

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕРТНІ ТВОРИ ДЛЯ АРФИ ПЕРІОДУ
БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ**

Магістерська робота

Тао Лей

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,

професор

Ніколаєвська Ю. В.

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



Тао Лей

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 АРФА ВІД ДАВНІХ ЧАСІВ ДО XVIII СТ.: ОРГАНОЛОГІЯ ТА ВИКОНАВСТВО.....	6
1.1 Особливості конструкції та технології виконавства на арфі (огляд джерел).....	6
1.2. Виконавці на арфі періоду Бароко і Класицизму.....	9
<i>Висновки до Розділу 1</i>	<i>14</i>
РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА ТВОРІВ ДЛЯ АРФИ (1762– 1810): АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ.....	16
2.1. Твори періоду Бароко: Дж. Гохбрукер, А. Вівальді, Г.Ф.Гендель	
2.2 Нові виміри класицистських творів для арфи: Розетті, Моцарт, Бетховен, Крумгольц, Буальдіо, Дуссек.....	25
<i>Висновки до Розділу 2</i>	<i>43</i>
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Арфа є одним з найдавніших із струнно-щипкових інструментів, без якого важко уявити традицію європейської професійної музики від Середньовіччя до наших днів, тому історія арфового мистецтва налічує багато століть. Її походження пов'язують з таких пристроїв, як лук та натягнута тетива, що відображено на фресках гробниць в Єгипті, в Шумері, Сирії. В Давній Греції саме арфа була атрибутом музи пісні й танцю Терпсихори та символізує гармонію, завдячуючи своїй формі (вигнуте півколо — символ горяного та дольного світів).

Серед існуючого репертуару твори бароко та класицизму звучать не так часто, але ж вони заслуговують на те, щоб їх вивчали та виконували.

У порівнянні з епохою бароко класицизм висуває нові вимоги до музичних інструментів. Сонати, симфонії, інструментальні концерти займають чільне місце серед найпоширеніших жанрів. Всі вони не тільки втілюють задум композитора, але і направлені на демонстрацію можливостей інструменту та його володаря. Проблеми інтерпретації каденцій епохи класицизму в процесі еволюції музичного виконавства, значення арфового виконавського мистецтва у жанрі інструментального концерту та недостатня їх висвітленість у науковій літературі виявляють **актуальність** теми даної роботи.

Об'єктом дослідження є арфове виконавство та композиція доби бароко та класицизму.

Предметом дослідження є жанрово-стильові особливості творів для арфи означеного періоду.

Мета дослідження — виявити жанрово-стильову специфіку творів для арфи епохи бароко та класицизму.

Мета зумовлює вирішення наступних **завдань**:

- оглядово надати опис еволюції становлення арфи як солюючого інструменту у порівнянні з її оркестровими функціями;

- проаналізувати окремі твори доби бароко та класицизму з точки зору жанрово-стильової специфіки.

Матеріалом дослідження слугують такі твори, як:

- «Шість сонат для арфи з гамами і п'єси з аплікатурою для початківців»
К. Гохбрукера;
Шість сонат для арфи або клавесина А. Розетті (близько 1784);
Концерти для арфи А. Вівальді, Г.Ф. Генделя
Соната c-moll з двох сонат для арфи К. Е. Баха;
Концерт для арфи, флейти та оркестру C-dur В. А. Моцарта (1778 р.);
Шість варіацій на швейцарську тему для арфи або піано Л. ван Бетховена;
Соната (1795) та Концерт для арфи Ф.-А. Буальдьйо (1800);
5 сонат для арфи та скрипки і 2 дуету для арфи та скрипки з оркестром
Л. Шпора;
Соната для арфи Я. Дуссека.

Методи дослідження. Для розкриття проблематики теми даного дослідження задіяні методи:

- *жанровий* — що направлений на висвітлення основних компонентів обраних творів;
- *історичний* — необхідний для усвідомлення процесу еволюції інструменту;
- *системний* — що дозволить представити цілісну картину розвитку композиції для арфи у означений період.

Теоретична база. У дослідженні залучено наукові джерела за такими напрямками:

- історія та органологія арфи як оркестрового, камерного та сольного інструменту – Д. Рогаль-Левицького (глава «Арфа») [10], І. Барсової [2], Г. Берліоза [3], В. Полтарьової [9], І. Поломаренко [11], Н. Покровської [10]), статті І. Цингг [11], Дж. Бакофена (Bachofen, J. G. H.) [13], Л. Бартеля (Barthel, L.) [14]; Buelow G.J. [16], Джон

Шехтер (John Mendell Schechter) [36], Росліна Ренша [32], К.Сакса [33];

- аспекти вивчення жанру, стилю, інтерпретації, естетики бароко і класицизму – дослідження Н.Харнонкура [1], І.Єрмака [4], статті Ю.Ніколаєвської [8], В.Москаленка [5; 6], М.Черкашиної [7], О.Шадріної-Личак [12];
- Окремі статті, які висвітлюють діяльність представників арфового виконавства означеного періоду [15; 17; 19-20; 22; 28].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дослідженні системно проаналізовані окремі твори для арфи періоду Бароко і Класицизму з урахуванням етапів еволюції інструменту і у зв'язку з історією виконавства.

Практичне значення отриманих результатів полягає у залученні матеріалу в курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на струнних інструментах».

Апробація. Результати дослідження викладені під час двох конференцій: «Магістерські читання» (Харків, грудень 2022 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2023 р.).

Структура дослідження. Дослідження складається зі Вступу, основної частини (два розділи з підрозділами), Висновками та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 53 сторінки, з них основного тексту 49 сторінок, список джерел включає 40 позицій.

