

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-
симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**Концерт для гобоя та струнного оркестру *d-moll*
А. Марчелло: жанровий, композиційний та
виконавський аналіз**

**Магістерська робота
Гриценко Нелі Вікторівни
Науковий керівник –
Драч Ірина Степанівна**

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Гриценко Н.В.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ ГОБОЯ.....	7
1.1.Етапи виникнення та розвитку інструмента.....	7
1.2.Роль сучасного гобоя у музичному мистецтві.....	12
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТНЕ АМПЛУА ГОБОЯ.....	20
2.1.Поняття «концерт» у музикознавстві.....	20
2.2.Трактування музики в епоху бароко.....	22
2.3.А.Марчелло – ренесансна особливість доби бароко.....	25
РОЗДІЛ 3. ПЕРШИЙ ОПУС АЛЕССАНДРО МАРЧЕЛЛО ТА ПРАКТИКА ЙОГО ВИКОНАННЯ.....	31
3.1. Жанровий та структурний аналіз Концерту для гобоя та струнного оркестру d – moll.....	31
3.2.Інтерпретація гобоя.....	39
3.3.Інтерпретація труби.....	43
3.4.Інтерпретація флейти.....	48
3.5.Інтерпретація баяна.....	50
Висновки до Розділу 3.....	55
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Гобой – це дивовижний у своєму роді музичний інструмент, який вирізняється серед інших дерев'яних духових своїм яскравим та неповторним звучанням. Романтичне ставлення до гобоя підсумував Г. Берліоз: «Відвертість, невимушена витонченість, м'яка радість або горе тендітної істоти пасують до акцентів гобоя; він чудово виражає їх у своєму *cantabile*. Певний ступінь схвильованості також у межах можливостей його вираження; але слід подбати про те, щоб не спонукати його до висловлювання пристрасті – вибухового спалаху гніву, погрози чи героїзму; бо тоді його маленький кисло-солодкий голос стає безрезультатним і абсолютно гротескним... Тема маршу, якою б величною, мужньою чи благородною не була, втрачає свою мужність, свою велич і благородство, якщо її передає гобой» [3, ст. 40 - 41]. *Cantabile* стала характерною формою гобойного сольного вислову. За словами сучасника французького композитора, відомого гобоїста Анрі Брода, «великі композитори використовують гобой соло лише в мелодійних пасажах і найчастіше в повільних темпах» (Цит.: 1825–35,). Характерні приклади включають високу лінію арії Флорестана у «Фіделіо» (Дія 2, сцена I), «Tristesse» в «Ромео та Джульєтті» Берліоза, соло на початку повільної частини скрипкового концерту Брамса та багато прикладів у партитурах Вагнера, наприклад, момент у другому акті «Тангейзера», де, за словами Ріхарда Штрауса, «жоден інший інструмент не зміг би розкрити солодку таємницю невинності кохання в таких вражаючих тонах» (*Instrumentationslehre*, 1904) [37, ст. 85 - 86].

Зрозуміло, що притаманний гобойному звучанню ліризм не заперечував його віртуозні можливості, що повністю реалізувалися протягом століть, як в камерній, так і в оркестровій практиці. Втім звуковий образ інструмента, його ліричне, навіть сповідальне амплуа певною мірою сформулював італійський композитор епохи Барокко Алессандро Марчелло.

Сучасники дещо зневажливо ставилися до його багатогранних зацікавлень. Так, відомий французької філософ, письменник та публіцист Шарль Луї де Монтеск'є, мандруючи Італією, познайомився з ним у Венеції у 1729 році. Дізнавшись про численні захоплення А. Марчелло – поважної високоосвідченої людини, що була на державній службі, при цьому здійснювала трансальпійські подорожі, Монтеск'є, далекий від того, щоб захоплюватися генієм венеціанського патриція, визначив його як *«une espèce de fou»* і *«un omnis homo pour les demi-talents»* [41, 1894]. Таким диваком («якимсь божевільним», що сповнений сузір'я «напівталантів») здавався своїм сучасникам Алессандро Марчелло, який створив незрівнянне Adagio для гобоя у супроводі струнних інструментів. Ця кантілена й донині є візитною карткою інструменту, музики Бароко і європейської культурної спадщини взагалі. Саме вперше опублікований у 1717 році Концерт для гобоя та струнних ре мінор А. Марчелло увічнив поле виразних емоційних асоціацій, які нині утворюють базис для звукового образу інструмента.

При цьому потрібно узяти до уваги те, що Алессандро Марчелло відомий нам як композитор барочної епохи писав музику для свого задоволення, що не завадило йому залишити такі геніальні композиції, як концерт для гобоя і струнних ре мінор. Твір має достатньо цікаву історію створення. Треба сказати, що він був написаний на самому початку вісімнадцятого сторіччя, дослідники припускають, що раніше 1708 року. Його музика довгий час, власне, не мала справжнього авторства, а поширювалася під різними іменами, в тому числі Й. С. Баха. Властива музиці концерту багата духовність та бездоганність форми - приваблювала наступні генерації композиторів та виконавців, які прагнули засвоїти художні відкриття А. Марчелло і пристосувати твір для своїх можливостей і нового інструментарію.

Мета дослідження – виявити особливості відтворення музики А. Марчелло у різних інструментальних версіях Концерту для гобоя d-moll.

Зазначена мета передбачає вирішення таких дослідницьких завдань:

- визначити історичну специфіку гобою та гобойного виконавства сучасної для А. Марчелло доби, дослідити основні етапи становлення та розвитку гобою ;
- охарактеризувати своєрідність жанру інструментального концерту в його регіональних, зокрема італійських проявах;
- осмислити традиції виконання Концерту для гобоя *d - moll* А. Марчелло у різних тембрових втіленнях.

Об'єктом дослідження є практика функціонування барокової спадщини у сучасному інструментальному виконавстві. **Предметом дослідження** є особливості жанру та виконавський аналіз концерту для гобоя *d - moll* А. Марчелло, а також характер відтворення музики А. Марчелло у різних інструментальних версіях.

Методологія роботи заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити такі методи дослідження:

- історичний - у дослідженні становлення та етапів розвитку гобоя;
- жанровий - проведений при аналізі концерту;
- аналітичний - здійснений при визначенні специфіки інструментальних перетворень музики.

Теоретичну базу роботи склали дослідження, які можна об'єднати в кілька груп:

- теоретичним питанням музичного мистецтва – твори [], Веркіної Т. [5], Зейфас М. [63], Карса О. [7,8]; Лобанової М. [13], Мазель Л. [14], Назайкінський Є.[20, 21], Тараканов М. [25], Холопової В. [29],
- історії та теорії виконавства на духових інструментах – Апатського В. [1], Бургес Дж. [36], Бейнс Е. [38], Левин С. [10, 11], Носирєв Є. [22, 23], Усова Ю. [26,27], Хайнес Б. [44], Харрис – Уоррик, Р. [45], Хау, Р. [28], Хьюз, М. [28],;
- теорії та інтерпретації – роботи Шаповалової Л. [30].

Матеріалом дослідження обрано авторський текст Концерту для гобоя d-moll А. Марчелло та найбільш поширені транскрипції цього твору, а саме – для флейти, труби та баяну.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що створено комплексний розгляд зазначеного концерту з позиції теорії жанру концерту, а також виконавського аспекту. Також зведені данні стосовно етапів розвитку гобоя та його використання.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що представлений у роботі матеріал може бути використаний у курсах «Історії музики», «Історії виконавства на духових інструментах», під час практичних занять в класі дерев'яних духових інструментів – для кращого розуміння можливостей гобоя та його специфіку, що у подальшому може допомогти у виборі матеріалу для гри на інструменті.

Структура роботи. Атестаційна робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 64, з них основного тексту 59, Список використаних джерел включає 63 позиції.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ ГОБОЯ

1.1 Етапи виникнення та розвитку інструмента

Гобой (іт. oboe) вважається древнім інструментом. Його назва походить від французького "*haubois*" (*haus-* високий, голосний, *bois*-дерево), що означає високий дерев'яний духовий інструмент. Характерний тембр інструмента дуже нагадує звучання народних інструментів, наприклад, зурни або вівчарського ріжка, адже не дарма гобой часто використовувався композиторами для створення національного колориту та зображення східних пейзажів у своїх творах.

У книзі А. Карса описується, що «сучасний гобой: виготовлений зі спеціальних порід чорного дерева та пластику. Складається він із трьох частин: верхнє коліно, нижнє коліно та раструб. До верхнього коліна вставляється трость, яка складається із двох очеретяних пластинок, які намотані на металевий штифт. Саме ця трость і є генератором звучання. У стволах гобоя налічується приблизно двадцять чотири або двадцять п'ять отворів, які відкриваються та закриваються завдяки клапанному механізму» [7, ст. 5- 8].

Одним з найперших відомих інструментів, як зазначається у Носирєва , «цього виду можна назвати срібну парну сопілку, яка, до речі, була знайдена у гробниці Вмерлого царя, який жив чотири тисячі шістсот років тому у древньому місті Ур. Також предків гобоя можна знайти у Древній Греції – це авлос, у римлян – тібія. Багато чого спільного з гобоєм мають східні національні інструменти: єгипетський замо, персидська зурна, індійські інструменти нагасаран та стоу , узбекський пурнай. Сучасний гобой виник у Франції приблизно від тисяча шістсот п'ятдесят п'ятому по тисяча шістсот п'ятдесят сьомому роками. Французьким він називався тоді і в Шотландії . [23, ст. 40-43].

Вперше гобой використали у 1657 році в балеті Жана Батиста Люллі «Великий Амур» і в 1671 році в балеті «Помона» Робера Камбера. Першими гобоїстами були музиканти придворного оркестру Людовика

чотирнадцятого – Жан Оттерер та Мішель Філідор – представники двох музичних династій. Вони були не тільки першими виконавцями на гобої а ще й інструментальними майстрами. Саме їм належить честь створення нового інструменту - гобой. Але є й інша думка: гобой сформувався на початку сімнадцятого сторіччя і в перше був використаний при виконанні одної з католицьких літургій Орація Беневолі у Зальцбурзі у тисяча шістсот двадцять восьмому році. Також є версія, що поява гобоя прийшлася на шістнадцяте сторіччя. Отже істина має бути десь посередині.

У книзі Левіна згадувалося, що «у другій половині шістнадцятого сторіччя можна побачити спробу вдосконалення шалмея – на італійських зображеннях тисяча п'ятсот шістдесят шостого року, де він має тільки один клапан але такі зміни не несли якогось значного характеру. Преторіус – автор трактату який описує музичні інструменти у 1618 році, під час описування сімейства шалмеїв-поммерів-бомпардів вже використовує термін «гобой» (в італійській, французькій та англійській транскрипціях), але у матеріалах, які зображуються, був показаний звичайний старий шалей без клапану та захисного приладдя із характерною чашеподібною пластиною для опертя губ. У 1637 році Мерсенн – один із теоретиків сімнадцятого сторіччя, який розробив теорію натурального звукоряду духових інструментів, дає дуже детальне графічне зображення та опис еволюції шалмея у початкову форму гобоя, показуючи декілька її різновидів.» [10, ст. 6 - 9].

Слід узяти до уваги, що вчений-ієзуїт Кірхер – професор природних наук при Вюрцбургському університеті у своїх трудах, що були видані у Римі у 1650 році нічим не виявляє свого знайомства з новим інструментом. Виходячи з цього, слід вважати найбільш імовірним, що гобой розвивався між 1610-ми та 1640ми роками у Франції, і скоріше за все, став наслідком колективних зусиль багатьох майстрів і виконавців, які були спрямовані на вдосконалення старовинного шалмея. А саме позбавлення

тембру цього старовинного інструменту різкості, монотонності та некерованості, які суперечили вимогам тогочасної оперної та камерної музики. Саме у цих сферах музикування на той час відбувався стрімкий розвиток. Не виключено, що французькі майстри та виконавці Жан Оттерер та Мішель Філідор внесли свій вклад до цього, але трохи пізніше.

У книзі Бейнза Е. вказувалося, що « гобой з'явився у результаті реконструкції старовинного шалмея . З нього видалили пірует . Це дало змогу значно краще керувати тростиною , тим самим з'явилася перспектива більш виразного виконання . Тобто у гобоїста з'явилася можливість , тиснувши губами на трость , регулювати інтонацію та контролювати динаміку звуку. Трость стала більш вузькою (десять міліметрів проти дванадцяти с половиною міліметрів , яка була у шалмея). Одночасно з тим була звужена мензура інструменту , завдяки чому звучання стало більш стійке , гнучке та виразне . Раструб із воронкоподібного перетворився на вузький, конічний та навіть дзвоноподібний. Зменшився діаметр отворів, що у поєднанні з мензурою , покращило звучання верхнього регістру . Ствол став складатися з трьох частин (це було позичено у волинок того часу, які були виготовлені тими ж майстрами). Стики потрібно було робити більш міцними та потовщеними . Це дало змогу забезпечити їх більш токарними прикрасами у стилі того часу бароко. Виготовлення окремо трьох колін значно полегшило настройку інструмента .» [38, ст.10 - 12]

Сесіл Адкінс у своїй роботі нагадує, що шалмеї не мали клапанів. Перші гобої отримали спочатку один клапан до нижньої октави , а вже згодом з'явився другий – для ре діз першої октави. Останній – навіть зробили і для правої руки, і для лівої. Це може свідчити тільки про те , що позиція рук могла мінятися, і зверху могла бути як ліва рука так і права. Третій та четвертий отвір до кінця сімнадцятого сторіччя робились парними, для здобуття соль діз та фа. Основною аплікатурою

була виделка, яка є досить незручною. У наслідок цього був створений якісний новий інструмент, який був уже здатний звучати в оркестрах та брати участь в камерній музиці [33, ст.19 - 20]

Харіс – Ворік зазначає, «що з різновидів гобою у сімнадцятому сторіччі відомі альтовий та теноровий гобої. Перший з них виник у наслідок вдосконалення альтового поммера та отримав назву «мисливський гобой». Він представляв собою більш збільшену копію основного інструменту та звучав на малу терцію нижче. Теноровий гобой - це збільшена копія основного інструменту, але в ще більшому масштабі. Він відрізнявся від звичайного гобою лише трохи зігнутою трубкою, яка поєднує трость із каналом ствола. Він звучав на цілу октаву нижче гобоя. На ранніх зображеннях був зображений зі старинним цибулеподібним раструбом, який випередив за формою раструб англійського різка.» [45, ст. 28 - 35].

