

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ОРКЕСТРОВОГО
ИЗВЕЩЕНИЯ ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

ДАВЫДОВ ВЯЧЕСЛАВ ПЕТРОВИЧ

ГОБОИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА

Специальность 17.00.02

Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор В.А.УСОВ

Научный консультант –
доцент А.В.ПЕТРОВ

Москва, 1982 год

Содержание к диссертации

Введение

Раздел I. Возникновение гобоя и истоки исполнительства на нем 21

Глава I. Изобретение гобоя и особенности его конструкции 21

Глава 2. Появление гобоя в инструментальной музыке и начало исполнительства на нем 30

Раздел II. Становление гобоя и культуры исполнительства на нем в XVIII столетии 40

Глава I. Совершенствование конструкции 40

Глава 2. Исполнительство и педагогика 47

Глава 3. Эволюция выразительных средств гобоя в творчестве западно-европейских композиторов (позднее барокко, рококо, классицизм) 58

I. Гобой в творчестве французских композиторов 58

2. Гобой в творчестве итальянских композиторов 62

3. Гобой в творчестве немецких композиторов . 69

4. Гобой в творчестве чешских композиторов . . 83

5. Гобой в творчестве композиторов венской классической школы 88

Глава 4. Гобой в военном оркестре 105

Раздел III. К интерпретации произведений для гобоя западно-европейских композиторов XVIII века 116

Глава I. Проблемы стиля 116

Глава 2. Позднее барокко 135

Глава 3. Рококо. Предклассический период 153

Глава 4. Классицизм 162

Заключение 175

Библиография . 181

Приложение (отдельным томом)

Введение к работе

Общая характеристика диссертации. Диссертация посвящена исследованию эволюции гобоя в инструментальной музыке ХЛ11 века и проблеме интерпретации произведений для гобоя композиторов эпохи позднего барокко, рококо и классицизма.

Актуальность темы. Всестороннее воспитание современного гобоиста-профессионала ныне невозможно без знания истории исполнительского искусства на своем инструменте и освоения богатейшего классического репертуара.

Актуальность работы связана с появлением новой характерной тенденции в развитии музыкально-исполнительского искусства ХХ века, ознаменованной повышенным интересом к творческому наследию композиторов ХУЛ - ХУШ веков. Начатая еще во второй половине ХК века работа по нахождению, изучению, изданию и пропаганде многих неизвестных ранее или незаслуженно забытых произведений композиторов эпохи барокко, рококо и классицизма сейчас приняла громадные масштабы. Вызванные из забвения, сочинения того времени поразили современный мир бесконечным богатством, многообразием и глубиной своего идейно-эмоционального содержания.

Особенно ярко процесс возрождения музыки старинных мастеров виден на примере великого итальянского композитора первой половины ХМ века А. Вивальди, чье творчество именно в наше время переживает свое второе рождение. В ХХ веке не только открываются новые произведения, но и заново переоценивается музыка, исполнявшаяся в предыдущие столетия. Коренным образом меняется отношение к таким корифеям музыкального искусства ХУШ века, как И.С.Бах, Г.Ф.Гендель, Х.В.Глюк, Й.Гайдн, Б.А.Моцарт. Только теперь стало по-настоящему осознаваться все величие и значение созданного ими в различных жанрах музыки.

Названный выше процесс возрождения музыки ХУШ и более ранних веков также коснулся и сольной литературы, написанной для духовых инструментов, в том числе для гобоя. К известным ранее немногочисленным произведениям Г.Ф.Генделя, А.Марчелло, Й.Гайдна в последнее время добавилось значительное количество вновь открытых, представляющих большой исполнительский интерес. Так, только в 1920 году австрийским музыковедом Ъ.Паумгартнером были найдены в Зальцбурге ноты концерта для гобоя с оркестром до мажор В.А.Моцарта. Число вновь найденных сочинений для гобоя старинных композиторов продолжает расти. К настоящему времени в нашей стране и за рубежом уже издано свыше 70 концертных и камерных произведений для гобоя, созданных в эпоху позднего барокко, рококо и классицизма. К ним относятся концерты и сонаты Ф.Куперена, Ж.Б. Лойе, А.Вивальди, Т.Альбини, И.С.Баха, Г.Ф.Телемана, К.Ф.Э.Баха, И.Г.Грауна, Д.Чимарозо, Я.Стамица, А.Розетти, К.Диттерсдорфа, Ф.Крамаржа и других композиторов.

Активное участие в подготовке к изданию и редактировании оригинальных сочинений композиторов ХУШ века принимали видные советские исполнители и педагоги Н.Солодуев, Л.Славинекий, М.Оруд-жев, А.Петров, И.Пушечников, а за рубежом - М.Зейферт, Г.Тотхер, Р.Лаухсман, Р.Кох, Р.Мейлан, Д.Маркс,

Э.Ротуэлл, Г.Малипьеро, Р.Ддазотто, М.Фехнер, В.Ламперт, П.Кароли, Я.Рацек и другие.

Клавир концерта впервые издан в Англии (Лондон, 1948). Переложение для гобоя и фортепиано и редакция партии гобоя Б.Па-умгартнера. Выдержав испытание временем, лучшие образцы художественной литературы для гобоя композиторов ХУШ века заняли весомое место в концертной и педагогической практике гобоистов. Они способствуют формированию профессиональных качеств современного исполнителя на гобое, развитию его общей музыкальной и исполнительской культуры. Уровень исполнения произведений старых мастеров особенно наглядно демонстрирует степень мастерства гобоиста, его владение всем арсеналом исполнительских средств на гобое.

