

УДК 78.071.1(430)(092):780.643.6.082.4

DOI 10.34064/khnum1-74.07

**Бай Бовень**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики  
e-mail: 1136842521@qq.com  
ORCID iD: 0000-0002-1804-0970

**Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса  
(на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром)**

*У статті розглядається оркестровий стиль Р. Штрауса, у якому представлено оригінальне втілення образно-сміслових можливостей валторни. Новаторський підхід композитора до використання тембру валторни в різних музичних контекстах сприяє розумінню звукового образу цього інструмента. Новизна дослідження полягає в першій спробі систематизації темброобразів валторни для створення в подальшому узагальненого «образу інструмента». Мета статті – визначити різновиди темброобразів валторни в Концерті № 1 для валторни з оркестром Р. Штрауса. Зазначається, що композитор створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багатошарова фактура, яскраво характеристичне представлення груп оркестру, використання граничних можливостей інструмента. Саме в контексті його оркестрового стилю розгляд темброобразів валторни як складової сучасного звукообразу інструмента вбачається доцільним. У висновках підсумовано, що темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса характеризуються експресивністю, підвищеною ліричністю. Композитор, використовуючи складні гармонії, динамічні контрасти та різноманітні техніки гри, розширив коло виражальних можливостей валторни і, як результат, збагатив звукообраз цього духового інструмента.*

**Ключові слова:** Р. Штраус; валторна; звуковий образ інструмента; тембр; темброобраз; оркестровий стиль; концерт для валторни з оркестром.

**Постановка проблеми.**

Ступінь оволодіння композитором та виконавцем художньо-виразними можливостями тембру у всьому різноманітті та багатстві його найтонших нюансів багато в чому визначає свободу художнього

висловлювання та точність використання цього засобу у процесі втілення авторського задуму. Глибина переживання слухачем змісту музичного твору також напряму залежність від уміння сприймати різноманітність тембрової палітри, відчувати формотворчу, драматургічну та виразну роль тембру. Отже, розуміння природи тембру та усвідомлення його як важливого засобу виразності веде до більш точного осмислення та яскравого втілення художньої ідеї, до глибшого розуміння музичного мистецтва загалом. На сьогодні наукою ще не встановлено, скільки різних тембрових відтінків здатна вловити й усвідомити людина. Однак саме ці знання, на наше переконання, дають змогу вільно творити, повноцінніше чути і глибше вивчати музику. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва важливо звернутися до музично-естетичної оцінки художніх якостей тембру, до його вербальних характеристик, адже лише позначивши словом кожен відтінок тембру, можна стверджувати, що він сприймається свідомо, переходить зі сфери інтуїтивних відчуттів на рівень від-рефлексованого знання.

Поняття *темброобразу* доповнює концепт «звуковий образ інструмента». Тембр визначає характер звуку, впливаючи на його емоційне сприйняття. Він допомагає розрізнити інструменти й голоси оркестру, надаючи твору неповторності і глибини. Валторна – це унікальний інструмент, що має багатий теплий звук і широкий динамічний діапазон. У сольному амплуа вона вирізняється мелодичною виразністю, а в оркестрі доповнює гармонічну вертикаль та створює контрапункти до основних голосів чи самостійні мелодичні лінії.

Саме в контексті розвитку оркестрової музики, у взаємодії з іншими інструментами та інструментальними групами, здійснювався відбір оптимальних засобів виразності валторни, визначалися її художні функції, формувався характерний образний тип, який зробив цей духовий інструмент носієм відомих на сьогодні семантичних амплуа.

У свою чергу, еволюція художніх і технічних властивостей валторни активно впливала на будову симфонічної партитури, техніку оркестрування та формування індивідуальних оркестрових стилів.

Для валторни як сольного інструмента скомпоновано багато творів, що містять непересічні художні знахідки – як класичних, так і сучасних. Опуси Ріхарда Штрауса для валторни є важливою частиною виконавського репертуару. Композитор написав два концерти для валторни з оркестром (№ 1 Мі-бемоль мажор, ор. 11 та № 2 Мі-бемоль мажор, ор. 132), що входять до репертуару більшості відомих валторністів. Р. Штраус створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багатошарова поліфонічна фактура, яскраве характеристичне представлення груп оркестру, використання граничних можливостей валторни. Саме в контексті його оркестрового стилю розгляд темброобразів валторни як складової сучасного звукообразу інструмента вбачається доцільним.