У Харіса – Воріка розповідається, що «ей різновид гобою вперше згадується у 1665 році. Він з'явився як нововведення у воєнних оркестрах Людовика XIV. Для того, щоб посилити гармонію в умовах вуличного музикування, на парадах, Люлі та інші композитори у маршах та привітаннях використовували теноровий гобой для підтримки базового голосу. За рамками військових оркестрів найбільш яскравими партіями для тенорового гобою є – у «Діюлеклетіані Перселла» (1690) та «Похоронах королеви Марії» Пезибля (1684) [45, ст. 30 - 35].

Як вказано у виданні Бейнса Е. у 1680 році в німецьких військових оркестрах з'явився ще один інструмент із сімейства гобойних - «німецький шалмей». Але його не слід плутати із праверсіями гобою. Це – прямий інструмент тендітної форми, завдовжки десь близько двадцяти чотирьох дюймів (це більше ніж шістдесят сантиметрів) мав шість отворів для гри. Основний тон та найнижча нота – до першої октави. Звук у цього інструмента більш ніжний, ніж у старого шалмея. Група з трьох німецьких шалмеїв (двох дискантових і тенорового) та кортоля, який мав роль басового голосу,

використовувались у німецькій військовій музиці до тисяча сімсот двадцятого року , коли у полкових оркестрах були прийняті гобої [38, ст. 40 - 41].

Хейнес Б. у своїй книзі вказує проте, «що тип двоклапанного гобою с дубльованим клапаном «es » , який з'явився у кінці сімнадцятого сторіччя, не отримав якісь значних змін . Період до 1750 року дуже характерний для вияву у сфері музичної діяльності виразних можливостей цього інструменту . У творах Антоніо Вівальді , Йоганна Себастьяна Баха гобой отримує неперевершену багатогранність та глибину інтерпретації . Зі свідчень сучасників , гобой в цей час не поступався ніжністю тембру продольної флейти та навіть приваблював недосяжним для неї різнобарв'ям виразних відтінків . [44, ст. 38 - 45].

Карс А. зазначає, що «У сімнадцятому сторіччі вже починають з'являтися концертні та камерні твори для гобою: сонати Жана-Батиста Лойе , арія у супроводженні гобою та соната Генрі Перселла. З часом після появи гобоїв став обновлятися й склад військових оркестрів, шальмеї та поммери замінилися на сопранові і тенорові гобої та фаготи» [8, ст. 52 - 60] .

Приблизно на початку 1720 року , як вказано у книзі Швейцера М. «в Германії з'явився новий різновид гобою - гобой д'амур , який звучить на малу терцію нижче звичайного гобоя . Це, до речі , улюблений інструмент Йоганна Себастьяна Баха . Але після його смерті був забутий . Лише у дев'ятнадцятому сторіччі, через бажання музикантів відтворити справжнє звучання баховського оркестру , гобой д'амур був відроджений .» [31, 2011] .

У роботі Сесіл Адкінс вказується, «що новий інструмент із сучасною механікою був створений відомим бельгійським інструментознавцем Віктором Міхольном (1841 -1924). Сучасний гобой д'амур включали до своїх партій композитори дев'ятнадцятого та двадцятого сторіч : наприклад Клод Дебюссі - у «Весняному хороводі» Морис Равель у « Болеро» ,

Рихард Штраус у «Домашній симфонії» , Сергій Василенко - у балеті «Лола» [35, ст. 60 - 67].

Сесіл Адкінс розповідає, « що у 1720 – 30-х роках, завдяки поєднанню корпусу зігнутого альтового гобоя із грушеподібним раструбом гобоя д'амур , з'явився англійський ріжок , теж із сімейства гобойних . Назва скоріше за все , пов'язано із зовнішньою схожістю серпевидного варіанту з англійським мисливським рогом. Але є ще версія, що насправді свою назву англійський ріжок отримав через невірний переклад французького слова *anglais* тому що вірний переклад цього слова є «зігнутий вуглем» . І є ще одна цікава версія походження слова «англійський» у назві інструмента : допустимо, що перші варіанти ріжка виглядали як труби , з якими завжди малювали на полотнах в ті часи янголів . Таким чином , німецьке слово *engellisch* «янгольський» перетворилося на *englisch* «англійський» [34, ст. 55 - 64].

1.2 Роль сучасного гобоя у музичному мистецтві

Левін С. розповідає у своїй книзі, «що XVIII сторіччя почався період найвищого розквіту гобоя . Для нього, як для концертного та камерного інструмента багато стали писати дуже знамениті композитори того часу : Йоганн Себастьян Бах , Йозеф Гайдн , Вольфганг Амадей Моцарт , Людвиг ван Бетховен . Починають з'являтися гобоїсти - віртуози, які набирали велику популярність . Але сам інструмент, як дивно це не було б, майже ніяк не зазнав змін, порівнюючи з тим, який він був у сімнадцятому сторіччі [11, ст. 30 - 34],

Це дало можливість при потребі виконувати музику стародавніх композиторів без особливих конструктивних трансформацій сучасного інструментарію. В цьому була специфіка засвоєння гобойного репертуару доби Бароко у відповідь на історизуючі тенденції музично процесу.

Проте у роботі Хау Р. зазначається, що близько до середини вісімнадцятого сторіччя був втрачений дублюючи клапан для нижнього

dis. З чого можна зробити висновок , що позиція рук на інструменті нарешті ствердилась . Спроби покращити механізм клапанів були помічені за Г .Гофманом та І . Кванцем та , скоріш за все, ці покращення гобоїсти відмінили , можливо через консерватизм [28, ст. 60 - 63] .

Сучасники і наступники А. Марчелло високо оцінили новий інструмент. Так, наприклад, німецький композитор і теоретик І Маттезон вважав , що гобой по рівнянню із іншими інструментами найбільше подібний на голос людини . Вже давно встановилося і дуже розповсюдилося серед музикознавців ствердження в тому, що гобой вісімнадцятого сторіччя вирізнявся чрезмірною гучністю та дуже різким звучанням .

Харис – Ворик також зазначив, «що широке використання гобой отримав у оркестрі , та ще й у дуже великій кількості, це пояснювалось смаками композиторів у період від Люллі до Генделя . Переконання це ґрунтувалося на книзі Марена Мааре «Успішна гармонія». Проте книга була видана у Парижі у 1636 році , коли гобоя ще навіть не існувало , а замість нього використовувались шалмеї та поммери , у яких був дійсно достатньо пронизливий звук [45, ст. 96 - 100].

Носирьов Е. у своїй роботі вказує, «що у той же час відомий музикант , флейтист І . Кванц порадив гобоїстам – оркестрантам зовсім інше: не опускати інструменти донизу , засовуючи раструби під нотні пульти , а підіймати вище , щоб гобої не були заглушені іншими інструментами оркестру. Він вважав , що для рівноваги звучання оркестру маючи вісім скрипок потрібно мати два гобоя , а при дванадцяти - п'ять гобоїв . Про те саме свідчить і той факт , що гобої та скрипки грали у творах Йоганна Себастьяна Баха в унісон , але коли вони переходили до піано , скрипки затихали та грали одні гобої. [22, ст. 103 - 104].

Ну і нарешті, широкомензурний гобой вісімнадцятого та дев'ятнадцятого сторіччя не так добре подає звук, як сучасний

вузькомензурний . Але не можна забувати про те , що у сімнадцятому та вісімнадцятому сторіччях уявлення про гучність оркестру було дещо інше , ніж зараз . Оркестр вісімнадцятого сторіччя у цілому звучав би для нас дуже тихо , тим паче деякі його інструменти . Дуже характерний приклад : для Гете звучання п'ятої симфонії Бетховена , при достатньо невеликому тоді складу оркестрів , здавався нестерпно гучним , що коли він йшов з концерту він сказав : «Це божевілля! Можна було подумати , що рухне будинок»

Носирьов Е. розповідає у своїй роботі, «що за весь час свого існування , гобой здобув досить не малу історію . Тепер гобой - це частіше сольний інструмент та один серед найвиразніших інструментів у будь якому оркестрі . Його використовують у симфонічному оркестрі , духовому оркестрі в народному оркестрі та навіть у джазі . Римський – Корсаков писав : «Гобой простодушно - веселий у мажорі та душевно – сумний у мінорі» .. Діапазон його використання дуже великий , а тембр та краса звучання неповторні» [23, ст. 150 - 153] .

Гобой вважають скоріше співучим інструментом, а ніж віртуозним . За технічними властивостями він багато у чому поступається флейті та кларнету , але за красою та глибиною звучання йому немає рівних .

Тембр гобоя має особливу та легко впізнавану індивідуальність за рахунок теплої та насиченої звучання і незвичайного гнусавого відтінку , який нагадує звук дудочки пастуха . Саме через ці тембральні особливості композитори у своїх партитурах поручають йому озвучення пасторальних сцен або картин природи . Яскравий приклад опери та балети Петра Ілліча Чайковського . Це – музика, яка дозволяє розкрити усю красу гобойного звучання .

Діапазон інструменту від сі бемоль малої октави до ля третьої октави . Але основний «гобойний» спектр - це перша та друга октави.

У дослідженні Апатського В. Н. сказано , «що гобой вважається одним з найважчим серед духових інструментів , оскільки гра на ньому

потребує особливої майстерності . Вся річ у маленькій дволиpestковій трості (двойного язичку) , завдяки якій на інструменті і виникає звук . Трость для гобоя виготовляється із тростини , та цей процес важко назвати легким, бо має багато складнощів та хитрощів .» [1, ст. 10 - 17]

Від якості трості залежить звучання та зручність гри на інструменті . Усі вони індивідуальні , тому більшість професіональних гобоїстів виготовляють трості самі для себе , та нерідко це займає в них навіть більше часу, а ніж музикування .

Усов Ю. у своїй роботі зазначає, «що завдяки дуже маленькому отвору у трості, на гобой досить легко використовувати прийом перманентного дихання . Це дало можливість дуже довго безперервно тягнути звуки , роблячи вдих через ніс та використовувати повітря, яке знаходиться у щоках для підтримування неперервної гри на інструменті» [26, ст. 22 - 26].

Як вказано в книзі Валерія Апатського , у 1989 році гобой потрапив у книгу рекордів Гіннеса, як найскладніший для музичного виконавства інструмент . Також існує два види систем клапанів - автоматична , більш легка та напівавтоматична, з якою є більше можливостей для вирішення деяких технічних завдань, що постають перед виконавцем у сучасних творах [1, ст. 36 - 41] .

1.3. Конструктивні особливості барокового гобоя у порівнянні сучасною версією інструмента.

На сьогоднішній день гобой відомий в основному як один із провідних інструментів симфонічного та камерного оркестрів, задіяний також в сольних творах та ансамблях. Завдяки своєму специфічному яскравому тембру та східному колориту він нерідко отримує перевагу серед інших музичних інструментів у партитурах багатьох композиторів. Але сучасний гобой, звісно, був таким, як ми його знаємо не завжди. Все у всесвіті прагне до розвитку і такий інструмент, як гобой не став

виключенням. За сотні років він переніс значні вдосконалення , це стосується не тільки конструкції, а й і самого матеріалу вироблення . Саме найпершою версією гобою, який нам сьогодні відомий, називається барочним гобоєм. Отримав він таку назву від нащадків саме на честь епохи, на яку склався розквіт панування цього інструменту у музиці композиторів того часу. Не дивлячись на те , що саме ця модель інструменту є найближчою до сучасної, – вона має значні відмінності. Знання різниці може допомогти у кращому розумінні музики того часу.

Епоха бароко вважається «золотою добою» в історії гобою, так як всі провідні композитори цього часу писали для гобою сольні та ансамблеві партії. Тут треба зазначити, що подібні зміни не змогли не вплинути на звучання інструменту та тембр у цілому. Для натренованого вуха дуже відчутна різниця між звучанням старовинного гобою і його сучасного «нащадка».

Тембр барочної версії гобою має досить благородне звучання та матовий відтінок, різке звучання тут зменшується до мінімуму, із інструментів, які користуються популярністю на сьогодні має деяку схожість з трубою , саме у моментах атаки звуку. Взагалі панує думка, що гобой та труба схожі за тембральною окрасою, але цей момент виникає саме через специфічність тембру гобою, а саме – через свою властивість звучати зовсім по-різному, залежачи від багатьох факторів починаючи з моделі інструменту, тростей та звісно від музиканта, який на ньому грає. Всі подібні аспекти дають йому змогу дуже радикально змінювати свій звук, наприклад, імітуючи звучання на труби , саксофону, зурни, в окремих регістрах навіть флейти. Але що стосовно барокового гобою – він має тенденцію до схожості з тембром труби.

Сучасний гобой, на відміну від барочного, має більш дзвінкий та світлий окрас звучання. Оскільки сьогоднішні моделі гобоїв поділяються в основному на німецькі та французькі. Вважається , що німецька модель є

більш дзвінкою та різкою, а французька – має більш стримане та матове звукоутворення .

