

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-
симфонічного диригування

**ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ВАЛТОРНИ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота
Шульги Миколи Юрійовича

Науковий керівник –
Кандидат мистецтвознавства, доцент
Ніколаєвська Ю.В.

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

мають посилання на відповідне джерело



М.Ю. Шульга

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ВАЛТОРНИ У ХХ СТ.: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА.....	 6
1.1. Валторнові школи ХХ ст. (радянська, українська та американська).....	6
1.2. Стильові тенденції музичної творчості ХХ ст.....	11
Висновки до розділу 1.....	13
 РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ ЕЖЕНА БОЗЗА – ПРЕДСТАВНИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ ст.....	 15
2.1. Дослідження, присвячені життю та творчості Е. Бозза	15
2.2. «В Лісі» Э. Бозза ор. 40: аналітичний етюд.....	17
Висновки до розділу 2.....	26
 РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ НІМЕЦЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА ВИКОНАВЦІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ.....	 29
3.1. Соната для валторни П. Хіндеміта: досвід виконавського аналізу...29	
3.2. Новаторство підходів до валторни Філіпа Фаркаша.....	45
3.3. Аналіз виконання концерту для валторни №2 В. А. Моцарта Ф. Фаркашом.....	48
Висновки до розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ століття чітко окреслюється формування національних виконавчих та педагогічних шкіл валторни, які в повсякденній діяльності зберегли, систематизували, узагальнювали, розвивали традиції та досягнення виконавчої праці. Все більше композиторів приділяють увагу саме цьому інструменту. Велика кількість творів для валторни обумовлена не менш великим попитом на цей інструмент. Саме в цей час створюються такі шедеври, як концерт для валторни з оркестром оп. 91 Р. Глієра, «У лісі» для валторни і фортепіано Е. Бозза та інші. Валторна трансформується в більш складний інструмент, з'являються додаткові клапани, додається велика кількість допоміжних трубок. З одного боку, це покращує звучання інструмента і полегшує виконання твору на інструменті, а з іншого – вимоги до виконавця значно зростають. Таким чином складність творів, написаних композиторами, значно збільшується.

Отже, актуальність теми полягає в недостатньому рівні вивчення всіх складностей творів, написаних для валторни того часу, та в неврахуванні належним чином нових можливостей інструменту та вимог до виконавця.

Об'єктом дослідження є творчість для валторни композиторів ХХ століття.

Предметом дослідження – жанрово-стильова та виконавська специфіка творів для валторни композиторів ХХ ст.

Матеріалом дослідження обрано нотний текст та аудіо запис творів для валторни композиторів різних шкіл: «В лісі» оп. 40 французького композитора Е. Бозза, соната для валторни німецького композитора П. Хіндеміта. Також матеріалом для виконавського аналізу стала версія Ф. Фаркаша Концерту №2 В.А.Моцарта.

Мета дослідження – сформулювати параметри виконавської специфіки оригінальних композицій для валторни в ХХ столітті. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- проаналізувати творчість композиторів ХХ століття в контексті світових стильових тенденцій;
- охарактеризувати творчість Е. Бозза в контексті музичної культури Франції ХХ століття;
- здійснити виконавський аналіз п'єси для валторни «У лісі» оп. 40 Е. Бозза як представника французької музичної культури та сонати для валторни П. Хіндеміта, як представника німецької музичної культури ХХ століття;
- виявити актуальність та новаторство діяльності та виконавської творчості Ф. Фаркаша.

В процесі дослідження залучені наступні **методи дослідження**:

- 1) *історико-культурологічний* – дослідження загального змісту контексту епохи.
- 2) *жанрово-стилістичний* – як розкриття взаємодії змістовно-формальних комплексів досліджуваних творів.
- 3) *інтерпретаційний* – що забезпечує спрямованість аналітичної діяльності на виконавську інтерпретацію творів.

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні роботи, присвячені:

- *теорії жанру і стилю* (концепції Н. Горюхіної [14], Є. Назайкінського [32;33]);
- *питанням аналізу музичних творів* (праці В. Бобровського[4], Н. Горюхіної [14], Л. Мазеля [29]);
- *проблемам виконавства на духових інструментах* (праці Ю. Усова [39;40], В. Буяновського [6], І. Якустіді [53], Ю. Гриценко [16;17]);

- *історії французької музики першої половини XX століття* (дослідження Г. Філенко [43], Т. Гнатив [15], І. Нестьєва [34], Г. Шнеєрсона [46;47], В. Конен [19;20]);
- *життю та творчості Ежена Бозза* (А. Понькіна [35], О. Виноградова [10], електронні ресурси [50; 51]); *Пауля Хіндеміта* (Б. Асаф'єв [2], Н. Бать [3], А. Веприк [9]) та *Ф. Фаркаша* ([41; 55; 56]).

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з актуалізацією виконавських аспектів стосовно творів Е.Бозза, П. Хіндеміта, виконавства Ф. Фаркаша.

Практична цінність отриманих результатів. Матеріал роботи може бути використаний в курсі методики гри на духових інструментах, історії німецької та французької музики XX століття, в курсі інструментознавства та інструментування.

Апробація дослідження. За матеріалами роботи підготовлено статтю для електронної збірки «Магістерські читання – 2020».

Обсяг та структура роботи. Дослідження має вступ, в якому формулюється мета та задачі роботи, визначається її актуальність та наукова новизна. В першому розділі подається інформація щодо валторнових шкіл в XX столітті та стильових тенденцій музики. Другий аналітичний розділ присвячений творчості Е. Бозза в контексті французької музичної культури XX століття та аналітичні етюди п'єси для валторни та фортепіано «У лісі». Третій розділ присвячений музичному та виконавському аналізу сонати для валторни та фортепіано німецького композитора П. Хіндеміта, а також творчості американського валторніста Ф. Фаркаша та його вплив на розвиток валторни як інструменту в контексті сучасної музики. У висновках підводяться підсумки, окреслюються перспективи подальших наукових пошуків. Список використаних джерел складає 57 позицій. Загальний обсяг роботи – 59 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ ВАЛТОРНИ У ХХ СТ:

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

1.1. Валторнові школи ХХ століття (радянська, українська та американська)

Безсумнівно, валторна – найпоетичніший інструмент сучасного оркестру. Кожен поважаючий себе композитор, який розпочинає роботу над партитурою, першочергово звертає увагу на нього. Вважається, що повноцінно оркестр буде звучати лише тоді, коли буде повний склад валторн. І це не випадково. Валторна, або як його називали раніше – ріг, дійсно звучить настільки чарівно, мелодійно та співуче, що поневолі привертає до себе увагу слухача та незмінно підкорює серце композитора.

Але за красу звучання, виконавцю доведеться щільно удосконалювати свою майстерність, бо валторна вважається найвибагливішим та найскладнішим інструментом. Наприклад, у 2007 році, валторна була занесена до Книги рекордів Гіннеса «як найскладніший для виконання музичний інструмент».

Любов до валторни розпочинається з перших занять на цьому інструменті. Але можна подумати, що така симпатія виникає лише у людини, яка тільки починає робити перші кроки у пізнанні цього інструмента. Це зовсім не так. Валторна виникла настільки давно, що історія музики втрачає її слід, не тільки в століттях, але навіть і в тисячоліттях.

Ю.Усов [40] зазначає, що « <...>римські воїни по-справжньому знали ціну цього інструмента і їх легіони налічували чимало воїнів-музикантів, які грали на мідних та бронзових рогах. Олександр Македонський (356-323 р. до н. е.) мав такий ріг, гучний звук якого досягав у ясну погоду п'ятнадцять кілометрів. Якщо вірити одному монаху-єзуїту, який заради своєї забави зробив усі розрахунки і сконструював цей інструмент, то цей гігантський ріг

мали підтримувати три підпори, а його розтруб в поперечному розтині мав бути три метри» [40, с. 9].

Розуміється, що грати якусь мелодію на такому інструменті було неможливо, але народні легенди пов'язують з іменем Олександра Македонського ще не одну дивовижну історію виникнення музичних інструментів. З тих далеких часів, валторна пройшла цікавий шлях розвитку та становлення до повноцінного інструменту призначеного для сольного виконання та симфонічного оркестру.

Розвиток валторнових шкіл – предмет багатьох досліджень, зокрема Ю. Усова [40], Ю.Гриценко [17], В.Буяновського [6]. Автори у своїх роботах розподіляють та характеризують школи таким чином:

Російська школа гри на валторні - одна з великих, яка має давню історію. Мистецтво гри на валторні прийшло в Росію з країн Європи. Незважаючи на те, що традиції гри на валторні в Росії мають досить давню історію, російська школа сформувалася значно пізніше, ніж з'явилися перші російські валторністи. Це пов'язано з тим, що протягом тривалого періоду в музичному житті Росії панували іноземні музиканти, яких спеціально запрошували з-за кордону.

Ініціатором та засновником російської валторнової школи був російський валторніст, музичний викладач та композитор, німець за походженням, професор Санкт-Петербурзької консерваторії Фрідріх Христианович Гоміліус. Він отримав музичну освіту в Дрездені, вивчаючи віолончель у Фрідріха Августа Куммера і валторну у Мошке. У 1830-х роках був першим валторністом військового оркестру у Дрездені та очолював відомий квартет валторністів. В 1838 Ф. Гоміліус переїхав до Росії. Він оселився в Санкт-Петербурзі і отримав роботу першого валторніста в оркестрі Імператорського двору де він грав до 1876 року. З 1873 по 1899 рік був професором по класу валторни в Санкт-Петербурзькій консерваторії, фактично започаткувавши професійне навчання гри на валторні в Петербурзі та Росії. Найбільш відомий серед учнів Ф. Гоміліуса був Ян Тамм, котрий

став його наступником як на посаді соліста оркестру Маріїнського театру, так і зайняв його місце викладача в консерваторії. Протягом більш ніж 25 років Ф. Гоміліус був одним із директорів Санкт-Петербурзького філармонійного товариства.

Таким чином, можна стверджувати, що валторнова школа в Росії зародилась ще в кінці XIX століття.

Першим навчальним закладом, який поклав початок формуванню російської виконавської школи гри на духових інструментах була Петербурзька Придворна співацька капела. В інструментальних класах капели викладали гру на всіх духових інструментах, в тому числі і на валторні. Співаки, що навчалися в інструментальних класах капели, вже мали певні музичні навички вокальної артикуляції і звукотворення, які сформувалися за час навчання співу. Як відомо, на російське валторнове виконавство величезний вплив справило те, що валторністами ставали колишні вокалісти. Класом валторни в Петербурзькій співацькій капелі керував чеський валторніст і арфіст, педагог, диригент, композитор, випускник Празької консерваторії Франц Шоллар. Він все життя працював поряд зі співаками, що в майбутньому мало вплив на його педагогічні погляди. Саме специфіка роботи в капелі мотивувала використовувати в якості навчального матеріалу російські та українські народні пісні, які мають особливості різноманітного видобування звуку, краси та виразності. Так, Ф. Шоллар поєднав в своїй методиці гри на валторні європейську академічність з народнопісенною мелодичністю.

У Москві традиції гри на валторні збагачувалися новими оригінальними якостями, які притаманні В. Буяновському, С. Вишневському, А. Глухову, П. Делію, С. Довгалюку, А. Дьоміну, В. Полеху, В. Солодуєву, С. Цесу, А. Янкелевичу та іншим. В. Буяновський зазначає: «<...> Ці музиканти і педагоги внесли вагомий вклад у справу розвитку виконавства та виховання багаточисельних кадрів радянських валторністів» [6, с. 68].