РОЗДІЛ 1

АРФА ВІД ДАВНІХ ЧАСІВ ДО XVIII СТ.:

ОРГАНОЛОГІЯ ТА ВИКОНАВСТВО

1.2 Особливості конструкції та технології виконавства на арфі (огляд джерел)

Арфове мистецтво пройшло досить складний шлях еволюції і становлення. Не зупиняючись на детальному описі того, якою була арфа у давні часи, відмітимо тільки те, що подібний інструмент є у різних мітологіях (кельтській, шумерській, скандинавській, східній, грецькій, римській), що позначає, що вона була по-справжньому улюбленим і популярним інструментом, повною мірою поєнував містичний, трансцендентний сенс та похідне значення (акомпанементу для співу, гри на духових). У середні століття найбільш цінним є надбання ірландських виконавців-бардів, відомих у всій Європі того часу власними композиціями. Інколи арфа є увиразненням шляху в інобуття, часто її пов'язують з псалмами та прославленням Бога. Біблейський сенс арфи пов'язаний з образом царя Давида та символікою кількості струн (10 струн – 10 заповідей). Тож можна підсумувати, що з давніх часів арфа користувалася пошаною, популярністю, асоціювалася з чимось неземним, піднесеним, божественним, а слухачів на всіх етапах розвитку інструменту підкорював більш за все її м'який, милозвучний тембр.

Парадоксальним явищем була розповсюдженість арфи серед виконавців-аматорів і в цілому складні технічні умови виконавства, що не сприяло поширенню інструмента як серед композиторів, так і серед професіоналів-виконавців. Відмічалось металеве побрязкування струн, гул резонатору, уривистий звук, неможливість відтворення всієї палітри емоцій, нюансів тощо та відтак – неможливість блискучого та віртуозного виступу, що не давало арфі розвиватися та бути популярною серед виконавців.

Тож, можна сказати, що арфа у XVIII ст. була тільки на етапі формування як концертного, професійного, сольного інструменту, оскільки

технічно поступалася скрипці, клавесину та духовим інструментам, а професійний інструмент у своєму сучасному вигляді зайняв місце серед солістів лише з XIX ст., коли більшість інструментів вже давно використовувалися в оркестрі та камерній музиці.

Арфа, її історія та еволюція як сольного та ансамблево-оркестрового інструменту описана у багатьох посідниках, зокрема главі «Арфа», Д. Рогаль-Левицького, В. Полтарьової, Дж. Бакофена (Baskofen, J. G. H.), Л. Бартеля (Barthel, L.) та ін. Стисло і лаконічно, у той же час досить інформативно висвітлює етапи становлення арфового мистецтва у Європі та особливості виконавство на інструменті у XVIII ст. І. Цингг.

К. Сакс [34] у дослідженні музичних інструментів навіть наводить інформацію про інструменти першого ст. н.е.

Книга Густава Геквета (Gustave Héquet) «А. Буельдьє, його життя і творчість» [15], видана у серії «забуті книги», видання 1864 р., яка містить маловідомі факти, автографи, розмови з композитором.

Сучасні дослідження арфи зосереджені на виокремленні та дослідженні специфіки окремих регіонів. У відомій книзі Джон Шехтер (John Mendell Schechter) [36] автор звертається до музичного інструменту, який відігравав життєво важливу роль у музичних культурах Латинської Америки. Автор представляє історію арфи в Іспанії, простежує її впровадження в колоніальну Латинську Америку та описує її сучасну роль у різноманітних культурних центрах Мексики, Парагваю, Аргентини, Чилі, Венесуели та Перу. Потім він зосереджується на власному «польовому» дослідженні культури Кічуа (регіон на півночі високогірного Еквадору). Дослідження «The Indispensable Harp» є унікальним завдяки інтеграції аспектів історії музики та культури, органології та виконавської практики, чим вирізняється серед інших музично-етнографічних робіт.

Друге видання класичної книги «Арфи та арфісти» Росліна Ренша (2007 р., 1-е вид. 1989 року) [32] містить значне розширення історичних фактів з

історії інструменту, яке, за думкою автора, переростає всі часи свого існування. Автор описує розвиток арфи від античності до ХХІ ст., додає велику бібліографію та опис власної колекції, яка зберігається в Університеті Іллінойс-Урбана-Шампейн.

Орієнтуючись на літературу, можна виокремити таку специфіку гри на інструменті.

1. У арфи достатньо великий діапазон, при цьому всі пере налаштування мають строго виписуватися по ходу виконання.

2. Основний прийом виконання – зашпикування струн всіма пальцями рук окрім мізинців, розташування рук паралельне. Але акорди мають складатися не більше ніж з 4 звуків.

3. Зазвичай акорд на арфі майже завжди звучить *arpeggiato*ю

4. Після взяття акорду виконавець має глушити звук, щоб не було гулу.

5. Ефектним у виконанні арфи є глісандо, яке однаково колоритно звучить як в тихих, так й в гучних фрагментах. Зазвичай глісандо охоплює весь діапазон і може використовуватися в будь-якомці напрямку, виконуватися подвійними, потрійними нотами (*glissando* аккордами).

6. Флажолети можливі й беруться одночасно зі щипком пальцями та касанням в половині струни нижньою частиною долоні. Флажолет прозорий і легкий, можливі акорди флажолетами, добре звучать на коротких струнах верхнього регістру. Найбільш специфічні флажолети звучать на низьких струнах інструменту.

7. Звук у арфи ніжний і тихий, що треба враховувати при її використанні.

8. До незручних прийомів відносяться репетиції, які використовуються композиторами у крайніх випадках.

9. Добре звучать на арфі акорди, особливо у середньому регістрі, гармонії, фігурації, глісандо.

1.2. Виконавці на арфі періоду Бароко і Класицизму

Епоха Бароко та Класицизму висунула нові вимоги до музичних інструментів. Відомо, що багато хто з майстрів і композиторів намагалися удосконалити інструмент. Окрім магічного (містичного) звучання, була потреба у більшій практичності інструменту, тому охопити якомога більший діапазон, більшу кількість тональностей та більш легку їх технічну реалізацію – ставала першочергова задача майстрів.

Наведемо інформацію про окремих виконавців, які доклали багато таланту до розвитку арфового мистецтва.

