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

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«КОНЦЕРТИ ДЛЯ ГОБОЯ З ОРКЕСТРОМ ЛЮДВІГА АВГУСТА ЛЕБРУНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГОБОЙНОГО МИСТЕЦТВА У XVIII СТОЛІТТІ»

Виконав
Орос Олег Ярославович
студент 2 курсу, заочної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво Профілізації «Оркестрові духові та ударні інструменти: гобой»

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики
Чубак Антоніна Андріївна

Рецензент
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики **Ластовецька-Соланська**
Зоряна Миколаївна

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……..3

РОЗДІЛ 1. Гобойне виконавство в музичній культурі XVIII століття……..6

1.1. Особливості інструментарію……6

1.2. Персоналії виконавців……8

1.3. Педагогічні осередки……13

РОЗДІЛ 2. Концерти для гобоя з оркестром Людвіга Августа Лебруна в контексті розвитку жанру у XVIII столітті……...15

2.1. Жанр концерту для гобоя з оркестром……15

2.2. Людвіг Август Лебрун – видатний гобоїст та композитор……...18

2.3. Жанрово-стильові та структурно-композиційні особливості концертів для гобоя з оркестром Людвіга Августа Лебруна……....19

2.3.1. Концерт № 1 d-moll…….....20

2.3.2. Концерт № 2 g-moll…….....25

2.3.3. Концерт № 3 C-dur…….....30

2.4. Характеристика гобойної партії у проаналізованих концертах…....32

ВИСНОВКИ……...……..35

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..30

ДОДАТОК……..33

ВСТУП

Актуальність теми. Надзвичайно високий рівень гобойного мистецтва XVIII століття став однією з причин активного розвитку репертуару. Західно-європейські композитори означеного періоду подарували досконалі зразки глибоко індивідуальних та різноманітних трактувань темброво-звукової палітри гобоя, зумівши, перш за все, розкрити властиві йому якості. Розвиток виразових засобів гобоя в інструментальній музиці відбувався у тісному взаємозв'язку зі зміною основних стильових напрямків епохи. Видатну роль у становлення гобоя як оркестрового, концертного та ансамблевого інструмента відіграли майстри пізнього бароко А. Вівальді, Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман. Пройшовши ряд етапів еволюції у творчості французьких, італійських, німецьких та чеських композиторів (рококо, сентименталізм, передкласичний період), гобой дістався найвищої точки розвитку у XVIII столітті в музиці композиторів віденської класичної школи (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен).

Слід зазначити, що в науковому просторі недостатньо актуалізованою є творчість композиторів мангеймської школи, які внесли неабиякий вклад у розвиток інструментального мистецтва і репертуару, а також мали вплив на кристалізацію музичних жанрів. Одним з таких малодосліджених композиторів є ***Людвіг Август Лебрун*** (Ludwig August Lebrun (Le Brün), 1752-1790) – видатний німецький гобоїст-віртуоз та вельми плодовитий композитор, автор цілої низки концертів дерев'яних духових інструментів. У своїй творчості вихованець мангеймської школи демонструє приналежність до сентиментально-класицистичного стилю, а у більш пізніх творах простежуються риси зародження романтизму.

Особливе місце в творчості Л. Лебруна належить концертам для гобою з оркестром, які, безперечно, були призначені для виконання під час власних виступів. Збережені концерти (їх є 13) розпадаються на дві групи:

- сім концертів, що були опубліковані видавництвом «Зібер» у Парижі;
- шість концертів, що були опубліковані А. Оффенбахом.

Одним з найбільш популярних гобойних концертів Л. А. Лебруна є Перший концерт d-moll. Цей твір є репертуарі автора роботи, тому його обрано одним з творів для аналізу. Проте, для повноти дослідження, матеріалом для дослідження ми обрали ще два концерти – g-moll та C-dur. Вибір був зумовлено чинником наявності нотного матеріалу.

Відтак, **предметом** пропонованої магістерської роботи є три концерти для гобоя з оркестром (№ 1 d-moll, № 2 g-moll, № 3 C-dur) Л. А. Лебруна, **об'єктом** – розвиток гобойного мистецтва у XVIII столітті.

Виходячи з цього, **метою** дослідження є виявити образні, структурно-композиційні та жанрово-стильові особливості концертів №№ 1, 2 та 3 для гобоя з оркестром Л. А. Лебруна в контексті розвитку гобойного мистецтва у XVIII столітті. Для її реалізації слід виконати наступні **завдання**:

- виявити особливості гобойного виконавського мистецтва в музичній культурі XVIII століття;
- простежити розвиток жанру концерту для гобоя з оркестром окресленого періоду;
- дати загальну характеристику творчості видатного музиканта-гобоїста та композитора Л. А. Лебруна;
- комплексно проаналізувати концерти №№ 1, 2 та 3 для гобоя з оркестром Л. А. Лебруна;
- окреслити особливості гобойних партій у обраних концертах.

Матеріалом дослідження є партитура та клавір концертів № 1 d-moll, № 2 g-moll та № 3 C-dur Л. А. Лебруна, а також всі доступні аудіо- та відео-записи твору.

Джерелознавчою базою при написанні магістерської роботи слугувала література, присвячена музичній культурі XVIII століття, зокрема гобойному інструментальному мистецтву, а також розвідки, в яких висвітлюється творчість Л. А. Лебруна.

Методи дослідження. Методологічним підґрунтям дослідження є комплекс загальнонаукових та спеціально музикознавчих методів, а саме: історико-культурологічного, джерелознавчого, емпіричного, аналітичного, компаративного тощо.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 31 позицію, в тому числі іноземними мовами, а також одного додатку. Загальний обсяг роботи – 40 сторінок, з них 36 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

Гобойне виконавство в музичній культурі XVIII століття

1.1. Особливості інструментарію

У XVIII столітті у практиці використовувались гобої двох видів: двоклапанні та триклапанні. На початку століття був поширим триклапанний гобой, укомплектований дубльованим клапаном «мі-бемоль», завдяки чому виконавець міг вибирати за власним бажанням положення рук на верхньому та нижньому колінах. Зникнення дубльованого клапану для лівого мізинця в середині століття привело до утвердження двоклапанного виду і це означало, що з цього часу сучасна постановка «ліва рука вище правої» стала загальноприйнятою.

Незважаючи на те, що будова гобоя впродовж майже всього століття залишалась практично незмінною, можна виділити три основних типи інструмента, що набули поширення у XVIII столітті. Різниця між ними, окрім кількості клапанів, полягала лише у незначних конструктивних елементах та зовнішній оздобі, яка була продиктована панівними художньо-естетичними смаками.

Першим типом був тип «бароко», що безпосередньо успадкований від перших гобоїв другої половини XVII століття. Інструменти цього типу відрізняються тонкою токарною обробкою деталей, що постають як справжні витвори мистецтва. На деяких з них зразках прикраси з дерева доповнювались оправами зі слонової кістки. Верхнє коліно на кінці закінчувалось воронкоподібним потовщенням, що було схоже на форму піруету, що була притаманна для шалмея. В Англії типу «бароко» мав певні відмінності. Для нього був характерний трубоподібний раструб, збережений від шалмея, і

потовщення на верхньому коліні, що нагадувало форму пустої шпульки для ниток.

На зміну типу «бароко» після 1740 року прийшов новий інструмент, який називають «перехідним». Він, на відміну від «бароко», має значно спрощене зовнішнє оздоблення: майже всі дерев'яні прикраси зникли, і зовнішній вигляд гобоя був підпорядкований ідеї практичної доцільності та простоти. Відомі як дво-, так і триклапанні моделі цього типу. В Англії в цей час з'явився ще простіший вид інструмента, що отримав лише локальне поширення в межах країни. Внаслідок удосконалення пропорції частин і вужчому діаметру каналу англійський гобой представляв безперечний прогрес у порівнянні з типом «бароко». Разом з тим, від відносився винятково до двоклапанної групи. Існує припущення, що англійські гобої спеціально призначені для воєнної служби.

Близько 1760 року особливої популярності набув т.зв. гобой «раннього класичного періоду», що своєї остаточної форми досягнув у Франції та Германії. Цікавою особливістю гобоїв третього типу був частковий поворот до дещо зміненої форми «бароко». Були встановлені великі круглі оправи для клапанів, що зникли на гобоях «перехідного» періоду. Як правило, отвори на верхньому коліні були значно меншими, аніж отвори на нижньому, при цьому вони часто мали косе свердління, що, ймовірно, впливало на настройку та барву звуку. На гобоях «раннього класичного періоду», за рідкими винятками, було тільки два клапана.