Традиція виконавства на валторні придбала ще одну відмінну рису – експресивність. Науковці помічають, що ця манера гри характеризується активним використанням широкого спектру виражальних засобів – динамічних, тембрових, агогічних.

Отже, відмінністю російської валторнової школи є особлива манера гри: виконавці на валторні не грають, вони співають за допомогою валторни.

Невід'ємною складовою еволюції російської валторнової школи в минулому столітті є її бурхливий розвиток в Україні.

Українська школа гри на валторні – самобутнє творче явище, витoki якого знаходяться в традиціях сольної, оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого і сучасності. Зараз в сфері виконавства на валторні триває процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару і науково-методичного потенціалу, що дозволяє робити висновок про прогресивність впливу цього ходу розвитку на виховання нової генерації вітчизняних валторністів. Становлення української школи валторного виконавства можна віднести до початку ХХ століття. В першу чергу вона спирається на оркестрову творчість композиторів-класиків. Музика багато в чому визначила виконавський стиль українських валторністів, яка відрізняється співучістю звучання, широким динамічним діапазоном, виразним вібрато. Валторнова школа України відзначається оригінальністю та унікальністю звучання інструмента, має свою методику навчання, що забезпечена власним методичним матеріалом, має певну групу послідовників, які неодноразово підтверджували свою індивідуальність високими досягненнями на міжнародних конкурсах. Вагома відмінність української школи гри на валторні від інших шкіл – це її художня домінанта. Якщо в американській та європейській школах головним завданням виховання валторніста є техніка гри, яка забезпечує його необхідними знаннями, уміннями та навичками для втілення музичного та художнього образу виконуваних творів, то українська школа навпаки – має завдання виховати не ремісника, а художника здатного до творчого самовираження.

Прагнення до художньо-творчого самовираження через музичний образ твору створює у виконавця потребу у віртуозному володінні технічними виконавськими засобами. Українські валторністи можуть пишатися тим, що знають і пам'ятають всіх, хто розвиває валторнову школу, хто надав їй рівня високих професійних досягнень. Це імена Л. Андреєва, І. Якустіді, В. Бабенко, С. Госачинського, П. Грушовенко, В. Дмитрова, П. Євстигнєєва, В. Марухно, В. Пилипчака, М. Станиславського, П. Чурікова, М. Юрченко, В. Яблонського та інших. Системоутворюючою ознакою виконавської школи, яка забезпечує цілісність системи і що визначає всі інші її параметри, є методика навчання: від неї залежить якість виконавства і рівень виконавчих досягнень. Сьогодні в українській школі валторнового виконавства спостерігається тенденція розширення інтонаційно-виразних засобів і ефектів гри, що сприяє безсумнівно підвищенню вимог до рівня розвитку виконавської майстерності, яка має на увазі досконале технічно і художньо виправдане відтворення музичного твору, ансамблевої та оркестрової партії. Як зазначає І. Якустіді, «<...>Для цього виконавський багаж валторніста повинен містити широкий комплекс технічних прийомів, а також інтонаційно-виразних засобів і ефектів виконання» [53, с. 5].

На основі ретроспективного аналізу науково-методичних, архівних першоджерел з'ясовано, що досліджуваний феномен є складним утворенням, в якому система відповідних умінь і навичок забезпечує успішність художньої інтерпретації музичних творів, а також стає джерелом ефективної виконавської діяльності

Американська школа валторнового виконавства відрізняється від інших шкіл. Перш за все це стосується видобування звуку. Особливість його в тому, що звук після відтворення стає гучнішим і змінюється тембр. Представники європейської школи та її послідовники стверджують, що це порушення так званого принципу «конусу» у видобуванні звуку. Але американські валторністи не тільки ігнорували цей принцип, але і зробили з цього порушення особливий засіб виразності. Уявлення про звучання валторни в

американській школі інше, вона звучить значно важче і втрачає свої звичні риси. В силу цих відмінностей між звучанням європейської і американської валторни, все частіше в валторновому світі говорять про те, що в руках американських виконавців звук валторни втрачає свої звичні риси. Валторна перестає бути собою, а стає якимось новим інструментом.

Методичні напрацювання та практичні досягнення видатних педагогів-музикантів минулого, щодо вдосконалення валторнового виконавства, стали основою створення валторнових шкіл, у яких формувалися принципи роботи над технікою.

1.2. Стильові тенденції музичної творчості XX ст.

На початку XX століття художня культура мала широкий спектр різних рухів, серед яких можна виділити декілька основних: пуризм, експресіонізм, абстрактивізм, футуризм, кубізм, фовізм, сюрреалізм, орфізм, конструктивізм.

Ці рухи отримали назву авангардизм. Як зазначається у відкритих джерелах, «<...>Авангардизм – умовний термін на означення загальних новаторських напрямів у художній культурі XX ст. Для них характерні прагнення докорінного оновлення мистецької практики, пошук нових засобів виявлення форми та змісту творів, переоцінка духовних цінностей і нове сприйняття світу. Поняття «авангардизм» не має однозначного тлумачення як щодо своєї естетичної сутності (воно тісно переплітається з модернізмом, що є його найрадикальнішою гілкою; головна ознака авангардизму, що заперечує фундаментальні основи реалістичного мистецтва (нефігуративність в образотворчому мистецтві, антимелодизм у музиці, «дія поза логікою» в театрі тощо)» [1].

В.Конен дає таку характеристику цього напрямку: «<...> авангард принципово порвав з тією системою звукової організації, яка впродовж тисячолітньої епохи визначала обличчя професійної музики Заходу. Він вийшов і за межі системи ладу, і за межі будь-якого темперованого ладу. Авангард оперує не тільки музичними інтонаціями, але на рівних засадах

залучає також будь-які шуми навколишнього середовища і звуки, отримані шляхом експериментування з електронним генератором. Таким чином, вже одне це широке звернення композиторів-авангардистів до сонорного матеріалу, який лежить за межами власне музичної інтонації, порушує найважливіші принципи традиційної композиторської творчості - а саме принцип тривалого формування виразних засобів, що пройшли відбір багатьох поколінь, і принцип вікової спадковості музичного мислення» [20, с. 466].

Протягом ХХ сторіччя відбулося чимало страшних історичних подій, безліч воїн. Музика стає своєрідним провідником для композиторів, вона відображає в цілому настрій епохи. Яскравими представниками цього часу стали Пауль Хіндеміт, Арнольд Шенберг, Олів'є Мессіан, П'єр Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Антон Веберн. З'являється напрямок, під назвою «неокласицизм», особливістю музичної мови якого стало повернення до принципів музичного мислення й жанрів, характерних для попередніх епох: бароко, класицизму й пізнього Відродження. Безліч композиторів шукали натхнення у продовженні романтичних традицій минулого або прагнули до повернення класицизму й бароко. Таким чином, неокласицизм став одним з протиставлень романтичної традиції ХІХ століття, а також пов'язаних з нею імпресіонізмом, експресіонізмом, веризмом. Але все це не заважає композиторам експериментувати і винаходити нові грані і можливості музичної мови, образів, гармонії та форм.

Публіці не завжди подобалися втілення нових ідей у музиці. За допомогою традицій класиків слухач поринав у приголомшливий світ гармонії зі зробленою системою тональності. Поява альтернативи звучання, що відобразилось в манері дивної інструментальної комбінації, не завжди сприймалося добре.

«<...>Говорити про новітній авангард дуже важко не тільки через вкрай обмеженого нашого знайомства з ним. Його художня логіка, очевидно, в цілому недоступна поколінню, вихованому на естетичних засадах оперно-

симфонічної творчості. Якщо музикант настільки величезного таланту, як Леонард Бернстайн, який має до того ж багатющий досвід інтерпретації музичних творів самого різного напрямку, дивується з приводу «нетривких примх» авангарду і його «гордовитого відношення до публіки», то для професіоналів меншого масштабу і для широкої публіки старшого покоління авангард тим більше залишається глибоко зашифрованою системою», – так підкреслює неоднозначне відношення до авангарду В.Конен [20, с.465].

Заклали плацдарм для майбутніх новаторів такі відомі композитори, як Густав Малер, Ріхард Вагнер, Клод Дебюссі, Ігор Стравінський, Бела Барток і Арнольд Шенберг. Їх по праву можна вважати фундаторами основних принципів музики XX століття. Вони дали значний поштовх для їх учнів – П. Хіндемита, С. Прокоф'єва, А. Веберна, А. Берга, Д. Шостаковича.

На початку XX століття відбувся значний підйом романтизму, але і водночас – криза. Яскравим представником музичного романтизму стають Густав Малер (1860-1911) та Ріхард Штраус (1864-1949), в музиці яких чітко прослідковується вірність традиціям романтичних героїв XIX століття (Ф.Шуберт, Л.Бетховен)

В пошуках натхнення, деякі композитори звернулися до фольклору. Угорський композитор Белла Барток стає одним з найвпливовіших новаторів авангардизму, вивчаючи селянський фольклор (угорський, словацький, тощо) і поєднуючи його з новими прийомами. В свою чергу, американські композитори, такі як Дюк Еллінгтон та Джордж Гершвін, експериментували з додаванням джазу, який з'явився на початку XX століття і швидко розповсюдився.

Висновки до розділу 1

Валторна пройшла свою еволюцію від часів О. Македонського до сучасності, стала повноцінним сольним інструментом і невід'ємною частиною симфонічного оркестру. За цей час формувалися школи гри на валторні, серед них російська, українська та американська школи.

Характерні риси російської школи – активне використання виражальних засобів (динаміка, агогіка, тембри), приближення звуку до співу. Українська школа має схожі риси з російською, але на відміну від останньої характеристики ставить на перший пункт вміння творчо підходити до виконання і вже відштовхуючись від ідеї, знаходити технічні прийоми.

Яскравою ознакою американської валторнової школи є форсування звуку. У виконанні представників американської школи інструмент втрачає свій звичний тембр, додається більше металевого призвуку.

Музика XX століття стає призмою, через яку композитори відображають страшні реалії епохи. Загальною характеристикою музичних тенденцій можна назвати різноманітність стилів і мови. Новаторами і реформаторами цього часу стали Арнольд Шенберг, Пауль Хіндеміт, Олів'є Мессіан, П'єр Булез, Антон Веберн, Карлхайнц Штокхаузен. Поява неокласицизму як протиставлення романтичної традиції XIX століття. Однак, початок XX століття пройшов під знаком останнього розквіту й одночасно кризи романтичної музичної культури та повернення інтересу до фольклору.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІСТЬ ЕЖЕНА БОЗЗА – ПРЕДСТАВНИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ ст.

2.1. Дослідження, присвячені життю та творчості Е. Бозза

Одним з представників французької музичної культури ХХ століття є Ежен Бозза (Eugene Bozza) (1905-1991), якого можна вважати провідним композитором, що писав музику для духових інструментів. Будучи скрипалем, він активно писав твори для інструментів, які були далекі від струнних. Проте, його творчість практично не вивчена, а твори мають популярність в Україні тільки в рамках виконання і проаналізовані не були.