Зокрема, не можна не згадати ірландських арфістів родину Баррі [22], які служили арфістами на службі у королів, як й Чарльз Банворт (1704 – 1772) [19], про творчість якого слава сягала далеко за межі Ірландії. Учений і знавець ірландського фольклору, меценат (арфа була аристократичним інструментом гелльської Ірландії, і арфісти мали високий соціальний статус), він покровительствував бардам та колегам-арфістам. В музеї Лондона зберігається так звана «Арфа Банворта» – великий *cláirseach* з колекції Банворта. Ірландський традиційний музикант Патрік Бірн (Patrick Byrne або *Rádraig Dall Ó Beirn* (бл. 1794 – 8 квітня 1863) був одним з тих, хто відроджував мистецтво гри на арфі, грав перед королевою Вікторією і отримав ордер на роль ірландського арфіста принца Альберта, а повернувшись до Ірландії, працював як викладач арфи у знатних родинах, був успішним виконавцем, якого відрізняв прекрасний звук та техніка. До того ж він склав декілька творів (з них відомі «Медсестра кладе дитину спати» та «Роуз Маквард»), явно написані для своїх вихованців.

До середини XVII ст. належить й творчість ірландського арфіста Вільяма Коннеллана, якому приписують створення відомого твору «*Caoineach Luimnigh*», а також не менш відомих композицій «*Love's A Tormenting Pain*», «*Killiecrankie*». Сучасники вважали його досконалим композитором. Не менш відомим свого часу був ірландець Корнеліус Лайонс (бл. 1670 – бл. 1740). Він створив декілька гарних мелодій (про них є

відгуки), хоча зберіглась лише одна – «Міс Гамільтон» /Inion i Hamilton) та варіацій.

Над вдосконаленням інструменту працювали багато майстрів. І хоча були відомі педальні арфи, виконані раніше Джакоба Гохбрукера (1673–1763), але перші повноцінні кроки на шляху педального механізму були здійснені у 1720 р. саме ним. Завдяки цьому майстру з Німеччини винайдені їм педалі для інструменту дозволили полегшити гру та взагалі виконання хроматизмів. Його сини та племінники, які були успішними виконавцями та концертуючи ми арфістами, популяризували цей механізм у другій половині XVIII сторіччя. Проте педально-гачковий механізм ще не давав бажаних технічних результатів. Тим не менш, відомо, що велика покровительна арфи Марія Антуанета сприяла всім майстрам, хто долучався до удосконалення інструменту. Найбільший внесок зробили Ж. Кузино (1782) і С. Ерар (1810 р.), оснастивши арфу подвійною педаллю, за що отримав звання «Luthier de la Reine» («майстер струнних інструментів Королеви»). Виконавські можливості стали більш реальними, завдяки системі бюгтелей (bequilles), завдяки якій зникло дрижання призвуку та зсування струн, арфа змогла виконувати складні твори, з хроматизмами (в діапазоні 6 октав) і змінами тональностей, покращився звук. Подвійна педаль С. Ерара дозволила й те, що ними можна було двічі пере налаштувати струну (підвищити її на $\frac{1}{2}$, 1 тон). Тільки після цього арфа почала займати місце як сольний інструмент в оркестрі та на камерній сцені.

Тим не менш, ситуація докорінно не змінилась. Можливо, вигляд інструменту та звучання привертали увагу простих аматорів музики та вельмож, котрі могли собі дозволити мати вдома інструмент і навчитись на ньому гратись. Деякі з них досягли чималих результатів і, навіть, увійшли в історію арфового музикування. Так, саме для французького графа Гіна і його доньки-арфістки Моцарт написав концерт; імператриця Єлизавета брала уроки гри по арфі у відомого арфіста Ж.-Б. Кардона. Непоганою арфісткою славилась і австрійська ерцгерцогиня Марія Клементіна.

Одним з видатних музикантів, які, без сумніву, вплинули на арфове виконавство та змінили ставлення до інструменту, є Жан-Батист Крумгольц (1742–1790), який належить до плеяди чеських музикантів. Він був перш за все арфістом, а потім – композитором. Навчившись музиці у батька, він грав у Парижі та Відні концерти як арфіст. І вони були доволі вдалимими. Перший вчитель композиції Крумгольца, М. Саладан, небагато надав знань майбутньому арфісту, йому прийшлося вивчати інші інструменти (зокрема валторну), грати в провінційних оркестрах й майже забути арфу. Тільки коли йому виповнилось 25 років, Крумгольц повернувся до Праги. Так він згадує свої враження від зустрічі зі звучанням арфи: «[...] Одного вечора, проходячи біля саду, я почув серенаду, яка прозвучала для мене надзвичайно. Кларнет я впізнав, але не акомпануючий інструмент. Його звук, навіть у високому регістрі, був повним і м'яким [...]. Я підійшов ближче. Яке ж було здивування, коли я побачив арфу! [...]. Я вмовляв у батька, поки він не купив мені гарну педальну арфу з Парижа» [цит.за 35]. Після цього Крумгольц переїхав до Відня й став вивчати композицію.

Його вчителем був Георг Крістоф Вагенсейль, який спонукав виконавця грати на публіці. І вже 1772 року Крумгольц виконав свій перший твір, Перший концерт для арфи з оркестром; а наступного року грав його при дворі графа Естергазі, що спонукало Й. Гайдна прийняти Крумгольца як музиканта оркестру князя. Так служба в придворному оркестрі графа Естергазі (1773-1776) звела його з композитором Й. Гайдном, в якого він навчався контрапункту.

З 1776 року Крумгольц розпочав свою концертну кар'єру в Європі, виступаючи у Франкфурті, Лейпцигу та Парижі. Звісно що Париж був одним із наймузичніших на той час міст Європи та центром розвитку такого інструменту як арфа (вже згадувалось, що прихильницею інструменту була королева Марія Антуанета). В Парижі концертна кар'єра Крумгольца пішла вгору, він також викладав та займався композицією. Його твори одразу ж були надруковані. Важливим для творчості майстра стало й спілкування з

видавцями, аристократами, й такими композиторами, як Дюссек і В.А.Моцарт. Саме ці надихаючі зустрічі дозволили йому створити його відомі Шість сонат для флейти та арфи опус 8 (1778).

