

Мочурад Богдан Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри оркестрового диригування
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка, заслужений артист України

БАРОКОВИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ

У статті досліджується жанр барокового концерту для гобоя з оркестром та його вплив на розвиток сольного виконавства на інструменті у хронологічному просторі XVII–XVIII століть. Здійснено ґрунтовний аналіз вершинних взірців жанру, зокрема, концертів Д. Чімароза, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя, А. Вівальді, К.Ф.Е. Баха.

Ключові слова: концерт, жанр, стиль, гобой, бароко.

In this article the genre of the baroque concert for oboe with orchestra and its influence on the development of a solo performance on the instrument in the XVII-XVIII centuries is investigated. A fundamental analysis of its vertex models—concerts D. Cimarosa, G.F. Telemann, G.F. Händel, A. Vivaldi, K.F.E. Bach.

Key words: concert, genre, style, oboe, barocco.

За період своєї багатомістової історії гобой як оркестровий та сольний інструмент пройшов декілька еволюційних етапів. Поміж сімейства дерев'яних духових гобой вирізняється характерною барвою звуку: його дещо гугнявий і водночас теплий, м'який тембр зачаровує слухача особливою красою звучання. Гобой приваблював багатьох композиторів можливістю втілити глибину людських почуттів, переживань та прагнень.

Маючи декілька тисячоліть існування до нашої ери, повноправним учасником інструментальних ансамблів він став близько 500 років тому. Паралельно почалося формування концертного репертуару. На ранньому етапі (XVI ст.) цей процес мав спорадичний характер, лише поступово набувши більш послідовних та системних рис. Вершиною сольного виконавства на інструменті є циклічний концерт для солюючого гобоя з оркестром. Предметом даної статті обрано жанр барокового концерту як самодостатнього явища музичного мистецтва, котре, на жаль, залишилося поза увагою музикознавців.

Перу *Доменіко Чімарози* (1749–1801) належать три твори досліджуваного жанру. *Концерт c-moll* репрезентує типову для камерних сонат *da chiesa* трактовкою частин: *Larghetto* – *Allegro* – *Largo* – *Allegro giusto*. Першу частину написано у тричастинній формі з кодою. Тематизм діатонічний, переважно побудований на ступенях тризвуку, з оспівуванням першого колоратурною мелізматикою. Рівномірний пульс оркестрового супроводу дозволяє солісту творчо проінтонувати невибагливу мелодію. На межі 3-4-го тактів з'являється несподіваний емоцій сплеск (*f*), та це лише миттєвий відхід від атмосфери спокою, якою пройнята перша частина. Відчуття незначного напруження виникає у середньому розділі, який завершується *solo* гобоя, що виконує функції каденції. На початку третього розділу вихідну тему композитор доручає оркестру, а соліст задовольняється лише репліками, котрі поступово не лише переходять у діалог,

але й встановлюють status quo. У Коді партія соліста насичується віртуозною технікою.

В оркестровому вступі другої частини з'являється більш напружений емоційний "нерв", хоча в побудові тематизму Д. Чімароза й надалі використовує принцип обігрування ступенів тризвуку. Лише на межі ц. 9 виникає невеликий ліричний епізод, котрий ненадовго перериває біг технічних пасажів. В основі тематизму третьої частини – розкішна кантілена сициліани. Солоїст має нагоду продемонструвати багатогранність тембрової палітри, блиск високого регістру в умовах динамічної різнобарвності. Найскладнішою частиною циклу є Фінал, котрий вимагає від соліста неабиякої виконавського хисту (партія гобоя майже безперервна), віртуозної майстерності, а луноподібна динаміка ще й насиченого *pp* у гранично високій теситурі.

Цілковитою перемогою віртуозності над кантіленністю вирізняється *Концерт G-dur* Д. Чімарози, в якому ліричний центр тричастинного циклу *Allegretto grazioso* майже апелює до вокальної сфери.

