

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОЛИБЛИВОСТІ СОНАТ ДЛЯ
ВАЛТОРНИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота

Урбанович І.В

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української та
зарубіжної музики Драч Ірина Степанівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Урбанович І.В.



ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА В МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІ І НОВАЦІЇ	6
1.1. Композиторські пошуки XX ст. в наукових розвідках	6
1.2. Соната для духових інструментів в творчості композиторів XX ст. в дзеркалі наукових досліджень	9
1.3. Соната для валторни в творчості композиторів XX ст. і дослідженнях музикознавців	14
Висновки до Розділу 1	16
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ, КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ І ФОРТЕПІАНО П. ХІНДЕМІТА І Ж. ВІНЬЄРІ, СОНАТИ ДЛЯ ВАЛТОРНИ, ТРУБИ І ТРОМБОНА Ф. ПУЛЕНКА	18
2.1. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни і фортепіано П. Хіндемита	18
2.2. Виконавські завдання Сонати для валторни і фортепіано П. Хіндемита	21
2.3. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі	23
2.4. Виконавські завдання Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі	29
2.5. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка	30
2.6. Виконавські завдання Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка	33

Висновки до Розділу 2.....	34
ВИСНОВКИ.....	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41

Вступ

Актуальність дослідження. XX століття стало визначним етапом в історії жанру сонати для духових інструментів. Опуси К. Сен-Санса, Ф. Пуленка, П. Хіндемита, К. Дебюссі, Ж. Він'єрі та інших композиторів стали як продовженням багатих класичних і романтичних традицій і принципів сонатно-симфонічного мислення, так і своєюрідною творчою лабораторією для новаторських пошуків, які були притаманні музиці XX століття. Окрім вже затребуваних до того композиторами XIX ст. дерев'яних духових інструментів на авансцену виходять також і мідні духові: розширюється репертуар для валторни, з'являються сонати для труби і навіть (вперше у творчості П. Хіндемита) для туби, яка раніше не привертала уваги композиторів як учасник камерного сонатного дуету. Сьогодні сонати для валторни і фортепіано, зокрема, П. Хіндемита та Ж. Він'єрі, а також – ранні сонати для ансамблю духових Ф. Пуленка досить часто виконуються музикантами по всьому світу, але є недостатньо вивченими як в українському, так і в радянському та російському музикознавстві, що зумовлює необхідність розгляду як жанрово-стилістичних, так і виконавських особливостей названих опусів.

Отже, **мета** даної роботи – визначення аспектів інтерпретації сонат для валторни і фортепіано композиторів XX ст.

Об'єктом дослідження є жанр камерно-інструментальної сонати в умовах стилєвих зламів музики XX століття.

Предмет дослідження – виконавські особливості сонат для валторни в європейській музиці XX століття.

У зв'язку з поставленою метою формулюється й виконується ряд завдань:

- огляд наукових розвідок, присвячених творчості композиторів XX ст.;
- огляд наукових праць, присвячених жанру сонати для духових інструментів в творчості композиторів XX ст.

- огляд наукових розвідок, що розглядають сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта і Ж. Він'єрі, а також – ранні сонати для ансамблю духових за участі валторни Ф. Пуленка;

- визначення жанрово-стилістичних особливостей згаданих творів;

- визначення виконавських завдань та особливостей інтерпретації цих опусів.

Матеріалом дослідження є нотні тексти Сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта, Сонати для валторни і фортепіано Ж. Він'єрі, а також – Сонати для валторни, труби і тромбону Ф. Пуленка.

У магістерському дослідженні задіяні такі **методи**:

- *історико-стильовий метод, жанровий підхід* (для визначення своєрідності трактування жанру сонати для духових інструментів композиторами ХХ ст.);

- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* (для визначення композиційно-стилістичних особливостей сонат П. Хіндеміта, Ж. Він'єрі, Ф. Пуленка);

- *метод виконавського аналізу* (для визначення виконавських завдань вказаних сонат);

- *компаративний метод* (для порівняння жанрово-стильових особливостей сонат П. Хіндеміта, Ж. Він'єрі, Ф. Пуленка).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- вперше в українському музикознавстві розглядається феномен жанру сонати для валторни в творчості композиторів ХХ ст.;

- отримує подальший розвиток вивчення жанрово-стильових, композиційно-драматургічних і виконавських особливостей сонат П. Хіндеміта, Ж. Він'єрі, Ф. Пуленка;

- уточнюються особливості розвитку жанру сонати для духових інструментів у ХХ ст.

Теоретичну базу роботи складають:

- наукові розвідки, присвячені творчості композиторів ХХ ст. (І. Глібов [14], В. Смірнов [6], О. Бершадська [5], Ю. Холопов [43], В. Холопова [44, 45], Г. Філенко [42], В. Варунц [8], Л. Гаккель [11], Г. Григор'єва [15], Г. Шнеєрсон [51], Р. Куницька [20]);

- роботи, присвячені жанру сонати для духових інструментів в творчості композиторів ХХ ст. (О. Аляб'єва [1], О. Багрова [3] Н. Галочкіна [12], М. Долгова [17], Н. Латишева [22], Д. Менделенко [27–31], В. Метлушко [33], А. Шевченко [50]);

- праці, що розглядають сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта і Ж. Він'єрі, а також – ранні сонати для ансамблю духових за участі валторни Ф. Пуленка (Т. Ліва, О. Леонт'єва [23], М. Оболенська [37], Д. Менделенко [27]);

- роботи з теорії жанру та стилю (М. Назайкінський [36], М. Лобанова [25], В. Цуккерман [46]);

- роботи з теорії, історії, методики виконавства на духових інструментах (Бельонов Л. [4], Вдов О. [9], Гілев О. [13], В. Захарова [18], О. Карп'як [19], А. Кушнір [21], Левін С. [24], Метлушко В. [32], Мутузкін І. [35], Овчар О. [38], І. Палійчук [39], Ю. Усов [41], М. Черняк [47–48], М. Чулакі [49]).

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія музики ХХ ст.», «Історія виконавства на духових інструментах», «Музична інтерпретація», на заняттях зі спеціальності у класі валторни та інших духових інструментів, у самостійній роботі виконавців-духовиків.

Структура роботи. Робота складається з Вступу, двох розділів, Висновків і Списку використаних джерел, який налічує 51 позицію.

РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА В МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

1.1. Композиторські пошуки XX ст. в наукових розвідках

XX століття ознаменувалося великими змінами в суспільному, економічному та культурному житті, найбільшими технічними досягненнями та глобальними катастрофами в історії людства. Все це не могло не позначитися й на мистецтві і, зокрема, на розвитку композиторської творчості. В. Конен у передмові до монографії Р. Куницької, присвяченої французьким композиторам XX ст., зазначає, що на межі XIX і XX ст. відбувся стилістичний злам, який можна співставити хіба що з тим, що мав місце в європейській музиці у XVI – XVII ст., коли формувалася класична тональна система [20, с. 6].

Пошуки композиторів XX ст., які прагнули оновлення музичного мистецтва, зачепили практично всі його складові: форму, жанр, принципи звуковисотної організації, гармонію, фактуру, тембр, трактування традиційних музичних інструментів та техніку гри на них, нотацію, нарешті – сам музичний твір як готову, вже дану виконавцеві усталену структуру і сам звук і його фізичні властивості.

Без сумніву, ніколи раніше в музичному мистецтві не виникало такого розмаїття художніх напрямів, індивідуальних стилів, композиторських технік і навіть індивідуальних концепцій і композиційно-драматургічних рішень, що розроблялися композиторами для кожного окремого твору.

Всі ці різноманітні творчі процеси й результати так чи інакше вже осмислені в багатьох наукових працях.

Особливості нових стильових напрямів та композиторських технік, що з'явилися у XX ст. відображено у фундаментальних працях Ц. Когоутека, у посібнику «Теорія сучасної композиції» під редакцією В. Ценової. Особливості побудови музичних форм у XX ст. висвітлено у працях Г. Григор'євої, В. Холопової. Гармонічні новації композиторів XX ст. досліджувалися Ю. Холоповим, Бершадською та іншими [40; 15; 44; 45].

Творчості найвизначніших представників музичної культури ХХ ст присвячено двотомник «Музика ХХ століття», в якому викладено відомості про життєвий і творчий шлях композиторів різних національних шкіл: німецької, французької, італійської, угорської, польської, чеської, латиноамериканської, тощо [34].

Творчості композиторів ХХ століття окремих національних шкіл, зокрема, французької, присвячено монографії Г. Філенко, Г.Шнеерсона, Р.Куницької [42; 51; 20].

Нарешті, великий пласт наукової літератури докладно вивчає творчість окремих композиторів ХХ ст.: К.Дебюссі [16], М.Равеля [6], І. Стравінського [44], П. Хіндемита [23], Ф. Пуленка [26], тощо.

Певна кількість наукових робіт присвячена тим змінам, які відбулися у трактуванні музичних інструментів, техніці гри на них, репертуарі. Перш за все це стосується фортепіано [11], також декілька робіт присвячено новаціям в царині флейтового мистецтва [19, 35], аналіз знакових для музичного мистецтва ХХ ст. флейтових творів французьких композиторів займає значне місце в дисертації О. Захарової [18]. Окрім новаторських знахідок композиторів ХХ ст. у флейтовій музиці науковцями також висвітлено й пошуки митців, пов'язані й з іншими духовими інструментами. Наприклад, кларнет як сольний і ансамблевий інструмент у музичному мистецтві ХХ ст. і, відповідно, репертуар для нього розглядається в дисертації В. Метлушко [32].

