

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів та
оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТШТЮК ДЛЯ ВАЛТОРНИ.
ЗРАЗКИ ЖАНРУ В ТВОРЧОСТІ
К.М.ВЕБЕРА, А.ЛОРЦИНГА, К. СЕН-САНСА**

Магістерська робота
Бодрухіна Сергія Олександровича
Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства
Дубка Олександр Сергійович

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів
мають посилання

на відповідне джерело



Бодрухін С.О.

ХАРКІВ–2021

Зміст роботи

Вступ

Розділ 1

1.1 Валторна. Історія інструменту з барокко до романтизму

1.2 Жанр концертштюка для валторни

Висновки по 1 розділу

Розділ 2

Композиторська інтерпретація жанру концертштюка для валторни

2.1 Концертштюк для валторни з оркестром e-moll К. М. Вебера

2.2 Концертштюк для валторни з оркестром E-dur А. Лортцинга

Висновки по 2 розділу

Висновки

Список використаних джерел

Вступ

Актуальність теми дослідження. Валторна – інструмент, з одного боку найдавніший, з іншого, один із наймолодших, так як відділився із сімейства рогів лише в період із середини XVII сторіччя до початку XVIII. Саме з кінця XVII століття, валторна увійшла у бароковий оперний та «симфонічний» оркестри, в епоху бароко для цього інструменту створюють зразки в жанрі Концерту для валторни А. Вівальді, Г. Ф. Телеман, К. Ферстер, Л. Моцарт. Кінець XVII та перша половина XVIII століття – це розквіт віртуозного виконавського стилю *clarino*.

Друга половина XVIII століття – це розквіт жанру Концерту для валторни. Зразки жанру створили Й. Гайдн, Я. В. Штих-Пунто, А. Розетті, В. А. Моцарт. В творчості композиторів класицистів було сформовано жанрову модель Концерту для валторни, сформовано виконавський стиль, який суттєво відрізнявся від віртуозного барокового стилю *clarino*.

В XIX столітті з'являється новий віртуозний жанр, який ніби нагадує барокові твори, що були створені в техніці *clarino*. Але проблематиці жанру Концертштюка для валторни не присвячено ні однієї цілісної наукової роботи, хоча Ю. Усов згадує саме про Концертштюк К. М. Вебера в зв'язку зі специфічним виконавським прийомом у каденції. Сучасний валторніст-соліст має широкий репертуар для концертного музикування. Серед творів для валторни є зразки, починаючи з часів епохи бароко до творів сучасних митців. Звертаючись до найпоетичнішого інструменту в симфонічному оркестрі, композитори працювали у різноманітних жанрах. Найчастіше, це звісно, був жанр Концерту для валторни з оркестром. Але композитори епохи раннього та середнього романтизму не бачили валторну саме в жанрі Концерту, тому з'являються твори в жанрі «концертштюк», та також різноманітні зразки в сфері камерної музики (як і для валторни з фортепіано, для валторни-соло, та різноманітні камерні склади).

Жанр концертштюка утворився на початку XIX сторіччя, як альтернативний сформованому в XVIII столітті жанру концерту. В історії

виконавства на валторні найбільш відомими є концертштюки К. М. Вебера, А. Лорцинга, К. Сен – Санса, та концертштюк для 4-х валторн Р. Шумана. На сьогодні, саме Концертштюк для валторни з оркестром e-moll, op 45 К. М. Вебера та Концертштюк для валторни з оркестром E-dur А. Лорцинга, вважаються одними з найвіртуозніших творів, що були створені для солюючої валторни з оркестром. Концертштюки для валторни та розбір драматургії цих творів може допомогти сучасному валторністу солісту освідомити зміст. З крапки зору музикознавства вперше розглядається жанр концертштюка в цілому.

Ціль дослідження – виявити закономірності жанру Концертштюка для валторни на прикладі зразків в творчості К. М. Вебера, А. Лорцинга.

Наукові завдання:

- простежити історію 1850-х років;
- встановити специфіку жанру концертштюка, та його відмінності та спільні риси з жанрами валторнового;
- виконати аналіз драматургії Концертштюків для валторни К. М. Вебера, А. Лорцинга;
- дослідити виконавські складності в творі К. М. Вебера та А. Лорцинга;
- виявити зв'язок між тематизмом та виконавськими складностями.

Об'єкт дослідження – виконавське мистецтво на валторні у ХІХ столітті.

Предмет дослідження – жанр Концертштюка для валторни в творчості композиторів-романтиків

Матеріал дослідження – Концертштюк для валторни з оркестром К. М. Вебера, Концертштюк для валторни з оркестром А. Лорцинга.

Методи дослідження – принцип історизму, потрібний для вивчення закономірностей розвитку жанру концертштюка для валторни;

- хронологічний метод, використаний для описання історії валторни;
- жанровий підхід необхідний для виведення загальних рис жанру концертштюка для валторни;
- метод порівнювального аналізу, необхідний для виявлення спільних рис та відмінностей між творами, що аналізуються.

Наукова новизна дослідження виявляється декількома аспектами:

- простежено історію валторни до 1850-х років;
- описано виникнення жанру концертштюка;
- зроблено інтонаційно-драматургічний аналіз зразків Концертштюка для валторни з оркестром К. М. Вебера, А. Лорцинга.
- зроблено аналіз виконавських складностей з крапки зору сучасного виконавця на хроматичній валторні.

Теоретичну базу дослідження склали роботи по історії валторни (Л. Беленов, А. Фурукін, В. Березін, Ю.Усов, Н. Арнонкур, В.Буяновський, В. Вдов), теорії жанру (Є. Назайкінський, М. Тараканов, Е.Антонова), з історії виконавства на духових інструментах (Ю. Усов, Б. Левин, Н. Арнонкур), історії музики (В. Конен), аналізу музичних творів (В. Холопова, В. Бобровський)

1. ВАЛТОРНОВЕ МИСТЕЦТВО ЧАСІВ К. М. ВЕБЕРА

1.1 ІСТОРІЯ ВАЛТОРНИ ДО ЧАСІВ К. М. ВЕБЕРА.

На сьогодні історія валторни як сучасного інструмента має багато «білих плям». Валторна є не настільки старим інструментом, як вважають багато виконавців. На сьогоднішній день однією з проблем виконавців барокової музики знайти різницю між формою рогів, які є пращурами як труби так і валторни. Етимологія української назви інструмента походить від німецького «Waldhorn». Але композитори часів бароко та класицизму використовують італійську (*corni* або *corni da caccia*) та французьку назви (*cor* або *cor de chasse*). Дослівний переклад цих термінів мисливський ріг. В Ю. Усова можна знайти відмітку про перше використання саме мисливських рогів. Вони доповнювали труби в опері «Принцеса Еліди» Ж. Б. Люлі [ст.21, 20]. Важливо, що дослідник вказав дату виконання, а саме 1664 рік. В той же час дослідник дає приблизну дату (бл. 1770 рік) виникнення валторни в італійській традиції, а саме в оркестрі А. Скарлатті. О. Фурукін відмічає: «<...>Ранние типы рогов и рожков изначально связаны с французской или старо французской традицией и терминологией и валторной в некотором понимании слова не являлись.<...>» [ст.15, 21]. Як зазначає російський вчений В. Березін, що займається історією духових інструментів в статті «Валторна. Были и небылицы»: «.... слово Waldhorn давно утратило первоначальный смысл, означая всякий и тип валторны – кольцеобразно свернутого медного инструмента, как старинный, так и современный<....> <...>Мы ... обобщаем, либо наоборот искусственно разделяем кольцеобразные медные рога и рожки, относя их к разным семействам. Это дает повод искать предков валторны чуть ли не в античности, с другой стороны, дискутировать относятся ли медные улитки баховских *corni da caccia* к трубам или валторнам <...>» [ст.3, 7].

