

Мартінова В. І.

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

КОНЦЕРТУЮЧИЙ ГОБОЙ: ТЕМБР, ТЕХНІКА, ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ ПРИЙОМИ ГРИ

АНОТАЦІЯ

Мартінова В. І. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри.

Статтю присвячено характеристиці гобоя як концертуючого інструмента. Зазначено, що на шляху до універсалізації своїх специфічних виражально-конструктивних якостей інструмент поступово удосконалювався за параметрами конструкції, виконавської віртуозної гри, техніки письма для нього. Ці три складові послідовно розглядаються з метою узагальнення тих властивостей «образу» гобоя, які сприяли виникненню і розповсюдженню сольної концертної музики для нього, включаючи особливий жанр, у якому ці властивості концентруються – концерт для гобоя з оркестром. На основі розгляду принципу концертування у його історико-стильовій динаміці виявлені особливості темброво-технічних засобів, приналежних гобою у різних жанрових формах концерту. Систематизовані також дані щодо специфіки гобойних штрихів, які зустрічаються у концертній музиці для цього інструмента. Охарактеризовані новітні прийоми гри, надано уточнену класифікацію мультифоніків, використовуваних у сучасній гобойній практиці.

Ключові слова: концертування, концертуючий гобой, артикуляційно-штриховий комплекс інструмента, типові та новітні прийоми гобойної гри, гобойні мультифоніки.

АННОТАЦИЯ

Мартынова В. И. Концертирующий гобой: тембр, техника, традиционные и новейшие приёмы игры. Статья посвящена характеристике гобоя как концертирующего инструмента. Отмечено, что на пути к универсализации своих специфических выразительно-конструктивных качеств инструмент постепенно совершенствовался по параметрам конструкции, исполнительской виртуозной игры, техники письма для него. Эти три составляющие последовательно рассматриваются с целью обобщения тех свойств «образа» гобоя, которые способствовали возникновению и распространению сольной концертной музыки для него, включая особый жанр, в котором эти свойства концентрируются – концерт для гобоя с оркестром. На основе рассмотрения принципа концертирования

в его историко-стилевой динамике выявлены особенности темброво-технических средств, используемых гобоем в разных жанровых формах концерта. Систематизированы также данные относительно специфики гобойных штрихов, встречающихся в концертной музыке для этого инструмента. Охарактеризованы новейшие приёмы игры, предложена уточнённая классификация мультифоники, применяемых в современной гобойной практике.

Ключевые слова: концертное музицирование, музицирующий гобой, артикуляционно-штриховой комплекс инструмента, типовые и новейшие приёмы гобойной игры, гобойные мультифонки.

ABSTRACT

Martynova Valeriya. Concerting oboe: timbre, technique, traditional and latest methods of playing.

Background. Oboe as a concert instrument has passed a rather long path of evolution, on which it has been improved according the parameters of its design, the technique of virtuoso play and the requests of composer writing. The concentrate of universal capabilities of the soloing (concerting) oboe is the concerto genre, in which all these parameters are combined in an integral entire.

The objective of this article is to sequentially consider the components of the concerting oboe “image”, such as timbre and articulation-and-stroke technique, including typical and latest methods of writing and playing. **The methodology of researching** based on the set of such approaches to the phenomenon under study as historical-and-genetic, deductive, system-and-structural.

Results. Based on the consideration of the concerting principle in its historical and stylistic dynamics, the article reveals the specifications of timbre-and-technical means characterized the oboe in various genre forms of the concert. The data on the specifics of the oboe effects found in the concert music for this instrument are also systematized. The latest methods of playing are characterized, and a refined classification of multiphonics used in modern oboe practice is proposed.

It is noted that the concept of concerting style first appeared in the Baroque era, when instruments and voices in the new homophonic practice began to reach the level of soloing. At the same time, the principles of concerting manner as a dialogue in various forms of its implementation were formed, among which the form of group or collective concerting represented by the genre of *concerto grosso* was primary in instrumental music. Within this form, the concerting oboe stands out, and for a long time it participated in a trio of soloists who performed in this genre as *concertino* opposing to *grosso* – the mass of the rest of the orchestra.

The article identifies the main specific features of the timbre and technique associated with the oboe design (double reed) and the performer’s breathing (gradual exhalation). Particular attention is paid to the oboe effects technique, as well as a set of means for sound-producing and sound-leading characterized this instrument in its comparison with others belonging to the same family (wood winds) or to others (bowed string, brass instruments).

On this basis, a description of the performing means of expressiveness of the oboe is proposed, including not only the specific (timbre-and-acoustic), but also the universal components that the oboe takes over from others instruments playing with him in an ensemble or an orchestra. In particular, among such there is the *vibrato* technique, which came to the oboe practice from the string instruments, as well as the two main groups of effects – connected (*legato* and its types), divided (*staccato*, *spiccato*, *martele*) and the special methods of playing adapted “for the oboe”, in particular, *pizzicato* and “*slap*”. (For an oboe, the “*slap*” is a sharp tongue strike on the reed with a simultaneous key strike or without it, as well as a key strike without blowing air in).