То, как постепенно увеличивался удельный вес музыки ХУШ века в программах исполнителей на духовых инструментах, показывает история Всесоюзных и Международных конкурсов. Так, в программу гобоистов Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, состоявшегося в Ленинграде в 1935 году, входили лишь сочинения Г.Ф.Генделя и В.А.Моцарта. Одним из условий Первого Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах в 1941 году было исполнение одного из произведений классиков ХУШ века в оригинале или в переложении. На Международном конкурсе "Пражская весна" в 1968 году для всех его участников на третьем туре было обязательно исполнение с оркестром одного из концертов Моцарта.

Особенно сложными и ответственными для духовиков являются Международные музыкальные конкурсы, проводимые в Мюнхене (ФРГ). На заключительном туре Мюнхенского конкурса 1967 года его участники получили задание исполнить отрывок из сочинений старинной музыки, предложенный членами жюри, украсив его по своему усмотрению мелизмами. Этот факт говорит о частичном возрождении искусства импровизации, свойственного исполнительству ХУШ века и утраченного в XIX столетии. Наиболее показательным с точки зрения содержания программы явился Мюнхенский конкурс 1976 года, продемонстрировавший, как сильно расширился к этому времени репертуар гобоистов за счет сочинений старых мастеров. Произведения композиторов ХУШ века составляли третью часть всей его программы.

Широкое признание в вопросах исполнения музыки ХУШ века получили советские гобоисты - лауреаты Всесоюзных и Международных конкурсов А.Любимов, Е.Непало, Б.Курлин, а из зарубежных исполнителей - Г.Холлигер, Э.Ротуэлл, Л.Гуссенс, Г.Шуман, М.Бург и многие другие. Они имеют записи на грампластинках, в которых отразились их собственные интерпретации произведений старинной музыки.

Более большое значение приобретает сольная литература классиков ХУШ века в учебном процессе в Московской консерватории имени П.И.Чайковского, а также на отделениях духовых инструментов других средних и высших музыкальных заведений. Советская музыкальная педагогика опирается на известное положение Б.И.Ленина о том, что "нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем" /2. Т. 38, с. 55/. Следует сказать, что В.И.Ленин вел непримиримую борьбу с деятелями Пролеткульта, отрицавшими необходимость освоения богатейшего культурного наследия прошлого.

Заслуга в создании и введении в 1930-е годы принципиально новых программ для обучения духовиков, включающих лучшие произведения зарубежной и русской классики (в оригинале и переложении), принадлежит выдающемуся советскому музыканту, основоположнику советской научной методики игры на духовых инструментах, профессору Московской консерватории С.Б.Розанову (1871 - 1937). Ратуя за необходимость более широкого и углубленного изучения музыки прошлых эпох, он пишет: "Знание истории возникновения и развития духовых инструментов, развития общей техники и развития инструментальной музыки поможет учащемуся правильно подойти к инструменту, раскроет возможности наиболее совершенного овладения им" /119, с. 4/. В 1975 году была утверждена новая программа для специальных классов духовых и ударных инструментов музыкальных вузов страны, пересмотренная кафедрой духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. В ней подчеркивается, что "основное место в репертуаре специальных классов должна занимать классическая музыка, произведения советских авторов, а также наиболее ценные в художественном отношении образцы современной зарубежной музыкальной литературы" /134, с. 4/. Если просмотреть примерный репертуарный список по классу гобоя, то из 90 произведений крупной формы (оригинальных и переложений) 37 сочинений принадлежат композиторам ХУШ века, что составляет 41% от их общего числа. Программа по специальности является важной частью комплексного плана идейно-воспитательной работы, рассчитанного на весь период обучения.

Повышение роли классики в воспитании гобоистов вызывает необходимость в глубоком изучении сохранившегося наследия авторов ХУШ века для духовых инструментов в его историческом и исполнительском аспектах.

Цель диссертации. Показать исторические предпосылки возникновения гобоя и истоки исполнительства на нем во второй половине ХУЛ века. Проследить совершенствование конструкции и развитие выразительных средств гобоя как оркестрового, концертного и ансамблевого инструмента в музыке композиторов эпохи позднего барокко, рококо и классицизма. Осветить состояние исполнительства и обучения на гобое в ХУШ веке. Исследовать роль гобоя в военном оркестре стран Западной Европы и России ХУШ века. Рассмотреть вопросы интерпретации сольной литературы для гобоя западно-европейских

Список составлен М.М.Оруджевым и А.В.Петровым. композиторов исследуемого периода.

Новизна и научные положения диссертации. Предлагаемая диссертация "Гобой в инструментальной музыке ХУШ века" является первой работой, специально посвященной исследованию начального периода в истории гобоя - периода становления гобоя как нового язычкового духового инструмента в странах Западной Европы и России.

