

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

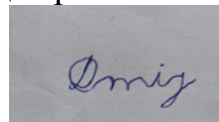
Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВТІЛЕННЯ ПАСТОРАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ
ДЛЯ ГОБОЯ SOLO В МУЗИЦІ
КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
СТОЯНОВА ДАНИЛА ВАДИМОВИЧА

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В. О.

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



Стоянов Д. В.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПАСТОРАЛЬНІСТЬ ЯК КОРИННА ВЛАСТИВІСТЬ ГОБОЯ	6
1.1. Стилiстичнi та жанровi особливостi музики для гобоя в ХХ столiттi	9
1.2. А. Доратi «П'ять п'єс» для гобоя соло: досвiд композицiйно-драматургiчного аналізу	10
Висновки до Роздiлу 1	17
РОЗДІЛ 2. ПРОЯВИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ ХХ СТОЛІТТЯ	18
2.1. Б. Брiттен «Шiсть метаморфоз» для гобоя соло: композиторський задум та виконавські аспекти	19
2.2. Особливостi авторських ремарок: виконавське прочитання, специфіка трактовки тембра гобоя	30
Висновки до Роздiлу 2	34
РОЗДІЛ 3. СТИЛІСТИКА ЖАНРА БАГАТЕЛЕЙ У МУЗИЦІ ДЛЯ ГОБОЯ <i>SOLO</i>	35
3.1. Жанр багателі в музичному мистецтві	35
3.2. СтилЬ Г. Джакоба: творчі пошуки, етапи становлення	40
3.3. Г. Джакоб «Сім багателей» для гобоя соло: композиторська та виконавська інтерпретація жанру	43
Висновки до Роздiлу 3	56
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58
ДОДАТОК	66

ВСТУП

Актуальність теми. Про гобой розповідають багато історій: одні його порівнюють зі звичайною «пастушою сопілкою», інші кажуть, що немає звуку більш «гугнявого», треті стверджують, що за красою і глибини звучання йому немає рівних. Інструмент досить не простий. В оркестровій музиці він перш за все використовується для вираження пасторальності.

Значення цього інструменту у сфері пленерності досить вагоме. Наприклад, плескіт хвиль у пісні Індійського гостя (опера «Садко») та водна стихія («Шехеразада»), морозна ніч («Ніч перед Різдвом»), казковість («Казка про царя Салтана») – та це тільки у М. Римського-Корсакова.

В. Мартинова пише, що: «...у класичному трактаті Г. Берліоза гобой трактується як інструмент пасторального вжитку, звукам якого притаманна «простодушність, наївна грація, тиха радість або смуток слабкої істоти — все це він чудово виражає у *cantabile*» [50, с. 212]. Автор трактату бачить за гобоєм лише ці образно-виражальні функції» [19, с. 111].

Зазвичай можемо використовувати термін пасторальний, щоб описати сільську місцевість, зокрема ідеалізований погляд на країну. Якщо малюєте веселі картини з пишними полями, спокійним небом, веселими зайчиками та різнокольоровими польовими квітами, виходить що створюєте так звані пасторальні сцени саме чарівним гобоєм.

Об'єктом дослідження – мистецтво гри на гобої, **предметом дослідження** – програмні цикли для гобоя-соло, інтерпретаційні підходи і образно-сміслові трактування тембру гобою.

Мета дослідження – розкрити основні віхи процесу театралізації виконавства на гобої.

Зазначена мета передбачає вирішення таких наукових **завдань**:

- розглянути специфіку жанру мініатюри для гобоя в ХХ столітті;
- охарактеризувати прояви театральності у музичному виконавстві;
- розглянути програмність;
- визначити образно-сміслові трактування

- тембру гобоя в програмних циклах композиторів XX століття;
- розкрити особливості ремарок у нотному тексті;
- здійснити виконавський аналіз обраних творів.

Методологія роботи. Для повного розкриття запропонованої теми дослідження використано комплексний підхід із залученням наступних музикознавчих підходів:

- *структурно-функціональний*, що сприяє виявленню музично-мовних засобів і їх роль у контексті конкретних творів;
- *жанровий та стильовий аналіз*, необхідний для аналізу музичних творів;
- *інтерпретаційний*, задіяний для розкриття виконавської специфіки аналізованих творів.

Теоретична база праці базується на наукових джерелах за наведеними далі напрямками:

- дослідження присвячені творчості Б. Бріттена – G. Caird [54], S. G. Djiovanis [55], F. M. Garzón, [64]; S. L. Mattson [70]; F. Mulder. [71]; G. D. Sotos [78]; O. D. Velescu [79].
- аналітичні думки виконавців стосовно творчості Г. Джакоба – M. W. Fay [63]; S. Hiramoto [65];
- статті, розкриваючи біографію та композиторський доробок А. Дораті – C. MacDonald [68];
- духового мистецтва, оркестровки, гобоя – В. Апатський [2], В. Богданов [4], О. Карс [11]; В. Мартинова [19; 21]; Є. Носирєв [29]; Ю. Усов [36]; М. Чулаки [43]; П. Юргенсон [48], G. Berlioz [50].
- праці стосовно теорії жанрів мініатюри, інструментального театру, аналізу музичних творів, інтерпретації, імпровізації – роботи Т. Адорно [1], С. Бірюков [3], Т. Веркіна [7], Є. Лісовенко [16], Л. Мазель [17], Є. Маркова [18], В. Москаленко [23], К. Моцаренко [24], Є. Назайкінський [25, 26, 27, 28], І. Полусмяк [31]; В. Семенчук [33]; С. Скребков [35]; Ю. Фурдуй [37];

Л. Шаповалова [44, 45, 46], С. Шип [47]; J. Pound [75], S. Sekyeong [77]; J. Yip Ching Lee [80].

Матеріалом дослідження обрано нотний текст А. Дораті «П'ять п'єс» для гобоя соло, Б. Бріттен «Шість Метаморфоз по Овідію» ор. 49, Г. Джакоб «Сім багателей» для гобоя соло, а також аудіо та відео записи виконавських версій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше розглянуто виконавські аспекти циклів для гобоя А. Дораті «П'ять п'єс» для гобоя соло, Г. Джакоба «Сім багателей» для гобоя соло. Надано виконавські рекомендації видатних гобоїстів для кращого відтворення змісту. Намічено шлях до пошуку вірної інтерпретації та відгуку у душі слухачів.

Практичне значення полягає у можливості використання основних ідей та висновків з питань виконавства на гобої. Отримані результати мажуть бути залученими до навчальних курсів «Історії виконавства на духових інструментах», «Історії сучасної музики», під час практичних занять в класі дерев'яних духових інструментів, а також для педагогічної діяльності за спеціалізацією «Гобой».

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у доповіді на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (21–22 травня, 2022 рік).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел та містить Додаток. Загальний обсяг роботи становить 68, з них основного тексту 57, Список використаних джерел включає 79 позицій, серед них 32– іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ПАСТОРАЛЬНІСТЬ ЯК КОРИННА ВЛАСТИВІСТЬ ГОБОЯ

Отже, Пастораль — це музичний твір, який змушує слухача думати про прості, старомодні дні або про життя в країні. Термін походить від *pastoral*, спочатку «що відноситься до пастухів», від латинського *pastoralis*, що означає «пастухів».

Деякі пасторалі мають сільську тематику, а інші використовують знайомі музичні теми, щоб викликати це відчуття. Справжня пастораль — це проста опера, що відбувається в сільській місцевості чи на фермі. Інші музичні пасторалі нагадують попередні форми музики і, як правило, дуже повільні, з гулькими басовими нотами. Барокові пасторалі включають частини «Месії» Г. Ф. Генделя та п'єсу Й. С. Баха під назвою «Пастораль».

«Ще з римських часів пасторальні теми були постійним учасником в літературі, мистецтві та, звичайно, музиці. Іноді композитори зображували конкретні звуки сільської місцевості — наприклад, погоду чи спів птахів, — тоді як інші вони шукали більш загальне зображення сільської місцевості та емоцій, які вона викликає» (переклад на українську Стоянов Д.) [75].

J. Pound, Заступник редактора журналу *BBC Music*, виділяє ТОП 5 прикладів пасторальної музики. Серед них, наступні: *G. F. Handel 'Acis and Galatea'* (1718); *L. van Beethoven 'Pastoral' Symphony No. 6* (1808); *G. Berlioz 'Symphonie Fantastique'* (1830); *L. Spohr Symphony No. 9, 'The Seasons'* (1850); *R. Schumann 'Waldszenen'* (1849).

Декілька слів про кожен з цих видатних творів. «Пасторальна опера» Генделя, створена для розваги надбагатого графа Карнарвона та його гостей у його заміському маєтку. Заснована на казці, описаній у «Метаморфозах» Овідія. Пастух Акіс закоханий у німфу Галатею. Велика частина твору наповнена свіжим, приємним настроєм, з вступним приспівом «О, насолода рівнини» та наступним речитативом Галатеї «Ви, зелені рівнини та лісові гори», що задають тон тому, що має бути прийти.

«Саме 22 грудня 1808 року віденська публіка почула перше виконання Шостої симфонії «Пасторальна» Л. Бетховена під час дуже прохолодного чотиригодинного концерту» (переклад на українську Стоянов Д.) [75]. Композитор зобразив інструментальною палітрою сонячні місяці і радощі сільської місцевості. Незвично для нього німецький композитор дав кожній із п'яти частин симфонії письмовий опис, щоб пояснити, що відбувається в музиці: «Пробудження радісних почуттів від прибуття у село», «Сцена біля струмка», «Веселе зібрання сільського люду», «Гроза, буря» та «Пісня пастуха. Відчуття радості і вдячності після закінчення бурі». Однак йому навряд чи потрібно було додавати ці описи, оскільки поєднання генія та нашої уяви робить неймовірні дива.

Як і «Пастораль» Л. В. Бетховена, новаторська «Фантастична симфонія» Берліоза складається з п'яти частин, кожна з яких має програмну назву. Зараз найважливіша для нас якраз третя частина «Сцена в полях». Коли ми мрійливо блукаємо пагорбами, ми чуємо діалог між двома пастухами, який відтворює найбільш влучний для цього інструмент – гобой, а також флейта. Все дійсно досить емоційно та передає своєрідну атмосферу.

«Л. Шпор придумав свою симфонію «Пори року», лежачи в ліжку після того, як послизнувся на льоду і отримав струс мозку» [75]. Кожній порі року приділена увага. У «Весні» відображено різноманітні звуки сільської місцевості та щебетання птахів. «Літо» трохи «лякає» гуркотом грому, як і в «Пасторальній симфонії» Бетховена та у «Фантастичному симфонії» Берліоза. А «Осінь» завершує симфонію бурхливою піснею після збирання врожаю.

Розглянули і оперу, і декілька симфоній, але для чудового прикладу пасторальної музики для інструменту соло обрано саме твір Р. Шумана *Waldszenen (Forest Scenes)* – «Лісові сцени». Це збірка з дев'яти коротких п'єс для фортепіано *solo*. Поки ми блукаємо серед дерев, німецький композитор викладає нам серенади різноманітними лісовими звуками, починаючи від «Мисливців на догляді» і закінчуючи атмосферою піснею

«Птаха-пророка». Якщо «Місце з привидами» може поставити нас на край, то незабаром ми знайдемо більш затишне місце в «*Friendly Landscape*», а потім «*The Inn*» — паб Шумана затишніше, менш галасливе, ніж у Шпора.

Серед найбільш відомих творів пасторального характеру відомі наступні: A. Corelli «*Christmas Concerto*» Op. 6 No. 8, *Pastorale*, E. Grieg «*Morning*» from *Peer Gynt* (*Morning Mood*); A. Vivaldi «*Spring*» from the *Four Seasons*, 3. *Danza Pastorale*; E. Chabrier «*Idylle*» from *Suite Pastorale*; G. F. Handel *Suite for Violin and Keyboard 1 Pastorale*; the *Pifa* movement of *Handel's Messiah*, the first movements of *Bach's Pastorale* (BWV 590) for organ.

«У музиці бароко пастораль — це рух мелодії в терціях над гуловим басом, що нагадує різдвяну музику піферарі, виконавців традиційної італійської волинки (*zampogna*) та очеретяної сопілки (*piffero*). Пастораль, як правило, створюється у помірному темпі за використанням розмірів: 6/8, 9/8 або 12/8. Нагадує уповільнену версію тарантели, охоплюючи багато однакових ритмів і мелодійних фраз» (переклад на українську Стоянов Д.) [73].

А. Скарлатті звертався до пасторальності у своїх клавірних сонатах та багато інших композиторів на зламі епохи бароко та класичної епохи, зокрема французькі (Марк-Антуан Шарпантьє), використовували цей прийом. Россіні, як відомо, включив розділ «Пастораль» у свою увертюру «*William Tell*», де головна тема виконується англійським ріжком із сімейства гобоя.

«Італійська пастораль ‘*Tu scendi dalle stelle*’, яку іноді називають «колядкою волинки» (*Canzone d'i zampognari*), є широко популярною різдвяною піснею St. Alfonso Liguori, а також ‘*Gesù bambino*’ P. Yon» (переклад на українську Стоянов Д.) [73].

Такі «*Pastorales*» досі грають у регіонах Південної Італії, де зампонья продовжує процвітати. «Пастораль може грати соло-зампоньїст, іноді також у супроводі піфферо (також зазвичай званого *ciaramella*, *pipita* або *bifera*),

який є примітивним атональним інструментом гобойного типу з подвійної тростиною» (переклад на українську Стоянов Д.) [73].

1.1 Стилiстичнi та жанровi особливостi музики для гобоя в ХХ столiттi

Мода на атональну музику, без тональностi превалювала, хоча не усi слiдували за нею. Були i такi, котрi виборювали саме «художню значимiсть тональних основ мелодiї i проявляли iнтерес до неокласицизму» [39]. Багато опусiв нiмецького композитора Пауло Хiндемiта, та звiсно ж «... його вчення про композицiю, пiдкреслювали важливiсть якщо не лада, то хоча б тонального центру в якостi виразного кошти музики. Неважливо, в мажорi чи мiнорi написано твiр, називається воно по тому головному тону, яким закинчується» [39]. Наприклад, Симфонiя in B для духових, 1951; цикл п'єс для фортепiано *Ludus tonalis*, 1942. Опора на мажорiв-мiнорний мислення характеризує також творчiсть А. Онеггера, Ф. Пуленка, iталiйського композитора А. Казелли та iнших.

Особливостi жанрiв «концерту для оркестру», «музики для ...» як симптомiв поновлення барокових *concerti grossi*. Поєднання концертних i симфонiчних принципiв побудови i розвитку музичної форми. Розквiт концертiв для сольних iнструментiв з оркестром, рiзномаїття їх драматургiчних i образних трактувань. Веризм, постромантизм, експресiонiзм, неокласицизм, та нави́ть поява синкретичних стилiв та постiйний пошук нового.

