

## ГОБОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII ВЕКА

**Палтаджян Ш. Г.**, доцент кафедры оркестровых духовых инструментов  
и оперно-симфонического дирижирования

Харьковский государственный университет искусств  
имени И. П. Котляревского

**Аннотация.** В данной статье автор рассматривает гобой в творчестве итальянских композиторов XVIII века.

**Ключевые слова:** Италия, гобой, композиторы и их произведения для гобоя.

**Анотация.** Палтаджян Ш. Г. Гобой у творчості італійських композиторів XVIII століття. В даній статті автор розглядає гобой у творчості італійських композиторів XVIII століття.

**Ключові слова:** Італія, гобой, композитори та їх твори для гобоя.

**Annotation.** Paltadjan Sh. G. Hautboy in creativity of Italian composers. In this article the author considers hautboy in creativity of Italian composers in XVIII century.

**Key words:** Italy, hautboy, composers and their works for hautboy.

**Постановка проблемы.** Содержание статьи посвящено рассмотрению периода гобоя, относящегося в основном к XVIII столетию. Внимание к этой эпохе объясняется тем, что она сыграла чрезвычайно важную роль в становлении гобоя как оркестрового, сольного и ансамблевого инструмента, что позволяет назвать ее «золотым веком» гобоя. В эту эпоху также переживает свой расцвет сольное и ансамблевое исполнительство на гобое и создается обширный концертный и камерный репертуар для этого инструмента, в том числе и в Италии. Выдержав испытание временем, лучшие образцы художественной литературы для гобоя итальянских композиторов XVIII века заняли видное место в программе обучения отечественных гобоистов.

**Целью данной статьи** является привлечение внимания дирижеров к специфическим свойствам гобоя на примере одного из важнейших периодов его истории.

*Практическая ценность* данной работы определяется адресной направленностью к дирижерам, музыкантам, историкам музыки и исполнителям на духовых инструментах.

*Постановка задания.* В предлагаемой статье сделана попытка рассмотреть гобой в творчестве итальянских композиторов XVIII века.

Работа выполнена согласно плану НИР ХГУИ им. И. П. Котляревского.

**Изложение основного материала.** В данной статье показано развитие выразительных средств гобоя в инструментальной музыке XVIII века. При выявлении ведущей исторической закономерности эволюции гобоя автор исходил из положения, что в основе становления культуры исполнительства на духовых инструментах лежит их оркестровая сущность. Трактовка гобоя в оркестре, прежде всего, зависела от развития и смены оркестровых стилей, характер которых в свою очередь определялся тем или иным стилевым направлением эпохи (позднее барокко, рококо, классицизм).

Вместе с тем, эволюция гобоя в каждой из стран Европы и в творчестве отдельного композитора имела свои специфические особенности. Наибольший вклад в становление гобоя как оркестрового, концертного и ансамблевого инструмента внесли французские, итальянские, немецкие, чешские и австрийские композиторы.

О вкладе итальянских композиторов в эволюцию гобоя XVIII века и пойдет речь в нашей статье.

Если в музыкальном искусстве Франции первой половины XVIII века ведущим было стилевое направление рококо, то в музыке Италии и Германии того времени господствовал стиль позднего барокко (итал. *barocco*, т. е. причудливый, вычурный, странный). Барокко, сменившее эпоху Возрождения в конце XVI века, тесно связано с дворянской культурой периода расцвета абсолютизма и борьбой за национальное единство.

Завершающий этап барокко (позднее барокко) ознаменован приходом в музыку высокого патетического стиля, для которого характерны эмоциональная страстность высказывания, напряженный динамизм, возвышенный строй музыкально-художественных образов, отображение глубинных процессов внутренней жизни человека. «Музыке барокко, – пишет Т. Ливанова, – свойственна не гармоническая уравновешенность, а внутренняя противоречивость, эстетический диссонанс, стремление к разнообразным, многоплановым контрастам... Для музыки барокко чрезвычайно важно овладение большими концепциями вне зависимости от церковного идеала: опера, оратория, инструментальный цикл, крупные импровизационные формы» [2, с. 430]. Сосуществуют и непосредственно взаимодействуют полифонический и гомофонный принципы музыкального письма.

Стилевое направление позднего барокко наложило свой отпечаток на трактовку музыкальных инструментов, которая приобрела более драматический, экспрессивный характер.

Гобой как оркестровый инструмент был широко использован в творчестве главы неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти (1660-1725). А. Скарлатти принадлежит заслуга отказа от «парного письма» для духовых инструментов и более четкого противопоставления струнной и духовой групп. В составе духовой группы гобои часто объединяются то с флейтами и фаготами, то с одними фаготами, то с трубами. Нередко композитор оставляет среди духовых только гобои, которые имеют самостоятельную мелодическую линию и рельефно выделяются на фоне струнной группы. Яркие образцы применения гобоя в сольных местах встречаются в операх «Марко Аттилио Реголо», «Гризельда», «Триумф чести», «Тигран». Хотя партии гобоев в оперном оркестре А. Скарлатти стали более самостоятельны, чем у Ж. Люлли и Г. Пёрселла, они еще во многом сохраняют скрипичный характер, так как в своей большей части дублируют партии скрипок.