У Парижі та Меці він разом з іншими майстрами (зокрема С. Ераром) працював над вдосконаленням конструкції арфи та почав створювати концертні опуси для арфи (серед них концерти, сонати, дуети). Його дружиною була також арфістка, тому в репертуарі сімейної пари були ансамблі для двох арф з іншими інструментами.

В автобіографії він зізнався, що накінець розчарувався в собі як виконавцеві, натомість, розумів, що як композитор він сказав вагоме слово в історії арфового мистецтва: «Мені часто дорікають, що мені байдуже про мої публічні виступи: є правда, тому що я зовсім покинув повністю концерти. Якщо це помилка для більшості людей, мушу визнати, це так і стає для мене справжнім задоволенням. Я став надто критичним і, мабуть, надто суворим до себе, як я зрозумів свою дружину, яка має набагато більший музичний талант, ніж я. Природа наділила її винятковою здатністю і навіть більше. Дивно, що вона вміє виражати почуття в її грі, які трансформуються у справжню мову музики. Коли я грав, мені було неможливо оцінити цей ефект; тепер, коли я слухаю, ніщо не зникає від моєї уваги. Отже, коли я щось здобув як композитор, я втратив як виконавець і як гравець, я тепер не краще старого дилетанта. Я не граю краще свого учня. Коли я слухав, як грає моя дружина один й той самий уривок у двадцяти різних способах (а я знаю краще за всіх те, що можуть зробити пальці, і я знаю як межі, так й ресурси арфи» [цит. за 35].

Сім'я Надерманів була відомою своєю діяльністю у XVIII ст. Так, Жан-Анрі Надерман (1734–1799) був одним із провідних арфістів у Парижі та музичним видавцем, його син Фпранцуа став відомим виконавцем на арфі, а Анрі – майстром з виготовлення інструментів. Як композитор Жан-Анрі відчув великий вплив бароко зокрема у Сонаті ор. 17 № 2 фа мажор та 12 Етюдах для арфи соло.

У відкритих джерелах вважається, що від удосконалював (разом із чеським композитором і арфістом Жаном-Батистом Крумпгольцом) арфу для Марії Антуанети й робив це у продовження діяльності майстрів, які працювали над одно педальною арфою у XVIII ст. – Жана Поля Феттера, Йогана Гаузена, Якоба Гохбрюкера.

Його син, Франсуа-Жозеф Надерман (1781–1835) [24] писав у більш класичному стилі, був не тільки виконавцем, але й викладачем (до речі, вчився у Ж.-Б.Крумгольца). З композицій для арфи відомі десь 27 опусів, серед яких – каприси, етюди-фантазії, фантазії, варіації, дуети (арфа і флейта, двох арф, арфи з віолончеллю, валторною тощо), так звані *Sonatinas Progressives* досі вважаються одними з найважливіших творів у арфовому репертуарі сьогодні. Після роботи арфіста у Королівській капелі та придворним композитором короля, він працював у Паризькій консерваторії (перший професор з арфи, 1825), гастролював Європою.

Одним з найвідоміших арфістів свого часу був Чарльз Фаннінг [22] з Ірландії, який виступав та перемагав на всіх фестивалях, які проводились наприкінці 1780 х років.

Джон Паррі (бл. 1710–1782), сліпий арфіст. Граф на потрійній арфі, вважається майстром високого бароко, виступав для культурної еліти Лондона й навіть став членом Королівського товариства музикантів (1763).

Серед чоловіків-арфістів відомою виконавицею і композиторкою була Марі-Елізабет Клері (1761–1795) [], яку прозвали «Мадам Клері». З її життя мало що відомо, хоча вважається, що вона уродженка Парижу й була арфісткою при дворі Марії-Антуанетти, яка була покровителькою арфістів. Вона відома й як автор трьох сонат для арфи (або фортепіано) у супроводі скрипки (віолончелі), написаних близько 1785 р., а також – попури, аранжувань для арфи з акомпанементом флейти або віолончелі, шансони, арій у супроводі арфи.

Цікавою є й особистість Софії Джустини Дуссек (1775–1831) [37], яка була, окрім того, що арфісткою, ще й співачкою, піаністкою та

композиторкою. В Лондоні вона навчалася у Гайдна та грала багато концертів, пропагувала в Англії музику Моцарта. Серед її творів, написаних для арфи – «Новий німецький вальс» (1799), сонати ор.2, варіації, рондо та ін., а також – дуети для арфи і фортепіано. Твори С.Дуссек й зараз активно виконуються на історичних та сучасних інструментах.

Вже в XIX ст. була відома особистість Роберта Ніколя-Шарльза Бокса (1789–1856), який був і арфістом, і композитором. Богемець за походженням, він грав на декількох інструментах (флейті, фортепіано), вчився у Паризькій консерваторії та працював арфістом Імператорського оркестру. Під час перебування в Лондоні, він навчав відомого британського арфіста-віртуоза Еліаса Періша Альварса. Як зазначає Е. Леа-Скарлет [26], його композиції, написані зокрема для арфи небагаточислені, але достатньо багатогранні за емоційним наповненням, фактурою, достатньо мелодичні (він ще був оперним і вокальним композитором, що не могло не сказатися на інших творах).

Один з найцікавіших особистостей XIX ст. – Джон Паррі (1776–1851), валлійський арфіст і композитор. На декількох інструментах навчився грати в юному віці (флейта, кларнет), пізніше – став майстром гри на арфі, складав композиції для голосу з арфою, п'єси для арфи та фортепіано, а також дуети для флейти та інших духових інструментів, а також – трактат «An Account of the Rise and Progress of the Harp» (1834), в якому зафіксував шлях розвитку інструменту.

Висновки до Розділу I

Арфове мистецтво зараз користується чималою популярністю. Користувалася пошаною арфа і в далеке минуле. Однак, як професійний та повноцінний учасник музичного життя інструмент зайняв місце на сцені не відразу і пройшов довгий шлях становлення та удосконалення.