**Останні дослідження і публікації.** У дисертації Р. Каширцева уточнено та обґрунтовано поняття «темброво-фактурний модус», «модус інструментування», «інтерпретаційний потенціал тембру та фактури»; підкреслено єдність тембру і фактури як факторів звуковирозності (Каширцев, 2021). Х. Юрко розглядає різні аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі (Юрко, 2024). Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століття з погляду тенденцій розвитку, специфіки і систематики досліджував В. Громченко (Громченко, 2020). Залишаються актуальними праці з теорії інструментування, наприклад, С. Адлера (Adler, 2002). Життя й творчість композитора Р. Штрауса висвітлені в монографіях Н. Дельмара (Del Mar, 1962), Б. Гіллама (Gilliam, 1999), М. Кеннеді (Kennedy, 1999). Аналіз концертів для валторни з оркестром Р. Штрауса частково представлено в розвідці Г. Гріна (Greene, 1978).

**Мета статті** – визначити різновиди темброобразів валторни у Концерті № 1 для валторни з оркестром Р. Штрауса.

**Методологія дослідження.** Для розкриття обраної теми застосовано історичний, жанрово-стильовий, компаративний, структурно-аналітичний та семантичний підходи.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Ріхард Штраус – композитор, який поєднав у своїй творчості кілька різних стильових напрямів – пізній романтизм, імпресіонізм, експресіонізм. Стильова взаємодія у творчості композитора є частиною експериментів з оновлення музичної мови в першій половині ХХ століття, об'єднаних модерністською естетикою.

Пошуки нових виразних засобів у творчості Р. Штрауса були зумовлені підвищеною увагою до властивостей інструментів, що найкраще відображали характерні риси пізньоромантичного оркестру. Композитор значно збагатив не лише палітру оркестрових прийомів із використанням валторни, але й її сольний репертуар: твори для цього інструмента відрізняються яскравою індивідуальністю і майстерним використанням його можливостей.

Отже, розглянемо темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром.

Твір був написаний взимку 1882–1883 років, ще коли 19-річний композитор навчався в Мюнхенському університеті. На той час Р. Штраус уже був автором кількох музичних творів: Струнного квартету (1881), Серенади для оркестру (ор. 7), Скрипкового концерту (ор. 8, 1883). До знаменитої симфонічної поеми «Дон Жуан» (1886), що відкрила нові грані його композиторського таланту, залишалося всього близько трьох років. У оркестровій партитурі рукою композитора написано присвяту – валторністу Оскару Францу. Цей виконавець був солістом у дрезденській прем'єрі твору (Greene, 1978: 19).

Як зазначає Г. Грін, Концерт для валторни № 1 виявився доволі новаторським: «порівняно з попередніми творами Штраус скоро покине цей стиль задля “музики майбутнього”» (Greene, 1978: 18–19). У Концерті помітний зв'язок із німецькою класичною та романтичною традиціями, особливо у другій частині, де відчуваються впливи оркестрової музики Р. Шумана. Г. Грін вказує, що Концерт спочатку був присвячений батькові композитора Францу Штраусу, віртуозному валторністу, однак той знайшов твір «не надто легким для виконання». Концерт часто виконувався ним «в сімейному колі, але

на межі його технічних можливостей» (Greene, 1978: 19). Врешті-решт композитор змінив присвяту концерту, вказавши в ній ім'я Оскара Франца.

Інструментальний склад оркестру парний і включає: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, литаври і струнні інструменти. Відзначимо, що строї солюючої та оркестрової валторни відрізняються (солююча *in F*, оркестрова *in Es*). Тобто передбачалось, що партія соліста виконуватиметься на новій хроматичній вентильній валторні, а оркестрова – на натуральних інструментах. Г. Грін припускає, що Р. Штраус або усвідомлював сам, або радився з батьком, стосовно того, що якщо соліст, радше за все, буде знайомий з новою технікою гри, то від оркестрових валторн не варто очікувати чогось більшого, ніж «те, що можуть зробити натуральні інструменти» (Greene, 1978: 21).

Р. Штраус, безперечно, орієнтувався на симфонізований тип концерту. Поємність, монотематизм поєднуються з тричастинною будовою циклу із контрастним співвідношенням частин (*Allegro – Andante – Allegro*), що слідує *attacca*.