Щодо власне валторнового мистецтва у ХХ ст., то йому в українському музикознавстві присвячено роботи І. Палійчук, які розглядають тенденції розвитку валторнового репертуару в творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. [39]. Однак, загалом кількість робіт, присвячених саме валторновому мистецтву цього ХХ ст. є дещо меншою порівняно з кількістю подібних робіт, що вивчають репертуар цього періоду для інших духових інструментів.

1.2. Соната для духових інструментів в творчості композиторів XX ст. в дзеркалі наукових досліджень

Жанр сонати для духових інструментів в західноєвропейській музиці активно розвивали перш за все такі композитори як К. Сен-Санс?? П. Хіндеміт, Ф. Пуленк, А. Оннеггер, А. Дютійє, Ж. Вільєрі та ін. Перу цих композиторів належать сонати як для більш традиційних учасників камерного ансамблю – флейти, гобоя, кларнета, так і для фагота і мідних духових, які до початку XX ст. досить рідко привертали увагу композиторів як інструменти, що можуть бути повноправними учасниками камерного дуету (значно частіше фагот, валторна, труба використовувалися композиторами у великих політембрових ансамблях духових, і цю традицію було успішно продовжено композиторами XX ст., зокрема, Ф. Пуленком в його ранніх сонатах).

У сучасному музикознавстві на пострадянському просторі творчості вказаних композиторів присвячено значну кількість робіт, однак далеко не всі з них містять детальний аналіз саме їхніх камерних творів і, зокрема, сонат для духових інструментів. Такий підхід спостерігаємо в монографіях, присвячених, наприклад, французькій музиці [42, 51]. Останнім часом з'явилася низка робіт, присвячених власне камерним сонатам для духових інструментів, однак, в них ступінь висвітлення особливостей різних творів не є однаковим. Наприклад, значну увагу дослідниками приділено пізнім сонатам Ф. Пуленка для дерев'яних духових інструментів, але ранні сонати для ансамблю духових за участю валторни частіше за все лишаються поза увагою науковців.

Так, сонатам Ф. Пуленка для флейти, гобоя і кларнета присвячено роботи Н. Галочкіної, А. Аляб'євої, О. Багрової, В. Метлушко, А. Шевченко, Д. Менделенко [1, 3, 12, 27-31, 33, 50].

А. Аляб'єва розглядає сонату Ф. Пуленка для кларнета і фортепіано. Авторка досліджує цей твір з позицій концепції інтонаційної фабули І. Барсової (під інтонаційною фабулою розуміється низка інтонаційних подій, драматургічно пов'язаних між собою). Дослідниця аналізує сюжетний зміст

першої частини сонати і знаходить там риторичні прийоми й фігури, що походять з епохи Барокко. На її думку, все *allegro* побудовано за принципом зіткнення протилежних початків: протиставлення висхідного мелодичного руху (*anabasis*) і низхідного (*catabasis*) у вступі, що закінчується низхідною інтонацією (*diriusculus*), яка символізує переважання печалі і скорботи, отримує розвиток протягом всієї частини і стає її мелодичною основою. Авторка також знаходить у першій частині кларнетової сонати такі риторичні прийоми як закінчення всіх розділів форми паузами у всіх голосах, що фактично є бароковою риторичною фігурою умовчання (*aposiopesis*), яка уособлювала смертельне закінчення боротьби; переривання висхідного мелодичного руху паузами (фігура *tnesis* – розсічення), що є в музичній риторичній символіці страху і жаху; використання дисонантних співзвуч у висхідному і низхідному русі з подальшим наростанням діссонантних зон, що підкреслює скорботний характер твору [1, с. 242–243].

О. Багрова вивчає Сонату Ф. Пуленка для гобоя і фортепіано з позицій жанрового синтезу духовної і світської музики і аналізує автоцитатний матеріал сонати, її інтонаційні зв'язки з Першим, Третім, П'ятим, Сьомим Респонсоріями, створеними композитором раніше, а також з Месою, *Stabat Mater*, кантатою *Gloria* [3, с. 41–44].

В. Метлушко розглядає Сонату Ф. Пуленка для кларнета і фортепіано у контексті зв'язку цього твору з французькими національними традиціями. Він вбачає безперервну лінію спадкоємності між кларнетовою сонатою К. Сен-Санса, Сонатиною для кларнета і фортепіано А. Оннеггера (пам'яті якого присвячено Сонату Ф. Пуленка). Всі три опуси поєднують, на думку автора, такі спільні риси як лаконічність структури (всі три сонати є компактними тричастинними циклами, організованими за принципом «швидко – повільно – швидко»), наявність ліричної частини, що має за жанровий прообраз романс, збагачення музичної мови за рахунок джазової стилістики, розмаїття загальних форм руху, завуальована танцювальність [33; с. 73].

Роботи Н. Латишевої і І. Галочкіної містять аналіз форми й особливостей тематизму трьох пізніх сонат Ф. Пуленка для дерев'яних духових інструментів, а також опис їх виконавських завдань і рекомендації щодо виконання.

Велику увагу камерно-інструментальним сонатам Ф. Пуленка приділяє Д. Менделенко. Дослідниця вивчає сонати французького композитора (зокрема, й для духових інструментів) з позицій їх періодизації і еволюції жанру в творчості композитора; у ракурсі інтонаційно-тематичної спорідненості пізніх сонат Ф. Пуленка для духових інструментів з іншими творами композитора, нарешті – з позицій часової організації (яку побудовано за принципом «динамічної схеми», сформульованим А. Бергсоном) [27 –31].

В той самий час, якщо пізні сонати Ф. Пуленка для духових інструментів з фортепіано вже досить широко вивчені дослідниками, то ранні сонати композитора для ансамблів духових займають значно скромніше місце в наукових роботах. Наприклад, навіть Д. Менделенко, що розгортає в своїх працях широку панораму камерно-інструментальної творчості французького митця, дає лише дуже коротку характеристику цих творів. Щодо сонат для двох кларнетів, кларнета і фагота, і, нарешті, сонати для валторни, труби і тромбона дослідниця зазначає: «Для них характерний лаконізм, гранична спрощеність структури і, разом з тим, терпкі політональні поєднання, диссонантність гармонічної вертикалі. У цих сонатах відчутний вплив стилістики І. Стравінського і Е. Саті» [27, с. 222].

Камерно-інструментальній творчості П. Хіндеміта і, зокрема, сонатам для духових інструментів присвячено главу в монографічній роботі Т. Лівої та О. Леонтєвої. Авторки дають характеристику сонатної творчості композитора з точки зору типів образності, особливостей драматургії та тематизма, трактування циклу.

Щодо особливостей трактування П. Хіндемітом жанру камерно-інструментальної сонати дослідниці зазначають наступне.

Сонати створювались П. Хіндемітом протягом майже усього творчого шляху, як в ранній, так і в зрілий період. Композитор був прекрасним скрипалем і альтистом, про що також згадують дослідниці, і, крім того, на достойному рівні володів фортепіано і більшістю духових інструментів тому, відповідно, мав намір розширити репертуар для них. Т. Ліва і О. Леонтєєва відзначають низку рис, спільних для більшості камерних сонат П. Хіндеміта. Це універсалізація сонатної форми, яка, однак, поєднується з тяжінням до максимально індивідуалізованого її трактування; прагнення «демократизувати» сферу інструментальної творчості; здатність перевтілюватись «у дух і плоть» кожного окремого інструмента і, відповідно до його можливостей кожного разу інакше мислити форму й жанр сонати [23, с. 266–267].

Однак, прагнення до індивідуалізації кожного з циклів не скасовує й інших спільних рис, притаманних сонатам П. Хіндеміта. За Т. Лівою й О. Леонтєєвою, більшість сонат П. Хіндеміта – «твори внутрішньо цільні, завершені, тісно пов'язані з історичним минулим цього жанру». Їх відрізняє «значущість концепцій, яскраво диференційований показ контрастних станів з потужним резюме в фіналі, яке зумовлює саму ідею тематично цілісного циклу» [23, с. 267].

При цьому композитор, на думку авторок, відходить від послідовної орієнтації на традиційний романтичний тип сонати. Его цикли «вільні не лише за своєю структурою, але й за положенням в них сонатної частини, яка бере на себе <...> різні функції». с. 267. Сонатна форма в циклах П. Хіндеміта, за Т. Лівою і О. Леонтєєвою, урівнюється в правах з тричастинним, поліфонічними й іншими формами, при цьому композитор не відмовляється від драматичного трактування сонатності (Там само). При цьому, як вважають дослідниці, сонати композитора є романтичними за «своїм пафосом, хвилюванням», відрізняються безхитрісністю почуттів, пісенністю не лише як засобом композиції, але й як її метою [23, с. 267–268].