1.2. Персоналії виконавців

До початку XVIII століття гобой стає популярним у всіх країнах Західної та Східної Європи. Інтенсивний ріс інструментальної культури стимулював бурхливий розвиток виконавства на цьому інструменті. XVIII століття подарувало нам багато незрівнянних виконавців-гобоїстів, що зачаровували своєю віртуозною майстерністю сучасників та тогочасних музичних критиків.

Велика кількість музикантів-гобоїстів працювали під безпосереднім керівництвом найвидатніших композиторів того часу. Так, в ляйпцізькому оркестрі під керівництвом Й. С. Бах, працював німецький гобоїст Йоганн Каспан Гледітш (? - 1741), який став відомим завдяки виконанню вельми складних облігатних партій гобоя в бахівських кантатах. Солістом генделівскього оркестру в Лондоні був Кітш[1], якого часто запрошували у аристократичні салони міста, де він з великим успіхом виконував на гобої оперні арії Г. Ф. Генделя.

У XVIII столітті окрім оркестрового, зазначає розквіту також і сольне та камерне виконавство на гобої. Композитори того часу охоче писали інструментальні ансамблі для різних інструментальних складів з гобоєм та його різновидами. В першій половині століття особливої популярності набули тріо для двох гобоїв та фагота (basso continuo). В епоху класицизму широко розповсюдженими були ансамблі вуличної та домашньої музики у складі двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів та двох валторн. В їхній репертуар входили серенади, дивертисменти, касації, «мисливські» арії та інші твори легкого, розважального характеру.

Як концертний інструмент, гобой успішно конкурував з такими вельми популярними духовими інструментами, як флейта та валторна. Згідно з вимогами часу, на першому плані була віртуозна сторона виконання. Доволі часто виконавці-

[1] Ініціали та роки життя музиканта невідомі.

гобоїсти виступали з власними творами, в яких прагнули продемонструвати високу технічну майстерність.

Коротко розглянемо деяких представників гобойного виконавського мистецтва того часу. Серед виконавців-віртуозів першої половини XVIII століття особливе місце належить німецькому гобоїсту Йоганну Гальярду (1687-1749). Він був уродженцем м. Ганновер та навчався у італійського композитора та гобоїста Агостіно Стеффані (1654-1728). У 1706 році Й. Гальярд почав служити в Лондоні при дворі принца Георга Датського в якості камерного музиканта, а згодом музикант був призначений капельмейстером придворного оркестру англійської королеви Анни. Митець проявив себе не лише, як віртуозний гобоїст, але й як композитор у сфері оперно-театральної музики.

Багатою на талановитих музикантів-гобоїстів була італійська родина Безоцці, що проживала у м. Парма. Старший брат – Алессандро Безоцці (1701-1775) з 1731 року служив королівським камерним віртуозом-гобоїстом в Турині. В концертах він часто виступав зі своїм братом – відомим фаготистом Джіролемо Безоцці (1704-1778). Сучасники відзначали насиченість та виразність звучання їх інструментів, експресію та осмисленість виконання, безумовну зіграність їх ансамблю. Про третього брата – Антоніо Безоцці (1714-1781) – відомо, що він як концертуючий гобоїст у 1740 році здійснив турне містами Германії.

Великою популярністю користувався четвертий брат – Гаетано Безоцці (1725-1798), який вже у 11-річному віці був прийнятий на службу в королівську капелу м. Неаполя. У 1765 року він почав працював при французькому дворі, а у 1789 році переїхав у Лондон, де залишився працювати як придворний камерний віртуоз. Англійський історик Ч. Берні (1726-1814), що слухав Г. Безоцці у 1770 році в Парижі, де він виконував власний концерт для гобоя з оркестром, залишив про нього високий та одночасно критичний відгук: «Цей виконавець володів багатьма ознаками смаку

та по-справжньому вишуканою експресією; але я думаю, що він не завжди бездоганний. Він зловживав подвійним язиком у прикрасах, в результаті чого тріску та клацання тростини було більше, ніж цього хотілось би» [3, с. 28].

Ще одним відомим гобоїстом-віртуозом з сім'ї Безоцці став син Антоніо Карло Безоцці (1744-1792), який з 1755 року працював камерним музикантом в Дрезденському придворному оркестрі і здійснював численні концертні поїздки Європою. В грі К. Безоцці сучасники особливо поціновували бездоганну чистоту та точність інтонації. З К. Безоцці у мистецтві гри на гобої успішно суперничав його колега по Дрезденській придворній капелі видатний німецький гобоїст Йоганн Крістіан Фішер (1733-1800), що мав, на думку сучасників, надзвичайно красивий, ніжний звук та блискучу техніку. Молодий В. А. Моцарт, який чув Й. К. Фішера у Нідерландах в 1762 році, захоплювався його грою. У 1780 році Й. К. Фішер був запрошений солістом королівської придворної капели в Лондоні, де він приймав участь в концертах з Й. Х. Бахом, який присвятим йому квартет для двох гобоїв, флейти та віолончелі. Й. К. Фішер виступав також і з власними творами, став автором 10 гобойних концертів.

Ч. Берні після того, як почув гру К. Безоцці та Й. К. Фішера, зробив цікаве порівняння виконавських стилів двох музикантів. Охарактеризувавши К. Безоцці як митця, який «не тільки володіє блискучим розумом, але й глибше розбирається в теорії свого мистецтва, аніж більшість практиків-музикантів» [4, с. 153], він далі пише: «Сеньйор Безоцці зіграв винятково важкий концерт на гобої в дуже приємній та майстерній манері; все ж я повинен признатися, що цей виконавець тим більше буде подобатись, чим менше думати про Фішера. Однак я старався розібратися та визначити, чим один з них відрізняється від іншого; і перший, Фішер, здається мені, із них обох є більш природнім, приємним та оригінальним автором музика для гобоя, він краще володіє язиком, який - чи то через меншу практику, чи через більш важкі пасажі, не знаю – в швидких частинах частіше зраджує Безоцці, аніж Фішеру; але

messa di voce, чи посилення звуку у Безоцці вражає … Його смак та слух дивовижно тонкі та вишукані … В цілому його виконання настільки прекрасне, що тільки надзвичайно придирливий слухач не отримає від нього великого задоволення» [4, с. 159].

Яскравою особистістю на «гобойному олімпі» XVIII століття був німецький музикант Фрідріх Рамм (1744-1811). У 14-річному віці його зарахували на службу в Мангеймську капелу, а в 16 років він здійснив свою першу концертну поїзду у Франкфурт-на-Майні та Голландію. У 1778 році відбулось його знайомство з В. А. Моцартом, який, високо оцінивши виконавське мистецтво Ф. Рамма, подарував йому копію свого До-мажорного концерту для гобоя з оркестром. Ф. Рамм неодноразово та з неабияким блиском виконував концерти В. А. Моцарта. У 1781 році в Мюнхені В. А. Моцарт знову зустрівся з німецьким гобоїстом і в знак великої дружби присвятив йому свій квартет для гобоя, скрипки, альта та віолончелі Фа-мажор. Характеристика Ф. Рамма-виконавця міститься в «Історико-біографічному словнику музикантів» Е. Л. Гербера, що був виданий в Ляйпцігу (1790-1792): «Рамм належить до найперших нині живучих гобоїстів … ніхто ще не мав більш красивого, округлого, м’якого, справжнього тону на гобої, в такому вдалому поєднання з трепетною глибиною на forte, як він. Він грає з делікатністю, легкістю та виразовістю, які зачаровують. При цьому він обходиться з інструментом згідно його справжньої природи, з розумом та спритністю, які властиві мало кому з гобоїстів» [23, с. 35-36]. Разом з Ф. Раммом в Мангеймській капелі служив інший видатний німецький віртуоз на гобої – Людвіг Август Лебрун (1746-1790), творчості якого присвячено другий розділ пропонованого дослідження.