Величезне значення для подальшого розвитку валторнової літератури мало застосування в Концерті принципу монотематизму та віртуозне використання сольного інструмента. У побудові композиції Р. Штраус дотримується романтичного принципу поємності, в ній відображаються всі ознаки сонатно-симфонічного мислення: протистояння драматичних тем ліричним, образна трансформація тематизму. Композитор продовжує традицію Ф. Ліста, що виражається в прагненні до блискучої віртуозності, укрупнення фактури, трактування валторни як інструмента, що за виразністю не поступається іншим сольним інструментам. Тому партія соліста відіграє першорядну роль.

Часто автор застосовує зміни темпів; з ними пов'язані і зміни настроїв. Блискучі пасажи, гострий ритм, афектація змінюються ніжними і граціозними темами, помпезність і урочистість – сміливими й повними гумору інтонаціями.

**I частина** – *Allegro, Es-dur*. Концерт відкривається (після початкового акорду оркестру) бравурним сигналом валторни, що імітує звуки мисливського рога (*Приклад 1*).

**Приклад 1.** *Р. Штраус, Концерт № 1 для валторни з оркестром, соло валторни на початку I частини.*



Проявляється традиційна «мисливська» семантика тематизму – хід по звуках тризвуку і його обернень, закличні інтонації. Таким чином, згадується сигнальна функція інструмента та його давні прообрази. Важливість цієї теми ще й у тому, що вона стає інтонаційною основою для багатьох наступних тем концерту.

Після демонстрації основної теми солістом звучить її оркестрова експозиція. Зазначимо, що для молодого композитора з досить консервативним вихованням форма I частини Концерту видається досить сміливою, оскільки Р. Штраус відходить від традиційної сонатності.

Після короткого оркестрового вступу, з т. 29, звучить лірична тема соло валторни (*ліричний* темброобраз). Оркестр у цьому розділі переважно виконує функцію акомпанементу. Поступово розвиваючись, тема сягає своєї кульмінації, далі слідує поступовий спад звучності та перехід до наступного розділу. Тема відрізняється широким диханням і містить ще один важливий в інтонаційній драматургії концерту інтервал висхідної октави та її заповнення наступним низхідним рухом. У процесі розвитку теми в партії валторни з'являються секундові, квартові інтонації, а наприкінці – хід униз звуками секстакорду, що підготовлює появу теми *С*. Перед нею знову звучить тема оркестрового вступу (*tutti*).

Тема *С* презентує новий варіант основної інтонаційної ідеї: контраст експресивного низхідного пасажу з гострим пунктирним

ритмом і висхідного руху на *staccato*. Структура цього розділу форми – тричастинна, із серединою розвиваючого типу, де з'являється новий тріольний тематичний елемент, який ще не раз зустрінеться в партитурі Концерту (Приклад 2).

**Приклад 2.** Р. Штраус, Концерт № 1 для валторни з оркестром, 1 частина, партія валторни, фрагмент (наскрізний тематичний елемент).



Обіграються інтонації висхідної октави, висхідного ходу по звуках акордів. Розвиток приводить до репризи теми *C* (на *ff*) у т. 125 – останнього проведення тематизму в партії соліста в цьому розділі Концерту й кульмінації першої частини. Наприкінці, як зазначає Г. Грін, використовуються каденційні формули моцартівського типу (Greene, 1978: 23).

Після її проведення звучить розгорнуте оркестрове *tutti*, що синтезує початковий тематизм і тріольні елементи із середнього розділу епізоду *C*.

Таким чином, складається рондоподібна структура I частини:

Вступ – тема-теза;

*A* – оркестрове *tutti* (рефрен);

*B* – епізод, оснований на розвитку теми з висхідним октавним ходом;

*A* – оркестрове *tutti* (рефрен);

*C* – другий епізод (у тричастинній формі);

*A* – оркестрове *tutti* (варійований рефрен).

Оркестр у цьому розділі виконує не тільки функцію акомпанементу. Партитура містить багато фрагментів, де соліст виступає в ансамблі з оркестровими інструментами соло (наприклад, дуети: валторна – скрипка, валторна – віолончель, валторна – дерев'яні духові).

**II частина** (*Andante, 3/8, as-moll*) за характером є ліричною баладою. Сольна партія кілька разів утворює дуети з кларнетом, фаготом, віолончеллю, чиї контрапункти органічно переплітаються з основною мелодичною лінією.

Тематизм частини будується на інтонації висхідної кватири і низхідному русі по тонах тонічного тризвуку (*Приклад 3*).