XVIII ст. – період становлення ґрунтовних виконавських, жанрових та стильових аспектів. Композитори та композиції цієї пори стали дійсно

взірцем музичного світу і продовжують займати пріоритетну ланку музичного процесу. Однак для арфи це був ранній етап становлення і її технічні та виразові можливості ще не відповідали виконавським вимогам того часу. В удосконаленні арфи зіграли велику роль майстри Ж. Кузино і Себастьян Ерар, винайшовши подвійну педаль і таким чином відкривши можливість виконувати твори більшої складності. З цього етапу починається сольна кар'єра арфи.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ АРФИ ДОБИ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

Репертуар доби Бароко та Класицизму досить малочислений і вибір невеликий. Твори для арфи-соло та у складі ансамблю знаходимо у К. Е. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Гохбрукера, К. Глюка, Й. Гайдна, А. Буальдьйо. Дослідники вказують, що здебільшого існували твори для «клавішних або арфи» та композиції, які були написані для іншого інструменту, але могли виконуватися й на арфі. Найбільше нотного матеріалу призначалося для «клавішних або арфи», оскільки діапазон та запис тексту є практично однаковим. За свідченням Дж. Бакофена [13], недоліки репертуару для арфи стосуються технічної та естетичної сторони, бо в разі написання твору для іншого інструменту, композитор не враховує можливості арфи, а іноді навіть застосовує техніку, яка на арфі є неможливою в реалізації, зокрема, фактура, що «підібрана для виконання на клавішному інструменті (10-ю пальцями) незручна для виконання на арфі (8-ю пальцями)» [13, с.12] або перехід при альтерації в іншу тональність з використанням семи педалей.

Звернемось до аналітичного опису окремих творів, написаних для арфи.

2.1. Твори періоду Бароко: Дж. Гохбрукер, А. Вівальді, Г.Ф.Гендель

«Шість сонат для арфи з гамами і п'єси з аплікатурою для початківців» Джакоба (Якоба) Гохбрукера (*Jacob Hochbrucker*), видані у 1762 р., ймовірно, стали першим твором для солюючої арфи. І. Цингг зазначає: «Звертає на себе увагу – відмічає дослідниця – інтенсивне використання коротких арпеджіо різних типів, гамоподібних фігурацій зі зручною для арфи аплікатурою, альбертієвих фігурацій в помірному темпі в обох руках, помірне використання орнаментики. Особливу увагу приваблює ясність викладу гармонії: октави і децими у лівій руці рухаються четвертями або восьмими,

що дає можливість виконувати гармонічну лінію ясно і з достатнім об'ємом звуку» [11, с. 96].

А. Вівальді Концерт для арфи та струнного оркестру До мажор (клавір).

Концерти А. Вівальді є взірцями, стандартами творів цього різновиду форми. Традиційно вони мають тричастинну структуру, та за характером викладення розташовуються у наступній послідовності: швидкі крайні частини та повільна середня. Концерт для арфи не є виключенням та має три частини із зазначеними темповими показниками у музичному матеріалі частин. Перша у помірному темпі, *moderato* (76- 84), друга — *largo*, третя — *allegro* (144).

Частина 1. З першого такту відбувається репрезентація до мажорного тризвуку, а в наступних тактах відбувається чергуванні тоніки з субдомінантою (фа мажор). Звучить основна тема частини, обсягом у чотири такти. Звертають на себе увагу позначки динаміки. Динамічний нюанс змінюється в кожному такті, кожна фраза звучить почергово на форте та на піано. Тобто для композитора є дуже важливим втілення принципу контрасту. Кожна фраза також проводиться по два рази, ефект ехо. Перша фраза — такт 2, її повторення — такт 3. Наступні фрази побудовані за секвенційним принципом, спочатку це до мажорний звукоряд, а далі звукоряд проводиться від сходинок на тон нижче. В ритмічному плані ця фраза представляє собою угруповання шістнадцятих та восьмих, перші 16-ті звучать з першою нотою під паузою, а друга четвірка вже звучить повністю. Після цього ця фраза набуває розвитку: спочатку її головний секвенційний сегмент просто повторюється, а потім відбувається мотивне роздроблення на маленькі патерни у ритмі дві шістнадцяті та восьма, підкреслюються звуки висхідного звукоряду до мажор, кожен звук обрамляється сусідніми звуками, створюється ефект прикрашення, мелізматики. Далі в літері А (такт 12) продовжує варіюватись арпеджіо до мажор, фрази викладено на його основі. Далі секвенція подібного арпеджіо (до мі соль, сі-ре-фа, ля-до-мі). В басовій лінії арфи звучать витримані акорди, що змінюються на кожну першу та

третю долі тактів, разом із цим підкреслюється функціональна зміна. В партії фортепіано (акомпанемент) викладення може бути як горизонтальним, так і вертикальним. В літері В мотивні патерни фрази слідує у секвенції у низхідному напрямку. В такті 4 літери В це призводить до відхилення в ре мінор (в паралель субдомінанти). Ре мінорна фраза повторюється 2 рази, потім так само двічі повторюється наступна фраза, яка вже має тонічний звук мі в своїй основі. Так само, продовжує втілюватись принцип контрасту динаміки. Оскільки фрази часто проводяться двічі, перше проведення звучить на форте, друге — на піано. Основна тема повторюється в літері С. Останні три такти літери С — в партії арфи паузи, програш в акомпанементі. В акомпанементі з'являються підготовлені до тональної зміни звуку фа-дієз, а потім додається ре-дієз, що вказують на відхилення до тональності мі мінор (мінорна паралель до тональності доміаннти). Літера D вже звучить у "підготовленому" мі мінорі. В партії арфи викладено чотиритактову довгу фразу із синкопуванням та різними варіаціями ритмічних патернів. Фраза цілком мі мінорна і закінчується також на мі мінорній тоніці. З інтервалів переважають терції, секунди та квінти. Квінтові стрибки є досить рідкісними для матеріалу даної частини. Літера E закінчується ре мажорним тризвуком. Це доміаннта до нової тональності соль мажору. Літера F демонструє проведення основної теми в соль мажорі — тональності доміаннти, згідно правилам написання форми концерту. Далі, в літері G поява фа-бекару, а також сі-бемоль в партії акомпанементу вказує на відхилення до фа мажору, субдомінантної тональності. До мажор повертається в літері H, проводиться матеріал ідентичний матеріалу чотири такти до літери С (ті самі фрази). В останніх двох тактах фактура стає щільною, домінує акордовий склад, вертикаль. Як в партії акомпанементу, так і в партії арфи. Урочистими до мажорними акордами перша частина завершується.