Серед найбільш яскравих гобоїстів свого часу можна назвати також німця Йоганна Фрідріха Брауна (1759-1824). Він студіював у К. Безоцці у Дрездені, але, будучи не задоволеним бравурним, односторонньо-віртуозним, на його думку, стилем митця, залишив свого першого вчителя та поступив на службу у придворну

капелу герцога Макленбурзького. Й. Ф. Браун, будучи викладачем багатьох гобоїстів, заснував власну виконавську школу, головними принципами якої було пасторальне, тихе звучання інструмента та наспівна виразність виконання.

Серед інших гобоїстів, що користувались славою у XVIII столітті, слід відзначити італійця Джузеппе Саммартіні (1693-1750), німецького віртуоза Крістіана Самуіла Барта (1735-1809), французьких музикантів Антона Саллатена (1754-1813) і його учня Жозефа Гарньє (1759-1824), англійських виконавців Томаса Вінцента (1720-1783) та Вільяма Парка (1762-1847).

Музично-виконавський стиль в XVIII столітті значною мірою перебував під впливом теорії афектів, що була вельми популярною в той час. У розумінні музикантів XVIII століття слово «афект» означало пристрасть, душевне переживання. Згідно з теорією афектів, мета музики полягає в передачі через звуки певних переживань та станів людини. У навчально-методичних працях К. Ф. Е. Баха та Й. Кванца обґрунтовується нова теорія виконавського мистецтва. «Музикант, - пише К. Ф. Е. Бах, - може доторкнутися до серця слухача тільки тоді, якщо сам буде переповнений переживаннями. Він повинен сам знаходитися в стані афекту, який хоче передати слухачам; при виконанні сумних фраз він повинен відчувати сум. Така ж справа і з бурхливими, веселими та іншими темами, афекти яких музикант повинен відчути в собі» [2, с. 296].

Великого значення виконанню музики надавав Й. Кванц. «Вплив музики на слухача, - вказував він, - залежить від виконавців майже в такій же мірі, як і від самого композитора. Погане виконання здатне спотворити навіть прекрасний твір, тоді як посередній твір може бути покращеним та піднятим завдяки хорошому виконанню» [9, с. 13]. Й. Кванц вважав, що хороше виконання повинно бути чистим та чітким, легким та плавним, різноманітним в динамічному плані та виразним.

Відмінною особливістю виконавського мистецтва у XVIII столітті було те, що

воно було імпровізаційним за своєю сутністю. «Особистісно-творче начало, - пише М. Друскін, - змітаючи умовності жанру та стилю, створило нову манеру напруженої та пристрасної музичної мови» [8, с. 46]. Музикант-виконавець часто поставав співавтором композитора, він міг додавати від себе різноманітні прикраси, обираючи темп та штрихи, вносячи свої динамічні відтінки.

1.3. Педагогічні осередки

Підйому культури духового виконавства у XVIII столітті сприяла особлива система навчання на духових інструментах в країнах Європи. Широкою популярністю користувались консерваторії в Італії: чотири жіночі у Венеції і три чоловічі у Неаполі. Це були притулки для бідних дітей та сиріт, де вони мали змогу навчатися з 8 років; термін навчання в консерваторіях був восьмирічний. Учні студіювали композицію та спів, а також займались на одному з струнних чи духових інструментів. Вважалось, що гобойне навчання надзвичайно добре було поставлено у венеційській консерваторії «*Ospedale della Pietà*», коли її директором був видатний італійський композитор Антоніо Вівальді, автор ряду творів для гобоя, які, очевидно, були написані спеціально для публічних виступів учнів.

У Германії існував інститут «Бідних школярів», що виник для обслуговування потреб церковної служби. Саме тут відбувалось навчання музиці. Це - мережа музичних шкіл, що функціонувала при єзуїтських колегіях, де учнів навчали співати на грати на скрипці, гобої, фаготі та інших інструментах. З учнів утворювали невеликі оркестри, що грали на вулицях. Викладали у школах міські музиканти.

Проте, найбільш розвинутою у XVIII столітті музична освіта була у чеських Богемії та Моравії, а також у Саксонії. У всіх школах тут навчали музиці. Ч. Берні, що відвідав одну з таких слів у Чаславі поблизу Коліна, де діти від 6 до 11 років читали, писали та грали на скрипках, гобоях та інших інструментах, пише, що «чехи винятково вправні в грі на всіх духових інструментах; інструмент же, на якому …

особливо добре грають в Саксонії, це гобой, а в Моравії – труба чи ріжок» [4, с. 148]. Учні чеських шкіл, об'єднані в маленькі хори та оркестри з 18-20 людей, активно виступали у відкритих вуличних концертах, супроводжували різноманітні урочистості та траурні процесії, обслуговували недільних богослужіннях, а також брали участь у домашньому музикуванні.

Активний та насичений розвиток гобойного виконавства спричинив необхідність в написанні навчально-методичної літератури. посібників, виданих у країнах Західної Європи протягом XVIII століття. Серед найбільш вагомих праць, що були видані у Європі у XVIII столітті – «Справжній спосіб навчитися досконало грати на гобої» Фрейона-Понсе (1700), «Принципи поперечної флейти» Жака Оттетера (1707) з додаванням інструкцій для початкового навчання грі на гобої, «Сучасний музичний майстер або універсальний музикант» Пітера Преллера (1730), «Музичний самовчитель» Й. Ф. Ейзеля (1738), «Підручник» П. Мінгуета (1754). У 1800 році в Лондоні виходить анонімний посібник «Нові та повні інструкції», де автор(и) підводить підсумки розвитку техніки гри на двоклапанному гобої наприкінці XVIII століття.

Таким чином, виконавське мистецтво на гобої у XVIII столітті знаходилось на надзвичайно високому рівні. Відомі та талановиті тогочасні гобоїсти, не дивлячись на очевидну недосконалість інструментарію, досягали вражаючої майстерності у виразності виконання та у різних видах техніки. Про це свідчать, в тому числі і надзвичайно високі вимоги, які пред'являли до виконавців європейські композитори XVIII століття у своїх творах. Одним з них є талановитий гобоїст та не менш талановитий композитор – Людвіг Август Лебрун, концерт для гобоя № 1 d-moll якого знаходиться в епіцентрі нашого дослідження.

РОЗДІЛ 2.
Концерти для гобоя з оркестром Людвіга Августа Лебруна в контексті розвитку жанру у XVIII столітті

2.1. Жанр концерту для гобоя з оркестром

Виникнення жанру концерту пов'язане з епохою зародження гомофонного стилю в музиці (кінець XVII століття), коли визначилось прагнення композиторів підкреслити провідне значення мелодичного начала, вираженого солюючим інструментом на противагу супроводжуючому оркестру.

До створення віртуозного стилю в концертному жанрі привело своєрідне змагання між одним музичним інструментом та оркестром, де соліст протиставляє оркестру свою віртуозну майстерність та художню індивідуальність, а також найбільш яскраво демонструє виразові можливості свого інструменту.

Історію розвитку концерту для духових інструментів неможливо відділити від історії розвитку цього жанру в цілому. До класичного періоду належить більше ста концертів для духових інструментів. Це надзвичайно велика спадщина.

Італійський композитор Антоніо Вівальді вважається творцем жанру інструментального концерту. Тільки для духових інструментів він написав 16 концертів для флейти, 11 концертів для гобоя, 38 концертів для фагота, а також концерти для труби, валторни.

В концертному жанрі А. Вівальді встановив тричастинний цикл з швидкими крайніми частинами та повільною середньою частиною аріозного типу. В сольному інструментальному концерті розкрилилась глибока життєва основа творчості композитора, яскрава емоційність та живописність образів.

Вершиною інструментальної творчості Г. Ф. Генделя є його твори в жанрі concerto grosso («великий концерт»), які належать до скарбниці оркестрової музики XVIII століття. Г. Ф. Гендель є автором трьох концертів для гобоя з оркестром та одного концерту для валторни з оркестром. Вони входять у серію з чотирьох concerti grossi. Найбільш популярним в наш час є концерт для гобою g-moll, перекладений для багатьох інструментів.

Знамениті Брандербурзькі концерти Й. С. Баха незрівнянно складніші за змістом, аніж у його попередників. Його стиль письма характеризується контрастами тембрів, ритмічних комбінацій, соліст і ансамбль-оркестр знаходиться у напруженій взаємодії, розділяються для того, щоб знову воз'єднатися у єдиному динамічному розвитку.