Звісно, якщо гобой епохи А. Марчелло, а саме барочний гобой був під стать бароковому оркестру . Але як нам відомо, музика має тенденцію вдосконалюватися, в тому числі і оркестр Бароко. Гобой теж мав потерпіти значні видозміни, щоб мати змогу відповідати нововведеним тенденціям. Та потрібно зазначити, що з того часу його зміни проходили можливо не дуже швидко але дуже впевнено та можна навіть сказати невідворотно.

Як вказуються у книзі Бюргеса , «більш ранні відомі варіанти гобоїв були зроблені з тростника, а в азійських країнах його заміну виступав бамбук. Такий підхід практикують деякі майстри і до сьогоднішнього дня. Ближче до дев'ятнадцятого сторіччя все більше розповсюдження отримали вироби з чорного дерева-це було необхідно для того щоб забезпечити міцність при додаванні нових клапанів. Але іноді матеріалом для створення служить кокобало - фіолетове дерево .пресований дерев'яний порошок з вуглепластиком – такі моделі інструментів менше піддаються впливу температурних змін, до того ж вони легші за вагою та дешевше коштують.» [36, ст. 48 - 50]



1.Барочний гобой ;

2 Сучасний гобой

Зміна матеріалів виготовлення спричинила за собою зміну зовнішнього вигляду інструменту: барочний гобой був у більшості в світло - коричневих кольорах, гобой сьогодення виглядає у чорному кольорі ,

якщо він з чорного дерева , а якщо з червоного – то також чорний, але із червоними переливами на сонці. Деякі майстри виготовляють його в коричневому кольорі звичайно, але зазвичай він буде мати меншу популярність в оркестрі через специфічний колір. Звичайно це тільки естетичний момент, бо в оркестрі вважається найкращим варіантом, коли всі інструменти знаходяться в одній колірній гаммі.

Оскільки гобой вважається досить вередливим інструментом , реформа зміни складу виготовлення була дуже потрібною . Через те, що виготовляють його з дерева – він є сильно залежним від навколишнього середовища: під впливом перепаду температур у нього можуть заливати клапани або взагалі може з'явитися тріщина

Сесіл Адкінс зазначає, «що Класичним періодом гобою прийнято вважати тисяча сімсот п'ятдесятий рік – до кінця наполеонівських війн. Аплікатуру тоді суттєво спростили , а діапазон звучання отримав розширення досягаючи третьої октави . Не дивлячись на технічні зміни, форму конструкції залишили без змін. Справжній прорив був здійснений завдяки Теобальду Бьому , а саме – розроблену ним кільцеву конструкцію клапанів , які давали змогу закривати декілька отворів. Грати дуже витончено та ефектно вдавалося навіть музикантам з відносно короткими пальцями.» [33, ст. 114 - 118]

Також для більшого розуміння оркестру бароко треба пам'ятати , що на той час гобой використовувався більше в якості прикраси ніж якимось технічним інструментом і акцент робився саме на його витонченому звучанні. З цього можна зробити висновок, що можливо для техніки барочний гобой був не дуже зручним. Зміна аплікатури дало змогу для сучасного гобою стати в один ряд із такими технічними інструментами, як флейта та кларнет.

Цікавим фактом є те, що завдяки своїй конструкції , цей інструмент завжди правильно налаштований , саме тому під час відсутності камертону, оркестр налаштовується «під гобой» , а точніше під його «ля» першої октави.

Роль «камертону» в оркестрі гобой отримав через те, що має більш насичене та конкретне звучання. За допомогою такого щільного та нерозсіяного тембру - музикантам легше визначати висоту звука та підлаштовують до нього стрій свого інструменту.

Висновки до Розділу 1.

Гобой – це неперевершений, надзвичайно красивий у всіх смислах музичний інструмент, який став невід’ємною частиною музичного мистецтва. Він прийшов до нас з далеких часів, принісши із собою частку минулого і не тільки якостями звучання, але й своїм зовнішнім виглядом відображає основні канони естетики бароко.

Слід визнати, що всю епоху бароко він характеризує просто на відмінно. Одразу після появи, користувався великим попитом серед відомих авторів таких, як Антоніо Вівальді, Йозеф Гайдн, Томазо Альбіноні та багатьох інших.

Не дивлячись на те, що гобой вважається складним інструментом і зазвичай йому доручали більш співочу роль та у сьогоденні на ньому вже виконують достатньо віртуозні партії на ряду з флейтами та кларнетами.

Гобой активно використовується не тільки у якості сольного інструменту, а ще і в оркестрі. Та за рахунок досить тихого звучання, якщо порівнювати з іншими музичними інструментами, він досить тихий, саме тому в оркестрі гобою притаманні більш сольні епізоди, а ніж тутійні. Та все ж таки музику двадцять першого сторіччя вже неможливо уявити без тембру гобоя. Без його насиченого та яскравого тембру, яким він заволодів серцями слухачів та багатьох виконавців та композиторів.

Весь спектр його використання достатньо великий : класична музика , народна творчість , де гобой добре створює необхідний колорит завдяки своїй тембральності , та навіть джазові композиції

.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТНЕ АМПЛУА ГОБОЯ

2.1. Поняття «концерт» у музикознавстві

У книзі Лобанова визначається , що «концерт (з італійської – *concerto*) - це одночастинний або двочастковий музичний твір для одного або декількох музичних інструментів та оркестру . [13, ст. 5 - 6]

На жаль, походження слова «концерт» не зовсім зрозуміло . Існує версія , що воно пов'язано з англійської *concertare* (погодитися) або з латинської *concertare* (оскаржувати , боротися) . У цьому дійсно є логіка , тому що відносини сольного інструмента та оркестру у концерті мають у собі елементи, як партнерства так і суперечки .

Назайкинський Е. у своїй книзі вказав, що « в перше слово «концерт» було використано у шістнадцятому сторіччі для позначення вокально – інструментальних творів, на відміну від терміну *a cappella* , який використовувався для позначення чисто вокальні твори без музичного супроводження . [21, ст. 8 - 7]

Лобанова М. зазначає, що « концерти Джованні Габриелі , які були написані для собору святого Марка у Венеції , або концерти Лодовіко да Віадани та Генріха Шютца - це загалом багатохорові духовні твори із інструментальним супроводженням . [13, ст. 42 - 43]

У книзі Ліванової говориться, «що до середини сімнадцятого сторіччя слово «концерт» та прикметник «концертний» (*concertato*) продовжували відноситися до інструментальної музики , але у другій половині цього ж сторіччя спочатку у Болонії , а потім вже у Римі та Венеції з'явилися інструментальні концерти у чистому виді . [12, ст. 51 - 53]

Назайкинський Е. відмічає у своїй книзі, що «до початку вісімнадцятого сторіччя почали свою активність декілька типів концерту . У концертах першого типу налічувалася невелика група інструментів - під назвою концертино (маленький концерт) вона мала собою таке собі протиставлення більшій групі , яка носила назву , як і самий твір ,

концерто грассо (великий концерт) . Серед відомих творів цього типу - дванадцять концерто грассо (опус шість) Аркаджело Кореллі , де концертино було представлено двома скрипками та віолончеллю , а концерто грассо - більш великим складом струнних інструментів . Концертино та концерто грассо пов'язані між собою basso continuo .тобто постійним басом , котрий представлений вже типічним для музики бароко аккомпануючим складом для клавішного інструмента , частіше за все це клавесин , та басового інструменту . [21, ст. 34 - 37]

Лобанова зазначає, що «концерти Кореллі, складаються зазвичай з чотирьох або більше частин . Багато з них нагадують за формою тріо-сонату , який є одним з найпопулярніших жанрів барочної камерної музики ; що стосується інших , вони складаються з танців , що нагадує сюїту . [13, ст. 28 - 30]

Мазель Л. А. у своїй роботі вказує ,що «інший тип барочного концерту складався вже для сольного інструменту та аккомпануючої групи , яка носила назву *ripieno* або *tutti*» . [14, ст. 17]

У навчальному посібнику В.М. Холопової сказано , «що концерт зазвичай складався з трьох частин , при тому що перша його частина завжди мала форму рондо : вступний оркестровий розділ (ритурнель) , у якому показувався основний матеріал частини , ціліком або частково повторювався після кожного сольного розділу . [29, ст. 21 - 23]

Тараканов М. Е. у своїй роботі описує, що «Сольні розділи давали змогу виконавцю блиснути своїми віртуозними навичками, вони могли часто розвивати матеріал *ритурнеля* , але не рідко їх матеріал міг у собі містити різні гамообразні пассажи , арпеджіо та секвенції. В кінці частини найчастіше з'являвся знову ритурнель у своїй початковій формі» . [25, ст. 18 - 21]

Назайкинський у своїй роботі додає, що «друга повільна частина концерту носила ліричний характер та складалася , як правило , у вільній формі , інколи у ній використовувався принцип повторюваного

басу . Третя фінальна швидка частина несла у собі танцювальний характер , такий собі контраст із другою частиною , саме у ній автор повертався до форми рондо [20, ст. 29 -32] .

У книзі Лобанової згадується про «Антоніо Вівальді , одного з найзнаменитіших та плодovitих композиторів італійського бароко , який написав багато сольних концертів , у тому числі чотири концерти для скрипки , відомі під назвою «Пори року» . Також у Вівальді є концерти для двох та більше сольних інструментів , де саме спостерігається поєднання форм сольного концерту , концерто грорсо та навіть третій тип концерту - котрий використовується тільки для оркестру , та котрий інколи могли називати *concerto ripieno*» . [13, ст. 14 -17] .

Зеінфас вказує у своїй роботі про те, що «до числа кращих концертів барочної епохи можна віднести твори Генделя при чому всі його дванадцять концертів (опус шість) , які опублікованні у тисяча сімсот сороковому році були написані за прикладом концерто грорсо Кореллі , як відомо під час свого першого візиту до Венеції Гендель мав зустріч з Кореллі . Концерти Йогана Себастьяна Баха , серед яких сім концертів для клавиру , два для скрипки» [63, ст. 58 - 59].

Серед жанрів всієї інструментальної музики , концерт є одним з найпопулярніших на одному рівні з сонатою та симфонією . Виконавцю надається можливість розкрити повністю свій потенціал , як віртуозного музиканта разом з оркестром . Що стосується композитора , який створює симфонію , то для нього це може стати жестом поваги до музиканта або збагатити свій репертуар новим та неперевершеним творінням.

2.2 Тракткування музики в епоху бароко.

У книзі В. Жаркової розповідається, що « європейській культурі сімнадцятого сторіччя відкриває нову епоху. Її основа дуже сильно

відрізняється від світогляду минулих століть , духовні шляхи цього непокірного сторіччя були настільки протиставними , що навіть до сьогоднішнього дня спеціалісти шукають відповідь на запитання про те , що саме ховається за його яскравою зовнішністю. Світогляд людини цієї нової епохи формувався зі поєднання крайнощів. Наука та віра . Раціональне та ірраціональне .Логіка та уява. Протиставні методи об'єдналися у небувалий союз , а важливішою характеристикою життя людини тієї епохи стало сумління. При цьому тотальна невпевненість у всьому народжувалася не тільки хиткістю попередньої основи духовного життя , але й «неспокійним відчуттям нерозуміння, яке поселилося в середині самого розуму.» [6, ст. 13 -27]

Барб'є П. у своїй книзі розповідає ,що «Нові образи народжувалися не, як запечатані «на сторіччя» в ідеальних взважених структурах , а як пульсуючі у постійних змінах дня та ночі , які прагнуть потрапити за межі сталого , якому потрібен відповідний відгук. Цю естетичну систему пізніше назвуть «бароко». Барочні композиції звертаються до слухача , глядача з метою вразити, здивувати , визвати запаморочення, торкнутися до його найчутливіших сторін. Ефектне зіткнення антиномій у творах барокових авторів віддзеркалює драматичне для людини сімнадцятого сторіччя роз'єднання цілісної картини світу на численність хаотично розсипаних уламків. Пристрасне прагнення до ілюзорного проявляє зачарованість всім чудесним , неймовірним, навіть містичним. Цими принципами керуються представники всіх видів мистецтв, підкоряючи їм і «небесне» церковне та «земне» світське мистецтво.» [2, ст. 8 -22]

У книзі Ч. Берні розповідається про те , що « Музика мала «промовляти», тобто обов'язково доносити до слухача якийсь конкретний сенс, щось особливе . Це прагнення знайшло себе у формуванні прийомів музичної риторики. Фігури музичного мовлення, сталі мелодичні формули виконували функцію своєрідних «музичних слів» , які мали доносити до слухача , наприклад : ідеї смерті, хреста, страждання. І в цілому музичний

твір, навіть якщо і був призначеним для інструментального виконання, перетворювалося у пристрасну мову, яка була адресовану слухачу.» [4, ст. 120 - 131]

Також П. Барб'є зазначив, що «зі спільної ваги голосів почав виділятися головний голос, багатошарова музична тканина , до якої звук слух європейської людини , збирається в акорд. Вектор сприйняття твору тепер має нову систему координат: горизонтальну направленість – основна мелодія. та вертикальний вимір – звучання кожного акорду. А глибоко всередині цих ліній, що перетинаються, діє третя прихована сила – логіка зціплення акордів. Так і народжується багатомірний музичний простір , пронизане рівноправними тонально-ладовими тяжіннями, які віддзеркалюють суперечливу натуру людини нової формації.» [2, ст. 10 - 30]

Нові завдання музики знаходять віддзеркалення у новій практиці нотного запису. Як слушно зазначає Валерія Жаркова : «нотний текст не фіксував , як раніше, усі звукові строї , але вказував дорогу, по якій міг піти тільки підготовлений homo musicus. Композитор тепер виписував лише головні орієнтири : ведучу мелодію та бас. Від виконавця залежало , яким чином він буде заповнювати простір між ними. Розшифровка подібного нотного запису вимагала як блискучого знання музичної теорії, так і високого спільного рівня музичної культури. Вона передбачала вміння імпровізувати та кожний раз знаходити нові варіанти реалізації записаного тексту» [6, ст. 13 - 27].