Т. Ліва і О. Леонтьєва також відмічають виняткову органічність музики сонат для духових П. Хіндеміта, її відповідність природі інструментів. Подібну органічність авторки відзначали й у зв'язку з Сонатою композитора для арфи. «Вся соната, – пишуть авторки щодо цього твору, – написана единой звуковой палитрой, как будто сама древняя арфа из глубины веков несет с собой наивную радость прошлых времен» [23, с. 272]. «Столь же явные случаи “оживания” инструментов наблюдаются и в других сонатах» – зазначають далі Т. Ліва і О. Леонтьєва вже щодо сонат для духових інструментів. «Для деревянных духовых, – вказують авторки, – Хиндемит пишет живые, неотяжеленные пьесы, чуждые пафосу. <...> В сонатах для медных духовых инструментов преобладает активный, исполненный силы тон. В них больше эстрадного блеска, и это по-своему влияет на конструктивный облик произведений, в которых можно обнаружить композиционные принципы concertato. В сонате для тромбона пафос сдерживается комическим элементом. Блестящая каприччиозная соната для трубы заканчивается величественной траурной музыкой с темой хорала “Alle Menschen müssen sterben”» [там само].

Ще одна робота, яка стосується камерно-інструментальних сонат П. Хіндеміта належить М. Долговій. Авторка розглядає камерно-інструментальну музику німецького композитора через призму театральності, яка, на думку дослідниці, є не менш важливою рисою музичного стилю П. Хіндеміта, ніж виділені більшістю дослідників його творчості конструктивізм, універсалізм, монументальність. М. Долгова зауважує, що як в оперній творчості композитор грає з усталеними амплуа персонажів, так і в камерних сонатах інструменти персоніфікуються і також виступають як театральні персонажі завдяки введенню в їхні партії специфічного кола інтонацій, що нерідко мають оперне походження. Як аналітичний матеріал авторка, однак, обирає сонати для контрабаса, туби і гобою з фортепіано, практично не згадуючи валторнову сонату [17].

Серед характерних амплуа мідних духових інструментів дослідниця виділяє такі, як, наприклад, буфонний бас (туба у Сонаті для туби і

фортепіано), М. Долгова також зазначає, що «общим знаменателем сонат для медных духовых инструментов (трубы, тромбона) стало вагнеровское “зигфридовское начало” и характерный для него героический интонационный комплекс (сфера фанфарности, сигналов), развившийся в немецкой музыке в разветвленную традицию воплощения героических образов» [17, с. 44, 46].

1.3. Соната для валторни в творчості композиторів ХХ ст. і дослідженнях музикознавців

До визначних зразків жанру камерної сонати для валторни і фортепіано, що наявні в репертуарі багатьох виконавців по всьому світу належать твори П. Хіндеміта і Ж. Вільєрі. Обидва ці опуси, отримують лише частковий розгляд в дослідженнях науковців. Т. Ліва і О. Леонтєєва наводять у праці, присвяченій творчості П. Хіндеміта лише стисло характеристику Сонати для валторни і фортепіано, а саме – її загального настрою, типу драматургії, тематизму, типу співвідношення партій в ансамблі. Однак дослідниці не зупиняються докладно на характеристиці кожної з частин і не торкаються особливостей виконання цього твору [23].

Головною образною сферою Сонати для валторни, за Т. Лівою і О. Леонтєєвою, є лірика – «світла, інколи пісенно-гімнічна». В усіх частинах, як вказують авторки, присутня «широка, щедра, суто валторнова кантилена». В сонаті відсутні гострі конфлікти, що, однак, «компенсується активним поліфонічним розвитком і майстерним співставленням <...> тембрів валторни і фортепіано за принципом інструментального концерту» [23, с. 272–273]. Перша частина сонати, за Т. Лівою і О. Леонтєєвою, є прикладом «лірико-епічного, пісенного трактування сонатної форми». Теми в першій частині, за спостереженням авторок, мають чіткі каданси, «їх проведення чергуються з куплетною регулярністю». Гімнічна лірика першої частини, як вказують дослідниці, «змінюється на спокійно-споглядальну» у другій. Друга частина «приваблює ... мужньою простотою, що відбивається через архаїчний матеріал, свіжістю м'яких пентатонно-трихордових гармоній і інтонацій».

Тематичний розвиток в цій частині побудований за принципом руху до «вершинних точок гімну». Тут, як зауважують Т. Ліва і О. Леонтєва, «весь час відчувається прихильність Хіндеміта до потужних динамічних кульмінацій, що до кінця вичерпують ліричний образ». Фінал, за словами дослідниць, несе найбільший заряд тріумфуючої енергії, це найбільш значуща за смисловою вагою частина циклу, яка «представляє собою відблиск монументальних симфонічних фіналів» [23, с. 273].

Сонату бельгійської композиторки Ж. Віньєрі розглянуто в статті М. Оболенської «Концертмейстер – володар часу» присвячена розгляду питання співвідношення функцій акомпаніатора і концертмейстера взагалі і визначенню між цими поняттями і значенню партії піаніста саме в сонаті для валторни і фортепіано бельгійської композиторки Ж. Віньєрі.

За словами авторки, «відчувається відкритість і концептуальна незавершеність численних висновків» [37, с. 98] у питаннях, пов'язаних з діяльністю піаніста-акомпаніатора, тому матеріал статті має частково заповнити прогалину в цій галузі знань. Також у статті подані біографічні матеріали, які мають неабияку цінність, адже обсяг даних про композиторку обмежений. Також, авторка звертає увагу на стилістичні особливості сонати, посилаючись на закордонних дослідників і виконавців, які зазначають, що гармонічний стиль сонати близький до імпресіонізму або ж «від консервативного романтизму до прогресуючого хроматизму» [37, с. 100].

У статті вельми детально проаналізована форма сонати, вказано основні драматургічні вузли, оскільки такий аналіз в контексті завдань статті є надзвичайно важливим, адже він дає змогу виявити, яким саме чином концертмейстер впливає на реалізацію драматургічних рішень композитора. Також М. Оболенська пропонує виокремити такий різновид виконавського аналізу як концертмейстерський, що впливає через його специфіку, пов'язану з ансамблевим виконанням.

Наостанок дослідниця додатково наголошує на важливій ролі концертмейстера в інтерпретації сонати Ж. Віньєрі: «Виконана за законами

драматургічної логіки, ця соната здатна справити колосальне враження на слухача. «Попри те, що вона вважається валторновою сонатою і вимагає найвищого професіоналізму від соліста, вибудовування драматургічного рельєфу цілком підпорядковане майстерності концертмейстера» [37, с. 105].

Висновки до Розділу 1.

XX ст. пов'язане з великим стильовим зламом, який відбувся у європейській музиці. Він зачепив практично всі сторони музичної композиції і відбився в тому числі й на особливостях трактування традиційних жанрів таких як камерно-інструментальна соната, а також – функцій і амплуа музичних інструментів. Зокрема, у XX ст. у фокус композиторської уваги знову потрапили мідні духові інструменти як такі, що можуть бути солістами й повноправними учасниками камерного дуєту з фортепіано. З'являється значна кількість творів для мідних духових інструментів з фортепіано, зокрема, для валторни. Визначні зразки цього жанру належать П. Хіндеміту, Ж. Віньєрі. Водночас не переривається й традиція участі валторни в ансамблях духових інструментів, типовим для музики першої половини XX ст. зразком твору для такого складу є Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка.

Усі три згадані опуси, як видається, ще недостатньо вивчені науковцями. Сонату П. Хіндеміта розглянуто в монографії Т. Лівої і О. Леонтєвої, але авторки дають лише загальну стислу характеристику циклу контексті камерної творчості композитора. Сонату Ж. Віньєрі вивчає М. Оболенська, але лише з точки зору піаніста-концертмейстера, не враховуючи особливостей валторнової партії. Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка також є значно менше вивченою у порівнянні з його пізніми сонатами для дерев'яних духових і фортепіано і лише побіжно згадується дослідниками.

Подальший напрямок дослідження буде пов'язаний із більш детальним вивченням стилістичних, композиційно-драматургічних і виконавських особливостей вказаних творів, перш за все з позиції виконавця-валторніста.

РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ, КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СОНАТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ І ФОРТЕПІАНО П. ХІНДЕМІТА І Ж. ВІНЬЄРІ, СОНАТИ ДЛЯ ВАЛТОРНИ, ТРУБИ І ТРОМБОНА Ф. ПУЛЕНКА

2.1. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта

Сонату для валторни і фортепіано створена композитором у 1939 р. Цей твір є типовим зразком зрілого камерно-інструментального стилю П. Хіндеміта, для якого характерні увага до особливостей конкретних інструментів, індивідуалізація сонатного циклу, романтична піднесеність висловлювання, часто з опорою на пісенність. Для валторнової сонати характерними є домінування лірики в її епічному та гімнічному відбитті у поєднанні з архаїчними мотивами, постійна спрямованість тематичного руху до потужних кульмінацій, результуюча роль фіналу.

Крайні частини написані в сонатній формі, яку, однак, трактовано досить вільно, вже в дусі пізнього романтизму та музики ХХ століття, друга частина – у складній тричастинній. Друга частина є, на нашу думку, ліричним центром, в якому в найбільшій мірі проявляється тяжіння композитора до пісенності і ліричного типу висловлювання, оскільки в крайніх частинах переважно кантиленний виклад матеріалу в партії валторни компенсується жорсткістю гармонічної вертикалі і гострою, часто дещо нервозною ритмікою партії фортепіано, що створює своєрідну контрастну поліфонію і навіть певний конфлікт музичних образів, який відбувається навіть не в горизонтальному вимірі – на рівні співставлення різних тем і розділів музичної форми, – а в вертикальному, тобто матеріал партій валторни і фортепіано поєднується між собою за принципом одночасного контрасту.