Один з теоретиків аутентичного виконавства у Західній Європі Ніколаус Арнонкур в своїй праці «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди» дає вказівки на мідний духовий інструментарій часів епохи високого бароко. Він акцентує увагу на :

- функції мідних духових інструментів «<...> Под словом *cornò* могла подразумеватися необходимость играть для усиления главного голоса духовом инструменте – будь то цинк, кулисная труба, валторна, дискантовый тромбон<...>»[ст.72, 6]
- на проблему з назвою інструмента, і все ж таки, на якому інструменті необхідно виконувати зазначену партію? «<...>В кантаті №48 в оригінальній **партитурі** указана труба (*tromba*), в той же час оркестрова партія обозначена як *clarino*, а на титульному листі начертано *Corno* (валторна). Бах дає 3 різних названня для одного і того ж інструмента.<...>»[ст.76, 6] Автор праці пояснює це тим, що композитор створював свої твори для знайомого йому складу виконавців, і як називали свої інструменти музиканти, таку назву вказував Й. С. Бах. [ст.76,6]

Але, автор монографії зазначає, що композитори епохи бароко все ж робили відмінність між тими інструментами, що пізніше стали валторною та трубою. Валторну називали *cornò da (di) caccia*, або *cornò parforce*, найчастіше просто *cornò*. Основною відмінністю від кулісної труби або цинка, в партії валторни не було звуків, що не входили в обертоновий звукоряд. Ще однією відмінністю від вище зазначених інструментів, було те, що в нотах зазначався лад, в якому був написаний твір за участю валторн.

- Важливою особливістю барокового виконавства на валторні та трубі є *stilo clarino*. Найбільш повну історію явища та його визначення дає Л. Беленов.[ст.34,5]

На зламі XVI-XVII сторіч з'являється трактат італійського виконавця на трубі Чезаре Бендінілі «Все про мистецтво гри на трубі». Важливо, що саме в цій праці описані опорні звуки в натуральному звукоряді, які означали проміжок між обертонами. Кожний з проміжків мав свою назву. Відрізок між 8 та 21 звуками було названо *Claretto*, пізніше Бендінілі змінює назву на *clarino*. Л. Беленов вважає, що це не тип інструмента а саме високий регістр в натуральному

звукоряді.[ст. 35, 6]. Саме в цьому проміжку між 8 та 21 обертонами була створена вся музика для мідних духових інструментів періоду високого бароко.

Виконавська техніка *clarino*, була заснована на пластичності та витривалості амбушуру. Саме барокова гра в високому регістрі получила назву **техніки clarino**. В свою чергу, особливі прийоми інтерпретації виконавських прийомів, які тягнуть за собою особливий експресивно образний ряд, який пов'язано з тембром валторни та труби, та комплексом виразних засобів називається **стилем clarino**.

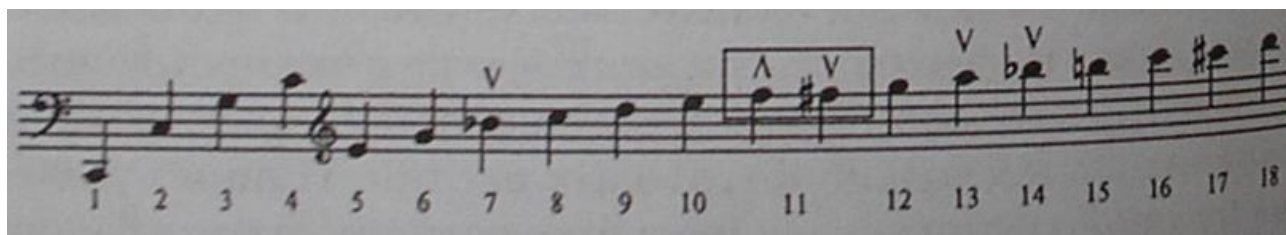
До стильових засобів, які нерозривно пов'язані з виконавством відносяться:

- швидкий темп
- використання мелізматики (трелі, морденти, групето, форшлагги)
- високий регістр.

Н. Арнонкур зазначає, що в партії валторни використовуються занадто високі звуки для сучасного валторніста, тому дослідник робить гіпотезу, що труби та валторни мали один мундштук [ст.79, 5]. Насправді, так воно і є. Сучасні мундштуки для валторни мають невелику в діаметрі та глибоку чашку, на відміну від мундштука труби, що має широку та не глибоку чашку. Одним з засобів виконання барокових валторнових партій є використання валторни-*clarino*, яка менша за сучасну валторну і має подібний до трубного мундштук.

Саме в стилі *clarino*, створені 2 подвійні концерти для валторни А. Вівальді, Концерт для валторни, скрипки (гобая) 2-х альтів та чембало Г. Ф. Телемана, Концерт для валторни 2-х скрипок, альту, віолончелі та basso continuo К. Ферстера, Концерт для валторни Л. Моцарта, 1-й Бранденбурзький концерт Й. С. Баха.

Обертонова шкала на натуральній валторні та трубі



Вже в першій половині XVIII сторіччя виконавці роблять спроби розширити звукоряд інструмента, а саме хроматизувати натуральний звукоряд. Вже в першій половині XVIII століття почали використовувати **інвенції** – допоміжні трубки, що вставлялися між мундштуком та інструментом. Кожна інвенція давала лад, що необхідний для виконуємого твору. Тут погляди Ю. Усова та Л. Беленова розходяться термінологічно. Історія явища описана і одного дослідника і в іншого. Ю. Усов називає інтенції кронами, а Л. Беленов навпаки. Але в органології інструмент до реформи А. Гампеля називають саме **інвенційна валторна**.

І Ю. Усов, і Л. Беленов описують реформу А. Гампеля (дрезденського валторніста) та Й. Вернера (майстра мідних духових інструментів). Згідно Ю. Усова приблизно 1745 року Й. Гампель спільно з Й. Вернером приладнали до натуральної валторни інвенційний пристрій. В цього дослідника немає уточнення куди був приладнане це конструктивне покращення. [ст. 54, 20]. Л. Беленов зазначає, що це були саме крони, які і зараз є на хроматичних (вентильних) валторнах, приладнано їх було між мундштучною трубкою та інструментом. Крони дозволяли не тільки змінити загальний лад інструмента, але і підстроїти його, як і зараз виконують настройку під ноту а¹ сучасні оркестрові валторністи.

В праці Л. Беленова докладно описана ще одна реформа А. Гампеля.