У своєму дослідженні В. Мартинова [19, с. 111] пише, що Музика Новітнього часу (від кінця ХІХ століття до сьогодишнього дня) має «...жорстке суміщення тембрових якостей iнструмента i певної образностi не є нормативом, а становить лише вiдправну точку в можливих слухацьких уявленнях. Свого часу А. Шонберг назвав сучасного слухача «тембровим гурманом» (див. про це: [1]), що означає той факт, що саме темброва комунікація виступає часто як пріоритетна при розпiзнаванні художнього

змісту твору. Важливу роль тут виконують і генетичні природні чинники, котрі асимілюються в тих чи інших інструментах і наштовхують на певні слухові асоціації».

1.2. А. Дораті «П'ять п'єс» для гобоя соло: досвід композиційно-драматургічного аналізу

Антала Дораті (1906 – 1988) був видатним угорським і американським диригентом, лицарем та кавалером Британської імперії, а у вільний час створював музику – все ж таки композитор. Закінчив Музичну академію імені Ф. Ліста одразу за двома спеціалізаціями: композиція (у викладачів З. Кодая та Л. Вайнера) та фортепіано (Б. Барток і А. Секей).

По мірі його кар'єри у 1928 році зайняв пост асистента диригента в Дрезденській опері, а через рік став музичним керівником Мюнстерської опери. Американський дебют відбувся в 1937 році в Національній симфонії штату Вашингтон, де Дораті продемонстрував своє вміння створювати та перетворювати оркестри. [61]. Це унікальне вміння із посереднього оркестру зробити еталонний, котрий звучить легендарно.

У подальшому А. Дораті працював як оркестровий диригент. Він послідовно очолював відомі оркестри світу у наступні роки такі як : «симфонічний оркестр Далласа (1945 – 1948), Симфонічний оркестр Міннеаполіса (1949 – 1960), Симфонічний оркестр ВВС (1963 – 1966), Стокгольмський філармонічний оркестр (1966 – 1970), Національний симфонічний оркестр США (1970 – 1977), Детройський симфонічний оркестр (1977 – 1981) і Королівський філармонічний оркестр в Лондоні (1975 – 1979). Також композитор багато працював з *Philharmonia Hungarica* і був обраний його почесним президентом» [58].

Багато записів було створено композитором А. Дораті, серед яких фігурувала звісно ж класична музика. Серед творів опинилися всі 108 симфоній Й. Гайдна, твори Б. Бартока, З. Кодая. Саме Антал Дораті «був першим диригентом, який записав музику всіх трьох балетів

П. І. Чайковського» («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик») у 1954 році. [58].

У тих доволі невеликих проміжках часу, коли артист знаходився за пультом диригента, він встигав створювати музику. Молодий композитор був впевненим музикантом, складав власні оригінальні твори, а також аранжував твори інших композиторів, таких як Й. Стросс II. Зростає досвід А. Дораті, а з ним і прихильність до просування сучасної музики, на що вплинуло збільшення оркестрового репертуару та замовлення нових творів. [59].

Виникає велике запитання, як у диригента та композитора вистачало на усе часу. Він з легкістю давав відповідь: «Це зовсім просто. Я щодня встаю о 7 годині ранку і працюю з семи до пів на десяту. Іноді ще й увечері. Дуже важливо, що мене ще дитиною привчили до концентрованої роботи. У нас вдома, в Будапешті, завжди було так: в одній кімнаті батько давав уроки скрипки, в іншій мати грала на роялі» [56].

Його композиторському перу належать симфонії, драма для читця, хору і оркестру «*Jesus oder Barabbas*», опубліковану книгу мемуарів «Нотатки семи десятиліть» (англ. *Notes of Seven Decades*) у 1979 році [58]. В творчому доробку композитора [60, 61] нами виявлено ряд творів для гобоя соло та у складі ансамблю, а саме: Ноктюрн – каприс (*Nocturne et Caprice*) для гобою і струнного квартету (1926); Дивертисмент для гобою та оркестру (1977) у симбіотичному жанрі концерту тривалістю майже 27 хвилин; П'ять п'єс для гобоя соло (1980); *Duo Concertant* для гобоя і фортепіано (1983); Триптих (гобой, гобой д'амур, англійський ріжок, фортепіано) (1985). В останні роки життя А. Дораті написав кантати, концерт для віолончелі, симфонію та ряд камерних ансамблів.

Диригентська інтерпретація А. Дораті привертає увагу музичальністю і чіткістю концепцій. Він особливо тонко передає барвисту балетну музику. У цьому переконують, зокрема, його записи «Жар-птиці» І. Стравінського, «Половецьких танців» О. Бородіна, сюїти з «Копелії» Л. Деліба, сюїти з вальсів Й. Штрауса [60].

Цикл для гобоя соло «П'ять п'єс» А. Дораті був написаний у 1980 році, у останні роки життя композитора. Твори циклу мають такі назви: «Бабка і мураха» (*La cigale et la fourmie*), «Лист любові» (*Lettre d'amour*), «Триголосна fuga» (*Fugue a trois voix*), «Колискова» (*Berceuse (Lullaby)*), «Фокуси» (*Legerdemain*).

Перша п'єса «Стрекоза та муравей» нагадує дві п'єси Б. Бріттена для гобоя і фортепіано «*Two Insect Pieces*» (Оса і Коник), які були створені у 1935 році для С. Спенсер. Прем'єра циклу відбулася 7 березня 1979 року на концерті вшанування пам'яті С. Спенсер, у виконанні Дж. Кракстон (*J. Craxton*) та М. Райт (*M. Wright*) у *Royal Northern College of Music* в Манчестері [68].

А. Дораті одразу створює два образні світи: спочатку йде монолог мурахи (1 – 25 тт.) і бабки (26 – 44 тт.), потім же починається їх взаємодія, яка триває аж до останньої ноти. Автор використовує два різних темпа для кожної комахи та у нотах є відповідні позначки *Tempo I (Allegro, половинна нота +/- 100, rubato)*, *Tempo II (Rigorouso)*. Форма твору кладена з трьох розділів, де перший розділ – представляє собою «розповідь мурахи», другий – «звичайний політ бабки в пошуках щастя», третій розділ – «раптова зустріч, що продовжується погонею бабки за мурахою та жорстока перемога бабки у цьому бою».

Тема мурахи побудована на широких висхідних стрибках (часом більше октави) з різкими змінами в динаміці. Морденти у вигляді тридцятьдругих тривалостей створюють ефект руху. У цілому звучить гостро, в розмірі *a la breve*. Цей ефект перегукується із «Коником» Б. Бріттена, який немов неспішно перестрибує з травинки та травинку у розмірі 6/8.



малюнок 1

Виникає асоціація із «Політом джмеля» М. Римського-Корсакого. Незвичний розмір 12/16 та рух пасажами із шістнадцятих тривалостей з акцентами на відносно слабкі долі такту.



малюнок 2

Та випадково виникає зустріч двох істот. Мураха спокійно продовжує своє дослідження світу (45 – 49 тт.) та раптом чує гомін крил бабки (50 – 51 тт.). Починає ховатися, але чує, що її наздоганяють, навіть встигає зробити рану. Знайшовши сховище та зупинивши свої стрибки зникає (58 т), а бабка продовжує кружляти з надією знайти свого нового друга (59 – 69 тт.). Але можна прослідити інтонації безнадії у повторюваному мотиві a – as – g – cis – d – dis та згодом ще три приспівки подібного плану, які поступово припиняються, руху немає...



Малюнок 3



Малюнок 4

Цей ефект нагадує перетворення Сирінкс у «Метаморфозах» Б. Бріттена, а саме у п'єсі «Пан».

Мураха почувши тишу, виповзає та ще більш розслаблено йде своїми ділами у темпі *Moderato* з відміткою *dolente* (із болем). Амплітуда стрибків звужується, усі динамічні відтінки у межах ріано (70 – 83 тт.). Але бабка починає потихеньку підкрадатися та майже підлітає - мураха встигає зробити останній стрибок, але вже занадто пізно.



Малюнок 5

Друга п'єса «Лист кохання» (*Andante*) дуже лірична, написана у розмірі $\frac{3}{4}$, має структуру АВА₁, де А – дві довготривалі фрази мелодійного та дуже чуттєвого змісту (1 – 24 тт.), В – імпульсивна середина розвиваючого типу (25 – 55 тт.), А₁ – видозмінений варіант А з флажолетами наприкінці. Тональний центр п'єси ля мінор з великою кількістю відхилень.

Розділ А містить фразу умовно поділену на три частини за допомогою зап'ятих та фермат на динаміці *p*. Хід на сексту вгору та на терцію вниз, починаючи з 7 такту: три рази повторюється триольний мотив, і кожного разу на секунду вище (та на пів нюансу тихіше від попереднього), але закінчується завжди однаково на e^1 . Друга фраза побудована так само та має закінчення на a .

Розділ В носить розвиваючий характер: мелодичний рух майже без великих стрибків, плавний, умовно ділиться на три «хвилі». В останній частині п'єси повертається тема першого розділу п'єси, немов чарівні спогади про щасливе кохання.

Третя п'єса - Триголосо́на фуга *Allegro guisto* містить змінний розмір (5/4, 4/4, 2/4, 5/8, 3/4, 7/8) велику кількість умовних позначень зміни динаміки, акцентів, пасажів, арпеджіо, емоційного характеру – *dolce, espressivo cantabile, marc.* При ознайомленні із третьою п'єсою дуже важливо звернути увагу на триголосо́. З порад О. Кошелева: «... спочатку слід дуже уважно вивчити партитуру, щоб зрозуміти ведення голосів, гармонію та тільки потім зводити усі голоси разом. Слід звернути увагу і натренувати різну динаміку на одному і тому ж звуці (*f, mf, p, pp*) та ролі арпеджіо у квартах» [14]. Партитура міститься як додаток до усіх п'яти п'єс. Великим досягненням буде створенням дійсної розмови трьох грою одного виконавця.

А. Дораті казав: «Три компоненти життя – це ритм, гармонія та мелодія, а музика – єдине мистецтво, яке висуває ці три елементи на перший план» [56]. Мені здається, що у цій п'єсі дещо грубо показано ці три фактори, більше схоже на натяк. Бо всі три голоси мають певні особливості. Та дуже життєстверджувано звучить три рази звук *d* у трьох різних октавах починаючи з третьої і доходячи до першої.

Четверта п'єса циклу ніби перегукується із другою за характером та структурою *ABA₁*, розділи якої роділені та водночас «з'єднані» ферматами, розмір 4/4. Умовні позначки *Andante, tranquillo, tenero*, а також коми для дихання, які вказують на поділ музичних думок. Більше нагадує Колискову – заспокійливу, дуже світлу (особливо підкреслюється гармонією із використанням усіх семи знаків – світлотінь *Ces – dur* та *aes-moll*), навіть великі стрибки не викликають напруження.

Розділ А (1 – 24 тт.) мислиться чотиритактово у незмінній динаміці *piano* з позначкою *improvvisando*, але складає три великі фрази, де спочатку йде виклад теми чотири такти, а потім вона варіюється у наступних чотирьох тактах.



малюнок 6

Розділ В (25 – 40 тт.) вносить зміни 2/4 розміром та темпом Allegretto, але ця позначка більш вплинула на характер, намалювавши картину спокійного весілля. Розділ А' радує нас Темпо І на первинним розміром. Наприкінці вже завершилося усе, позасинало, але через паузи ніби післямова



договорює таємничий голос гобою.

малюнок 7

Таким чином, «Бурлеска» в черговий раз доводить любов А. Дораті до мелодії, що також підтверджується його словами: «Я не можу жити без мелодії» [56].

П'ята п'єса «Фокуси» складається із двох розділів, що впевнено доводить про наяву повільного вступу з поміткою *la 'spiel' (Moderato, rubato, spiegato; 4/4; четвертна +- 76; 1 – 16 тт.)* та основної частини *la 'trick' (Vivace; 2/4; четвертна +-144; 17 – 105 тт.)*, як і є у театральному мистецтві фокусів.

Вступ містить фанфарний заклик, який має змогу підготувати нас до видовищної вистави. Музика вступу містична та загадкова, ніби поступово відкриває завісу чуда.



малюнок 8

Основна частина дуже віртуозна – стрибки, стрімкі пасажі, чергування розмірів (2/4, 5/8), постійні морденти, високі недсяжні для гобоя ноти (навіть хрестиком відмічені), як непереривний рух уперед та навіть досягнення темпу Presto (89 т.); терміни, яким не має кінця – *velocissimo, pochiss. rit, leggiero, ruvido, con bravura, rapido, libero, rapidissimo, volatile, parlato*.

Але все ж таки маємо пару зупинок – на *d* та *f* (див. малюнок 9).



малюнок 9

Та зовсім випадково після цієї бурі страстей все різко обривається із текстом «*voi la*» і закінчується стрибком $d^2 - g^2$ на стаккато на тихій динаміці.



малюнок 10

Висновки до Розділу 1

Розглянувши еволюцію гобоя, як інструмента що пройшов шлях від пасторальності до театралізації можна сміливо казати, що інструмент здатний на великі дива. В музиці ХХ століття відроджується традиції духового соло та жанри «музика для...», демонструється велика кількість стилів та напрямків, оновлюється стилі, перетворюючи їх на щось нове і унікальне.

Програмний цикл А. Дораті «П'ять п'єс» для гобоя соло потребує від виконавця досить високого рівню професіоналізму та майстерності. Для слухачів це доволі складний твір, без програмних пояснень його досягнути складно. Кожній п'єсі характерні певні технічні засоби, доволі непрості прийоми (флажолети, недсяжні високі звуки, трелі з вібрацією тощо), а також постійна картинність, що «вимальовується» у нотному тексті. Виконавець допомагає оживити музику і та донести до наших сердець.

РОЗДІЛ 2

ПРОЯВИ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ XX СТОЛІТТЯ

Намітилась різка зміна тенденцій та театр все частіше став впливати на музичне мистецтво. Концертне виконавство як «просто вийшов та зіграв» вже нікого не дивує, постійно треба шукати щось нове. З'являються нові жанри, вистави об'єднують одночасно театр і музику, симфонії містять картинний відеоряд, звуки малюють картини у нашому зображенні.

«XX століття ознаменоване формуванням нових жанрів, заснованих на синтезі мистецтв. В даний час в області професійної музики з'являється велика кількість опусів, що представляють жанр інструментального театру» [33], в яких крім музичного ряду, яке постачає музичну інформацію. Виникають інші ряди, пов'язані з театралізацією виконавського процесу. До неї можна віднести: застосування гриму, реквізиту, пересування виконавців, використання пластики, акторської гри, специфічну диспозицію інструменталістів, вживання голосу. Ці елементи можуть застосовуватися самостійно і комплексно. В останньому випадку виконання опусу уподібнюється повноцінному інструментальному спектаклі. Всі події, що відбуваються на сцені, повинні бути зафіксовані в партитурі.