Прикладом такого співставлення є, власне, тема головної партії першої частини. Провідну мелодичну лінію доручено валторні, вона відрізняється широтою дихання, в ній переважають довгі тривалості, вона охоплює досить

широкий діапазон: два перших інтервали – це низхідна секста і висхідна септима. Ладова основа валторнової теми за своєю природою діатонічна: в ній поєднуються звукоряди однойменних F-dur і f-moll (останній з другим низьким щаблем). В цей самий час в партії фортепіано звучать пунктирні ритмічні фігури, які входять в певне протиріччя з плавним рухом мелодії валторни. Гармонічна вертикаль фортепіанної партії будується на досконалих консонансах (квінта, кварта, октава), що сполучаються з мелодією валторни за принципом обертонового ряду, але фортепіанна партія містить також і прохідні неакордові звуки, що створюють і дисонуючі співзвуччя.

Більш традиційно з точки зору ансамблевої фактури викладено тему побічної партії (ц. 2). Вона викладається спочатку валторною, потім фортепіано. Основна мелодична лінія також має кантиленну природу, охоплює широкий діапазон і має хвилеподібну будову. Перша висхідна хвиля представляє собою поєднання інтервалів октави і кварта, а потім – низхідної терції й знову висхідної кварта, викладене чвертями, друга хвиля (низхідна) – хід тонами мажорного секстакорду, а потім, низхідний хід на малу терції, що таким чином, в цьому звороті виникає прихований інтервал зменшеної октави. У цей час в партії фортепіано викладено досить традиційний акордовий акомпанемент, однак гармонічна вертикаль дисонуюча: композитором використані квартові гармонії.

Друге проведення теми побічної партії повністю віддане фортепіано, тут в повній мірі розкрито ліричну природу цього музичного образу. Мелодія широкого дихання в партії правої руки супроводжується гармонічними фігураціями в партії лівої.

Розробка продовжує ідею одночасного контрасту по вертикалі. Вона відкривається інтонацією висхідної кварта в партії валторни на фоні заключного мелодичного звороту теми побічної партії у фортепіано, яку подано в потужному октавному, а потім акордовому викладі.

Подальший розвиток пов'язаний з новою темою, яка інтонаційно є спорідненою з темою побічної партії. Вона також загалом має кантиленну

природу і викладається спочатку валторною і супроводжується жвакими гамоподібними фігураціями шістнадцятими, що також контрастують з плавним рухом валторнової теми і створюють певний ефект нервозності, психологічної напруги.

Наступний розділ розробки, що є її головною кульмінацією, будується на темі головної партії у валторни, яка супроводжується потужними акордами фортепіано, верхні тони яких водночас складаються в самостійну мелодичну лінію, і якій багаторазово повторюється низхідна секундова інтонація. Ритміка фортепіанного супроводу знов є значно жвавішою, ніж ритміка валторнової теми, що знову створює контрастний фактурний план. Після кульмінаційного проведення головної партії повертається тема побічної партії, практично в такому ж вигляді, в якому вона була в експозиції, далі йде, як і в експозиції, матеріал, який слугував зв'язкою між експозицією і розробкою.

За 6 т. до ц. 15 наступає реприза, в якій в своєму початковому вигляді викладається тема головної партії, яка, власне, і завершує першу частину, поєднуючи таким чином функції репризи і коди.

Тематизм другої частини має ясно виражене пісенне походження, в ньому також проступає завуальована танцювальність: перша тема дещо нагадує за ритмікою повільний лендлер, а друга має риси вальсу або менуету. В мелодичній лінії першої теми основного розділу також використані діатонічні пентатонні звороти.

Форму фіналу трактовано цілком в пізньоромантичному дусі: це вільно побудована розгорнута сонатна форма із повільним епізодом замість розробки. Характерною особливістю фіналу також є те, що тема епізоду в збільшенні повертається у репризі. В темі головної партії фіналу ансамблева фактура є більш традиційною: мелодичну лінію в партії валторни викладено на фоні синкопованих акордів фортепіано, що дещо нагадує тему головної партії першої частини Третьої скрипкової сонати Й. Брамса.

Особливої уваги вартий серединний епізод. Він йде у значно повільнішому темпі, ніж експозиція і реприза, в ньому на перший план

виходить лінеарність, поліфонічний фактурний виклад, і загалом епізод має задумливо-похмурий, подекуди навіть урочисто-траурний характер завдяки викладу більшості матеріалу в низькому регістрі в партії фортепіано і пунктирному ритму з тиратними триольними фігурами.

Вінчає фінал урочиста розгорнута кода, в якій нагадується матеріал побічної партії, що контрапунктує з хоралом в партії фортепіано.

2.2. Виконавські завдання Сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта

Отже, виходячи з окреслених стилістичних особливостей сонати, вкажемо на основні виконавські завдання цього твору.

Враховуючи переважно кантиленний тип тематизму, Соната вимагає від валторніста, по-перше, відмінної якості звуковидобування, темброві характеристики звуку мають відповідати загальному характеру музики: звук має бути оксамитовим, щільним, але не різким в низьких регістрах, легким, не напруженим, блискучим – в високій теситурі. Це означає постійну роботу над диханням, хорошу дихальну опору, стабільність у подачі повітря, вільний, без надмірної скутості і затисків, але активний стан всього виконавського апарату. Кантилена також потребує хороших навичок звуковедіння – природного невимушеного переходу з тону в тон, володіння навичками побудови мікродинаміки в межах одного тону. Також вокальне трактування інструмента передбачає володіння вібрато, яке здійснюється за рахунок зміни сили дихання, але не за рахунок неконтрольованої вібрації голосових зв'язок.

Опора на пісенність і домінування ліричного початку також вимагають від виконавця гнучкого *rubato*, вміння, відчуваючи загальну метричну пульсацію, знаходити моменти її розтягнення або, навпаки, прискорення, пов'язані із особливостями динаміки й фразування.

Виходячи з фактично хвильового типу драматургії сонати, пов'язаного з постійним рухом до кульмінації, важливим завданням є розподіл динаміки (та, відповідно, фізичних зусиль), визначення більш та менш важливих з точки

зору загальної драматургії віх тематичного розвитку, більш або менш потужних кульмінацій. Це вимагає від валторніста і піаніста також володіння широкою динамічною палітрою.

Дуже важливим з точки зору побудови загальної драматургії є досконале знання кожним з виконавців партії свого партнера з ансамблю. Це стосується не лише піаніста, а й валторніста, оскільки саме гармонічний зміст партії фортепіано «підказує» особливості фразування, динамічні кульмінації, каданси як моменти спаду або згущення напруги. Від гармонічного наповнення фортепіанної партії нерідко залежить й темброве забарвлення валторнового звуку, артикуляційні та штрихові нюанси.

Поліфонічний характер фактури в Сонаті також вимагає артикуляційної й штрихової єдності в ансамблі, однорідності інтонування однотипного матеріалу, вміння музикантами визначити рельєфні та фонові компоненти поліфонічної тканини, підкреслити їх за рахунок динаміки.

Соната для валторни і фортепіано є типовим зразком зрілого камерно-інструментального стилю П. Хіндемита, для якого характерні увага до особливостей конкретних інструментів, індивідуалізація сонатного циклу, романтична піднесеність висловлювання, часто з опорою на пісенність. Для валторнової сонати характерними є домінування лірики в її епічному та гімнічному відбитті у поєднанні з архаїчними мотивами, постійна спрямованість тематичного руху до потужних кульмінацій, результуюча роль фіналу. Тому цей твір вимагає від валторніста впевненого володіння кантиленою, вміння визначити більш і менш значущі віхи тематичного розвитку, володіння широкою тембровою й динамічною палітрою, досконалого знання фортепіанної партії та її гармонічного змісту, вміння визначати рельєфні і фонові компоненти в поліфонічній ансамблевій фактурі, гнучко взаємодіяти з партнером.

2.3. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі

Соната для валторни і фортепіано ор. 7, що дістала велику популярність серед валторністів в тому числі й на пострадянському просторі належить перу бельгійської композиторки Жанни Емілі Вірджинії Віньєрі (1913–1974). М. Оболенська, що пропонує концертмейстерський аналіз цієї сонати, наводить досить курйозний факт щодо першої публікації цього твору видавництвом «Музгіз»: «Музика сонати припала до смаку валторністам і стала виконуватися все частіше. Мабуть, через закореренілі стереотипи ні в кого й сумніву не виникло, що композитор – такий собі Жан Віньєрі, французький митець. На перших же сторінках в Інтернеті, якщо в пошуку ввести російською мовою, пропонується інформація про сонату Жанна Віньєрі, з позначкою «імпресіоністська мова у стилі Дебюссі». Насправді ж Жанна (Джейн Віньєрі) була бельгійською жінкою-композитором і викладачем» [37, с. 98–99].