Для Брандербурзьких концертів, у порівнянні з concerti grossi Г. Ф. Генделя характерне різке посилення контрастів між частинами (динамічною та драматичною першою, патитичною чи лірико-аріозною другою, моторним жанровим фіналом). Всі шість концертів Й. С. Баха (за винятком Першого) майже всі одинакові за композицією циклу, але різняться за складом струнних та духових інструментів. В чотирьох концертах духові інструменти виступають як справжні солісти, повноправні учасники музичного змагання. Виразність партій в цих творах і надзвичайно високі технічні вимоги до виконавців є чудовою школою для кожного сучасного музиканта.

Творчість видатних майстрів пізнього бароко (А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха) є новим етапом еволюції духового мистецтва. Виразові можливості духових інструментів (флейти, гобоя, фагота, труби та валторни) в жанрі інструментального концерту отримують винятково глибоку інтерпретацію, що багато в чому стимулювали їх подальший розвиток.

Одним з перших композиторів, який своєю творчістю намітив шляхи переходу до нового напрямку в музиці, що остаточно склався в другій половині

XVIII – першій чверті XIX століття як віденська класична школа, був відомий гамбурзький композитор Г. Ф. Телеман. Він був поборником гомофонно-гармонічного стилю, рішуче виступив проти поліфонії та водночас зберіг своє значення в творчості майстрів пізнього Бароко. Виразність, мелодичність, властиві вокальній манері, є головним завданням нового музичного мистецтва.

За своїм прогресивний світоглядом К. В. Глюк був безпосереднім попередником віденської класичної школи. Серед інструментальних концертів композитора особливо виділяється концерт для флейти з оркестром. Музика його виражена в типовому для того часу галантному стилі з присутньому йому мелодичністю, танцювальністю та простотою фактури.

Історія мистецтва гри на духових інструментах не знав, мабуть, такого підйому виконавської майстерності, який спостерігався в час Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Кожен з композиторів проявив величезний інтерес до музикантів-духовиків, мав серед них друзів, поважав їх високу майстерність. Тому становлення класичного музичного жанру не обійшлось без створення творів для духових інструментів.

Творчість віденських класиків включає чимало сольних концертів для всіх дерев’яних та деяких мідних духових інструментів, значення яких в музичній культурі минулого та сьогодення важко переоцінити.

Концерти для флейти, гобоя, труби та валторни Й. Гайдна за своїм звучанням, за масштабністю розвитку тематичного матеріалу не уступають його симфоніям. Представляючи собою зазвичай тричастинний цикл, гайднівські концерти поєднують принципи сольної та концертно-симфонічної музики, що властиво даному жанру загалом.

2.2. Людвіг Август Лебрун – видатний гобоїст та композитор

Людвіг Август Лебрун (також відомий як Людвіг Карл Марія Лебрун) народився у м. Мангейм у 1746 році. Син Якова Олександра Лебруна, бельгійського гобоїста та викладача при Мангеймському дворі, Людвіг був учнем свого батька і у 1764 році був прийнятий у Мангеймський оркестр як учень. Через три роки він отримав повноцінний статус у оркестрі, де пропрацював до кінця свого життя (1790).

Л. А. Лебрун багато гастролював, починаючи від 1772 року як гобоїст-віртуоз і дістав славу одного з найбільш талановитих музикантів-гобоїстів останньої чверті XVIII століття. Існує інформацію, що в середині 1780-х років заробіток Л. Лебруна був одним з найбільш високих у Мангеймі (близько 3000 гульденів), однак частину йому доводилось віддавати іншим членам оркестру за заміну на час його постійних поїздок.

У 1773 році він концертував у м. Вінтертур (Швейцарія), у 1775 році німецький музичний журналіст К. Ф. Д. Шубарт писав у газеті «Німецькі Хроніки», що «Лебрун зачаровує весь Париж своїм божественним гобоєм» [27, с. 420]. Також К. Ф. Д. Шубарт повідомляв, що Л. А. Лебрун був першим виконавцем, який додав високу D та E до діапазону гобоя, називав його «принцом гобоя» [28, с. 336], а його композиції – «солодкими краплями нектару» [31, с. 582].

Після одруження Л. А. Лебруна з Францискою Данці – відомою співачкою-сопрано Мангеймського двора та старшою сестрою композитора Франца Данці, талановита пара майже постійно гастролювала разом – у Мілані (1778), Парижі (1779), Лондоні (1779-1781), Відні та Празі (1785), Неаполі (1786-1787), Берліні (1789-1790), де Л. А. Лебрун помер у грудні 1790 року.

Концерти, які давали Л. А. Лебрун та його дружина під час їх інтенсивних гастрольних поїздок, супроводжувались надзвичайним успіхом.

Багато композиторів писали для пари талановитих музикантів спеціальні арії за обов'язковою участю гобоя (наприклад, І. Я. Хольцбауер в опері «Гюнтері фон Шварцбурзі», А. Сальєрі у «Визнаній Європі», Г. Й. Фоглер у «Касторі і Поллуксі» тощо).

Як композитор, Л. А. Лебрун писав балетну музику для Королівського театру у Лондоні («Арміда» та «Агус»), велику кількість камерно-інструментальних творів для струнних та дерев'яних духових інструментів, а також чимало концертів для дерев'яних духових інструментів. Щонайменше 13 концертів для флейти і гобоя були опубліковані у двох збірниках, перший з яких (7 концертів) був опублікований між 1776 та 1787 роком видавництвом «Зібер» у Парижі, а другий (6 концертів) – у 1804 році Андре Оффенбахом.

2.3. Жанрово-стильові та структурно-композиційні особливості концертів для гобоя з оркестром Людвіга Августа Лебруна

Творча спадщина Л. А. Лебруна, не дивлячись на те, що прожив він доволі коротке життя (всього 38 років), є об'ємною та різножанровою. Однак, найбільший інтерес, безперечно, представляють його гобойні концерти, адже, будучи одним з найвідоміших гобоїстів-віртуозів свого часу, Л. А. Лебрун втілив у цих творах не лише свій композиторський потенціал, але й тонке розуміння специфіки інструмента. В роботі ми розглянемо три перші концерти – d-moll, g-moll та C-dur з другого збірника (вид. А. Оффенбахом), адже тільки ці ноти були нам доступні.

2.3.1. Концерт № 1 d-moll

Перший концерт d-moll з другого збірника, безумовно, є найбільш відомим та виконуваним твором Л. А. Лебруна. Концерт, традиційно для часу написання, представляє собою тричастинний цикл, який побудований за принципом «швидко-повільно-швидко».

Перша частина концерту (Allegro) написана у сонатній формі з подвійною експозицією та розгорнутою каденцією соліста.

Розпочинається твір активно-напористою, і, водночас, дещо тривожною головною партією (тт.1-12), яка проводиться у партії струнних інструментів (мелодія у перших скрипок, в інших голосах – гармонічна підтримка у облегшеній фактурі) в основній тональності d-moll. Інтонаційно тема дуже виразна та насичена ходами на широкі інтервали (ч.4, м.6, ч.8), які завжди урівноважуються поступенним ходом в протилежному напрямку. Тема головної партії викладена у формі періоду з трьох речень, схематично її можна зобразити як a b b^1. Мелодія у третьому реченні дублюється, окрім струнних, також і у партії флейти. Виклад головної партії є розімкненим, останнє речення завершується на домінанті, відтак, в неї буквально «вривається» стрімка та динамічна сполучна партія, яка хоч і невелика за розміром (тт. 13-16), проте досить виразна і базується на гармонічних фігураціях по звуках тризвуків (спершу – t, потім – тризвуку VI ступеня) у пунктирному ритмічному оформленні. Основним її завданням є перехід до побічної партії (F-dur), яка є двотемною. Перша тема побічної партії (тт. 17-26) викладена в кількох фактурних пластах – у партії флейти звучить тема, викладена половинними та цілими нотами, в той же час у партії перших скрипок звучить мелодія, побудована шляхом оспівування стійких ступеней ладу та оформлена в тривожний синкопований ритм. Після невеликої зв’язки (тт.27-30), яка насичена секвенційним розвитком короткого мотиву з п’яти нот на фоні

домінантового органного пункту тональності F-dur, з'являється лірична та надзвичайно виразна друга тема побічної партії (тт.31-41), яка викладена як діалог між першими та другими скрипками. Цікаво, що ладо-тональний розвиток демонструє повернення до початкової тональності. Заключна партія (тт.42-48) поєднує в собі елементи обох тем побічної партії, утверджує тональність d-moll та готує проведення експозиції у партії солюючого гобоя, яка значно менша за об'ємом, аніж оркестрова. Головна партія (тт.59-56) проводиться у партії гобоя в легкому та повітряному супроводі струнних інструментів. Одразу ж після головної партії почергово з'являються дві теми побічної партії (тт. 57-60, тт. 61-69). Завершує експозицію заключна побудова, насичена гамоподібними пасажами (тт.70-75), яка утверджує тональність C-dur.