Among the techniques that have the specific forms of reproduction on the oboe, the article discusses *tremolo* of different interval volumes, to which a special fingering is adjusted; *frullato* (the “oral” kind with using of the “r” sound like in a trumpet, and “overtone” kind producing by a performer’s throat); *glissando*, existing on the oboe in two versions, labial and finger.

As examples of the latest methods of playing specified to the concerting oboe practice, those are discussed that contribute to the timbre re-coloring of the same sound or the sound set that significantly expands the sound-and-color capabilities of the instrument, and promotes to the process of its further universalization. These, for example, are *bisbigliando*, the technique that came from the harp practice, when an oboist gets the same sound in different ways; variety kinds of *multiphonics*; *smorzato* (a slow fluctuation of sound volume), *oscillato* (a similar change in pitch). Also the technique of *doubletone* is mentioned, when the oboist sings along with playing, which allows to produce consonances (intervals and even chords) on the instrument.

Conclusions. The results of the research confirm the fact that the solo concerting oboe was formed in the process of a long historical and stylistic evolution, which is reflected in the genre of concerto for oboe, where the timbre-and-technical capabilities of the instrument are most complete. The complex of technique effects as the component of musical expressiveness was especially importance in formation of the cumulative sound image of the “universal” oboe.

Thus, the concerting oboe was formed in line with the general processes of the development of musical thinking, which was connected with the practice of concert style, the principle of concerting as a musical and aesthetic category. Reflecting in different genre forms the development of the concert music, collective and solo, the oboe “sound image” has acquired by now the quality of genuine universalism, while retaining its specificity, connected with the features of its performing factor.

The prospects for further study of the stated topic are seen, firstly, in the concretization of the stylistics of the concert oboe on examples of works of the concert genre; it will be necessary to build a certain logic of selection of material, which should not only illustrate the historical process, but also contain characteristics of individual creative embodiments of the “image” of the oboe by composers and performers. Secondly, they may be connected with the possibilities of projection in the proposed research methodology onto the concert music for others instruments.

Keywords: principle of concerting, concerting oboe, articulation-and-stroke instrument set, typical and latest methods of playing oboe, oboe multiphonics.

Постановка проблеми. У сучасній музикології одним з перспективних напрямів є органологічний, пов'язаний з вивченням комплексу властивостей музичних інструментів, які склалися у процесі історико-художньої еволюції. Історія гобоя показує, що його шлях до концертнування пролягав через вдосконалення конструкції і техніки гри, розширення образної сфери гобойної музики та галузі застосування інструмента. Тому тема, обрана у даній статті, видається актуальною: адже гобойний тембр і техніка у такому узагальненому вигляді раніше не вивчалися.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому плані дане дослідження знаходиться у руслі тих завдань, які стоять перед органологією та її складовою – тембологією. Вивчення тембро-технічних якостей гобоя відкриває шлях до нового розуміння його художньо-образних значень у музичних творах різних жанрів та епох. З практичної точки зору, стаття має відношення до цілої низки виконавських проблем, що виникають зараз у гобоїстів у зв'язку з розширенням репертуару, який охоплює декілька століть – від пізнього Ренесансу до сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах сучасної інтонаційної ситуації, коли точки зору на інструментальну традицію значною мірою переосмислюються, виникає цілий ряд досліджень пошукового характеру, що відносяться і до вивчення такого інструмента, як гобой. Більшість наявних робіт з цього приводу – статті та методичні розробки І. Віскової [2], М. Хруста [15], Е. Ротуел [12], В. Лебедева [4, 5, 6], І. Пушечнікова [9] – містять характеристики гобоя в аспектах виконавської технології, з акцентом на артикуляційно-штриховому комплексі. Проте, як видається, даний дослідницький напрям повинен поєднуватися з більш загальними проблемами естетики та комунікації, жанрів та стилів музики, у якій використовується гобой, чому і присвячено дану статтю.

Мета статті – виявити особливості тембру і техніки концертуючого гобоя як важливої складової його художнього звукообразу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття про концертнування в історичному ракурсі пов'язане, передусім, з музичним мистецтвом епохи Бароко, яка у західноєвропейському музикознавстві визначається як «концертуючий стиль» – термін, який, за М. Лобановою [7], приписується базельському органісту та медієвісту Я. Ханд-

шину (1886–1955). У барочному інструментальному музикуванні поступово складалася досить розгалужена система афектних характеристик різних інструментів, які іменувалися їх «стилями». Ознаки цих «стилів» спостерігаються у різних жанрах музики того часу, серед яких, як найперспективніший у плані прогресу музичного мислення, виділяється концерт.