Створення спектаклю на основі літературного мистецтва, переосмислення «метаморфози», поєднання музичних зобов'язань. Це набуття мови і є головний, самий зачаровуючий сюжет «Метаморфоз» Давида Боба, вистави про молодість на уламках злого іржавого світу. А тому крізь тлін і морок бутафорського апокаліпсису тут проривається захват. Застрою «Метаморфози», звичайно ж, гімн.

Просвітництво Овідієм «Метаморфози» Давида Боба і Кирила Серебренникова – проект, який побачив світ у кінці жовтня 2012 року на «Платформі», молода публіка сприймає з зосередженим пихтінням. Незважаючи на те, що вірші Овідія, перекладеного у нас великоваговим гекзаметром Сергія Шервинського, Римма Генкина перетворила в прозу, що

додала ефект достовірності химерним казкам, а Валерій Печейкін склав нові тексти і нового персонажа, Полутварь, – розібратися з усіма богами греко-римського пантеону і їх темними, кровожерливими відносинами, не просто.

Популярність інструментального театру в ХХ столітті обумовлена «...синтетичної природою жанру: він «вигідний» як для композиторів (візуальний ряд дозволяє розширити смислову сферу) і виконавців (сприяє прояву їх акторських здібностей), так і для слухачів» [33, с. 74] (приковує увагу і допомагає зрозуміти думки композитора). Чіткий, продуманий автором план залучення елементів театралізації та гри на інструментах – запорука вдалого інструментально-театрального опусу.

2.1. Б. Бріттен «Шість метаморфоз» для гобоя соло: композиторський задум та виконавські аспекти

Програмний цикл «Шість метаморфоз по Овідію» ор. 49 для гобоя соло Б. Бріттена написано у 1951 року та має посвяту – Дж. Боутон (дочка видатного композитора та друга самого Б. Бріттена – Р. Боутона). Прем'єра була адаптована під фестиваль у Олдборо, а саме у селі Торпенесс, яке виконувало на той час функції концертної локації та вистроєне спеціально для відпочивання. Тому серед великої кількості персонажів поеми Овідія (понад 200) композитор відібрав шість у такій послідовності: Пан (*Pan*), Фаетон (*Phaeton*), Ніобея (*Niobe*), Вакх (*Bacchus*), Нарцис (*Narcissus*), Аретуза (*Arethusa*).

За початковим задумом Б. Бріттена: «... на озері Міра Дж. Боутон повинна була грати на гобої, пливучи на плоті, а слухачі – на човнах навколо неї» [79]. Однак, як згадується у листах самого композитора, виконавиця засумнівалася у своїй безпеці та відмовилася від цієї затії. Згодом виявилось, що марно, адже хор під час одного з концертів втратив стійкість під ногами та опинився у воді, намагаючись відтворити руки мадригалу [79].

Організатори змогли дійти згоди та винайшли оригінальний варіант у вигляді відповідного острівку, що і став імпровізованою сценою. Але все ж

такі мрії автора здійснилися лише пару років опісля та Дж. Боутон виконала «Шість метаморфоз» стоячи на баржі. [76, с. 546].

Саме тут виникає запитання, а чому саме на воді? Виявляється, що водна стихія була улюбленою для Б. Бріттена та як уточнює А. Андрушкевич у анотаціях к диску з записами творів для гобоя цього композитора, то герої опер зазвичай гинуть у воді: «у морі, котре Б. Бріттен спостерігав с самого народження» [49]. Також дослідниця вказує на те, що тематика стихії «проходить крізь безліч його творів аж до останньої опери («Смерть у Венеції» за новелою Томаса Манна). Тому у циклі «Шість метаморфоз» вода трактується як символ смерті-переходу в інший стан.

Між іншим, рукописний примірник випадково потрапив з рук Б. Бріттена на прем'єрі (14.06.1951) у ставок, що знаходиться поблизу [66]. Рецензії були позитивними, ось наприклад із редакції «Музика та листи» написала: «... кожен твір є як би пасторальна імпровізація, де пастухова труба ніколи не може згадати початкову точку відтворення мелодії і втрачає себе під час нової екскурсії вишуканої музичної багатослівності» [49].

Розглянемо наших персонажів по типу їх взаємодії з водними силами на дві групи:

1) Мають очевидний контакт, що ми вбачаємо у програмних коментарях (докладніше при аналізі п'єс далі у тексті): Фаєтон – гине у річці Падус; Нарцис – споглядає своє відображення у водній гладині; Аретуза – перетворюється у фонтан.

2) Пов'язані опосередковано: Пан грає на сопілці з болотного очерету, в який перетворилася його кохана наяда Сиринкс; Ніобея гірко оплакує смерть дітей (а сльози як відомо це вода); Вакх нерозлучний з вином, що також є рідиною.

Для кращого розуміння тексту маленьких програмних заголовків, давайте розглянемо даних персонажів з точки зору Овідія та його міфологічних романів. Данні зведені у таблицю [65].

Ім'я	Роль персонажу	Поява в	Посилання
------	----------------	---------	-----------

		Метаморфозах (Книга: вірші)	
Пан	Бог пастухів і ліс з козячою бородою, -роги і -ноги	I: 699–707, VI: 329, XI: 147–171, XIV: 515	Ovid 1971, pp. 47–325 Bulfinch 1942, p. 10
Фаєтон	Син Аполлона та Клементія.	I: 750–776, II: 19–400, IV: 246, X: 262, XII: 581	Ovid 1971, pp. 49–283
Ніобея	Дочка Тантала і дружина царя Амфіонського з Фівів. Похвалився, що у неї більше дітей, ніж у Латони. В помсту двом дітям богині, Діані та Аполлону, вбили всіх Ніоби. В горі вона плакала, поки її не перетворили на камінь.	VI: 148–298	Ovid 1971, pp. 138–142
Вакх	Бог вина, як його наркотичні ефекти, так і його соціальні та благодіючі впливи. Син Юпітера і Семеля. Його розглядають як пропагандиста миру, законодавця та любителя миру. Римський еквівалент грецького Діоніса.	III: 316–733, IV: 3–613, V: 329, VI: 125–598, VII: 294–359, XI: 85–134, XII: 578, XIII: 639–651, XV: 114–413	Ovid 1971, pp. 82–345 Bulfinch 1942, p. 9
Нарцис	Син Ліріопи. Він закохався у своє власне відображення і пропав до смерті. Коли він помер, його метаморфозували в однойменну рослину.	III: 346–413	Ovid 1971, pp. 83–85
Аретуза	Німфа і весна. Вона втекла від річкового бога Алфея до Сіракузи, Сіцилія.	V: 409–642	Ovid 1971, pp. 127–133

Також простежується продумана композиція циклу та п'єси мають свого «двійника», розташованого у дзеркальному положенні. Таким чином, виникають такі пари: 1 – 6, 2 – 5, а 3 – 4. Треба пояснити, що героєм першої п'єси фактично є не Пан, а саме Сирінкс (нереїда) та саме її розповідь ми чуємо у звуках сопілки. Її копією є Аретуза із шостої п'єси, яка також водна німфа (наяда), рятувалася від любовного запалу бога та її мелодія у гономі фонтану.

Наступна пара мов близнюки – Фаетон і Нарцис: обидва самозакохані та сміливі, обидва покарані внаслідок свого егоїзму – Фаетон скинутий ударом блискавки в річку Падус, а Нарцис перетворений на квітку, який вічно милується своїм водним відображенням.

Найбільш незвичний дует Ніобеї та Вакха, за думкою О. Морозової [22], бо даних персонажів не можна ототожнювати з водної символікою, проте вони мають зв'язок з різними типами рідини: сльози Ніобеї та вино Вакха.

1. Пан

П'єса містить заголовок «Пан, який грає на сопілці, в яку перетворилася Сирінкс, його кохана», який відразу же малює нам картину трагічності. Одразу помічаємо відмітку – *Senza misura*, що означає без розмірності та не сковує композитора у створенні мелодичних фраз. Б. Бріттен використовує зап'яті ('), що вказують на розмір думок та велика кількість фермато (12).

Пан зображується Овідієм як сильний, могутній бог з дуже високою думкою про себе. Пан мав апетит до наївних молодих жінок і, як і більшість інших богів, зазвичай отримував те, що хотів [70, 23 – 33]. Сирінкс, деревна німфа та вона дала йому лише презирство та втекла у ліс до річки Ладон. У цей момент Сирінкс молилася за перетворення, щоб ухилитися від Пана, і її молитви були почуті. Як тільки Пан надздогнав Сирінкс, вона зникла, і він натомість тримав жменю болотних очеретів, які видавали тон, що нагадує німфу [22, 51 – 52].

Тональний план п'єси знаходиться у межах та близьких ступенях спорідненості к *A-dur*. Стосовно форми дослідники різняться у своїх думках. *S. G. Djiovanis* стверджує, що це АВА та крайні розділи однотипні, але все ж таки останній розділ містить елементи обох попередніх розділів. *F. M. Garzón* іншої думки – АВС, де А – Пісня про любов Пана (1 – 5 тт.); В – Втеча Сирінкс (6 – 8 тт), С – спів комишу та створення флейти Пана (9 – 15 тт).

Отже, розділ А містить п'ять фраз, які звучать як крик душі та постійні динамічні коливання всередині, що створює атмосферу пориву вітру. Ці

музичні думки склеєні ферматами та завершуються невирішеним *d*. Пісня про любов Пана до німфи, переважає ліризм над метрикою.



Розділ В створює напругу втечі німфи, яка спочатку спокійно перебігає між деревами, але все швидше потрібно бігти, напруга зростає і це підсилюється використанням *aïs* та *a* натурального, а також гармонійними стрибками. Сирінкс перетворюється на очеретяну горстку, яку Пан використовує для створення флейти.

Як зазначає, Ф. Малдер, то старовинні інструменти налаштовувалися за допомогою цілої шкали тонів [71, 67 – 74] та Б. Бріттен використав її у 8 т.



Та ось як виглядає цей ніби політ німфи:



Заключна фаза містить пару заходів лідійського ладу на D. Крім того, D – тонічна нота фундаментальної шкали гобоя. Даний розділ поєднує в собі різні елементи «Пана» і дає відчуття руху, зображаючи завершену трансформацію Сирінкс.

2. Фаєтон

Програмний підзаголовок «Фаетон, що не стримав стрімкого бігу крилатих коней; був скинутий з колісниці в річку Падус ударом блискавки». П'єса має чітко виражену танцювальність (*Vivace ritmico*, шалена швидкість 152) та демонструє немов би швидкість карети. Все це наповнює слухача відчуттям запаморочення та страхом.

Дана п'єса виділяється серед циклу «Метаморфоз», бо зазвичай у другому розділі форми відбувається перетворення, але Фаетон більше схожий на персонажа у дії та нагадує нам «Дві п'єси: комахи» Б. Бріттена. Вільно композитор поводить із розміром, де кількість восьмих постійно змінюється, то збільшуючись до 18/8, то зменшуючись до 6/8.

Л. Морозова дані зміни порівняла із віршованою мовою з чіткою пульсацією, але при збереженні свободи розвитку музичної думки. Якщо перевести ритм у схематичні віршові стопи, то перед нами постає шестистопний вірш з двох варіантним заповненням стоп. Це дозволяє стверджувати, що саме такою будовою володів античний гекзаметр, розмір, яким і написані «Метаморфози» Овідія.

Звернемо увагу на те, що лише в 27-ми з 42-х тактів зберігається довжина фраз, відповідна гекзаметра. У решти 15-ти тактах вона спотворюється, з'являється відчуття сум'яття – ймовірно, саме ці такти малюють картину падіння колісниці. Також дана гіпотеза, запропонована Л. Морозовою [22] підтверджується гармонією фрагмента: в ній з'являється непередбачувана хроматика, що прийшла на зміну послідовної діатоніці початкового епізоду. Мелодика різко «скочується» в нижній регістр звучання гобоя, врешті-решт, добираючись до найнижчого можливого тону – ноти сі бемоль малої октави.

Форма даного твору АВА'С. Емоційну програму (за *F. M. Garzón*) можна представити так: А (1 – 18 тт.) – момент, коли Фаетон сідає у колісницю та коні не впізнаючи вершника розбігаються, картина поступового злету; В (19 – 27 тт.) – карета від'їжджає та починає закрадатися страх – політ на великій

висоті (ніби віддаленість виражена тихою динамікою на *pp*); А' (28 – 37 тт.) – його вражає блискавка; С (38 – 41 тт.) – падіння Фаетона у річку Падус.

Тональний центр першого розділу структури твору кружляє навколо звуку g^1 . Мелодія охоплює широкий діапазон гобою та робить це за допомогою невеликих інтервалів, тим самим підтверджуючи ідею, що А – це «коні, що невпинно скачуть у повітрі та розривають хмари» [71].

Артикуляція другого розділу невиразна на відміну від *staccato* першої. Використання плавних мелодій та більш високого регістру говорить про те, що Фаетон досяг великої висоти (не може піднятися далі – коливання звуку на одній і тій самій висоті), заціпенів від страху та втрачає контроль над колісницею.

Втрата управління колісницею починається у третьому розділі (*Agitato*, найголосніший розділ – *f* – *ff*). У музиці плутаються голоси та гармонії, в наслідок чого утворюється ритмічне гальмування аж до цілих в ритмі тріолей.



Останній, четвертий розділ є найкоротшим (4 такти) і виглядає як «післямова», перегукується з другим розділом по динаміці (*p*), по високому регістру (друга октава) і за типом руху (завмирання на одній висоті). В цьому розділі, Б. Бріттен, на думку Л. Морозової [22] схильний малювати занурення колісниці під воду вже після падіння (саме падіння очевидно було зображено в попередньому фрагменті) – застигла в тремолованні мелодійна лінія

нагадує собою воронку, а фінальний висхідний пасаж на *ppp* звучить як останній сплеск.



Також у даній п'єсі відбувається симбіоз та показ одразу трьох стихій: вогненну (її втілює колісниця), повітряну (так як Фаєтон веде свій шлях по повітрю) і водну (колісниця падає в річку).

3. Ніобєя

Вона зображена у циклі з шести метаморфоз як: «Ніобєя, що оплакує смерть своїх чотирнадцяти дітей, перетворилася в гору» (*Andante*). Подібно до «Пану» дана п'єса має форму АВА, де В – це момент перевтілення. Весь рух, заснований на єдиній мелодійній ідеї, що демонструється у перших двох тактах.