Италия в первой половине XVIII века была страной, в которой вместе с вокальной культурой высокой точки развития достиг инструментализм.

Зарождение здесь на рубеже XVII-XVIII веков таких инструментальных жанров, как концерто гроссо и сольный концерт (прежде всего скрипичный), ознаменовало наступление нового концертного инструментального стиля. В исполнительстве на первый план выходит виртуозно-блестящее начало.

Расцвет инструментальной культуры в Италии коснулся не только струнных, но и духовых инструментов, среди которых гобою принадлежало одно из первых мест. В отличие от Франции, интерес итальянских композиторов XVIII века к гобою был связан не с применением его в оркестре, а с созданием обширной концертной литературы и развитием выразительных свойств гобоя, как сольного инструмента.

Из итальянских композиторов, работавших в первой половине XVIII века, наибольший вклад в создание сольных произведений для гобоя внес крупнейший представитель эпохи барокко Антонио Вивальди (1678-1741). Большая часть его жизни протекала в Венеции, где он пользовался громадной популярностью, как скрипач-виртуоз и преподаватель одной из четырех венецианских консерваторий. Возглавляемый им консерваторский оркестр считался лучшим в Венеции и был широко известен за пределами Италии. Огромное внимание А. Вивальди к духовым инструментам, прежде всего, объяснялось его педагогической деятельностью. Воспитанники консерватории обучались игре как на струнных, так и на духовых инструментах, в том числе на гобое, и композитор должен был регулярно сочинять музыку для их публичных выступлений, проходивших по выходным дням.

В огромном творческом наследии А. Вивальди сочинения для гобоя занимают скромное место, однако их общая цифра весьма внушительна: одних сольных концертов для гобоя с оркестром насчитывается 11 (по другим источникам 12), хотя не исключено, что их было написано больше. Композитор также оставил три концерта для двух гобоев с оркестром и три сонаты для гобоя и басса континуо. Кроме того, А. Вивальди использовал гобой в ряде концертов для смешанного состава, среди которых особенно известен концерт «Буря на море» для флейты, гобоя, альты и чембало.

Большая часть сольных произведений для гобоя была создана между 1715 и 1730 годами, т. е. в зрелый период творчества композитора. Тот факт, что они писались в педагогических целях и заключали в себе определенные художественные и технические задачи, которые ставились перед учащимися консерватории, имеет для нас немалое значение. В сольной партии концертов и сонат А. Вивальди мы наблюдаем поразительный скачок от еще весьма осторожного использования возможностей гобоя во второй половине XVII века до смелой трактовки его как концертно-виртуозного инструмента в первой половине XVIII века.

Явившись одним из основоположников сольного скрипичного концерта, А. Вивальди установил форму трехчастного цикла, в котором средняя, медленная часть, обрамлялась двумя быстрыми. В основе структуры частей стоит принцип контрастного противопоставления tutti оркестра (как правило, струнного) и

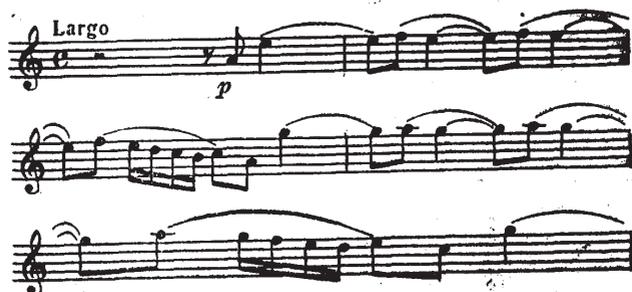
сольных эпизодов солиста. Именно эти эпизоды позволяли исполнителю показать во всем блеске технику владения своим инструментом. Образцом виртуозной гобойной партии может служить отрывок из III части концерта ор. VII №6 до мажор, требующий высокого развития техники пальцев (пример 1).

*Пример 1*



Поразительно богат образный мир концертов А. Вивальди. «Нередко композитор создает и образы простой сердечной лиричности, покоряющие своей безыскусственностью, душевной открытостью» [3, с. 98]. В качестве примера такой, лирико-певучей трактовки тембра гобоя приведем тему из медленной части концерта ор. VII № 4 до мажор (пример 2).

*Пример 2*



В концерте для двух гобоев с оркестром ля минор две гобойные партии почти постоянно идут в терцию и по характеру изложения приближаются к стилю рококо (пример 3 из I части).

*Пример 3*



Следует отметить, что некоторые концерты для гобоя с оркестром, вошедшие в опусы 7, 8 и 11, приобрели широкую популярность и были изданы в разных странах уже при жизни композитора. Однако, после двух веков забвения, только в наше время началось подлинное возрождение музыки А. Вивальди.