Існує невелика кількість досліджень творчості Ежена Бозза, які мають узагальнюючий характер і знаходяться на інтернет ресурсах [50; 51]. З них черпаємо наступну інформацію. Ежен Бозза (1905-1991) походить з родини музикантів (народився в Німечці). Його батько (Умберто Бозза) був італійцем, грав на скрипці в різних закладах. Саме він став прикладом для Ежена, який вивчився грати ще й на фортепіано. Під час першої світової війни сім'я змушена була покинути країну і виїхати ненадовго до Італії. З 1919 року Е.Бозза навчався в Паризькій консерваторії у Анрі Бюссе, Анрі Рабо і Люсьєна Капе за різними спеціальностями, закінчивши її як скрипаль (1924), диригент (1930) та композитор (1934). Працюючи в театрі Опера-комік в Парижі (1938-1948) та керуючи Національною школою музики у Валансьєні (до 1975 р.), Е. Бозза вніс вагомий вклад в музичну культуру Франції у ХХ ст.

Особливу цінність в дослідженні життя і творчості Е. Бозза представляє стаття Антоніни Понькіної¹ [35]. Авторка розглядає еволюцію стилю

¹ Музична спадщина Ежена Бозза також висвітлена в роботах зарубіжних дослідників. Багато з них стосуються питань аналізу музики для духових. Серед них роботи докторів філософії університетів різних міст Америки, присвячені творам для кларнета – Скотт Локк, Шара (1996), фагота – Деніз Сесіль, Роджерс Горобина, Міссісіпі (1978), труби – Джон Ентзі, Південна Кароліна (1998), Джейсон Довел, Північний Техас (2007), Рауль Соса Орнелас, Міссісіпі (1986), тромбона – Джейсон Гаас, Небраска-Лінкольн (2007), Ненсі Елізабет Vogt, Небраска-Лінкольн (2006), саксофона – Девід Мідоус Маккал, Джорджія, (1990), Жерар Стівен Мохен, Колумбія (1982) та інші.

композитора, його значення в виконавському мистецтві ХХ століття і виділяє три періоди творчості:

- Перший період (30-40-ві роки)
- Другий період (50-70-ті роки)
- Третій період (80-90-ті роки)

Перший період (30-40-ті роки) відзначений як ранній період у творчості Е. Бозза. А. Понькіна відзначає вплив імпресіонізму на гармонію та мелодію: «Можна відзначити використання імпресіоністичних розмитих гармоній, які нанизуються одна на іншу і складають розширені акорди нетерцієвої структури, паралелізм різних інтервалів і використання акордів з розщепленими тонами та іншими хроматичними складовими» [35, с. 16]. З боку ладових характеристик – застосування пентатоніки, взаємодія мажору і мінору, з боку метра – застосування змінного метра, з точки зору ритму – велика кількість синкоп, фактура в партії фортепіано грає роль супроводу, але місцями нагадує оркестрову, з точки зору форми – тяжіння до тричстинної.

У перший період своєї творчості, Е. Бозза вже активно писав твори для флейти - «Агрестід» (1942), гобоя - «Пасторальна фантазія» (ор. 37, 1939), кларнета - «Буколіка» (1949), фагота - «Речитатив, сициліана і рондо» (1936), валторни - «В лісі» (ор. 40, 1941), а також ансамблеві твори, наприклад, «Арія» для саксофона, флейти або кларнета (1934).

Серед особливостей композиторського письма в музиці для духових авторка зазначає деталізацію штрихів (*legato*, *non legato*, *detache*, *staccato*: «<...> завдяки поєднанню «етюдних труднощів» з незвичайним поєднанням штрихів, композитор досягає ясності і віртуозності, і отримує можливість для нового семантичного наповнення творів» [35, с. 17].

У цей період для творів Е. Бозза також помічається характерний вплив джазової музики, особлива увага до виразної кантилени духових інструментів. З цього формулюється висновок: «<...> в перший період

творчості Е. Бозза відбувається викристалізовування особливостей стилю композитора і пошук нових можливостей духових інструментів» [35, с. 17].

Другий і третій періоди творчості характеризують еволюцію стилю, створення творів для духових. У 1950-1970-ті роки він пише «Кларібель» для кларнета і фортепіано (1952), «Сільські картинки» для труби і фортепіано (1955), «В стилі Баха» для тромбона і фортепіано (1957), «Новий Орлеан» для бас-тромбона і фортепіано (1962), «Концертино для труби з оркестром» (1970) та багато інших творів.

В останній період творчості композитор також не припиняє писати для духових інструментів і створює переважно ансамблеву музику. Сюди входять «Капріччіо на теми Клода Дельвінкура» для дванадцяти духових інструментів (1985), «Три імпресії» для двох флейт (1988), «Три п'єси» для флейти і гобоя (1990) та інші.

2.2. «В Лісі» Е. Бозза ор. 40: аналітичний етюд

П'єса Ежена Бозза «У лісі» для валторни і фортепіано - яскравий приклад програмного твору. Створена в перший період творчості в 1941 році, вона відобразила ті тенденції в музиці композитора, які вже намітилися раніше. Більшою мірою ми можемо судити тільки по наявності програмних творів та їх тематиці. Наприклад, за кілька років до написання п'єси «В лісі» композитором було створено інший програмний твір «Пасторальна фантазія» (ор. 37, 1939). Сама назва відсилає нас з одного боку, до образів пасторалі (зображення природи, сільського життя), з іншого – до жанру фантазії, або глибше, до принципу фантазійного. Саме ці два параметри мають пряме відношення до аналізованого твору.

Образи природи, пов'язані з лісом досить часто зустрічаються в творчості різних композиторів. Варто згадати «Шум лісу» Ф. Ліста, «Таємничий ліс» Ф. Шопена, фортепіанний цикл «Лісові сцени» Р. Шумана, «Шелест лісу» з опери «Зігфрід» Р. Вагнера і багато інших.

Є. Назайкінський зазначає, що «<...> звукообразотворчого в музиці набуває узагальнений жанровий відтінок завжди, завдяки опорі на власні музичні жанрові начала, на використання музичних лексем, кинем і інтоном. І лише, дуже умовно, можна говорити про мальовничості, картинності, пейзажності як про власне жанровий початок. Очевидно, що з нею пов'язані і пасторальні, і сучасні досліди відтворення в музиці природи, тиші, спокою, але також і відтворення галасливих урбаністичних ефектів» [33, с. 200]

П'єса «В лісі» написана в тричастинній формі з контрастним середнім розділом. Структура цілого виглядає наступним чином:

Схема №1

I частина Allegro moderato	II частина Andante espressivo	III частина Allegro moderato
<i>Вступ – 5</i>	<i>6-11</i>	<i>12-17</i>
<i>60 тактів</i>	<i>74 такта</i>	<i>56 тактів</i>

Зробивши структурний аналіз всі частини приблизно однакові за масштабом, що на перший погляд робить форму твору врівноваженою. Однак неспішний темп у другій частині робить її дещо ширше і об'ємніше в порівнянні з крайніми частинами.

Перша частина (Allegro moderato) складається з двох розділів і містить характерні риси музичної мови композитора, які обумовлені програмністю, безпосередньо пов'язаної з зображальністю. До них відносяться: мелодія інструментального типу з тріолями, синкопами, пунктирним ритмом; часті паузи як в сольній партії, так і в партії фортепіано; змінність метра з 2/4 на 3/4 (іноді в сусідніх тактах); деталізація агогіки; прийоми імітації (звуконаслідування). Відсутність ключових знаків в крайніх частинах і першому розділі другої частини наводить на думку про C-dur як тональність в якій написано твір. Проте ми не бачимо тут тонічного тризвуку цієї тональності як центрального елементу системи (термін Ю. Холопова). Більш

того, опорою служить акорд (f-c-f), який не раз з'являється в творі і є тим самим «центральною елементом».

«У лісі» починається фортепіанним вступом урочистого характеру. Його тематизм складається з двох елементів - гучних, фанфарних акордів і активної висхідної теми.

Приклад №1



Кварто-квінтовий акорд f-c-f, який з'явився на початку твору, визначає переважну в першій і епізодично другій частинах структуру акордів:

І частина

II частина

т. 1, 2, 36-44, 58-60; т. 61-74;

Починаючи з другого розділу другої частини, до акорду f-c-f додається терція, що робить гармонічну вертикаль твору більш щільною, об'ємною і визначається тональний центр твору – F-dur.

Другий елемент вступу - тема активного характеру, що надає характер всьому твору. По спрямованості руху вона представляє дугу - висхідний рух в діапазоні «c₁-a₂» і поступенний ход вниз до «g» малої октави. Активний характер темі надає початкова висхідна інтонація кварта з затакту, обігрування мажорного тризвуку, акцентування кожного звуку. При русі вгору в темі постійно змінюється ритм (синкопи, тріолі, різні ритмічні фігури), що робить її вибагливою, мінливою. Виходячи з названих музичних особливостей теми, в ній можна виявити жанр скерцо, особливо популярного в XIX та XX столітті.

Починаючи з 6 такту звучить валторна, спочатку імітуючи перший елемент теми вступу, а далі вільно та імпровізаційно розвиваючись.

Приклад №2



Композитор відштовхується від узагальненої програмності, звідси - мінливий ритм, синкопи, тріолі, рух мелодії по різних тональностях. Від виконавця вимагається врахувати всі ритмічні складності валторнової партії, слідувати за диханням в досить швидкому темпі.

Як тільки починає звучати валторна, партія фортепіано починає виконувати функцію супровіду, що характеризується окремими акордами та співзвуччями різної структури. Лише зрідка в ній виникають початкові елементи активної теми зі вступу (тт. 19-20, тт. 56-57). Така функція фортепіанної партії підтримує довгі тривалості по відношенню до партії валторни. Рухливість ритмічних фігур, швидкий темп створюють яскраву картину лісу, в якому можна почути шелест дерев, голоси тварин, спів птахів. Наприклад, перед розділом (Recit.) партія фортепіано звучить в досить високому регістрі, ніби імітуючи крик зозулі:

Приклад № 3



Починаючи з 36 такту (Recit.) настає другий розділ I частини. Композитор не дає чіткого розмежування розділів форми за допомогою глибокої цезури. У партії валторни пауза, в партії фортепіано продовження руху, яке плавно переходить в акорд f-c-f, який триває. Мелодико-

інтонаційні й ритмічні параметри валторнової теми значно змінюються в порівнянні з початком твору .

Приклад №4



Тема викладається довшими тривалостями, ритм більш стабільний та менш мінливий, в основі тематизму два домінуючих елемента – розвинений рух мелодичної лінії та повторність терцієвих інтонацій. Починаючи з 57 такту в мелодії з'являються елементи секвенції, розвиток набуває варіативності.

Партія фортепіано, так як на початку твору «У лісі», виконує роль супроводу, гармонічного фону. В основі фактури три складові – кварто-квінтові акорди у вигляді гармонічної вертикалі й фігурації у високому регістрі, та повторення початку активної теми вступу (цифра 5).

Опора на програмність, пов'язану з зображальністю, обумовлює граничну деталізацію композитором темпу і агогіки. Темпова градація першої частини - Allegro moderato (1-56 тт.) та Vivo (57-60 тт.) Слід зазначити насиченість численими авторськими ремарками:

Схема № 2

<i>Poco rit</i>	<i>a tempo</i>	<i>rall. poco</i>	<i>ne pas quitter les deux pedales (для партії фортепіано)</i>	<i>simile</i>	<i>Rit.</i>
28 т.	29 т.	43 т.	45 т.	46, 52 т.	58, 60 т.

Перехід до другої частини (*Andante espressivo*, 6 цифра) здійснюється без зупинки та глибокої цезури. Відчуття появи нового розділу форми відбувається через зміну темпу, метру (замість 2/4 - 5/4) та фактури.

