

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ РАЛФА ВОАНА ВІЛЬЯМСА: ДРАМАТУРГІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Виконала:
студентка 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Гобой»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
МАРЧЕНКО Лоліта Марківна
.....

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Зінків Ірина Ярославівна

Рецензент:
канд. мистецтвознавства,

Львів 2025
ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ ТА ПОЕТИКИ ГОБОЙНОГО КОНЦЕРТУ Р. В. ВІЛЬЯМСА.....	5
1.1. Англійська пастораль: первинні музичні характеристики.....	5
1.2. Традиції англійської музичної пасторалі та її впливи на стилістику Концерту для гобою Р. В. Вільямса.....	9
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ БАЧЕННЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГОБОЯ Р. В. ВІЛЬЯМСА В ЕКСПОЗИЦІЇ КРАЩИХ ГОБОЇСТІВ СВІТУ.....	14
2.1. З історії написання Концерту та перші його інтерпретації.....	14
2.2. Порівняльний аналіз ранніх та сучасних виконавств концертного твору Р. Вільямса.....	17
ВИСНОВКИ.....	21
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	24
ДОДАТКИ.....	27

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ралф Воан Вільямс (1872–1958) належить до найвідоміших композиторів ХХ ст. Він також є одним із видатних представників Англійського музичного відродження (1880-1950), поруч з Сірілом Скоттом, Густавом Холстом. Композиції він навчався у Королівському музичному коледжі Лондона, у класі видатного ірландського симфоніста Чарльза Вільєрса Стенфорда¹. Воан Вільямс відіграв важливу роль у відродженні інтересу до академічної музики Сполученого Королівства. Його перу належать шість опер, три балети, дев'ять симфоній, кантати та ораторії, твори для фортепіано, органу та камерних ансамблів, обробки народних пісень та багато інших творів, написаних у різних жанрах. Найбільше його надихала музика доби бароко. На нашу думку, особливо актуальним є вивчення творів композитора, написаних для гобоя, позаяк вони є мало знаними українськими музикантами і практично не виконуються в Україні, незважаючи на їх високі мистецькі достоїнства. Актуальність моєї роботи полягає у першому зверненні в українському виконавському музикознавстві до творів гобойного репертуару, написаних Ралфом Воаном Вільямсом.

Мета роботи – дослідити Концерт для гобою з оркестром Р. Вільямса з позицій особливостей інтерпретації його драматургії, а також в аспекті естетики англійського музичного пасторалізму.

Поставлена мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

¹ Після закінчення Королівського музичного коледжу в 1897 р. Вільямс переїхав у Берлін, де працював органістом та продовжував заняття з композиції у Макса Бруха. Подібно молодому Б. Бартоку, у 1904 році він почав записувати музичний фольклор (у графстві Норфолк), а через чотири роки почав брати уроки оркестрування у Моріса Равеля. Після Першої світової війни (1921) він працює професором композиції Королівського музичного коледжу, активно виступаючи як диригент (диригував хорами товариств Баха й Генделя, часто керуючи виконанням «Пасіонів за Матвієм» Й. С. Баха). У своїй творчості він надихався традиціями англійських майстрів XVI—XVII століть і народною музикою. Твори Вільямса відзначені масштабністю задуму, мелодизмом, майстерним голосоведенням та оригінальною оркестрацією.

- 1) охарактеризувати історію створення Концерту для гобоя та камерного оркестру Р. В. Вільямса в контексті музичної естетики його часу;
- 2) розглянути музично-композиційні особливості Концерту для гобоя Р. В. Вільямса;
- 3) простежити композиційні форми роботи автора у окресленому творі, відштовхуючись від стилістики англійської музичної пасторалі;
- 4) проаналізувати ряд інтерпретаційних втілень Концерту в контексті драматургійних особливостей твору.

Об'єктом дослідження постає творча спадщина Р. В. Вільямса, розглянута крізь призму жанру англійської пасторалі.

Предмет дослідження – Концерт для гобоя з оркестром Р. Вільямса та його інтерпретаційні «маски».

У роботі застосовано такі методи аналізу:

- порівняльно-типологічний, використаний для порівняння різних інтерпретацій твору англійськими виконавцями;
- музично-текстологічний – для аналізу музичного тексту Концерту;
- культурологічно-естетичний – для характеристики течії пасторалізму в англійській музиці.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків, вміщених в кінці роботи. Загальний обсяг роботи – 30 сторінок. Додаток містить 6 нотних прикладів.

РОЗДІЛ 1. ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ ТА ПОЕТИКИ ГОБОЙНОГО КОНЦЕРТУ Р. В. ВІЛЬЯМСА

1.1. Англійська пастораль: первинні музичні характеристики

Історія гобойного мистецтва була завжди забарвлена пасторальним відтінком. Поруч з тим, в музиці активно функціонує жанр «пастораль», він трапляється в описах певних музичних стилістик. Варто зазначити, що переважна кількість досліджень містить описи природи, сценок сільського життя, але без чіткого тлумачення формування пасторальної стилістики в Західній Європі, а також відомостей про те, чому розвивалася англійська пасторальність, в який період та за яких мистецько-історичних обставин.