Отже, Жанна Віньєрі, згідно з М. Оболенською, народилася в бельгійському місті Гент у сім'ї музикантів (її мати була піаністкою), закінчила консерваторію в цьому місті по класу скрипки, потім вдосконалювала свою майстерність у Паризькій консерваторії. Там вона займалась в класі гармонії Наді Буланже, композиції – Жака де ля Пресля, аналізу музики – в Поля Дюка та скрипкової майстерності – в Жака Тібо. Як скрипалька неодноразово отримувала премії на місцевих конкурсах, однак згодом через м'язову хворобу була змушена покинути виконавську діяльність і зосередитися на композиції. Її твори також були удостоєні винагород, зокрема, за валторнову сонату композиторка отримала приз Еміля Матьє. На жаль, життя Ж. Віньєрі трагічно обірвалося на 61 році внаслідок залізничної катастрофи [37, с. 99–100].

Соната для валторни і фортепіано ор. 7 присвячена бельгійському валторністу, професору консерваторії Гента, Морісу ван Бокстейлю. Як вказує М. Оболенська, точний рік створення сонати невідомий, оскільки і різних джерелах вказані різні дати [37, с. 100]. Із впевненістю можна стверджувати лише те, що твір було написано у 40-х рр. ХХ ст.

За М. Оболенською, соната для валторни і фортепіано представляє собою тричастинний цикл, де перша частина – сонатне алегро, особливість форми якого – у відсутності заключної партії в експозиції і у наявності її у репризі, де вона закріплює активний, героїчний образ і підводить до «яскравої фанфарної коди»; друга частина – лірична, у складній тричастинній формі, де у крайніх розділах в процесі тематичного розвитку відбувається трансформація початкового образу від сумного і похмурого до більш світлого, до «життєствердного урочистого гімну» а середній витримано в імпресіоністичній стилістиці; третя частина – грайливе скерцозне рондо, в якому один з епізодів йде в більш повільному темпі і містить контрастний образ (дещо заціпенілий, ніби видіння уві сні), і яке, як і перша частина завершується рухливою кодою [37, с. 100–104].

Тема головної партії першої частини, згідно з М. Оболенською, «має войовничо-призивний характер, що передається за допомогою першої та ключової інтонації висхідної чистої кварта в партії валторни, а так само пунктирного й синкопуючого ритму у висхідному мелодійному русі» [37, с. 100]. Додамо, що пунктирні фігури рухаються тонами діатонічного звукоряду (пентатоніки). Пунктирний рух, інтонація чистої кварта, діатонічний звукоряд – все це є досить типовим для звукового образу мідних духових інструментів комплексом інтонацій, тут можемо згадати й про героїчне амплуа валторни, про яке вже згадувалося, наприклад, М. Долговою у зв'язку з сонатами для мідних духових П. Хіндеміта. Вочевидь, це є спільною рисою в творах композиторів різних національних шкіл, зумовленою самим походженням і властивостями інструмента.

За формою головна партія представляє собою незамкнений неквадратний період повторної будови з двох речень, із розширенням у другому. Друге речення не завершується кадансом на стійкій гармонії, а представляє собою модуляційний перехід до зв'язуючої партії. Щодо драматургії – інтонаційної структури головної партії (як і інших розділів в композиції сонати) вірним є наступне спостереження М. Оболенської: «У

першій частині і головна, і побічна партії, а так само тема середнього розділу другої частини мають димінуючий драматургічний профіль. Тобто, починаючись у вольовому, активному характері до кінця мелодійної побудови енергетичний тонус далі слабшає, завершуючи тему в іншому (вже споглядальному) ключі. Такий драматургічний прийом властивий багатьом зразкам французької музики тієї доби» [37, с. 104]. Щодо головної партії, однак, зауважимо, що вона завершується не стільки у споглядальному настрої, скільки невеликим заспокоєнням і, завдяки нестійким гармоніям, запитанням, прихованою напругою.

Матеріал зв'язуючої партії (ц. 1) представляє собою варіант матеріалу головної. Тема в партії валторни також починається з інтонації висхідної кварта. Тут, композиторка також використовує в партії валторни натуральні звукоряди як ладову основу (на тлі тонально невизначених септакордових гармоній у фортепіано), але цього разу це дорійський і фрігійський звукоряди від тону h. Але далі діатоніка в партії валторни змінюється на хроматику, з'являються висхідні хроматичні ходи, які повторюються й в партії фортепіано. Перекличка інструментів підводить до кульмінації в партії фортепіано, яка є результатом розвитку матеріалу головної і зв'язуючої партій і водночас переходом до побічної.

Побічна партія (ц. 2) будується на двох схожих за характером ліричних наспівних темах, її написано в простій тричастинній репризній формі (АВА1). Тема А спочатку викладається лише фортепіано, розділ В представляє собою дует обох інструментів з елементами контрастної поліфонії: в партіях валторни і фортепіано викладено дві самостійні кантиленні мелодичні лінії. В звуковисотній організації цього розділу (як і сонати загалом) примхливим чином поєднується діатоніка і хроматика. У розділі А мелодична лінія партії фортепіано (яка в репризі потім повторюється в партії валторни) має дуже просту інтервальну структуру, вона майже повністю побудована на плавному пощаблевому русі. В першій фразі досить ясно відчувається тональна опора Ges-dur, оскільки основна мелодична лінія побудована з тонів звукоряду цієї

тональності, цей тональний центр також підкреслюється органічним пунктом на тонічній квінті в партії фортепіано, але далі з'являється септакорд шостого ступеня, а потім, завдяки рухові всіх голосів на півтон догори, з'являється нова гармонія, досить далека від початкової тональності, яку можна розглядати як доміную (Д7 або Д9) до А-dur або як дисонуючу тоніку Е-dur.

Розділ В побічної партії характеризується ще більшою тонально-гармонічною нестійкістю, його акордику повністю побудовано на еліптичних зворотах, наприклад, Д9 у тональності Ges-dur (із доданими тонами) розв'язується у тонічний квінтсектакорд е-moll, або Д9 до As-dur – у тоніку А-dur (також з побічними тонами).

Варійована реприза цього розділу (А1) повертає нас у тональність Ges-dur. Провідну мелодичну лінію, на відміну від розділу А викладено вже валторною, що вже в повній мірі дозволяє виявити кантиленні можливості інструмента.

Розробка, що настає одразу після закінчення побічної партії, і яку ясно відокремлено від експозиції за допомогою зупинки на довгому тоні в партії валторни й уповільнення темпу в партії фортепіано, містить три розділи. У першому, к справедливо вказує М. Оболенська, відбувається розвиток початкової інтонації теми головної партії [37, с. 101]. Додамо, що тут інтервал кварта поширюється не лише на горизонталь, але й на вертикаль, оскільки партія фортепіано містить квартові гармонії. Але не менш важливими в цьому розділі є й триольні фігури зі зв'язуючої партії. Вкажемо також, що такі короткі триольні мотиви (варіант фанфарних вигуків) також є досить типовими саме для валторнової музики й походять від численних імітацій награвців пастуших або мисливських рогів у музиці ХІХ ст. (згадаємо, наприклад, знамените валторнове соло з опери «Зігфрід» Р. Вагнера). Такі триольні мотиви в першому розділі розробки Сонати Ж. Віньєрі представлені як у вигляді гамоподібних фігур, так і вигляді руху тонами тризвуків або септакордів.

Другий розділ розробки будується на темі побічної партії, яка каноном проводиться в партіях обох інструментів і, фактично є кульмінацією всієї розробки і однієї з головних кульмінацій першої частини загалом (другою є кода).

Третій розділ фактично є переходом до репризи (предиктом) і ще однією кульмінацією, який майже повністю доручений фортепіано, валторна виконує окремі фанфарні формули, що влітаються в потужну фортепіанну акордову фактуру. Але, на наш погляд, цей епізод не є головною кульмінацією розробки, як вважає М. Оболенська [37, с. 102], на відміну від попереднього, де ансамблева фактура є значно насиченішою, і задіяні всі ресурси обох інструментів.

Реприза має досить традиційну структуру, усі розділи збережені практично в тому ж вигляді, що й в експозиції. Лише побічна партія будується навколо тонального центру Des-dur (в розділі А) і домінанти до цієї тональності (в розділі В).

Мусимо не погодитися з думкою М. Оболенської про наявність в репризі заключної партії як окремого розділу. Епізод, про який каже авторка, («перекличка квартових вигуків в обох партіях у тихому нюансі» [37, с. 102]) є занадто малим за масштабами, щоб його можна було розглядати як самостійний розділ, до ж того він весь побудований на одній нестійкій гармонії (політональному поєднанні двох домінант D65 до H-dur у партії фортепіано і тонів домінанти до C-dur в партії валторни) і не завершується кадансом, а одразу переходить в новий епізод – власне коду (ц. 17, Темпо I) яка будується на варійованому матеріалі головної партії (у валторни з'являються нові варіанти фанфарний фігур, побудовані на інтонації висхідної кварта і висхідної терції та на гамоподібному триольному русі).

У другій частині в крайніх розділах валторна виступає як співочий інструмент, їй доручено просту, також діатонічну за ладовою будовою тему пісенного походження (діатоніка, однак, ускладнена хроматичними щаблями в партії фортепіано і неочікуваними тональними зсувами: наприклад,

наприкінці першого речення основного розділу домінанта до тональності d-moll несподівано переходить у домінанту тональності h-moll).