Також П. Барб'є зазначає, що «роль фантазії та імпровізації у цьому процесі перекладу графічних знаків у конкретні виконавські прийоми була значною. Виконавці- інструменталісти мали вміти не тільки зіграти виражену музичну мелодію , але й розкрити звуковий, гармонічний контекст, в якому ця мелодія знайшла справжнє життя, без якого не могла « дихати». Основною задачею виконавців було проявити скритий сенс поєднання звуків. Так знайшла себе ієрархія звукових цінностей, яка вистроєна за принципом

більш близького та більш віддаленого зчеплення «віддзеркалень» обертонового шлейфу звуків мелодії . Таким чином у сімнадцятому сторіччі вперше стало можливим говорити про «манеру виконання», «стиль виконання», та про «відчуття смаку».» [2, ст. 10 - 30].

У роботі Ч. Берні зазначається, «змінилися традиційні правила та форми написання інструментальних композицій . Тепер вперше на музичних інструментах звучали твори , які спеціально створені для них. З'являються і перші автори , які стали відомими завдяки інструментальній творчості – Джироламо Фрескобальді (1583 – 1643) та Арканджело Кореллі (1653 – 1713) в Італії , Франсуа Куперен (1668 – 1733) у Франції, Йоганн Фробергер (1616 – 1667) та Дітріх Букстехуде (1637 – 1707) у Германії та інші.» [4, ст. 120 - 133].

Музика стає «язиком відчуттів», відчуття, в свою чергу, шукає свій музичний еквівалент.

2.3. А. Марчелло – ренесансна особистість доби Бароко

Алессандро Ігнацио Марчелло був шляхетного роду, але увійшов в історію не як знаний італійський дворянин, який уславився своїми досягненнями на державній службі, а як обдарований музикант. У довідкових виданнях роки його життя доволі різняться. Так, згідно з інформацією з Вікіпедії \ Wikipedia, «датою його народження вважається 1 лютого 1673 року» [51]. А у статті французької дослідниці Крістіан Шпіт-Вайсенбахер [C. Spieth-Weissenbacher], вміщеній у словнику Grove (The New Grove Dictionary of Music and Musicians), вказана інша дата – «24 серпня 1669 року». У вирішенні цього питання, очевидно, авторка спиралася на авторитетну думку Елеанор Селфрідж-Філд [E. Selfridge-Field], що першою здійснила ґрунтовні дослідження, присвячені венеційській інструментальній музиці 17 століття «від Габріелі до Вівальді» (1975, Oxford), а також склала каталог нотних творів братів Марселло [56, 1990 р.]. Вносить ясність у це питання «Італійська енциклопедія наук, літератури і мистецтва»

(*l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*), де розглянуто генеалогію роду композитора. Зокрема там йдеться про те, що «Алесандро Ігнаціо – старший брат італійського композитора Бенедетто Марчелло, народжений у Вінеції 1 лютого 1673 року був первістком Агостіно з гілки Магдаліні та Паоліни Каппелло С. Лунардо, венеціанських патриційв. 24 серпня 1669 року, дата народження композитора, зазначена в родинних генеалогіях і прийнята в останніх енциклопедіях, насправді є датою народження брата з тим самим ім'ям, який зник у дитинстві; це той же самий Марчелло в латинській епіграмі під назвою *De sua geniture*, щоб підтвердити дані, знайдені у вірі хрещення» [48].

У дитинстві Марчелло здобув освіту з різних дисциплін: отримав від батька перші знання з поезії і відмінно вивчив гру на скрипці, викликаючи у молодшого брата Бенедетто сильне почуття конкуренції. Проте його учнівство під керівництвом Дж. Тартіні не доведене історичними джерелами. Він навчався в коледжі у респектабельному венеціанському районі Кастелло, а потім присвятив себе вивченню математики у Падуанському університеті.

В енциклопедії вказується, що «У лютому 1693 року Алесандро Марчелло увійшов до складу венеційського сенату. Через кілька місяців, 26 травня, він одружився на Лодовіці Беттоні; у подружжя було шестеро дітей, з яких залишиться в живих лише один син: Лоренцо Алессандро (1712 –1780). Як венеціанський патрицій Марчелло обіймав різні судові та адміністративні посади: був членом Quarantie Criminali (1708), Magistrato alle Acque (1713—1715), членом Quarantia (1722—1723), консулом купців (1731), членом Авогарії Комун (1741-42)» [48].

Дерегіс Х. зазначає « Алессандро Марчелло відзначився на ниві мистецтва та ерудиції. Італійський поет, оперний лібретист Апостоло Дзено (1668 – 1750) у листі від 11 січня 1709 дав короткий опис різнобічних талантів Марчелло, кваліфікуючи його як математика, вправного будівника глобусів, знавця малювання та живопису, автора «з деяким смаком»

латинських та італійських віршів, музиканта – виконавця на різних музичних інструментах і композитора.» [43, ст. 120].

З багатьох джерел вікіпедії випливає, що «Марчелло вивчав сім мов. Він підтримував дипломатичні відносини з Францією та Фландрією; у листі до Розальби Каррієри від 8 червня 1720 року він хотів знову побачити свого друга-художника в Парижі. Його переговори з голандською Ост-індською компанією датуються 1728 роком.» [51].

Селфрідж Філд вказує у своїй роботі, що «у 1705 у співпраці з Н. Еделінком Марчелло зробив чотири гравюри на міді з путті і жартівливими любов'ями; потім він розписав стелю церкви Ла – мадалена, розташованої поруч із сімейним палацом, із зображенням святого, віднесеного на небо херувимами. Є також свідчення про його олійну роботу, присвячену смерті Клеопатри. Його діяльність у галузі живопису була визнана вступом до Римської академії святого Луки (Accademia di San Luca) і принесла йому повагу президента Академії ушанованого художника і архітектора Карла Маратта. Деякі латинські епіграми Марчелло, присвячені невідомій Фаусті – ймовірно, Фаустіні Маратта Заппі, дочці художника, пов'язаної з Алессандро Марчелло дружбою, - спонукали до безпідставного припущення про любовний зв'язок талановитого венеційця із відомою співачкою Фаустіною Бордоні.» [55, 1975 р.].

У П. Веісенбатчера зазначається, що « 29 квітня 1698 Алессандро Марчелло був прийнятий до Accademia degli Animosi, заснованої та натхненної Апостола Дзено. Венеціанське відділення Академії натхнених обрало у 1719 році своїм князем Марчелло. Також він входив до складу інших престижних об'єднань. Зокрема – Марчелло був у складі Академії Круски, філармонічних академій Болоньї, в Альбріціані. Крім того, він увійшов до знаменитого угруповання італійських інтелектуалів «Аркадія» з ім'ям Етеріо Стінфаліко. Саме під цим псевдонімом згодом будуть опубліковані його твори.» [57].

У 1708 році, як цитується у книзі Д. Сета, «Алессандро Марчелло видав друком збірку з дванадцяти кантат для голосу та бас-континіо, ймовірно, на основі власних поетичних текстів, присвячену принцесі Лівії Спінолі Боргезе. Вона відвідала в той час Венецію і неодноразово вшановувалась братом Марчелло талановитим і плідним композитором Бенедетто Марчелло, чиє ім'я нині носить Венеціанська консерваторія. Добрі стосунки з родиною Боргезе закріпилися двома поїздками Алессандро Марчелло до Риму, у 1709 і 1712 роках, і продовжилися у наступному десятилітті, коли він у листі до Лівії 1722 року рекомендував Антоніо Вівальді, «відомого професора скрипки».» [42, ст. 525].

Як композитор, Марчелло відомий і сьогодні завдяки концерту для гобоя ре мінор. У вікіпедії зазначено, що «Музика середньої частини використовувалася, як саундтрек до фільму «Anonimo veneziano» Е.М. Салерно (1970). Й. С. Бах зробив транскрипцію гобойного концерту Марчелло для клавішного інструмента (BWV 974). Концерт ре мінор, який свого часу приписувався А. Вівальді, потім Бенедетто Марчелло, вийшов друком у колективному виданні Жанни Роже (Амстердам, 1717), до якого також увійшли твори таких композиторів, як Т. Альбіноні, Ф.М. Верачіні і А. Вівальді.» [51].

Серед інших його музичних композицій згідно з книгою Сані Б. «*La Cetra*, збірка концертів для струнних і духових інструментів, видана в 1738 році, в якій дослідники відзначають оригінальне гармонічне рішення поруч із пристрасною до французьких гострих ритмів і до типових тематичних симетрій галантного стилю. Марчелло володів колекцією хроморн (chromorne) XVI століття – таких трубок для органу другого ряду з мундштуками, які виглядали як видовжені циліндри. Так їх описував французький історик музики Фетіс. Також Марчелло був власником і фортепіано Б. Крістофори 1724 року. Цю унікальну колекцію нині зберігають в Музеї музичних інструментів у Римі.» [54, 1985р.].

Як зазначає Дерегіс Х. «попри схильність до музики, композиторська діяльність для Алессандро Марчелло була лише незначним епізодом у житті. Більше уваги він приділяв поезії. Його поетичний твір дійшов до нас у двох, за визнанням, ранніх збірках, але надрукованих у Парижі лише близько 1720 року: латинські епіграми *Inter seria Aetherei Stymphalici studia iuveniles ioci* та любовні сонети *Ozi juvenile* Етеріо Стінфаліко – академіка Аркадії (*academico arcade*). На гравюрах, що супроводжують вірші, з'являється девіз «*Miscetur in unum*» («Змішати разом»). Взяте з дванадцятої книги «Енеїди» Вергілія, гасло вміщене під дерево з різними корзинами, наповненими фруктами і квітами, що символізує чудове поєднання мистецтв і наук, до якого так фанатично прагнув автор. Латинські епіграми становлять цінне біографічне джерело, з якого можна дізнатися про широку мережу міжнародних зв'язків, що об'єднували Марчелло з патриціями, церковниками, дворянками, вченими та літераторами Італії, Франції та Англії. У пізній період життя Марчелло мав намір присвятити себе написанню релігійної поеми «Про щасливий перехід від часу до вічності», проте залишився лише один проект. У Венеції 19 червня 1747 року Марчелло пішов з життя і був похований у родинному маєтку Павіолі, поблизу Падуї.» [43, ст. 151 - 152].

В енциклопедії вказано, що «Марчелло народився у прекрасному місці Венеції і жив у оточенні талановитих музикантів. Він був сучасником Томазо Альбіноні (1671 – 1751). І трохи старшим за Антоніо Вівальді (1678 – 1741). Як житель Венеції, місці, де розгорталася творча активність «рудого священника» (так звали венеціанці Антоніо Вівальді) Марчелло на собі відчув потяг до популярного жанру концерту – «ключової форми барочної інструментальної музики». Він проводив концерти у своєму рідному місті, а також опублікував декілька комплектів концертів, у тому числі шість концертів під назвою «*la centra*» (1738) для двох гобоїв або флейт, а також кантат, арій та скрипичних сонат.» [48].

Сьогодні ці твори нерідко виконуються. Спіс – Веісенбатчер зазначає, що «Алесандро Марчелло, як і його брат Бенедетто, вважається досить

компетентним композитором, а не дилетантом-аматором. Цикл концертів «*la centra*» сприймається дуже незвичайно серед аналогічного барокового репертуару, особливої уваги гідні сольні частини для духових інструментів, лаконізм та використання контрапункту в рамках «вівальдівського стилю». Все це дозволяє стверджувати, що музична спадщина Алессандро Марчелло займає гідне місце «останнього форпосту класичного венеціанського концерту Бароко» [57].

РОЗДІЛ 3.

ПЕРШИЙ ОПУС АЛЕССАНДРО МАРЧЕЛЛО ТА ПРАКТИКА ЙОГО ВИКОНАННЯ

Концерт для гобоя і струнного оркестру ре мінор (опус перший) вважається самою відомою роботою італійського композитора. Вперше він був опублікований у 1716 (1717) році. Потім цикл неодноразово виходив друком, у тому числі у мі мінорі, оскільки бароковий гобой грав на цілий тон нижче сучасного гобоя.

3.1. Жанровий та структурний аналіз Концерту для гобоя та струнного оркестру *d-moll*.

Художню цінність твору Марчелло підтвердив Йоганн Себастьян Бах, який зробив власну транскрипцію для клавесину. Узагалі цей концерт має достатньо цікаву історію створення. Треба сказати, що він був написаний на самому початку вісімнадцятого сторіччя, можна тільки допускати, що точно раніше 1708 року (це – приблизно бо ніякої дати на рукописах не було).

Копії \ списки нот повинні були дуже швидко розповсюджуватися. І в цьому також була заслуга Йоганна Себастьяна Баха (1685 – 1750), як зазначається у Сейфрідж – Філд, «якому твір настільки сподобався, що німецький композитор транспонував цю роботу приблизно у 1713 році, працюючи у Веймарі. У новій транскрипції музика була перетворена на концерт для клавесина без акомпанементу. Саме ці екземпляри «імпровізаційної орнаментальності», які були введені у клавесинову версію Йоганна Себастьяна Баха, мають досить видатну музичну та наукову цінність, чого тільки варті ці плавні та у той же час хвилюючі лінії в *Adagio!*» [55, ст. 132].