«<...> В 1753 году <...> Антон Гампель предложил технику закрытых звуков, позволившую исполнять полный звукоряд в любом регистре, и не менее чем на последующие сто лет определившую пути и способы игры на валторне.<...>Техника Гампеля заключалась в том, что введением руки в растуб инструмента, т.е. закрывая (или приоткрывая) его можно было изменять высоту звука от полутона до полутора тонов. <...> Так5 артисты получили возможность расширить звукоряд и в малой октаве, и сделать его практически полным в первой и второй октавах, конечно, закрытые звуки <...> были иного качества чем открытые. <...>». [ст. 52, 6]. Дякуючи реформі А. Гампеля, ми одержали сучасну постанову гри на валторні. Зі слів Л. Беленова техніка «закритих звуків» не

получила широкого розповсюдження по Європі. Вона розповсюдилась саме по територіям сучасної Німеччини та Австро-Угорської імперії.

Після реформ А. Гампеля з виконавської арени сходить вигадливий барочний виконавський стиль *clarino*. В період 50-х, 60-х років є перехідним між бароковим виконавським стилем та новим. До перехідного стилю можна віднести Концерт для валторни з оркестром №1 Й. Гайдна, створеного в 1767 році. [23] В епоху класицизму для валторни торять свої концерти А. Розеті, Я. В. Штих-Пунто, В. А. Моцарт. Валторна стає обов'язковим учасником симфонічного оркестру, духового квінтету.

У другій половині XVIII століття ведеться робота по оснащенню мідних духових інструментів системою клапанів, як на гобої чи флейті. Ця спроба була зроблена чеським валторністом Францем Кьольбелем. Від довгий час працював в Росії, та при царюванні Катерини II змайстрував першу хроматичну валторну. Але ця валторна не прижилася, бо майстер тримав в секреті конструкцію та техніку гри на цьому інструменті. [ст. 54-56, 6]. Тільки в 1830 роках XIX валторна стала хроматичним інструментом. До часів написання Концертштюка для валторни з оркестром e-moll К. М. Вебера (1815) виконавці ще не використовували вентильну валторну.

Як зазначено вище трубу та валторну починають оснащувати вентильним механізмом в 30-ті роки XIX століття. Цікаво, що натуральна та хроматична валторни існують не виключаючи одна одної. Л. Беленов зазначає, що з одного боку техніка «закритих» звуків дійшла до свого абсолюту, та при цьому потихеньку починають вводити інструменти нової конструкції. «<...> Эдмон Неком в «Истории военной музыки», изданной в 1889 году указывает, что хроматические валторны были введены в качестве обязательных в военные оркестры в 1851 году.<...>» [ст.145, 6]. Звісно солісти валторністи воліли до натуральної валторни. Тому Концертштюк для валторни з оркестром А. Лорцинга, швидше за все був створений саме для валторни старої конструкції.

Хроматичні інструменти стали використовувати за часів Р. Вагнера. Хоча натуральні валторни існують до початку ХХ століття. І виконавці на мідних духових грали як на натуральних трубах та валторнах, так і на хроматичних.

1.2 ЖАНР КОНЦЕРТШТЮКА ДЛЯ ВАЛТОРНИ

К. М. Вебер увійшов у історію музики як основоположник німецької романтичної опери. Але при цьому, він увійшов в історію, як композитор, який створив найскладніші для виконання зразки для духових інструментів, а саме в 2 Концерти для кларнета з оркестром (ці два зразки були створені в 1811 році), Концерт для фагота (1811), Концертштюк для кларнета (1811) та Концертштюк для валторни (1815). [ст.287, 13]

Вебер є представником блискучого концертного виконавського стилю. Сам композитор був одним з видатних піаністів віртуозів свого часу. Це не могло не відобразитися на його подальшій композиторській діяльності. Його не приваблювала камерність висловлювання, навпаки, композитор тяжів до концертності, а саме до ефектної контрастності, різноманітних звукових ефектів. Будучи концертуючим піаністом, К. М. Вебер зміг використовувати в творах для духових інструментів складні, але дуже вражаючі слухачів прийоми гри.

Інформацію про творчість А. Лорцинга можна побачити лише в музичному словарі Г. Рімана, а саме, що він був оперним співаком (тенор). Звісно, сфера інтересів А. Лорцинга, як композитора, була пов'язана з музичним театром. Г. Ріман перераховує саме жанри музичного театру, а саме водевілі, зінгшпілі, комічні опери. Але тут виникають паралелі з творчістю В. А. Моцарта, а саме вокалізація інструментальної музики. Саме в Концертштюці А. Лорцинга відбувається взаємозв'язок між вокальним та інструментальним початками.]

В з'язку з малими відомостями в літературі про жанр концертштюка можна зробити спробу охарактеризувати жанрові особливості та провести паралелі з жанром інструментального концерту.

Жанр інструментального концерту було сформовано на протязі XVIII століття, починаючи з епохи бароко. Свого розквіту жанр концерту досяг в кінці епохи класицизму, а саме в творчості Л. ван Бетховена. Що до жанру концерту для валторни ідеальною моделлю вважаються останні Концерти для валторни В. А. Моцарта. Ці концерт мають 3-х частинну структуру, з чітким формотворенням, тональною моделлю, та положенням каденції.

I частина мала сонатну форму з подвійною експозицією. Основна тональність, швидкий темп. Каденція, яка демонструвала віртуозні можливості виконавця, знаходилась у репризі між Побічною та заключною партіями.

II частина могла бути створена у складній 3-х частинній формі, сонатній формі без розробки, 3-х 5-ти частинній формі, варіаційній, і.т.д. Тональність відносилася до субдомінантової групи. Як правило, мала жанрову назву Романс.

III частина створювалась в основній тональності, найчастіше використовували форму, пов'язану з жанром сассія (мисливська пісенька), а саме різні форми рондо.

Основним принципом концертного музикування був принцип змагання між оркестром та сколюючим інструментом. [19,23]

В XIX столітті, жанр концерту, за зазначенням М. Тараканова стає другорядним жанром, тому що в епоху трансцендентної віртуозності, жанр концерту перестає нести певне концептуальне навантаження. Вони створюються для демонстрації виконавських можливостей та складностей, а не для показу високих ідей змагання. [19]

«КОНЦЕРТШТЮК (нем. Konzertstück, букв. - концертная пьеса). 1) Одночастный концерт для солиста (солистов) и оркестра. В этом значении термин Концертштюк отвечает итал. термину концертино (1). 2) Рассчитанное на концертное исполнение сольное произведение крупной формы, как правило, блестящее, виртуозное. К обеим разновидностям Концертштюк могут быть отнесены многие произв. конц. плана, даже если они не носят назв. Концертштюк» [16]

Жанр концертштюка найчастіше створювався як одночастинний твір, побудований на контрастних епізодах. (контраст найчастіше торкався темпу та тональності). Однією з найважливіших рис концертштюка є принцип варіювання. В одній з контрастних частин обов'язково є епізод з варіаціями. Найчастіше це перший розділ концертштюка. Саме за рахунок варіювання можна виявити віртуозні можливості інструмента.

Незважаючи на одночастинну структуру, варіаційну форму, в концертштюці зберігається принцип концертного змагання.

Саме такі принципи закладено в Концертштюках для валторни з оркестром К. М. Вебера та А. Лорцинга.