**Приклад 3.** *Р. Штраус, Концерт № 1 для валторни з оркестром, II частина.*



Контраст зі співучою партією валторни соло утворюють легкі оркестрові фігурації зі штрихом *staccato*. Форма II частини – складна тричастинна. У мелодичному розвитку превалюють інтонації сексти, обіграється кварта, яка є елементом, що сприяє інтонаційній цілісності Концерту. У середньому розділі *Andante* валторна в супроводі насиченого акомпанементу дерев'яних духових виконує тематичний матеріал героїчного характеру (*героїчний* темброобраз), що контрастує з ліричною кантиленою крайніх розділів.

**III частина** – *Allegro, Es-dur*. Перехід до третьої частини базується на тематизмі першого оркестрового *tutti* першої частини (пунктирних ритмічних фігурах). Фінал являє собою швидке рондо, що починається з енергійної і бравурної теми рефрену у соліста (*бравурний* темброобраз). Потім вона поступається місцем більш спокійному за характером, але все ж таки досить рухливому матеріалу.

Кода Концерту відсилає до скерцо класичних симфоній і нагадує про заключні частини валторнових концертів В. А. Моцарта (*скерцозний темброобраз*).

Концерт містить багато епізодів, де оркестровий голос (дерев'яні духові, віолончелі, скрипки) співає разом із валторною, вступаючи з нею у своєрідний діалог. Таке трактування оркестрової партії сприяє диференціації музичної тканини та індивідуалізації тембрів. Оркестр бере активну участь у розробці тематичного матеріалу, що особливо помітно в повільній другій частині. Функцією оркестрових *tutti* є як об'єднання, так і розчленування форми. Наприклад, оркестру доручено проведення рефрену в першій частині, що звучить при переході між частинами, позначаючи межі форми.

Визначимо ключові особливості застосування тембру валторни як засобу формування звукової палітри в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту для валторни з оркестром № 1).

1) *Ліричність та експресія (віртуозність)*. Р. Штраус часто використовує валторну як інструмент, здатний до вираження глибоких емоцій. Музика Концерту сповнена кантиленних ліричних тем-мелодій, які підкреслюють багатий і теплий тембр валторни.

2) *Технічна складність*. Твори Р. Штрауса для валторни вимагають від виконавця високого рівня техніки. Композитор використовує широкий діапазон та складні пасажі, що робить виконання його музики викликом для музикантів.

3) *Винахідливість в оркеструванні*. Р. Штраус майстерно використовує валторну в оркестрових композиціях, створюючи яскраві моменти, що запам'ятовуються. В оркестрових партитурах валторна часто виступає як *сольний* інструмент, виділяючись серед інших.

4) *Барвистість, увага до колористичної складової музичної мови*. Р. Штраус часто застосовує складні колористичні гармонії та динамічні контрасти, що надає його творам особливої виразності.

5) *Тематичне розмаїття*. Р. Штраус використовує контрастний тематичний матеріал, що відрізняється не лише за характером, а й за стилістикою.

б) *Інновації*. У своїх творах Р. Штраус іноді вводить елементи, які розширюють традиційні межі використання валторни, включаючи незвичні техніки гри та нові підходи до викладення мелодії і гармонії.

Концерт для валторни № 1 Р. Штрауса – це твір, який демонструє не лише технічні можливості інструмента, а й дозволяє виконавцю висловити широкий спектр емоцій. Партія валторни в цьому концерті є важливим елементом, який поєднує в собі лірику, віртуозність і глибоку музичну виразність, що збагачує твір і робить його важливою частиною репертуару для валторністів.

Окреслимо загальні принципи трактування валторни Р. Штраусом, які ще не повністю оформились в його Першому концерті для валторни з оркестром, проявляючись лише в партії соліста, але отримали подальший активний розвиток у наступних симфонічних та концертних творах композитора.

Так, прагнучи збагачення музичних образів, композитор робить партію валторни (як сольної, так і оркестрової) справді концертною, підкреслюючи індивідуальність інструмента, притаманні лише йому технічні можливості й темброві фарби. Звідси – віртуозний розмах та застосування таких регістрів, які до нього вважалися неприйнятними. Численні лінії духових інструментів в оркестрі Р. Штрауса утворюють чудове поєднання тембрів. Партії валторни дуже складні, віртуозні, але завжди мають рельєфно окреслений тематизм.

Мелодичні лінії партії валторни вирізняються великою кількістю хроматизмів, рухливих пасажів, що до Р. Штрауса були більш характерними для партій струнних інструментів. Часто використовуючи гранично високі звуки валторни, композитор досягає нових тембрових ефектів. Гранично високі ноти валторн у поєднанні з іншими голосами оркестру створюють яскраві та потужні звучання.