Друга частина складається з декількох розділів. Перший розділ, також як і перша частина, починається невеликим фортепіанним вступом (61-64 тт.). В основі кварто-квінтові акорди з центральним акордом - f-c-f-c, але в більш насиченому варіанті, з подвоєнням звуків та акцентами.

Приклад №5



Низький регістр, рівномірний рух четвертними тривалостями, акцентування і підкреслення кожного акорду, динаміка *ff* створюють в уві картину величного лісу, глибини просторів могутньої природи.

З появою партії валторни музика набуває зовсім інших відтінків (*pp*, *dolce*).

Приклад № 6



Гра динамічними відтінками, регістрами, гармонією, фактурою – характерні риси творів Е. Бозза. Співвідношення партій солюючої валторни

та фортепіано також відрізняється від першої частини. У позначеному розділі форми вони рівноправні, мають схожий ритмічний план, партія валторни дублює мелодію і бас фортепіанної партії. В тактах 76-80 домінує фортепіанна партія, яка служить своєрідним завершенням першого розділу II частини. Вперше в гармонічній вертикалі з'являються акорди терцієвої структури, тим самим готується наступний розділ, дається відчуття тональної опори.

Щільність фактури, дублювання, охоплення крайніх регістрів фортепіано створюють об'ємне та масивне звучання. В той же час кварто-квінтова вертикаль створює відчуття порожнечі, а секундове співвідношення акордів, застосування VII низького ступеня, надає особливе ладове забарвлення. Всі перераховані особливості зближують цей розділ з російською музикою, а саме творчістю О. Бородіна та М. Мусоргського.

Другий розділ II частини (*Allegro vivo*, 81 т.) – тематичний і тональний центр всього твору. Вперше композитор використовує ключовий знак і весь музичний розвиток відбувається в межах F-dur. Також вперше тут з'являється розмір 6/8. Орієнтуючись на ритм основної теми можна робити висновок про танцювальну данного музичного зразка.

Приклад № 7



Цей розділ знову відкриває фортепіанна партія, тематизм заснований на активній темі вступу. В основі музичного розвитку лежить імітація, тобто в фактурі з'являються елементи поліфонічного розвитку. Партія валторни також імітує тему, з моменту її появи інший інструмент бере на себе функцію акомпанементу.

Приклад № 8



Тема проходить двічі з подальшим варіативним розвитком. Серед прийомів гри варто відзначити трелі, форшлаги. Найбільшею складністю у виконанні є гра на стакато в швидкому темпі.

Для гармонічної вертикалі другого розділу характерні акорди терцієвої структури, гармонія наближається до класико-романтичної. У структурі цілого утворюється наступний гармонійний ланцюжок (F-dur):

$$T-T_2-VI-3b_{6/4} \text{ (в d-moll)}-T_{6/4}-VI_6-D_9^r-DD_{4/3}^{b5}-D_7,$$

який також проходить декілька разів варіюючи з додаванням інших акордів у зазначеній тональності. Як бачимо, композитор сміливо користується акордами з альтерованими ступенями з мінімальною кількістю певного арсеналу акордів. Гармонія важлива для нього не стільки з композиційної точки зору, скільки з боку фонізму (характерна риса імпресіоністів).

Перехід до останнього розділу II частини здійснюється завдяки повторності багатозвучних акордів у фортепіано:

Приклад №9



Новий розділ (*Molto lento*, 3 такт від цифри 10) вперше у творі починається з сольної теми валторни:

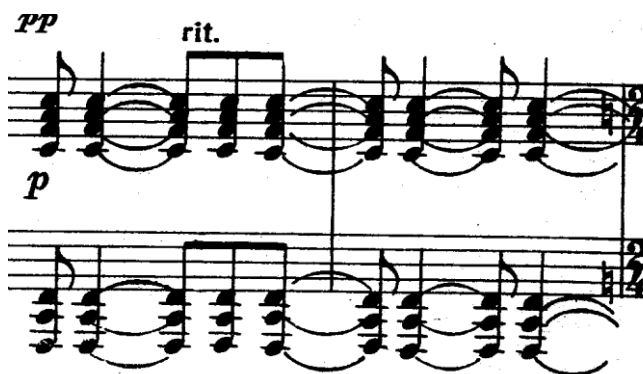
Приклад № 10



Мелодичні й ритмічні параметри теми поступово ускладнюються: мелодія виходить за межі тональності F-dur, часто з'являються синкопи.

Третій розділ готує репризу в аспекті багатьох параметрів. Гармонічна вертикаль втрачає послідовну функціональність, терцієві за структурою акорди вже не входять в рахунок близьких до тональності акордів, гармонія нагадує стиль пізніх романтиків. Перехід до репризи знову здійснюється за допомогою остинатного повторювання акордів у фортепіанній партії:

Приклад № 11



Реприза (*Allegro moderato*, 2/4, цифра 12) варійована (повторює тільки перший період I частини) і складається з трьох розділів, серед яких всі мають значно рухливі темпи. Даний зразок репризи можна назвати динамізованою, традиції якої походять з сонатно-симфонічних циклів віденської класичної школи.

Схема №3

I розділ	II розділ	III розділ
<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato - Poco piu vivo</i>	<i>Animato</i>
цифри 12-14	цифри 15-17 (до такта 181)	цифра 17 (181-191)

Всі розділи відзначені зміною фактури, типом інтонування, образною сферою. Якщо в першому розділі партія валторни повторює першу частину, то в інших розділах вона зовсім інша. У другому розділі ритм ускладнюється гліссандуючими пасажами, часто застосовується пунктирний ритм. У фортепіанній партії після потужних семизвучних акордів, фактура представлена тремолоючими аккордами тональності E-dur, що замінюються арпеджіо. Всі ці прийоми передають шелест дерев, мерехтіння сонячних променів, таємничість та загадковість природи.

У третьому розділі в партії валторни виникають тріолі, секстолі, форшлаги, тобто вона динамізується, а у фортепіано співзвуччя, акорди, арпеджіо.

Висновки до розділу 2

1. Активний розвиток французької музики якісно вплинув на творчість Ежена Бозза, який працював практично у всіх популярних музичних жанрах. Крім досить великого списку творів для духових інструментів, в перший період творчості композитором також написані опери «Легенда про Рукмані» (1934), «Леонідас» (1947), балети «Римські свята» (1939) та «Пляжні ігри» (1945), ораторія «Спокуса Святого Антонія», а також концерти, симфонія та камерні твори для різних інструментів.

Незважаючи на значний творчий доробок, творчість Ежена Бозза не отримала висвітлення та оцінки у вітчизняному музикознавстві. Особливу

зацікавленість до його творів проявили американські дослідники, які найчастіше зверталися в своїх роботах саме до музики для духових інструментів.

Спираючись на інтереси теми даної наукової роботи, значення творчості Е. Бозза дуже велике, враховуючи досить малий список творів для валторни інших французьких композиторів першої половини ХХ століття. Для композиторів того періоду був більш близький тембр флейти, кларнету, а звернення до мідних духових інструментів соло було дуже рідкою подією. Це пояснюється природою цих інструментів, що не володіють м'яким і ліричним тембром, притаманним дерев'яним духовим інструментам.

2. Проаналізований твір «У лісі» для валторни і фортепіано з точки зору композитора як виконавця, дозволяє зробити висновок про бездоганне володіння композитора валторною, її діапазоном і технічними можливостями. Створюючи програмний твір, Е. Бозза використав найрізноманітніші прийоми гри відкритим і закритим звуком, гліссандо, форшлаги, вентельні трелі та багато інших.

Увібравши в себе природу джазової музики, композитор прагнув втілити її у своїх творах. Це проявилось в постійній зміні ритмічних малюнків, синкопах, нерівномірних акцентах, зміни стаккатно-легатного способу звуковидобування. Характерні для джазу принципи імпровізації та фантазійності знайшли втілення в цьому творі.

З іншого боку в творі Е. Бозза помічаються риси імпресіонізму, що у ставленні деалізувалося в ставленні до гармонії з точки зору фонізму, а не як до структури формоутворення, хоча останнє приміняється в повній мірі.

Крім перерахованих стильових тенденцій, можна углядіти й зв'язок з епохою романтизму та з елементами стилю російської музики. З точки зору жанру досить складно знайти єдиний жанровий прототип. Можна відзначити риси скерцо, або скерцозність музики й танцювальні елементи. У другій частині виникає параллель з епічною музикою російських композиторів, що втілює ознаки епохи романтизму, але зі своїм колоритом.

Виконання твору Ежена Бозза «У лісі» вимагає віртуозного володіння інструментом. Композитор вміло застосовує прийоми гри без нарочитості, а навпаки використовуючи їх для досягнення звукообразотворчих ефектів. Часті зміни темпу, динаміки, агогіки ставлять перед виконавцем непрості виконавські завдання – в першу чергу це вміння швидко чергувати різні стани та настрої, слідуючи мінливості музики та не втрачати цілісність загальної лінії розвитку та форми твору в цілому.

РОЗДІЛ 3

ТВОРЧИСТЬ НІМЕЦЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА ВИКОНАВЦІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ

3.1. Соната для валторни П. Хіндеміта: досвід виконавського аналізу

Яскравим прикладом німецької музики для валторни в ХХ столітті є соната для валторни та фортепіано Пауля Хіндеміта (1895-1963), написана в 1939 році. Не зважаючи на те, що твір написаний майже століття тому, виконавські складності, сучасність та яскравість музичної мови перетворюють сонату на найсучасніший твір.

З точки зору музичної форми твір виконаний композитором в рамках класико-романтичних традицій (стиль неокласицизм), соната має три частини. Перша частина представляє собою класичну сонатну форму, що складається з експозиції, розробки та репризи, друга частина має тричастинну репризну форму, а третя частина виконана у досить незвичній три-п'ятичастинній формі з кодою та елементами рондо, за жанровою основою нагадує скерцо.

Так, перша частина сонати П. Хіндеміта має тональність F-dur й написана в сонатній формі. Експозиція має багатотемну основу й складається з трьох елементів: головної партії (ГП), побічної партії (ПП) та заключної партії (ЗП). Вирішуючою в газулі характеру музики стає активна, дійова та окреслена ГП (F-dur), мелодична лінія якої належить валторні:

Приклад 12



Отже, ГП має характерні ознаки маршу: чіткий ритм досить крупними тривалостями, рішучі широкі стрибки в мелодії, а активний розвиток руху в партії фортепіано створюють відчуття справжньої урочистої ходи. Вся ГП має тричастинну репризну форму, що робить її завершеною. Партія фортепіано досить розвинена і також приймає участь у викладенні тематизму ГП:

Приклад 13



Побічна партія без зміни темпу має досить контрастну основу. Вона написана в тональності сіс-молл, про що свідчить органний пункт в партії фортепіано, також змінюється фактура обох інструментів: мелодія валторни набуває більш кантиленних рис, але з інтервалікою мелодій інструментального типу (ходи на широкі інтервали, широкий діапазон), партія фортепіано навпаки стає переривчатою, що складає контраст валторні:

Приклад 14

B.S.S 36106

Слід відзначити, що велика частина розвитку ПП відводиться партії фортепіано, що майже весь твір не виконує функцію акомпанементу, а має свою окрему лінію розвитку та сольні фрагменти. Фактура фортепіано претендує на повноцінний та самостійний твір. В розвитку ПП композитор використовує поліфонічні прийоми розвитку, зокрема фугато.