Композитор дав дуже яскравий термін для повної передачі почуттів страждаючої матері – *piangendo*, що в перекладі з італійської означає «що плаче». Мелодійна лінія дуже характерна для плачу та сліз, що ніби спадають донизу. Перша секція (1 – 10 тт.) заснована на використанні тембрально яскравої у звучанні гобоя тональності *Des-dur*. Примітні три фрази, які розпочинаються із нисхідного мотиву за яким слідує дисонуючий висхідний матеріал, що слухачі вже ледь втримують сльози.

F. Mulder дослідив ще одну цікавинку – приховану деталь, як прийом, що дуже часто використовував Б. Бріттен у своїй музиці. Якщо згадати легенду, то спочатку дуже жорстоко вбивають шістьох синів, але останнього лише після того, як він благав богів пощадити його. У музиці перших двох фраз композитор використовує шість нот, але далі вже стає саме сім звуків гобоя. Розділ завершується домінуванням фрігійської шкали у виглядів часто вживаних звуків А, G, E.

Друга секція (10 – 19 тт.) нагадує мелодію попередньої секції, але у ритмічному інваріанті. Музика стає більш хроматичною та напруженою, авторська ремарка *Animando* вказує на момент метаморфози – Ніобеї у гору.

Третя секція передбачає повернення матеріалу першої секції та посилює ідею перетворення у камінь – *senza express*.

4. Вакх

Це особлива п'єса про загадкового Вакха, котрий не перетворюється і не вмирає, та навіть не розповідає нам конкретну історію, а лише вакханалія та свято напоїв та їжі. Також має підзаголовок: «Вакх, на бенкетах якого стоїть шум від реготу і балаканини жінок і вигуків хлопчаків». П'ять частин формують структуру твору та можемо його охарактеризувати, як рондо: А (приспів), В (епізод), А' (скорочений приспів), С (епізод) і А (код на основі приспіву).

Перша секція (1 – 14 тт, *Allegro pesante*) має тональний центр *F-dur* і представлена у двочастинній формі. Образне втілення у звучанні гобоя п'яного Вакха, що бродить по своїй вакханалії.



Друга секція (15 – 24 тт., *A-dur, Piu vivo*) демонструє бурхливу активність, нескінчений рух, голоси. Невдовзі слідує ніби повернення матеріалу першої секції (25 – 32 тт., *F-dur*) із бенкетом Вакху.

У наступному епізоді твору (*Con moto, C-dur, 33 – 41 тт.*) зображено «балаканину» жінок на святі. Віртуозні стрімкі пасажі, що завершуються терціями, зліговані у єдиній клекіт злих язиків пліткарок.



На початку коди вводиться новий матеріал, заснований на екстремальному низькому та гучному c^1 , за яким слідує стрімкий пасаж ніби фальцетом на *p*. G. D. Sotos [78, с. 44] дає досить сміливе образне тлумачення – це ніби відрижка Вакха після стільки випитого вина.



5. Нарцис

Розмірений темп *Lento piacevole* знайомить нас із прекрасним юнаком: «Нарцис, котрий полюбив свій образ і став квіткою». Дана п'єса має потрібну форму, далеке видозмінення початкової тональності *f-moll* до завершальної *C-dur*. Особливість 5-ої частини «Метаморфоз» – постійний розмір 6/8, що створює більш жорсткі рамки щодо мелодійних фраз та ліній, ніж у попередніх частинах та може уособлювати природу любовного роману Нарцису із дзеркальним відображенням.

Розділ А (1 – 9 тт.) пропонує нам образ самого Нарциса і має характерну ритмічну фігуру із шістьох 32-х тривалостей, яка нагадує трель.

Розділ В (10 – 23 тт.) як і у інших п'єсах з циклу являє собою метаморфозу Нарциса. Його музичне відображення відбувається контрапунктом, діалог двох (реальне і відбите зображення у воді) утворюється завдяки інверсії напрямку інтервалів.



Розділ А (*Tranquillo*, *pp*, 24 – 29 тт.) наповнений мелодією звуків гобоя, спрямованих вгору з їхнім відображенням із копіями напрямку до низу – фінальна стадія Нарциса у стані квітки.

6. *Аретуза*

П'єса, яка завершує даний цикл перетворень (*Largamente*, *D-dur*, *3/8*, *espressivo*): «Аретуза, яка, летить від любові річкового бога Алфея, перетворюється у фонтан». Образна складова (за *S. Mattson* [70]) форми АВА така: втеча Аретузи від Алфея і її відчайдушний крик про допомогу Діанезі (1 – 41 тт.); Аретуза, схована за хмарою та її перетворення у струмок (42 – 61 тт.); переоцінка Аретузи та поява її як фонтану (62 – 79 тт.).

Пульсація безупинна, але відсутній будь-який натяк на танцювальність. Л. Морозова надає дуже точне висловлювання: «... Замість пружності – плавність і плинність, замість сходження – ниспадіння» [22, с. 7]. П'єса складається із секвенційного повторення шестизвучної фрази, що включає в себе фігуру руху по звуках акорду (на початку і в кінці) та оспівування (у середині).

Цікавого ефекту композитор домігся і у ладогармонічному плані: при наявності безлічі альтерацій все ж таки панує діатоніка. Магія в тому, що хроматизми за допомогою альтерованих ступенів швидко переводять

мелодійну лінії з однієї тональності в іншу. Таким засобом і ефект несподіванки і хиткості, присутній на тональних стиках швидко зникає, «... даруючи відчуття спокою, ніжності, простоти – так само як і таємничої мінливості, невловимості, невизначеності» [22, с. 8].

Тричастинна побудова містить купюр, завдяки якому вилучається середній розділ із довгими трелями («клекіт» водоспаду), що спускаються поступово вниз і чергуються з висхідними фразами, заснованими на матеріалі попереднього розділу. Надає деяке метро ритмічне збивання, що дозволяє урізноманітнити ритм після суворої пульсації.



Повернення (*Animando*) початкового матеріалу музичної ткани. Цикл замикається у основній тональності (D-dur), яким закінчувалася і перша п'єса циклу «Метаморфози».

2.2. Особливості авторських ремарок: виконавське прочитання, специфіка трактовки тембра гобоя

При першій зустрічі з Метаморфозами виникає запитання, чому Б. Бріттен обрав саме гобой, доволі скутий на зміни кольорів на весь діапазон, незважаючи на багатство тембру. Але саме у гобоя мелодичні та гармонічні процеси перетворення звучать ясно та прозоро. Пан, наповнений ферматами та зап'яними допомагає солісту не зомліти. Фаєтон і Ніубея з абстрактним нелінійним використанням псевдо-традиційних гармоній, а також домінантові септакорди без регулярного вирішення. Імпульсивний виклад матеріалу Вакха потребує не абиякого емоційного наповнення та

вміння демонструвати різку зміну настроїв. Тонка елегантність та гра двох сутностей у Нарцисі. Та нарешті мов затоплені варіації Аретузи.

Також розгляд виконавських ремарок та інтерпретації видатних гобоїстів допомагає нам розробити вірний план вивчення цього дивного твору. «Метаморфози» не настільки прості, як це здається при першому погляді. Вони складні у деталях, починаючи від загадкових назв та яскравих частин до інструментального письма з вірезунками та технічними забаганками, що ніби містика та не зовсім зрозумілі. Цей розгляд містить думки ... , засновані на вивченні літературного та художнього фону.

Важливим звуковим джерелом звісно ж є запис Дж. Боутон 1952-^{го} року, а також С. Френсіс, Дж. Кракстон, Х. Холлігер є цінними для усіх аспектів інтерпретації. Б. Бріттен був дуже вибагливим к виконавцям по дотриманню усіх деталей музичного полотна «Метаморфоз», але сам згодом писав, що його точка зору змінювалася під час спілкування з гобоїстами [22].

Перший запис твору більш ескізний, ніби кишеньковий варіант композитора 1951 року. Другий – у якості еталону, орієнтиру для послідовників Дж. Боутон містить матеріали рукописних джерел автора. Та зовсім недавно зроблений варіант втілення Н. Даніела.

Дж. Болтон навчалася у Л. Гусенса, згодом почала кар'єру солістки оркестру та почала гастролювати. Це ім'я багато важило на час написання «Метаморфоз» Б. Бріттена, тому вибір і пав на неї. Вона викладала у Королівському музичному коледжі та вплинула на багатьох молодих виконавців.

Н. Даніел один із самих видатних солістів Великобританії. Їм заслуховуються, хочуть грати як він. За свою кар'єру він виступав із усіма видатними диригентами та оркестрами світу та став великою силою у створенні нового репертуару для гобоя.

Доволі часто ходжу на концерти та обожнюю свій інструмент гобой, тому слідкую за усіма новинами. Шостого березня 2019 року у Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського я вперше почув цикл «Метаморфози»

Б. Бріттена у виконанні на той час аспірантки нашого університету Валерії Мартинової. Її інтерпретація циклу Б.Бріттена була досить лаконічною та змістовною. Під час виконання я поринув у світ міфів за допомогою чарівних мелодій гобоя. Сповідь Пана про втрату коханої німфи торкала тонкі струни душі. Напруга їзди із колісницею Фаетона тримала до останньої миті, подаючи маленькі просвіти надії. Плач Ніобеї розривав мене навпіл. Гуляння Вакха малювало картину свята та розпутства. Вразив філігранно вистроєний діалог із внутрішнім Я, який злився у єдиний голос у Нарцисі. Хвилі водоспаду опадали із різною силою та тиском, середина із використанням трелей майже на кожній ноті створила атмосферу бурної стихії води. Вважаючи на усе вищезгадане можу сміливо зауважити, що В. Мартинова ретельно та дуже детально працювала не тільки над технічними труднощами, але і над створенням театрального виступу на основі програми композитора Б. Бріттена.

Ще один важливий момент «театралізації» даного циклу – як проходить процес ознайомлення слухачів із програмою кожної п'єси. На концерті В. Мартинової текст зачитує ведучий Ю. Седлецький, а на виступі К. Герберта у старій будівлі Органного залу, виконавець із Німеччини сам промовляє оригінальні замітки Б. Бріттена англійською мовою та пропонує свій міні-спектакль.

Зовсім недавно я мав за щастя поспілкуватися з дійсним на цей час концертмейстером ХНАТОБу імені М. В. Лисенка, випускником Королівського коледжу музики (Лондон) та магістрантом Манчестера талановитим виконавцем О. Кошелевим. Він грає на усіх різновидах гобою, бере участь у відтворенні аутентичного музикування – грає в ансамблі на барочному гобої музику епохи бароко. В Харкові на концертах проекту «Вечори із бароковим гобоєм» відбувся унікальний концерт, де звучав *oboe da caccia* (мисливський гобой) - це просто надзвичайно! У репертуарі О. Кошелева широкий спектр творів для гобоя з оркестром, камерних ансамблів, а також твори для гобоя соло.

На власному YouTube-каналі О. Кошелева розміщено записи популярніших творів для гобоя соло – Б. Брітена «Шість Метаморфоз», Г. Джакоба «Сім багателей», А. Дораті «П'ять п'єс». З нашого міні-інтерв'ю я побачив наскільки сильно можна бути захопленим своїм інструментом.

Згідно думці О. Кошелева [14], означені твори Б. Брітена, Г. Джакоба, А. Дораті цінні не тільки для студентів консерваторії для оволодіння технічними та художніми якостями гри, але і для концертуєчих музикантів та слухачів. Для виконання вказаних творів студент повинен від самого початку володіти мінімальними навиками обов'язкових елементів: звуковедення, дихання, фразування, штрихи, динаміка, образне мислення. В якості порад майстра гобою стосовно інтерпретацій слід зауважити. Звісно ми повинні ретельно дотримуватися вказівок композитора, а також шукати свій «логічно обґрунтований шлях, відповідно до тих умов, в яких виконується твір, такі як акустика, вологість для тростин ...» [14]. Та не забувати про емоції та свої власні асоціації, які виникають у даних програмних творах.

Я згоден з думкою О. Кошелева, але все ж таки не кожен студент здатен осягнути усю глибину даних мініатюр та зуміти відтворити диво театралізованого виконавства, як у далеку далечінь століть у мистецтві авлетистів. З ХХ століття потрохи відновлюється традиція сольного виконавства на гобої, яке було майже втрачене за період реконструювання інструменту в добу Романтизму.

Наприклад, доволі показовим у плані театральної презентації є твір сучасного українського композитора В. Рунчака під назвою «Homo ludens IX (обое: я і гобой) дев'ять невинуватих зупинок для “гулящого” гобоїста». Про цей твір йшла мова у доповіді Валерії Мартинової «Пластична складова у сучасному гобойному мистецтві» на конференції «Пластичний вимір музичного мистецтва», яка відбулася на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського 8-го грудня 2018 року. «У творі самим автором передбачено пересування виконавця по дев'ятьом точкам простору, на яких розміщено пульти, розташовані у різних місцях зали та сцени. На

кожному з пронумерованих пультів стоять окремі сторінки з фрагментами твору, які гобоїст виконує поступово, переходячи (або перебігаючи) від пульта до пульта...» [21].

Висновки до Розділу 2

Цикл мініатюр для гобоя соло «Шість метаморфоз» оп. 49 Б. Бріттена вже давно став однією з небагатьох помітних композицій, написаних для духового інструменту без супроводу у XX столітті. Він є найбільш виконуваною композицією. Крім того, став стандартною частиною сольного репертуару гобоя, а також загальним для студентів та професіоналів для вивчення та виконання.

У даному розділі ми зробили розгляд еталонних записів нашого часу та обґрунтували: навички, якими повинні володіти студенти; поради стосовно вивчення «Метаморфоз» та пошуку своєї власної інтерпретації; особливості театрального мистецтва у симбіозі з музичним виконанням.

РОЗДІЛ 3

СТИЛІСТИКА ЖАНРУ БАГАТЕЛЕЙ У МУЗИЦІ ДЛЯ ГОБОЯ СОЛО

3.1. Жанр багателі у музичному мистецтві

Розгляду мініатюр нажаль приділено мало уваги. «Лише в фундаментальній праці В. Холопової в розділі «Музичні форми бароко» помітили невеликий підрозділ «Малі (прості) форми». У роботі Л. Мазеля та В. Цукермана «Аналіз музичних творів: елементи музики та методика аналізу малих форм» як окремий феномен мала форма взагалі не розглядається, вона слугує лише зручним ілюстративним матеріалом для аналізу формотворчих та структурних елементів» [24, с. 23].

У XIX – XX ст. в модусі індивідуальних композиторських стилів романтична мініатюра опиняється в центрі уваги. Також розглядається під кутом специфіки культурних традицій та національних шкіл.

Про саме поетику форми казав Є. В. Назайкінський у своїй роботі «Поетика музичної мініатюри» та віддав їй (поетиці) центральні місце. Він стверджує, що даний тип малої музичної форми постає не як доповнення, фон, ескіз для більш значних творів, а саме як надзвичайно важливий, самостійний, багатогранний феномен.