У окремій партії соло гобоя , яка додається у деяких нотних виданнях , мелізми , які Бах зробив для версії гобоя , дані для порівняння з оригіналом Алессандро Марчелло . Їх потрібно розглядати як автентичні приклади виконавської практики і враховувати зазвичай солістом вже відповідно до його можливостей доповнювати якісь різними елементами , змінювати мелодію.

Можливо, саме через подібні «виправлення» та «доповнення» авторство концерту довгий час було під питанням . Перш за все тому , як вже відомо , що А. Марчелло публікував , якщо не всі, то більшість своїх робіт під псевдонімом Етеріо Стінфаліко . Та чомусь саме цей гобойний концерт став винятком , бо він використав своє справжнє ім'я . Це остаточно вдалося довести лише у 1750-х роках, коли рукопис концерту був знайдений у колекції друкованих творів , які були видані Джоанною Роджер у Амстердамі приблизно у 1716 році .

Авторство цього концерту багато кому приписували . Довгий час його автором вважався більш відомий на музичних теренах брат композитора – Бенедетто Марчелло. Антоніо Вівальді також розглядали , як композитора цього твору . Навіть Йоганну Себастьяну Баху приписували створення цієї музики через те , що у нотних записах були його ініціали , але це стосувалося лише аранжування твору . Та тільки коли було знайдено перше видання концерту в Амстердамі у тисяча сімсот шістнадцятому році , тоді вже точно встановилося авторство .

Тональність твору, однак , все одно лишалася дискусійною. З вікіпедії було знайдено, що «На одних рукописах стоїть тональність ре мінор або його доріанська версія (без ключового сі-бемоля). У печатному першодруку Джоанни Роджер , до речі так само , як і у транскрипції Йогана Себастьяна Баха концерт вже розповсюджувався у зовсім іншій тональності до мінор. У решті решт ключ та узагалі вся форма написання нотного тексту цього концерту визначилася амстердамським друком видання , який став вирішальним.» [51].

У деяких виданнях соло- партія гобоя , яка накладена на фортепіано , представляє собою партитуру без усяких редакторських правок , тому що дається окремо додаток сольної частини , яка пишеться трохи меншим шрифтом та може братися у дужки . Цей додаток необхідний для того, щоб соліст міг розрізняти та порівнювати мелізматику Йоганна Себастьяна Баха та авторську версію Алессандро Марчелло , яка є основною .

Звичайно, що орнаментика , яку Йоганн Себастьян Бах зробив у своєму перекладенні добре підходить для гри на клавесині, та менше пасує для гобоя саме вісімнадцятого сторіччя . Але все одно орнаментация Баха знайшла своє місце у публікації концерту вже ХХ сторіччя - як виявилось, ця орнаментация викликає менше складнощів, коли виконується на сучасному гобої .

Треба також додати, що хоча реалізація Баха для клавесину стала успішним прикладом у постановці фортепіанної частини твору, вся основна ідея композиції була витримана максимально точно .

Видання концерту у тональності ре мінор , з орнаментом, який краще підходив до можливостей барочного гобою, були запропоновані ще з кінця двадцятого сторіччя . А інша транскрипція концерту для гобоя та струнних до мінор була знайдена у тисяча сімсот сімнадцятому році . Такий тип помилок , у цьому рукописі , може допускати , транспонування тональностей від ре мінору на до мінор , могла бути зроблена писцями під час копіювання матеріалу . Бо саме цей рукопис пише ім'я композитора просто , як Марчелло та не вказує його повністю . І тепер , якщо узяти до уваги те , що композитор мав більш відомого брата, ніж він сам , то стає не дивно , що усі наступні покоління інтерпретували авторство до більш відомого .

Вікіпедія вказує нам що «прем'єра концерту відбулася в Амстердамі у 1717 році, як твору спеціально для гобоя , якому і належала сольна партія та струнних , а саме – двох скрипок і одного альту.» [51].

Якщо ми все ж таки хочемо зрозуміти чим ре мінорний концерт для гобоя Алессандро Марчелло відрізняється від інших концертів (і не тільки цього автора), то зовсім не завадить зробити невеличкий розбір цього твору, для більшої наочності ми скористаємося записом виступу В. Белявіна [16].

Насамперед слід зазначити, що народження концерту прийшлося саме на епоху бароко і це так чи інакше залишило на ньому свій відбиток як у якості жанру, так і у якості відтворення мелізмів.

Сам твір складається з трьох основних, контрастних частин з одної сторони, а з іншої все одно пов'язаних між собою завдяки різноманітним музичним елементам. Виходячи з висновків вище сказаного, концерт друкується у двох тональностях. Та більш відомою редакцією є саме ре мінор.

Перша частина *andante e spiccato* проходить у досить помірному, нешвидкому темпі. Початок супроводжується суворою та водночас стриманою мелодичною лінією оркестру струнних. Саме ці три перші такти стануть таким собі дуже рельєфним мотивом у струнних, що добре запам'ятовується і впізнається у подальшому розвитку частини:



Нотний приклад № 1

Одразу після вступу настає перша репліка гобоя. Її можна теж віднести до титульного мотиву вже гобоя, та у подальшому розвитку його інтонації будуть видозмінюватися\транспортуватися у різні тональності, але ритмічний малюнок буде залишатися той же. Вже саме тут можна відчутти на рідкість незвичний контраст між партією соліста та партією оркестру. Можливо сам тембр гобоя додає такі ліричні ноти, але його мотив у порівнянні зі струнними, має зовсім інший характер: він стає більш м'яким та світлим, незважаючи на те, що він побудований за принципом оркестрової партії:



Нотний приклад № 2

Далі знов проходить початковий мотив струнних . Вони не підтримують настрій , який задав гобой , тому суворий та уривчастий характер повертається знову. Потім настає черга гобоя грати свою тему . Сама тема звучить у той самій тональності , але далі настає його розвиток. У цей момент починає активно використовуватися штрих , завдяки якому ця частина буде сильно відрізнятися серед інших : ноти групуються по два легато , кожна нова група легато починається з останньої ноти попередньої (нижче наведений приклад подібного штриху) .



Нотний приклад № 3

Одразу після гобоя звучить повторення його останніх тактів мелодії, але вже у виконанні оркестру . Таким чином вона отримає більш рішучий характер .

Далі настає піано гобоя . На початку воно є дуже цільним та плавним, але згодом починає розриватися паузами . Соло має закінчення на субдомінанті , яка змінює тональність на паралельну - фа мажор, і після нього ми вже чуємо «репліку» струнних саме у цій тональності . Це надало більш благородний відтінок , який добре підхоплює гобой , робить невеличкий кульмінаційний момент та плавно уводить його у ля мінор .



Нотний приклад № 4

Вже далі відбуваються досить статичні переходи по тональностям , і це виглядає дуже логічно : плавні , світлі мелодичні лінії соліста на фоні скорботного та лаконічного оркестру . Саме з цього моменту поступово йде підготовка до ключового моменту частини – кульмінації . Це завдання майстерно виконує гобой . У цей час оркестровий акомпанемент достатньо статичний , але на динамічній субдомінанті «соль» у гобоя , супровід починає активно продовжувати тему соліста . Завершення кульмінації призводить до повернення основної тональності - ре мінор.(нижче кульмінація)



Нотний приклад № 4

За ним звучить прохід початкової теми, але не повністю , а тільки його частина . Тут він проходить в останнє .

Після неї починається тиха та лагідна партія гобоя . Оркестр ніби повторює разом із ним , але у більш спрощеному варіанті . Гобой звучить дуже самотньо та навіть безвихідно (а) . Цей ефект ще більше посилюється через те, що після нього цей самий мотив повторюють струнні , але у дуже гіперболізованому та драматичному характері .



Нотний приклад № 5



Нотний приклад № 6

Останній прохід партії гобоя звучить досить завершено та сумно . Оркестр на початку грає той самий ритмічний малюнок на терцію

нижче, та на завершення проводить останні такти гри гобоя, повністю повторюючи характер та робить на ній остаточне завершення .



Нотний приклад № 7

Можна тільки сказати , що у першій частині композитор вміло використав тембральні особливості інструментів для надання незвичайного колориту співбесіди між оркестром та солістом та показав наскільки може змінюватися характер схожого тексту у виконанні різними інструментами .

Друга частина Adagio - користується великою популярністю серед слухачів . За своєю атмосферою помітно відрізняється від першої частини , але деякі пересічні моменти все одно присутні: схожий принцип будування партії гобоя .



Нотний приклад № 8

Що стосується оркестру , тут він виконує роль basso ostinato з видозмінюванням гармонії . Цей прийом активно використовувався у епоху Ренесансу та Бароко .



Нотний приклад № 9

У цій частині вже немає ані суперечки , ані діалогів між гобоєм чи струнними. Взагалі вся частина від самого початку до кінця сприймається якщо не єдиною фразою , то як монолог точно .

Монолог, у якому соліст має можливість проявити свою індивідуальність та прикрасити мелодію різноманітними мелізмами . Оскільки виконується у повільному темпі , тут присутнє багато гобойного «співу» . Все проходить у рівному та статичному темпі . Характер та атмосфера не змінюється . Всі подібні елементи роблять сильний контраст між першою та третьою частинами .

Остання третя частина Presto. Представляється у жвавому та піднесеному настрої . У цій частині , по стандартам концертного жанру , робиться акцент на конкуренцію інструмента соло та оркестру .

На відміну від попередніх , частин вступ звучить у виконанні гобоя та саме він задає основний настрій всієї частини . Після достатньо енергійного соло соліста його активно підхоплює та продовжує оркестр .



Нотний приклад № 10

Наступна репліка гобоя має початок схожий на першу та під акорди струнних відбувається її подальший розвиток. Все проходить у мажорному ладовому нахилі. Сильно відчувається чітке прагнення уперед, що виглядає досить контрастно на фоні статичної та медитативної другої частини .

Наступний гобойний епізод звучить ще у більш впевненому характері . Не завадить відмітити , що пасажі мають виконуватися на деташе , тому від гобоїста потребується майстерне володіння синхронності язика та пальців для надання цій композиції подібної харизматичності .



Нотний приклад № 11

Потім «змагання» продовжуються та наступає черга оркестру, але на цей раз його тема буде відрізнитися, якщо партія соліста була цілеспрямованою та звучала у кульмінаційному та віртуозному характеру, то у струнних панує легкий і навіть танцювальний колорит. Такі зміни настрою призводять до тональності ля мажор. Потім настає реприза та проводиться повторення від самого початку частини.

Одразу після репризи починається зовсім нова тема у виконанні гобоя. Ця тема звучить і струнних на тон нижче, але не так виразно та без акцентів. За наступним гобойним епізодом відбуваються часті модуляції, який має закінчення у тональності сі бемоль мажор. Наступна партія оркестру у тональності фа мажор звучить дуже стрімко та урочисто.

Далі драматургія твору побудована цілком на діалозі соліста та струнного оркестру, який завершують стрімкі та навіть гарячкуваті хвилі гобоя, і тільки тут повертається основна тональність. Наступає панування мелодій, які вже відомі з репризи. Частина ефектно завершується пристрасними та стрімкими пасажами соліста.

Вся частина відрізняється різкими контрастами. Постійно напористою та домінуючою партією гобоя і тим, як це доповнює оркестр своїми плавними та граціозними репліками.

3.2. Інтерпретація гобоя

Перш ніж робити аналіз виконавських версій концерту, варто взяти до уваги те, що все ж таки, музика була написана був у часи барокової епохи. У цей час музиканти мали певну свободу у використанні мелізмів або,

взагалі, текстових доповнень. Всі ці моменти вносили різнобарв'я у виконання твору та його сприйняття слухачем, бо в нотній графіці самі по собі твори барочної епохи виглядали достатньо лаконічно. Теж саме стосується інструменту гобоя, поява якого також знаменується барочною епохою та який сприймається як інструмент дещо з обмеженими можливостями. Виходячи з цього факту, для того, щоб продемонструвати різноманітність та багатогранність гобоя, пропонується детально розглянути концерт Алессандро Марчелло ре мінор для гобою та струнного оркестру, але вже в іншій його версії, а саме у версії інтерпретації Фабієна Саунда [52]. :

Перша частина алегро модерато починається з прозорого вступу оркестру у динаміці близької до піано, у переважно жвавому темпі. Перша нота соліста лунає м'яко та співуче з відчутним рухом вперед. Після цього звучить програш оркестру staccato у легкій манері виконання.

У другій репліці соліста вже можна почути нові забарвлення у вигляді трелі на першу ноту та форшлагів на деякі наступні звуки згодом. Особливу увагу тут потрібно приділити трелям, у Фабієна Саунда вони звучать у достатньо незвичній манері: завдяки раптовій зміні динаміки, вони максимально акцентуються та вносять собою характер нервозності. Оркестр теж починає звучати більш різко та динамічно, що вносить у звичний нам мотив драматичності вульгарний відтінок. Далі від соліста звучить соло у динаміці піано та у варіанті хаотичного виконання: постійна зміна штрихів зі стакато на легато, та с додаванням «фірмених» трелів музиканта на окремих видовжених звуках. Виникає схожість на імпровізацію. Репліка має закінчення з додаванням пасажу та трелей. Прозорість та витриманість характеру оркестру повертається.

У наступному музичному епізоді звучить гобой у співучій та спокійній манері, з виділенням та затримкою нот на сильних долях. Дуже пом'якшено звучить форте. Оркестр тепер лунає у суворій атмосфері. Потім

ми чуємо співуче та рухливе соло гобою, додається вібрато на завершальні ноти мелодичних фраз, це сприяє посиленню ліричності, кожна міні-репліка закінчується з додаванням нового мелізму.

У кульмінації періодично використовуються пасажні елементи, але тут вони виконують роль мелізмів та додають хвилювання до важливого елементу частини твору. Наступне соло гобою постає у достатньо грайливому характері через перенасиченість акцентами, але згодом переростає у більш драматичний момент, який має гостре, легке закінчення. Далі починає лунаєти оркестр у рваному та трохи химерному характері.