Поряд з надвисокими технічними вимогами, які Р. Штраус висуває до валторни, композитор широко використовує різноманітні звукові та динамічні ефекти. Він уперше доручає мідній групі грати із сурдинами, вводить нюанс *fortissimo* з ремаркою *campana in aria*, що вказує на ще більше посилення гучності шляхом підняття вгору раструбів.

Трактування оркестрових валторнових партій в творчості Р. Штрауса змінюється, зокрема, вони насичуються розвиненою хроматично-пасажною технікою. Це стало новим словом в еволюції інструмента в оркестрі: Р. Штраус зумів зробити партії валторн в партитурах своїх творів фактично рівнозначними партіям провідних мелодичних інструментів оркестру, наситивши їх віртуозністю та блиском. Він довів універсальність валторни, її здатність до виконання складних інтонаційних і ладогармонічних комплексів та ритмічних фігур. Іноді в одній фразі використовується повний діапазон інструмента, включаючи високий і низький реєстри. Палітра тембрових барв розширюється до крайніх меж, від характерного засурдиненого звучання до потужного *fortissimo* з прийомом *campana in aria*. Раніше всі ці елементи вважалися нехарактерними для оркестрового амплуа валторни; вони долають рамки традицій та істотно змінюють типове експресивно-ліричне звучання інструмента. Однак переконливість і логічність усіх цих нововведень не залишає сумнівів у їхній доцільності, слухачем вони сприймаються природно та є надзвичайно виразними, хоча у виконавців, імовірно, викликають чимало запитань та сумнівів. Р. Штраус користується валторнами різних строїв, і жодні натуральні інструменти не здатні брати участь у його оркестрі. Однак навіть для хроматичних валторн партії інтонаційно є надзвичайно складними.

Попри новаторське в багатьох випадках трактування інструмента<sup>1</sup>, Р. Штраус враховує і традиційні семантичні амплуа валторни: в Концерті використані речитативні та сигнальні інтонації (початкова тема).

Отже, виокремимо темброобрази валторни в Концерті для валторни з оркестром № 1 Р. Штрауса в порядку їхньої появи: сигнальний, співучий, ліричний, героїчний, оповідальний, оптимістичний, патетичний, героїчний, лірико-драматичний, тривожний, скерцозний,

---

<sup>1</sup> Можливо, «співучість» валторни, широта мелодичних ліній, складна техніка переходу з реєстру в реєстр, велика кількість стакато були пов'язані з орієнтуванням митця на виконавський стиль батька – прекрасного валторніста, відомого своїм чудовим звуком і технікою.

святковий, лірико-оповідальний, триумфальний. Усі вони складають комплекс тембробразів, що увиразнюють звуковий образ валторни.

### **Висновки.**

Ріхард Штраус продемонстрував надзвичайну майстерність, надаючи кожному тембру та оркестровій партії індивідуальних рис. Його оркестровий стиль вирізняється яскравістю, барвистістю та винахідливістю. Наслідуючи основні риси оркестру ХІХ століття, композитор значно розширив виразові можливості валторни, збагативши її образну палітру в дусі романтичного оркестрування. У його партитурах партії всіх інструментів, зокрема й валторн, набувають виняткової яскравості, сили та віртуозності, а головне – спектр їхніх образних функцій значно розширюється. Штраус успадкував ефектний концертний стиль оркестрування від Ріхарда Вагнера, але довів це мистецтво до вищого ступеня віртуозності. Його партитури розраховані на найвищий рівень технічної підготовки виконавців і є своєрідною енциклопедією оркестрових складнощів. Віртуозно володіючи різноманітними прийомами оркестрового письма, композитор постійно знаходить нові колористичні рішення, майстерно групує інструменти або поєднуючи їх у неочікуваних комбінаціях.

Використовуючи складні гармонії, динамічні контрасти і нові техніки гри, Р. Штраус значно розширив коло тембробразів валторни, збагативши, таким чином, звуковий образ інструмента.

Тембр валторни в Концерті № 1 – насичений і теплий, сприяє виразності і глибині звучання, використовується для створення контрастів та передачі різних тембробразів – співочих, ліричних, експресивних, ігрових. Цей твір – приклад новаторського підходу до жанру концерту для валторни.