Це ще не був власне жанр концерту у його теперішньому розумінні. Більшість творів тієї епохи були пов'язані з груповим концертуванням, тобто були «концертами для оркестру» або кількох інструментів з оркестром чи ансамблем (подвійні, потрійні концерти для однорідних та неоднорідних інструментів). Типовим прикладом цього є жанр *concerto grosso*, з якого у ході історичної еволюції виділився і сольний концерт як такий. Поряд з цією формою концертування, «паралельно» до неї, розвивався і камерний різновид у вигляді тріо-сонати, а також сольної сонати з басом [13]. Обидві ці жанрові форми теж були, за сутністю, концертними, що свідчить про досить широке розуміння засад та ознак «концертуючого стилю», що проіснував аж до кінця барочної епохи, вершиною якої стала творчість Й. С. Баха, якого А. Швейцер [16] називав «історичним постулатом», а М. Лобанова [7] відносить до категорії представників стилю «Бароко після Бароко».

Отже, розглядаючи поняття «концертуючий гобой», винесене у назву даної статті, необхідно згадати про широке значення самого терміну «концертування», чиє значення є похідним від «начала і принципу концертності», щодо яких Б. Асаф'єв визначав наступне: «Не лише у вузькому віртуозному “змагальному” змісті треба розуміти начало і принцип концертності, а у іншому, глибокому і серйозному. ... Коротко йдеться про таке: значення “змагання” полягає не у одній віртуозній перевазі (володіння інструментом та свобода у подоланні технічних проблем), а у досконалості діалогу, у його експресії – у тому, що два (чи декілька) концертуючих інструментів, виходячи з деяких загальних передумов, розкривають у них два начала, дві течії і розвивають свої точки зору діалектично, в усвідомленні постійного співіснування ідеї панівної та нею ж породжуваної ідеї контрастуючої» [1, с. 218].

Концерт є «однією з фаз музичного мислення» [там само, с. 219], яка не зводиться до вузького розуміння концерту як жанру. У цьому контексті і виникає поняття «концертність», яке є атрибутом не лише концерту як різновиду сонатно-симфонічного циклу, але й загальною

ознакою музичного діалогу, який історично передував формуванню діалектики музичного мислення взагалі. Перші паростки концертності, за Б. Асаф'євим, слід вбачати у оперній арії *da capo*, де формувалися не лише віртуозний аспект сольного співу, але й діалектика контрастів різних образно-емоційних станів [там само].

Щодо концертуючого гобою, виходячи з цих загальних положень, можна зазначити, що його застосування було пов'язане з формуванням цілого ряду жанрів камерної та концертної інструментальної музики, починаючи від фуги, сонати, а також, варіацій. Якщо підходити до цього питання комплексно, то концертуючих властивостей у того чи іншого інструмента може бути більше або менше. У «змаганні-згоді» (так у кінцевому розумінні Б. Асаф'єв характеризує концерт [1, с. 220]) між солюючим інструментом і оркестром вагому роль відіграють характеристики тембру, техніки, артикуляційно-штрихового комплексу, якими володіє той чи інший інструментальний «голос». Тому далі необхідно зупинитися на цих питаннях більш докладно.

Гобой як представник сімейства дерев'яних духових тяжіє радше до групи інструментів специфічних, ніж універсальних. За Є. Назайкінським, «гобой специфічніший за кларнет» [8, с. 91], а його універсальні якості розкрилися у повному обсязі досить пізно (цей процес, як видається, триває і зараз), тому, характеризуючи концертуючий гобой і маючи на увазі у перспективі гобойний концерт, слід підкреслити специфіку тембру цього унікального інструмента. Його фізичні (акустичні) характеристики пов'язані з двома специфічними моментами – особливостями конструкції (подвійна тростина) та дихання виконавця.

На думку М. Чулаки, на яку посиляється В. Лебедев у роботі про можливість діагностики та програмування розвитку виконавських знарядь гобоїста [6, с. 1], виконавці «вимушені постійно боротися з труднощами, створюваними конструктивною недосконалістю інструмента, який відрізняється “деякою” лінійністю “звуковидобування” та “відсутністю невимушеності у передуванні”».

Це доповнюється і специфікою гобойного дихання (за В. Лебедевим – необхідністю «збереження дихальної установки» [4, с. 6]), яка, за М. Гарбузовим, полягає у тому, що «повітряні порожнини, створювані на видиху у дихальних шляхах виконавця, виконуючі роль своєрідних резонаторів, мають значний вплив на темброутворення» [цит. по: 4, с. 7]. Тому, як зазначає, наводячи цю думку, В. Лебедев, «у виконав-

ській практиці давно помічено: чим більші за обсягом дихальні порожнини, що виникають, тим благотворнішим є їхній вплив на звук виконавця» [там само].

Якщо порівнювати процес звукоутворення на гобої та інших інструментах тієї ж групи, то дихання виконавця-гобоїста не відрізняється такою великою витратою повітря, як, наприклад, флейтіста. Дихання гобоїста розподіляється поступово, ніби «ланцюгово»: вдих завжди є глибоким з метою набрати якомога більше повітря (хоча, за В. Лебедєвим, тут існує парадокс – «повне дихання повинно бути глибоким, а глибоке – не обов'язково повним» [4, с. 5]), а видих розтягується на певний час, що викликано необхідністю збереження тонічної активності м'язів-вдихатилів. Суттєвим є також той факт, що дихання гобоїста, як і виконавця на будь-якому іншому аерофоні, слід розглядати як компонент тембрової семантики інструмента, відрізняючи його від природного чи мовного.