Заключна партія написана в тональності A-dur, досить лаконічна та повертає характер і настрій ГП. ЗП побудована на перекличках двох інструментів, її тематизм витікає з двох вже прозвучавших партій. Звертають на себе увагу гамоподібні пасажі, які в тональному плані поєднують дві одноіменні тональності A-dur та a-moll:

Приклад 15



Розробка сонати для валторни та фортепіано заснована на розвитку тематизму експозиції та складається в трьох розділів. Перший розділ розвиває тематичний елемент висхідних чистих кварт з ПП. Майже одночасно з'являється нова мелодична лінія у валторни, на основі якої відбувається розвиток до якого доручається партія фортепіано. Слід зазначити, що розробка відрізняється тональною нестійкістю, хоча взагалі сонату можна віднести до тональної музики. Саме розробка має у своєму розвитку прийоми атональної музики. Також в розробці продовжуються поліфонічні прийоми розвитку, теми часто проводяться в стретному вигляді. В другому розділі новий тематичний елемент досягає кульмінації в партії валторни, яка контрастує з динамічним розвитком партії фортепіано. Партія фортепіано має вигляд загальних форм руху, швидко змінюючися фігурації

не несуть в собі тональної опори. Музика набуває ознак скерцо та драматичності звучання:

Приклад 16



Третій розділ розробки поєднує квартові кличні інтонації з новою темою другого розділу. Незвичайним стає перехід до репризи. В кінці третього розділу (цифра 9) двічі звучить початковий елемент ГП, який створює відчуття помилкової репризи. Таким чином початок традиційної репризи стає менш несподіваним та контрастним.

Реприза починається з проведення ГП в основній тональності F-dur, але партія починається не з сильної долі як в експозиції, тобто акцентика переміщується. ГП скорочена за обсягом та динамізована, партія фортепіано помітно відрізняється від експозиції, має широкий діапазон, щільну фактуру та ритмічний малюнок ЗП експозиції:

Приклад 17



Відокремленість ГП та ПП в репризі відбувається за рахунок фортепіанної зв'язки, заснованої на загальних формах руху в основній тональності, завдяки чому поява ПП в тональності *fis-moll* утворює окреслений ладовий контраст однотерцієвих тональностей. Фактура партії фортепіано повністю змінюється, набуває рис кантилени поряд з валторною, а органний пункт стає більш завуальованим завдяки ритмічній основі. В галузі ритму композитор використовує незвичайну групу, що отримала назву геміола, але не в класичному варіанті. Геміола – це групування дводольних мотивів у тридольних тактах, але розмір першої частини сонати 4/4. Та все ж дводольні мотиви порушують рівномірні акценти та повністю змінюють відчуття метру. Така ритмічна група часто зустрічається в творчості П. Хіндемита.

Приклад 18



Завдяки динамізації репризи композитор не використовує тему ЗП, але як було сказано раніше, її ритмічний малюнок використовується у ГП. Завершується перша частина сонати кодою, що в першу чергу стверджує основну тональність твору та урочистий і піднесений характер. Знову звучання ГП створює тональний контраст: розвиток ПП завершується в тональності *Des-dur*, а кода починається у *F-dur* (дана терцієва зв'язка між тональностями у фіналі отримає значення кадансового звороту).

Слід зазначити, що незважаючи на традиційність виконання першої частини сонати з точки зору форми, композитор індивідуально побудував тональний план. Наприклад, тональності експозиції утворюють збільшений

тризвук F-cis-A, тональності розробки мало відчуються через неспинний розвиток та тональну нестійкість, а реприза заснована на контрасті однотерцієвих тональностей F-fis, межа репризи й коди на контрасті мажоро-мінорного споріднення тональностей Des-F. Таким чином можна зробити висновок, що соната для валторни та фортепіано написана у XX столітті заснована більш на романтичному трактуванні тональності, часом з відчуттям головних функцій та з акцентом на її колористичний бік. Елементи атональної музики використовуються в кульмінаційних зонах та в активному розробковому розвитку музичного матеріалу. Незважаючи на тональну основу першої частини сонати, музика звучить сучасно й гостро. Тому причиною є вміла робота композитора з тональністю й перетворення консонуючих співзвуч на дисонуючі шляхом збагачення акордів неакордовими звуками, а мелодій – різного походження хроматизмами.

Друга частина сонати написана в тональності C-dur та тричастинній репризній формі. Повільний темп, зосереджений та неспішний розвиток, – все перераховане складає контраст першій частині сонати для валторни. Не зважаючи на те, що форма частини досить прозора, складнощі на себе переймає тональність. По початковим акордам у фортепіанному вступі можна визначити C-dur, але збагачений побічними септакордами, нонакордами, неакордовими звуками, таким чином ясно тональність не відчувається. Такий висновок можна зробити у зв'язку з появою чітко впізнаваних функцій тональності:

Приклад 19



T VI⁷ D⁹ T₆ II⁷

D⁷

Отже, друга частина починається досить тривалим фортепіанним вступом (17 тактів) у формі періода, що складається з двох речень. Речення мають не квадратну будову, що порушає відчуття завершеності побудови. За ритмічним малюнком музика нагадує жанр мазурки, але в повільному варіанті, тобто мазурка тут має інтерпретацію не запального сільського танцю, а ліричного та камерного жанру. Вже у вступі відбувається активний розвиток теми в тональному плані, початкова мелодія секвенційно звучить в далеких тональностях Fis-dur, H-dur, gis-moll, тобто такий тональний розвиток складає контраст неспоріднених тональностей, а акорди несуть в собі не функціональний, а колористичний характер. Також, композитор активно використовує акорди нетерцієвої структури, зокрема квартакорди, а нові тональності вводяться квінтовими ланцюжками як зіставлення. Таким чином одночасно задіяне і кварто-квінтове коло, а з іншого боку – співставлення далеких неспоріднених тональностей:

Приклад 20



Фортепіанний вступ завершується на домінанті основної тональності, після чого з'являється партія валторни, яка точно дублює мелодію фортепіано з другого речення вступу. Партія фортепіано різко змінюється, вона стає одноголосною, прозорою, а її ритмічний малюнок та інтерваліка нагадують барочну риторичну фігуру *circulation*, завдяки якій відчувається вплив духовної музики:

Приклад 21



Так, подальший розвиток доручається партії валторни та охоплює три речення, в якому перше та друге подаються через фортепіанну зв'язку. Фактура супроводу також трансформується до гамофоно-гармонічних структур, музика набуває ознак вальсовості. Перший розділ завершується в тональності d-moll.

Середній розділ є контрастним по відношенню до експонування основного тематизму, він складається з двох невеликих та єдиного настрою частин. З'являється нова та більш окреслена тональність H-dur, що складає перший етап контрасту, змінюється розмір з 3/4 на 9/8, високий регістр в партії фортепіано надають музиці ознак баркароли. Партія фортепіано досить остінатна та монотонна, та незважаючи на це їй доручається основний ладово-гармонічний розвиток. Мелодична лінія валторни не досить розвинена, вона має вигляд невеликих фраз обсягом по три такти, інтонаційно пов'язаних з тематизмом основного розділу:

Приклад 22



Другий фрагмент середнього розділу відрізняється ще більшим з'язком з картинами природи. Пасторальність стає головною характеристикою музичного матеріалу. Це проявляється в домінуванні фортепіанної партії, досить високому регістрі, пассажах, трелях, – загальний колорит музики наближається до імпресіонізму. В цьому епізоді валторна виконує функцію педалі, слугує фоном для розвитку лінії фортепіано. Через невелику двутактову зв'язку починається реприза. З точки зору форми реприза майже не відрізняється від першого розділу. В репризі динамізовано та скорочено проводиться основна тема, встановлюється більш активний діалог між фортепіано та валторною, немає довгих фрагментів розвитку саме фортепіанної лінії, взагалі фактура стає більш щільною, акорди стають багатозвучнішими, ніж в експонуючому розділі. Композитор в репризі використовує класичний варіант групування геміоли (дводольного мотиву в тридольному такті), який став хрестоматійним прикладом в курсі теорії музики:

Приклад 23



Завершується друга частина сонати незвичною на неочікувану тональністю D-dur.

Третя частина сонати для валторни та фортепіано написана у тональності F-dur та три-п'ятичастинній формі з елементами рондо та кодою.

За характером музики та жанровою основою фінал твору наближається то скерцо, а обраний композитором розмір 3/2 створює відчуття танцювальності. Швидкий темп, пунктирний ритм, мажорний лад – все це додає музиці урочистості та піднесеності, досить характерної для фіналу. Саме таке забарвлення має короткий фортепіанний вступ, який як святкові фанфари розпочинає третю частину. Початкова тема звучить в партії валторни, а потім отримує розвиток у партії фортепіано:

Приклад 24



В подальшому розвитку тема отримує надзвичайно виконаний мотивний розвиток. Даний музичний матеріал виконує в формі роль рефрену, який окреслює музичну форму фіналу взагалі. Слід відзначити нерегулярні акценти та музичний розмір, що постійно змінюється. Все це робить музику незпинною в розвитку та десь близькою до запалу народних танців та гулянь. Завершується рефрен в тональності C-dur. Контрастним епізодом в формі стає наступна побудова – пасторальна замальовка в тональності a-moll, тематизм якої сповнений інтонаційної витонченості, ритмічної примхливості, де обидві партії одночасно контрастують та доповнюють одна одну:

Приклад 25

Langsam (♩ bis 66)

Цікаво, що далі тематичні елементи будуть розвиватися окремо, а момент кульмінації П. Хіндеміт доручає партії фортепіано, в якій вперше водночас поєднуються обидві теми, з перевагою валторнової мелодії. Утворюючи струнку форму далі повертається музичний матеріал рефрену, але в новій тональності D-dur. Велика кількість октавних стрибків, пунктирний ритм, висхідна спрямованість музичного розвитку роблять характер музики ще більш піднесеним та урочистим. По завершенню розвитку основної теми знову звучить епізод в тональності cis-moll, але на музичному матеріалі минулого епізоду:

Приклад 26



Саме цей факт дає зрозуміти, що для повноцінного рондо не вистачає нового тематизму, тому форма фіналу визначається як три-п'ятичастинна. Звертає на себе увагу те, що тема проходить у збільшенні (у порівнянні з першим епізодом) та має більш тривалий розвиток.

Завершує фінал повернення теми-рефрену в партії фортепіано в основній тональності F-dur. В процесі розвитку органічно виникає кода, яка стверджує основну тональність та характер твору, а також підкреслює важливість теми як центру розвитку всього твору. Вперше за всі три частини сонати фінал завершується консонуючими акордами без додаткових нашарувань. В цьому можна побачити своєрідну арку, яка спрямована до початку першої частини. Якщо намагатися зобразити форму фіналу, то вона буде виглядати приблизно так:

a – b – a1 – b1 – a2 – c

F a D cis F F

Як і в перших двох частинах привертає на себе увагу робота композитора з тональністю. Лише рефрени звучать в окресленій тональності, тобто тонально стійкі, тональності епізодів також визначаються, але вони завуальовані фактурою, багатоголоссям та неакордовими звуками, або розділ починається в конкретній тональності та дуже швидко музика модулює в далеку неспоріднену тональність (наприклад, початок II частини). Також слід зазначити, що частіше композитор використовує тональні співставлення, а фрагменти тональної музики органічно чергуються з музикою атональною, в якій використовуються сучасні техніки композиції. Якщо аналізувати окремо тональний план твору – то він максимально класичний, бо задіяні найближчі тональності кварто-квінтового ряду F – C – F. Але зробивши висновки щодо вибору тональностей в середині частин, можна побачити досить цікаві структури. Наприклад, тональність тем в експозиції I частини утворюють збільшений тризвук F – cis – A, в репризі ці ж теми колористично співставляють однотерцієві тональності F-fis, що загострює гру мажорно-мінорної спорідненості. У II частині початковий досить завуальований неакординою C-dur вже у другому реченні перетворюється у далекий Fis-dur, H-dur і навіть gis-moll, в яких переважають акорди нетерцієвої структури і тональний ряд визначається завдяки лінії басу та зведенню звуків у гармонічну вертикаль. Таким чином, лейтінтонація ч.4 з I частини сонати незвично перевтілюється у перевагу квартакордів II частини. Тональності фіналу як арка до I частини, теж мають структуру збільшеного тризвука та тієї ж висоти: F – a – D – cis – F. Зайвою тут виявляється третя тональність, але в зв'язку з критеріями музичної форми фіналу, кожний розділ має нову тональність та новий лад. А якщо звернути увагу на мажорні тональності фіналу, то інтервалу м.3 між F та D зростає нетипова кадансова інтонація, якою завершається весть твір. Ця інтонація отримала свій початок ще в першій частині сонати, тобто композитор свідомо порушує норми

завершеного кадансу, в якому одним з основних критеріїв є введення заключної тоніки кварто-квінтовим ходом від домінанти. А на протязі сонати П. Хіндеміт неодноразово стверджує терцієвий хід від VI ступеня в I. Тим самим каданс набуває рис плагальності, який бере своє коріння з народно-пісенної творчості.