К. Моцаренко у своєму дослідженні жанру фортепіанної багателі наводить наступні слова: «Багатель як форма висловлювання композитора якнайкраще відповідає реаліям сьогодення, адже швидкоплинність сучасного життя. Надзвичайно концентрований та розмаїтий потік інформації, що лавиною спадає на свідомість людини, змушує митця обирати іноді дуже стислий формат викладу і при цьому максимально зберегти глибину ідеї, яку він транслює засобами музичної мови» [24, с. 2]. Можемо зробити висновок, що саме цей жанр, дещо необтяжливе, невеличке за розміром та розважальне сьогодні набуває нового змісту, стає сховищем цілого Всесвіту.

Лаконічний виклад та тяжіння до афористичності є ознакою як і інструментальної мініатюри, так і самої багателі. Наведемо приклад, що

висвітлює тему афоризмів в музиці, зокрема інтерпретаційний аналіз твору 1990 року А. Шнітке «П'ять афоризмів», що був проведений у ряді наукових публікацій С. Вартанова. Про «Афоризми» Д. Шостаковича та А. Шнітке пише О. Лисовенко [16]. Цікавою є його теза про «мультижанрове» наповнення цих творів композитора Д. Шостаковича: «Під «шапкою» афоризму у Д. Шостаковича, подібно до шопенівської «прелюдії» чи карнавальної «маски» Р. Шумана, криються різноманітні жанри: речитатив, серенада, ноктюрн, елегія, траурний марш, етюд, легенда, колискова, а також програмна «Пляска смерті» і поліфонічний канон. Все вище зазначене зближує музичний афоризм за універсальністю музично-образного наповнення із жанром багателі» [24, с. 29 – 30].

Багателі (франц. *Bagatelle*, букв. – дрібничка) – невелика інструментальна п'єса, переважно для фортепіано, щодо неважка для виконання. Вважається, що назва «багатель» вперше з'явилася у 1717 році в творах Ф. Куперена – «*Les bagatelles*»). Але існує інша думка стосовно піонерства в цьому жанрі.

К. Моцаренко [24, с.31] про слова *J. Yip Ching Lee*, який розповідав: «... Х. Шнайдер у своєму словнику пише, що багатель як музичний термін вперше з'являється 1679 року у вокальному трактаті «*Remarques sur l'art de bien chanter*» авторства Benigne de Bacilly, пізніше опубліковано багателі для інструментального ансамблю – "La bagatelle" із «П'єс-тріо» *M. Marais* (1692) для двох струнних інструментів та бассо континуо та "Gavotte la bagatelle" *M. de La Barre* з «П'єс для флейти та бассо континуо» *op. 4* (1702), також наведено ряд нотних прикладів, що ілюструють ранні багателі» [80, с. 4-10].

Якщо розглядати дослідження Ю. Фурдуй, то найбільш ранній твір цього жанру є п'єса авторства *Antonio Vivaldi* 1713 року. [37, с. 198].

Н. Рябуха, яка має наукові праці стосовно малих музичних форм, «поділяє українські фортепіанні мініатюри на три великі групи, кожна з яких ретельно деталізує – фольклорні (пісенні і пісенно-танцювальні,

танцювальні), програмні (жанрова та образно-асоціативна програмність) та непрограмні («чиста», «абсолютна» мініатюра)» [24, с. 25].

Найбільш відомі багателі були написані Людвігом ван Бетховеном (1770-1827), який опублікував три збірки: «Багателі *op. 33*», «Багателі *op. 119*» і «Багателі *op. 126*». Він також написав кілька подібних творів, що не були опубліковані за його життя, включаючи п'єсу, яка найбільш відома як «До Елізи» (Багатель *op. 59*, її відносять до 1810 рік).

Інші примітні приклади наведемо далі.

Почнемо з «Багатель без тональності» Ференца Ліста (раннє дослідження атональності). Більш привабливим постає гармонічна структура твору, на мікрорівні можливо проаналізувати патерн основного мотиву, його розвиток та навіть побудувати форму п'єси. А найважливіше це віднайти грань між атональністю та відсутністю тяжіння до певної тоніки.

В. Сильвестров поєднує у своїх «Багателях» схожість до циклу Ф. Ліста ідею «ніщо» перероджується в «щось» через тональну непевність, розімкненість, непевність.

В останніх творах (наприклад, «Багателі» 2015 для струнного оркестру у семи частинах *attacca*) Валентина Сильвестрова саме жанр багателі стає головною формою. Для Сильвестрова в ній таїться глибокий сенс – безпосереднього, спонтанного самовираження, імпровізаційного висловлювання. «Сутність часто може таїтися в дрібницях, - каже композитор. - В дрібниці міститься крихта високого, як у краплі роси відбивається сонце. Ми можемо виявити це в інвенції Баха, прелюдиях Шопена, де бачимо ту ж висоту, що і в великих композиціях, але сконцентровану в миті ».

Збірник багатель Бедржиха Сметани.

Багателі Яна Сібеліуса.

Антон Діабеллі також написав багатель в короткій і веселій формі.

Каміль Сен-Санс написав шість багатель (*op. 3*).

Починаючи з Бетховена композитори застосовують назву «багатель» як позначення жанру. Багателі для фортепіано Бетховена *op. 33, 119 і 126* є серії різнохарактерних мініатюр. Цикли багателі є у А. Дворжака (*op. 47* для 2 скрипок, віолончелі та фісгармонії), А. К. Лядова (*op. 53* для фортепіано), Б. Бартока (*op. 6* для фортепіано). Шість багатель для струнного квартету *op. 9* А. Веберна відрізняються особливою стислістю і концентрованістю вираження.

У двадцятому столітті кілька композиторів написали збірники, включаючи наступних. У двадцятому столітті кілька композиторів написали збірники, включаючи наступних. Композитор Бела Барток, який написав збірку «Чотирнадцять багатель» (*op. 6*) використовуючи фольклорні витоки авторського стилю.

«Багателі» (*op. 5*) Олександра Черепніна одна з небагатьох робіт, де автор зверяє увагу на виконавський та репертуарний потенціал жанру.

Антон Веберн написав шість багатель для струнного квартету (*op. 9*).

Джеральд Фінці – «П'ять багатель» для кларнета і фортепіано.

Фортепіанні твори цього жанру представлені також такими іменами. Ernst Von Dohnanyi «*Ten Bagatelles*» *op. 13*. Peter Lieberman «*Bagatelles*». George Rochberg «*Twelve Bagatelles*». William Bolcom «*Nine Bagatelles*».

Канонічним сучасним прикладом багатель є збірник Дьєрдя Лігеті, який спочатку склав шість багатель для фортепіано, а пізніше переробив їх для духових в 1953 році («Шість багатель для квінтету духових»).

Вільям Уолтон також написав «П'ять багатель» для гітари соло, які увійшли до репертуару таких видатних класичних гітаристів, як Джуліан Брім, Крістофер Паркенінг і Ана Відовіч.

В. Уолтон працював над цим циклом із п'яти невеликих п'єс у 1971 р. на замовлення видатного гітариста Джуліана Бріма. Твір присвячено другу В. Уолтона, композитору Малкольму Арнольду. Цикл складається з наступних п'єс:

1. *Lento*

2. *Lento sognando*
3. *Alla cubana*
4. *Allegro assai*
5. *Presto con slancio*

Загальна тривалість – близько 17 хвилин.

У 1975 – 1976 років сам Уолтон переробив цикл для оркестру, назвавши оркестрову редакцію «Різні каприси» італ. *Varii capricci*. Спираючись на цю редакцію, Патрік Рас створив редакцію для гітари з оркестром.

На думку гітариста Крейга Огдена, висловленому в коментарях до його запису П'яти багатель в оркестровці Расса, весь цикл стилістично дуже характерний для Уолтона, але в різних відносинах: перша і остання п'єси написані в різкій, незграбній манері, властивій ряду творів Уолтона. Бенкет "Валтасара", а три інші так чи інакше виявляють певний середземноморський колорит Уолтон жив здебільшого на італійському острові Іск'я.

Американський композитор Чарльз Вуорінен написав «Багатель для фортепіано соло», до якої він пізніше зробив оркестровку.

Австралійський композитор Карл Вайн теж написав п'ять «Багатель для фортепіано» (1994), які досить часто виконуються на змаганнях з гри на фортепіано, особливо в Австралії.

Дослідження К. Моцаренко сконцентовано на прикладах українських багатель. Тому наведемо її думки стосовно деяких творів: «... 'Три Багателі' Барцицького ('Вальс', 'Галоп' та 'Мазурка') видані 1845 року. За свідченням М. Степаненка, 'Фортепіанні мініатюри А. Барцицького – яскраві, відточені щодо фактури, явно призначалися для концертної естради. Вони потребують від виконавця вільного володіння технікою октав, акордів, подвійних нот, точної звукової диференціації мелодики і акомпанементу, вишуканого інтонаційного шарму» [24].

«'Багателі op. 59' М. Капустіна балансують на межі класики (нотована форма викладу) та джазу (імпровізаційне звучання). К. Моцаренко [24, с. 42], автором наукового дослідження стосовно цього твору в окремому розділі

надано «... цінні рекомендації щодо виконання джазових елементів фактури класично орієнтованими (classical-trained) піаністами [77, с. 102-119]».

Багателі українського композитора Віталія Кирейка імпонують «співочою романтичною багаторівневою фактурою. У творчому доробку композитора жанр багателі представлено циклами для фортепіано: «Багателі *op.* 206» (2002), «Багателі *op.* 287» (2015) та «Вальс-багатель» (2014)» [24, с. 60, 62].

Також є камерний варіант багатель представлений українським композитором «... зокрема, це сюїта для струнних «Нові багателі» (2008) Жанни Колодуб у чотирьох частинах (I. «*Andante*», II. «*Vivace*», III. «*Moderato assai*», IV. «*Allegro molto*»)...)» [24, с. 51].

Цикл «Багателі» (2008) Альони Томльонової для 4-х контрабасів.

З російських композиторів відомий Едісон Денисов, який написав в 1960 році Сім п'єс Багатель.

Стівен Бітті також створив неперевершений твір – Багатель для гобоя, валторни та віолончелі (2015), *op.* 517.

3.2. Стил Г. Джакоба: творчі пошуки, етапи становлення

Гордон Персіваль Септімус Джейкоб СВЕ (5 липня 1895 - 8 червня 1984) був англійським композитором і вчителем. Він був професором Королівського музичного коледжу в Лондоні з 1924 року до свого виходу на пенсію в 1966 році і опублікував чотири книги і безліч статей про музику. Як композитор він був плідним: список його творів налічує понад 700 творів, в основному його власні твори, але істотно менша кількість оркестровок і аранжувань творів інших композиторів.

Джейкоб народився в Аппер Норвуд, Лондон, сьомий син і молодший з десяти дітей Стівена Джейкоба і його дружини Клари Лаури, уродженої Форлонг. Стівен Джейкоб, чиновник індійської державної служби в Калькутті, помер, коли Гордону було три роки. Джейкоб отримав освіту в

Далвіч-коледжі і був зарахований в Королівський королівський полк (Західний Суррей) з початком Першої світової війни. Він потрапив в полон в 1917 році, в таборі він вивчив підручник гармонії в табірної бібліотеці і почав складати.

Він писав для оркестра своїх співкамерників з різними інструментами. Після війни він вивчав журналістику, перш ніж зайнятися музикою. Він пройшов заочне навчання, отримав диплом ARCM і був прийнятий на денне відділення Королівського музичного коледжу (RCM) в 1920 році. Там він навчався у Чарльза Вільєрс Стенфорда і Ральфа Воана Вільямса (композиція), Герберта Хауеллс (теорія музики) і Адріана Боулта (диригування), від яких він навчився «економічності і рішучості» своєї подіумної техніки.

В кінці свого студентського курсу в 1924 році Гордон став викладачем музики, ненадовго в коледжах Біркбек і Морлі, а потім в RCM, де він залишався до своєї пенсії в 1966 році. Він був професором теорії музики, композиції і оркестровка. Серед його учнів в RCM були Малькольм Арнольд, Рут Гіппс, Імоджен Полотно, Сиріл Сміт, Філіп Кеннон, Памела Харрісон, Джозеф Хоровіц, Бернард Стівенс і Джон Варрак.

На додаток до своїх викладацьким обов'язків він був постійним екзаменатором асоційованого ради Королівських музичних шкіл, а з 1947 по 1957 рік він був редактором *Penguin Musical Scores*. Він опублікував статті в музичних журналах і в «Словнику музики і музикантів» Гроува і написав чотири книги: «Оркестрова техніка», «Посібник для студентів» (1931); Як читати партитуру (1944); Композитор і його мистецтво (1955); і Елементи оркестровки (1962).

У 1959 році Кен Рассел зняв документальний фільм BBC про Джейкоба. У наступні роки BBC під керуванням музичного контролера Вільяма Глока ставала все більш ворожим по відношенню до нині суцям композиторам, які писали тональну музику. Завжди заперечували, що у Глока був чорний список, [6] але музика неавангардного композиторів, включаючи Едмунда

Руббра, Арнольда Бакса, Джона Айрленда і навіть Вільяма Уолтона, явно не користувалася популярністю у BBC в 1960-х. До цього десятиріччя більшу частину доходу композитора становили гонорари за трансляції, і, як і інші представники його покоління, Джейкоб страждав від небажання Бі-бі-сі грати його музику. Йому пощастило з постійним потоком замовлень з США, де його музика була популярна серед університетських духових оркестрів. Він ніколи не відмовлявся від твору і продовжував писати незадовго до своєї смерті.

Джейкоб був двічі одружений, спочатку в 1924 році на Сідні Грей, старшої дочки преподобного Артура Грея з Іпсвіча. Вона померла в 1958 році, а в наступному році він одружився на Маргарет Сідні Ханна Грей, племінниці своєї першої дружини. Від другого шлюбу залишилися син і дочка.

Джейкоб помер в своєму будинку в Саффрон-Уолдені, Ессекс, в 1984 році у віці 88 років. Джейкоб був плідним композитором. Гроув перераховує 16 його концертів для самих різних сольних інструментів, включаючи тромбон і литаври. На веб-сайті, присвяченому Джейкобу, представлено понад 700 оригінальних композицій або аранжувань існуючої музики. Його біограф (і колишній учень) Ерік Ветерелл пише, що як композитор Якоб перебував під впливом французьких і російських прикладів початку 20 століття, а не німецьких традицій. Узерелл пише про «ясності структури і інструментального листа Джейкоба, яка показує гостре розуміння можливостей і обмежень кожного інструменту». Огляд концерту його музики, даного в 1939 році, The Times сказав: «Як загальний опис,» добре, але трохи сухувато »може бути справедливо застосовано до роботи Якова».