Ще одним фактором темброутворення на гобої є якість тростин, які не завжди відповідають вимогам до особливостей звучання інструмента. Вони здебільшого виготовляються вручну і тому «приносять масу неприємностей гобоїстам» [6, с. 1]. Тростини є своєрідним «нервовим центром» гобоя (вислів О. Карса [18]), який визначає до 80-ти відсотків як його «тривог і турбот», так і успіхів [6, с. 1].

Традиційно гобойні тростини виготовляються з деревного камішу, хоча останнім часом практикуються і пластикові. Для сольюючого гобоя важливо, щоб тростина була підігнана безпосередньо під виконавця, а тому вони виготовляються згідно до апарату того чи іншого гобоїста. У сучасній практиці загальноприйнятим є розподіл тростин для гобоя на оркестрові, які здебільшого є пластиковими і слугують досить тривалий час (до півроку) та сольні, які переважно є камішовими та відрізняються недовговічністю застосування (2–3 тижні). У першому випадку (пластикова тростина) тембр інструмента набуває якості стабільності, але втрачає гнучність, а у другому (камішова тростина) виникає більше можливостей для тембрових та динамічних градацій. Як видається (і це часто практикується у сучасних оркестрах), перший гобой краще звучатиме з камішовою (сольною) тростиною, а другий – з пластиковою, що додасть їх спільній грі нових тембрових відтінків.

Звукоутворення на гобої включає і такий виражальний компонент, як артикуляційно-штрихова техніка. Відзначаючи сутність ви-

конавських штрихів, Д. Р. Рогаль-Левицький підкреслює наступне: «Штрих, якщо не рахувати забарвлення звуку і різноманітних способів його змін, є, по суті, єдиним засобом музичної виразності» [10, с. 43]. До цього можна додати слово «виконавської» музичної виразності, адже всі інші засоби є властивими «композиторському центру». Вводячи поняття про композиторський та виконавський центри у системі музичного стилю, В. Холопова [14, с. 226] до першого відносить, якщо говорити узагальнено, те, що виконавець не може змінювати – мелодію, гармонію, ритм, фактуру. Отже, до «виконавського центру» потрапляють такі засоби, як динаміка, артикуляція, агогіка, а також мікроглісандування, що і узагальнюється поняттям артикуляційно-штрихового комплексу.

Один з провідних педагогів-методистів сучасності – трубач-віртуоз Т. Докшицер – у своїй основній теоретико-методичній праці «Шлях до творчості» визначає штрихи як «сконцентровані, вже готові виконавські прийоми, у яких закладено навички артикуляції, звуковедення, закінчення та поєднання звуків. Тільки знаючи штрихи і володіючи ними, можна займатися інтерпретацією музики» [3, с. 14]. Автор зазначає, що своїм походженням назва «музичних штрихів» (від нім. *Der Strich* – «риси», «лінія») зобов'язане живопису, з якого спочатку її взяли на озброєння музиканти-скрипалі, а з часом, у процесі розвитку оркестрової музики, і духовики [там само].

Методико-теоретичне розуміння духових штрихів, за Т. Докшицером, тільки у наш час стало актуальним і почало обговорюватися у відповідній літературі, що пов'язано з цілим рядом обставин, перш за все, з тим, що видатні виконавці будували свою штрихову техніку на інтуїтивному рівні, не вдаючись до методичних коментарів та пояснень. Все це відноситься не лише до трубних штрихів, про які далі пише автор, але й до гобойних.

Так, сучасні гобоїсти-віртуози, зокрема, відома англійська виконавиця Е. Ротвелл (*Evelyn Rothwell*), у своїх методичних працях розглядають важливі складові гобойної техніки, серед яких виділяється вібрато. Цей виконавський прийом дослідниця пропонує у гобойному варіанті розрізняти за трьома типами: 1) вібрато, що виникає за рахунок роботи м'язів брюшного пресу; 2) таке, що виникає за рахунок роботи губ і щелепи; 3) що виконується м'язами горла (найбільш рідкісний тип) [12, с. 69].

Як відзначається у літературі про гобой, зокрема, у статті І. Віскової, вібрато на цьому інструменті за своїм впливом на якість звуку є подібним до вібрато на струнно-смічкових інструментах. Проте, як зазначає автор, «ще у 20–30-ті роки ХХ століття вібрато на гобої не було обов'язковим. Противники цього прийому стверджували, що вібрато руйнує характерне звучання гобою, і лише у середині століття воно стало постійним виконавським прийомом» [2, с. 70].