Наближенням до класицистських канонів трактовки жанру відзначається *Концерт B-dur*. Це тричастинний цикл, в якому перша частина просякнута рисами маршу. Партія соліста максимально зближена з акомпанементом. Гобой скоріше трактується як провідний голос оркестрової партитури. Цей же принцип простежується і у другій частині (Менует), крайні розділи якої демонструють контрапункт яскраво індивідуальних партій соліста і струнних. Фінал виблискує довершеною віртуозністю і атмосферою свята, а партія соліста злітає до крайніх звуків гобойного діапазону.

Духові інструменти у творчості *Георга Фрідріха Телемана* (1681–1767) займали значне місце. Перу композитора належать концерти для флейти, труби, однак, фаворитом виявився гобой. Хоча усі концерти (за винятком Концерту *f-moll*) написані Г.Ф. Телеманом за моделлю сонати *da chiesa*, кожен з них яскраво індивідуальний.

Перша частина (*Grave*) *Концерту c-moll* кореспондує з героїчними аріями ораторій Генделя. Цей тип семантики є невластивим гобою, однак майстерне використання засобів оркестрового акомпанементу надає звучанню інструмента героїчного пафосу. Друга частина (*Allegro*) – центральна у циклі. Вона не лише продовжує патетику попередньої частини, але й підносить її на новий емоційний рівень. Дві низхідні квінти гобоя, на які відгукується оркестр, асоціюються із закликом, а вивільнена енергія наповнює дух цілої частини. Лише з 16 по 25 такти несміливо заявляє про себе кантіленність. Оркестр, ніби заслухавшись, «застигає» на акордах, викладених цілими. Неквапливий хід *Andante* (III частина) – зона тимчасового заспокоєння, а Фінал (*Vivace*) – яскравий взірець барокового стилю з протиставленням *f* і *p*, вишуканою орнаментикою, послідовного втілення концертної ідеї, коли соліст не підіймається «над» оркестром, а розвивається в загальному руслі змагання рівних.

Одним з найвіртуозніших творів Г.Ф. Телемана є *Концерт d-moll*. Обидві повільні частини циклу невеликі і радше відіграють роль інтермедій. У другій частині (*Allegro*) соліст має очевидний пріоритет. Оркестр ритмічною пульсацією акордів переважно виступає в ролі статиста на фоні віртуозних «рулад» гобоя. У Фіналі солюючий гобой і оркестр існують автономно. Солоїст, здається, настільки захопився демонструванням віртуозних можливостей інструмента,

що абсолютно не звертає уваги на граційну тему, яку виконують скрипки. Лише з 40-го такту налагоджується діалог, а віртуозність проникає в тканину оркестрового акомпанементу.

Впливом поліфонії відзначається *Концерт e-moll*, де Г.Ф. Телеман виступає блискучим знавцем поліфонічного типу концертування, який наочно демонструє поліфонічні основи барокового стилю оркестровки. Еталоном взаємовідносин між декількома партіями тут стає імітація. В цьому універсальному прийомі знаходить чітке вираження головне «правило гри» в бароковому концертуванні: рівність можливостей солістів в розгортанні контрапунктичної тканини, яке підкреслюється їх почерговими вступами на основі єдиного тематичного коріння [1, 35].

У другій частині (*Allegro molto*) серед неперервного бігу поліфонічного розвитку в такті 37 з'являється епізод *Poco Andante* – як прообраз майбутніх каденцій класичного концерту. У Фіналі (*Allegro*) Телеман застосовує інший тип поліфонічного концертування – вертикальний, в якому акцент переноситься на інший принцип взаємодії солюючих партій, коли декілька голосів гармонічно з'єднуються рухом в одному напрямку, утворюючи паралельні консонанси (секст-, квартсекстакорди тощо). Саме такі несподівані поєднання голосів виникають у фіналі *Концерту e-moll*. Соліст та оркестр у загальному русі виокремлюють головне і дають змогу донести наскрізну ідею до слухача.