У середньому розділі, який має яскраво виражений пасторальний характер, і тематизм якого має досить помітну колористичну спрямованість, і який можна визначити як мелодичні арабески, валторна виступає в дещо незвичному амплуа, оскільки їй доручені награти в більш рухливому порівняно з основним розділом темпі, які є більш типовими для дерев'яних духових інструментів, наприклад, для флейти.

Фінал сонати, який поєднує в собі драматургічні функції власне фіналу і скерцо є найбільш віртуозним для обох інструментів, з яскраво вираженими рисами концертності, що виражаються в постійних перекличках і застосуванні імітаційної поліфонії. Він витриманий в єдиному стрімкому русі, між розділами форми немає істотного контрасту. В гармонії переважає вже знайоме з попередніх частин поєднання діатонічних і хроматичних зворотів. Діатонічні мелодичні побудови, як і в попередніх частинах часто зустрічаються й в партії валторни. Наприклад, тема рефрена частково будується на основі звукоряду мінорної пентатоніки від тону d. В заключному проведенні рефрену перед кодою додається також мажорна пентатоніка від B (ц. 10).

Водночас в партії фортепіано ще більше, ніж в попередніх частинах жорстких політональних та поліладових сполучень, акордів з розщепленими тонами, що створює ефект примхливого «мерехтіння» гармонічних барв і лишає від останньої частини досить химерне, дещо таємниче враження.

2.4. Виконавські завдання Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі

Соната Ж. Віньєрі потребує всебічної професійної підготовки від валторніста, зокрема, технічної майстерності, що включає хорошу техніку виконання стрибків, рівність тембру на всіх ділянках діапазону інструмента, оскільки партія валторни містить велику кількість мелодичних зворотів, що

починаються з низьких звуків й закінчуються в високому регістрі. Також валторніст має володіти різноманітними штрихами й прийомами артикуляції: легато, деташе, одинарне й подвійне стаккато (що є особливо актуальним для фіналу сонати), тощо. Також до виконавських завдань цієї сонати належить вміння вибудовувати видовжені кантиленні мелодичні лінії і відповідний до характеру музики динамічний розвиток в них.

Як справедливо вказує М. Оболенська, дійсно в цьому творі велике драматургічне значення має фортепіанна партія, тому валторніст має добре знати коли і який тематичний матеріал в ній викладається, як він сполучається з партією його інструмента, вміти за допомогою тембру, динаміки, агогіки реагувати на ті чи інші зміни в гармонічному змісті фортепіанної партії. Знання всієї партитури сонати є особливо важливим для першої частини, для поліфонічних перегукувань у головній, зв'язуючій партіях і розробці, де валторніст має підхоплювати ту артикуляцію й особливості фразування, які запропонує піаніст. Це також стосується й розділу А побічної партії першої частини і, звичайно, фіналу, де тематичний матеріал весь час передається від інструмента до інструмента.

Водночас, оскільки від піаніста справді багато залежить у побудові загальної драматургії сонати, важливо у процесі спільних репетицій знайти спільну мову із партнером в ансамблі, вміти шляхом адекватної творчої комунікації знайти найбільш переконливі темпові, динамічні, артикуляційно-штрихові рішення. Валторністу слід також пам'ятати, що будь-яке ансамблеве виконання, особливо під час концертного виступу, є живим процесом, який передбачає гнучкі ситуативні зміни у початковому плані інтерпретації і не має бути абсолютно регламентованим. Це означає, що, наприклад, якщо в якомусь із розділів форми піаніст взяв або зашвидкий, або надто повільний темп, валторніст має вміти після свого вступу непомітно «перевести» партнера у потрібний рух. Також обом учасникам ансамблю під час концертного виступу слід бути уважними до звукового балансу в ансамблі і вміти швидко

підлаштувати свою динаміку під ту, яку обрав партнер в саме в цей конкретний момент часу.

2.5. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка

Ця соната, як вже було зазначено вище, належить до раннього періоду творчості композитора, який характеризується, як аналогічні періоди в творчості інших композиторів групи «шести» пошуками засобів оновлення музичної мови, відходом від романтичної та імпресіоністичної естетики, тяжінням до простоти, ясності, лаконізму висловлювання, до демократизації мистецтва, прагненням відобразити в музиці повсякденне життя, а також – прагненням до відродження французьких національних традицій. В цей самий час в творчості Ф. Пуленка також дуже яскраво позначаються неокласичні тенденції, що виражається у звертанні до класичних, ранньокласичних, барокових жанрів, тяжінні до класичних форм і навіть до спрощення їх структур порівняно із класичними зразками, знаходженні переважно у межах класичної тональності (незважаючи на певне її збагачення і розширення за рахунок її хроматизації), провідній ролі мелодичного початку (більшість дослідників особливо відмічають мелодичний дар Ф. Пуленка), прозорості фактури, застосування інтонаційних формул зі словника класичної та барокової доби. Звернення до національних французьких традицій проявилось перш за все у опорі на народно-пісенні витоки, в тому числі й на сучасний міський пісенний фольклор, а також – у великій ролі танцювально-пластичної складової в побудові тематизму.

Всі ці тенденції дуже яскраво відбилися у Сонаті для валторни, труби і тромбона, яку було написано приблизно в один і той же час, коли й сонату для кларнета і фагота, яка є досить схожою за стилістикою і особливостями композиції. Сонату для валторни, труби і тромбона зазвичай датують періодом між серпнем і жовтнем 1922 р., прем'єра твору відбулася 4 січня 1923 р. у

Театрі на Єлісейських полях, на спільному концерті Ф. Пуленка і Е. Саті, який було організовано Жаном Вінером. Виданий твір був у 1945 р.

Отже, соната представляє дуже невеликий, компактний за масштабами тричастинний цикл (час звучання близько 8 хвилин), де перша частина – сонатне алегро в дусі композиторів ранньокласичної доби, друга – ліричне анданте, побудоване на пісенно-романсових інтонаціях, в якому відбилися саме французькі національні традиції, а третя – стрімке, дуже лаконічне за структурою танцювальне рондо.

Мініатюрна структура, відсутність гострих конфліктів, домінування театрального-ігрового початку, а також специфічний виконавський склад – ансамбль мідних духових – наближають сонату до класичної серенади (Nachtmusik) або дивертисменту.

Першу частину сонати написано в тональності G-dur, її тематизм за стилістикою близький до жанрово-танцювальних тем симфоній Й. Гайдна, або деяких клавірних сонат і рондо Ф. Е. Баха. Головна партія містить чотири короткі теми, що відсилає до композиційних структур сонат Й. Гайдна і В. Моцарта, всі теми відрізняє пружна ритміка, переважання штриху стаккато, в інтервальній будові переважає рух тонами тризвуків (що також належить до комплексу інтонацій, типового для музики для мідних духових інструментів), в гармонії – опора на прості класичні функціональні звороти. Перші дві теми головної партії викладається трубою, всі інші інструменти акомпанують, третя – трохи більш наспівна у порівнянні з першою – інтонується валторною і трубою в секстовому дублюванні; четверта тема, що за стилістикою дещо нагадує теми з творів Г. Ф. Генделя, наприклад, з сюїти «Музика на воді», знову виконується трубою у високому регістрі. Тут звучання цього інструменту нагадує про бароковий стиль *clarino*, що власне відрізнявся широким застосуванням високих регістрів у мідних духових, а також подекуди значно більшою віртуозністю, ніж в творах більш пізнього часу.

Коротка зв'язка в більш повільному темпі переводить до побічної партії. Зв'язку засновано на перекличці інструментів (обігрується початковий мотив

першої теми головної партії – низхідний рух звуками тризвуку) і яскравому співставленні однойменних G-dur і g-moll.

Побічна партія яскраво контрастує з головною. Її засновано на темі ліричного, дещо меланхолійного характеру, якій властива опора на народно-пісенні витоки. Її доручено спочатку солюючій трубі, потім – валторні, інші інструменти здійснюють гармонічну підтримку. Тональність розділу – g-moll збагачена колоритними діатонічними зворотами (наприклад, послідовністю тризвуків шостого і сьомого натурального щаблів), що дещо нагадує й певні зразки російської класичної музики, як, як відомо, мала істотний вплив на французьких композиторів.

Від ц. 4 починається перехід до розробки, який є водночас і кульмінацією експозиції, про що свідчить прискорення темпу, висхідне секвенціювання виразного мотиву з низхідної октави, збільшення динаміки. Завершує експозицію яскравий каденційний зворот у труби.

Розробка є дуже короткою, її засновано тільки на матеріалі головної партії, який спочатку проводиться у B-dur, потім у Des-dur, цей розділ більше нагадує розроблену експозицію, ніж власне розробковий розділ.

Реприза повторює весь матеріал експозиції без змін.

Замикається перша частина маленькою кодою, в якій перед закріпленням основної тональності яскраво висвітлюється гармонія шостого низького щаблю.

Друга частина, хоча й не конфліктує, але істотно контрастує з першою. Її основна тональність – b-moll, форма – вільно трактована складна тричастинна. Її можна зобразити наступною схемою:

A (до ц. 1, b-moll) B (ц. 1) A1 (B-dur – g-moll) C (ц. 2) A (ц. 3) B Coda.