Можно условно определить три основных этапа, которые прошел гобой за более чем 300-летний период своей истории. Первый этап длится со времени изобретения гобоя в середине ХУЛ века до конца ХУШ столетия. Шея еще весьма примитивное устройство и ограниченные технические возможности, гобой, тем не менее, благодаря своим замечательным звуковым качествам, быстро стал одним из ведущих инструментов оперного и военного оркестров. Второй этап эволюции гобоя приходится почти на весь XIX век и продолжается до создания новой французской системы. Конструкция инструмента заметно

совершенствуется, увеличивается количество клапанов, расширяется диапазон, прогрессирует техника. Русские и зарубежные композиторы широко используют гобой в своих произведениях, раскрывая его специфические свойства. Третий этап истории гобоя падает на последние десятилетия XIX века и XX столетие. Начало ему положила коренная реформа конструкции инструмента, которая произошла во Франции в 1881 году. Французская система намного расширила выразительные и технические возможности гобоя, приблизив его по степени виртуозности к флейте и кларнету. Современные зарубежные и советские композиторы предъявляют к гобоистам исключительно высокие требования как художественного, так и технического порядка.

Тема данной диссертации ограничена рамками первого периода истории гобоя, основная часть которого относится к ХУШ столетию. В предлагаемой работе впервые подробно исследуется процесс развития выразительных средств гобоя в инструментальной музыке композиторов ХУШ века. Определяя основные исторически обусловленные факторы этого процесса, диссертант использовал положение С.Левина о том, что "изучение музыкальных инструментов неотрывно от музыкального творчества, художественной и бытовой практики, общего развития культуры и искусства. Основопологающим является триединство: музыка - исполнение - конструкция. Эволюция конструкции выступает прямым следствием развития музыкального творчества и, вслед за ним - исполнительского мастерства. В свою очередь, совершенствование инструмента создает условия для дальнейшего развития инструментальной музыки и искусства исполнения" /71, с. 3/.

При выявлении исторической закономерности, предопределяющей развитие гобоя, автор исходил из выдвинутого Ю.А.Усовым тезиса, который состоит в том, что "в основе совершенствования выразительных, виртуозных возможностей и конструкций духовых инструментов, становления исполнительской культуры лежит их оркестровая сущность. Функции духовых инструментов в оркестре менялись и возрастали в зависимости от закономерностей исторического развития оркестровых стилей. Именно в этом коренное отличие истории духового исполнительства от истории смычкового и фортепианного искусства" /140, с. 6/.

Возникнув вследствие новых потребностей в области оркестрового звучания во второй половине ХУЛ века (создание оркестра нового типа в оперно-балетном театре Ж.Б.Люлли), гобой затем развивался прежде всего как оркестровый инструмент. Среди духовых инструментов он, наряду с флейтой, занимал ведущее положение в оркестрово-исполнительской практике почти всего ХУШ столетия. Звучание оркестра ХУШ века с участием духовых редко обходилось без тембра гобоя и в нашем представлении, как правило, ассоциируется со специфическим "носовым" гобойным звуком. В диссертации обосновывается положение о том, что такой усиленный интерес композиторов той эпохи к гобою не был случайным. Преобладание тембра гобоя в оркестре ХУШ века объясняется тем, что он наилучшим образом отвечал художественно-эстетическим тенденциям музыкального искусства того времени, прежде всего в области выразительности и гибкости звука. Современники очень высоко ценили гобой, полагая, что по звучанию он ближе всего стоит к человеческому голосу.

Бурное развитие оркестрового исполнительства на гобое, в свою очередь, вызвало подъем сольного и ансамблевого исполнительства на этом инструменте, что позволяет назвать ХУШ столетие "золотым веком" гобоя. Рост

исполнительского искусства на гобое обусловил создание для него обширной концертной и камерной литературы. В диссертации показывается, что эволюция и трактовка гобоя в инструментальной музыке, наряду с другими факторами, зависела от определенных стилевых направлений эпохи (позднее барокко, рококо, классицизм), особенностей национальной школы и индивидуальной творческой манеры композитора.

Важным положением диссертации следует считать то, что композиторы ХУШ века не только широко и всесторонне использовали гобой в своем творчестве, но и с большим мастерством раскрыли его внутреннюю природу, выявив присущее ему мелодическое, певучее начало. Тем самым творческая практика ХУШ века предопределила дальнейшую эволюцию и основной характер трактовки тембра гобоя в музыке XIX и XX веков.

В соответствии с целью диссертации, специальное внимание в работе уделяется вопросам интерпретации сольных произведений для гобоя, написанных композиторами ХУШ века. В ней подчеркивается, что правильное, соответствующее содержанию музыки исполнение возможно только при условии успешного решения проблемы стиля. В связи с этим, диссертант развивает положение о том, что произведения старинных композиторов не могут быть верно переданы современным исполнителем без глубокого понимания их стилевых особенностей. Произведения, относящиеся к различным стилевым направлениям, требуют неодинакового подхода к их интерпретации.

Исполнение музыки ХУШ века автор тесно связывает со спецификой работы основных компонентов исполнительского аппарата гобоиста (дыхание, амбушюр, язык, пальцы, слух). Рассматривая вопросы звука, динамики, артикуляции, фразировки, темпа, орнаментики, возникающие при интерпретации сольных сочинений для гобоя композиторов ХУШ века, диссертант обосновывает положение, согласно которому концертный репертуар для гобоя эпохи позднего барокко, - рококо и классицизма оказывает важное воздействие на формирование исполнительского мастерства современного гобоиста.

Материалы для исследования. В диссертации использованы и обобщены материалы, опубликованные в специальных трудах советских и зарубежных авторов, а также в советской периодической печати.