На початку XX ст. Англія пережила національний музичний ренесанс, і країна була благодатним джерелом для нової сольної музики для [17, р.78]. На сьогоднішній день існує чимала кількість англійської гобойної музики в традиційному репертуарі, зокрема, як і Концерт для гобоя та струнного оркестру а-moll Ралфа Воана Вільямса, саме тому, логічним буде вивчення англійського музичного пасторального стилю.

Коротко зупинюся на *аналізі наукової літератури*, що стосується британського репертуару для гобою XX століття, європейської пасторальної стилістики та англійської окресленої доби. Еліс Лі Сондерс Біггар у своїй дисертації «Аналіз концертів для гобоя, присвячених Леону Гуссенсу, написаних Малкольмом Арнольдом, Юджином Гуссенсом і Ральфом Воаном-Вільямсом» 1997 року [16] подає аналіз творів, які музиканти відносять до пасторальних. Але додаткової інформації про пасторалізм авторка не подає, відповідно, відсутній аналіз пасторальних елементів у Концертах. Емілі Купіц у дисертації «Вплив англійської народної пісні на концерт Р. Воана-Вільямса для гобоя та струнних» (2014) [19] зосереджується на впливі англійської народної пісенності в інтонаціях тем Концерту, але пропонує дуже мало

обговорення явища пасторалізму, яке частково дотичне до явища континентального європейського фольклоризму.

Дисертація Теда Перкінса «Британський пасторальний стиль і фантазійний квартет Е. Дж. Моерана» 1986 року [23] містить довідкову інформацію про культурно-мистецьке середовище, яке оточує розвиток англійського пасторалізму, а також, аналіз фантазійного квартету Моерана. У статті «Британський пасторальний стиль і гобой» (1988) згаданий автор описує англійський пасторалізм як цінний ресурс для узагальнення елементів авторського стилю, але присвячує цьому питанню лише два абзаци характеристиці Концерту для гобоя Р. Воана Вільямса [24].

Завдяки аналізу відомих гобойних концертів пасторального жанру, зокрема, творів Раймонда Монеля, Роберта Хаттена та Джеффри Чу, ми можемо зробити й окремі висновки щодо насичення пасторальністю Концерту Р. Воана-Вільямса. До прикладу, окремі елементи в його творчості передували такому специфічному явищу як англійський пасторальний стиль. Завдяки розумінню естетичних витоків пасторального руху в Англії, музикантові, потенційному виконавцеві концерту, стане зрозумілішою специфіка інтерпретації розгляданого в бакалаврському дослідженні Концерту.

Дослідники пасторалізму тлумачать це поняття як багатостолітню експресивну тему, яка використовується в різних формах мистецтва, включаючи літературу, образотворче мистецтво, театральні та музичні твори [18]. Дане трактування постає доволі складним для вузького визначення, оскільки містить відношення й до інших видів мистецтва, окрім музики. Слід зазначити, що найдавніші свідчення про пастораль у музиці виникли в Стародавній Греції. Впродовж тривалої історії застосування різноманітних стилістик та методик дослідження пасторальної тематики – досить складно окреслити перелік складових елементів та символіки, котрі беруть участь в її формуванні. Дана ситуація продиктована зміною тлумачень одних і тих самих символів в культурі та мистецтві протягом тривалого часу [21].

Наприклад, музикознавець Джеффрі Чу у своїй книзі «Музика гаю» пояснює, що пастораль вимагає зіставлення протилежностей, щоб бути «ефективною», наприклад, зіставлення «мистецтва з природою» [18]. Ще 1969 року теоретик та критик Річард Коді у своїй книзі «Ландшафт розуму» зауважив, що пастораль часто поєднує «цей світ та потойбіччя» або «перетворює складне на просте» [19, pp.6-12].

Так чи інакше, але вчені сходяться на думці, що скотарство/вівчарство, як активна сільськогосподарська діяльність минулого — це «виразний спосіб» або атмосфера, що означає сум, ностальгію за ідеальним часом або місцем, якого, можливо, взагалі ніколи не існувало, за раєм чи іншим недосяжним ідеалом. Зокрема, Р. Монель стверджує, що під час великих трагедій, чуми чи війни пасторалізм традиційно означав скорботу за втраченою невинністю та бажання повернутися до щасливого безхмарного періоду людського життя [21, р. 186].

Зразки пасторалізму в музиці можуть містити згадки про пастухів, сільську місцевість та будь-який інший символ сільського життя, включаючи сільські танцювальні ритми, імітації пташиних голосів [21, р. 231], та використання інструментів, котрі асоціюються з пасторальним виконавством — флейти, валторни, дуди (волинки) або гобоя [18].

Прикладами пасторального означення в музичному мистецтві можуть бути такі символи, як містичні античні персонажі (наприклад, німфи або фавни); в інших випадках пастораль характеризується поклонінням самій Природі [21, р. 188]. Необхідно зазначити, що уже середньовічна Європа славилася музичними пастораліями, проте твори цього жанру створювалися для аристократичних верств суспільства [18].