Валторна в оркестровому стилі Р. Штрауса взаємодіє з іншими інструментами, створюючи контрастні сполучення тембробразів та збагачуючи колорит звучання, наприклад, часто вступає в діалог зі струнними та дерев'яними духовими інструментами. Інтерпретаційні можливості тембру реалізуються композитором у численних прийомах інструментування, як вже усталених у композиторській

практиці, так і авторських; віртуозне новаторське трактування сольної валторнової партії в ранньому концертному творі прокладає шлях до суттєвого переосмислення оркестрового амплуа валторни у зрілих творах композитора.

**Перспективи подальших розвідок** полягають у дослідженні комплексу темброобразів валторни в різних національних музичних традиціях, історичних та індивідуальних композиторських стилях.

### ЛІТЕРАТУРА

- Громченко, В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)*. Київ-Дніпро: Ліра.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Юрко, Х. (2024). Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 7–23.
- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Greene, G. (1978). *Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*. (Master's thesis). Butler University. Indianapolis, IN, USA. <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/34>
- Del Mar, N. (1962). *Richard Strauss*. Vol. 1: Critical Commentary on His Life and Works. London: Barrie & Jenkins.
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.

### REFERENCES

- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc. [in English].
- Del Mar, N. (1962). *Richard Strauss*. Vol. 1: Critical Commentary on His Life and Works. London: Barrie & Jenkins [in English].
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

- Greene, G. (1978). *Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*. (Master's thesis). Butler University. Indianapolis, IN, USA. <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/34> [in English].
- Hromchenko, V. (2020). *Wind solo in European academic composer and performer's work of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries (development trends, specifics, systematics)*. Kyiv-Dnipro: Lira [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Yurko, Kh. (2024). Aspects of timbre research in scientific discourse. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 71, 7–23 [in Ukrainian].

### **Bai Bowen**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Music Theory  
e-mail: 1136842521@qq.com  
ORCID iD: 0000-0002-1804-0970

## **Timbre images of the French horn in R. Strauss' orchestral style (on the example of Concerto No. 1 for French horn and Orchestra)**

*Statement of the problem.* The concept of timbre image complements the concept of “sound image of an instrument”. Timbre determines the character of the sound, influencing the emotional coloring of intonation. It helps to distinguish instruments and voices of the orchestra, giving the work uniqueness and depth. The French horn is a unique instrument with a rich, warm sound and a wide dynamic range. In solo performance, it is distinguished by its melody and expressiveness, and in an orchestra it complements the harmonic vertical and contours of melodic lines, emphasizing the richness of the ensemble sound. R. Strauss created a unique brilliant concert-orchestral style, the main properties of which are a multi-level score, vivid characteristics of the orchestra groups, and the use of the instrument's maximum capabilities. It is in the context of his orchestral style that it seems appropriate to consider the timbres of the French horn as a component of the instrument's sound image.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to determine the types of timbre images of the French horn based on their individual manifestations in Concerto No. 1 for French Horn and Orchestra by R. Strauss. The research methodology is based on the application of historical, genre-stylistic, comparative, structural-analytical, and semantic methods. The novelty of the study lies in the compilation of a complex of the French horn timbre moduses.*

**Research results and conclusion.** *The key features of the use of the horn timbre as a means of forming a sound palette in the orchestral style of R. Strauss (using the example of the Concerto for Horn and Orchestra No. 1) are identified. They are: lyricism and expression (virtuosity); technical complexity; ingenuity in orchestration: the French horn often acts as a bright solo instrument, standing out among others; colorfulness, attention to the coloristic component of musical language; thematic diversity – the use of contrasting material, differing not only in character, but also in style; innovation, the introduction of elements that expand the traditional boundaries of the use of the French horn, including unusual playing techniques and new approaches to orchestral presentation of melody and harmony.*

*The timbre images of the French horn in R. Strauss' Concerto No. 1 are: call, singing, lyrical, heroic, narrative, optimistic, pathetic, heroic, lyrical-dramatic, anxious, scherzo, festive, lyrical-narrative, triumphal. All of them make up a complex of timbre images that express the sound image of the French horn.*

*The French horn in the orchestral style of R. Strauss interacts with other instruments, creating contrasting combinations of timbres and enriching the color of the sound: it often enters into a dialogue with string and woodwind instruments. The interpretative possibilities of the timbre are realized by the composer in numerous instrumentation techniques, both already established in the composer's practice and original; the virtuoso, innovative interpretation of the solo horn part in an early concert work paves the way for a significant rethinking of the orchestral role of the horn in the composer's mature works.*

**Keywords:** *R. Strauss; French horn; sound image of the instrument; timbre; timbre image; orchestral style; concerto for French horn and orchestra.*

*Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року*