Отже, Концерти Г.Ф. Телемана підняли виконавство на гобої на якісно вищий щабель. Навіть сьогодні, на нових моделях інструмента, їх виконання вимагає високої кваліфікації соліста, та й оркестру композитор поставив нелегкі завдання.

Гобой був одним з найулюбленіших інструментів *Георга Фрідріха Генделя* (1685–1759). Композитор сам непогано грав на ньому. Сольний репертуар інструмента він розширив шістьма тріо – сонатами для двох гобоїв і клавесина та трьома концертами: *Концерт № 1 B-dur* (1704), *Концерт № 2* (в основу якого покладені теми з увертюри до прославленого канту «O come, let us sing unto the Lord.») і *№3 B-dur* (1740), написані спеціально для відомого голандського гобоїста Жана Крістіана Кіша.

Концерт № 1 B-dur написаний в традиціях церковної сонати з відповідною трактовкою частин циклу: повільно – швидко – повільно – швидко. *Adagio* є, по суті, прелюдією до II частини, якій відводиться роль *драматургічного центру*. Щемливі формули зітхання перших скрипок на тлі неквапливого ходу оркестрового супроводу переходять і у партію соліста. Тема *solo* розгортається неспішно, відштовхуючись від домінанти (фа²) у протилежні сторони, ніби поступово «обживаючи» простір аж до низхідних секвенційних мотивів у тактах 7–8. З такту 12 композитор вдається до імітаційно-підголоскової поліфонії, котра простежується у діалозі соліста і скрипок, а згодом об'єднує їх у двоголосному проведенні теми тріолями наприкінці *Adagio*.

Радісно піднесений тон другої частини задає оркестрове *tutti*. Апелюючи до традицій зародження сонати *da chiesa*, перше проведення сольної партії звучить тільки у супроводі *basso continuo*. Лише на межі тактів 14–15 підключається оркестр, котрий, аби не перешкоджати гобоїсту виконувати віртуозні пасажі, обмежується ритмічно-гармонічними пульсаціями вісімок. Центральний епізод

Allegro тонально нестійкий (B-dur – F-dur – C-dur). Оркестр, ніби «образившись» на витівки соліста, замовкає. І лише basso continuo супроводжує гобой аж до репризи. Завершальний епізод надзвичайно складний. Партія гобоя насичена динамічними протиставленнями *f* – *p*, віртуозними пасажами та октавними стрибками у високому регістрі, що вимагає відповідної кваліфікації соліста.

Незважаючи на темп Largo, третя частина має візію легкості і рухливості. Цей ефект створюється завдяки пунктирному ритму, який притаманний природі сициліани і яким пронизана як партія оркестру, так і партія соліста. Композитор знову пропонує слухачу відчувати спектр тембральних фарб гобойної сициліани, проводячи її у різних тональностях (B-dur – F-dur – Es-dur - B-dur).

Фінал концерту написаний у стилі жвавого танцю. Кожен з розділів простої двочастинної форми повторюється двічі, що притаманно фольклорним першоджерелам, причому друге проведення підкреслюється зміною динаміки з *f* на *p*. У заключній частині Г.Ф.Гендель не ставить перед гобоїстом надважких завдань, дозволяючи йому разом з оркестром відчувати радість спільного музикування.

Ближче до середини XVIII століття у сольному інструментальному концерті встановлюється тричастинний цикл як найбільш вживаний. А. Вівальді не тільки утвердив композиційну модель нового концертного циклу, але й вніс зміни в образну сферу, надавши сольному концерту не лише віртуозних, але й кантиленних рис. Італійський геній входить до числа найбільш плідних композиторів в історії музики. Лише інструментальних концертів він написав близька 500. На якісно новий щабель своєю творчістю композитор підняв виконавство на духових інструментах. Солістами у його концертних циклах виступають: флейта, фагот, труба. 12 сольних концертів Вівальді написав для гобоя.