Методологической основой исследования является марксистско-ленинская философия и эстетика, фундаментальные положения советской музыкально-исторической и исполнительской науки. Эволюция гобоя в инструментальной музыке ХУШ века прослеживается как закономерный исторический процесс в свете диалектико-материалистического учения о "всеобщих законах движения и развития природы, человеческого общества и мышления" /И. Т. 20, с. 145/.

Давая характеристику основным стилевым направлениям и течениям в музыкальном искусстве ХУШ столетия, диссертант опирался на современные оценки и положения, изложенные в последнем советском издании "Музыкальной энциклопедии" (тома I, II, III, IV, V. М., 1973 - 1981). При рассмотрении стилевых категорий барокко, рококо и классицизм делается краткий социально-экономический анализ общественных отношений исследуемого периода.

Обзор литературы по теме. Среди немногих специальных работ, посвященных исследованию истории гобоя и искусства игры на нем, самой значительной в нашей стране является кандидатская диссертация Е.Носырева "К истории гобоя и исполнительства на нем" (Саратов, 1958). Собранный в ней большой и ценный фактологический материал лег в основу книги "Гобой" того же автора, изданной на украинском языке (Киев, 1974). Более сжато история гобоя излагается в брошюре П.Юргенсона "Гобой" из серии "Музыкальные инструменты", выпускаемой издательством "Музыка" и Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии (М., 1973).

Ценные сведения об эволюции гобоя в оркестре, развитии конструкции и исполнительства на нем содержатся в фундаментальных работах С.Левина ("духовые инструменты в истории музыкальной культуры", Л., 1973) и Ю.Усова ("История зарубежного исполнительства на духовых инструментах, М., 1978). Важное значение для темы диссертации имеют труды Д.Рогаль-Левицкого в области исследования истории оркестра - "Современный оркестр" (тт. I - 4. М., 1953 -1956) и "Беседы об оркестре" (М., 1961).

Вопросы истории военного оркестра и духового исполнительства в России ХУШ века изучены советскими исследователями достаточно подробно. Прежде всего это кандидатские диссертации Ю.Усова "История отечественного исполнительства на духовых инструментах" (М., 1972), А.Баренцева "История обучения игре на духовых инструментах в России конца ХЛІ - начала ХХ века" (Петрозаводск, 1973), А.Розенберга "Русская культура духовых инструментов ХУШ века" (М., 1976), а также отдельные работы В.Матвеева, Б.Кожевникова, В.Тутонова, М.Хаханяна и других.

В процессе работы над диссертацией автор опирался на достижения советской музыкально-исторической науки в области истории русской и зарубежной музыки. Здесь в первую очередь необходимо назвать труды известных советских ученых-музыковедов Б.Асафьева, М.Друскина, Т.Ливановой, В.Конен, С.Скребкова, И.Д.Келдыша, в которых дается научно обоснованная характеристика как стилевых направлений, течений и периодов развития в музыкальном искусстве ХУШ века, так и особенностей творчества того или иного композитора.

При исследовании проблем, связанных с интерпретацией произведений для гобоя композиторов ХУШ века, автор использовал советскую научно-методическую литературу по вопросам теории и практики исполнительства на духовых инструментах, - прежде всего общие методические работы С.Розанова (М., 1938), Н.Платонова (М., 1958), Б.Дикова (М., 1962), А.Федотова (М., 1975). Развитие советской научно-методической мысли в области духового исполнительства в значительной степени стимулировало издание сборника статей "Методика обучения игре на духовых инструментах". К настоящему времени уже вышло четыре выпуска этого сборника, осуществленные под редакцией Е.Назайкинского (I выпуск - М., 1964) и Ю.Усова (II выпуск - М., 1966; III выпуск - М., 1971; IV выпуск - М., 1976).

Значительный вклад в развитие специальной методики обучения игре на гобое внес И.Пушечников. В написанных им работах "Значение артикуляции на гобое" (III выпуск "Методики обучения игре на духовых инструментах"), "Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности" (IV выпуск "Методики обучения игре на духовых инструментах"), "Развитие техники пальцевого аппарата гобоиста" (сборник статей "Исполнительство на

духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики", М., 1979) ставятся и решаются важные проблемы атаки, формирования звука и работы пальцев при игре на гобое.

Большой интерес представляют специальные работы А.Абдуллаева "Теория и практика исполнительства на гобое" (Баку, 1968), Е.Носырева "Методика обучения игре на гобое" (Киев, 1971), А.Нетрова "Некоторые вопросы начального обучения игре на гобое французской системы" .

Непосредственное отношение к теме диссертации имеют работы Н.Платонова, Р.Терехина, В.Петрова, освещающие вопросы истории создания, редакций и интерпретаций сочинений для флейты, фагота и кларнета композиторов ХУШ века (опубликованы во II, III и IV выпусках "Методики обучения игре на духовых инструментах"). Несомненную ценность представляют статьи "М.А.Иванов, Н.Н.Солодугин - артисты, педагоги" М.Оруджева и А.Петрова и "Мои учителя - Н.Б. Назаров, М.И.Иванов, Н.Н.Солодугин И.Пушечникова, вышедшие в сборнике "Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории" (М., 1979, под ред. Т.Гайдамович). Их авторы делятся воспоминаниями, как проходила работа над произведениями классиков ХУШ века в I классе трех выдающихся советских педагогов-гобоистов.