Цілком закономірно, що явище пасторалі в музичному мистецтві не було типовим для усіх культурно-мистецьких періодів, проте, західноєвропейське музичне мистецтво все ж сформулювало типові для пасторалі характеристики:

- ускладнена (переважно тріольна) метрика, пунктовані візерунки та ритмічні фігури, що подібні до жанру сициліани;
- застосування гармонічної статики або ж обмеженої кількості гармонічних послідовностей;
- застосування ефекту інструментального «гудіння», бурдонних звучань для імітації тембрів дуди (кози) або мюзету (франц. назва дуди, російська назва – волинка);
- застосування паралелізмів терцій і секст, зокрема проведених різними інструментами;
- використання флейт, гобоїв або інших духових (переважно з подвійною тростиною);
- імітація пташиного співу [19, р. 6-12].

Англійська пастораль набула активного розвитку в контексті музичного ренесансу Англії у 1880-1950-их роках. Притаманними цьому жанру стали елементи, що перегукуються зі складовими західноєвропейської пасторалі, хоча окремі з них були відмінними. Серед основних характеристик – метрична гнучкість; ритмічна свобода пасажів; прості мелодичні контури; імпресіоністичні гармонії або гармонічна статика; використання струнних інструментів, гобоїв та флейт; «помірний» динамічний діапазон; помірко-медитативний настрій.

Концерт для гобою та струнних Р. Воана Вільямса постає потужною квінтесенцією англійської пасторалі, а також містить впливи західноєвропейського жанру пасторалі. Потенційному виконавцю твору необхідно орієнтуватися в еволюційних щаблях цієї стилістики: елементи пасторалізму та знання їх походження, безумовно, важливі для розуміння стилю та сприяння достеменним інтерпретаціям Концерту.

1.2. Традиції англійської музичної пасторалі та її впливи на стилістику Концерту для гобою Р. В. Вільямса

Перш ніж аналізувати основні характеристики Концерту для гобою в якості приналежності до пасторалі – варто розглянути першочергові складові даної стилістики. Наприклад, метрика, переважно містить тріолі, на зразок метрики сициліани – пунктирний: восьма, шістнадцята, восьма. Розглядана ритміка була поширена в італійській музиці, яку традиційно виконували італійські пастухи, у різдвяний період ще в XVII столітті [17]. Слушно зауважити, що подібна ритміка типова і для англійських народних пісень, а з позиції деяких дослідників, зокрема, Т. Перкінса, англійські пасторальні композиції насичені епізодами вільної та гнучкої пульсації [24, р. 25].

З цієї точки зору – важливо зазначити, що вільна пульсація формує репсодичну імпресіоністичну атмосферу, що є разючою відмінністю суто англійської музичної пасторалі – від загально-європейської. У Концерті для гобоя В. Вільямса можна зустріти численні приклади його приналежності як до суто англійської – так і до європейського зразка пасторалі, де, в окремих епізодах яскраво прослуховуються елементи англійської народної пісні. У розгляданому Концерті наявні численні приклади метричних та ритмічних особливостей, що свідчать про приналежність до обидвох пасторальних стилістик.

Мелодичний контур – ще один обов'язковий елемент англійської пасторалі, а, зважаючи на той факт, що Р. Вільямс був плідним колекціонером англійських народних пісень, у своїй творчості він також звертався до елементів автентичного жанру. Мелодичні конструкції творів митця доволі часто імітують найхарактерніші характеристики англійської народної пісні: це аркоподібні та хвилеподібні елементи, стрибки на чисті квінти, септими та октави, елементи пентатоніки, модельні лади.

Гармонічна складова англійської пасторалі – це статика, простота, типова пасторалі в цілому, та відсутність хроматизмів, на відміну від типової хроматизованої музики пізнього романтизму та атональності XX століття. З музикознавчої думки Т. Перкінса, на гармонічну мову англійської пасторалі здійснювався вплив нефункційних гармонічних зв'язків та модальної мелодії [23, р. 11]. Одним з елементів драматургії Концерту є апелювання до того гармонічного явища, коли створюється певна гармонічна статика за посередництвом темброво-образного мелодичного оформлення партії соліста. Імпресіоністичні гармонічні «умовності» створюють мальовничу атмосферу та характерні для англійської пасторалі, як і для досліджуваного Концерту.

Серед традиційних елементів англійської пасторалі слід виділити й традиційні фігури акомпанементу, зокрема, фонові тони, «гойдалки» та оркестрові педалі. Фонові тони використовуються Р. Вільямсом у Другій частині Концерту, насамперед, в партії соліста, де драматургічно закладено сформувати пасторальні картини, імітуючи звуки сільської музики, де виконавці грають на волинці. Друга та Третя частина розгляданого гобойного твору містить «пасторальні гойдалки» в супроводі оркестру, де спостерігаються звуковисотні «підйоми» та «спади». В образно-драматургічному плані ця символіка апелює від пасторальних асоціацій до імітації загальних характеристик, які з'являються в колискових, викликають відчуття комфорту, простоти та наївності.

Зважаючи на те, що автор виділяє програмною назвою Другу частину Концерту, «Менует та мюзет» – варто розглянути позиціонування цих двох жанрів в музичному мистецтві в цілому: задля кращого тлумачення драматургічного, а, отже, й інтерпретаційного змісту. Для менуету XVII століття характерний помірно повільний, елегантний, не поспішний рух, що, подекуди, характерно для аналізованого гобойного твору. За свідченнями музикологів, танцювальна музика мюзету експонувала ідеалізований образ життя пастухів та сільської місцевості, проте, тембр інструменту, котрий

використовувався, був набагато ніжнішим і м'якшим, ніж той, котрим володіла волинка, на якій традиційно грало населення сільської місцевості. [21, р. 212].