Концертштюк для валторни та фортепіано К. Сен-Санса має деякі спільні риси з Концертштюками К. М. Вебера та А. Лорцинга, а саме варіаційна форма в першому розділі. Відмінність між оркестровими Концертштюками та твором К. Сен-Санса є відсутність змагальності, як принципу. К. Сен-Санс у своєму опусі спирається більш на камерні жанри а саме на жанр Сонати для інструмента і фортепіано.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Валторна як інструмент зовсім не такий давній, як вважають багато виконавців. Виникши з сімейства рогів, валторна пройшла складний шлях як учасник оркестру та сольний інструмент. Для вдосконалення конструкції та техніки гри на валторні велике значення має ім'я А. Гампеля. Дякуючи його зусиллям інструмент придбав систему крон, та з крапки зору виконавства було розширено натуральний звукоряд. В кінці XVIII століття були спроби зробити валторну хроматичним інструментом, але це не прижилося в виконавському середовищі. В 1830-ті роки валторна та труба стали хроматичними інструментами, але техніка «закритих» звуків на валторні досягла свого розквіту. Хроматичні інструменти у першій половині використовували частіше в оркестрі, тому сольні виконавці використовували саме натуральну валторну. Тобто за часів К. М. Вебера та А. Лорцинга сольна валторна мала такий саме вигляд, як і за часів А. Гампеля. Що до часів К. Сен-Санса, не відомо, для якої валторни він створив свій Концертштюк, так як натуральна та хроматична валторни існували паралельно.

Жанр концертштюка є різновидом інструментального концерту та сонати для інструменту з фортепіано с крапки зору демонстрації виконавських можливостей. Спільною рисою з жанром концерту є принцип змагання з оркестром. В камерному концертштюці солюючий інструмент не змагається з фортепіано, а навпаки доповнює його. Інноваційними рисами стали одночастинність, досить вільне формотворення, при цьому обов'язковою рисою є наявність варіаційного розділу в умовно першій частині твору, а також демонстрація віртуозних можливостей інструмента.

Розділ 2 Композиторська інтерпретація жанру концертштюка для валторни

2.1 Концертштюк для валторни з оркестром К. М. Вебера

Концертштюк для валторни з оркестром e-moll умовно можна поділити на 2-і частини. Перша частина включає в себе повільний вступ хорального типу та тему з 4-ма варіаціями. Друга частина містить повільну каденцію та розділ Alla Polassa. Ще в концертах для валторни епохи бароко в повільних частинах виявляється спорідненість валторни с людським голосом, а саме с тембром тенора. В своїх концертах для валторни К. Ферстер та Г. Ф. Телеман роблять паралелі з жанром арії *lamento*, тобто трагічної арії. В концертах композиторів епохи класицизму (А. Розеті, Я. В. Штіх-Пунто, В. А. Моцарта) повільна II частина часто має підзаголовок *Romanza* (романс), тому також є аналогія з вокальним інтонуванням та типом тематичної тканини. В свою чергу К. М. Вебер не відділяється від традиції, початої ще з часів епохи високого бароко. Тому валторна у вступі є корифеєм хору, а каденція нагадує акомпанований речитатив, тема та 1 і 2 варіації мають пісенний характер. 3 та 4 варіації та розділ Alla Polassa мають тематизм інструментального характеру.

Вступ (*Andante* 6/8) починається с тремоло літавр на t і D, але зрозуміти тональність неможливо, так як терція в акорді відсутня. Тремоло літавр наганяє жах і надає спорідненість з вступом до опери. Власне вступ з солістом має просту 2-х частинну форму без повторної будови. Перше речення першого періоду має функцію показу основної тональності, друге речення здійснює модуляцію в паралельний G-dur за допомогою розширення. Перше речення від другого відрізається невеликою, але паузою. Структура першого речення 4+6. Перше речення другого періоду знов повертається в основну тональність. Структура 2-го періоду 4+4 та 4-х тактове розширення з 2-ма $K_{6/4}$. Композитор немов би коливається продовжувати йому свою думку чи ні. Завершується вступ на ноті H у соліста – тобто знов на домінантному тоні без терції. Весь вступ засновано на бароковому принципі ядро-розгортання.

Партія валторни написана для ладу in E, тобто це ще мав бути натуральний інструмент, тобто без вентилів. З точки зору виконавських складностей вступ має

повільний темп, з одного боку це має бути комфортно, але наявність широких фраз на legato ускладнює задачу, потребуючи великого розходу дихання. Це другий 4-х такт першого речення. Мелодично він починається з «вершини-источника» на форте. Цей звук (до другої октави) є найвищим у вступі. Партія сколюючої валторни починається рецитації на звуці тоніки. (це і є ядро). Поява домінантової гармонії характеризується великим стрибком вниз на 2 октави h^2-h . Великі стрибки не були характерні для стилю кларіно та для стилю партій валторни в класичний період. Перший 4-х такт є знаком питання. Другий період починається знов зі стрибка в малу октаву на форте в основній тональності. Це свого роду драматургічний злам, після тихої звучності та мажорного ладу.

Партія валторни у вступі насичена хроматизмами які не входять в обертонову шкалу, тобто валторніст, сучасник К. М. Вебера був повинен добре володіти технікою закритих звуків. На стиль кларіно відсилають мелізми – форшлаги та трелі, при цьому трелі розкидані по різних регістрах, а для барокового виконавського стилю характерні мелізми саме у високому регістрі інструмента.

У вступі виявлені наступні виконавські складності: стрибки на 2 октави, повільний темп з широкими фразами на legato, розбіг регістру на 3 октави. Ще однією складністю є занадто низька нота Н. Використання домінантового тону дає можливість зробити модуляцію в однойменній E-dur.

Згідно В. Холоповій варіаційною називається форма, заснована видозмінених повторях теми (або 2-х і більше) {96}

По класифікації В. Холопової варіаційний розділ в Концертштюдці належить до Строгих варіацій. На це вказують наступні ознаки:

- тема написана в простій 3-х частинній формі;
- фактурний розвиток (стосується партії оркестру)
- орнаментация теми;
- диминуванні (зменшенні) тривалостей (стосується саме партії валторни);
- збереження форми теми у всіх 4-ох варіаціях. [107]

Тема (Andante con moto 2/4) написана в простій 3-х частинній формі (АВА) E-dur. В першому та серединному розділі основний тематичний матеріал

викладає сколююча валторна, реприза – оркестровий розділ. Такий виклад матеріалу нагадує жанр концерту з принципом змагання. Як і було сказано вище, тема має пісенний характер. Структура першого розділу 4+4 повторної будови. Тема має чіткий гармонічний каркас (T-S-D-T), саме на цій схемі буде побудовано подальше варіювання теми. Партія оркестру виконує акомпануючу функцію. Розділ В має цікаву гармонічну структуру. Це розділ домінантової зони. D-DD| D | d-DD| d-D. За допомогою мінорної d створюються ефект світлотіні, характерний для ранньої романтичної музики. Завершує розділ В 4-х такт, побудований на основній темі. Реприза звучить у оркестру більш помпезно ніж вона проходила у соліста. В часи К. М. Вебера натуральна валторна не мала сильного звуку, тому найбільш гучні відрізки твору належать саме оркестру. Тема не містить в собі складних технічних виконавських засобів. Єдине, що може викликати деякі незручності – це мелізматика, а саме форшлаги, та невеликі тірати в розділі В.