Приклад 27



Так, можна зробити висновок щодо використання П. Хіндемітом в даному творі особливого виду хроматизованої тональності, в якій є наявність головних функцій, але тональність як явище та основа гармонічного розвитку повністю вільна від традиційних тяжінь та зв'язків й одночасно є основою для розвитку атональної та серійної музики.

Слід відзначити роль поліфонії в сонаті для валторни та фортепіано. Композитор досягає великої майстерності мотивної розробки тематизму, в процесі якої часто використовується фугато або стретне проведення тем. Яскравим прикладом цього є побічна партія та розробка I частини. Завдяки досить чутної слухачеві поліфонічності музики, загальний колорит сучасної музичної мови ще більш ускладнюється. Також це помітно вплинуло на фактуру партії фортепіано в бік її ускладнення. На протязі всього твору фортепіано виконує найрізноманітніші функції, але жодного разу не стає

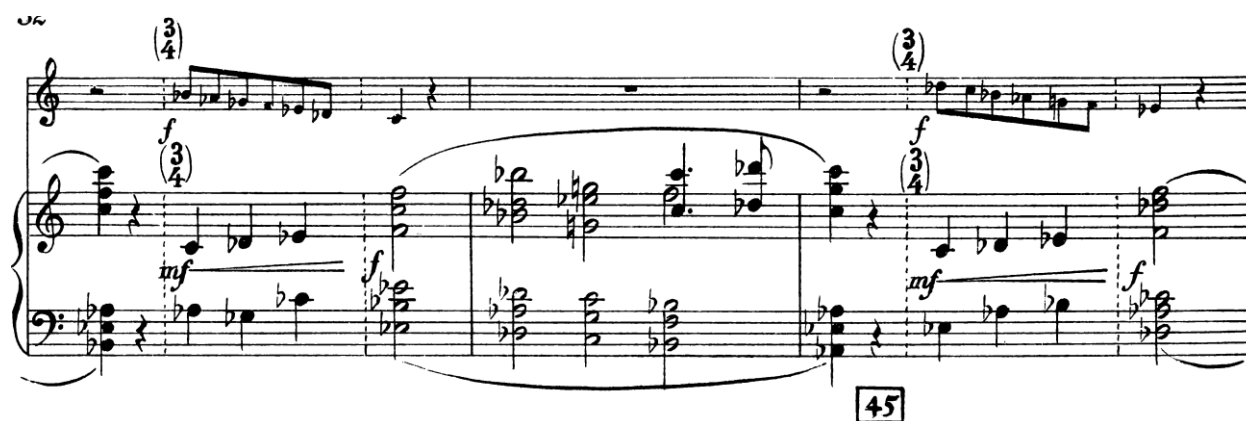
тільки супроводом солюючої валторни. Таким чином, партія фортепіано претендує на самостійний повноцінний твір зі своїми законами розвитку та формоутворенням, в якому П. Хіндеміт іноді віддає перевагу в проведенні та експонуванні нових тематичних утворень.

Що стосується партії валторни, то можна зробити висновок про середній рівень складності для виконавця. Але на протязі твору виникає ряд особливостей, які пов'язані з техніками та прийомами сучасної музики та новаторством композитора в галузі виконавства на валторні. Таким чином, на першому місці по складності на протязі всього твору слід назвати проблеми ансамблю. Технічні й ритмічні складності більш за все увібрала в себе партія фортепіано, про що було сказано раніше, але в побудові якісного ансамблю між двома виконавцями виникає декілька перешкод. Перш за все це прийоми поліритмії, нерегулярна акцентика, геміоли, часта та нестабільна зміна розміру (зі всіма різновидами дводольного, тридольного та мішаного). Так, при щільній взаємодії валторни та фортепіано це значно ускладнює ритмічну партитуру, а так як ритм є першоосновою музики, ця ансамблева складність виходить на перший план. Щоб вирішити цю проблему виконавцям необхідно не ігнорувати репетиції в повільному темпі з вивіренням точних збігів всіх акцентів. Також важливими стають розділи сонати, в яких використовується поліфонія. В фугато, або стретних проведеннях тематизму, діалог виконавців повинен бути максимально встановленим, бо при невиконанні всіх нюансів, поліфонічні прийоми можуть погано прослухуватись та втратять своє значення. Виконання поліфонічної музики повинно значно відрізнятися від інших форм викладення, тому що в багатоголосній музиці для двох виконавців дуже складно прослухати всі утворення фактури.

На другому місці для виконавця валторніста в аналізуємій сонаті складністю стає ритм. Як було сказано вище, П. Хіндеміт використовує найрізноманітніші ритмічні групи та прийоми, які роблять музичну мову більш сучасною, а розвиток незпинним. Ритмічні складності також

активізують проблеми дихання та фразування, що вимагають від виконавця ще більшої підготовки та практики. На протязі сонати, а особливо у фіналі, досить активно змінюється метр. Зовсім незвичним та новаторським стає зміна метру з середини такту (з розміру $3/2$ на формальні $5/4$, але на практиці ми бачимо $3/4$, але не з початку):

Приклад 28



Такий варіант появи нового розміру також ускладнює деякі ансамблеві моменти, тому що в швидкому темпі повністю втрачається відчуття як розміру так і метру, а ритмічні та метричні акценти не збігаються, таким чином утворюються дуже рідкі види синкоп.

На третьому місці в складності стає особливість запису сучасної музики. Маючи тональність, композитор відмовляється від ключових знаків (як і більшість сучасних композиторів) і всі знаки альтерації, яких велика кількість, виставляються при нотах. Це значно ускладнює процес читання з листа та розбір твору, також це впливає на швидкість запам'ятовування сонати й довгий час обмежує свободу виконавця у володінні текстом. В розділах зі швидким темпом постійна зміна знаків складає окрему виконавську проблему, пов'язану з конструкцією валторни та різними позиціями в грі, які необхідно миттєво змінювати.

Протягом всього твору композитор задіює весь діапазон інструменту, де як зазвичай в кульмінаційних зонах багато високих звуків та цілих фраз у високому регістрі. Також композитор часто використовує досить довгі по тривалості звуки у валторни (цілі тривалості, що заліговані на 3-4 такти). Такі прийоми ставлять нові вимоги виконавцю в галузі дихання та швидкій перенастройці на виконання наступної мелодичної лінії. В першій частині сонати та в фіналі часто зустрічаються стрибки в партії валторни на шикорі інтервали, в тому числі й ч.8. В процесі виконання стрибків можуть задіюватися звуки межуючих регістрів в діапазоні валторни. Це є основною складністю виконавців на мідних духових інструментах, бо тембри межуючих регістрів помітно відрізняються один від одного на слух й вимагають від виконавця максимум майстерності, щоб запобігти неякісного видобування звуку, так званих «кіксів». В повільних частинах партія валторни виконує кантиленні мелодії широкого дихання, що начебто є зручними для інструменту. Але саме в цих побудовах виконавець може розкрити весь потенціал своїх можливостей та умінь, бо кантилена у виконанні валторни поряд зі зручністю активізує багато складностей, про які вже було сказано, а саме дихання та вміння без характерних ознак змінювати регістри. В швидких розділах в партії валторни використовується репетиційна техніка у вигляді неодноразових повторів звуків однакової висоти. У швидкому темпі це також активізує дахання та роботу губного апарату.

Таким чином, не зважаючи на середній рівень складності для виконавця валторніста, соната має велику кількість прихованих складностей, рішення котрих повинно бути поетапним та в процесі розучування твору. Для досягнення найкращих результатів необхідно як можна раніше починати роботу з концертмейстером, щоб проблеми, пов'язані з ансамблем, були вирішені в першу чергу.

3.2 Новаційність підходів до валторни Філіпа Фаркаша

Філіп Фаркаш (Philip Farkas) – відомий американський музикант, концертмейстер групи валторн в Чиказькому симфонічному оркестрі протягом багатьох років, викладач музичного факультету в Університеті Індіани Блумінгтон.

За публічною інформацією на офіційних сайтах [55; 56], почавши грати на валторні, він просто закохався в неї і вирішив обрати професію валторніста. Але спочатку Ф. Фаркаш починав вчитися грати на тубі, з часом було заборонено перевозити в транспорті такі великі інструменти, тому рішенням став вибір валторни замість туби.

Ще під час навчання в старшій школі він став наймолодшим музикантом в загальночикагському оркестрі старших шкіл. Він також був першим валторністом Чиказького громадського оркестру, а вже професійно грав на валторні у філармонічному оркестрі Канзас сіті. Він навчався в класі Луїса Дюфрасна та Еріка Деламартера, які заклали фундамент його професійної діяльності, що дозволило музикантові довгі роки тримати перші позиції в Чиказькому симфонічному, Бостонському і Клівлендській оркестрах, бути єдиним сольним валторністом в цих трьох провідних оркестрах, наймолодшим концертмейстером Чикагського симфонічного оркестру. З роками Ф.Фаркаш багато викладав, будучи професором музики в таких університетах: Індіанському, північно-західному, Де-Поль, Рузвельта, Клівлендському інституті, Консерваторії Канзас сіті, мав вчений ступінь доктора музики в Університеті східного Мічигану. Серед його знаменитих учнів – Дуглас Хілл і Поль Маркотт, але не тільки цим вимірюється вклад Фаркаша у валторнову практику.

Ф. Фаркаш не тільки багато виступав як соліст, а й давав багато майстер-класів, заснував видавництво «Wind Music Inc» та, можливо найголовніше, – спільно з трубачем Ренольдом Шилке заснував Schilke Music Products і став консультантом підрозділу музичних інструментів Yamaha, а також цей

музикант знаменитий розробкою популярної валторни Holton-Farkas (Холтон-Фаркаш), випущеної Frank Holton Company (яка до сих пір є найбільш продаваною в усьому світі), й великої кількості різноманітних мундштуків. Його діяльність зчинила величезний вплив на творчість для валторни у другій половині XX ст.