Одним из крупных представителей венецианской инструментальной школы первой половины XVIII века являлся Томмазо Альбинони (1674-1740), который оставил великолепные образцы в жанре сольного скрипичного концерта и в то же время активно писал для духовых инструментов, в том числе для гобоя. Долгое время этот композитор был незаслуженно забыт, и только в середине XX века его инструментальная музыка была оценена по достоинству. Между тем, еще при жизни Т. Альбинони его творчество, так же, как и сочинения А. Вивальди, получило высокую оценку И. С. Баха.

Т. Альбинони написал ряд концертов для гобоя и струнного оркестра, четыре из которых, известных под опусом 7, были изданы в Амстердаме в 1710 году и посвящены венецианскому вельможе Донато Корреджо. В тот же опус вошли четыре концерта для двух гобоев с оркестром. По блеску и развитости изложения гобойной партии концерты Т. Альбинони лишь немногим уступают концертам А. Вивальди. Существует предположение, что эти концерты могли исполняться учениками венецианских консерваторий и потому заключали в себе определенную педагогическую направленность.

Особенно хороши в концертах Т. Альбинони средние, медленные части, которые необыкновенной широтой мелодического дыхания предвосхищают генделевскую трактовку гобойного тембра. Такова, например, II часть концерта ор. 7 № 3 си-бемоль мажор (пример 4).

*Пример 4*



Третьим видным композитором венецианской инструментальной школы был Алессандро Марчелло (1669-1747). Человек универсальных интересов, – музыкант, математик, философ, состоявший членом Римской Академии, он во многом способствовал превращению формы концерта в ведущий жанр инструментальной музыки эпохи барокко. Среди нескольких произведений А. Марчелло для духовых наибольшую популярность по праву приобрел концерт для гобоя и струнного оркестра ре минор. Написанный, предположительно, до 1708 года, концерт выделяется высокой одухотворенностью музыкальных образов и классическим совершенством формы. Этим он привлек внимание И. С. Баха, который около 1713 года в Веймаре сделал обработку данного концерта для клавира. Особенной красотой и кантиленностью мелодического рисунка отличается II часть концерта, которая относится к числу лучших страниц, написанных для гобоя (пример 5).

*Пример 5*

*Adagio*  
*p*

В течение долгого времени – вплоть до середины XX столетия – авторство ре минорного концерта приписывалось брату Алессандро – более известному композитору Бенедетто Марчелло (1686-1736), а одно время – даже А. Вивальди. Только после того, как было обнаружено первое издание концерта, вышедшее в Амстердаме в 1716 году, была точно установлена его принадлежность А. Марчелло. Кроме этого концерта, композитор оставил цикл из шести концертов для двух гобоев (или флейт), фагота, струнных и бассо континуо, созданный им, как считают, в 1738 году.

В первой половине XVIII века в Италии работал композитор и виолончелист Феличе Даль Абако (1675-1742), сыгравший заметную роль в развитии инструментальной музыки. В его большом творческом наследии имеется концерт для гобоя и струнного оркестра до мажор, в котором композитору удалось тонко раскрыть выразительные свойства гобоя.

Во второй половине XVIII века в Италии сольных произведений для гобоя было создано немного. В числе видных композиторов, писавших для гобоя в этот период, мы встречаем имя автора оперы-буффа «Тайный брак» Доменико Чимарозы (1749-1801). В музыке концерта для гобоя с оркестром до минор ощущается влияние оперного стиля композитора, которому свойственны, по определению Б. Асафьева, «легкость письма, гибкость музыкального выражения в сочетании с искренностью чувства и теплотой мелодики» [1, с. 232]. Трактовка гобойной партии в концерте характеризуется усилением мелодического начала. Особенно показательна в этом отношении III часть – певучая Сицилиана (пример 6).

*Пример 6*

*Largo*  
*mp dolce*

Антонио Сальери (1750-1825), більшу частину своєї життя проживши в Вене, активно працював не тільки в оперному, але й інструментальному жанрах. Йому належить концерт для флейти і гобоя з оркестром до мажору, написаний, по-видимому, для артистів Венського театру.

**Висновки.** Таким чином, італійські композитори XVIII століття внесли суттєвий внесок у розвиток виразних і технічних можливостей гобоя, віддавши перевагу його використанню в концертній площині. Концерти А. Вівальді, Т. Альбіноні, А. Марчелло, Ф. Даль Абачо, Д. Чимарози, А. Сальери є яскравими зразками інструментальної музики XVIII століття, в якій гобой трактується як справді віртуозний інструмент і разом з тим розкривається його внутрішня співуча природа.

#### **Література:**

1. Асаф'єв Б. Нове діло // Асаф'єв Б. Об опері. – Л., 1976. – С. 231-233.
2. Ліванова Т. Західно-європейська музика XVII-XVIII століть в ряду мистецтв. – М.: Музика, 1977. – 258 с.
3. Раабен Л. Небачуваний світ образів // Сов. музика, 1979. – №4. – С. 94-100.

*Надійшла до редакції 16.02.2009*