У сучасній музиці за участю гобоя (особливо, концертній) вібрато, на думку І. Віскової, вже не мислиться як спосіб «прикраси тону» – «композитори починають визначати швидкість та ширину вібрато. У літературі ці зміни часто позначаються за допомогою хвилястої лінії. Як антипод вібрато особливе художнє значення у сучасному виконавстві набув ефект *non vibrato*»; наразі, як відзначає у підсумку автор, «технічні можливості сучасного гобоя дозволяють відтворити будь-які співвідношення частоти та інтенсивності вібрато» [там само, с. 71].

Поряд з *vibrato* та *non vibrato*, важливим концертно-виконавським прийомом гобойної гри є використання подвійного чи потрійного язика. Довгий час така практика вважалася для гобоя нетиповою. Як відзначає Д. Рогаль-Левицький, подвійний та потрійний язик для гобоя «є не таким характерним, як для флейти, тим не менш, нерідко використовується, особливо, якщо темп занадто швидкий для одинарного язика» [11, с. 273]. Сучасні гобоїсти, задля досягнення більшої віртуозності, часто практикують подвійну та потрійну артикуляційну атаку, хоча, за І. Вісковою, «і одинарний язик може бути напрочуд швидким»; адже «гобой артикулює з великою чіткістю. Безпосередньо на якість штриха впливає якість звукової атаки, її твердість або м'якість» [2, с. 71].

Що стосується безпосередньо гобойних штрихів, то при їхньому розгляді слід враховувати та розрізняти два моменти – власне технічний (видова специфіка гобоя) та художній (загальна якість штрихових прийомів, що використовуються у виконавській практиці для вокальних голосів та інструментів різних сімейств). Загальний розподіл штрихів передбачає дві основні групи, де критеріями класифікації є зв'язність або дискретність у звуковидобуванні.

Загальний принцип звукової зв'язності втілюється за допомогою штриха легато (від іт. *legato* – «зв'язно», «плавно»). На духових інструментах, у тому числі і на гобої, подібна якість виникає тоді, коли декілька звуків виконуються на єдиному видиху. У технічному плані це

досягається «за рахунок зміни напруження губних м'язів та енергії видиху» [3, с. 19]. При цьому, за Т. Докшицером, «язик при легато не знаходиться у нерухомому стані. Він діє як регулятор струменю повітря, що видихається, змінюючи обсяг ротової порожнини у залежності від висоти звуку та вимови голосної» [там само].

Визначаючи специфіку гобойного *legato*, слід зазначити, слідом за Е. Ротуел [12, с. 73], що у цьому зв'язному штриху язиком підкреслюється лише перший звук. Зазначимо, що для виконання значних за обсягом мелодичних відрізків, які неможливо виконати на єдиному видиху, застосовується техніка перманентного, безперервного дихання, що сприяє відповідній тембровій якості звучання інструмента, який за своєю природою тяжіє до кантиленності.

Штрих *legato* має досить багато різновидів, серед яких у сучасній гобойній методиці, за І. Вісковою [2, с. 72], виділяються такі, як: 1) залігване *detache* чи *portato* (так звані риси під лігою); 2) акцентоване *legato*, яке передбачає різке виникнення кожного звуку, що досягається чітким падінням пальців на клапани інструмента; 3) «маркіроване» *legato* (воно позначається, як *portamento* або *tenuto*, а у записі – рисками під нотою), при якому кожний звук підкреслюється поштовхом дихання (в залежності від характеру акцентів).

Протилежністю *legato* є дискретний штрих *деташе* (від фр. *detache* – «відділяти»), який у гобойній літературі частіше за все позначається як *non legato*. Походження цього терміну пов'язано із струнно-смичковими інструментами, у яких *деташе* є виконанням декількох звуків «на окремий рух смичка». У духових інструментів цей штрих має свою власну специфіку і означає, за Т. Докшицером, «вимову звуку простою атакою (“Та”）」 [3, с. 15].

На всіх аерофонах, як дерев'яних, так і мідних, *деташе* є «виконанням витриманих на одній динаміці звуків, відділених один від одного атакою. Цей штрих вимовляється простою атакою; закінчення звуку – округлене, без участі язика» [там само]. Зазвичай *деташе* як таке спеціальними позначками у нотному тексті не фіксується, хоча близьким до нього є, за І. Вісковою, акцентоване *non legato*, чи *marcato*, яке може позначатися як *sforzando* («акцент під нотою») [2, с. 72].

Продовжуючи перелік гобойних штрихів роздільного типу, слід згадати також декілька різновидів *стакато* [там само]: 1) звичайне *staccato*, яке позначається точкою під нотою; за І. Пушечниковим, цей

штрих не треба змішувати із *spiccato* – *staccato* є набагато острішим, різкішим та активнішим, ніж *spiccato*, яке за характером є м'якішим, ніжнішим та співучишим [9, с. 67]; 2) «залізоване» *staccato*, що означає необхідність якомога плавнішого поєднання декількох звуків у мотиві чи фразі; 3) «тенутне» *staccato*, яке у нотному записі позначається як *staccato* під рискою; 4) *staccato* з акцентом, яке передбачає різкий початок та завершення за допомогою удару язика.