Частина 2. Largo (чверть дорівнює 66). Згідно концертної форми, друга частина викладена в повільному темпі. Тема проводиться в перших чотирьох тактах та представляє собою секвенцію на три сегменти. Починається тема

від звуку “до”. В кожному такті на других долях тактів виставлено орнаментацию. Ймовірно, композиторський задум це передбачає, враховуючи принципи барокового музикування, коли виконавцеві надається певний ступінь свободи у додавання орнаменту до важливих стратегічних моментів (звуків). Матеріал частини написано в паралельній мінорній тональності — ля мінор. Партія баса в акомпанементі виконується відповідно барокового принципу басса-континуо: спостерігається секвенційний рух вниз, при цьому поступовий рух чергується з стрибками на октаву. Переважає акордовий склад, як в партії арфи, так і в акомпанементі. Використовуються інверсії мінорного тризвуку — секстакорди, квартсекстакорди та порожні октави. Тривалості, особливо починаючи з літери А, переважно чвертні та половинні, ритмічних загострень не виявлено, поступовість, помірний рух. З літери В бас починає рухатися тільки октавами. Тема проводиться від звуку “мі” (ля мінор). Так само, як і на початку частини, кожна друга доля тактів підлягає орнаменту (мається на увазі саме в нотному тексті, який аналізується). Мелізми досить різноманітні — групето, трелі, форшлаги, прикрашення дрібними тривалостями у вигляді квінтолей та секстолей тощо. В першому такті літери С відбувається коротке відхилення в ре мінор, на що вказують наявність до-дієза в партії арфи та сі-бемоля в партії фортепіано. Але вже в другому такті повертається ля мінор та ця тональність триває до кінця частини.

Частина 3. Алегро. Експозиція теми обсягом 8 тактів, квадратний період, традиційна структура. Власне тема складається з двох фраз по чотири такти, закінчується кожна фраза на ноті “ре”, другій сходинці основної тональності. З інтервалів використовуються переважно консонантні — терції, сексти (частіше за все в партії арфи лінія мелодії та лінія басу, верхня та нижня строчки викладено в сексту через октаву), октави, квінти. Рідше — кварта. Перші три такти літери С демонструють рух лише по терціях в партії арфи, тоді як в акомпанементі звучать паралельні сексти. В літері D відбувається перехід до соль мажору, при цьому тема проводиться в партії акомпанементу

фортепіано, а в партії арфи в цей час тривають паузи. В літері Е партія арфи повертається та знову верхній голос викладено терціями. Фраза обсягом в п'ять тактів містить рух за квартами та терціями за горизонталлю та терціями й секстами за вертикаллю. Закінчується фраза соль мажорною тонікою, в октаву в партії арфи (внизу) та партії акомпанементу, верхня лінія арфи містить звук сі.

Новий розділ починається в літері F. Поява до-дієза та сі-бемоля в партії акомпанементу, що виконує тритактовий програш в літері F, вказує на відхилення в ре мінор. Мелодія в партії арфи (починаючи з четвертого такту літери F) рухається вниз терціями, після чого (такт 8) змінює напрямок на протилежний та рухається поступово. В такті 9 у фортепіано з'являється до-бекар, невелика пікантність від композитора — застосування натурального мінору, тоді як в основному використовується гармонічний мінор. В партії фортепіано (такти 8-12) звучить остинатний бас, повторювані чвертні тривалості, що змінюються кожен такт. Літера G — повторювання теми без змін, тобто без відхилень в інші тональності. Перші три такти літери H — також повторення матеріалу літери C. Потім матеріал змінюється, звучить фраза, що повторюється двічі та представляє собою висхідний патерн — поступовий звукоряд у до мажорі, обсягом в два такти. Фраза є кульмінаційною, в літері I вона продовжує повторюватись, літеру I можна вважати кодою. Техніка повторювання допомагає сприйняти затвердження урочистого викладення матеріалу, окрім цього набуває щільності фактура. В акомпанементі фортепіано окрім інтервалів (квінти, терції, октави) зустрічаються також акорди, при цьому в правій руці проводиться дублювання мелодії верхнього голосу арфи. Завершується третя частина, і разом із нею весь концерт розгорнутим до-мажорним акордом в обох голосах арфи та октавою в партії фортепіано.

Зробимо ще один висновок, що в концерті Вівальді реалізовано принцип викладення в ідіомі виконавства на духових інструментах.

Г. Ф. Гендель. Концерт для арфи та струнного оркестру (клавір).

У композиціях, що передували Генделю, оригінальна партитура для арфи зустрічається в першій опері Монтеверді (1567-1643), Орфей, написаний в 1607. Найвидатнішим твором Генделя для арфи є Концерт сі-бемоль мажор для арфи чи органу. Це номер шостий у шести органних концертах Генделя з гобоями та струнними, опус 4, (1735). Це один із найвідоміших творів арфового репертуару. Концерт вперше було виконано в 1736 році в першій дії оди Генделя «Олександр Фіст» у Ковент-Гардені, Лондон. Арфа, для якої писав Гендель, ймовірно, була потрійною арфою, інструментом із трьома рядами струн, налаштованих на півтони. Хоча експерименти з педалями одинарної дії для регулювання дієзів і бемолів проводилися наприкінці життя Генделя, лише в 1810 році була остаточно розроблена педальна арфа подвійної дії. Згідно з Марсенном у своїй «Універсальній гармонії» (1636), потрійна арфа, що складається з сімдесяти п'яти струн, була надзвичайно важкою у налаштуванні та практичному застосуванні. М.Керолл відмічає, що якщо взяти до уваги потрійну арфу, очевидно, що Концерт Генделя безперечно вважався би віртуозним твором для арфи, що вимагав значного рівня технічної майстерності [18].