Загальний емоційний настрій музичної пасторалі в контексті музичного мистецтва континентальної Європи характеризується позитивом та безтурботністю, де превалюють повільні мелодії з простим, розлогим супроводом. У той час, як в швидких розділах жанру – активні, бадьорі мелодії з простим акомпанементом, з превалюванням пічкато та стакато у струнних. Такі настрої, присутні в англійській пасторальній музиці, підсилені використанням мажорних ладів з униканням мінорних, що асоціюються зі смутком. Динамічний фон також вагомо впливає на підсилення пасторальної стилістики, зокрема, музикознавці визначають динамічний профіль англійської пасторальної музики як переважно м'який, що підкреслює безтурботний настрій цього стилю [24, р.25].

Динамічний план Концерту характеризують ремарки *f*, *p* та *pp*. Тут також присутня імітація звуків тварин, апеляції до природних «звучань», що, в контексті ідеалізації сільської природи – викликають ностальгічні почуття. Частково, такий пасторалізм наближається до уособлення божественності, невинності та чистоти. Пасторальними символами природи в музиці можуть бути імітації пташиного співу, щебету, хвилеподібні фігурації, що зображають потік води струмка [21]. Насамперед, такі звучання характерні для Третьої частини Концерту.

Англійське музичне Відродження (приблизно 1880-1950 рр.) зуміло зберегти національну самобутність і традиції народної музики, а використання мелодій, натхнених народною творчістю, стало основоположним компонентом англійської музичної мови Р. Вільямса. На думку митця, англійські композитори повинні знайти більш автентичний голос, формуючи унікальний підхід у використанні елементів музики. Крім розвитку

англійського мелодичного стилю композиції, необхідно застосовувати стилістику в гармонії, ритмі, формі, тощо [24, р. 2].

У 1912 році Р. Вільямс видав есе з багатозначною назвою «Who wants the English Composer?» («Хто потребує англійського композитора?», яке з'явилося в журналі Королівського коледжу музики. У цій праці митець чітко висловив свої особисті націоналістичні мотиви та стверджував, що, якби англійські композитори писали музику в стилі Й. Брамса, Р. Вагнера та К. Дебюссі, то вона б не виражала справжньої англійськості.

Р. Вільямс допускає, що для розвитку національного стилю англійські композитори повинні шукати в безпосередньому культурному середовищі «сирий матеріал» для нових композицій, наприклад, звуки фестивального хору, який співає популярну пісню, звуки вуличних торговців, які просувають свої товари, або, можливо, спів уболівальників на футбольному матчі [22, Р. 616].

З позиції митця – це правильний шлях, яким слід піти розвитку національного стилю, оскільки було очевидно, що майстри композиції в Німеччині, Італії та Франції зробили те ж саме в розвитку власних національних шкіл композиції. Саме тому, композитор збирав англійські народні пісні з тридцяти років, увійшов до правління Товариства народної пісні 1902 року, і втілював свою пропаганду в життя, шукаючи в місцевому середовищі джерела для власних композицій. Збираючи англійські народні пісні, Р. Вільямс перейняв музичні елементи, які в кінцевому підсумку стануть характерними для його власної музики. Ці пісні мали мелодичний характер, вони не були створені з урахуванням будь-якої системи гармонічних функцій.

Багато мелодій, які митець відшукав та проаналізував, склалися з модальних (ладових) елементів. Хоча стільки ж народних мелодій були побудовані на тональному матеріалі, Р. Вільямс був схильний більше зосереджуватися на модальних мелодіях, коли публікував і писав про народну пісню [22, Р. 611].

Це зосередження уваги на модальних мелодіях, ймовірно, було пов'язане з інтересом автора до розвитку національної школи композиції. Відповідно, композитор шукав характерні звучання (наприклад, понижений сьомий ступінь ладу) і не був настільки зацікавлений у більш звичайних тональних мелодіях.

Отже, на стилістичний розвиток музики Р. Вільямса та його сучасників вплинуло кілька факторів: свідоме неприйняття інтенсивного хроматизму та атональності сучасної континентально-європейської музики, англійський націоналізм, музичний імпресіонізм та англійська народна музика [24, р. 2]. Ці фактори призвели до англійського музичного ренесансу, породили стиль, відомий як англійський пасторалізм та сприяли написанню композитором свого Концерту для гобою з оркестром.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ БАЧЕННЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГОБОЮ Р. ВІЛЬЯМСА В ЕКСПОЗИЦІЇ КРАЩИХ ГОБОЇСТІВ СВІТУ

2.1. З історії написання Концерту та перші його інтерпретації

Драматична історія жанру концерту для гобою спостерігається в період між творчістю віденського класика В. Моцарта та Другою світовою війною, адже, після єдиного твору 1777 року (K314), більш відомого версією для флейти, романтики майже відмовилися від концертів для будь-яких інструментів, крім фортепіано та скрипки. Поруч з тим, Концерти для гобоя для дидактичного використання продовжували виходити по частинах в Паризькій консерваторії, еволюціонуючи, паралельно, з розвитком конструкції інструменту, який призвів до того, що система Консерваторії стала стилем гобоя, який повсюдно користувався популярністю в перші роки минулого століття (принаймні за межами Відня).