У 1920-і і 1930-і роки Джейкоб писав музику для хорових товариств і шкільних хорів, які давали стабільний дохід, в проміжках між більш амбітними творами. Зі своїх творів 1920-х років Узерелл виділяє концерт для альту (1926), що пішов за ним концерт для фортепіано (1927) і Першу

симфонію (1929), присвячену пам'яті улюбленого брата Джейкоба, який загинув у Першій світовій війні. Серед масштабних творів 1930-х років - концерт для гобоя для Леона Гуссенса (1935) і Варіації на оригінальну тему (1937).

У 1930-і роки Джейкоб разом з декількома іншими молодими композиторами писав для балетної трупи Седлер Уеллса (нині Королівський балет). Його єдиним оригінальним балетом (крім студентської роботи «Євреї в кущах» (1928)) був «Дядя Ремус» (1934), написаний для них. Під час Другої світової війни Джейкоб написав музику до кількох пропагандистським фільмів, а після війни - до художнього фільму «Естер Уотерс» (1948). Більш особистий погляд на війну очевидний в суворій Симфонії для струнних (1943), написаної для оркестра Бойда Нілу.

Друга симфонія Джейкоба, прем'єра якої відбулася 1 травня 1946 року на студії BBC була визнана одним з рецензентів «можливо, що надихає роботою цього композитора». Рецензент відзначив інтенсивність переживання твору, що варіюється від романтичного збудження в першій частині, через гостроту і лють в двох середніх частинах до настрою героїзму у фінальній пасакалія. У 1951 році, в рік Британського фестивалю, з'явилося чотири нових твори: «Музика для фестивалю» (для духових і військових оркестрів), концерти для флейти і валторни, а також кантата «Гарне спадщина».

Серед оригінальних композицій більш пізніх років Джейкоба була музика до театралізованої адаптації біблійної Книги Йова, вперше виконаною на Фестивалі мистецтв Шафрану Уолден, а потім переданої BBC.

3.3. Г. Джакоб «Сім багателей» для гобоя соло: композиторська та виконавська інтерпретація жанру

Даний твір складається з коротких інструментальних п'єс, призначений для виконання гобоєм соло. Ці п'єси написані 28 липня 1969 року, а вперше виконані 8 травня 1970 року в Лондоні, *Hampstead Parish Church*, гобоїсткою Сарою Френсіс (*Sarah Francis*).

1) Марш (*Marsh*)

Відкриває унікальний світ багателей Марш (*Alla marcia*, 2/4). Класичне тлумачення (*fr. marche*, букв. — шествие, движение вперёд; *eng. march, deu. marsch, it. marcia*) означає, що це один з основних прикладних музичних жанрів. Він склався в інструментальній музиці у зв'язку із завданням синхронізації руху великої кількості людей (наприклад, рух війська у строю, святкові та церемоніальні ходи).

Марш вирізняється точним ритмом і строгою розміреністю темпу, що лишається незмінною протягом усього твору. Зазвичай має бадьорий, мужній, активний характер та витриманий у розмірах 2/4, 4/4, а також наявність квадратної побудови. Основні характерні риси це: ритмічні малюнки, що походять родом від барабанного дробу та фанфарних сигналів; гострі пунктирні ритми, синкопи, контрасти уривчастого та плавного руху (*staccato* та *legato*). Рух по звукам тризвуків («фанфарні» інтонації), стрибки (квартові від V до I щаблі ладу), повтори звуків застосовуються у мелодиці маршів.

Для сучасного маршу прикладного призначена типовою є складна репризна тричастинна форма зі вступом. Перший розділ написано у простій репризній тричастинній формі, де існує розподіл двох тем: перша з них більш активна та енергійна, зазвичай звучить у відносно високому та світлому регістрі у виконанні кларнетів, корнетів і труб, а друга проходить у басових

інструментів у нижньому регістрі («соло басів»). Потім слідує повна або скорочена реприза першої теми.

Середня частина (тріо) маршу проходить у тональності субдомінанти, або паралельної, або VI низького ступеня і, за правилом, вона спокійніша. Широта та плинність мелодії сприяють її виділенню; нерідко у ній проступають риси пісенності. У тріо використовуються середній регістр, м'які тембри тенора та баритону за підтримки групи кларнетів у низькому регістрі. Як і оснóвній частини, йому може передувати вступ. Ш. Чіхрадзе у своїй доповіді стосовно еволюції маршу стверджує: «Реприза першої частини часто буває видозміненою – для неї характерне введення голосу, що контрапунктує. Усі розділи маршу зазвичай повторюються» [42, с. 41].

Неабияке значення має звернення великих композиторів до жанру маршу. Важливий внесок у його розвиток зробив Ж. Б. Люллі, який збагатив традиції маршової музики елементами, почерпнутими з оперного та балетного позову. Люллі приписують введення до маршу запозичених від інтради пунктирних ритмів, що збільшили його активність, динамічність. Згадаємо, що саме цей композитор вперше ввів гобой у оркестр.

Втілення цього жанру в музиці, що не має прикладного значення все частіше зустрічається та виявило вагомий внесок у розвиток маршу. Це і збірка клавірних п'єс Г. Персела, Ф. Куперена; опери Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, В. А. Моцарта; інструментальні сюїти, дивертисменти, серенади Й. та М. Гайдна, Л. та В. А. Моцарта.

Переходячи до нашого твору для гобоя соло, Джакоб використовує мотив повторюваного звуку, який нагадає слухачеві той самий марш. Цей ефект посилюється за допомогою стаккато, яке прискорюється кожного разу, коли мотив добігає кінця.

П'єса має чіткий рух по ломаним тризвукам та його звертанням, що характерно для даного жанру. Для композитора Г. Джакоба дуже важливо постійно зберігати темп, нікуди не бігти, щоб усе було як під метроном, але виглядало завершено і лаконічно.

У виконавському плані аплікатура досить зручна для гобоїста, незважаючи на стрибкоподібний рух. Динамічні відтінки *p*, *cresc.*, *f*, лише у фінальному злеті ми вбачаємо *ff*. Штрихи легкі та зрозумілі, представлені *legato*, *staccato*, *marcato*. Для дихання немає труднощів і це неабиякий плюс для інструменталіста-духовика, особливо коли граєш сольо.



2) Елегія (*Elegy*)

Перш за все елегія це камерний музичний твір задумливого, сумного характеру. «Як інструментальна п'єса (для будь-якого музичного інструменту або невеликого ансамблю)» [9] вона розвивалася переважно на рубежі XIX—XX століть у творчості Ф. Бузоні, Е. Гріга, Г. Форе, С. Рахманінова, В. Калинникова. Коли чуємо термін «елегія», то одразу ж на думку твір Ж. Массне «Елегія».

«До елегії тяжіли і окремі вокальні твори пісенно-романсового жанру — наприклад, 'Елегія' з вокального циклу Модеста Мусоргського 'Без сонця'». Вагомий внесок в жанр елегії зробив мій улюблений великий композитор XX—XXI століть Вангеліс. Це чутно простежується у багатьох творах маестро, але найвизначніші з них — «Part 12 з *El Greco* OST (2007), *Elegy* з *Rosetta* (2016)» [10].

Але я хочу також розглянути інше тлумачення елегії, бо це важливіший момент, який показує взаємозв'язок музики та поезії у даному творі Г. Джакоба. Елегія, як один з жанрів лірики медитативного, меланхолійного, часом журливого змісту.

В античній поезії елегією був «вірш будь-якого змісту, написаний двовіршами певної форми. Назва "елегія" вказувала тоді лише на те, що цей

вірш був написаний елегійним двовіршем, у якому перший рядок — гекзаметр ("шестимірник"), а другий — пентаметр ("п'ятимірник", віршовий розмір з п'яти дактилічних стоп, який вживається лише в елегійному двовірші), розмежованого на дві рівні частини цезурою (елегійний дистих). Цей вірш наповнювався як патріотичними та громадськими мотивами (Архілох, Тіртеї, Солон та ін.), так й інтимними (Мімінерм), що поєднувалися у творчості деяких авторів (Теогнід)» [9].

Друга п'єса циклу створює безумовний контраст із першою. Складається із нот *legato* у помірному темпі (*Andante espressivo*). Незважаючи на високий регістр використання гобоя мелодія змушує цей інструмент звучати сумно, задумливо, марити чимось далеким. Зміна розмірів (3/4, 4/4) безпосередньо нагадує елегійний двовірш, де перший рядок — гекзаметр, а другий пентаметр. Широкі не заповнені стрибки вгору, динамічні відтінки допомагають створити атмосферу поштовху хвиль, які то більш спокійні, то здіймаються все вище та емоційно виразніше.



Виконавцю дуже важливо стежити за диханням, щоб опір повітря був постійним та невинним, особливо враховуючи рух по інтервалах, як малим (терції, кварта і т.д.), так і великим (септіма, октава, децима). Динамічні відтінки в межах *p* — *pp*, тільки кульмінаційне *staccato* на *mf* з відміткою *capriccioso* як останній злет хвилі, перед тим, як вона зникне, зовсім розчиняючись у безмежності океану на ноті фа у такому ніжному звучанні гобоя.

3) Вальс (Waltz)

Класичне тлумачення вальсу (франц. *valse*, від нього. *Walzer*, від *walzen*) — викручувати ногами в танці, паморочитися; англ. *waltz*, італ. *Valzero*). Парний танець, заснований на плавному кружлянні разом із поступальним

рухом; один із найпоширеніших побутових музичних жанрів, що міцно утвердився у професійній музиці європейських країн. Музичний розмір тридольний (3/4, 3/8, 6/8). Темп помірно-швидкий.

Своїм народженням вальс завдячує багатьом танцям різних народів Європи. Коріння його знаходиться в популярному для свого часу танці «матенік» та його різновиді «фуріанте», що виконуються на святах «...у чеському селі, у французькому танці «вольт» («лавольта») і, нарешті, в австрійському «лендлері», найближчому до вальсу...» [6] із його попередників.

Існує думка, що попередником вальсу є французький середньовічний танець вальс. Починався він чимось на зразок польки, але через кілька тактів кавалер мав підняти свою даму, продовжуючи крутити її. Вальс танцювали при французькому дворі, поки Людовік XIII не наклав заборону нього.

Назва «вальс» з'явилася в 70-х роках. XVIII ст. як позначення народного селянського танцю деяких областей Південної Німеччини та Австрії (те саме що лендлер, або "німецький танець"). З проникненням у місто (насамперед у Відень) танцювальні рухи та музика вальсу стають плавними, темп — швидшим, визначається яскравий акцент на першій частці такту, ритмічна

формула .

Характерні риси вальсу – ліризм, витонченість, пластичність у поєднанні з типовою ритмічною формулою виявляються у деяких мотивах творчого доробка композиторів XIX століття (Ф. Шопена, І. Брамса, Дж. Верді, П. І. Чайковського та ін.). Такі теми дозволяють говорити про вальсовість як їх жанрову ознаку.

«У музиці XX століття жанр вальсу іноді використовується для відтворення атмосфери минулого – з відтінком ідилії, милування або ж у гумористичному, іронічному, гротескному заломленні» (Г. Малер). До типу вальсів Штрауса повертаються Р. Штраус (опера "Кавалер троянд"), М. Равель (хореографічна поема "Вальс", що є зразком драматизації жанру).

До пародійного використання вальсу вдаються І. Стравінський ("Петрушка", "Історія солдата"), А. Берг ("Воцек"), Д. Шостакович ("Катерина Ізмайлова").

Радісно-хвилюючий вальс (*Tempo di valse, poco lento*), що запалює і несе нас у танцювальній легкості 3/4, незважаючи на доволі грубу композиційну структуру. Перший мотив варіативно повторюється кілька разів. Коротка допоміжна зв'язка трохи контрастує. Третя частина випробовує гобоїста на міцність високими стрибками на верх діапазону інструменту та ніби сповзає по хроматизму, починаючи з $f^3 - e^3 - es^3 - d^3 - des^3 - c^3 - h^2$..

Заклучна частина включає у собі програвання першого мотиву.

Під час створення інтерпретації неабияку увагу потрібно приділяти інтонації, бо використано композитором дуже багато альтерацій, нових знаків, руху по хроматизму. Необхідно зберігати легкість, слідкувати за напрямом мелодії, «парити» в танці.

4) Повільна арія (*Slow Air*)

Арія (італ. *Aria* – повітря) – вокальний твір для одного голосу з акомпанементом, що відповідає драматичному монологу, зазвичай у складі опери, оперети, ораторії або кантати. Під арією може також матися на увазі музично-інструментальна п'єса певного характеру.

Арія відрізняється широкою розспівністю, інколи складним, віртуозним характером.

Термін «арія» зустрічається у західноєвропейській музиці вже у XV ст. У Франції з XVI ст. арією називали звичайну строфічну пісню, з поч. XVII ст. Інструментальні п'єси танцювального або пісенного характеру (*air francaise*).

Як інструментальний номер французькі композитори вводять арію в балети, балетні інтермедії. Танцювальні п'єси під назвою арія зустрічаються у балетній музиці австрійського композитора І. Г. Шмельцера.

Німецькі композитори (не без французького впливу) у середині XVII ст. включають інструментальну арію як самотійну частину оркестрові сюїти:

згодом такі арії створювали Г. Ф. Гендель, І. С. Бах (наприклад, знаменита флейтова арія з оркестрової сюїти *D-dur*).

З'являються і арії за участю обов'язкових («облігатних») інструментів, що концертують (гобой, труба, скрипка та ін.). Проте коло емоцій, які відбито у арії, залишається обмеженим. Зазвичай вона втілює один типовий образ, висловлює один настрій.

Тип італійської арії за участю інструментів, що концертують, отримав високохудожнє втілення в кантатній і ораторіальній творчості І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Італійська арія *da capo* вплинула і розвиток інструментальної музики: її узагальнено-абстрактний тематизм став основою формування інструментального тематизму, а три-частинність підготувала відповідну побудову перших елементів (*Allegro*) ранніх симфонічних циклів (наприклад, як симфонії Й. Гайдна).

Дослідник *Matthew William Fay* пише про найцінніший елемент музики для Джакоба: «Можна сміливо сказати що єдина музика, яка залишається в репертуарі через її нев'янучу привабливість для музичних слухачів робиться насамперед завдяки своїй мелодійній привабливості...» (переклад Стоянов Д.) [63, с. 24].

Для композитора мелодія перш за все прийшла з вокальних арій, які настільки западали в душу, що їх можна було наспівувати на насвистувати будь-де та будь-коли. Тому Г. Джакоб робить ще один крок уперед, пов'язуючи та перекладаючи поняття мелодії у інструментальну музику: «Культивування інструментальної музики призвело до нових концепцій мелодії, в якій вже не обов'язково повинні переважати вокальні інтервали і в якій природа та індивідуальні характеристики інструментів грають дуже велику роль».