Трохи драматичності та нервозності додає гобой у свою останню репліку. Технічні доповнення тут теж мають своє місце. Цікаво те, що за допомогою допоміжної техніки та мелізмів, соліст добре робить акценти на потрібні йому моменти, та майстерно «грається» з динамікою. Дуже контрастуючи з партією соліста тепер звучить оркестр: у стриманій та академічній манері він починає поступово йти на спад.

Друга частина концерту, відкривається з пульсуючих акордів оркестру. Пульсації виконуються у протяжному варіанті, поступово доходячи до *crescendo*, а перед вступом соліста сходять на подвійне піано та *ritenuto*, таким чином підготувавши слухача до вступу соліста.

Дуже співуче та протяжно, з використанням *vibrato* виконує своє перше соло гобой. Остання нота звучить з підкресленим *vibrato* та ближче до кінця переходить на *diminuendo* до повного її зникнення у просторі, подібний прийом завжди тільки підкреслює професіональність виконавця. Наступна фраза гобоя виконується за схожим принципом із першою, відчутне виділення нот на основних долях.

У подальшій грі соліста можна буде прослідкувати поступове роздроблення ритмічного малюнку (цим вона буде схожа до версії у інтерпретації флейти – Див.: нижче Підрозділ 3.4.). Кожна вісімка тепер поділяється на шістнадцятку та дві тридцять другі. Наступне соло представляє собою комбінацію пасажів тридцять другими тривалостями.

Виконується поступовий рух уперед та хвилеподібний зріст динаміки. У розвитку додаються мелізми на окремих нотах.

Наступне соло гобой виконує з обережністю та м'якістю настільки, що доволі виразний мелодичний епізод стає тихим, прозорим та додає до цього *vibrato*, що робить його вже достатньо складним для виконання на гобой. Соліст постійно використовує коливання динаміки майже на кожній ноті, створюючи ефект хвилювання та нестабільності.

У подальшому розвитку мелодичної лінії чутні навмисні та нав'язливі розривання мелодії на окремі фрази, що підкреслює драматичність кульмінації. Ближче до закінчення партія соліста прикрашається різноманітними пасажами та чергуванням темпу, це тільки підвищує хвилювання та на цьому партія гобоя робить своє закінчення.

У фіналі частини ми чуємо програш оркестру, але характер виконання акордів вже більш рваний, настільки рваний, що кожна наступна нота грається, як окрема фраза, а перед останнім акордом додається пауза, для максимального підкреслення завершення частини.

Третя частина концерту *Allegro* починається з гострого та рухливого соло гобоя, можливо з використанням техніки подвійне стакато, так як зовсім не чути легато перших двох нот пасажів. Програш оркестру тут звучить максимально насичено та солідно.

У наступному програші гобою, можна почути більшу співучість та зв'язність. Не можливо не оцінити з якою легкістю виконує ці мотиви соліст, ухитряючись додавати сюди ще й вібрато. Під час гри соліста, гра оркестру стає дуже прозорою, сводячи до майже до гри одного і інструменту, що робить допоміжний акцент на гру гобоя. Ноти на яких закінчуються пасажі у соліста звучать дуже повітряно, без акценту та ніби отримують інший тембр звучання.

Наступне соло гобою вносить різноманіття появою пасажу тридцять других на кожну другу долю. Згодом подібні пасажні елементи будуть продовжувати додаватися, але у більш хаотичному варіанті стаючи

прикрасою гри соліста. Оркестр переходить у цій репліці на динаміку форте, вносячи відтінок урочистості. В партії соліста стає чутно легато на перших нотах пасажів.

Початок модуляції починається з м'якого та плавного виконання соліста із акцентуванням та подовженням окремих нот. Гостра манера гри оркестру на цьому моменті повертається. Далі у розвитку теми додаються нервового характеру пасажні елементи, вони постійно видозмінюються. Оркестр повертається до динаміки форте, тут вона більш гостро лунає.

Ближче до закінчення частини починається фразовий діалог соліста з оркестром, який закінчується дублюванням партії соліста, подібний елемент звучить ефектно та підкреслює кульмінаційність мелодичної лінії. У розвитку, як гобой так і оркестр переходять на динаміку форте. Повторне проведення «діалогу» завершенням видозміненою партією соліста різноманітними пасажами, які підкреслюють технічність кульмінації, які також дублює оркестр. Подібний прийом її суттєво збагачує.

3.3. Інтерпретація труби

Труба – належить до категорії стародавніх та досить широко розповсюджених духових музичних інструментів, тому історія виникнення та розвитку цього інструменту не менш велика, ніж гобойна «біографія». Хоча і труба, як і гобой, є духовим інструментом – їх спільності закінчуються ледве чи не на цьому.

За часів Бароко існувало два типи труби: звичайна натуральна труба та так звана «труба барокова» . Саме остання – користувалася широким попитом у той час. Вони досить схожі між собою, але вони не такі вже й однакові. Одним з основних відмінностей є наявність у барочної труби деяких маленьких отворів , які і є перевагою, оскільки вони давали змогу інтонувати більш точно . Проблема було у тому, що на той час ніяких клапанів та вентилів не існувало та виконувалися звуки тільки натурального

звукоряду. Труби натурального звукоряду використовувалися також наряду з барочними.



Малюнок. Барочні труби

Усов у своїй книзі описує «загалом в епоху бароко тільки встановлювалася роль труби в оркестрі та у сольних творах. Сама сутність техніки гри на трубі бароко полягала у тому, що виконавець, граючи на ній, користувався тільки губним апаратом та, завдяки цим спеціальним отворах у високому регістрі, звук ставав більш яскравим порівняно із натуральною трубою. Саме подібна техніка гри на барочній трубі отримала назву – кларіно, що у перекладі з латинського як раз і означає яскравий «clarus». Партії кларіно вважаються дуже технічними та вимагали досить міцних фізичних даних: міцних м'язів обличчя, губ, зубів, гнучкого язика, хорошого дихального апарату та довгої витривалості. Виконавці витрачали не мало часу на їх опанування.» [27, 1989 р.].

Трубу широко використовували не тільки в оркестрі, не меншим попитом вона користувалася у сольних творах композиторів того часу. Складність партій труби в оркестрі та наявність великої кількості сольних композицій говорить про достатньо високий рівень віртуозності як виконавців, так і самих інструментів. Як говорив Ю. Усов, «Епоха бароко була золотим сторіччям сольної труби» [26, 1989 р.].

Концерт ре мінор Алессандро Марчелло користується попитом серед трубачів, але представлений він вже в іншій тональності до мінор.

Написаний він для труби у *строї В*, це найпопулярніший тип труби, вона звучить на тон нижче, ніж вказано в нотному тексті для неї.

Оскільки у свій час концерт Алессандро Марчелло ре мінор для гобою та струнного оркестру мав широку популярність, це не могло не вплинути на бажання музикантів теж його виконати, навіть якщо вони грають на інших інструментах. Таким чином це стало початком для появи безлічі інтерпретацій цього концерту. Звичайно кожна інтерпретація має свою самобутність, але для музики - це завжди означає, що вона може отримати «друге дихання». Сьогодні ми маємо можливість більш детально розглянути деякі з них для більшого розуміння реалізованого в них художнього потенціалу.

Концерт Алессандро Марчелло ре мінор для гобою, в інтерпретації труби виконується в іншій тональності, а саме у тональності до мінор. Для розбіру ми обираємо виступ Тайн Синг Хелсес. [59]. Треба також зазначити, що виконавці на трубі зазвичай обирають більш жвавий темп у деяких його частинах, що дає цьому концерту деякий відтінок святкової урочистості. Особливо це відноситься до третьої частини твору, але напевно саме завдяки особливостям прийомів гри на трубі, цей концерт буде пронизаний урочистостями мотивів.

Перша частина Allegro moderato починається зі вступу струнного оркестру, у достатньо витриманому характері. Перші розрізнення між гобойним варіантом виконання та варіантом труби починаються вже з першої ноти: якщо у першому варіанті перша нота звучить гостро та чітко, навіть трохи швидше зникає, то у варіанті труби, вона ніби з'являється не звідки та починає протягуватися трохи на crescendo, завдяки чому отримує посилення.

Вже після першого пасажу від четвертої ноти виконується мелізм-мордент, звучить все дуже легко, має невимушений відтінок, хоча ця частина передбачала собою більш ліричний мотив.

Після оркестрової вставки все повторюється так само, включаючи мелізм. Після шістнадцятої паузи повторюються усі «гобойні» штрихи, але

вже не звучить жоден із мелізмів, що були передбачені у партіях для гобою та навіть труби. Вони з'являються тільки в кінці сольної репліки. Тут не завадить зазначити, що труба повністю повторює динаміку, яка використовувалася і в партіях гобою.

У наступному програшу оркестру вже кидається в очі контраст між партіями. Оркестр починає грати більш рвано, що додає ліричності партії труби. Особливо це чутно у наступній грі труби, вона звучить лірично та ніжно. Цей ефект досягається завдяки поступовому переходу труби на динаміку *піано*. Після восьмої паузи, починаючи з *піано*, у сольній партії додається різкість та ривки. Вони не дуже нав'язливі, але собою вносять незначну зміну характеру виконання. Жвавості у цій фразі додають мелізми. Далі знов звучить оркестр, але вже академічно стримано.

Далі ми бачимо перехід у паралельну тональність. Цей момент представляє собою «предкульмінацію» частини. Для того, щоб додати сюди більш виразності, соліст робить навмисний акцент на першу ноту з кожного пасажу та трохи навіть затримує їх.

Після досить енергійної оркестрової вставки звучить партія труби, але вже дуже не схоже за динамікою з гобойною версією: якщо у гобойному варіанті кожна наступна фраза буде звучати з *diminuendo* на *crescendo*, то у варіанті труби вони будуть чергуватися за принципом *mf*, *p*, *f*, *pp*. Розвиток генеральної кульмінації цієї частини починається саме з *tr* та зі зміною штрихів, чергуючи їх зі стакато на легато. Гобойне виконання тут базується повністю на легато. У партії труби використовуються різноманітні мелізми, що дозволяє зробити цю кульмінацію більш технічною. Кульмінаційна нота звучить яскраво на *crescendo*.

Після гострої репліки оркестру слідує *піано* соліста, але зовсім не в ліричному характері який йде на спад, як у версії гобою, а навпаки, тут відчувається стрімке, енергійне прагнення до чогось. Ця фраза досягає динаміки *форте* та гостро й суворо закінчується. У варіанті з гобоєм цей епізод має значно м'якший характер.

Далі йде партія оркестру у достатньо драматичному характері, після якої звучить остання репліка соліста. Завершення у варіанті труби виконується дуже півуче з мелізмами. Знову відчувається стрімке прагнення, яке переростає у *форте* та закінчується все на останній ноті. Далі в партії оркестру тяж рух та динаміка, яка завершується на останніх акордах. Вони уповільнюються, що підкреслює завершеність частини.

Друга частина концерту, для більшого різноманіття, буде розглядатися на прикладі запису труби з органом, а саме Владислава Лаврика, орган – Людмила Голуб. [17].

Друга частина концерту представляє собою найулюбленішу частину для виконавців, бо наявність багатьох інтерпретацій саме цієї частини є підтвердженням цього факту. Можна тільки здогадуватися, що на музикантів впливає саме ліричність та вічна задумливість цієї частини.

Фрагмент бере початок з протяжних акордів органу. Заміна струнного оркестру на орган, звісно мала собою додати інший колорит, але саме у цьому випадку можна отримати ефект схожий на «повернення у епоху бароко». Ці акорди органу спрямовані на максимальну підготовку до вступу соліста.

Вступ труби дуже плавно вписується в акорди органу, соліст стає продовженням та доповненням мелодичної лінії, яку ще до цього задавав орган. Сольна партія виконується у співучому характері на піано. Треба зазначити, що і тут спостерігаються розрізнення між виконанням гобоя та виконанням труби: у першому варіанті, в цілому, вся частина має більш рухливий характер, у прикладі з трубою – відчувається нескінченність та навіть скарга, але, звичайно, орган тут тяж зіграв свою роль.

Після кожної нової репліки соліста, групування нот ускладнюється, завдяки чому досягається ефект рухливості уперед. Існує багато варіантів групування нот та мелізмів, і кожен виконавець частіше за все буде використовувати свій варіант, який буде відрізнятися від інших.

До модуляції всі варіанти ритмічних малюнків та штрихів все виконують в еквівалентному порядку за винятком деяких «гобойних» пасажів, які були замінені на інший ритмічний малюнок.

Кульмінаційний момент проходить у достатньо урочистому характері, але саме в цьому варіанті виконання має незавершеність через те, що сольна партія раптово починає лунає в органа. Він ніби продовжує незакінчену репліку труби, таким чином утворивши програш для соліста, тим самим давши нагоду відпочити, так як відомо, що через складний амбюшур мідних інструментів і особливо труби, велике навантаження приходить саме на губний апарат.

На завершення труба все ж таки знову лунає, але вже в більш спокійному та розслабленому характері з додаванням трелей, що знаменує неминуче завершення. Під кінець звучить мінорний фрагмент органу.

Третя частина у виконанні труби звучить дуже енергійно. Ми знову повертаємося до запису Тайн Синг Хелсес. [58].