Розроробка в першій частині концерту доволі об'ємна та містить три фази. Перша фаза (тт.76-107) розпочинається висхідними злетами у партії гобоя в C-dur. Основне мелодичне навантаження та розвиток сконцентрований у партії соліста, натомість оркестрова тканина виконує функцію гармонічного супроводу. Буквально за кілька тактів сфера C-dur замінюється на панування F-dur. Мотивному розвиткові піддаються елементи побічної партії. Друга фаза (тт. 108-128) продовжує свій розвиток також на матеріалі побічної партії, однак цього разу – у партії оркестру. Починаючи з т. 129 розпочинається третя фаза розробки (тт.129-157), де домінувати знову продовжує солюючий гобой. Цікавим моментом є поява т. зв. «неправдивої репризи» - у т. 138 звучить початок теми головної партії, викладений у тональності Es-dur. Однак дуже скоро вона розчиняється в розробковості викладу.

Утвердження тональності d-moll та звучання головної партії (тт.158-165) у виконанні солюючого гобоя на фоні легкого супроводу струнних засвідчує початок репризного розділу. Сполучна партія (тт. 166-181) поєднує в собі

пунктирні елементи з експозиції та гамоподібні пасажі та готує появу побічної партії (тт. 182-215), виклад якої насичений розвитком. Невелика зв'язка в партії оркестру (тт.215-221), що інтонаційно виходить з пунктирного матеріалу сполучної партії передує віртуозній каденції, в якій виконавець може продемонструвати рівень своєї професійної майстерності.

Частину завершує невелика кода (тт. 222-234), яка звучить у партії оркестру одразу ж після каденції. Тут утверджується характер частини та її основна тональність. Композитор поєднує тут елементи різних партій – квартові інтонації з головної, пунктирну ритміку зі сполучної, тривожні синкопи та наповнені хроматизмами пасажі з побічної. Таким чином, кода виконує підсумовуючу та об'єднувальну функцію.

Друга частина (Grazioso) – ліричний центр концерту. Вона написана у паралельній тональності – F-dur. Цікаво, що композитор обмежується тут лише струнною групою. Форма частини - складна тричастинна.

Розпочинається частина невеликим чотиритактовим оркестровим вступом (тт.1-4), в основі якого – плагальний зворот на тонічному органному пункті. Характер вступу вводить слухача в загальний настрій частини.

Перша частина викладена у простій тричастинній формі **(A A$_1$(R) A$_2$).** Характер – лірико-споглядальний. Ефект «покачування», що характерний для повільних частини класицистичних концертів, створюється за допомогою використання шестидольного розміру (6/8). Все це характерно для жанру баркароли («пісня на воді»). Перший розділ (тт. 5-12) форми представляє собою квадратний період неповторної будови та складається з двох речень (4+4). Тема проводиться у партії солюючого гобоя на фоні «прозорого» гармонічного супроводу струнного оркестру, вона насичена низхідними інтонаціями зітхання, які часто виконують функцію неакордових звуків –

затримань. Для мелодії характерним є поступенний рух та хвилеподібність розвитку. Середній розділ частини (тт.13-23) розпочинається подібно до початкового періоду, однак насичується елементами розрозбковості. Так, наприклад, у партії гобоя з'являються хроматичні ходи, оркестрова фактура дещо ущільнюється та гармонічно збагачується. Починаючи з т.16 розвиток посилюється – звучать віртуозні пасажі шістнадцятих нот, які в результаті секвенційного розвитку приводять до тональності C-dur, яка, однак, не утверджується, а сприймається як домінанта до основної тональності, в якій звучить останній, репризний розділ початкової простої тричастинної форми (тт.24-34). Дана реприза є динамічною. На відміну від початкового квадратного періоду, тут спостерігається розширення другого речення (4+6), яке відбулось завдяки мотивному розвитку окремого інтонаційного елементу. Композитор посилює тут ефект «запитання - відповіді», що був закладений з самого початку за рахунок того, що тему другого речення виклав не у гобоя соло, а у струнних інструментів. Між першою та другою частиною звучить невелика двотактова зв'язка (тт.35-36), яка є мало індивідуалізованою з точки зору тематизму, однак важливою з точки зору ладо-гармонічного розвитку, адже готує тональність c-moll, з якої розпочинається середня частина форми.

Середня частина невелика за обсягом, проте складається з трьох побудов. Перша з них (тт.37-40) викладена в тональності c-moll і є надзвичайно граціозною та витонченою. Друга побудова (тт. 41-46) написана у тональності Es-dur та вносить у характер музики тривожність завдяки висхідним пасажам, а також постійній пульсації вісімками у партії струнних інструментів. Третя (тт. 47-51) звучить у d-moll та в образному та тематичному плані є найбільш близькою до крайніх частин, відтак, плавно та майже непомітно переходить у репризу.

Реприза (тт.52-68) в другій частині концерту є динамічною. Після неї звучить невелика самостійна зв’язку (тт.69-73), яка готує віртуозну гобойну каденцію. Завершується частина невеликою кодою, в якій спостерігаємо спрощення фактури, домінування тонічної ладо-гармонічної сфери, «розчинення» тематизму у просторі.

Третя частина (Allegro) написана у формі рондо, тональність – D-dur. Музика частини яскраво контрастує з попередньою та створює своєрідну образно-настроєву арку з першою частиною. Загальна кількість частин – 11, з них 6 проведень теми-рефрену та 5 епізодів:

A	B	A	C	A	D	A	E	зв.	A	F	A
D	D	D	G	D	d	D	D		D	D	D
32	32	32	41	33	36	23	34	24	22	26	10

Тема-рефрен (тт.1-32) написана у простій двочастинній безрепризній формі, яку схематично можна зобразити як a a^1 b b^1. Характер її легкий та грайливий, жанрова основа – танцювальна. Спершу тема a звучить у партії солюючого гобою, в другому проведенні переходить у партію оркестру. Друга тема b в обох проведеннях викладається у оркестровій версії. Перші три проведення теми-рефрену (тт.1-32 та тт.64-95) - ідентичні. Певні варіаційні зміни спостерігаються у третьому проведенні (тт.137-169). Четверте проведення (тт. 206-228) є скороченим: a b b^1. П'яте проведення (тт.287-308) також неповне, однак цього разу відкидаються частини b та b^1. Це проведення динамізоване також і за рахунок введення постійного активного руху шістнадцятими нотами у струнних інструментів. В шостому, останньому проведенні від теми-рефрену залишаються лише окремі інтонаційні формули у виконанні флейт, валторн та альтів. Решта інструментів оркестру відіграють

супроводжуючу роль. Це фінальне проведення виконує також і підсумовуючу функцію в драматургії не лише цієї частини, але й всього концерту.

Розглянемо епізоди. Перший з них (тт. 33-63), на противагу темі-рефрену, має більш граціозний, наспівний характер. Тема викладена у партії гобоя та на терцію нижче звучить у перших скрипок. Другий епізод (тт.96-136) звучить у тональності субдомінанти – G-dur. Тема тут, як і раніше, викладається у гобоя. Це епізод – своєрідний лірико-епічний монолог солюючого інструмента. Третій епізод (тт. 170-205) написаний в однойменному мінорі (d-moll) та вирізняється з-поміж інших надзвичайною насиченістю хроматичними ходами. У четвертому епізод (тт. 229-262) тематизм є мало індивідуалізованим. Тут спостерігається своєрідний діалог між загальними формами руху у партії гобоя та висхідними вигуками по звуках тризвуків у партіях духових інструментів. Струнна група тут створює гармонічну підтримку. В останньому, п’ятому епізоді (тт. 309-334) спостерігається значне зменшення його об’ємів. Надзвичайно пружна та виразна тема опирається на звуки тонічного тризвуку та домінантового секстакорду.