Крім того, кольори та самі тембри інструментів можуть бути джерелом натхнення. Тому не дивно, що Г. Джакоб закликає вивчати інструментовку Г. Берліоза, щоб добре розуміти природу того самого інструменту, завдяки котрому передається творчій задум композитора.

Однією з основних проблем, яку визначив Джакоб, було те, що музика композиторів може стати надто складною і щільною, через що слухач втрачає відчуття ясності. Він казав: «Мета композитора – зробити його музику якомога яснішою і прозорішою. Деякі композитори не можуть залишити тільки музику і постійно додають контрапункти, поки структура музики починає страждати...» [63, с. 24].

Все це вищезазначене використано при створенні такої ніжності як четверта п'єса циклу. Загадковий настрій кантиленного співу гобоя виразно втілений трьома фразами, що сповнені переживань у темпі *Andante*. Ця мелодія має виняткове наскрізне легато, що особливо не просто при великих стрибках. Технічно можна провести не одну годину, щоб вдосконалювати плавні та ніжні переходи звуків з переміщенням аплікатури, тренувати спокійну артикуляційну манеру і в той же час потужний рух повітря зсередини тростини.

5) Жарт (*Limerick*)

Щоб більш досконало розібратися із програмою даної п'єси, зануримося у саму етимологію поняття «*Limerick*». Отже, за тлумаченням І. Ковальова, яке зазначено у Літературознавчій енциклопедії, лімерик «... (англ. *Limerick*) — жанр гумористичної поезії, що походить з Ірландії та Великої Британії. Це жартівливі епіграми на будь-яку тему, для яких характерні комічні або гротескні елементи, парономазії, каламбури, гра слів» [15].

Автор-укладальник зазначеної вище енциклопедії пише наступне стосовно структури лімерика, подібний «...п'ятирядковому віршу, що має риму за схемою *aabba*, з тристопним анапестом у першому, другому і п'ятому рядках та двостопним — у третьому й четвертому. Проте система римування може бути порушена, як і кількість стоп у віршованому рядку, оскільки головним у лімеріку є розкута інтонаційно-синтаксична структура» [15].

Класично *limerick* — це «гумористичний вірш, що складається з п'яти рядків» та має певну кількість складів, яке він повинен включати. Якщо

уважно прислухатися то подекуди чутно відбивання складів. Бурхливий рух 6/8 несе в собі двудольність та стаккатна легкість *scherzando* у темпі *Allegro vivace* нагадує бурлеску. П'єса поспішна, мелодія стрибає вгору і вниз, що створює певну завуальовану жартівливість та звучить забавно.

Технічно вважаю цю п'єсу непростю. Виконавцю потрібна гарна практика подвійного *staccato*, щоб не було обтяження, надмірної важкості. Аплікатура зручна, що допомагає більш зосередитися на правильному диханні та створенні гарного штриху.

Г. Джакоб зазвичай приділяє увагу розміру твору, і *Limerick* звучить завершено та ненав'язливо. Його думка така: «Композитори не завжди знають, коли зупинитись. Краще залишити аудиторію бажати більшого, ніж втомлювати її надто довгими міркуваннями. У музиці, як у промовах і проповіді, добре було б зупинитися, коли ви сказали своє слово». Те ж саме можна сказати і про припливи і відливи музики, її початок і кінець можуть мати драматичний вплив як на виконавця так і на слухача.

б) Китайська мелодія (*Chinese Tune*)

В китайській культурі п'ять основних тонів (т. зв. у шен 五聲 або в інь 五音: gōng 宮, shāng 商, jué 角, zhǐ 徵 і yǔ 羽), поряд з 12-ступінчастою хроматичною системою, становлять основу китайської музичної теорії. У конфуціанській традиції їм приписувалося магічний вплив на соціум, де г у н відповідав государю, шан - міністрам, цзюе - народу, чжи - справам, а юй - матеріальним ресурсам 物 — «Шо юань» 說苑, гол. «Сю вень»

У композиції в основному задіяні дві теми, які можна розділити ще на два мотиви. Твір повторюється інакше після першої половини з іншим фіналом. Через повільний темп (*Larghetto*, 4/4) та використання фермат звучить досить флегматично. Пентатоніка надає цій композиції настрій, відповідний до назви. Хоча, зазвичай пентатоніка складається з п'яти звуків, але Г. Джакоб додає VI домінанту в кінці п'ятої і виходить один звук більше – шість.

Таким чином, композитор не тільки використовував звичайну пентатонну гаму до С, яка включає ноти *C - G - D - A - E* (всі ці ноти є домінантними (5 нот) окремо один від одного). Він додав також шосту ноту, домінанту з останнього тону *E*, тобто *B*.



7) Галоп (*Galop*)

Французьке слово «galop» походить від старовинного поняття, що позначало швидку їзду верхи на коні (старофранц. *Wahlhlaup* – кельтська рись, від *wala-hlaupan* – добре тікати). Спочатку термін «галоп» використовувався виключно у кавалерії.

Місцем народження танцю під такою назвою вважаються Угорщина та Німеччина, хоча схожі рухи присутні у громадських танцях багатьох європейських країн. За старих часів кроки, що скакали, імпровізувалися в ході виконання ланцюгових танців типу Фарандали. Досі вони не виходили за рамки хороводних традицій. Якісно змінилося з настанням епохи Вальсу. Спочатку на народних святах, а потім і в бальних залах почали виконувати парні танцювальні фігури з перескоками вбік. У Німеччині, наприклад, вони були у народних танцях Гопсер (нім. *Hopser* – стрибок, стрибок), Рутшер (нім. *Rutscher*, від *rutschen* – ковзати, зрушуватися) і Хюпфер (нім. *Hüpfen* від *hüpfen* – стрибати).

Французькі народні танці з галопуючими кроками не знайшли шлях до паризьких танцювальних залів. Імпульс до нововведення прийшов із Відня. Там веселий бальний танець підстрибом з'явився на початку 1820-х. У 1825 році його танцювали в Парижі, а до 1829 по всьому світу. Коли настав момент якось окреслити новий танець, то ім'я «Галоп» приліпилося до нього саме. Справді, як ще можна було назвати ці швидкі стрибкоподібні рухи? У

Німеччині Галоп стали називати на свій лад – Галопад [нім. *Galoppade* – стрибкоподібний рух].

Кроки Галопа запальні характером. Вони дуже подобаються публіці, і тому вставляють у всі, які можливо, танці. Коли 1830-ті роки у Франції з'явився Канкан, його кидки ногами поєднали з Галопом. У 1840-ті галопуючі елементи з такою самою легкістю додалися до рухів Польки. Галоп подарував свій глісуючий крок і Вальсу у Два Па. У XIX столітті Галоп, як із найбільш популярних танців, нерідко ставився наприкінці програми танцювального вечора. Також він використовувався як заключна частина в Кадрілі та в Екосезі. Кроки Галопа органічно увійшли і до американських Барн-Дансів.

До музики Галопа звертаються найвідоміші композитори. Його бурхливий образ використовуються і в балеті, і в опереті. «Дика» енергія галопуючих кроків вплинула не тільки на танці, а й на всю масову культуру останніх століть.

Надзвичайно динамічний. Розмір – 2/4. Мелодія складається з чвертей чи восьмих. Бас відбиває обидві чверті в такті, середні голоси виконують акомпанемент акордами другою і четвертою восьмою.

Складається з кількох частин - від двох до чотирьох, з яких кожна пишеться в колінному складі; наприкінці твору буває Кода.

Характерністю та витонченістю відрізняються галопи І. Штрауса; художню обробку галоп отримав у Обера в опері «Маскарад» та у Ф. Ліста у фортепіанній п'єсі «*Galop chromatique*». У німецькомовному світі досі популярний галоп для ксилофону «Спогад про цирк Ренца» Густава Петера. Також відомий «Цирковий галоп» Марка-Андре Амлена, надзвичайно складний для виконання.

Ритм галопа виглядає так.



У заключній п'єсі циклу Г. Джакоба використовуються короткі ноти стаккато, які добре відображують назву твору, і ноти легато. Основну тему можна почути три рази, завжди з трохи іншим наступним розділом. Третій і останній мотив (після того, як основна тема зіграна) досягає кульмінації, поки п'єса не закінчується однією довгою нотою. Завдяки своїй різноманітності, у нього дійсно яскравий настрій.

Висновки до Розділу 3

Було проведено дослідження жанру багатель та надана характеристика. Пропоную ознайомитися з наведеними визначними та найбільш відомими зразками цієї мініатюри. Представлена у фортепіанному, камерному та сольному варіанті (для гітари соло, для гобоя, для контрабасу і т. д.).

Розглянуто більш детально шлях становлення композиторського стилю Г. Джакоба. В циклі сольних п'єс для гобоя «Сім багатель» композитор використовує свої основні принципи, ми можемо виділити наступні. Перший це мелодія – зрозуміла, проста, без надлишок, вульгаризму, мов ллється як пісня та залишається на вустах. Другий, потрібно досконально вивчити інструмент, для якого ти пишеш, щоб чітко розуміти як повністю розкрити усю темброву палітру, його особливості, несамовиту магію (*Slow Air*). Третій, прозорість і ясність фактури, без накопичення контрапунктів. Четвертий, зберігання темпового балансу та розміру твору. Потрібно вчасно зупинитися, щоб слухач хотів ще, це краще відчуття, ніж втома від надмірної тривалості (*Limerick*). Останній, це майстерне поєднання композиції, творчого задуму, синтез мистецтв.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження підтверджує статус гобоя як пасторального. Всі властивості мають значення, та незважаючи на те, що це складний інструмент серед духових та занесений у Книгу рекордів Гіннеса.

Ми змогли уявити подальшу долю жанрів мініатюри та виявити основні тенденції театральності у музичному мистецтві у розгляді програмних циклів А. Дораті «П'ять п'єс» для гобоя соло та Б. Бріттена «Шість метаморфоз» ор. 49.

А. Дораті демонструє театр, де кожна п'єса це завершена вистава. Всі абсолютно різні, глибокі, повні змісту та невпинного життя. Відбито три основні компоненти останнього – ритм, гармонія, мелодія. За словами самого композитора, саме музика може висунути ці перелічені елементи на перший план і це відчувається душею.

Разом із звучанням гобоя ми спостерігаємо за всіма фантастичними метаморфозами міфологічних персонажів із Б. Бріттенем.

Синтез мистецтв також зображений у циклі Г. Джакоба «Сім багателей» для гобоя соло, де поєднується музика із поезією (*Elegy*), співом (*Slow Air*), жартами (*Limerick*), східними мотивами (*Chinese Tune*), танцями (*March, Waltz, Galop*). Це всесвіт театру, який композитор талановито вмістив в інструментальні мініатюри. Гобой виблискує різними боками свого тембру.

Виявили вплив різноманітних факторів на пошуки вірної інтерпретації. Без розуміння та детального аналізу програми, усіх нюансів та штрихів, динамічних відтінків, структури твору, знання композиторського стилю та його пошуків, розуміння синтезу та генезу програми, мінімальних технічних навичок виконавця, це неможливо.

Розкрили особливості скритих підказок у нотному тексті для виконавців. Різновиди слухачів та їхнє значення для нас.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Избранное : социология музыки [Текст] /Т. В. Адорно ; пер. М. И. Левина, А. В. Михайлов ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов ; отв. ред. Л. Т. Мильская. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. 445 с. (Книга света). ISBN 5-7914-0041-1.
2. Апатський, В. Н. Історія духового музичного-виконавського мистецтва: в 2 кн. Київ: Задруга, Кн. 1, 2010. 320 с.
3. Бірюков, С. Імпровізаційність в музиці // Рада. Музика. 1977. №3. С. 113–118.
4. Богданов, В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття): монографія. Харків: Основа, 2007. 350 с.
5. Вайсбанд А. Валентин Васильович Сильвестров. Багателі. Музичні твори у виконанні автора на 5-ти компакт-дисках. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. URL: <http://judaicacenter.kiev.ua/bagatel-pro-bagateli/> (дата звернення: 23.01.2021)
6. Вальс. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81> (дата звернення 20.12.2021)
7. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
8. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ. Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
9. Елегія. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 225 – 226.

10. Елегія. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D1%96%D1%8F> (дата звернення 25.12.2021)
11. Карс, А. Історія оркестровки. [ред. М. Іванов-Борецький, Н. Корндорф]. М.: Музика, 1990. 304 с.
12. Кошелєв, О. Дораті А. П'ять п'єс для гобоя соло. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ylex_SFLIC4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2Q1WdmEk0LP3e3ohNxLEduVv0jh8THY9DmNafzNl6bjDQTP1ulNqnEQU (дата звернення: 25.04.2021).
13. Кошелєв, О. Бріттен Б. Шість метаморфоз по Овідію. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dG62Qm3RwaU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR32rK9cOQP-1BdE9HeuZZsr2xA09-nI6k6DN-e6XNJ9yfrSh6LmKrTaus> (дата звернення: 15.03.2021)
14. Кошелєв, О. Інтерв'ю брав Стоянов Д. Харків, 5 березня 2020.
15. Лімерик // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ "Академія", 2007. Т. 1: А - Л. С. 557.
16. Лисовенко Е. «Афоризми» Д. Шостаковича и А. Шнитке: некоторые параллели. URL: <https://dropdoc.ru/doc/313549/aforizmy%C2%BB-d.-shostakovicha-i-a.-shnitke--nekotorye> (дата звернення 8.06.2020).
17. Мазель, Л. А. Будова музичних творів: навч. посібник. Изд. 3-е. М.: Музика, 1986. 362 с.
18. Маркова, Е. Н. Интонационная концепция истории музыки. автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Киев: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1991. 38 с.
19. Мартинова В. Сильовий комплекс гобоя у світлі органології інструмента // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: музичне і сценічне мистецтво. Випуск 5, 2018. С. 108–114.
20. Мартинова, В. Бріттен Б. Шість метаморфоз для гобоя соло. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U2tBKzw05tg&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3g-zVDWOk9FIvf_xh9xh8vdCFX8NLmEvvVZY683tniRILalaB1KjGoBPY

(дата звернення: 20.10.2021)

21. Мартинова, В. Пластична складова у сучасному гобойному мистецтві. Науково-мистецький проект «Практична музикологія» – «Пластичний вимір музичного мистецтва». Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 6 – 9 грудня 2018 р.
22. Морозова Л. О трех пьесах из цикла Бенджамина Бриттена «Шесть метаморфоз по Овидию» для гобоя соло. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/039/8.pdf> (дата звернення: 03.09.2020).
23. Москаленко, В. Г. Творческий аспект музыкального стиля. Київське музикознавство: зб. ст. Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
24. Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00. 03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 306 с.
25. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
26. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки. М.,. Издательство «Музыка», 1988. С. 81–117.
27. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.
28. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
29. Носырев, Е. Гобой. К.: Музична Україна, 1974. 81 с.
30. Овидий, П. Н. Метаморфозы. [Пер. с лат. С. Шервинского]. М.: Худож. лит., 1977. 430 с.
31. Полусмяк, И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / К: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 25 с.
32. Рыжкин, Н. Научный приоритет: об Александре Веприке. Сов. музыка. 1981. №11. С. 104–110.