Саме в 1944 році Р. Вільямс відновив жанр концерту для гобоя як життєздатну форму після його півторастолітнього забуття. Єдиний твір того ж періоду рівноцінного за художньо-драматичним значенням (1945 року написання) належав Р. Штраусу. У цей час, у Великій Британії набував популярності гобоїст *Леон Гуссенс (1897-1988)*, котрий підняв інструмент до нового виконавського рівня. Варто зауважити, що саме інтерпретаційна виразовість, артистизм гобоїста, поєднані з витонченою технікою, помітною солодкавістю тону – надихнули на створення багатьох гобойних творів, починаючи з «Квінтету гобоя та струнних» Арнольда Бакса (1922) і включаючи концерти його брата Юджина (1927) і Гордона Джейкоба (1933). Навіть Едвард Елгар спробував написати композицію для гобою, розпочавши в 1930 році сюїту, з якої лише одна частина досягла деякої популярності, хоч і в оркестрації Гордона Джейкоба.

Р. Вільямс розпочав роботу над першою версією Концерту a-moll для гобоя та струнних відразу після завершення П'ятої симфонії в 1943 році.

Важливо зазначити, що митець з користю використав попередньо відкинуті ескізи для скерцо симфонії саме у гобойному Концерті. Попри воєнні дії, 30 вересня 1944 року Л. Гуссенс здійснив прем'єрне виконання Концерту в Ліверпулі з Ліверпульським філармонічним оркестром під керівництвом Малкольма Сарджента. Попри той факт, що аудіо-запис як такий, на сьогоднішній день відсутній, проте, його можна віднайти в мережі, зокрема, на відомих міжнародних платформах та сформулювати дослідницьке враження про первинну інтерпретацію [26].

Щодо гобойного звуку, то Л. Гуссенс володіє округлим тоном, збагачений глибоким, постійним вібрато. Його підхід до сольної мелодичної лінії – вільний та дуже особистісний, ритм має рапсодичний, а не чіткий характер. Менует у Другій частині Концерту, на думку дослідників – це зовсім не той зразок танцю, котрий вбачав у своєму твору Р. Вільямс, у той час, як темповий вибір для Фіналу – дещо стриманий, зважаючи на ремарку «Скерцо». Повільні епізоди у виконанні Л. Гуссенса дещо «недослухані», невитримані в тому ж таки, аспекті темпу [26].

Перша частина, яку автор назвав «**Rondo pastorale**» (Allegro moderato) розпочинається висхідною пентатонікою в пасторальній стилістиці, що уже задає загальний характер стилістики усієї частини. (Див. *Приклад 1. 1ч.*)

Інтонаційно, основна тема апелює не лише до англійських народних пастуших пісень, а й до українських журливих. Можна стверджувати, що композитор частково прагне до зображальної пейзажної лірики, хоча партію гобою неможливо назвати технічно дуже простою, зокрема і в каденційному епізоді.

Каденцію композитор розташовує традиційно до жанру інструментального концерту (традиція, що йде від віденського сонатно-симфонічного циклу) в першій частині твору. (Див. *Приклад 2. 1ч. Каденція*)

Мелодика каденції у виконанні гобою апелює до награвів пастухів, які вони виконували на ріжках та сопілках: ця традиція збереглась в англійському фольклорі, скрупульозно досліджуваному Р. Вільямсом. Мелодична лінія

скомпонована з вузькоамбітусних трихорів, пентахордів, скомпонованих з різними частинами, таким чином, демонструючи ладової змінності та ковзання тональних опор звуків.

Побічна партія має танцювальний характер, деяку скерцозність завдяки стакатній ритміці, граціозність, проте, не придворного, радше, веселого та безтурботного народного англійського танцю. (Див. **Приклад 3. 1. Ч. Побічна партія**)

Другу частину композитор визначає як «**Менует та м'юзет**», хоча, характер менуету витриманий відносно, опосередковано. (Див. **Приклад 4. 2 ч. Менует**)

Мелодія менуету більше апелює до стриманого скерцо, вона проходить в партії соліста, котрий, повсякчас активно взаємодіє з оркестром.

Мюзет розпочинається без будь-яких фермати та цезур. Його структурна побудова містить два елементи: перший – це витримане звучання однієї ноти протягом кількох тактів, своєрідне, педальне, фонове звучання, та лаконічної поспівки примхливого характеру. (Див. **Приклад 5. 2 ч. Мюзет**)

Слушно зауважити, що інтонаційна природа мюзету відсилає до українських старовинних народних інструментів, а саме, корбової ліри (кози, волинки), адже цей інструмент, на думку дослідників, потрапив на Британські острови зі Східної Європи, а сама назва танцю має французьке походження, адже, «мюзет» має кілька значень, одне з яких – національний інструмент Франції.

Фінал, окреслений як Скерцо, є найтривалішою частиною Концерту та найскладнішою в контексті драматургічного розвитку та інтерпретаційного аспекту. Розпочинається партія соліста з лаконічного форшлагу, після чого, гобой віддає першість оркестровому виконанню хвилеподібних, насичених динамічно скрипкових рухів у високій та середній теситурі. Надалі – соліст підхоплює основну тему. (Див. **Приклад 6. 3 ч.**)

Віртуозний фінал потребує від виконавця чималої технічної бази, повинен бути артикуляційно чітко експонований, особливо в епізодах, де легатні мотиви чергуються зі стакатними та навпаки.