Касаясь трудов зарубежных исследователей, надо сказать, что ими было много сделано по изучению эволюции конструкции гобоя, истории исполнительства на нем и развития выразительных средств гобоя в оркестре. Первой работой такого рода стала книга немецких исследователей Л.Бехлера и В.Рамма "Гобой и родственные ему инструменты" , опубликованная в Лейпциге в начале XX века. Из работ, изданных за рубежом в недавнее время, наиболее значительными являются книги- монографии на английском языке, принадлежащие Ф.Бате ("Гобой. Очерки его истории, развития и конструкции"), • Работа находится в печати. L.Bechler und V.Rahm. Die Oboe und die ihr verwunden Instrument. Leipzig, 1914. J Bate Ph. The Oboe. An outline of its history, development and construction. III edition. London-New-York, 1975. Л.Гуссенсу и Э.Роксбургу ("Гобой", под общей редакцией И.Менухина). Большую научно-историческую ценность имеет статья английского исследователя Д.Маркса "Звук гобоя эпохи барокко" , в которой с новых научных позиций пересматривается старый и неверный взгляд на звук гобоя второй половины ХУП - первой половины ХУШ века.

К числу фундаментальных работ по истории духовых инструментов, вышедших за рубежом, относятся труды А.Байнеса, А.Карса, Д.Уитвелла, К.Закса, И.Кратохвила и других. На русский язык переведены интересные книги "Музыкальные инструменты" А.Модра (М., 1959, перевод с чешского), "Современные оркестровые инструменты" К.Закса (М., 1932, перевод с немецкого), "История оркестровки" А.Карса (М., 1932, перевод с английского).

Автор использовал материал по истории военного оркестра в странах Западной Европы ХУШ века, содержащийся в капитальных исследованиях "духовой оркестр и его инструменты" А.Клэппа , "Исследование военной музыки" Х.Эдкинса , "Оркестр в ХУШ столетии" А.Карса 5 .

Среди зарубежных работ методического характера заслуженной 1 Goossens L.; Roxburgh E. Oboe. New-York, 1977. Marx J. The tone of Baroque Oboe. Galpin Society Journal, 1951, vol. 4. A.Clapp. The wind-band and its instruments. Portland, 1976. H.Adkins. Treatise on the military band. London-New-York, 1958.

A.Carse. The orchestra in the XVIII century. Cambridge, 1940. популярностью пользуется книга "Техника гобоя", принадлежащая Петру известной английской гобоистки Э.Ротуэлл. Большая часть этой работы, рассчитанной в основном на исполнителей, обучающихся игре на гобое самостоятельно, переведена на русский язык и опубликована во II выпуске сборника статей "Методика обучения игре на духовых инструментах" /М., 1966/.

На русский язык переведен ряд ценных работ, в которых освещается история музыки в интересующий нас период, дается глубокая оценка творчества того или иного композитора или рассматриваются различные проблемы интерпретации музыки XVIII века. К ним относятся: "Заметки о Люлли", "Музыкальное путешествие в страну прошлого", "Гендель" и другие музыкально-исторические работы Р.Роллана, вошедшие в XVI и XVII тома Собрания его сочинений (Л., 1935, перевод с французского), книги "Музыка эпохи рококо и классицизма" Э.Бюкена (М., 1934, перевод с французского) и "Старинная музыка" В.Ландовска (М., 1913, перевод с польского), крупный научный труд "Иоганн Себастьян Бах" А.Швейцера (М., 1965, перевод с немецкого), капитальные исследования "Интерпретация Моцарта" Е. и П. Бадур-Скода (М., 1978, перевод с немецкого), "Орнаментика в музыке" • А.Бейшлага (М., 1978, перевод с немецкого) и другие.

Исследование проблем, связанных с темой диссертации, требует исторического подхода к изучению явлений искусства прошедших эпох.

В XVIII веке были созданы значительные труды Ф.Куперена, И.Кванца, К.Ф.Э.Баха, И.Маттезона, Х.Шубарта и других музыкантов, посвященные различным вопросам эстетики, теории и практики исполнительства и не потерявшие своего значения до сегодняшнего дня. Специаль Е.Rothwell. Oboe Technique. Second edition. Oxford University Press, 1962. ного внимания заслуживают два изданных на русском языке выпуска "Музыкальных путешествий" крупнейшего английского ученого-историка музыки Ч.Берни (Л., 1961; М.-Л., 1967, перевод с английского).

Если вопросы развития конструкции гобоя и исполнительства на нем к настоящему времени изучены достаточно полно, то этого нельзя сказать в отношении изучения эволюции выразительных средств гобоя как оркестрового инструмента. Детально исследуя начальный период истории гобоя и искусства игры на нем, автор расширяет сведения о трактовке гобоя в оркестре, для чего анализу подверглись многие не рассматривавшиеся ранее партитуры композиторов XVIII века, на основании которых были сделаны выводы об эволюции гобоя в оркестровой музыке XVIII столетия, диссертант не только собрал и обобщил материал, содержащийся в различных источниках, но и дал принципиально новую оценку начальному периоду истории гобоя, определив его историческое место и значение в общей эволюции инструмента.

Что касается исследований в области истории создания и исполнения сольных произведений для гобоя композиторов XVIII века, то они имеются лишь в немногих источниках и носят отрывочный характер, охватывая ограниченный круг сочинений и отдельные стороны их исполнения. В диссертации впервые подробно указывается тот вклад, который внесли композиторы XVIII века в развитие выразительных и технических возможностей гобоя как сольного и ансамблевого инструмента. При исследовании истории появления концертной и камерной литературы для гобоя и проблемы ее интерпретации соискателем была выполнена работа по стиливо-исполнительскому анализу ее лучших

образцов с целью выявления их эстетической и практической ценности для формирования исполнительского мастерства гобоиста.