Тематизм другої частини, як і тема побічної партії першої має народно-пісенні витоки і дещо завуальований не лише французький, але і слов'янський колорит.

Третю частину побудовано на жанрово-танцювальному тематизмі. Тема рефрену за стилістикою нагадує одночасно народну пісню й старовинні,

ренесансні і барокові танці. Основна тональність частини і, відповідно, теми рефрену – d-moll, але тут композитор застосовує яскраве тональне співставлення однойменних D-dur і d-moll. Теми епізодів за жанровими ознаками більш за все нагадують менует. Завершується рондо коротким проведенням рефрену, в якому прості класичні гармонічні звороти замінюються на дисонантну вертикаль вже в дусі музики ХХ ст., що створює додатковий гумористичний ефект.

2.6. Виконавські завдання Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка

Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка не містить значних віртуозних складнощів і є досить невеликою за масштабами, що також не потребує від виконавців великих фізичних зусиль та витримки. Її основні завдання лежать в іншій площині: це, по-перше, якість ансамблевої гри, інтонаційна точність, чистота гармонічної вертикалі. Важливою є штрихова і темброва єдність, особливо в епізодах, де фактурний виклад представляє собою унісони. Дуже важливим також є динамічний баланс в ансамблі, точне співвідношення між солюючими та акомпануючими голосами.

Також важливим для учасників ансамблю є вироблення єдиного виконавського плану, інтерпретації твору. Оскільки Соната належить до тих опусів, що були створені під впливом естетики неокласицизму, виконавцям важливо орієнтуватися в тих стильових витоках, які так чи інакше відбилися в цьому творі і відповідно до цього вибирати темпи, агогіку, динаміку, штрихи та інші параметри виконання.

Висновки до Розділу 2.

Отже, в другому розділі нами був проведений аналіз жанрово-стильових, композиційно-драматургічних та виконавських особливостей трьох камерних творів за участю валторни, які належать композиторам різних національних шкіл – французької, бельгійської і німецької. Незважаючи на певні національні та індивідуально-стильові відмінності, ці твори містять спільні

стилістичні риси, наявність яких дозволяє говорити про сонату для валторни як специфічний феномен.

Так, і в Сонаті Ж. Віньєрі, і в Сонаті П. Хіндеміта валторна виступає в певних амплуа, за якими закріплюється комплекс типових інтонацій, що формувався протягом усього історичного розвитку інструмента і репертуару для нього.

Перше амплуа – героїчне, активне, войовниче. За ним закріплені фанфарні інтонації, сигнальні формули (висхідна кварта у темі головної партії Сонати Ж. Він'єрі, триольні фігури в першій частині тієї ж сонати, квартові інтонації в розробці першої частини Сонати П. Хіндеміта).

Друге амплуа – ліричне, кантиленне, пов'язане з пісенними виитоками, мелодикою широкого дихання (більшість основних тем Сонати П. Хіндеміта, тема побічної партії першої частини і другої частини Сонати Ж. Віньєрі, теми побічної партії першої частини і теми другої частини Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка).

Ще одне важливе амплуа – гумористичне. Воно в повній мірі розкривається в Сонаті Ф. Пуленка, а також присутнє в фіналі Сонати Ж. Віньєрі і в обох випадках пов'язане з жанрово-танцювальним та скерцозним тематизмом.

Ще однією спільною рисою, яка поєднує валторнові партії в усіх творах – це опора в побудові мелодичних ліній валторни в основних темах творів на діатонічні звукоряди (це пентатонні звороти, звукоряди дорійського і фрігійського ладу у Ж. Віньєрі і П. Хіндеміта, звукоряди натурального і гармонічного мінору у Ф. Пуленка).

Всі вказані комплекси інтонацій, оскільки їх використовують різні композитори різних національних шкіл, з різними творчими індивідуальностями, вочевидь, пов'язані з природою інструмента і його звуковим образом, що вже склався до ХХ ст. в європейській музичній культурі.

Сонати Ж. Віньєрі і Ф. Пуленка висувають перед виконавцем-валторністом подібні між собою завдання. Це масштабні твори, що

потребують від валторніста віртуозності і значної витривалості. Технічна майстерність, необхідна для виконання цих сонат має включати володіння різними штрихами, зокрема, технікою подвійного стакато, багату темброву й динамічну палітру, рівність тембру на всіх ділянках діапазону, володіння технікою виконання стрибків. Також дуже важливим для обох сонат є володіння кантиленою, природним вібрато і звуковедінням.

Нарешті, в обох творах велике значення має фортепіанна партія, тому валторніст має знати її достатньо добре, щоб розуміти і чути всі контрапунктичні поєднання тем, вміти реагувати за допомогою динаміки, агогіки, тембру на зміни гармонічного плану в партії фортепіано. Валторніст також має вміти підлаштовуватись під ту динаміку, яка була раніше запропонована піаністом при викладенні теми, а також гнучко реагувати на зміни темпу й характеру, вміти непомітно скоригувати темп, якщо піаніст до того взяв зашвидкий або занадто повільний.

Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка не містить значних віртуозних складнощів і є досить невеликою за масштабами, що також не потребує від виконавців великих фізичних зусиль та витримки. Її основні завдання лежать в іншій площині: це, по-перше, якість ансамблевої гри, інтонаційна точність, чистота гармонічної вертикалі. Важливою є штрихова і темброва єдність, особливо в епізодах, де фактурний виклад представляє собою унісони. Дуже важливим також є динамічний баланс в ансамблі, точне співвідношення між солюючими та акомпануючими голосами.

Також важливим для учасників ансамблю є вироблення єдиного виконавського плану, інтерпретації твору. Оскільки Соната належить до тих опусів, що були створені під впливом естетики неокласицизму, виконавцям важливо орієнтуватися в тих стильових витоках, які так чи інакше відбилися в цьому творі і відповідно до цього вибирати темпи, агогіку, динаміку, штрихи та інші параметри виконання.

ВИСНОВКИ

В ході даного магістерського дослідження, в його першому розділі, нами було здійснено огляд наукових розвідок, присвячених творчості композиторів ХХ ст., праць, присвячених жанру сонати для духових інструментів в творчості композиторів ХХ ст., а також – наукових розвідок, що розглядають сонати для валторни і фортепіано П. Хіндеміта, Ж. Він'єрі, ранні сонати для ансамблю духових за участі валторни Ф. Пуленка. Це дозволило дійти наступних висновків.

ХХ ст. пов'язане з великим стильовим зламом, який відбувся у європейській музиці. Він зачепив практично всі сторони музичної композиції і відбився в тому числі й на особливостях трактування традиційних жанрів таких як камерно-інструментальна соната, а також – функцій і амплуа музичних інструментів. Зокрема, у ХХ ст. у фокус композиторської уваги знову потрапили мідні духові інструменти як такі, що можуть бути солістами й повноправними учасниками камерного дуету з фортепіано. З'являється значна кількість творів для мідних духових інструментів з фортепіано, зокрема, для валторни. Визначні зразки цього жанру належать П. Хіндеміту, Ж. Він'єрі. Водночас не переривається й традиція участі валторни в ансамблях духових інструментів, типовим для музики першої половини ХХ ст. зразком твору для такого складу є Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка.

Усі три згадані опуси, як видається, ще недостатньо вивчені науковцями. Сонату П. Хіндеміта розглянуто в монографії Т. Лівої і О. Леонтєвої, але авторки дають лише загальну стислу характеристику циклу контексті камерної творчості композитора. Сонату Ж. Він'єрі вивчає М. Оболенська, але лише з точки зору піаніста-концертмейстера, не враховуючи особливостей валторнової партії. Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка також є значно менше вивченою у порівнянні з його пізніми сонатами для дерев'яних духових і фортепіано і лише побіжно згадується дослідниками.

Другий розділ роботи було присвячено більш детальному вивченню стилістичних, композиційно-драматургічних і виконавських особливостей вказаних творів, перш за все з позиції виконавця-валторніста.

Аналіз вказаних особливостей трьох камерних творів за участю валторни, які належать композиторам різних національних шкіл – французької, бельгійської і німецької, дозволив зробити такі висновки.

Незважаючи на певні національні та індивідуально-стильові відмінності, ці твори містять спільні стилістичні риси, наявність яких дозволяє говорити про сонату для валторни як про специфічний феномен.

Так, і в Сонаті Ж. Віньєрі, і в Сонаті П. Хіндеміта валторна виступає в певних амплуа, за якими закріплюється комплекс типових інтонацій, що формувався протягом усього історичного розвитку інструмента і репертуару для нього.

Перше амплуа – героїчне, активне, войовниче. За ним закріплені фанфарні інтонації, сигнальні формули (висхідна кварта у темі головної партії Сонати Ж. Він'єрі, триольні фігури в першій частині тієї ж сонати, квартові інтонації в розробці першої частини Сонати П. Хіндеміта).

Друге амплуа – ліричне, кантиленне, пов'язане з пісенними витоками, мелодикою широкого дихання (більшість основних тем Сонати П. Хіндеміта, тема побічної партії першої частини і другої частини Сонати Ж. Віньєрі, теми побічної партії першої частини і теми другої частини Сонати для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка).

Ще одне важливе амплуа – гумористичне. Воно в повній мірі розкривається в Сонаті Ф. Пуленка, а також присутнє в фіналі Сонати Ж. Віньєрі і в обох випадках пов'язане з жанрово-танцювальним та скерцозним тематизмом.