Основні труднощі Концерту для гобоя полягають, головним чином, не настільки в технічному аспекті (артикуляції, пальцевої техніки, хоча в цьому ракурсі твір також не є дуже доступним), а, радше, у сценічній витримці музиканта. Концерт триває протягом 19-20 хвилин з дуже невеликою кількістю коротких можливостей відпочити губам та відновити дихання. Поруч з тим, вимога автора – виконання твору на рр, при тому, що останній звук, а це – «D» третьої октави, за своєю тривалістю охоплює п'ять з половиною тактів при обраній половинній тривалості. Попри існуючі складнощі, Концерт одразу «лягає на слух» початковою темою першої частини, компактним, захоплюючим менуетом, кульмінаційним Lento з найбільш проникливими гобойними пасажами.

2.2. Порівняльний аналіз ранніх та сучасних виконавств концертного твору Р. Вільямса

Незважаючи на відсутність аудіо-записів Л. Гуссенса, його послідовники, зокрема, учениця Королівського коледжу музики, *Евелін Ротвелл* експонувала в записі Концерт Р. Вільямса раніше за нього самого. Її виконавство характеризується більшою прихильністю до сольної мелодичної лінії, аніж у вчителя гобоїстки, що призводить до меншої диференціації характеру між розділами, а виконавство «Менуету» - порівняно, більш похмуре.

У 1970-тих роках, незважаючи на існування запису Л. Гуссенса як основного, від якого відштовхувались в своїй інтерпретації тогочасні гобоїсти,

а саме його запізнілої появи в 1963 році, почали з'являться й наступні, пріоритетні та авторитетні виконавства. У другій половині 1970-х років музикант *Джон Вільямс* був головним гобоїстом Борнмутського симфонічного оркестру та запропонував запис менш професійно якісного виконання сольної партії: подекуди, музикант звертається до «м'яких» роздумів, де гра інших гобоїстів в цих епізодах характеризується більшою інтенсивністю в подачі звуку та в загальній харизмі.

Попри те, що Дж. Вільямс не користується традиційною для Л. Гуссенса ритмічною свободою, він підкреслює грайливість фіналу. Завдяки технічному прогресу у цьому записі прослуховуються чіткіші лінії струнного акомпанементу. Якщо попередні записи та виконавство все ж, апелювало до Симфонії №5 Р. В. Вільямса, то інтерпретація Дж. Вільямса звертається у бік народного світу звуків, тобто, до англійського мелосу.

Англійський камерний оркестр Даніеля Баренбойма пропонує по-справжньому висококласну гру на струнних для *Ніла Блека* (в 1975 році головного гобоїста ЕСО), з більшим басом і майже містичним ореолом навколо оркестрового звучання. Характерний тон світлого *вібрато* Н. Блека ідеально сфокусований протягом усього твору, а форма акомпанементу Д. Баренбойма вишукана, навіть якщо деяка ритмічна негнучкість у фінальній частині заважає музиці «дихати», як це могло б бути в більш швидких розділах.

Навіть у цифрову еру небагатьом записам вдається повністю замаскувати звукові ознаки виконавства на гобої – уривчасті вдихи та клацання клавiш інструменту. Аналіз одного з виконавств, зокрема, *Моріса Бурга* дозволяє стверджувати, що музикант був занадто близько записаний Nimbus, його інтерпретація – досить гучна і як для гобою – нетактовна. Цей запис довгий час мав репутацію постійного брязкіту клавiш М. Бурга, особливо, коли він супроводжується з тонкими драматургічними ефектами, а не уявою Англійського струнного оркестру в м'якій акустиці Великого залу Бірмінгемського університету, робить його менш ніж привабливим варіантом.

Один з відносно сучасних виконавців, **Девід Теодор**, зокрема, демонструє чудову гру на *pianissimo*, хоча вона врівноважується випадковим небажанням повністю використовувати *forte* та *fortissimo* в Рондо (Перша частина). Він повертає Менуету (Друга частина) відчуття бадьорості та реагує на зміну настрою фіналу, не вдаючись до крайнощів темпу – *Doppio più lento* у його трактуванні – захоплююче витриманий епізод. Незмінно шовковистий, рівний тон гобоїста виділяє Концерт серед іншої спадщини Р. Вільямса.

Джонатан Смолл, у 1990 році, головний гобоїст RLPO, демонструє, що темп для Рондо – не обов'язково повинен містити настрій «пасторального споглядання». У фіналі звучить його виступ характеризує помітна віртуозність та архітектурна переконливість.

Інтерпретація **Рут Болістер** здається досить «буденною» в порівнянні з іншими, більш яскравими виконавствами, проте хоча «Менует» отримує чарівний образ – з простим акомпанементом камерного оркестру Е. Елгара під керівництвом Стівена Белла. Її диск цінний, тим не менш, тим, що в ньому зібрані основні твори для гобоя та оркестру, натхненні Леоном Гуссенсом: концерти Р. Вільямса, Юджина Гуссенса та Гордона Джейкоба, а також оркестровка Джейкоба «Солілоквіум» Е. Елгара, єдиний фрагмент із запланованої ним сюїти.