I варіація. Композитор залишає просту 3-х частинну форму, гармонічну основу закладену в темі. Варіювання торкнулося як партії соліста, так і оркестру. Зберігається вокальність проведення тематичного матеріалу. Партія оркестру насичується підголосками. Варіювання в партії сколюючої валторни відбувається за рахунок зменшення тривалостей, тобто в темі були чверті, в варіації – вісімки. З виконавських складностей – це форшлаги, та стрибок на м.7 вгору.

II варіація (Con Fuoco). Композитор зберігає 3-х частинну форму (ABA), але в оркестровому відіграві знову нагадується тема в паралельному E-dur мінорі (cis-moll). Таким чином, К. М. Вебер заклав в тему можливість її варіювати не тільки за допомогою димінування та орнаментациї, але й ладово.

Саме в цій варіації в партії валторни композитор використовує саме принцип димінування. З'являються шістнадцятки, як тріолі так і дуольні. По характеру ця варіація нагадує фанфари. На це вказують тріольний ритм та ходи по звуках тонічного тризвука. Ця варіація має «чоловічий» характер. В акомпанементі

підкреслюється перша доля, для зручності соліста, так як в межах дрібних тривалостей може коливатися метрична сітка.

З цієї варіації починаються саме виконавські складності. По-перше, згідно виконавських традицій цю варіацію прийнято грати швидше ніж тему. По-друге, дрібні тривалості потребують доброго володіння атакою, диханням і мати гнучкий амбушур. При виконанні на натуральній валторні ця варіація може звучати не дуже чисто інтонаційно, бо використовувати техніку «лівої» руки майже неможливо, тому що мелодична лінія включає в себе багато звуків, що не увійшли до натуральної шкали (це звуки h , cis^2 , fis , es^2). При виконанні на сучасній валторні потрібно добре синхронізувати атаку з пальцями на вентилях. Знову композитор використовує стрибки на октаву на тріольних шістнадцятках, репетиції на другій та третій нотах тріолі. Після бетховенський період, композитори вимагають чіткого прочитання авторського тексту. В часи високого бароко та класицизму не було таких вимог до штрихів. Так от, виконавцю зручніше коли ліги ставляться на сильну долю, або охоплюють більше 3-х нот. Це стосується швидкого темпу. В цій варіації композитор ставить лігу на слабкий час, доставляючи незручності виконавцю. Цей прийом також можна віднести до виконавських складностей.

III варіація має помітку *dolce*. В цій варіації композитор порушує формотворення, а саме розділи, що стосуються соліста а саме перший та другий витримані в рамках, що були закладені в темі. Третій розділ в цій варіації побудований на новому матеріалі, причому за допомогою зіставлення однойменних тональностей (E-dur/ e-moll). Ця варіація повністю побудована на мелодичному «обплітанні» звуків теми тріольними шістнадцятками. Сольний епізод досить спокійний стосовно характеру оточуючих його варіацій. По характеру ця варіація нагадує розспів вокаліста. Для натуральної валторни дуже складно виконувати хроматичний звукоряд. До цього часу застається таємницею, як виконували на натуральних без вентилях валторнах, те що можливо лише виконати за допомогою натиснення комбінацій з 3 клапанів. К. М. Вебер не міг не зробити маленьку «приємність», поставивши ліги на

слабкий час. Можна сказати, що ця варіація є своєрідним відпочинком перед масштабними подіями, які будуть проходити в IV варіації, каденції та розділі Alla Polacca.

IV варіація. Сам характер викладення тематичного матеріалу має на увазі позначку *con fuoco*. На це вказують декілька факторів: гучна динаміка, інструментальний тип тематизму. К. М. Вебер використовує той саме принцип формотворення, що і в попередній варіації, тобто витримує форму розділів А та В, але в оркестровому розділі використовується новий тематичний матеріал. Це найбільш помпезна варіація з крапки зору фактури оркестрової партії. Композитор використовує прийом потовщення мелодії за рахунок гармонізації.

З крапки зору виконавських складностей це найскладніша варіація. По-перше розбіг регістру з Fis_1 до gis^2 . Найвища нота цієї варіації майже не використовується в сучасному виконавстві на валторні, тому попасти на цей звук є проблемою для сучасних валторністів. К. М. Вебер наситив мелодичну лінію стрибками, починаючи з октави до квінтдецими. При виконанні на натуральній валторні можна було допустити деякі інтонаційні огріхи, але при наявності сучасних валторн, стрибки необхідно чітко та чисто проінтонувати. Грати на валторні інтонаційно чисто також однією з виконавських складностей.

В цій варіації найбільш реалізовується принцип змагання, в межах 2-х такту (!!!). Композитор це робить для відпочинку соліста.

Каденція. Adagio, e-moll. Це найбільш цікавий розділ для аналізу виконавських складностей. К. М. Вебер зробив ремарку «У формі одного речитативу». Але тут можна не погодитися з ремаркою автора, партія валторни в цьому розділі нагадує розгорнуту розповідь.

Ця каденція є квінтесенцією всіх виконавських складностей, що були винайдені до часів К. М. Вебера. До них можна віднести наступні:

- Legato в повільному темпі;
- Стрибки на квінтдециму, октаву (в каденції вони зустрічаються на легато !!!):

- При виконанні на натуральному інструменті необхідно використовувати техніку закритих звуків А. Гампеля, бо більша частина написаних нот не входить до обертонового звукоряду:
- Використання високого регістру та великої кількості мелізматики, що відсилає до кларінного стилю, але каденція звучить в темпі Adagio;
- Знамениті подвійні ноти, упом'януті в монографії Ю. Усова[ст.98, 2]:
- Зміщення акценту за допомогою ліг;
- Розбіг діапазону від e^2 до H_2 .

Розділ Alla Polacca написано в складній 3-х частинній формі з кодою в E-dur.

Схема

A				B	A1			coda
a	a1	b	b1		a	a1	b	
E-dur				модуляц	E-dur			
				ійна зона				

Цікаво те, що для проведення основної теми К. М. Вебер використав ту ж гармонічну сітку, та тип викладення матеріалу, що і в середньому розділі в темі для варіацій. Відмінністю є, що тему, проведену у соліста, повторює оркестр. Таким чином реалізується концертний принцип. Той же принцип викладення матеріалу спостерігається в **b**.

Структура **a** та **a1** є квадратною, тобто 4+4 та 4+4. Квадратними також є розділи **b** та **b1**.

Тема має яскраво виражений танцювальний характер. Розділ **A** пострєсно 2-х темах. Причому, тональне (Т-D) та образне співвідношення нагадує сонатну форму, тобто дієва активна тема **a**, яка починається зі стрибка на тонічну дециму в ритмі синкопи, та більш лірична тема **b**, що написана в тональності D. Але основною прерогативою сонатної форми є проведення побічної теми в основній тональності. К. М. Вебер зберігає «експозиційний» тональний план в репризі.

Виконавські складності в дієвій темі виражені стрибками до дуодецими (квінти через октаву). Звісно, як що виконувати на натуральній валторні,

необхідно використовувати техніку зачинених звуків. Розбіг діапазону від сі великої октави до сі першої.

Ліричну тему композитор прикрашує лише за допомогою форшлагів.