Ще однією спільною рисою, яка поєднує валторнові партії в усіх творах – це опора в побудові мелодичних ліній валторни в основних темах творів на діатонічні звукоряди (це пентатонні звороти, звукоряди дорійського

і фрігійського ладу у Ж. Віньєрі і П. Хіндеміта, звукоряди натурального і гармонічного мінору у Ф. Пуленка).

Всі вказані комплекси інтонацій, оскільки їх використовують різні композитори різних національних шкіл, з різними творчими індивідуальностями, вочевидь, пов'язані з природою інструмента і його звуковим образом, що вже склався до ХХ ст. в європейській музичній культурі.

Сонати Ж. Віньєрі і Ф. Пуленка висувають перед виконавцем-валторністом подібні між собою завдання. Це масштабні твори, що потребують від валторніста віртуозності і значної витривалості. Технічна майстерність, необхідна для виконання цих сонат має включати володіння різними штрихами, зокрема, технікою подвійного стакато, багату темброву й динамічну палітру, рівність тембру на всіх ділянках діапазону, володіння технікою виконання стрибків. Також дуже важливим для обох сонат є володіння кантиленою, природним вібрато і звуковедінням.

Нарешті, в обох творах велике значення має фортепіанна партія, тому валторніст має знати її достатньо добре, щоб розуміти і чути всі контрапунктичні поєднання тем, вміти реагувати за допомогою динаміки, агогіки, тембру на зміни гармонічного плану в партії фортепіано. Валторніст також має вміти підлаштовуватись під ту динаміку, яка була раніше запропонована піаністом при викладенні теми, а також гнучко реагувати на зміни темпу й характеру, вміти непомітно скоригувати темп, якщо піаніст до того взяв зашвидкий або занадто повільний.

Соната для валторни, труби і тромбона Ф. Пуленка не містить значних віртуозних складнощів і є досить невеликою за масштабами, що також не потребує від виконавців великих фізичних зусиль та витримки. Її основні завдання лежать в іншій площині: це, по-перше, якість ансамблевої гри, інтонаційна точність, чистота гармонічної вертикалі. Важливою є штрихова і темброва єдність, особливо в епізодах, де фактурний виклад представляє собою унісони. Дуже важливим також є динамічний баланс в ансамблі, точне співвідношення між солюючими та акомпануючими голосами.

Також важливим для учасників ансамблю є вироблення єдиного виконавського плану, інтерпретації твору. Оскільки Соната належить до тих опусів, що були створені під впливом естетики неокласицизму, виконавцям важливо орієнтуватися в тих стильових витоках, які так чи інакше відбилися в цьому творі і відповідно до цього вибирати темпи, агогіку, динаміку, штрихи та інші параметри виконання.

Наостанок зауважимо, що сонати Ж. Вільєрі і П. Хіндеміта з одного боку і Ф. Пуленка – з іншого продовжують дві магістральні лінії, що склалися в європейській камерній музиці. Перші два твори продовжують традиції романтичної камерної сонати з її масштабністю, психологізмом, інтелектуальним спілкуванням партнерів, а Соната Ф. Пуленка – традицію барокових концертів і танцювальних сюїт, класичних серенад і дивертисментів та інших різнотембрових ансамблів духових, для яких частіше за все характерні жанрово-танцювальна, гумористчно-скерцозна образність, концерте змагання між учасниками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алябьева А. Г., Россинский А. Н. «Интонационная фабула» как метод анализа музыки Старого света конца XIX — начала XX вв. (на примере I части Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка). *Педагогика искусства*. 2019. № 4. С. 235–244.
2. Апатский В. Теория и практика духового исполнительства Украины (итоги и перспективы). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 8. Книга 5. Київ, 2000. С. 16–24.
3. Багрова Е. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. — 2014. — № 4 (11). С. 36–45.
4. Беленов. Л. Д. *Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков* : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусстведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2005. 38 с.
5. Бершадская Т. *Лекции по гармонии*. Изд. 2-е, доп. — Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
6. В. Смирнов. *Морис Равель и его творчество*. Ленинград, Музыка, 1981. 224 с.
7. Валторна – история создания и развития. URL : https://horn.ucoz.ua/publ/okhotnichi_dukhovye_instrumenty/valtorna_istorija_sozdaniya_i_razvitija/3-1-0-1 (дата звернення 10.09.2020)
8. Варунц В. П. *Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки*. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
9. Вдов А. Ф. *Валторна в музыке композиторов венской классической школы*: автореф. канд. дисс. 17.00.02. Нижний Новгород, 2005. 26 с.
10. Веприк А. *Трактровка инструментов оркестра*. Москва, Музгиз, 1961. 300 с.
11. Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века* : Очерки. 2-е изд., доп. Москва : Советский композитор, 1990. 288 с.

12. Галочкина И. В. *Сонаты Пуленка для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: методические рекомендации* / под ред. Н. И. Копысовой. Минск : Белорусская государственная консерватория, 1989. 29 с.
13. Гилев А. Г. Валторна и композиторы. *Музыка и время*. №6, 2016. С. 49–54
14. Глебов И. (Асафьев Б.). Французская музыка и её современные представители. *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы*. — Москва : Музыка, 1975. С. 112–126.
15. Григорьева Г. В. *Музыкальные формы XX века: курс «Анализ музыкальных произведений»*. Москва : Владос, 2004. 175 с.
16. *Дебюсси Клод и музыка XX века* : Ленинград : «Музыка». [Ленингр. отделение], 1983. 248 с.
17. Долгова М. К проблеме театральности в инструментальных сонатах П. Хиндемита. *Musicus*. №3, 2018. С. 42–47
18. Захарова В. *Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития*. автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003172981#?page=22> (дата звернення 15.10.2019)
19. Карпьяк А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста; *Науковий вісник : зб. наук. статей.* / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського ; [ред. – упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова.]. Київ, 2010. Вип. 91. С. 239-250.
20. Куницкая Р. И. *Французские композиторы XX века*. Москва : Советский композитор, 1990. 213 с.
21. Кушнір А. Дисципліна «Історія виконавства на духових інструментах» як складова виховання українського виконавця-духовика нової генерації. *Київське музикознавство*. Вип. 51. Київ, 2015. С. 220–225.

22. Латышева Н. Л. Ф. Пуленк. Камерные ансамбли с участием духовых инструментов. Опыт исполнительского анализа. *Международный Научный Институт «Educatio»*. 2015. № 3 (10). С. 150–154.
23. Левая, Т., Леонтьева, О. *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество*. Москва, Музыка, 1974. 446 с.
24. Левин С. *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры*. Ленинград, Музыка, 1973. 260 с.
25. Лобанова М. *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. Москва, Советский композитор, 1990. 312 с.
26. Медведева И. А. *Франсис Пуленк*. Москва : Советский композитор, 1969. 254 с.
27. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 221–230.
28. Менделенко Д. В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі Сонати для флейти та фортепіано). *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 29. С. 56–64.
29. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
30. Менделенко Д. В. О нескольких уровнях «прочтения» музыкального текста в последних сонатах Ф. Пуленка. *Культура і сучасність / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 139–145.
31. Менделенко Д. В. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція». *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 53. С. 238–247.
32. Метлушко В. О. *Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття* : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім.

І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.

33. Метлушко В. А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2014. № 1(14). С. 70–76.

34. *Музыка XX века*. Очерки. Москва, 1984. В 2-х тт.

35. Мутузкин И. *Экспериментальная флейта в музыке XX века* (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дис. ... канд. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородск. гос. конс. им. М. И. Глинки. Москва, 2009. 23 с.

36. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке*: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва, Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

37. Оболенська М. М. Концертмейстер – володар часу (на прикладі Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 54. 2019. С. 93–107.

38. Овчар О. П. *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції* : дис. канд. мист-ва. 17.00.03. Харків, 2016. 184 с.

39. Палійчук І. С. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70-90 років XX століття *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012, №3. С. 79–84

40. *Теория современной композиции* : [учеб. пособие] / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.] ; ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

41. Усов Ю. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* : учебное пособие. — Москва: Музыка, 1989. 207 с.

42. Филенко Г. Т. Франсис Пуленк. *Французская музыка первой половины XX века*: Очерки. Ленинград : Советский композитор, 1983. С. 187–211.

43. Холопов Ю.Н. *Очерки современной гармонии*. Москва, Музыка, 1974. 287 с.

44. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи. *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 178–182.
45. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. С.-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
46. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм*. Москва, 1964. 296 с.
47. Черняк М. Концерт для валторни, двух скрипок, альты та basso continuo Крістофа Ферстера: на перехресті Бароко та Класицизму. *Культура і сучасність*, №2, 2015. С. 166–172
48. Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. Харків, 2014. С. 66–76
49. Чулаки М. *Инструменты симфонического оркестра*. Москва : Музыка, 1972. 177 с.
50. Шевченко А. А. Стилевые особенности камерного творчества Ф. Пуленка (на примере Сонаты для флейты и фортепиано). *Когнітивне музикознавство – 3: Сьомі магістерські читання, 5 травня 2011 р.* / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2011. С. 292–299.
51. Шнеерсон Г. *Музыка Франции*. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. 192 с.