Цілком закономірно та обгрунтовано, що за останні пару десятиліть темпи звукозаписної активності зросли, принаймні, це стосується Концерту для гобоя Р. Вільямса. З двох записів, зроблених з різницею в кілька місяців один від одного в 2010 році, **Емілі Пейлторп** демонструє гостру чутливість до *fortepiano* та *pianissimo*, гобой трактується в міксі як частина ансамблю, а не висвітлюється в центрі уваги як соліст, що дає справжнє відчуття камерного музикування.

Ніколас Деніел записав Концерт у 2014 році з Britten Sinfonia, що стало найяскравішим моментом його кар'єрної співпраці з твором та суб'єктивно трактується найкращим сучасним виконанням.

Саме з Концертом Вільямса Н. Деніел тріумфував у фіналі другого конкурсу BBC «Молодий музикант року» в 1980 році. Безпрецедентний досвід гобоїста породжує фіксацію неперевершеного авторитету: все складові елементи його інтерпретації виявляються такими, ніби він сам писав задум цього гобойного Концерту: максимальна органічність як соліста та взаємодії з оркестром. Інтерпретація Н. Деніела є більш розмірена, ніж у його попередників, у його грі відчуються екстатичні моменти, особливо, коли фінал досягає свого апогею. Основною характеристикою виконавства гобоїста постає бездоганна дисципліна, рідкісний тон звучання, вишукану світлотінь і, здавалося б, надлюдський контроль дихання.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного наукового дискурсу ми прийшли до таких висновків.

1. До українського музикознавства вперше введено Концерт для гобою з оркестром Р. Вільямса, розглянутого під кутом впливу естетики англійського музичного пасторалізму та впливу нових модальних явищ англійського музичного фольклору, що в європейській науковій літературі отримало назву неофольклоризм.

2. Згідно з поставленою у роботі метою було проаналізовано англомовні джерела щодо британського репертуару для гобою XX століття, європейської та англійської та пасторальної стилістики. Акцент на англомовних джерелах пояснюється тим фактом, що в українському музикознавстві праці із зазначеної тематики відсутні.

3. Розглянуто термін «пасторалізм» як естетичне явище, що використовується в різних видах європейського мистецтва – літературі, живописі, творах театрального та музичного мистецтва.

4. Встановлено, що музичний жанр пасторалі сформувався в контексті естетики пасторалізму. Її ознаками були: 1) ускладнена метрика; пунктовані ритмічні візерунки, що нагадують сициліану; 2) гармонічна статика, обмежена кількість гармонічних послідовностей; 3) застосування ефектів «гудіння» для імітації звучання мюзету (української дуди); паралелізми терцій і секст між різними інструментами; використання флейт, гобоїв або інших духових (переважно з подвійною тростиною); імітація пташиних звуків.

5. Простежено вплив традиції англійської пасторалі на стилістику Концерту для гобою Р. Вільямса. Внаслідок детального аналізу було виявлено, що на стилістику музики Р. Вільямса та його сучасників, представників Англійського музичного відродження, найбільше вплинули: 1) французький музичний імпресіонізм, 2) англійський націоналізм та англійська народна музика. Англійська плеяда музикантів свідомо не сприйняла інтенсивну

хроматику та атональність сучасного німецького авангарду (нової віденської школи). Така позиція митців призвела до виникнення явища Англійський музичний Ренесанс, породила стиль, відомий як англійський пасторалізм та сприяла написанню Вільямсом Концерту для гобою з оркестром.

Другий розділ бакалаврської роботи присвячено основним аспектам інтерпретації, із залученням відомостей про історію написання Концерту. В історії виконавських інтерпретацій найперше розглядається постать Леона Гуссенса – відомого тогочасного гобоїста, котрий поставив гобой на новий виконавський рівень. Саме інтерпретаційна виразність, артистизм музиканта, поєднані з витонченою технікою, помітною солодкавістю тону – надихнули тогочасних композиторів на створення багатьох гобойних творів. Прем'єру Концерту Л. Гуссенс здійснив в Ліверпулі 30 вересня 1944 року з Ліверпульським філармонічним оркестром під орудою Малкольма Сарджента. Л. Гуссенс володів округлим гобойним тоном, збагаченим глибоким постійним *вібрато*. Його трактування сольної мелодичної лінії – вільне, ритмічно рапсодійне, дуже особистісне.

Основні труднощі Концерту для гобоя полягають, головним чином, не настільки в технічному аспекті (артикуляції, пальцевої техніки, хоча в цьому ракурсі твір також не є дуже доступним), а, радше, у сценічній витримці музиканта. Концерт триває протягом 19-20 хвилин з дуже невеликою кількістю коротких можливостей відпочити губам та відновити дихання. Поруч з тим, вимога автора – виконання твору на *pp*, при тому, що останній звук – а це d^3 – за часом охоплює п'ять з половиною тактів при обраній половинній тривалості.