2.3.2. Концерт № 2 g-moll

Перша частина (Allegro) концерту має доволі традиційний початок: основні теми спочатку звучать в оркестру, а потім при повторенні експозиції — у партії гобоя. Проте, про сонатну форму в цій частині можна говорити лише умовно: в ній відсутня реприза та разом з тим й сольна каденція. Після подвійної експозиції звучить розділ, який скоріш можна було б назвати розробкою та який починається новою виразною темою у гобоя, яка звучить лише раз. Та риси розробки чутні й в експозиції. Типове для жанру концерту змагання-протиставлення соліста та оркестру зведено до мінімуму. Все це

може говорити про спроби композитора оновлювати та розвивати жанрову форму концерту.

Отже, I частина починається одразу з основної теми в оркестру. Основна тема, умовно ГП, написана у формі періоду (16 тактів), складається з двох повторних речень (по 8 тактів) будови питання — відповідь (вони відрізняються останніми двома тактами). Речення складається в невеликого мотиву на 1,5 такти та фрази єдиної будови. Початковий мотив — це три висхідні інтервали: мала секста, велика терція, кварта, які гармонізовані акордами tutti. Цей мотив створює напружений образ протесту та рішучості. Фраза, що слідує за ним, звучить благаюче-відчайдушно із невеликою долею сподівання наприкінці, спочатку у струнної групи оркестру, а при повторенні додаються ще й валторни та дерев'яні духові інструменти.

Зв'язуючий за функцією розділ має упізнаваний мотив на початку, тому можна умовно назвати його СП. Пасажі струнних нагадують вихор або мінливий вітер через дрібні тривалості, швидкий темп, активні відхилення та несподівану зміну ладу. Тональні блукання приводять до паралельного мажору, у якому звучить контрастна тема, умовно ПП.

Тема ПП звучить у скрипок, має висхідний напрямок мелодії, стрімка, розспівна та енергійна, її образ сповнений веселості та насолоди. Форма ПП — період на 8 тактів, який складається з двох речень будови питання — відповідь, речення поділені на окремі мотиви (2+2+1+1+2 такти). Далі звучить перший мотив ПП декілька разів у низьких струнних — відбувається його мотивна розробка, яка призводить до мотивної розробки початкового мотиву ГП, також у низьких струнних. Після доволі остаточної каденції починається повтор експозиції.

Гобой виконує тему ГП на тлі легкої гармонічної підтримки струнних, яка, втім, не є другорядною та насичена контрапунктами при другому проведенні. СП починається, як і раніш, у струнних, але після двох повторень

основного мотиву (4 такти), звучить вже у гобою, а оркестр виконує в цей час танцювальний акомпанемент. Простір СП розширений за рахунок пасажів соліста. Період ПП також розширений – за рахунок двох мотивів, які є варіаційним повторенням перших. Перші дві фрази теми гобой виконує сам, другі — у дублюванні скрипками. Після цього знов звучить основний мотив СП. Далі у якості переходу додається речення (7 тактів, з 120-го такту) без яскраво-вираженого тематизму, але у контрастно повільному метроритмі — мелодія гобою наче нависає у повітрі, після чого зривається у низку низхідних пасажів. Довгі пасажі з активною підтримкою оркестру заміняють відсутню сольну каденцію. Згодом вони змінюються на СП в партії струнних.

З появою нової теми у партії гобою у 166-му такті можна говорити про початок нового розділу або розробки. Тема звучить 9 тактів у Es-dur, вона пасторального характеру, з форшлагами та трелями. Після декількох мотивів з відхиленням у F-dur та g-moll звучить низхідний секундовий мотив з середини СП, який секвенційно повторюється та розробляється. І знову — розгорнуті пасажі в дві октави в партії соліста. Далі у розробковому варіанті звучить й ПП: перші дві фрази — у струнних, другі дві — вже з гобоєм, але сам мотив хроматично трансформований. А після декількох пасажів звуками тризвуків звучить СП, з якої випливає ще один доволі довгий пасаж гобою з перевагою низхідного руху. І вже без соліста цю частину завершує оркестрова каденція.

Друга частина (Adagio) дещо виправляє недоліки І частини концерту — в ній частіше присутні протиставлення оркестру та соліста, є також і сольна каденція. У цій частини форма рондо доволі легко упізнається на слух, хоча й рефрен значно зменшується. Але його основна тема настільки яскраво виражена, що умовно вона буде виділятись в окремих структурний розділ, а форма всієї частини виглядатиме як A B A_1 C A_2 D A_3.

Форма рефрену A — період в 10 тактів, який поділяється на два речення (4 + 6 тактів) повторної будови. Перше речення складається з двох фраз по 2

такти, звучить у соло гобою. Оркестр м’яко вступає у середині першої фрази другого речення, яка повторюється точно. Друга фраза повторюється з невеликими змінами та проходить двічі: спочатку у гобою, потім у струнної групи оркестру без соліста. Рефрен пасторальний, розмірений та мрійливий за образним змістом.

Епізод B більш динамічний, місцями за рахунок супроводу набуває танцювальних рис, а згодом — грайливих. За формою це період (12 тактів), який складається з двох речень (8 + 4). тематизм першого речення не дуже індивідуалізований, роздроблений на мотиви, має повтор двох тактів наприкінці. Друге речення складається з двох повторних фраз, друга повторюється варіативно у партії гобою та за меншої участі оркестру. Далі звучить 3 такти на початковому мотиві рефрену як підготовка-перехід, після чого повертається рефрен.

Рефрен A_1 скорочений на один повтор речення: звучить друге речення від A (6 тактів: 4 у гобою + повтор в оркестру) з деякими елементами від першого речення.

Епізод C звучить у g-moll та починається висхідною квартою та секстою з початкового мотиву ГП I частини концерту. Ці вигуки звучать спочатку в оркестру, потім у гобою. Епізод — період 16 тактів, який поділяється на два речення повторної будови (8 + 8). Основний мотив на початку кожного речення розвивається, але з третього такту по-іншому. Розвиток у першому речення призводить до модуляції у паралельну тональність, у другому — підводить до D до g-moll та завмиранні гобою на фа#, після чого контрастно вступає рефрен в B-dur.

Рефрен A_2 — це перше речення рефрену A (4 такти). Також починається з соло гобою та має легку підтримку струнних.

Епізод D доволі розгорнутий: спочатку звучить 4 такти виразної наспівної теми, потім — розгорнуті пасажі гобою, далі — оркестрова урочиста

каденція, наприкінці якої — сольна каденція гобою (на матеріалі цього ж епізоду).

І далі знову як каденція звучить тема рефрену — A_3 — а точніше оркестровий повтор другої фрази з досконалою каденцією.

Adagio закінчується початковим мотивом рефрену (точніше його продовженням, перші 4 звуки не звучать), який проводиться спочатку у середньої групи струнних, потім у дерев'яних, потім у гобою з іншими духовими.

Ремарка **третьої частини** — Rondo Allegro вказує, що вона написана у жанрі рондо (не тільки формі). Хоча саме за формою не усі правила дотримані: частина закінчується не рефреном, а епізодом, та й сам рефрен — двочастинний та варійований, тому нагадує подвійні варіації. Якщо позначити розділи літерами, форма виглядатиме так: A B C A_1 B_1 D A_2 B E, де AB — це рефрен. Та інші риси фінальної частини концерту зберігаються — швидкий темп, тематична строкатість, віртуозність та урочистість. Також активним є принцип змагання сольного інструменту та оркестру.

Розділ A — період (8 тактів), будови питання — відповідь, речення (по 4 такти) не повторні (g-moll). Період спочатку звучить у гобою з легкою підтримкою струнних, потім повторюється у оркестру. За характером тема розділу A лірична та стурботлива. За таким самим принципом побудований й розділ B, який написаний в однойменному мажорі (G-dur). Тема B — грайливо-розважальна. А рефрен в цілому — танцювальний.

Епізод C складається з трьох періодів. Перший — презентація нової контрастної теми, яка звучить у гобою. Тема набуває ознак аріозності та використовує широкий діапазон. Другий період — віртуозні гамоподібні пасажі гобою. Третій — завершення на розробці початкового мотиву розділу A, який переходить у повернення рефрену.

Перше проведення розділу A_1 звучить без змін, друге, оркестрову трохи змінюється та одразу переходить до оркестрового варіанту B1.