Практическая ценность и апробация диссертации. Одной из главных задач исследования является его практическая направленность. Материал диссертации расширит представление исполнителей, дирижеров и композиторов о начальном периоде истории гобоя. Знание эволюции и характера использования выразительных средств гобоя в инструментальной музыке XVIII столетия поможет им глубже понять специфику звуковых и технических качеств гобоя, впервые выявленную композиторами эпохи позднего барокко, рококо и классицизма.

Содержание работы призвано усилить воспитательное значение классики XVIII века в учебном процессе в средних и высших музыкальных заведениях. Автор ставит задачу стимулировать интерес преподавателей к расширению репертуара для гобоя путем привлечения малоизвестных сочинений старых мастеров. В диссертации содержатся конкретные практические рекомендации, которые могут помочь молодым музыкантам овладеть необходимыми стилевыми исполнительскими навыками при разучивании сольных произведений для гобоя композиторов XVIII столетия. Использование результатов исследования в процессе обучения будет способствовать улучшению методики работы в классе над классическим репертуаром и придаст ей более творческий, планомерный и целеустремленный характер.

Диссертация прошла апробацию на кафедре духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Ее основные идеи нашли применение в личной педагогической практике автора на Военно-дирижерском факультете при Московской консерватории.

Содержание и структура диссертации. Логическая структура работы определяется ее целью, задачами, содержанием и научными положениями. Диссертация состоит из трех разделов, каждый из которых делится на главы. Работа имеет Введение, Заключение, Библиографию (156 источников на русском и 41 - на иностранных языках) и Приложение (отдельным томом), в которое входит 14 рисунков (иллюстраций) и 225 нотных примеров. В соответствии с охватываемым кругом проблем, первый и второй разделы носят историко-исследовательский, а третий раздел - научно-методический характер.

Автор выражает искреннюю признательность членам кафедры духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и кафедры инструментов военного оркестра Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории за оказание неоценимой помощи в процессе подготовки и написания диссертации.

Изобретение гобоя и особенности его конструкции

Революция в духовом инструментарии была обусловлена новыми идейно-эстетическими требованиями, творческой и исполнительской практикой эпохи. Начало XVIII века совпадает с наступлением стиля барокко во всех видах искусства, особенно в архитектуре, живописи и музыке. Это период уверенного перехода от старых феодальных к новым, более прогрессивным,

капиталистическим отношениям. Искусство постепенно начинает освобождаться от влияния церковной идеологии и все более проникаться светской тематикой.

В это время в музыкальном искусстве происходят значительные явления, определившие дальнейший путь развития инструментальной музыки. В конце ХУТ века в Италии (во Флоренции) возникает новый музыкальный жанр - опера, которая сыграла большую роль в становлении нового гомофонно-гармонического стиля. На первый план выступила мелодия, как главная выразительница человеческих чувств и переживаний, способствовавшая усилению значения и индивидуализации одного голоса, одного инструмента. Богатая композиторская практика барокко, наряду с оперой, ораторией и кантатой; породила первые инструментальные жанры: сюиту, объединившую в себе ряд разнохарактерных танцев, церковную и камерную сонаты.

Оркестр - в современном его понимании - сложился в итальянской опере, как один из ее важнейших составных частей. ОЕязывая появление оркестра с разрывом между церковной и светской музыкой, Д.Рогаль-Левицкий пишет: "В то время, когда музыкальная мысль вполне осознала это существенное различие между прошлым и грядущим музыкального искусства, вот тогда-то - в противовес церковному органу - и зародился еще плохо организованный "светский оркестр", по своему составу и назначению сильно, конечно, отличавшийся от современного" /117, с. 22/.

В силу исторических условий, страной, где происходило формирование гобоя, как нового оркестрового инструмента, явилась Франция. Само слово "гобой" (фр. Hautbois) - французского происхождения и в переводе с французского означает "высокое дерево" (т.е. инструмент высокого регистра из дерева). Гобой впервые появляется в оперном оркестре Жана-Батиста Люлли (1632 - 1687) в третьей четверти ХУЛ века. Являясь основоположником французской национальной оперы и балета, Люлли заложил начальные основы европейского классического оркестра и первый применил гобой в своей музыке, сделав его полноправным участником оркестра.

Однако, гобой возник не на пустом месте. Ему предшествовала весьма сложная и длительная эволюция духового инструментария. Из духовых инструментов, господствовавших в странах Западной Европы и Востока в средние века, ближе всего к гобою стояли шалмей, крумгорн и зурна. Шалмей (нем. Shaimeil), наряду с поммерами и бомбардами, входил в семейство язычковых с двойной тростью, как сопрановый инструмент. Он делался из одного куска дерева, имел широкое коническое сверление, а на стволе 7-8 звуковых отверстий, образующих диатонический звукоряд. Для извлечения звука служило специальное устройство, называвшееся "пируэттом". Оно представляло собой широкую двойную трость, насаженную на латунную трубку, которая вставлялась в особую деревянную чашечку. Исполнитель прикладывал губами к чашечке, почти не касаясь при этом трости, отчего звук был резким, грубым и неуправляемым /рис. I/.