На самому початку домінує динаміка форте. Саме цю частину концерту можна сказати, що вона дуже пасує до специфіки гри труби та навіть її звучання: тут можна підкреслити відтінок урочистості, який притаманний для труби, пасажі на стакато звучать легко та невимушено, завдяки прийомам подвійного стакато, яке активно використовується на усіх мідних інструментах, у тому числі і трубі, що дає можливість влаштувати «перегони» та суперечку у діалозі супроводу і соліста. На гобої такого ефекту буде досягти важче через занадто близький контакт язика та трості, що само по собі вже утворює незручність при виконанні подібних прийомів, єдиний та найвірніший у такому випадку спосіб, прибігти до заміни звичайної техніки виконання на подвійне стакато, але в такому випадку потрібно задіяти гортань та корінь язика.

Ця частина концерту грається за схожим принципом у всіх виконавців, так як тут дуже важливо передати саме її початковий та конкретний характер. Зміни робляться в основному тільки у швидкості темпу, як правило для

труби, притаманний більш швидкий темп у цьому фрагменті концерту. Можуть додаватися прикраси для віртуозності за бажанням виконавця.

3.4. Інтерпретація флейти

Флейта – це духовий лабіальний музичний інструмент. У Качмарчика В.П. вказується, що «звук на ньому виникає завдяки ваганню повітря у видовженій трубці. Існують два основні види флейт: поздовжня та поперечна. Флейта – це дуже древній інструмент, перші згадування про неї приходяться на дев'яте ст. до нашої ери. У процесі свого розвитку піддавалася постійним змінам та удосконаленням. Флейта представляє собою один з найтехнічніших духових інструментів. Також відрізняється невагомістю та легкістю звучання, незамінний учасник симфонічного, духового, народного оркестрів.» [9,ст. 39 - 42].

На прикладі гри Ірини Головкиної ми можемо більш детально розглянути флейтову версію цього твору. [19].

Друга частина починається у достатньо рухливому темпі. Після вступу соліста, відчувається делікатну манеру виконання, що дозволяє змінити атмосферу нескінченної мінорності та трохи її оживити. Перша фраза соліста виконується за стандартами гобойної версії, без значних змін у штрихах або ритмічних малюнках, але за рахунок притаманності флейтового звуку досить дзвінко та академічно.

Ритмічний малюнок починає дробитися вже з другої фрази, коли кожна друга восьма нота починає перетворюватися у шістнадцяту. Наступна репліка буде лунає у варіанті: на заміну кожної четверті приходять шістнадцята та дві тридцять другі. Можна побачити на цьому прикладі, як за допомогою природної технічності інструмента можна перетворювати достатньо співучий та спокійний матеріал, на щось більш енергійне, але без зміни основної сутності твору. Наступна репліка соліста складається з повноцінних пасажів тридцять других нот.

Наступний музичний епізод виконується на форте та деякі ноти навмисне довше затримуються, цей прийому надає йому більшої драматичності та підкреслює його.

Після невеличкої паузи соліста, починається гра з домінуванням восьмих нот, у цій інтерпретації тут робиться спад динамічності. Згодом на фоні астенатного акомпанементу флейта періодично переходить на синкопований ритм, який переростає поступово у кульмінаційний момент. Після різкої зміни динаміки на піано починається знову спад динаміки.

Каденція грається за схожим принципом з варіантом гобоя, але в самому кінці додаються пасажі та спостерігається перехід на більш високий регістр, завдяки цьому завершення виглядає достатньо варіативним та навіть кульмінаційним. Оркестр завершує цю кульмінацію, але вже у мінорному відтінку, остання нота оркестру звучить разом з солістом.

Третя частина концерту виконується у помірному темпі, за рахунок тембру флейти звучить легко, м'яко та співуче. Штрих стакато тут зовсім не використовується, завдяки чому досягається непритаманна для цієї частини співучість. До репризи значних змін не спостерігається. Якщо порівняти з інтерпретацією труби, де перебував характер урочистості, то у флейти вона має принципіально грайливий характер.

Після репризи відбувається додавання форшлагів та повторення нот, які в інших інтерпретаціях просто протягувалися. Це додає цій репліці ефект збудженості, кульмінаційності та розвитку. Під кінець спостерігається зміни регістру на вищій, це потрібно для того, щоб різноманіття динаміки було ширшим, так як в гобойному варіанті концерту в окремих частинах, використаний достатньо низький регістр – у якому флейті достатньо важко динамічно звучати, за рахунок особливості флейтового звукоутворення, тому для флейти була проведена заміна на більш високий регістр. Якщо порівнювати з іншими версіями цієї частини, то флейта була менш динамічною на відміну від труби та гобою, але більш співучою та

кантиленною, що вносить небувале різноманіття у версії виконання цього твору.

3.5. Інтерпретація баяну

Баян – це наймолодший інструмент серед тих, яких проводився аналіз виконавства концерту Алессандро Марчелло ре мінор. Новожилов у своїй роботі зазначає, що «офіційна поява баяну приходить на тисяча дев'ятсот сьомий рік та його майстер вважається Петро Стерлігов, але до його конструкції доклало зусиль ще багато майстрів, розвиток інструменту продовжується і до сьогоднішніх днів. Належить до класу язичкових, духових та клавішних інструментів. Від моменту появи та до наших днів пройшов багато етапів змін та розвитку. Баян вважається універсальним інструментом, на якому можна реалізовувати всі типи гармоній та водночас і партії соло, це дає змогу виконувати твори самостійно без оркестрового та навіть фортепіанного супроводження. В основному знаходить своє місце у народних оркестрах.» [24, 1989 р.].

Аналіз зроблений на основі гри Дмитра Козюка. [18]. Оскільки баян входить до ряду самостійних інструментів, ця версія концерту буде виконуватися без супроводження оркестрового чи фортепіанного акомпанементу, всі партії які в інших версіях були поділені на сольні чи оркестрові, у цій версії будуть виконуватися баяном. Концерт для гобою ре мінор у інтерпретації баяну виконується у той самій тональності. Темп гри рухливий та енергійний.

Перша частина концерту починається зі оркестрового вступу, який виконує соліст у дві октави. У першій сольній темі додаються трелі. Наступне проведення теми виконується з додаванням пасажів в акомпанемент, що вносить до неї різноманіття. У подальшому сольна партія буде виконуватися без значних змін, але з додаванням у її закінчення віртуозних пасажів. Наступна партія, яка в інших версіях звучала у виконанні

оркестру, виконується солістом у чотири голоси для ефекту оркестрового туті. Далі все виконується без значних ремарок.

Зміни ритмічного малюнку в акомпанементі з синкоп на звичайні восьмі ноти спостерігаються у епізоді переклички головної партії та акомпануючої. Восьмі ноти у цьому моменті граються на стакато, в інших версіях більше було посилення на штрих деташе.

Подальший оркестровий програш соліст виконує повністю з заміною восьмих нот на пасажі шістнадцятих, схожий варіант тут вже був, але це більш ускладнений варіант. Цей оркестровий лейтмотив змінив свій характер з суворого на мажорний відтінок.

Цікавий прийом проведений після модуляції: кожна третя четвертна нота сольної партії замінена на пасаж що акомпанує, а в самому акомпанементі у той самий час лунає четвертна нота, яка в інших інтерпретаціях належала до сольної. Ця заміна призвела до збагачення головної партії. Подальший розвиток матеріалу відбувається з використанням восьмих нот, на заміну чергування четвертних нот з четвертними паузами в акомпанементі. Для більшого ефекту кульмінаційності, у головній партії додаються тридцять другі ноти. Подібний варіант цієї музичної репліки також присутній і в гобойному варіанті виконання, але у більш ускладненому перекладанні. Послідуючий тутійний програш соліст, для ще більшого додавання ефектності, починає грати з пасажу тридцять других нот.

Наступна сольна партія збагачується багатоголоссям і тим самим перетворюється на тутійну та грається у жвавому характері, в інших версіях вона належить солісту та виконується більш співуче. Акомпанемент тут ґрунтується на пасажах шістнадцятих нот, які сюди приходять на заміну поступово зростаючих за динамікою оркестрових восьмих нот.

У кульмінаційному розвитку пасажі закінчуються тридцять другими нотами, на кульмінаційній ноті соль більше зроблений акцент на другорядну

партію, вона виділяється за допомогою зміни динаміки, акомпанемент звучить на форте.

Завершальні сольні мотиви переводяться у динаміку піано, до них також додаються мелізми на останніх нотах, акомпанемент виконується у крешендо, відчувається розвиток теми, а не спад. Сама тема акомпанементу замість дублювання основної партії переходить скачки у першому варіанті, у другому починає дублювання головної теми. Дуже відчутно акцентування цілої ноти, яка звучить у акомпанементу, що додає відтінок хоральності. Закінчення проведення сольної партії звучить з додаванням мелізматички.

Завершальний програш головної оркестрової партії призводить до завершення цієї частини у тональності ре мажор, інші інтерпретації мали принципіальне закінчення у мінорній тональності.

Вступ другої частини адажіо звучить за динамікою спочатку на крешендо, а перед самим початком головної теми приходить на димінуюндо. Також головна тема підготовлюється невеличкою паузою, що підкреслює значимість цього музичного фрагменту.

Перші репліки будуються за схожим принципом із флейтою: кожна нова фраза починаю поступово дробиться на більш дрібні ритмічні малюнки, так як і у флейти тут зроблений більше акцент на технічність виконання. Акорди акомпанементу звучать пружинно, але достатньо м'яко. Кожна фраза головної теми розривається спеціальними акцентами, для ще більшого підкреслення рухливості та виразності виконання. Дуже неспішне та м'яке виконання мелізмів на половинних нотах.

У головній темі в розвитку додаються трелі та синкопи. Тема отримує ще більший розвиток, звучить у високих регістрах. Після закінчення програшу основної теми, соліст різко переходить у динаміку форте, для збагачення мелодичного фрагменту. У подальшому кожна нова фраза соло буде виконуватися на початку с форте, а закінчення буде мати у піано.

Розробка теми починається з раптового переходу на піано та довгий час у ньому і залишається, прикрашаючись тим часом роздрібленими пасажами,

у ненав'язливому та легкому варіанті. У розвитку мелодія заповнена тридцять другими нотами, таким чином посилюється кульмінаційність мелодичного моменту. Коли розвиток починає йти на спад, знову відбувається поява синкопированого ритму, але тут теж панує атмосфера ненав'язливості. Через синкопи, які схожі на мелізми зменшується серйозність головної теми і вона починає звучати як другорядна.

Кульмінація має своє повернення у фінальній репліці соло, де на фоні цілої ноти соль, звучить розвиток теми в акомпанементі, а потім і головна тема починає лунає різноманітними пасажами тридцяти других нот у динаміці форте, завдяки чому отримує друге дихання та звучить більше не як завершуюча репліка соліста, а як подальший її розвиток.

Остання оркестрова репліка соліста звучить на форте та кожен новий її акорд тепер тісно пов'язаний з іншим, завдяки цьому, ця тема звучить набагато багатше. Ця частина також у самому кінці приходить до ре мажору.

Третя частина концерту алегро, має початок у дуже рухливому темпі. Оскільки у цій інтерпретації всі теми виконує соліст- можна добре почути зв'язність протиставних діалогів головних та другорядних тем. Також добре відчутно поступове зростання динаміки та нестримну рухливість у перед.

Після першого проведення солістом оркестрового соло, звучить головне соло у піано, а в темі акомпанементу звучать восьмі ноти, якими у цій інтерпретації підкреслюється партія соліста. Граються вони достатньо гостро, але мелодично, та з акцентом на першу ноту, що вносить собою ефект вальсовості. Коли головна тема починає брати свій розвиток, в партії акомпанементу вона теж починає дублюватися схожими мотивами. Вона починає зростати поступово у динаміці, що тільки посилює принцип перегонів та суперечки двох тем.

Наступна головна тема лунає спочатку витончено у динаміці піано, а потім переходить на подвійне піано, відбувається спад головної теми, але потім, знову доповнюючи її партією акомпанементу, вона знову починає

розвиватися поступово переходячи у кульмінацію. Завершення кульмінації головної теми виконується без додавання мелізмів

Зміна тональності ознаменується переходом у піано. Перше проведення головної теми акцентується менше ніж друге її проведення, тому що в інших версіях виконання другий раз тему має дублювати оркестр, тобто це був діалог соліста та оркестру, а в цьому варіанті вона лунає, як проведення солістом однієї теми двічі, але з різною динамікою.

У подальшому розвитку теми додаються трелі і в пасажах шістнадцятих нот періодично з'являються тридцять другі, що додає цій мелодії західної танцювальності.

Перед фінальні діалоги соло та оркестру тут побудовані в одну мелодичну сольну лінію, що виконуються з розвитком руху та зростанням динаміки. Акомпанемент тим часом виконує восьмі ноти, підкреслюючи вальсовість мотиву. Поступово у кінці в партії акомпанементу будуть лунати переважно пасажі. Головна тема у розвитку доповнюється тридцять другими нотами, для ефекту мелізматички. Ця частина має своє завершення у тональності ре мажор.

Висновки до розділу 3

На основі концерту Алессандро Марчелло ре мінор для гобоя та струнного оркестру в інтерпретації труби, флейти та баяна, ми можемо зробити висновки, що зміна інструменту може впливати на сприйняття музики слухачем та змінювати його зовсім.

Характер виконання дуже часто залежить від тембральності інструменту, якщо для гобоя були більш притаманний мінорний та ліричний відтінок, то в інших інструментів панував більше мажорний. Яскравим прикладом цього дуже наглядно продемонстрував баян, який найдраматичніші моменти частин перетворювалися ледве не на танець, та

завершення усіх частин було у мажорній тональності. У той самий час, за допомогою своїх технічних та самостійних властивостей репліки, які раніше не відчувалися якимись значними, а скоріше перехідними, отримали нове звучання, більш багате та насичене, чим стали рівними до кульмінаційних музичних епізодів.