Одним з найпопулярніших серед сучасних виконавців є *Концерт a-moll для гобоя, струнних та continuo* (RV 461). Це тричастинний цикл з типовою трактовкою частин (Allegro non molto – Larghetto – Allegro). *Перша* частина написана у формі, що нагадує рондо-варіації, де роль рефрену (а) виконує оркестровий ритурнель: а – b – a – c – a – d – a. Тема ритурнелю написана у тричастинній формі і складається з двох елементів, які стануть рушієм тематичного розвитку частини. В основі першого низхідні тріольні мотиви, які надають темі моторики і пружності. Другий – мікрофрази шістнадцятками legato, які більше апелюють до лірико-кантиленної сфери. У рефренах повноправним господарем є гобой. Оркестр або мовчить, залишаючи соліста у супроводі basso continuo, або задовольняється скромним гармонічним тлом. Партія соліста викладена широкими «мазками», коли дихання потрібно розподіляти на 3 – 4 такти.

Перший рефрен є варіацією оркестрового ритурнелю. Другий розпочинається чотиритактовим секвенційним проведенням ліричного мотиву, в основі якого низхідний гамоподібний пасаж. А. Вівальді використовує типовий для барокової музики прийом прихованого двоголосся, яке виникає внаслідок репетиційного повторення основного тону почергово з невеликою фразою мелодичної лінії. У композиторській практиці зрілого бароко цей принцип виступає як дійовий засіб розвитку музичної тканини у творах моторного характеру. Відзначається перша частина поступовим ускладненням сольюючої партії, коли кожен з рефренів сягає нових віртуозних вершин. Особливу виконавську труд-

ність становлять 60 – 61 такти, зважаючи на ходи тридцять-другими у гармонічному *a-moll*, який не є найкомфортнішим для гобоїстів.

Larghetto (*C-dur*) розпочинається помпезним оркестровим ритурнелем, котрий динамічно рухається до фермати у п'ятому такті, і його відлунням з тимчасовою модуляцією в *G-dur*, яке закінчується утвердженням основної тональності *f*. Обрамляючи частину, тема вступу з'явиться і в її закінченні. Партія соліста – царина безроздільного панування вокальної лірики. Рівномірна пульсація акомпанементу скрипок і альтів створює відчуття неспішного плину часу, на фоні якого гобой виспівує тему, щедро змережану мелізматиною та колоратурою вокального типу.

Оркестровий ритурнель, котрим розпочинається Фінал Концерту, відразу задає високий емоційний градус. Особливий поштовх розвитку надають енергетичні «згустки» – зліговані тридцять другі і вісімка з крапкою. Ритурнель, котрий мав би цементувати форму, навпаки, ніби сам у пошуках: перше проведення – *a-moll*, друге – *C-dur*, третє – *d-moll*, четверте – *a-moll*. Партія соліста викладена у комфортному середньому регістрі, пронизана нескладною, але ефектною віртуозною технікою.

Одними з перших взірців Концерту для гобоя стали твори *Томазо Альбіноні* (1634–1709). Перу композитора належить 8 концертів для гобоя, струнних і *basso continuo*. Перших чотири було видано у 1715 році під ор. 7 з присвятою відомому меценату Джованні Донато Корреджо, наступних чотири об'єднані в ор. 9 (1722) і присвячені курфюрсту Баварії Максиміліану Другому.

Усі вісім концертів написано у формі, що склалася у творчості А. Вівальді. Вплив концертного стилю цього композитора дуже помітний в ор. 7. В ор. 9 Альбіноні демонструє досконалу майстерність і свій неповторний авторський стиль, особливо в повільних частинах циклу. *Концерт B-dur* Т. Альбіноні – яскравий взірець драматургії діалогічного типу. Партія соліста ще не вийшла на позиції лідера (що притаманно для класичного типу концерту), але в діалозі з оркестром вже впевнено задає тон. «Еталоном взаємодії між декількома партіями стає імітація. В цьому універсальному прийомі знаходить чітке вираження головне «правило гри» в бароковому концертнуванні – рівність можливостей солістів (*мається на увазі соліста та концертуючих голосів оркестру* – Б.М.) в розгортанні контрапунктичної тканини, котра підкреслюється їх почерговими вступами на основі єдиного тематичного варіанту, – зазначає К. Закс [2, ст. 121].