Крумгорн (нем. Krumhorn, что значит "кривой рог") входил в другую группу средневековых духовых инструментов, имевших воздушную капсулу. Его изогнутый ствол напоминал по форме крюк, верхняя часть которого была цилиндрического, а нижняя - конического сверления. На стволе располагалось шесть звуковых отверстий. Двойная трость заключалась в специальную камеру, в результате чего исполнитель не мог соприкоснуться с нею губами. Однако,

крумгорн звучал менее резко, и поэтому, возможно, он дольше (вплоть до начала XIX века) продержался в Западной Европе /рис. 2/.

Если в европейских странах ближайшими предшественниками гобоя были шалмей и крумгорн, то на Востоке таким инструментом являлась зурна. Ее трость насаживается на специальную металлическую трубочку, вставляемую в корпус инструмента. В нижней части трости находится небольшая круглая металлическая или перламутровая розетка, т.н. "садат". Трость, изготавливаемая из более мягкого каш-, ша и более широкая, чем западно-европейская, не имеет заметного внешнего сопротивления и легко отвечает на малейший нажим губ исполнителя, который кладет ее целиком в рот. Звук зурны не резкий, но монотонный и не поддается динамическим градациям. Зурна до сих пор широко бытует в странах Востока и на Кавказе как народный инструмент.

Низкие звуковые качества язычковых инструментов - предшественников гобоя - во многом объяснялись крайним несовершенством трости, тормозившим их дальнейшее развитие. Д.Маркс прав, когда пишет, что "ни на Востоке, ни в Европе эпохи средних веков и Возрождения не могло быть дискантового язычкового инструмента с двойной тростью, способного к воспроизведению регулируемого звука... Мы полностью уверены в предположении, что трости эпохи Возрождения были значительно толще, чем те, которые мы делаем сегодня с помощью инструментов особой точности... Толстая, особенно по краям, трость, срезанная из стебля камыша маленького диаметра, как требовал дискантовый инструмент, имела пасть, чрезвычайно затруднявшую управление ею губами" /178, с. 7/. Вследствие большей, по сравнению с современной, величины и толщины пластинок, а также невозможности полного соприкосновения трости с гуоами, на старой трости нельзя было получить управляемый звук, и игра на шалмее, крумгорне и зурне была лишена выразительности и динамического разнообразия.

Совершенствование конструкции

Гобои, на которых играли в XVIII веке, делились на два вида: двухклапанные и трехклапанные. В первой половине столетия получил распространение трехклапанный гобой, снабженный дублированным клапаном "ми-бемоль", благодаря чему исполнитель мог выбирать по желанию положение рук на верхнем и нижнем коленах. Исчезновение дублированного клапана для левого мизинца в середине столетия привело к появлению двухклапанного вида и означало, что с этого времени современная постановка "левая рука выше правой" стала общепринятой.

Хотя конструкция гобоя на протяжении почти всего столетия оставалась в общих чертах неизменной, можно выделить три основных типа инструмента, сменивших друг друга в XIX веке. Различия между ними, кроме количества клапанов, касались лишь незначительных конструктивных элементов и внешней отделки, которая определялась господствующими художественно-эстетическими вкусами.

Первым по времени явился тип "барокко", непосредственно унаследованный от первых гобоев второй половины XVIII века. Инструментов этого типа отличает тонкая токарная обработка деталей, превращающая их в настоящие произведения искусства. На некоторых образцах украшения из дерева дополнялись оправами из слоновой кости. Верхнее колено на конце

заканчивалось воронкообразным утолщением, похожим на форму пируэтта, характерную для шалмея /рис. 4/. В Англии тип "барокко" отличался от континентального гобоя трубообразным раструсим, сохранившимся от шалмея, и утолщением на верхнем колене, напоминающим форму пустой шпильки для ниток /рис. 5/.

Тип "барокко" после 1740 года уступил место новому, который можно назвать "переходным". Второй тип отличался от "барокко" значительным упрощением внешней отделки: почти все украшения из дерева исчезли., и внешний вид гобоя был подчинен идее практической целесообразности и простоты. Известны как двух-, так и трехклапан-ные модели этого типа /рис. 6/. В Англии в это время появился еще более простой вид, получивший распространение только в этой стране. Благодаря лучшим пропорциям частей и более узкому диаметру канала английский гобой представлял несомненный прогресс по сравнению с типом "барокко", Кроме того, он относился исключительно к двухклапанной группе. Предполагается, что английские гобои специально предназначались для военной службы /рис. 7/.

Около 1760 года на смену "переходному" типу пришел гобой "раннего классического периода", достигший во Франции и Германии своей окончательной формы. Интересной особенностью гобоев третьего типа был их частичный возврат к видоизмененной форме "барокко". Были восстановлены большие круглые оправы для клапанов, исчезнувшие было на гобоях "переходного" периода. Как правило, отверстия на верхнем колене были намного меньше отверстий на нижнем, при этом они часто имели косое сверление, что, видимо, должно было влиять на настройку и окраску звука. На гобоях "раннего классического периода", за редчайшими исключениями, имелось только два клапана /рис. 8/.