До цього переліку слід додати також штрих *martele* (від фр. *martele* – «молотити»), який досить широко використовується у новітній літературі. Цей штрих на духових інструментах є менш виразним, ніж *detache* і *marcato*, і відрізняється більш жорстким, важким, навіть дещо грубуватим звучанням [3, с. 17]. Проте на гобої, особливо, якщо мова йде про відповідний тематичний матеріал (наприклад, маршову або гротескную тему), цей штрих є достатньо уживаним, понад усе, у концертній сольній музиці, яка характеризується багатогранною образністю.

Поряд з *martele*, необхідно згадати ще один оригінальний прийом гобойної гри, який позначається у нотному тексті як *pizzicato* (хрестик над нотою, іноді навіть замість ноти), який є аналогом струнно-щипкового «слепау» (англ. *slap* – буквально, «ляпас»). Цей прийом використовується, в основному, «у сучасній авангардній літературі і являє собою різкий удар язика без або з одночасним ударом відповідного клапану або удар клапанами без вдунання повітря» [2, с. 72]. Проте, *slap* на гобої не є таким розповсюдженим, як на флейті чи кларнеті, та навіть на фаготі (у порівнянні з останнім – «із-за менших розмірів звукового каналу») [там само].

У сучасній сольній гобойній музиці використовуються і інші прийоми гри, які поступово склалися у концертній практиці. Це, зокрема, *tremolo*, обсяг якого може сягати до октави і навіть більше, але це стосується лише сольної музики, а також можливе через підбір відповідної аплікатури – інакше «звук, що повертається, може не прозвучати» [2, с. 73]. На сучасному гобої трелі виконуються за допомогою цілої системи клапанів, що дає можливість їхнього широкого застосування у сольному концерті.

Специфічним звуковим ефектом, який досягається на сучасному гобої, є *frullato*, яке раніше застосовувалося переважно на мідних інструментах та на флейті, а зараз досить широко використовується і на дерев'яних язичкових. Техніка цього прийому припускає можливість застосування

двох його варіантів: типового, коли виконавець-гобоїст довго витримує звук «р» під час звуковидобування (традиційний спосіб, відомий більш за все по флейтовій гри); так званого «горлового», коли виконавець цю фонему видобуває гортанню, імітуючи полоскання горла.

У новітній гобойній практиці сольо-концертного рівня використовується і *glissando*, яке має відтворювати елементи гри на інших інструментах, зокрема, струнних, що додає гобойному тембру рис універсальності. Глісандування на гобої має два різновиди: амбушюрний (тут використовуються своєрідний ковзаючий тиск губ виконавця) і пальцевий (аналогічний ковзаючий рух пальців виконавця на клапанах інструмента); для цього більш пристосовані інструменти з відкритою системою клапанів [2, с. 74].

У сучасного гобоя, судячи з наявної композиторської та виконавської практики, досить багато можливостей у впровадженні нових тембрових ефектів та оригінальних прийомів гри. Особливо показовим є зарубіжний досвід, зокрема, авангардистський (приблизно від середини 1960 років), коли у творчості цілого ряду композиторів – Л. Беріо, Н. Кастільоні, Ч. Вуорінена та інших – солуючий гобой використовувався у темброво-акустичній «деталізації», властивій камерним жанрам. Узагальнюючи різновиди цієї звукової практики, дослідники-гобоїсти, зокрема, І. Віскова [2] та М. Хруст [15], виділяють два основних засоби гри – мультифоніки та *bisbigliando*. Останній з них використовується, за І. Вісковою, для досягнення тембрового пере забарвлення у рамках однієї музичної фрази (його походження – прийом арфової гри у вигляді швидкого чергування двох струн, які налаштовані на одній і тій же висоті) [2, с. 76].

Мультифоніки (англ. *Multiphonics*) у загальному сенсі означають цілий комплекс різноманітних прийомів звуковидобування та звуковедення на дерев'яних духових. Серед останніх гобой, за М. Хрустом [15], є найбільш стабільним та найбільш багатим на мультифоніки інструментом. На ньому, «незважаючи на індивідуальні різниці у тростинах та моделях, більшість мультифоніків звучить майже цілком однаково (і це при тому, що часто на одній аплікатурі можна видобувати декілька звучань – у залежності від положення губ на тростині)» [там само, с. 25].

«Темброві» коливання у звучанні гобоя, які зараз стали предметом спеціальних досліджень, в основному, у західних методиках (Б. Берта-

лощі [17], Л. Сінгер [19] та інші), раніше, до другої половини ХХ ст., також існували, але лише як «продукт» індивідуальної майстерності гобоїстів-віртуозів. За І. Вісковою, гобой з його «ніжною» подвійною тростиною є «мало пристосованим для нетрадиційного використання. Однак варто згадати такі прийоми, як повільне коливання сили (*smorzato*) чи висоти (*oscilato*) звуку (уповільнене штучне вібрато). Специфічним прийомом є спосіб виконання, при якому гобоїст одночасно з грою на інструменті співає (*doubletone*) [2, с. 79].