Він опублікував чотири широко відомі книги для поліпшення виконавської майстерності валторністів, музикантів граючих на мідних духових інструментах і взагалі всіх музикантів. Його перша книга, «Мистецтво гри на валторні» стала справжньою «Біблією для всіх валторністів» [56]. «У мене було бажання створити таку книгу, яка представляє не тільки мій особистий досвід накопичений за роки гри, але також досвід моїх вчителів, які спонукали мене написати комплексну книгу про такий складний предмет як гра на валторні. Однак, якщо я коли-небудь почую красиво зігране соло, після якого соліст скаже, що «Ваша книга допомогла мені зробити це», я зрозумію, що мої зусилля стократно відшкодувались» – казав Філіп Фаркаш [цит. за 56].

Цікаво те, що у своїй книзі Ф. Фаркаш не розповідає про те, що він починав своє музичне життя з гри на інструменті з ідеально поставленим від природи амбушюром. Досвід виконавця свідчить, що ті музиканти, які мають гарний апарат від природи, з роками починають «плавати» в своїх проблемах, про те як ті що мали з самого початку багато проблем та навчилися їх вирішувати, значно переважають над природою, тому що на протязі довгого музичного шляху все ж в процесі виникають складності різного характеру. Педагогічний досвід Ф. Фаркаша та блискучі виконавці, яких він виховав підтверджує, що чим більше проблем має виконавець на початковому етапі навчання гри на інструменті та якщо ці проблеми поступово вирішуються – такий виконавець не зможе втратити кваліфікацію та рівень майстерності володіння інструментом. Сам виконавець неодноразово підкреслював, що коли до нього зверталися учні з різних питань, для нього кожний був особливо цінним, тому що таким чином можна

було збагачувати свій досвід завдяки різним способам вирішення якоїсь проблеми. Але на період життя Ф. Фаркаша, приватні уроки у видатних музикантів коштували багато, тому щоб зробити багато інформації більш доступною, була створена книга «Мистецтво гри на валторні» [41]. В ній особливе значення приділяється функціонування амбушюру, де виконавець вдається в анатомічні та фізіологічні подробиці з точки зору роботи щелеп, мускулів, позиції губ та особливості зубів, зокрема деяких особливостей прикусу. Окремою та тривалою главою в книзі стає положення мундштука для валторністів, трубачів, корнетистів, тромбоністів, баритоністів та тубістів. Така інформація надзвичайно корисна молодим музикантам, в діяльності яких може зустрітися викладання споріднених музичних інструментів, в котрих значно можуть відрізнитися техніки володіння мундштуком. Наступний розділ присвячений апертурі губ, що без сумнівів важливо для виконавців на духових інструментах. Також Ф. Фаркаш дає цінні рекомендації та поради щодо зменшення напруження на губи під час гри та збільшення витривалості виконавця. Найцікавішою на мій погляд як виконавця стає розділ присвячений артикуляції, де Ф. Фаркаш детально розписує всі дії, що необхідні виконавцю для досягнення функціонування губ при атаці язиком, а також рекомендації щодо чистої твердої атаки, атаки *sforzando*, *legato*, *staccato*, техніки подвійних та потрійних торкань язиком. Автор книги також звертає увагу на єдність гри на валторні з вокальною практикою, та присвячує окремий розділ в артикуляції голосним звукам, які допомагають утворенню справжнього вокального *legato* на валторні. Останні дві глави присвячені тиску мундштука та питанням дихання. У зв'язку з тим, що правильне дихання є основою якості гри на духових інструментах, Ф. Фаркаш дає велику кількість авторських порад, які мають велику цінність та не дублюються в інших джерелах.

Якщо вдумливо вивчити «Мистецтво гри на валторні», то на перший погляд здається надзвичайно складним та майже недосяжним повністю оволодіти майстерністю гри на інструменті. Але Ф. Фаркаш неодноразово

підкреслює, що гра на мідних духових інструментах є досить природною та невимушеною. Для цього виконавцю потрібно всього три речі: досить нормальні зуби та губи, загальний фізичний розвиток та бажання займатися регулярно та усвідомлено. Якщо всі три складові у виконавця будуть присутні – успіх майже гарантовано. Наполегливість, за Ф. Фаркашом, – головний рецепт успіху. «Візьми проблему та практикуй її до крайності», – говорив музикант [цит. за 55].

На сайті hornsociety.org [55] вказується, що про Ф. Фаркаша вже написано достатньо публікацій. В будь-якому разі, власним прикладом та працездатністю Ф. Фаркаш надихав та досі надихає своїх учнів та взагалі виконавців різного рівня бути наполегливим у становленні професії валторніста.

Після смерті Філіпа Фаркаша міжнародна студія звукозапису Summit Records випустила альбом, в якому об'єднала записи творів композитора у виконанні його учнів та раніше записані коментарі самого автора. Запис альбому можна переглянути на інтернет ресурсі YouTube [57].

Так, за своє довге життя Ф. Фаркаш виконав багату кількість прем'єр сучасної музики та став метром виконання класичного репертуару для валторни (є записи «Adagio and Allegro» Р. Шумана, «Романсу» К. Сен-Санса, «Інтермеццо» Р. Глієра, «Reverie» О.Глазунова, які представляють його як блискучого сольного музиканта, який володіє м'яким звуком та бездоганною технікою. Нижче наводимо приклад виконавського аналізу одного з найпопулярніших концертів для валторни – В.А. Моцарта.

3.3. Аналіз виконання концерту для валторни №2 В. А. Моцарта Ф. Фаркашом

Вже багато років виконання музики композиторів Віденської класичної школи є показовим для виконавців з точки зору техніки володіння інструментом, відчуття форми та стилю музики данної епохи. Для виконавця-валторніста золотою скарбничкою є концерт для валторни № 2

В. А. Моцарта. У виконанні Філіпом Фаркашом² перш за все слід відзначити точність та вибудованість музичної форми. Це вдається виконавцю завдяки витримуванню точних темпів, мінімальним уповільнюванням, навіть у зоні кадансів, нетривалим цезурам. Тематизм концерту В. Моцарта відрізняється багатотемністю та дещо театральністю тематизу, та незважаючи на це Ф. Фаркаш свідомо своєю грою не акцентує увагу слухача на музичному контрасті. На протязі всього твору відчувається незвичний виконавський підхід до музики концерту. Це помітно у спеціальному приглушенні яскравого тебру валторни, особливо в високому регістрі, а також взаємодії партії валторни з партією супроводу. Так, головна партія у виконанні Ф. Фаркаша отримує більш стримані характеристики, не зважаючи на мажорний лад та досить рухливий темп. Проте побічна партія, яка повинна за законами сонатної форми виконувати контраст головній пратії, стає ще більш ліричнішою та витонченою. Ф. Фаркаш не вступає в активний діалог з партією фортепіано, тим самим партія валторни висувається на перший план, що логічно для музики тієї доби, тобто соліст повністю переважає над оркестром. Також хочеться звернути увагу на легкість виконання різного виду музичної орнаментики: дрібні тривалості чергуються між собою з ідеальною точністю та відсутністю «кіксів» та зміни тембру звуків межуючих регістрів. Все це свідчить, що у Ф. Фаркаша був бездоганний музичний апарат та володіння інструментом. Але в порівнянні з іншими виконавцями, виконання саме цього концерту в стриманій манері позбавляє жвавості та багатогранності музику В. Моцарта. Таким чином, на наш суб'єктивний погляд, манера гри Ф. Фаркаша найбільш влучна для виконання повільної частини. Незважаючи на бездоганність гри та володіння інструментом, музика набуває деяких романтичних рис та сучасності звучання.

Стосовно інших варіантів інтерпретації аналізованого концерту, слід відзначити таких виконавців як Радек Баборак, Герман Бауман та Хав'єр Боне. Перше, що помічається – це принципова різниця у звуковидобуванні та

² Аудіозапис у варіанті з фортепіано за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=x9Z4sy3gvkw>

втіленню музичного образу. Найбільш класичним варіантом є виконання Германа Баумана. Виконавець дотримується золоті середини з точки зору контрастів, досить стримано користується агогічними відхиленнями, в той же час не позбавляючи себе виконавської свободи, а музичну форму завершеності. Версія виконання концерту для валторни № 2 В. Моцарта Радеком Бабораком відрізняється від вище перерахованих, перш за все, більш швидкими темпами та яскравими контрастами. Виконавець трактує музику в найяскравішій та життєрадісній манері, активно вступає в діалог з оркестром. Все це, на мій погляд, суттєво змінює характер концерту та позбавляє його ліричності.

Отже, серед всіх проаналізованих виконських варіантах концерту для валторни № 2 В. Моцарта, слід виділити постать видного американського валторніста Ф. Фаркаша. В його версії виконання концерту можна побачити нетипові звороти в галузі характеру музики, та навпаки відзначити блискуче володіння техніками гри на валторні та інструментом взагалі. Особливу увагу виконавець приділяє вибудовуванню музичної форми, яка в руках виконавця стає справжнім скарбом. Також, гра Ф. Фаркаша відрізняється благородністю, інтелектуальністю та широким обсягом втілення почуттів та емоцій, незважаючи на публічну стриманність.

Висновки до розділу 3

1. Спираючись на наукові інтереси даної роботи слід зазначити, що в галузі німецької музики для валторни окремою постаттю в історії музики стає П. Хіндеміт та його досить новаторська соната для валторни та фортепіано. Написана майже століття тому, музична мова сонати відрізняється новизною та свіжістю, про що свідчать використання сучасних технік, зокрема додекафонії, алеаторики, при цьому музикант має окреслену мелодичну лінію та яскравий тематизм. Композитор не цурається поліфонічних прийомів, таких як фугато. За типом соната наближається до

романтичної різновидності жанру. Партія валторни, на перший погляд, має середній рівень складності, але на практиці демонструє велику кількість виконавських проблем. В першу чергу це проблеми ансамблювання, метру, ритму, дихання, фразування, виконання широких стрибків, нетипових ритмічних побудов. Також загальною складністю стає використання композитором всього діапазону інструменту, активно застосовуючи крайні регістри та тематизм, де занадто швидко ці регістри змінюються та вимагають значної майстерності від виконавця на валторні. Партія фортепіано у сонаті досить розвинена та складна, є повноцінним учасником у розвитку музичних подій. Часто їй доручається експонування тематизму, а фартура партії фортепіано взагалі претендує на самостійний сольний твір. З точки зору музичного стилю П. Хіндеміт вміло поєднує гостроту інтонацій та ритмів сучасної музики та впізнаваних гармоній романтичної доби, а втручання атональності яскраво контрастує з імпресіоністичними настроями.

2. Роблячи висновки про розвиток валторни та музики для валторни в XX столітті, не можливо не згадати про видатну діяльність американського валторніста Філіпа Фаркаша (1914-1992). Це найяскравіший представник американської школи гри на валторні, який своїм прикладом та науковою діяльністю свідчить про нові якості та трактовку інструмента в XX столітті. Будучи блискучим виконавцем на валторні, Ф. Фаркаш за життя написав чотири широко відомі книги для поліпшення виконавської майстерності валторністів. Також Ф. Фаркаш отримав популярність завдяки розробці популярної валторни Holton-Farkas (Холтон-Фаркаш), випущеної Frank Holton Company, мундштуків. Ф. Фаркаш надавав велике значення виконанню сучасної музики, брав участь у багатьох прем'єрах творів, написаних його сучасниками. Діяльність Ф. Фаркаша багато в чому мала вплив на розвиток сучасної музики взагалі.