В середньому розділі проходить активний модуляційний процес. Його можна назвати свого роду розробкою, бо тут К. М. Вебер використовує вичленення, і подальше варіювання мотивів з умовних ГІ та ПІ. Композитор звертається до паралельної (cis-moll) та тональності субдомінанти (A-dur). Саме в цьому розділі партія оркестра бере на себе все драматургічне навантаження, реприза та кода готують для виконавця «сюрпризи» і тому композитор дає таким чином відпочити амбушуру. Єдине, що може показатися складним – це стрибки.

Після появи основної теми та тональності розділу починається реприза розділ **a** проводиться без змін. В розділі **b** починається активний розвиток. Композитор ніби то згадав про старовинний виконавський стиль кларіно, бо на нього вказують швидкий темп, мелізматика та високий регістр.

Кода не має чітко вираженого тематичного матеріалу, вона побудована на так званих етюдних прийомах, а саме арпеджіо та гамах.

В коді композитор доводить виконавські складності до ідеального стану. Композитор написав губну тремоло на 5!!! тактів, використовує зміщення акцентів за допомогою ліг, хроматичну гаму. Але найскладнішим є чітко попасти на gis^2 – ця нота є найвищою, вона ніколи не використовується ні в сольному виконавстві, ні тим більше в оркестровому.

2.2 Концертштюк для валторни з оркестром E-dur А. Лорцинга

Нажаль інформації коли і для кого був створений цей твір не відомо. А. Лорцинг створює свій опус напевно вже після 1815 року. Саме в цей рік К. М. Вебер написав перший зразок в жанрі Концертштюка для валторни з оркестром. Тобто в композитора вже був зразок твору, що був написаний в цьому жанрі.

Концертштюк для валторни з оркестром А. Лорцинга написаний для валторни у стані in E. Скоріше за все, А. Лорцинг створював свій твір для натуральної валторни, так як в той час валторністи-солісти використовували саме такий інструмент. Тому, виконавець, для якого створено цей Концертштюк повинен був вільно володіти технікою «правої» руки.

А. Лорцинг створює твір, що умовно можна поділити на 2 частини – повільну, та швидку. Таким чином він спирається на зразок створений К. М. Вебером. Також подібною рисою між цими творами – це варіації в першій, повільній частині.

Треба зазначити, що А. Лорцинг досить вільно поводить себе із формотворенням в своєму концертштюці.

Першу повільну частину можна умовно поділити на дві частини – перша частина,, її по Е. Назайкінському можна назвати **оповідальною** [ст.159], та друга частина це саме варіації.

Починається перший оповідальний розділ із невеликого вступу. Треба сказати, що ця частина має риси форми рондо, бо тема вступу повторюється неодноразово, а саме 4 рази, при цьому композитор постійно її змінює в бік віртуозності. Розмір першого розділу 3\4.

Починається тема вступу з низхідного ходу по звуках тонічного квартсекстакорду в пунктирному ритмі, потім композитор робить зупинку на IV# ступені з тріллю. Другий такт – це новий виток розвитку. Це Тонічний тризвук, який звучить гармонійно , після якого мелодія рухається по висхідних секундах в низхідній секвенції. Третій такт – зона зупинки, знову трільна тонічному звуці, але це допоміжний звук до Домінанти. Функція цього 3-и такта – показ основної

тональності концертштюка. Наступний 3-х такт це знову зона Домінанти, бо Мелодія огортає D_7 у низхідному русі. Композитору прийшлося ускладнити ритм, бо в цьому акорді 4 ноти, не три, тому використовується ритм вісімка з крапкою та 2 тридцять другі. В цілому мелодичний абрис мелодії зберігається, але він ускладнюється ритмічно, тому це крок к змаганню в віртуозності із солістом. При цьому в ньому суміщуються вокальні та інструментальні риси. Він має структуру 3+3. А. Лорцинг мислить не квадратними структурами взагалі.

Партія валторни нагадує віртуозну оперну вокальну партію часів *bel canto*. Вступ валторни починається з ходи по звуках тонічного тризвуку в вигляді арпеджіо, з великим стрибком на терцдеціму вгору. При цьому діапазон цього ходу є з fis^2 до Н. (Всі звуки написані в ладі *in F*, в якому грають всі сучасні валторністи). Під час невеликої паузи у соліста, драматургічну функцію перетягує на себе оркестр. Таким чином в цьому прийомі реалізується концертний принцип, який виражається не в сперечанні, а саме в «допомозі» солісткою гамою, яка потім заповнюється низхідними допоміжними хроматизованими ходами, після чого композитор використовує низхідний рух по D_7 з допоміжними звуками. Композитор використовує романтичний прийом «світло-тіні» за допомогою різкої модуляції в *cis-moll*. Під час гри соліста в партії оркестра дуже лаконічний акомпанемент. Це нагадує оперні арії, де на перший план виходить саме соліст-вокаліст. Репліка соліста в *cis-moll*, нагадує арію ла менто. Спочатку це саме вокальні інтонації, потім слідує висхідний хід до h^2 (цей регістр є дуже незручним для валторніста виконавця). Опорними крапками розвитку є ноти домінантового тризвуку, а саме dis^2 , h^1 , fis^2 , від перших 2-х звуків ідуть висхідні ходи, а від останнього низхідний рух по звуках тризвука. Останній такт це зона Домінанти до основної тональності. Композитор це підкреслив за допомогою стрибка з fis до fis^2 , а потім низхідним ходом по звуках Домінантового септакорду.

На тонічній гармонії вступає оркестр з основною темою, але її функція саме нагадування, бо знову використовується прийом «світло-тіні». Композитор продовжує розвивати тему за допомогою ритмічного ускладнення у соліста.

Тема соліста нагадує 2-й 3-и такт вступу з крапки зору ритму. (вісімка з крапкою та дві тридцять другі). В сольній партії досить вільне відношення до тематичного матеріал. Мелодія партії валторни – хвилюобразний рух по звуках гам та акордів, при цьому в гамо образних ходах нерідко зустрічаються хроматизми. Кадансову зону А. Лорцинг виділяє за допомогою уповільнення темпу та досить простого для цього твору ритмічного малюнку. Кадансова зона триває 4 такти. Композитор ніби дає перепочити в цій зоні солісту, бо в ній нема ані високих звуків, єдине, що тут є складного це стрибок на септиму, в ритмі шістнадцяток.

Знову повторюється основна тема, тепер вона проводиться у соліста. Абрис мелодії перших двох тактів залишається незмінним, після чого починається розвиток за допомогою висхідного руху по звуках тонічного тризвуку висхідних гамо образних злетів, великих стрибків (більш ніж 2 октави), використанням досить складних шістнадцяток-триолей, 32-х. Подібно, як в концертах епохи класицизму, розділ закінчується на трелі, тоніки.

Після цього іде оркестровий розділ, який побудовано на головній темі. Розвиток тематичного матеріалу відбувається за допомогою імітацій, секвенцій, ритмічних ускладнень. Цікаво, що в оркестровому розділі використовується мелодія сам інструментального типу.

Невелика каденція підводить до переходу теми з варіаціями. Тематичний взято із останнього оркестрового розділу. Цей розділ нагадує зв'язок із компонованим речитативом. Це нагадує перехід між двома частинами в концертштюці К. М. Вебера.