Розпочинається перша частина Концерту оркестровим *tutti*, котре відразу вводить слухача в піднесений настрій, що цілковито тут панує. Щоправда, перша невеличка репліка гобоя, яка стане тематичним зерном партії соліста, виглядає дещо невпевненою і, навіть, розгубленою. Підбадьорений наступним оркестровим ритурнелем, соліст збирається з силами і, повторюючи першу репліку *f*, розгортає її у блискучу тему.

У середньому розділі частини дух змагальності визначає не лише співвідношення «соліст – оркестр», але й проникає у взаємостосунки між окремими групами оркестру. Особливо яскраво це простежується в оркестровому *tutti* між цифрами 40–50. Кожна з груп ніби наввипередки намагається виконати невеличкі мотиви шістнадцятками, котрі в цілому стають ніжним мелодичним мереживом. Цей рух несподівано обривається на межі цифри 50, в якій проведенням

тематичного зерна *p*, соліст оголошує початок репризи. В заключній частині принцип діалогічності вступає у фазу суперництва. Партія соліста насичується складною віртуозністю і вимагає досконалої пальцевої техніки.

На противагу Першій частині *Adagio* наповнене вишуканою кантиленою. Соліст має нагоду продемонструвати тембральну красу високого регістру інструмента, досконалість володіння фразуванням та витримку дихального апарату.

Після *Adagio* Т. Альбіноні дає солісту перепочити, розпочинаючи третю частину (*Allegro*) подвійною експозицією, коли за першим разом танцювальна тема звучить в оркестровому *tutti*, а при повторі її виголошує соліст. Партія гобоя має віртуозний характер, їй притаманна штрихова різноманітність, яскрава динамічна градація. В основі мелодії – рухливі шістнадцятки, що наближує її до «блискучих» *p'ès* на кшталт *moto perpetuo*. За формою – це двочастинна побудова із симетричним тональним співвідношенням: *T – D, D – T*, котру запозичено з народно-танцювальної музики. Двочастинність стала важливим елементом структури концертів і інших композиторів барокової доби (Скарлатті, Тартіні).

Творчість Карла Філіпа Емануеля Баха (1714–1788) знаходиться в тіні його геніального батька Йогана Себастьяна Баха, хоча у другій половині XVIII століття він був дуже відомим. Твори К.Ф.Е. Баха повні винахідливості й непередбачуваності, насичені широким спектром емоцій, відрізняються свободою та розмаїттям у побудові. *Концерт для гобоя соло, струнних і чембало Es-dur* написаний в 1765 році в Берліні. У творі простежується вплив ідей класицизму, що почали зароджуватися в цю епоху і остаточно сформувалися у творчості віденських класиків. Насамперед, стверджувати цю тезу нам дозволяє використання у кожній з трьох частин циклу подвійної експозиції, коли перше проведення виконує оркестр, а при повторі – соліст, і яка була остаточно усталена в концертах Й. Гайдна та ранніх концертах В.А.Моцарта. Хоча у формі К.Ф.Е. Баха ще немає чіткої структури сонатного *allegro*, все ж починає простежуватися тенденція до диференціації тематизму, а середні частини форми мають характер розробки і викладені в тональності домінанти.

Перша частина Концерту (*Allegro*) має яскраві риси танцювальності. Написана у трьохдольному метрі (що є нетиповим для барокового концерту, перша частина в якому традиційно викладалася у чотиридольному метрі), поєднання дуолей і тріолей та плагальне закінчення фраз наближає її до менуету. З такту 29 змінюється характер оркестрового супроводу, з'являються кантиленні інтонації, тобто розпочинається епізод, що має риси побічної теми.