Поряд із зарубіжними джерелами, де висвітлюється проблематика концертуючого гобоя, актуальна для сучасної практики, слід назвати і дослідження українського теоретика та практика гобойного мистецтва, одного із засновників харківської гобойної школи, професора В. І. Лебедева [4, 5, 6]. Автор зупиняється на таких питаннях, як: 1) діагностика та програмування розвитку виконавських прийомів гобоїста; 2) неординарні методи розвитку елементів виконавської техніки при навчанні гри на духових інструментах (у цій галузі В. Лебедев має авторські свідчення на прилади «Імітатор артикуляції гобоїста» та «Індикатор зовнішнього дихання людини»); 3) розвиток виконавського дихання духовика. Незважаючи на навчально-методичну спрямованість цих розробок, у них висвітлюються нагальні питання, суттєві для розуміння виконавського звукообразу концертуючого гобоя, у якому поєднуються художні та технічні начала, у комплексі становлячи універсальну складову його характеристики.

Висновки. Таким чином, концертуючий гобой, «образ» якого стабілізувався на межі ХІХ–ХХ століть, нині є інструментом універсальних якостей. Це унаочнюється, перш за все, у жанрі гобойного концерту, з яким тісно пов'язана вся історія формування особливостей гобойного тембру та техніки. Саме у концерті повною мірою відображується діалектика «поглиблення-подолання» традиційної для інструмента специфіки застосування у сферах пасторальності та ігрової характерності.

Лінія розвитку гобойного концерту відображує і основні етапи становлення його темброво-технічного та артикуляційно-штрихового комплексів. Вона йшла у напрямі від версійності (сольна партія розраховувалась на виконання різними мелодичними інструментами, що було властиве багатьом барочним інструментальним концертам), через виокремлення та стабілізацію специфіки гобоя як солюючого інстру-

мента («класицистський гобой», перш за все, у творчості В. А. Моцарта), до універсалізації його тембрових та технічних можливостей у зв'язку з адаптацією та асиміляцією рис інших інструментально-видових стилів (гобой у музиці Новітнього часу – від кінця XIX століття до сьогодення).

Перспективи подальшого дослідження заявленої теми вбачаються у конкретизації стилістики концертуючого гобоя на прикладі творів концертного жанру; необхідною буде вибудова певної логіки відбору матеріалу, який повинен не лише ілюструвати історичний процес, але й містити характеристики індивідуально-творчих втілень «образу» гобоя – композиторських та виконавських.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 280 с.
2. Вискова И. В. Гобой и фагот в XX веке: к вопросу о расширении выразительных возможностей язычковых духовых инструментов. *Оркестр. Инструменты. Партитура* : сборник / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки ; [отв. ред. Е. В. Назайкинский]. М., 2007. Вып. 2. С. 60–93.
3. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. М. : ИД «Муравей», 1999. 216 с.
4. Лебедев В. Развитие исполнительского дыхания духовика : метод. рек. для студентов. Часть 1. Харьк. ин-т искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 1984. 22 с.
5. Лебедев В. Неординарные методы развития элементов исполнительской техники при обучении игре на духовых инструментах. Харьков, 1981. 14 с.
6. Лебедев В. О возможностях диагностики и программирования развития исполнительских средств гобоиста. Харьков, 1986. 28 с.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 318 с.
8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
9. Пушечников И. Ф. Методика обучения игре на духовых инструментах. *Значение артикуляции на гобое*. М. : 1971. С. 62–91.
10. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. М. : Госмузиздат, 1961. 288 с.
11. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 1. 481 с.

12. Ротуэлл Э. Техника гобоя ; [пер. с англ.]. *Методика обучения игре на духовых инструментах*: очерки ; под общ. ред. Ю. А. Усова. М., 1966. Вып. II. С. 69–79.
13. Харнонкург Н. Музыка як мова звуків [пер. з нім. – Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
15. Хруст Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах. Часть 5. Многозвучия (окончание). Музыкальный авангард. *Музыкальная жизнь*. 2011. № 3. С. 24–25.
16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [пер. с нем. Я. С. Друскина]. М. : Музыка, 1964. 725 с.
17. Bartalozzi B. New sounds for Wood wind. London : Oxford University Press, 1967. 86 p.
18. Carse A. Musical Wind Instruments. London : Macmillan and Co. Limited, 1939. 381 p.
19. Singer L. Metodo per oboe. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni, 1969. 67 p.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka. 280 [in Russian].
2. Viskova I. V. (2007). *Goboi i fagot v XX veke: k voprosu o rasshirenii vyrazitelnykh vozmozhnostei iazychkovykh dukhovyykh instrumentov* [Oboe and bassoon in the 20th century: on the issue of expanding the expressive capabilities of reed wind instruments] *Orkestr. Instrumenty. Partitura : sbornik / Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaikovskogo, Kaf. teorii muzyki ; [otv. red. E. V. Nazaikinskii]. [Orchestra. Instruments. Score : Collection. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Music Theory Department ; Ed. by Ye. V. Nazaikinsky]. Moscow. Vol. 2. 60–93* [in Russian].
3. Dokshitsner T. A. (1999). *Put k tvorchestvu*. [The path to creativity]. Moscow : Publishing House “Muravei”. 216 [in Russian].
4. Lebedev V. (1984). *Razvitie ispolnitelskogo dykhaniia dukhovika : metod. rek. dlia studentov* [Development of the woodwind performer’s breath : methodology guide for students]. *Khark. in-t iskusstv imeni I. P. Kotliarevskogo* [Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Kharkiv, Part 1. 22 [in Russian].