Цей розділ відрізняється чіткою квадратною структурою. Тема починається із пунктирного ритму, і цей ритм є основою всього розділу. Основна інтонація – це низхідна від третього ступеня до першого. Ця інтонація повторюється і в другому такті. 3-й такт – це оспівування другого ступеню. Ритм пунктирний. В 3 такті дві чверті – перша та третя ступені. В партії оркестру в цей час звучать ломані арпеджіо по звуках тонічного тризвуку у різних варіантах. 4-х такт повторюється без змін. Треба відмітити, що перший період це зона тонічної гармонії. Мелодія другого періоду це інтонації висхідної секунди, та

стрибок на кварту. Який заповнюється тонічною терцією. Цей мотив повторюється ще раз.

Другий мотив починається зі стрибка на кварту V-I із затакту. Далі це низхідна терція з поверненням до тоніки. Знову цей мотив повторюється без змін. Потім поступовий висхідний хід від тоніки до третього ступеня, ця невелика інтонація отримує секвентний розвиток. Верхня точка цієї невеликої фрази – четверта ступінь, з послідувачим розв'язанням у III ступінь. Ця конструкція повторюється без змін.

Оркестрове tutti – це варійований повтор 2 періоду.

Перша варіація побудована по наступному принципу. Острівки стабільності це – оркестрові tutti, які нагадують основну тему та тему другого розділу. При цьому утворюється драматургічна арка – між останніми tutti. Що до партії валторни це демонстрація володіння інструментом. Ця варіація побудована основному на арпеджіо, та на стрибках, що обмальовують скриту мелодичну лінію. Мелодія насичена хроматичними звуками, що передбачало віртуозне володіння технікою А. Гампеля.

Друга варіація ладова. Та вона трохи повільніша за інші варіації. В цьому розділі віртуозність проявляється в гамообразних ходах насичених звуками, що не входять в обертонову шкалу. Складністю для виконання для сучасного валторніста є високий регістр. В оркестровому супроводі за допомогою вісімок обрисовується тільки гармонічний каркас. В tutti же нагадується матеріал другого періоду з теми в мінорному нахилі. Останні 5 тактів мінорної варіації у сколюючої партії це хвилеподібний рух по звуках зменшеного септакорду, тонічного тризвуку, та хроматичній гамі, що нагадує каденції з концертів для фортепіано.

Третя варіація знов повертається до основної тональності та повертається до початкового темпу, при цьому вона продовжує ідею з фортепіанною віртуозністю. Починається варіація зі звуку fis^2 – це, так би мовити, крапка відліку. Далі ідуть висхідні секунди у низхідній секвенції. Цей принцип повторюється. Далі іде висхідний рух до однієї з найвищих нот у діапазоні

валторни h^2 октави, з якої починається рух по звуках тонічного тризвука. Принцип хвилеподібної мелодії, що іде по тризвукам, септакордам та гамоподібний рух – це характеризує третю варіацію в партії соліста. В останньому tutti нагадується тема.

Друга частина концертштюка створена тональності A-dur, в темпі allegretto, має танцювальний характер. Цей розділ умовно можна поділити на 5 різнохарактерних епізодів. I епізод має, власне танцювальний характер, II – пісенний, III – танцювальний, IV епізод виконує функцію коди.

Перший розділ першого епізоду – це три періоди, що проводяться без змін. На танцювальність також вказує квадратність, акомпанемент бас-акорд. Тема починається з шістнадцяток, що ніби оспівують коло. Далі пішли стрибки вгору, потім мелодія пішла до низу. Віртуозність цієї мелодії проявляється в вмінні валторніста зіграти це дуже легко, та невимушено. Цей матеріал повторюється спочатку у оркестра, і в цьому показується концертне «сперечання» – а хто краще це зіграє? Потім знову ця тема повторюється у сколюючої валторни.

Другий розділ Першого епізоду починається з нагадування основної теми в партії оркестру, але композитор починає варіативний розвиток за допомогою ритмічного ускладнення. На першій стадії викладення матеріалу використовується концертний принцип, виражений в змаганні між оркестром. Цей прийом можна згадати у творі К. М. Вебера, коли оркестр та соліст обмінюються короткими репліками. Це ще нагадує дует сперечання в оперній музиці. Розвиток в партії соліста виникає за рахунок улюблених прийомів композитора, а саме ходах по тризвуках, гами, та висхідні секунди в секвенційному викладенні. Говорити про якесь драматургічне навантаження в цьому розділі неможливо. Це демонстрація віртуозних можливостей інструменту. А в партії оркестру, навпаки є драматургічне навантаження, в ньому постійно нагадується тема Першої частини. Останнє оркестрове tutti частини це демонстрація блискучого концертного виконання.

Перед II епізодом є невеличка каденція, яка є своєрідним водоподілом між частинами.

Оркестровий вступ у розмірі 4-х тактів другої частини робить алюзію до Концертштюка К. М. Вебера, де написано *alla polacca*. Тональність цього розділу – E-dur. Бо нагадує полонез з крапки зору ритму, та подачі матеріалу. Але блискучому вступу протистоїть лірична пісня і партії сколюючої валторни. Акомпанемент дуже простий та дійсно підходить до народної пісні.

В цьому розділі проводиться драматургічна арка з першою повільною частиною твору. В партії оркестру нагадується тема варіацій. Але це дуже швидко розсмоктується, та композитор знову повертається до «польського», досить агресивного початку. Цей розділ нагадує оперну сцену, де ліричний герой попадає у якусь неприємну колізію. Закінчується епізод повторенням пісенної теми. Грізні сили відступили – перемогла лірична лінія

III епізод – своєрідно трактована реприза. Це варіація першого епізоду. Варіювання відбулося за рахунок показу віртуозних можливостей інструменту. В цьому розділі знову є алюзія на концертштюк К. М. Вебера і це стосується саме виконавських складностей. Це найвища нота, яка доступна не всякому виконавцю – d^3 . В оркестровому *tutti* знову нагадується тема першого епізоду. Після каденції в кодї композитор нагадує пісенну тему. На цьому в концертштюці ставиться крапка.

ВИСНОВКИ ПО 2 РОЗДІЛУ

Коцертштюк для валторни з оркестром К. М. Вебера є новою сторінкою в історії валторнового виконавства.

По-перше, це перший зразок жанру концертштюка для валторни, тому в цьому творі закладені деякі особливості формотворення, а саме принцип варіацій, використання каденції.

В образному плані композитор звертається до вокальних форм, а саме до речитативу, хору, та пісні. В сфері інструментальної музики, композитор нагадав, що валторна колись була мисливським рогом, та звернувся до сфери танцювальної музики.

Але цей Концертштюк відомий саме виконавським складностями. Найбільше зосередження їх в каденції та кодї останнього розділу. До найбільш вагомих потрібно віднести розбіг по всіх регістрах інструмента, використання всіх відомих мелізмів (трелі, групето, форшлагі). Але найбільш відомий цей концертштюк завдяки подвійним нотам у каденції.

При виконанні концертштюка на натуральній валторні, валторніст стикається з гамоподібними ходами та ходами по хроматичній гамі. В мелодичній тканині багато звуків, що не входять в обертонову шкалу.

На сучасній вентиляній валторні майже неможливо виконати деякі звуки, що виходять за діапазон сучасного інструмента.