ВИСНОВКИ

В наслідок вивчення багатьох першоджерел та аналізу творів для валторни, що написані композиторами XX століття можна зробити висновок, що незважаючи на глибинну історію інструменту саме в цьому столітті валторна виходить на новий рівень популярності серед композиторів і в виконавському значенні. Але в науковій літературі не достатньо інформації щодо новаторств, пов'язаних з валторною. В першу чергу це нові прийоми гри та принципово інше трактування інструменту. В роботі аналізуються твори Е. Бозза «У лісі» для валторни та фортерпіано та соната П. Хіндеміта, як зразки протилежних поглядів на інструмент та музичну мову взагалі. Незважаючи на те, що аналізовані твори написані приблизно в один час, ми бачимо зовсім не схожі трактовки солюючого інструменту та технічні вимоги до виконавця, хоча в XX столітті вони значно зросли.

Взагалі XX століття для композиторів, які писали для валторни видалося дуже яскравим та насиченим. Кожен із композиторів намагався якомога більше «розкрити» потенціал валторни. Хтось робив це через технічні складнощі, а хтось через лірику та мелодійне звучання цього інструмента, але були і такі, кому вдавалося поєднати все в одному творі.

Спираючись на інтереси теми даної роботи, значення творчості Е. Бозза постає як дуже велике, враховуючи досить малий список творів для валторни інших французьких композиторів першої половини XX століття. Для композиторів того періоду був більш близький тембр флейти, кларнету, а звернення до мідних духових інструментів соло було дуже рідкою подією. Це пояснюється природою цих інструментів, що не володіють м'яким і ліричним тембром, притаманним дерев'яним духовим інструментам. Проаналізований твір «У лісі» для валторни і фортепіано з точки зору композитора як виконавця, дозволяє зробити висновок про бездоганне володіння композитора валторною, її діапазоном і технічними можливостями. Створюючи програмний твір, Е. Бозза використав

найрізноманітніші прийоми гри відкритим і закритим звуком, гліссандо, форшлагги, вентельні трелі та багато інших. З іншого боку, в творі Е. Бозза помічаються риси імпресіонізму, що деталізувалося в ставленні до гармонії з точки зору фонізму, а не як до структури формоутворення, хоча останнє приміняється повною мірою. Крім перерахованих стильових тенденцій, можна угледіти й зв'язок з епохою романтизму та з елементами стилю російської музики. З точки зору жанру досить складно знайти єдиний жанровий прототип. Можна відзначити риси скерцо, або скерцозність музики й танцювальні елементи. У другому розділі виникає паралель з епічною музикою російських композиторів, що втілює ознаки епохи романтизму, але зі своїм колоритом. Виконання твору Ежена Бозза «У лісі» вимагає віртуозного володіння інструментом. Композитор вміло застосовує прийоми гри без нарочитості, а навпаки використовуючи їх для досягнення звукообразотворчих ефектів. Часті зміни темпу, динаміки, агогіки ставлять перед виконавцем непрості виконавські завдання – в першу чергу це вміння швидко чергувати різні стани та настрої, слідуючи мінливості музики та не втрачати цілісність загальної лінії розвитку та форми твору в цілому.

Соната П. Хіндеміта, як антитеза, наскрізь пронизана духом сучасності та великою кількістю новаторства композитора в галузі музики для валторни. П. Хіндеміт в аналізованому творі орієнтується на класико-романтичний сонатний цикл. Але музичні інтонації та ритми сонати значно далекі від романтичних традицій. Не зважаючи на досить класичну сонатну форму, композитор впроваджує новий підхід до тональності як явища та її трактовці в першій половині XX століття. Також в сонаті органічно сполучаються атональні фрагменти музичного розвитку, додекофонічні та алеоторичні прийоми, котрі взаємодіють з гомофоно-гармонічною та поліфонічною фактурою. Стосовно виконавства – соната має середній рівень складності з великою кількістю прихованих труднощів. В першу чергу це проблеми ансамблювання, метру, ритму, дихання, фразування, виконання широких стрибків, нетипових ритмічних побудов. Також загальною складністю стає

використання композитором всього діапазону інструменту, активно застосовуючи крайні регістри та тематизм, де занадто швидко ці регістри змінюються та вимагають значної майстерності від виконавця на валторні. Партія фортепіано у сонаті досить розвинена та складна, є повноцінним учасником у розвитку музичних подій, часто їй доручається експонування тематизму.

Спільною рисою творів Е. Бозза та П. Хіндеміта є наближення до класико-романтичних форм, де поєднується тяжіння до прозорості й окресленості структури форми, поряд з імпровізаційністю та фантазійністю. Також композитори усвідомлюють валторну як інструмент, на якому виконання кантилени має значну перевагу, при цьому не цураючись багатьох прийомів, яких в значній мірі вимагає сучасна музика.

Орієнтуючись на досвід виконавського аналізу, слід зазначити, що на розвиток валторни як інструменту та його популяризацію вплинула діяльність американського валторніста Ф. Фаркаша, праці якого актуальні сьогодні. Тобто діяльність цього видатного виконавця значно популяризувала валторну як сольний так і оркестровий інструмент у XX столітті й стала поштовхом для виконавців різного рівня активніше приймати участь у виконанні сучасної музики. Відомо, що багато сучасних творів були вперше виконані та інтерпретовані видатним виконавцем і майже у всіх випадках твори мали великий успіх та довге концертне життя. Ф. Фаркаш особистим прикладом мотивує музикантів на підтримання концертної форми та постійний розвиток.

І на завершення свого дослідження висловимо думку: незважаючи на те, що мета роботи досягнута, а поставлені завдання виконані, все ж є ще велика кількість непроаналізованих творів для валторни композиторів XX і XXI століття, які мають велику художню та виконавську цінність та створюють новий репертуар для виконавців-валторністів. Також з кожним роком популярність валторни серед молодих композиторів зростає, тим самим у науковців утворюється нове підґрунтя для аналітичної діяльності. Тому

обрана тема досить актуальна сьогодні та має перспективи подальшого розвитку. Подібний аналіз творів для валторни дуже корисний для виконавців, бо завдяки йому з'являється можливість підвищити свій рівень гри на інструменті та розвинути музичну свідомість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангардизм // esu.com.ua. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42265 (дата звернення 16.03.2018).
2. Асафьев Б. Пауль Хиндемит и его квартет // Жизнь искусства, № 5.1929. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XX/index.html@id=2729>. (дата звернення 22.03.2019).
3. Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита // Вопросы музыкальной формы // Вып. 2. М. : Музыка, 1972. С. 58-96.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. М. : Музыка, 1978. 332 с.
5. Браудо Е. Всеобщая история музыки, т. 1. Ленинград, 1922. 865 с.
6. Буяновский В. Валторна. М. : Музыка, 1971. 69с.
7. Буяновский В., Орехов П. Губные трели на валторне и их роль в развитии амбушюрной техники // Вопросы исполнительства на духовых инструментах. Л., 1987. С. 27-45.
8. Буяновский В. М. Н. Буяновский валторнист и педагог // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. М., 1976. С. 188-195.
9. Веприк А. Встречи с Хиндемитом, Шенбергом и Равелем (Фрагменты из писем, публикация Г. Когана) // Советская музыка, № 12. 1962. С. 115-201.
10. Виноградова О. Французская музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Том 5. С. 927–956.
11. Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи. URL <https://search.rsl.ru/ru/record/01001229032> (дата звернення: 17.03.2018).
12. Глебов И. Новая музыка современная немецкая музыка, «Шестерка» // Новая музыка, вып. I [К концертам Рос. ин-та ист. иск.]. Л.: Тритон, 1924.
13. Глебов И. Элементы стиля Хиндемита // Новая музыка, вып. 2, 1924. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XX/index.html@id=2729>. (дата звернення 22.03.2019).
14. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.

Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.

15. Гнатив Т. Ф. Музыкальная культура Франции рубежа XIX-XX веков / Учебное пособие для музыкальных вузов. К.: Музыкальная Украина, 1993. 192 с.
16. Гриценко Ю. Некоторые закономерности звукоизвлечения на валторне: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.03. Л., 1980. 166 с.
17. Гриценко Ю. Роль объективных и субъективных факторов в исполнительстве на валторне // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 42-56.
18. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [пер. с чеш. К. Н. Иванова]. М. : Музыка, 1976. 366 с.
19. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. М. : Музыка, 1981. 534 с.
20. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. 482 с.
21. Крунтяева Т. Словарь иностранных музыкальных терминов : изд. 7-е. Л. : Музыка, 1988. 136 с.
22. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М. : ТЦ Сфера, 1998. 343 с.
23. Левая Т. О стиле Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М. : Советский композитор, 1979. С. 262 –299.
24. Левая Т. Н, Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. М. : Музыка, 1974. 448 с.
25. Левик Б. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. 277с.
26. Леонтьева О. Исследования и оценки творчества Пауля Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М. : Советский композитор, 1979. С. 350-370.
27. Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М. : Советский композитор, 1979. С. 5-58.
28. Мартынов И. История зарубежной музыки. Т. 5. М., 1963. 865 с.
29. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М. : Музыка, 1978. 351 с.
30. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.2: Антология. М., 1982 285 с.
31. Мюллер Т. Ф. Гармония : учеб. для исполн. факультетов муз. вузов. 3-е

изд. М. : Музыка, 1982. 289 с.

32. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1989. 395 с.

33. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.

34. Нестьев И. В. Введение. Зарубежная музыка конца XIX – начала XX века / История зарубежной музыки : учебник : ред. И. В. Нестьев. М., 1988. Вып. 5. С. 3-32.

35. Понькина А. М. Эжен Бозза: творчество для духовых инструментов // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам XLII международной заочной научно-практической конференции. Вып.11 (38). 2015. С. 13-23.

36. Риман Г. Музыкальный словарь. М. : Юргенсон, 1901. 1533 с.

37. Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. 2-е изд. М. : Музгиз, 1938. 52 с.

38. Ройтерштейн М. Основы музыкального анализа. М. : Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 2001. 112 с.

39. Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. 2-е изд. М. : Музыка, 1965. 135 с.

40. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М. : Музыка, 1975. – 200 с.

41. Фаркаш Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. М. : Издательство МГК, 1998. 68 с.

42. Ферман В. История новой западно-европейской музыки. Т.1. М. : Музгиз, 1940. 445 с.

43. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.

44. Французская музыка второй половины XIX века (сб. ст.), вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938.

45. Цукерман В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. М. : Музыка, 1965. С.264-320.

46. Шнеерсон Г. Музыка XX века. М. : Музыка, 1970. 256 с.

47. Шнеерсон Г. Музыка Франции. М.: Музыка, 1964. 256 с.
48. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк истории музыки до XIX в. М. : Музыка, 1968. 448 с.
49. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3-е. М. : Музыка, 1972. 177 с.
50. Эжен Бозза. URL: <http://ru.knowledgr.com/00639864>. (дата звернения 18.04.2018).
51. Эжен Бозза. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B6%D0%B5%D0%BD_%D0%91%D0%BE%D0%B7%D0%B7%D0%B0 (дата звернения 10.01.2018).
52. Ягудин Ю. О развитии выразительного звука // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 193-203.
53. Якустиди И. К вопросу формирования губного аппарата валторниста: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1982. 160 с.
54. Centre de Musique Hindemith. URL: <http://www.hindemith.info/musikzentrum/> (дата звернения: 03.11.2018).
55. Philip F. Farkas. URL: <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/48-philip-f-farkas-1914-1992> (дата звернения: 03.12.2019).
56. Philip Farkas. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Farkas (дата звернения: 03.12.2019).
57. Shared Reflections - The Legacy of Philip Farkas. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nh46UH4O4wmjbrYutVXeh516HBFZ1afHQ (дата звернения 09.12.2019).