Епізод D звучить у F-dur, складається з двох контрастних періодів, які повторюються двічі. Перший — квадратний період пасторального характеру, другий — пасажі соліста. В епізоді все тематичне навантаження лежить на солісті, а от рефрен починається в оркестру.

Так, тема A_2 звучить спочатку у струнної групи оркестру, а потім у духової. А от розділ B звучить без змін відносно першого проведення.

Епізод E (G-dur) є найбільшим та тематично різноманітним. Спочатку у гобою звучить декілька виразних тем пасторального характеру, потім довгій пасажі, які також мають тематичну відмінність та самостійність, яку запозичує потім оркестр, продовжуючи віртуозну частину гобойної партії.

Концерт завершується у максимально швидкому для виконавців темпі урочистою оркестровою каденцією у G-dur.

2.3.3. Концерт № 3 C-dur

Побудова **першої частини** концерту в цілому схожа з побудовою перший частин попередніх концертів, тож все можна прослідкувати певну закономірність бачення композитором форми, але й є невеликі нововведення.

Перше з них — це наявність вступу, у даному випадку він звучить на початковому мотиві основної теми — ГП, у струнної групи оркестру. Далі в оркестру ж звучать ГП (C-dur), СП та ПП (G-dur). У ГП основна тема звучить у струнних та фаготу, у СП та у ПП тема звучить лише у струнних, а у дерева додаються окремі мотиви самостійним контрапунктом. Експозиція завершується кодою у оркестру tutti та звучить, вже традиційно, повтор, в якому вже всі основні теми виконує соліст. Після СП та ПП в партію гобою додаються пасажі шістнадцятими. Після двох експозицій звучить ще один

розділ, який скоріш є розробкою, ніж репризою. А саме реприза, за традицією композитора, в перших частинах концертів відсутня.

На початку розробки у гобою звучить нова тема. Структурно вона замінює ГП. І тут треба відзначити талант композитора, який невтомно вигадує індивідуальні особливі мелодії одну за іншою. Після цієї нової теми у гобою звучить СП, яка починається в мінорі, але невдовзі повертається у мажор. ПП звучить не тільки у гобою, а й І скрипок та дерев'яних духових. Після кожної партії соліст виконує віртуозні пасажі, який приводять до сольної каденції (на матеріалі пасажів), після якої звучить звучить оркестрова каденція, в якій початковий мотив ГП, дещо змінений, стретно звучить у чотирьох голосах у струнної та дерев'яно-духової груп оркестру, утворюючи всього на 4 такти поліфонічну тканину.

У **другій**, доволі повільній, **частині** (Adagio) велика вага приділена партії гобою, без якого оркестр виконує лише невеликі зв'язуючі фрагменти. Проте це не робить партію оркестру другорядною або примітивною. Навпаки — вона насичена підголосками та контрапунктами, вона не стільки підтримує соліста, скільки доповнює та ускладнює музичну тканину. Партія ж гобою тематично та ритмічно дуже різноманітна, складна за ритмічним малюнком. Вона нагадує багату на різні мелодичні звороти імпровізацію пастуха, за образним змістом — пасторальна. Adagio написано у тричастинній репризній формі з невеликим середнім розділом у паралельному мінорі, d-moll. Тематично відмінна тема середнього розділу зберігає усі фактурні риси крайніх розділів. Наприкінці середнього розділу звучить невелика сольна каденція гобою.

Третя частина має риси рондо, але краще її визначити літерами як A B A_1 C A_2 D F D_1. Починається у темпі Allegretto у розмірі 6/8.

Розділ A звучить у C-dur, тема звучить у гобою, а оркестр повторює лише останню її фразу. Розділ B починається з мотиву, схожого на A, але дуже

швидко змінюється та є контрастним до А, оскільки насичений пасажами гобою, які переходять в іншу за характером тему. Повтор розділу А (A_1) вже традиційно готується інтонаціями рефрену. Розділ С починається в однойменному мінорі c-moll у партії соліста, потім частково повторюється в оркестру. У розділі A_2 основній темі приділено менше уваги, він більш насичений пасажами соліста. Після оркестрової каденції у гобоя соло звучить невеликий тремолюючий зворот з ферматою, після чого починається друга частина — вже у темпі Allegro та розмірі 2/4. Так починається розділ D, який за характером близький темі рефрену (А). Основна тема розділу активно розвивається. Розділ F написаний у a-moll, тематично дуже схожий з ГП I частини симфонії №40 В. А. Моцарта, яка була написана у 1788 році (що або співпадає з часом написання Концерту Л. А. Лебруна, або написана дещо пізніше). У розділі D_1 багато пасажів гобою та струнних, а основна тема продовжує тематично розвиватись: звучить у різних груп оркестрів та від різних ступенів, основний мотив неодноразово повторюючись складає заключну каденцію концерту.

2.4. Характеристика гобойної партії у проаналізованих концертах

Для гобойних партій у концертах Л. А. Лебруна, що були нами проаналізовані у попередніх підрозділах, властива галантна, витончена мелодика кантиленного типу, декорована різноманітними прикрасами. «Тематизація» прикрас, їх вбудовування в логіку тематичного розвитку – вельми показовий момент, що свідчить про те, що прикраси стають не стільки зовнішнім декором, скільки важливим змістовним моментом. Чуттєвий ліричний тематизм в партії солюючого гобою дозволяє розкрити багатий виразовий потенціал цього інструмента. Поряд з цим композитор віртуозно трактує партію соліста. Їй притаманні дуже широкі стрибки, технічні пасажі дрібними тривалостями, складність та різноманіття ритміки, технічно

оснащені каденції у першій та другій частинах. Використання всього діапазону інструмента значно збільшує виразові можливості гобоя. Однак, в цілому, в аналізованих творах віртуозність солюючої партії підпорядкована галантній, ліричній драматургії концерту.

Виразність інтонування партії гобоя в концертах веде за собою деталізацію письма: артикуляції, нюансування, штрихів. Звертає на себе увагу велика кількість коротких ліг, які підкреслюють експресивність конкретного мотиву (особливо характерні для мангеймців низхідні та висхідні затримання – мотиви зітхання), а також довгих ліг, щоб підкреслюють наспівність звучання, що веде за собою ліризацію всіх частин концерту. Насичення сольних партій гобоя штрихом staccato ніскільки не обтяжує звучання інструмента, а надає мелодії пристрасності та виразності. Окрім того, виконання даного штриха у виконавській манері того часу було близьке до сучасного non legato.

Зазначимо також і нове трактування динамічних нюансів у партії гобоя. Так, тепер crescendo та diminuendo виконується не лише на витриманих нотах, але й у віртуозних пасажах. Це новаторський виконавський прийом в музиці, так як до композиторів мангеймської школи використовувалась винятково терасна динаміка.

В цілому партії гобоя, їх тематичне та віртуозне наповнення в Концертах, що розглядається, підпорядкована логіці розвитку музичної драматургії. Композитор не обмежується завданням експонування широких технічних можливостей інструмента, а прагне до органічного поєднання музично-драматичного розвитку матеріалу зі специфікою концертного жанру і показу віртуозного елементу в партії соліста.

Звучання оркестру в концертах демонструє майстерність композитора також і у області оркестровки, і з точки зору показу взаємодії солюючого

інструмента та оркестру. Не дивлячись на доволі обмежений склад, слід відмітити повноту його звучання та велику самостійність у розвитку музичного матеріалу. Різноманітною є і фактура оркестру, яка то розбивається на ансамблевий діалог, то виступає єдиною туттійною масою. В той же час партії солюючого гобоя характеризуються певною незалежністю та самостійністю. В цих творах взаємодія солюючої партії та оркестру набуває якостей, які наближують ці твори до паритетного типу концерту. Доволі часто в аналізованих концертах соліст та оркестр не стільки протиставляються один одному, скільки взаємодоповнюють. Рівноправ'я, збалансованість оркестрової та сольної партій в драматургії концертів проявляється на рівні: експонування та розвитку тематизму; багатства та повноти фактури; композиційної масштабності сольних та оркестрових епізодів; нарешті, принципу діалогу та змагальності партій. Однак, в даних творах ігрові принципи діалогу-змагання соліста та оркестру поки ще тільки формуються.

