www.idrs.org/publications/DR/DR10.3/DR10.3.index.html>
13. Higdon, J. Programmes notes “Oboe concerto”. Retrieved from <http://www.jenniferhigdon.com/pdf/program-notes/Oboe-Concerto-orch.pdf>
14. Navarro, O. «LEGACY» for Oboe and Symphony Orchestra (program note for Ramon Ortega). Retrieved from https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#
15. Patterson, P. New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/paul-patterson/>
16. Rouse, Ch. Oboe concerto: Program Note by Composer. Retrieved from <http://www.christopherrouse.com/oboectopress.html?fbclid=IwAR0F3anSjYyWGyFQ2ci2lzlTxXmz01xegxrIf2-AQmD8jNqyFCGueifR7k>
17. Schedrin, R. Concerto fur Oboe und Orchester: description, details, performances, audio stream. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboe-concerto-no252696.html>



18. Smith, E. (2018). *An annotated bibliography of American oboe concertos*. (Mart thesis). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1522354544099437&disposition=inline
19. Westlake, N. Spirit of the Wild: Concerto foe oboe (work overview and details). Retrieved from <https://www.australianmusiccentre.com.au/workversion/westlake-nigel-spirit-of-the-wild/31852>
20. Widmann, J. Oboe concerto: description, details, performances, music sheets. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboenkonzert-no252030.html>
21. Woolrich, J. New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/john-woolrich/>
22. Zwilich, E. T. Oboe concerto: program note. Retrieved from <https://www.presser.com/shop/concerto-for-oboe-and-orchestra-45671.html>

REFERENCES

1. Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskoye*. L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 280. [in Russian].
2. Berdyaev, N. (1990). *Smysl istorii*. M.: Mysl, 172. [in Russian].
3. Daunoravichene, G. (1992). Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki. *Laudamus*: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova, 99–106. [in Russian]
4. Zharkov, O. M. (1994). *Khudozhniy pereklad v muzitsi: problemi i rishennya*. (Avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva). Kiiv: Kiiv. derzh. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 19. [in Ukrainian].
5. Kokzhaev, M. A. (2007). *Instrumentalnye kontserty Aleksandra Arutyunyana*. (dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Moskva: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 198. [in Russian].
6. Mazel, L. A. (1976). O dvukh tipakh tvorcheskogo zamysla. *Sov. muzyka*, 5, 19–31. [in Russian].
7. Mursalova, A. (2012). «Sad raskhodyashchikhsya raskopok» / *Sankt-Peterburgskiy muzykalnyy vestnik* – № 2 (86). Retrieved from http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP-_9giRkR0t4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg. [in Russian].
8. Shnitke, A. (1973) *Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki. Muzykalnye kultury narodov: traditsii i sovremennost: doklady*, 289. [in Russian].



9. Yurgenson, P. (1973). Goboy. M.: Muzyka, 71. [in Russian].
10. Eccleston, E. (2016). *An Annotated Bibliography of Canadian Oboe Concertos*. (Doctoral dissertation). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:117407
11. Frances-Hoad, C. (Cheryl). (2017). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/cheryl-frances-hoad/>
12. Green, C. (2000). Published Oboe Works by Women Composers (Double Reed Society). Retrieved from <https://web.archive.org/web/20080908112212/http://www.idrs.org/publications/DR/DR10.3/DR10.3.index.html>
13. Higdon, J. Programmes notes “Oboe concerto”. Retrieved from <http://www.jenniferhigdon.com/pdf/program-notes/Oboe-Concerto-orch.pdf>
14. Navarro, O. «LEGACY» for Oboe and Symphony Orchestra (program note for Ramon Ortega). Retrieved from https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#
15. Patterson, P. (2018). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/paul-patterson/>
16. Rouse, Ch. Oboe concerto: Program Note by Composer. Retrieved from <http://www.christopherrouse.com/oboectopress.html?fbclid=IwAR0F3anSjYyWGYFQ2ci2lzlTxXmz01xegxrIf2-AQmD8jNqyFCGueifrF7k>
17. Schedrin, R. Concerto fur Oboe und Orchester: description, details, performances, audio stream. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboe-concerto-no252696.html>
18. Smith, E. (2018). *An annotated bibliography of American oboe concertos*. (Mart thesis). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1522354544099437&disposition=inline
19. Westlake, N. Spirit of the Wild: Concerto foe oboe (work overview and details). Retrieved from <https://www.australianmusiccentre.com.au/workversion/westlake-nigel-spirit-of-the-wild/31852>
20. Widmann, J. Oboe concerto: description, details, performances, music sheets. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboenkonzert-no252030.html>
21. Woolrich, J. (2018). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/john-woolrich/>



22. Zwilich, E. T. Oboe concerto: program note. Retrieved from <https://www.presser.com/shop/concerto-for-oboe-and-orchestra-45671.html>

Стаття надійшла до редакції 07.09.2019 р.