Основна тональність сі-бемоль мажор. В даному концерті, можливо, втілена скрипкова ідіома виконавства, оскільки твір насичений дрібними тривалостями, що виконуються без перерви майже протягом всієї першої та третьої частин. Твір має типову для концерту тричастинну структуру.

Частина 1. *Allegro moderato*. Складається з трьох розділів, експозиція, середній розділ в мінорі та коротка реприза. Основна тема частини починається з затакту, триває 6 тактів. Складається з двох повторюваних фраз (три шістнадцяті, чотири восьмі та чверть), після чого слідує мотивні патерни, що складаються з двох шістнадцятих та чверті. В перших фразах верхній голос партії арфи стоїть на місці, в той час як нижній голос рухається вниз, так само, як і нижній голос в партії фортепіано. Друге проведення теми вже супроводжується патернами з угруповань шістнадцятих, спочатку в

нижньому голосі арфи, потім — у верхньому. Шістнадцяті згруповано по чотири та вони представляють собою техніку “прихованої поліфонії” — різні комбінації інверсій арпеджіо із підкресленим першим звуком кожної четвірки. Окрім цього всі ці патерни виконані за принципом секвенції, переважно (це стосується взагалі тенденції у всьому матеріалі першої частини) у висхідному напрямку. Такий самий ритмічний малюнок звучить також в партії акомпанементу. 5 тактів до цифри 2 — змінюється розподіл голосів під час виконання прийому “прихованої поліфонії”: тепер перший голос (перший звук кожного угруповання четвірки шістнадцятих), звук “до” є статичним, залишається на місці, а зміні підлягає другий голос (інші три ноти з угруповань), який має секундові інтонації та поступово рухається вниз.

Цифра 2 — відхилення в домінантову тональність фа мажор. На це вказує поява мі-бекара. Такт 9 цифри 2 — відбувається перехід в паралельний до основної тональності соль мінор. До цього моменту звучить підготування — патерн у пунктирному ритмі, який звучить двічі — соль-фа-дієз - соль. Мелодійний патерн виконується в партії арфи в верхньому голосі в октавному викладенні та плавно, використовується штрих легато. Останні шість тактів до цифри 3 у верхньому голосі арфи так само використовується техніка прихованої поліфонії, але у дещо модифікованому вигляді. Відбувається “перехресна секвенція”: перший патерн з угруповання шістнадцятих секвенційно взаємодіє із третім, другий з четвертим. Це відповідно відбувається на першу, третю, другу та четверту долі тактів. Водночас із цим, в подібній взаємодії проявляється той самий ефект прихованої поліфонії: перші ноти першого та третього патернів - це голос, що змінюється (динамічний), інші три звуки — на місці, тобто другий умовно голос — статичний. За два такти до цифри 3 розподіл голосів змінюється.

Цифра 3 презентує декілька відхилень в мінор, потім в мажор.

Цифра 4 представляє собою репризу, триває вісім тактів, одноразове проведення теми. Щільна фактура, домінує акордовий склад. Перша частина завершується гучним акордом тоніки (верхній голос арфи) та квінтами й квартами (сі-бемоль — фа — сі-бемоль) в нижньому голосі арфи та акомпанементі, на динамічному нюансі *ff*.

Частина 2. *Larghetto*. Відповідно усталеній концертній формі друга частина написана в повільному темпі. Розмір 3/4. Відкривається шеститактовим програвом — вступом акомпанементу. Арфа вступає за один такт цифри 1. В мелодії теми переважає пунктирний ритм, в більш дрібному (восьма з крапкою та шістнадцята) та більш крупному (чверть з крапкою та восьма) викладенні. Тема триває вісім тактів та викладена в паралельному соль мінорі. Стосовно інтервалів - октавне викладення в нижньому голосі арфи. Такти 9, 10, 11, 12 цифри 1 - цікавий фрагмент. В партії арфи між верхнім та нижнім голосами відбувається своєрідний діалог (діалогічна структура). У нижнього голосу починається репліка — патерн, хід рівними восьмими вниз терціями та квінтами, а верхній голос “відповідає” реплікою пунктирного ритму, що починається інтонацією низхідної кварта. Рух баса відбувається в низхідному напрямку та викладається поступово за секвенційним принципом. Цифра 3 — відхилення в домінантову тональність ре мінор. Новий розділ (В). Цифра 4, такти 6-10 секвенція висхідна з трелями створює ефект нагнітання, виконує роль підготовки до кульмінації. та цифра 5. Закінчується друга частина розгорнутою віртуозною каденцією. Каденція містить чисельні технічні виконавські прийоми: чотиризвучні акорди в обох голосах, арпеджіо, що виконується з переходом від одного голосу до іншого, різноманітні угруповання шістнадцятих (квартолі, секстоли та септолі), гамоподібні звукоряди, секвенції, багатоголосся, флажолети тощо. Важливим моментом є те, що третя частина слідує одразу за другою без перерви (позначка *attacca* в нотах).

Частина 3. *Allegro non troppo*. Розмір також тридольний — 3/8. Тема досить тривала — проводиться 8 тактів, до цифри 1. Третя частина Концерту

складається з трьох розділів. Перший розділ містить 28 тактів, він стоїть під репризою та повторюється двічі. Характер танцювальний, ритмічні малюнки восьма та чверть після неї роблять ефект сприйняття другої долі такту більш сильною. За 4 такти до цифри 2 відбувається перехід в паралельний соль мінор.