У роботі здійснено порівняльний аналіз ранніх та сучасних виконань Концерту Р. Вільямса. Увесь матеріал, присвячений інтерпретації, історично поділений на: 1) найраніші інтерпретації – Леоном Гуссенсом та Евелін Ротвелл; 2) інтерпретації 1970-х років – Джона Вільямса, Ніла Блека; 3) еру цифровізації – Моріса Бурга; 4) сучасне виконавство – Девіда Теодора,

Джонатана Смолла, Рут Болістер, Емілі Пейлторп, та одне з найавторитетніших – Ніколаса Деніела.

Загалом варто зазначити, що Концерт для гобою Р. Вільямса може по-різному трактуватись кожним гобоїстом. Проте найбільш достеменним, наближеним до авторського задуму стане інтерпретація гобоїста з англійською виконавською школою, який володіє не лише теоретичними знаннями та практичним досвідом, а й інтуїтивно, на рівні національного англійського менталітету відчуває специфіку цієї музики

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М., Цюлюпа С. Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. Вип. 2. Рівне: Волинські обереги, 2007. С. 6–13.
2. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2011. 20 с.
3. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2000. 344 с.
4. Денисенко Я. О. Гобойне мистецтво України в контексті європейських традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2013.
5. Закопець Л. М. Концерт для гобоя з оркестром Віктора Камінського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 20: Молоде музикознавство. С. 59-65.
6. Закопець Л. М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів (на прикладі Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші). *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2011. Вип. 25: Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 258-267.
7. Закопець Л. М. Львівська гобойна школа в контексті європейських традицій. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2009. Вип. 4. С. 132-138.
8. Закопець Л. М. Проблеми роботи над звуком в сучасній методиці навчання на гобої. Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: збірка статей за матеріалами всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. Харків-Сімферополь: Сонат, 2005. С. 60–65.

9. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 173 с.
10. Мартинова В. І. Концертує гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри. *Науковий збірник ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Вип. 50. 2018. С. 149–164.
11. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації Навчальний посібник Київ, 2013. 134 с.
12. Носирєв Є. Гобой. Київ: Музична Україна, 1974. 107 с.
13. Носирєв Є. Методика навчання гри на гобої. Київ: Музична Україна, 1971. 83 с.
14. Самойленко О. Поняття «школи» в системі сучасного гуманітарного знання. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: Тези Міжнародної науково-теоретичної конференції*. Київ, 2005. С. 10-12.
15. Сумарокова В., Кононова М. Жанрово-стильовий еталон як передумова формування актуальних типів виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69: Виконавське музикознавство. Кн. 13. С. 25-41.
16. Biggar A. L. S. "An Analysis of the Oboe Concertos Dedicated to Leon Goossens Composed by Malcolm Arnold, Eugene Goossens, and Ralph Vaughan Williams" DMA dissertation 1997.
17. Bramlett K. M. ENGLISH PASTORALISM IN RALPH VAUGHAN WILLIAMS' CONCERTO FOR OBOE AND STRINGS. A DOCUMENT SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY in partial fulfillment of the requirements for the Degree of DOCTOR OF MUSICAL ARTS. Norman, Oklahoma 2017. 78.
18. Chew G. and Jander O. "Pastoral," *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, sec. 2, accessed November 15, 2014, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40091>.

19. Cody R. *The Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies* (London: Oxford University Press, 1969), 6-12.
20. Kupitz E. "English Folk Song Influences on the Vaughan Williams Concerto for Oboe and Strings" DMA dissertation, 2014.
21. Monelle R. *Musical Topic: Military, Hunt, and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 9, accessed January 15, 2017, URL: [http://site.ebrary.com.vortex3.uco.edu/lib/ucok/detail.action?docID=10191885](http://site.ebrary.com/vortex3.uco.edu/lib/ucok/detail.action?docID=10191885) .
22. Onderdonk, Julian. "Vaughan Williams and the Modes." *Folk Music Journal* 7, no. 5 (1999): 609-626. Accessed November 16, 2013. P. 616. URL: <http://www.jstor.org.vortex3.uco.edu/stable/4522631>.].
23. Perkins T. "British Pastoral Style and E. J. Moeran's Fantasy Quartet". DMA dissertation. 1986.
24. Perkins T. "British Pastoral Style and the Oboe," *The Double Reed* 11, no. 2 (Fall 1988).
25. Ralph Vaughan Williams: Oboe Concerto | Turku Philharmonic Orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qEemTWQarqc> .
26. Vaughan Williams Oboe Concerto (Goossens, 1952). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GTR1aZdx0rs> .]

ДОДАТКИ

Приклад 1. 1. Ч. Головна партія

1. RONDO PASTORALE

R. VAUGHAN WILLIAMS

Allegro moderato $\text{♩} = 88$
cantabile

1

Orchestra *p*

Cadenza

Tempo

p cresc.

A

f

2

Приклад 2. 1. Ч. Побічна партія

Orchestra

2

cantabile

p

C

f

p

3

Приклад 3. 1ч. Каденція

Cadenza

Tempo

f

p

cresc.

tr

tr

f dim.

f

Приклад 4. 2 ч. Менует

2. MINUET AND MUSETTE

Allegro moderato $\text{♩} = 64$

p

cresc.

f

p

Приклад 5. 2 ч. Мюзет

MUSETTE

6

Oboe

11

Приклад 6. 3 ч.

3. FINALE [SCHERZO]

Presto $\text{♩} = 80$

Orchestra

cresc.