33. Семенчук В. В. Інструментальний театр як особлива форма музичного виконавства другої половини ХХ століття. Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти : матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару з Міжнародною участю, (м. Умань, 27-28 квітня 2015 р.) / [ред. кол.: Дудник О. В. (головн. ред.) [та ін.]. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2015. С. 72 – 77.
34. Сердюк, А. В. Уманец, О. В. Пути развития украинского и зарубежного музыкального искусства: Пособие. Х.: Основа, 2001. 248 с.
35. Скребков, С. Художні принципи музичних стилів. М.: Музика, 1973. 446 с.
36. Усов, Ю. Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах. М.: Музика, 1989. 205 с.
37. Фурдуй Ю. В. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00. 03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 269 с.
38. Фрейденберг, О. Миф и литература древности (Исследования по фольклору и мифологии Востока). М.: «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
39. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
40. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
41. Чіхрадзе. Ш. Г. Еволюція маршу в історії музичної культури. Всеукраїнська науково – методична конференція „Військово-диригентська майстерність, культурологічні та художньо-інтерпретаційні аспекти” 11 листопада 2008 року. С. 41–44.
42. Чулаки, М. І. Інструменти симфонічного оркестру. 3-е изд. М.: Музика, 1972. 176 с.
43. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне

музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

44. Шаповалова, Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков.: Скорпион, 2007. 292 с.

45. Шаповалова, Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.

46. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.

47. Юргенсон, П. Гобой. М.: Музыка, 1973. 71 с.

48. Andrushkevych, A. Disc booklet text: Britten. The Complete Works for Oboe. Лейбл Caro Mitis. 2006.

49. Berlioz, G. A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration. Theoretical Series. No. 7. Second edition. Translated from the French by Mary Cowden Clarke. London: Novello's Library for the Diffusion of Musical knowledge. 1858. 263 p.

50. Boughton, J. A Portrait compiled by Sarah Francis. THE DOUBLE REED e-edition: VOL. 17, NO. 3 WINTER, 1994. Ronald Klimko and Daniel Stolper, Editors. e-edition edited by Yoshi Ishikawa and Saul Woythaler © International Double Reed Society Idaho Falls, Idaho, U.S.A, 1996. 63–66.

51. Britten, B. Six Metamorphoses after Ovid, Opus 49. London: Boosey & Hawkes, 1952. 6 p.

52. Britten, B. 6 Metamorphoses after Ovid CC2017 CD DETAILS. THE BOOKLET CONTENTS AND SOUND CLIPS. URL: <http://www.oboeclassics.com/Britten.htm> (дата звернення: 29.11.2021).

53. Caird, G. Benjamin Britten and His Metamorphoses. The Journal of the International Double Reed Society. 1999. vol. 22, no. 2. 99 p.

54. Djiovanis, S. G. Chapter 5: Six Metamorphoses after Ovid, Opus 49. URL: http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-09252005-181930/unrestricted/CHAPTER_5_SIX_METAMORPHOSES_AFTER_OVID_OPUS_49.pdf The Oboe Works of Benjamin Britten (Дата звернення 20.05.2020)
55. Dorati Antal: The Hungarian home-bird who flew the nest. URL: <https://blog.idagio.com/antal-dorati-the-hungarian-home-bird-who-flew-the-nest-db2f4af2c940> (дата звернення: 29.11.2021).
56. Dorati, A. Cinq pieces pour le Hautbois. publ. Boosey & Hawkes, 1981. 10 p.
57. Dorati, A. Biography. URL: https://www.wikiwand.com/uk/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB_%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%96 (дата звернення 29.11.2021).
58. Dorati, A. Biography. URL: https://www.last.fm/ru/music/Antal+Dorati/+wiki?fbclid=IwAR2r4w9rGIc_thTGw4PSh3IFFzciymwuX8D6dxEzvi8ICNDQsPUqueRbJ6Y (дата звернення: 29.11.2021).
59. Dorati, A. Compositions list. URL: <https://musicalics.com/en/node/79473> (дата звернення: 29.11.2021).
60. Dorati, A. Compositions list. URL: <https://www.allmusic.com/artist/antal-dor%C3%A1ti-mn0000093521/compositions> (дата звернення: 29.11.2021).
61. Dorati, A. Five Pieces for oboe solo. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qUMfjxjD1F4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3RZI0peRSZsxxGpd1nvi_jdotNOsOqIRnbR4OoQpxW8CadIaPGLMtFWqQ (дата звернення: 05.04.2020).
62. Fay Matthew William. Gordon Jacob: A Background and Study of His Works for Wind Octet. Florida State University Libraries, 2010. 93 p.
63. Garzón, F. M. Análisis de Six Metamorphoses after Ovid, Op. 49 for oboe solo, Benjamin Britten. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes Departamento de Estudios Musicales Bogotá. 2011. URL:

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11676> (дата звернення: 02.02.2020).

64. Hiramoto, S. An Analysis of Britten's 'Six Metamorphoses after Ovid.' The Journal of the International Double Reed Society. 1999. vol. 22, no. 2. 25 p. Retrieved from <http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR22.2/JNL22.2.pdf> <https://web.archive.org/web/20081201093438/http://www.idrs.org/publications/DR/DR17.3.pdf/DR17.3.Index.html> (дата звернення: 09.03.2020)

65. Kennedy, M. Stanley, Sadie. ed. Master Musicians: Britten. Oxford: Oxford University Press, 2001. 57 p.

66. List of Metamorphoses characters. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Metamorphoses_characters (дата звернення: 29.10.2019).

67. MacDonald, C. Antal Doráti (1906 – 88): His final works. Tempo, (168), 1989. P. 37-37. doi:10.1017/S0040298200024931

68. Matthews, Colin. Preface to Two Insect Pieces, by Benjamin Britten. 1980. London: Faber Music.

69. Mattson, S. L. An Analysis of Benjamin Britten's Six Metamorphoses after Ovid, Opus 49, for Solo Oboe. Doctoral Treatise. School of Music, The Florida State University. 2000. P. 23-33.

70. Mulder, F. An Introduction and Programmatical Analysis of the 'Six Metamorphoses after Ovid by Benjamin Britten. Journal of the International Double Reed Society, 1992. no. 20. 72 p.

71. Ovid. Metamorphoses. H. Gregory, trns. New York: Signet Classic, 2001. P. 51-52.

72. Pastorale. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Pastorale?fbclid=IwAR3wWjMdRm1DaUmo68yjFh2_7DvgUMkM11T-xOfIfly5JrjU0iBL40pwEL4# (дата звернення 17.12.2020)

73. Pastorale. Definition. URL: https://www.vocabulary.com/dictionary/pastorale?fbclid=IwAR09Jj_ilERX29zOw

9CRwBG27r5qRdf5Oh3TtyFFZQDUtYEbdS8W9C8Sbjs (дата звернення: 15.04.2021)

74. Pound Jeremy. Best pastoral music: 5 works inspired by the countryside. URL: <https://www.classical-music.com/features/works/best-pastoral-music-5-works-inspired-by-the-countryside/> (дата звернення 5.02.2021)

75. Reed, P. Cooke, M. Mitchell, D. Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten, 1913–1976, 1952–1957. NY: The Boydell Press, 2008. 644 p.

76. Sekyeong Seong. Bagatelles No. 6 and No. 8, Op. 59 by Nikolai Kapustin: Background, Analysis, and Performance Guideline. MA Dissertation, The Ohio State University, 2015. 156 p.

77. Sotos, G. D. The Oboe Works of Benjain Britten. Florida State University Libraries, 2005. URL: <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:168899/datastream/PDF/view> (дата звернення: 15.09.2019).

78. Velescu, O. D. Mythological figure of the god Pan in Metamorphoses after Ovid by Benjamin Britten. *Învăţământ, Cercetare, Creaţie*, 2017. Vol. 3. No. 1. P. 167–174. ISSN 2285-4223 (Print), ISSN 2601-3002 (Online), ISSN-L 2285-4223. URL: http://icc-online.artect.ro/vol_03/17.pdf (дата звернення: 07.10.2019).

79. Yip Ching Lee J. Beethoven, Bagatelle and Genre. Abstract of thesis for the degree of Master of Philosophy (Music Theory), Chinese University of Hong Kong, 2003. 91 p.

ДОДАТОК

Твори українських та зарубіжних композиторів для гобоя соло:

1. Колодуб, Жанна. Три фрагменти для гобоя *solo*.
2. Колодуб, Левко. «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло
3. Колодуб, Левко. «Гуцульські старосвітські награвання» для гобоя або саксофона соло
4. Колодуб, Левко. «Скерцо» для гобоя або саксофона соло
5. Рунчак, Володимир. «*Homo ludens IX*, (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобоїста» для гобоя соло
6. Andriessen, Louis. To Pauline O: for oboe solo. London: Boosey & Hawkes, 1996. 5 S.
7. Apostel, Hans Erich [Sonatinen, Ob op. 39a] Sonatine op. 39a: für Oboe solo. Wien: Universal Edition, 1965. 3 S.
8. Arbatsky, Yury Sonate: for oboe solo. Frankfurt am Main: Zimmermann, 1959. 4 S.
9. Arnold, Malcolm [Fantasien, Ob op. 90] Fantasy for oboe : op. 90. London : Faber, 1966. 5 S.
10. Bach, Johann Sebastian [Sonaten, Fl BWV 1013 / Arr.] Partita g-Moll für Oboe solo nach BWV 1013. Bearb.: Hagen Wangenheim. – Frankfurt/M.: Zimmermann, 1987. 8 S.
11. Barkauskas, Vitautas [Monologe, Ob (1970)] Monolog : für Oboe solo ; [1970]. Hamburg: Sikorski, o. J. [5 S.]
12. Barkauskas, Vitautas [Monologe, Ob (1970)] Monolog: Oboe solo; 1970. Frankfurt [u.a.]: Peters, o. J. 5 S.
13. Berkeley, Michael Snake: for solo cor anglais (or oboe). Oxford: Oxford Univ. Pr., c 1994. 4 S.
14. Blumenkamp, Thomas [Arabesken, Ob (1977)] Drei Arabesken: für Oboe solo. Gelsenkirchen-Buer: Edition Mercator, o. J. [4 S.] (Neue Kammermusik) Enth.: Praeludium. Scherzo. Pastorale. - Spieldauer: 5' Best.-Nr. EMG 26023 Epoche: e

15. Boehmer, Konrad Sestina: für Oboe-Solo; 1977. Darmstadt: Tonos Musikverl., 1984. 4 S. Bem.: erweiterte Notation mit Erklärungen Best.-Nr. Tonos 7199 Epoche: f
16. Bozza, Eugène Suite monodique : pour hautbois seul. Paris: Leduc, 1971. 6 S. Best.-Nr. AL 24485 Epoche: e
17. Braun, Gerhard An Daphne : Aulodie für Oboe solo. Bad Schwalbach: Edition Gravis, 1997. 4 S. Best.-Nr. EG 550 Epoche: e
18. Braun, Peter Michael Essay : für Oboe und Tonband ad lib. Köln: Gerig, 1969. 4 lose Bl. Best.-Nr. HG 732 Epoche: e
19. Bredemeyer, Reiner. Solo 5. 1977. The Classical Music Sheets Library project.
20. Britten, Benjamin [Metamorphoses after Ovid] Six metamorphoses after Ovid: op. 49; for oboe solo. London [u.a.]: Boosey & Hawkes, 1952. 7 S. Best.-Nr. B&H 17985 Epoche: e
21. Butler, Martin [Chaconnen, Ob (1990)] Chaconne: for solo oboe. Oxford: Oxford Univ. Pr., 1995. 4 S. Spieldauer: 4' ISBN 0-19-355739-8 Epoche: e
22. Cortez, Sergei. Suite "Masks" for oboe solo. 1979.
23. Denhoff, Michael Mit schwarzem Bogen: drei Betrachtungen über ein Bild von Kandinsky; für Oboe solo (Flöte) = With a black bow. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. 7 S. Best.-Nr. EB 8251 Epoche: e
24. Denisov, E. Solo for oboe.
25. Deutschmann, Gerhard [Zirzensien] Fünf Zirzensien: für Oboe solo. Köln-Rodenkirchen: Tonger, 1995. 6 S. Enth. die Sätze: Der Jongleur. Der Dompteur. Der Seiltänzer. Der Zauberer. Der Clown. - Kurzbiogr. in dt. ISMN M-005-25751-6 Best.-Nr. PJT 2575 Epoche: e
26. Devienne, François [Sonaten, Ob / Ausw.] 6 sonates : pour hautbois seul / Devienne. Pierlot. Paris : Billaudot (Collection Pierre Pierlot) Epoche: c 1.1re suite. 1969. 20 S. Best.-Nr. MR 114 B (1). 2.2e suite. - c 1969. - 39 S. Best.-Nr. MR 1184 B (2)

27. Dietze, Jürgen Lykavittos: für Oboe solo. Leipzig: Ebert, 1993. 9 S. Bem.: Lykavittos = Hügel in Athen Best.-Nr. EMV 93031 Epoche: e
28. Dittrich, Paul-Heinz. Oboe-Cadenz. Für Burkhard Glaetzner. 1978. The Classical Music Sheets Library project.
29. Escaich (Esques / Escach), Thierry. «Singing» for the oboe solo.
30. Goldmann, Friedrich. Fragment. 1977. The Classical Music Sheets Library project.
31. Goldmann, Friedrich. Solo. 1972. The Classical Music Sheets Library project.
32. Holliger, Heinz. 'Studie über Mehrklänge' for oboe solo. 1979.
33. Holliger, Heinz. Studie II for oboe solo. 1981.
34. Jung, Helge. Drei Initialen. 1977. The Classical Music Sheets Library project.
35. Rosenfeld, Gerhard. Monodie. 1977.
36. Saparov, Valerii. Two moniatures for oboe solo.
37. Schenker, Friedrich. Monologo piccolo. 1976. The Classical Music Sheets Library project.
38. Thiele, Siegfried. Zwei Inventionen. 1976. The Classical Music Sheets Library project.
39. Treibmann, Karl Ottomar. Vier Kommentantare. 1976. The Classical Music Sheets Library project.
40. Venables, Philip. Metamorphoses after Britten. Miniatures for oboe solo. 2010. University of York Music Press Ltd.