В некоторых источниках встречаются упоминания о том, в течение XVIII века несколько раз предпринимались попытки улучшить механизм и увеличить количество клапанов гобоя до четырех. Первым такую попытку еще в 20-е годы предпринял знаменитый немецкий флейтист Иоганн Кванц (1697 - 1773). Известно, что он начал свою музыкальную карьеру в качестве исполнителя на гобою в Дрезденской королевской капелле. Кванц играл на гобое около 10 лет, после чего оставил его, чтобы достичь совершенства в игре на флейте . Именно в данный период Кванц как будто изобрел клапан "до-диез" 1-й октавы. Однако это изобретение в чем-то оказалось неприемлемо для музыкантов того времени и потому не оставило после себя каких-либо следов.

Одним из тех, кто внес вклад в усовершенствование конструкции гобоя XVIII века, считают немецкого инструментального мастера из г. Растенбурга Герхарда Гоффмана (1690 - 1757). Будучи человеком разносторонних способностей и архитектором по образованию, Гоффман, находясь на службе при Веймарском дворе, изучил теорию музыки и увлекся композицией. Ему приписывается изобретение двух новых клапанов для гобоя - "соль-диез" и "си-бемоль". Сведения оо этом содержатся в приложении к "Лексикону" (Словарю) И.Вальтера, изданному в 1732 году .

Проблемы стиля

Проблема точного стилистического прочтения музыки композиторов XVIII века сложна и актуальна по сей день. Стиль в музыке неизбежно накладывает свою

печатать на характер ее интерпретации. Вместе с тем, представление о стиле исполнения старинной музыки не было нечто постоянным и застывшим: оно менялось от поколения к поколению, от эпохи к эпохе, развиваясь в тесном взаимодействии с общим прогрессом исполнительского искусства.

Так, известная польская пианистка и знаток музыки ХУШ века В.Ландовска в начале ХХ века с критических позиций рассматривает отношение исполнителей к сочинениям старых мастеров в ее время: "...мы до сих пор знаем только два рода исполнения старинной музыки. Ее или вливают в современную форму, изменяя движение, оттенки, преувеличивая выражение; или же исполняют ее, как говорят, стильно, с тем тусклым и чопорным хладнокровием, так тяжело, беззвучно, монотонно, что получается впечатление, будто присутствуешь на погребении незнакомого покойника..." /69, с. 65/.

В середине ХХ века Г.Нейгауз с некоторой долей иронии один из четырех известных ему стилей исполнения называет как "исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения" /97, с. 249 - 250/. О тех же музейно-охранительных тенденциях в исполнительском искусстве нашего времени с тревогой пишет С.Фейнберг:

"Знатоки, стремящиеся сохранить целостность композиторского замысла, считают его неотделимым от исполнительского стиля прошлых веков. Для этого реставрируются старинные инструменты, по дошедшим описаниям и свидетельствам стараются вообразить тончайшие черты и стилевые особенности ушедшей эпохи, реставрируют обстановку прошлого, выключают электрическое освещение и зажигают свечи" /145, с. 57 - 58/.

В приведенных высказываниях Б.Ландовска, Г.Нейгауз и С.Фейнберг выступают против внешнего, поверхностного понимания стиля исполнения старинной музыки, основанного лишь на скрупулезном воссоздании атрибутов старой эпохи. На самом деле стиль - это более сложное, многостороннее понятие, прошедшее длительную историческую эволюцию в музыкально-теоретической науке предыдущих столетий.

Понятие "стиль" (лат. *stilus* - палочка для письма, грифель) по отношению к музыке впервые возникает на рубеже XVI - XVII столетий для выражения отличия новой манеры письма от прежней, контрапунктической. Так, итальянский композитор Клаудио Монте-верди (1567 - 1643) в предисловии к сборнику "Воинственных и любовных мадригалов" (1638) пишет о трех "стилях" в музыке: взволнованном, мягком и умеренном, отдавая предпочтение первому из них ("*stile concitato*"). Немецкий ученый Атанасиус Кирхер (1602 - 1680) в труде "*Musurgia universalis*" (1650) первый начинает говорить о национальном стиле в музыке.

В ХУШ веке понятие "стиль" подробно разрабатывается в ряде музыкально-эстетических трактатов, словарей и учебно-методических пособий. В "Музыкальном словаре" И.Вальтера (1732) о стиле написано следующее: "Стиль в музыке определяется тем, по какому способу сочиняется и исполняется музыка, а так же каким способом она преподается. Все это различается в зависимости от гения композитора, страны и народа, от того, чего требует содержание, место, время и выражение" /28, с. 280/. И.Маттезон предлагает основать специальную "науку о стилях" (*stiiwissenschaft*) и в своей книге "Вновь открытый оркестр" (1713) перечисляет "индивидуальный",

"галантный", "смешанный" и другие стили /94, с. 32/. музыканты ХУШ века делали различие между понятиями стиля в музыкальном творчестве и исполнительстве. Об этом свидетельствует высказывание немецкого музыкального критика Христиана Шубарта (1739 - 1791) из трактата "Идеи к эстетике музыкального искусства" (1784): "Музыкальное выражение - это ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика. Под выражением мы понимаем исполнение, соответствующее каждому отдельному произведению, более того, каждой отдельной музыкальной мысли. Музыкальное выражение состоит из трех элементов: правильности, четкости и красоты" /154, с. 338/. Большое распространение в середине ХУШ века получила идея "общеевропейского" исполнительского стиля, нашедшая отражение в трудах И.Кванца и К.Ф.Э.Баха.

Хотя нельзя отрицать определенного значения музыкально-теоретической науки ХУШ века в исследовании понятия стиля, следует признать, что она еще не смогла подойти к пониманию стиля как исторической категории.