Експозиція теми соліста не є докладним повтором початкового оркестрового *tutti*. Вишуканості його партії надають численні прикраси, динамічні градації (характерна барокова динаміка). В середньому епізоді центр розвитку музичного матеріалу переміщується в оркестр. Партія соліста порівняно з експозицією нетипово об'єднується: зникає технічна наповненість, переважають низхідні поступеневі ходи. Композитор ніби дає шанс помузикувати оркестру, а солісту хвилинний перепочинок перед виснажливою каденцією, місце для якої відведено наприкінці частини.

Каденція докладно виписана К.Ф.Е. Бахом, що повністю в дусі традиції класичного концерту. Вона велика за обсягом, насичена віртуозними пасажами, різноманітними штрихами, широкими стрибками (навіть в межах децими), а діапазон сягає mi^3 . Її виконання вимагає від соліста не лише досконалого воло-

діння виконавським арсеналом, але й неабияких інтерпретаційних навичок, щоб створити оригінальне прочитання ідей композитора.

Друга частина *Adagio ma non troppo (c-moll)* також випадає з усталеної трактовки барокового циклу. Майже повністю позбавлена мелізматики в цілому кантиленна партія соліста ніби заглиблюється у філософські роздуми. Гобой не існує автономно, а безперервно вплітається в оркестрову тканину, то у двоголоссі з першими скрипками, то у дуєті з альтами (такти 76-80). Емоційного неспокою аурі *Adagio* надає синкопа, котра з'являється на початку головної теми і нагадує про себе в різних епізодах, порушуючи розмірений хід музики.

Підсумовується розвиток партії гобоя у невеликій каденції, котра, швидше нагадує напружений монолог, наповнений суперечливими почуттями (постійний конфлікт *f* і *p*). Танцювальна стихія повністю заповнила образи другої частини *Allegro ma non troppo*. Оркестрова тканина дуже прозора. Партії соліста притаманна штрихова розмаїтість з традиційним для старовинних танців лігуванням першої та другої долей в кінці фрази. В середньому епізоді партія гобоя насичується віртуозними пасажами, котрі хоч і не становлять значних труднощів, проте додають виконанню ефектності. Завершується Концерт великим оркестровим *tutti*. Творячи на перехресті двох стилів, композитор став одним з творців класичного концерту. Хоча класичний цикл ще не сформувався остаточно, проте у творчості композитора є нагода простежити початковий етап формування нових тенденцій в музичному мистецтві.

Детального дослідження музикознавцями ще очікують Концерти для гобоя з оркестром А. Марчелло, Й.С. Баха, Й.К. Баха, А. Кореллі, А. Розетті, Ф. Самартіні, Паскуллі, Барбіроллі та інших композиторів. Останнім часом все більшої популярності набирають Концерти для гобоя д'амур з оркестром та твори, де гобой виступає в ансамблі солістів (Й.С. Бах, Концерт для скрипки та гобоя з оркестром; Й. Фаш, Концерт для труби, скрипки та гобоя з оркестром, Концерт для скрипки та 2 гобоїв з оркестром тощо).

Отже, розглянувши історію розвитку барокового концерту для гобоя з оркестром, можемо дійти висновку, що цей жанр розвивався у контексті загальних стильових тенденцій еволюції барокового музичного мистецтва. Кристалізація жанру сольного інструментального концерту відіграла переломну роль, що помітно прискорила процес розквіту виконавства на інструменті. Адже сольний концерт був першою великою узагальнюючою формою, в якій використовувалися індивідуалізовані інструментальні виразові засоби. Старі традиції концертування були модифіковані та модернізовані під впливом нових запитів часу. Спираючись на принцип контрастних співставлень *concerto grosso*, використавши багаті технічні засоби сольного виконавства старовинної передкласичної сонати та запозичивши ідею форми і віртуозного викладу з оперної музики, барокові концерти підняли на значно вищій щабель виконавство на гобой.

Література

1. Рабей В. Георг Фридрих Телеман / В. Рабей. – М. : Сов. композитор, 1974. – 64 с.
2. Sachs Curt. Historia instrumentów muzycznych / Curt Sachs. – Warszawa : PWM, 1975. – 556 s.