5. Lebedev V. (1981). Neordinarnye metody razvitiia elementov ispolnitelskoi tekhniki pri obuchenii igre na dukhovykh instrumentakh [Unusual methods of developing the performance technique elements in teaching for wind instruments]. Kharkiv. 14 [in Russian].
6. Lebedev V. (1986) O vozmozhnostiakh diagnostiki i programmirovaniia razvitiia ispolnitelskikh sredstv goboista [On the possibilities of diagnostics and programming of the development of oboist's performance means]. Kharkiv. 28 [in Russian].
7. Lobanova M. (1994) Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe Barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow : Muzyka. 318 [in Russian].
8. Nazaikinsky Ye. (1988) Zvukovoi mir muzyki [The sound world of music]. Moscow : Muzyka, 254 [in Russian].
9. Pushechnikov I. F. (1971) Metodika obucheniia igre na dukhovykh instrumentakh [Teaching strategies for wind instruments]. Znachenie artikuliatsii na goboe [The value of articulation on the oboe]. Moscow. 62–91 [in Russian].
10. Rogal-Levitsky D. (1961). Besedy ob orkestre [Conversations about orchestra]. Moscow : Gosmuzizdat. 288 [in Russian].
11. Rogal-Levitsky D. (1953) Sovremennyi orkestr [Modern orchestra] Moscow : Gosmuzizdat. Vol. 1. 481 [in Russian].
12. Rothwell E. (1966) Tekhnika goboia ; [per. s angl.] [Oboe technique ; Trans. from English]. Metodika obucheniia igre na dukhovykh instrumentakh : ocherki ; pod obshch. red. Iu. A. Usova [Teaching strategies for wind instruments : Essays ; Ed. by Yu. A. Usov]. Moscow. Vol. 2. 69–79 [in Russian].
13. Harnonkurt N. (2002). Muzika iak mova zvukiv [per. z nim. – G. Kurkov] [Music as a language of sounds. Trans. from German by G. Kurkov]. Sumy : Sobor. 184 [in Ukrainian].
14. Kholopova V. N. (2000). Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form : tutorial]. St. Petersburg : Lan'. 320 [in Russian].
15. Khrust N. (2011). Novye tekhniki igry na muzykalnykh instrumentakh. Chast 5. Mnogozvuchiia (okonchanie). Muzykalnyi avangard [New techniques of playing musical instruments. Part 5. Polyphony (ending). Musical avant-garde]. Muzykalnaia zhizn [Musical Life : journal]. No. 3. 24–25 [in Russian].
16. Schweitzer A. (1964). Johann Sebastian Bach [Trans. from German by Ya. S. Druskin]. Moscow : Muzyka. 725 [in Russian].

17. Bartalozzi B. (1967). New sounds for Wood wind. London : Oxford University Press. 86.
18. Carse A. (1939). Musical Wind Instruments. London : Macmillan and Co. Limited. 381.
19. Singer L. (1969). Metodo per oboe. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni. 67.

Стаття надійшла до редакції 14.09.2018 р.

УДК: 785:78.03(510) “1920/1930”, DOI 10.34064/khnum1-5012

ORCID: 0000-0002-9541-1480

Янь Ян

*Харьковский национальный университета искусств имени
И. П. Котляревского*

ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ОРКЕСТРА ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НОВОГО ТИПА В 1920–1930 ГОДЫ

АННОТАЦИЯ

Янь Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 годы

В статье рассматривается процесс модернизации китайского оркестра традиционных инструментов, начавшийся в XX веке после свержения императорского правления и изменений в китайском обществе. Исследуется деятельность музыкального общества «Датун Юйхуй», а также роль выдающихся музыкантов Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Чжэн Тиси. Основными мероприятиями, направленными на формирование китайского оркестра нового типа, стали стандартизация инструментов с целью унификации их камертона; реформация старой системы китайской нотации «гонгчи», основанной на иероглифах; значительная модификация китайских инструментов *эрху*, *дизи*, *шэнс* с целью изменения их звуковых возможностей; расширение диапазона оркестра за счёт дополнительных инструментов с низким тембром звучания; введение должности дирижёра и его помощника из числа оркестрантов; привлечение профессиональных композиторов для создания многоголосного оркестрового национального репертуара.

Ключевые слова: китайский оркестр, традиционные китайские инструменты, дирижёр, система нотации, настройка инструментов.