Тим не менше, Концерти d-moll, g-moll та C-dur для гобоя з оркестром Л. А. Лебруна є дуже важливими в процесі становлення концертної логіки. Тут соліст та оркестр і чують один одного, і узгоджуються, гармонічно співіснуючи. Завдяки такому типу драматургії твори постають перед слухачами як узагальнена драма, що розгортається поза його свідомістю, як театр ідеальних дійових осіб.

ВИСНОВКИ

Гобой, як новий інструмент дерев'яної групи, з'явився в середині XVII століття внаслідок нових ідейно-естетичних потреб музичного мистецтва, перш за все у сфері оркестрово-виконавської практики. Оркестр є тією «лабораторією», всередині якої відбувалось випробування, а потім розвиток закладених в новому інструменті виразових та технічних можливостей.

Західно-європейські композитори XVIII століття дали музичній культурі досконалі зразки глибоко індивідуальної та різноманітної трактовки темброво-звукової палітри гобоя, зумівши, перш за все, розкрити властиві йому наспівні якості. Поряд з майстрами пізнього бароко, на розбудову гобойного концертного репертуару мали також і композитори мангеймської школи. Ця школа була концентрованим ранньокласичним музичним ядром. Саме тут, задовго до Й. Гайдна та В. А. Моцарта, були закладені основи музичного класицизму.

Важлива роль у розбудові гобойного концертного репертуару належить видатному композитору та виконавця Людвігу Августу Лебруну. Талановитий музикант-практик став автором щонайменше 13 концертів для гобоя з оркестром, які, в першу чергу, були призначені для виконання під час власних виступів. Ці концерти поділяються на дві групи:

- сім концертів, що були опубліковані видавництвом «Зібер» у Парижі. Це зрілі твори, зразкові приклади мангеймського класицизму: з розвинутою динамікою, проставленням гучного оркестрового вступу тихому мелодизму солюючого інструмента. Л. А. Лебрун використовує тут і т.зв. «мангеймьску ракету», «мангеймські зітхання», «мангеймські тремоло» тощо. Видання цих концертів мали версії для гобоя і для флейти. Оркестр у цих творах складається тільки

зі струнних інструментів (виняток – концерти №№ 2 та 4, де до них додані валторни);

- шість концертів, що були опубліковані А. Оффенбахом. Їх стиль помітно відрізняється від стилю творів першої групи. Вони, безперечно, передбачають виконання саме на гобої та потребують значно більшого оркестру. Два з них написані в мінорних тональностях. В цих концертах яскравіше проявляються драматичні настрої. Стилістично ці концерти можна вважати перехідними до романтизму.

Предметом свого дослідження ми обрали перші три концерти для гобоя з оркестром з другого збірника (в силу наявності нотного матеріалу), відтак, підводячи підсумки, зазначимо, що вони належать до класико-романтичної жанрової моделі. Утвердження подвійної експозиції в сонатному Allegro, яскравий тематичний контраст, поліелементний, складений характер тематичного матеріалу, багатство та повнота оркестрової фактури, тонкістю динамічного нюансування – все це та багато іншого розкриває в партитурах Концертів досвід композитора, що вміло вибудував музично-драматургічну канву твору та «розфарбував» партитури багатою палітрою звуків. Окрім того, Л. А. Лебрун надзвичайно яскраво та виразно розкриває можливості солюючого гобоя. Нове розуміння інструмента характеризує його не лише як наспівний інструмент, але й як експресивний, а подекуди й драматичний. Емансипація почуттів та поступове відчуження «Я», що часто шукає самотності, сприяли тому, що інструментальна музика уподібнювалась мові, а «промовляючий» клавір стає головним провідником ліричних емоцій та засобом сповідальності. Разом з тим, композитор значно розширює технічні можливості гобоя, трактуючи його в якості віртуозного інструмента, що, власне, є показовим для жанру сольного концерту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблуллаев А. Теория и практика исполнительства на гобое. Баку: Азернешр, 1968. 164 с.
2. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства играл на клавире. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVI-XVIII веков*. Москва, 1971. С. 281-297.
3. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Ленинград: Музгиз, 1961. 203 с.
4. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Москва – Ленинград: Музыка, 1967. 290 с.
5. Вискова И. В. Гобой и фагот в XX веке: к вопросу о расширении выразительных возможностей язычковых духовых инструментов. *Оркестр. Инструменты. Партитура: сборник*. Москва, 2007. Вып. 2. С. 0–93.
6. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1973. Выпуск 8. С. 138-155.
7. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956. 101 с.
8. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии XVI-XVIII веков. Ленинград: Музгиз, 1960. 284 с.
9. Кванц И. Опыт наставления по игре на попеерчной флейте. *Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика*. Моска, 1975. С. 10-63.
10. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.

11. Лебедев В. О возможностях диагностики и программирования развития исполнительских средств гобоиста. Харьков, 1986. 28 с.
12. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. Часть 1. 264 с.
13. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1983. Часть 2. 190 с.
14. Мочурад Б. Бароковий концерт для гобоя. *Мистецтвознавчі записки.* Київ, 2013. Вип. 23. С. 3-10.
15. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. 19 с.
16. Носирєв Є. Гобой. Київ: Музична Україна, 1974. 107 с.
17. Носирєв Є. Методика навчання гри на гобої. Київ: Музична Україна, 1971. 83 с.
18. Пушечников И. Ф. Значение артикуляции на гобое. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва, 1971. С. 62–91.
19. Пушечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика: учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 308 с.
20. Пушечников И. Ф. Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности. *Методика обучения игре на духовых инструментах.* Москва: Музыка, 1976. Выпуск 4. С. 32 – 47.
21. Ротуэлл Э. Техника гобоя. *Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки.* Москва, 1966. Вып. II. С. 69–79.
22. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва, 1989. 207 с.
23. Юргенсон П. Гобой. Москва: Музыка, 1973. 71 с.

24. Bate Ph. The Oboe: An outline of its history, development and construction. London: Benn; Eevz-York: Norton, 1975. 236 p.
25. Burgess G., Haynes B. The Oboe. New Haven and London : Yale University Press, 2004. 418 p.
26. Haynes Bruce. Music for Oboe, 1650-1800: A Bibliography. California: Fallen Leaf Press, 1985.
27. Miinster R. Lebrun, Ludwig August. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel, Basel, London, and New York: Barenreiter Verlag, 1949-67*. Vol. VIII.
28. Schilling G. Encyclopaedia der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Rohler. 1835. Vol. IV.
29. Singer L. Metodo per oboe. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, 1969. 67 p.
30. The Haunes Catalogue: The Bibliography of Oboe Music [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: https://www.haynes-catalog.net
31. Wiirtz R. Ludwig August Lebrun. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. X.

ДОДАТОК

ОСНОВНІ ТВОРИ ЛЮДВІГА АВГУСТА ЛЕБРУНА

Концерти:

- **Концерти для гобоя (або флейти) з оркестром (вид. «Зібер»)**

№ 1 G-dur (для флейти) или № 1a F-dur (для гобоя; вид. Париж, до 1776—1777)
№ 2 C-dur (вид. Париж, до 1781)
№ 3 F-dur (вид. Париж, до 1781)
№ 4 C-dur (вид. Париж, до 1782—1784), переклад B-dur для кларнета с оркестром
№ 5 (вид. Париж, б.г.), втрачений
№ 6 G-dur (для флейти) чи № 6a F-dur (для гобоя)
№ 7 F-dur (вид. Париж)

- **Шість концертів для гобоя з оркестром (вид. А. Оффенбах, до 1805)**

№ 1 d-moll
№ 2 g-moll
№ 3 C-dur
№ 4 B-dur
№ 5 C-dur
№ 6 F-dur

- **Твори для сцени**

Танці для балету «Adele de Ponthieu»
«Знамениті мелодії», переклад для клавіру (вид. Лондон, 1782)
Танці для «Арміди» (вид. Лондон, 1782)

- Камерно-інструментальні ансамблі

Шість тріо для двох скрипок та віолончелі, ор. 1 (вип. Мангейм, до 1774)
Шість тріо для двох скрипок (або флейти, або гобоя, скрипки, ор. 2 (вид. Париж, 1776-1777)
Шість дуетів для скрипки та альта, ор.4 (Мангейм, до 1774)
Соната для флейти і басу
Квартет для гобоя, скрипки, альта та віолончелі, втрачений

- Твори для клавіру

Шість сонат