Флейта своїми повітряними пасажами та тембральною окрасою внесла небувалу легкість та невагомість. Завдяки природній технічності концерт оживився різноманітними пасажами, особливість флейтового звукоутворення дозволило зробити найвіртуозніші елементи частин більш мелодійними та співучими, всі ці розрізнення дозволили нам почути небувале звучання цього концерту.

Труба серед мідних інструментів за технічністю та високим регістром звучання прирівнюється до флейти. Цей інструмент своїм характером повністю просочив концерт своїм урочистим «кличем». Специфічна характерність звучання труби все ж таки носить в собі відголоски тембральності гобою, але сама природа звукоутворення зовсім інша, а характер виконання схильний до перебільшення. Таким чином трубі вдалося максимально перейняти характер виконання схожого до гобойного типу, але все значно більше посилити, наприклад: якщо гобой мав у якомусь конкретному музичному епізоді ліричний відтінок звучання, то у труби, за рахунок особливості звукоутворення, він перетворюється ледь чи не на траурний, а більш світлі та мажорні моменти тут переростають у нескінченну урочистість.

Кожен інструмент так чи інакше внесли свої корективи у виконання концерту Алессандро Марчелло ре мінор та всі ці зміни придали йому нового звучання та тим самим другого дихання. Всі варіанти інтерпретацій, без виключень, мають право на існування та мають вносити собою різноманіття у вже уставлені для нас мелодії до яких ми звикли. Слухачам залишається тільки обрати для себе улюблений варіант.

ВИСНОВКИ

Історичний розвиток гобоя має обсяг у сотні років та продовжується і до сьогодення. Сьогодні можна бути впевненим, що гобой продовжуватиметься у майбутньому. На сьогоднішній день він користується значно більшим попитом, а ніж його найближчі родичі, такі як: англійський ріжок або гобой д'амур. Хоча перший з них досить частий гість в оркестрах. За цей довгий час гобой довів своїми якостями звучання та технічними можливостями, що він може бути, як ефектною прикрасою для будь-якого оркестру; та як повноцінний сольний інструмент, котрий може похизуватися своїми технічними можливостями, які становлять серйозну конкуренцію таким інструментам, як флейта або кларнет.

Гобой визиває прихильність настільки, що вже важко уявити сучасну музику без його участі, адже він все більше долучається до різних жанрів.

Перлиною гобойного репертуару є Концерт ре мінор Алессандро Марчелло. Він мав широке коло зацікавлень, серед яких музика складалася за-для Композитор спромігся написати справжній шедевр, який тепер займає своє почесне та незмінне місце серед музичної історії. І не дарма, тому що концерт ре мінор для гобоя та струнного оркестру є еталонним зразком не тільки барочної епохи, але і жанру інструментального концерту також. У ньому дотримуються основні та ключові аспекти жанру концерт: у кожній частині концерту спостерігається чітка взаємодія соліста із оркестром, а також елементи «суперечки» та ефектне розподілення ролей між ними.

Цей твір користується настільки великою популярністю, що його також виконують і на різних інших інструментах і не тільки духової групи. Наприклад, можна почути його виконання на трубі, флейті, баяні, гітарі, віолончелі. Неможливо не помітити, наскільки багатогранно цей концерт розкриває можливості та специфіку гобоя, як технічні так і

мелодичні якості . Гобой сам по собі дуже харизматичний інструмент, і цей твір дозволяє їх продемонструвати у повній мірі . Особливо це стосується тембру, тому що у численних творах, що написані спеціально для гобоя часто не враховуються особливості цього інструменту та у кінцевому рахунку просто втрачається потенціал цього інструменту . Твір Марчелло належить до тих типів концертів , які дійсно пасують для гобоя та роблять його ще більш неперевершеним .

Було спеціально розглянуто дві протиставні версії гобойного виконання концерту Алессандро Марчелло ре мінор для того, щоб можна було проаналізувати та дослідити варіативність та технічні і мелодичні можливості інструменту. Аналіз гобойних інтерпретацій допоміг розкрити гобой з різних боків, якщо перший варіант гобойного виконання був більше притаманний до барочної епохи, то варіант другої інтерпретації виглядає вже більш сучасно. Якщо раніше гобой не вважався дуже технічним інструментом, то тепер можна побачити, що гобой за своєю технічністю порівнявся ледве чи не до флейти.

Виконавський аналіз концерту Алессандро Марчелло ре мінор гобойних версій, тільки підтвердив наскільки гобой має прекрасні тембральні якості, та наглядно продемонстрував наскільки багатогранним може бути лише один музичний інструмент. Ми також змогли побачити, що інтерпретація музики може змінюватися завдяки виконавцю, тому що не дивлячись на те, що обидва музиканти грають на гобої – ми чуємо ніби зовсім різну музику та інструмент буде розкриватися по новому.

Аналіз виконавських версій концерту Алессандро Марчелло ре мінор в інтерпретації труби, флейти та баяну, виявив переваги та недоліки цих інструментів. Наглядно продемонстрував їхні сильні сторони, чим вони змогли внести свій особистий вклад до принципу та варіації виконання концерту. У цей же час ми побачили, наскільки неоднозначно може звучати один і той самий музичний матеріал з «вуст» найрізноманітніших інструментів, так як аналіз проводився на основі гри інструментів, які

належать до різних категорій, а саме дерев'яно духово, мідна та клавишно – язичкова група інструментів. В наслідок цього концерт Алессандро Марчелло заграє для нас у новому амплуа.

У решті решт можна тільки додати, що Алессандро Марчелло зміг довести, що можна створити музичний шедевр, який містить в собі не тільки елементи барочної епохи, а має і класичні риси також. Концерт, який максимально підкреслив усі переваги соліста та оркестрового супроводження, навіть якщо це музика написана просто для задоволення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський, В. Н. (2010). Історія духового музичного-виконавського мистецтва: В 2 кн. Київ: Задруга, Кн. 1., 320.
2. Барбье П. Венеция Вивальди - Музыка и праздники эпохи барокко. Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. — 280 с. ISBN 978-5-89059-140-1.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М., 1972.
4. Берни Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М. –Л., 1967. 7. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961.
5. Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 20.
6. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus, Том 2 / Валерия Жаркова. – Київ : ArtHuss, 2018. – 440 с. ISBN – 978-617-7518-49-4
7. Карс, А. (1965). *Музыкальные духовые инструменты*: История духовых инструментов, используемых в европейских оркестрах и Wind-бэнды Позднее средневековье вплоть до настоящего времени. Нью – Йорк: Da Capo Press. ISBN 0-306-80005-5 .
8. Карс А. История оркестровки. М., 1932.
9. Качмарчик В. П. Коническая флейта Т. Бёма в Англии и США. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2012. № 11.
10. Левин, С. Я. (1973). Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х ч. Ч. 1. Л.: Музыка, 262.
11. Левин, С. Я. (1983). Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х ч. Ч. 2. Л.: Музыка, 190.

12. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с., нот.
13. Лобанова, М. (1990). Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 264.
14. Мазель, Л. А. (1986). Будова музичних творів: навч. посібник. Изд. 3-е. М.: Музыка, 362.
15. Марчелло, А. Концерт для гобоя і струнних. José Antonio Masmano (oboe). Michael Thomas (Concertino-Director). Orquesta Ciudad de Almería. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=87xObdbnBCg>
16. Марчелло А. « Концерт для гобоя ре – минор» <https://www.youtube.com/watch?v=k7235H8qS30>.
17. Марчелло А. Концерт для гобоя и струнных <https://www.youtube.com/watch?v=IBLCwSu4GYQ>
18. Марчелло А. "Концерт ре-минор" <https://www.youtube.com/watch?v=M6GSfJa3TM4>
19. Марчелло – Бах https://www.youtube.com/watch?v=4n8_x4toGE0
20. Назайкинский, Е. (1982). Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 319.
21. Назайкинский, Е. (2003). Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 248. 43.
22. Носырев, Е. (1974). Гобой. К.: Музична Україна, 81.
23. Носырев Е. Из истории гобоя и исполнительства на нем в России // Научнометодические записки Саратовской консерватории. Саратов, 1959.
24. Новожилов В. Баян – история создания, исполнители баянисты. 1989 г.
25. Тараканов, М. Е. (1988). Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М., 272.
26. Усов, Ю. (1989). Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах. М.: Музыка, 205.
27. Усов Ю. Труба популярный очерк. 1988г.

- 28.Хау, Р. (2003). О Бем Система гобоя и его роль в развитии современного гобоя». *Galpin Society Journal* 56: 27-60 + пластины
- 29.Холопова В.Н. (2001).Формы музыкальных произведений учебное пособие Санкт-Петербург ББК 85.2 X 73.
- 30.Шаповалова, Л. В. (2010). Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі, 3 – 1 Швейцер М. Иоганн Себастьян Бах. Классика–XXI, 2011.
- 31.Швейцер М. Иоганн Себастьян Бах. Классика–XXI, 2011.
- 32.Юргенсон, П. (1973). Гобой. М.: Музыка, 71.
33. Adkins Cecil "Oboes beyond Compare: The Instruments of Hendrik and Fredrik Richters," *Journal of the American Musical Instrument Society (JAMIS)* 16 (1990), 42-117. Also *The Double Reed (IDRS Journal)* Vol. 24 No. 2 (2001). Cecil Adkins. "William Milhouse and the English Classical Oboe," *JAMIS* 22 (1996), 42-88.
- 34.Adkins Cecil "William Milhouse and the English Classical Oboe," *JAMIS* 22 (1996), 42-88. 10 Hautboy Types Cecil Adkins. "Proportions and Architectural Motives in the Design of the Eighteenth-Century Oboe," *JAMIS* 25 (1999), 95-132.
- 35.Adkins Cecil "The German Oboe in the Eighteenth Century," *JAMIS* 27 (2001), 5- 47.Halfpenny, Eric. 1949b. "The English 2- and 3-keyed Hautboy," *GSJ* 2, p. 10. Haines, B. (1985). *Music for oboe, 1650-1800: Bibliography*. Fallen Leaf reference books in music, 8755-268X. Berkeley, California : Fallen Leaf Press. ISBN 0-914913-03-4 .
- 36.Burges, Dg. Hains, B. (2004). *Oboe. Musical instrument*. New – Haiven, Connecticut, London: Yale University Press. ISBN 0-300-09317-9 .
- 37.Burgess G. *European Oboes*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Online resource

38. Bains, E. (19) Wind instruments and from history. Third edition, Preface A. Bolt. London: Faber & Faber.
39. Carriera R., Lettere, diari, frammenti, a cura di B. Sani, Firenze 1985, pp. 372 s.
40. Cervelli L.: 'Per un catalogo degli strumenti a tastiera del Museo degli antichi strumenti musicali', *Accademie e biblioteche d'Italia*, xlv (1976), 305–43
41. Ch.-L. de Montesquieu, *Voyages*, a cura di A. de Montesquieu, Bordeaux 1894, I, pp. 64, 77
42. Della Seta F., Documenti inediti su Vivaldi a Roma, in A. Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società, a cura di L. Bianconi - G. Morelli, Firenze 1982, pp. 521-532
43. Derégis H.: Alessandro Marcello nel terzo centenario della nascita. (Venezia 1669—1747). Sei cantate da camera. (= *Historiae musicae cultores*; 26). Olschki, Florenz 1969
44. Haines, B. (2001). *Eloquent oboe: Oboe history 1640-1760*. Oxford Early Music Series. Oxford. New – York: Oxford University Press. ISBN 0-19-816646-X.
45. Hurris – Worric, P. (1990). A few thought on oboe lully. *Early Music*. (february, "Baroque Stage II"): 97-98 + 101-102 + 105-106.
46. Hughes, M. (2008). «Sensual oboe». Orange, CA: Scuffin University Press. ISBN 0- 456-00432-7.
47. Hill, R. (1952). *The Concerto*. Ed. Penguin Books.
48. l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti
<https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/alessandro-marcello/>.
49. Marcello B., Palermo 2006, pp. 25-29, 48 s., 56 s., 72 s., 94; *The New Grove Dict. of music and musicians*, XV, pp. 808 s.; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, XI (2004), coll. 1037 s.
50. Marcello B.: *la sua opera, il suo tempo*, a cura di F. Rossi - C. Madricardo, Firenze 1988, pp. 23, 30, 36 s., 44

51. Marcello A. From Wikipedia, the free encyclopedia\\ https://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Marcello.
52. Marcello A., Concerto in re minore per oboe e orchestra <https://www.youtube.com/watch?v=aYnU-CaH0bM>.
53. Piguet, Michel. 1988. "Die Oboe im 18. Jahrhundert," Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XII, 81-107 (+ Beiheft).
54. Sani B.: Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti (Florence, 1985)
55. Selfridge-Field E.: Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi (Oxford, 1975, 3/1994)
56. Selfridge-Field E.: The Works of Benedetto and Alessandro Marcello: a Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertories and Sources (Oxford, 1990)
57. Spieth-Weissenbacher C. Grove (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)
58. Tine Thing Helseth - A. Marcello: Concerto in C Minor - 3: Allegro https://www.youtube.com/watch?v=hdY8g0Li0Xw&list=RDhdY8g0Li0Xw&start_radio=1&rv=hdY8g0Li0Xw&t=5
59. Tine Thing Helseth - A. Marcello: Concerto in C Minor - 1: Andante e spiccato <https://www.youtube.com/watch?v=RltgSHRgyks>
60. Wolf, E. K. (1986). Concerto. Randel, Ed., 186–191.
61. W. Ludwig , Zur Biographie und den Epigrammen des Komponisten A. M., in Archiv für Musikwissenschaft, LX (2003), 3, pp. 171-185
62. Young, Phillip T. 1982a. Twenty-five hundred historical woodwind instruments.
63. Zeinfas, N. M. (1980). Concerto grosso in Handel's work. M., 98.