В своєму Концертштюці для валторни з оркестром А. Лорцинг спирається на твір К. М. Вебера. Цей твір, як і опус К. М. Вебера можна умовно поділити на дві частини. Перша – повільна, друга у швидкому темпі. В першій частині використовується варіаційна форма. Але, на відміну від старшого сучасника, А. Лорцинг не використовує каденції для показу виконавських складностей. Він поділяє перший розділ на дві частини, де він реалізовує принципи каденції, а саме вільне викладення матеріалу с крапки зору темпу та агогіки.

Як і К. М. Вебер, А. Лорцинг був оперним композитором, і до того ж співаком, тому він в своєму інструментальному творі спирався на вокальні інтонації. Як і К. М. Вебер, А. Лорцинг використовує вокальні форми: а саме

оперний монолог, та інтонації різних арій (ламенто, арія помсти). Подібно до К. М. Вебера, друга частина твору має танцювальний характер.

Концертштюк для валторни А. Лорцинга є менш відомим, ніж зразок його старшого сучасника, при цьому він не є менш складним. Подібно до К. М. Вебера використовуються гамоподібні, насичені хроматизмами ходи, висхідний та низхідний рух по звуках септакордів та тризвуків. що є дуже складними для виконання на натуральній валторні, та потребувало ідеального володіння технікою «правої руки», або «закритих звуків». На відміну від Твору К. М. Вебера, Концертштюк А. Лорцинга

ВИСНОВКИ

К. М. Вебер, як представник блискучого концертного стилю в фортепіанній музиці, добре розумів, як можна залучити увагу публіки. Тому створення такого блискучого та одночасно складного твору для сколюючої валторни було закономірним.

А. Лорцинг – молодший сучасник К. М. Вебера, оперний співак та композитор, який мав досвід сценічної практики, тому його твір в жанрі концертштюка для валторни вражає своєю блискучістю. Валторна є подобою за регістром і за тембром до людського голосу, а саме тенора. Тому А. Лорцинг маючи цей тембр голосу, використав як сколюючий інструмент саме валторну.

Валторна до часів К. М. Вебера та А. Лорцинга як інструмент вже існувала більше 100 років. Для неї були створені зразки творів в віртуозному бароковому стилі кларіно. Після реформ А. Гампеля барокова техніка виконання на мідних духових починає сходити з арени. Але композитори класичного періоду не залишали без уваги потомка мисливського рога. Для неї активно створювали концерти, валторна увійшла до духового квінтету, та стала обов'язковим учасником симфонічного оркестру.

Твори К. М. Вебера та А. Лорцинга створені ще для натуральної валторни в ладі *in E*.

Концертштюк для валторни К. М. Вебера є унікальним зразком в історії виконавства на валторні. До 1815 року валторна не покращилася конструктивно ще з часів А. Гампеля, тому і виконавські прийоми, по типу техніки зачинених звуків ще повсюдно використовувалися. Порівняно з жанром концерту концертштюк все ж таки зберігає принцип змагання між солістом та оркестром.

К.М. Вебер в своєму творі зібрав всі художні знахідки, які стосувалися виконавства на валторні. В Концертштюці можна знайти деякі риси барочного виконавського стилю, наприклад мелізми, швидкий темп, високий регістр, ходи по звуках тризвука. При цьому були знайдені нові прийоми виразності, наприклад використання низького регістру інструмента, стрибки на квінт дециму, широкі фрази на легато.

Концертштюк для валторни з оркестром К. М. Вебера являє собою велику художню та технологічну цінність для валторністів всього світу.

Концертштюк А. Лорцинга написано для валторни, яка існувала з реформи Й. Гампеля. В своєму опусі він спирається на жанрову модель, створену К. М. Вебером. Відмінності торкнулися саме форми першого повільного розділу. В концертштюці А. Лорцинга є перша частина перед варіаційною, вона має риси рондо. Це монолог Вагнерівського типу. Далі слідує саме тема з варіаціями.

Чіткого формотворення, в зрівнянні з твором К. М. Вебера, цей Концертштюк не має.

Завдяки порівнянню двох зразків Концертштюка для валторни, можна вивести наступні риси жанру:

- Це твір для сколюючого інструмента та оркестру, де зберігся принцип концертного змагання.
- Одночасний твір, який можна умовно поділити на 2 частини, перша частина повільна, обов'язково включає в себе варіаційну форму, друга частина – швидка, та має танцювальний характер, про чітке формотворення говорити не можна.
- Ці твори є найскладнішими зразками для виконавців на валторні, а саме використання всього діапазону валторни, використання мелізматики, складних для натуральної валторни гамоподібних ходів, з включенням хроматичних звуків, що не входять до обертонового звукоряду.
- В зразках жанру збереглися риси барокового виконавського стилю *clarino*, а саме ходи по звуках тризвука та септакорду, високий регістр, мелізматика, досить швидкий темп.
- В зв'язку з тим, що тембр валторни є подібним до людського голосу, а саме до тенора, композитори використовували опору на оперні жанри, такі як арія ламенто, розповідь, та акомпанований речитатив.

Таким чином, жанр Концертштюка для валторни увібрав в себе найкращі надбання в сфері віртуозного виконавства на натуральній валторні,

починаючи з епохи високого бароко до серединного романтизму. Що до формотворення це досить вільно інтерпретований жанр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е.Г. Жанровые разновидности инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е.Г. Антонова .– Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – К. :1989. – 19 с.
2. Антонова Е.Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е.Г. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства, сборник научных трудов. – Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – К. : 1989. – с. 132-145
3. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового и музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – Киев: НМАУ им. Чайковского, 2006. – 431 с.
4. Арановский М. Г Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1970 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 286 с.
5. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Николаус Арнонкур. – М. :, Классика-XXI, 2015 – 278 С.
6. Беленов, Л.Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII – XX веков: дис... канд. иск.: 17.00.02 / Беленов Леонтий Дмитриевич — М., 2005. — 386 с.
7. Березин, В.В. Валторна: были и небылицы / В. В. Березин // Оркестр. — 2008. — №2/11 — С. 18-25.
8. Благодатов Г. И. Валторна / Г.И. Благодатов // Муз. Энцикл. :[6 т.] /гл. ред. Ю. К. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1. – Ст. 653-655
9. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский – М.: Музыка, 1978 – С. 332.
10. Буяновский В. Валторна / В. Буяновский – М. : Музыка, 1971. – 70 с.

11. Вдов А.Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы: автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А.Ф. Вдов. – Москва, 2005 – 17 с.
12. Карс.А История оркестровки / А.Карс; [под. ред. М.В. Иванова-Борецкого. Н. С. Кориндорфа]. – М. : Музыка, 1990. -302 с.
13. Конен В. История зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М. Музыка, 1976. – Вип.3 .– 376 с.
14. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин . – Л.: Музыка, 1973. – 263 с.
15. Лортциг А [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.belcanto.ru/lortzing.htm>
16. Концертштюк [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/k/3932.html>.
17. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 255 с.
18. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
19. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – Москва: Знание, 1986. – 56 с. – (Искусство).
20. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М. :Музыка, 1989. - 206 с.
21. Фурукин А. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Фурукин .– российская академия музыки им. Гнесиных. – М.: 2015. – 241с.
22. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова – 2-е изд. – СПб. : Лань, 2001. – С. 490.

23. Черняк М. Концерт для валторны XVIII столетия: поэтика жанра: магистерская работа / М.В. Черняк . – ХНУИ им. И.П. Котляреского. – Харьков, 2013. – 100 С.