Другий розділ (його обсяг 24 такти) містить проведення нової теми, яка складається з двох фраз по чотири такти. Перша фраза представляє собою патерн, що повторюється тричі, а друга фраза - низхідний пасаж за соль мінорним звукорядом секстолями шістнадцятих. При цьому ці дві фрази звучать водночас в партії арфи та партії акомпанементу, але в різних комбінаціях: коли перша фраза звучить в партії арфи, в цей час в акомпанементі звучить пасаж другої фрази, та навпаки. Цифра 2 виконується в паралельному соль мінорі та містить секвенції, що розгортаються та принципом чергування послідовностей арпеджіо тризвуків та гамоподібних поступових звукорядів. За 2 такти до цифри 3 повертається сі-бемоль мажор, та починається третій розділ (він ще коротше за два попередні — триває 20 тактів). Він не є точним повторенням першого розділу, власно тема окреслюється лише в останніх восьми тактах третьої частини. Але мотивні патерни теми (восьма та чверть) присутні протягом всієї частини. Ці впізнавані патерни об'єднуються між собою орнаментацією шістнадцятих тривалостей. Слід зазначити, що ритмічні фігурації відіграють важливу роль як в першій частині концерту, так і в третій. Основними тривалостями музичного матеріалу цих частин є шістнадцяті.

Фігуральні аспекти Генделя в Концерті для арфи, такі як підкреслення мелодичних орнаментів, зміна текстури та прогресивний, стрімкий ритмічний пульс, втілений у першій та другій частинах, роблять цей твір дуже ефектним для арфи, він займає почесне місце в арфовому репертуарі й сучасних виконавців. Враховуючи стадію розвитку арфи, для якої було написано твір Генделя, зазначена вище техніка, безперервні викладення

шістнадцятими тривалостями дозволяють вважати цей Концерт одним з найперших віртуозних творів для арфи.

2.2 Нові виміри класицистських творів для арфи: Розетті, Моцарт, Бетховен, Крумгольц, Буальдьйо, Дуссек

В епоху класицизму зовсім мала кількість творів призначалася арфі. Справа в тому, що існувало три групи арфового репертуару: одні призначалися суто для арфи, інші для «клавішних або арфи» і третю групу складали композиції, які були написані для іншого інструменту, але могли виконуватися й на арфі також. Перша група складає зовсім невелику кількість творів, двох останніх – більше, однак є свої нюанси в такому репертуарі. Найбільше нотного матеріалу призначалося для «клавішних або арфи», це і не дивно, оскільки, за словами музикознавця та арфіста Кардона, діапазон практично однаковий, запис нотного тексту теж не різниться (ті ж дві нотні строчки, басовий та скрипковий ключ), до того ж такі ноти будуть купляти як арфісти, так і піаністи, що, звичайно, було значною перевагою для композиторів, що існували за рахунок продажу нот [13, с. 119]. В останній групі репертуару теж є останній плюс. Однак, деякі музикознавці вбачали в цьому низку мінусів. За свідченням Бакофена недоліки такої системи підбору репертуару стосуються технічної та естетичної сторони. Остання ґрунтується на тому, що в разі написання твору для іншого інструменту, композитор не думає про те, які переваги саме арфи і як їх продемонструвати у вигідному світлі, де найкраще показати насичений тембр, які штрихи, нюанси будуть звучати виразно. Тобто в таких творах втрачається сама унікальність інструменту. З іншого боку, технічна сторона таких композицій і взагалі може бути незручна чи, навіть, неможлива в реалізації:

«а) фактура, що підібрана для виконання на клавішному інструменті (10-ю пальцями) незручна для виконання на арфі (8-ю пальцями);

б) при альтерації звуків, особливо при переході в іншу тональність, використання семи педаль вимагає зовсім іншої організації, ніж використання чорних клавіш» [13, с.12].

Проте чарівне, неземне, сентиментальне звучання арфи відзначали композитори та отримували надзвичайно цікаві образи у своїх творах. Так, серед великих форм, партія арфи відтворює звучання ліри в опері «Орфей» К. Глюка, піднесений настрій вона також передає в опері Й. Гайдна «Душа філософа або Орфей і Евридика» та балеті Л. ван Бетховена «Творіння Прометея».

До речі, деякі композитори самі вказували в нотах, що твір буде «гарно звучати» або «може виконуватися» арфою. Такі ремарки можна знайти, наприклад, у Моцарта або А.Розетті.

Зокрема, звернемо увагу на одну з циклу «Шість сонат для арфи або клавесина» А. Розетті (близько 1784). У цього композитора та контрабасиста, до речі, велика спадщина: він є автором щонайменше 44 симфоній та інструментальних концертів, реквієму (до речі, його виконували по смерті Моцарта в Празі. Концерти композитора пропагував Й.Гайдн.

Соната №6 тричастинна та написана згідно класицистських вимог та канонів. Зокрема, ГП починається з руху акордів, написана у формі сонатного алегро.

SONATA 6

Franz Anton Rosetti
1746-1792

ALLEGRO SPIRITOSO

II частина – Романс, III – рондо. Збережено й темпові відношення між частинами, ясність гармоній, простота викладу, прозорість фактури – всі атрибути класицистського мислення.

У доробку К. Е. Баха є дві сонати для арфи, які відбивають перехідний період між бароко та класицизмом. Соната G-dur для арфи соло виявляє надзвичайно сміливі прийоми та звороти музичної мови, вона 3-частинна, основними прийомами розвитку є мотивний розвиток та секвенціювання¹. До того ж, вона презентує інші темпові позначення (повільно-швидко-швидко), що трохи змінює класицистичні жанрові орієнтири.

Епоха класицизму все ж налічує один безперечний шедевр – Концерт для арфи, флейти та оркестру До мажор В. А. Моцарта (1778 р., паризький період, K.299), який демонструє прекрасне розуміння композитором можливостей та краси інструменту. До речі, концерт для двох солістів з оркестром у XVIII ст. стає рідким явищем. Скоріше цей тип концертів був популярним у бароковій музиці, а класики звертаються до нього крайне рідко.

¹ Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=9vmlNi97_BM&ab_channel=JudyLoman-Topic

Концертам того часу були притаманні манерність, однак, Моцарт навмисне уникав таких рис у своїх композиціях.

Взагалі, будучи прекрасним виконавцем, віртуозом, В. Моцарт якнайкраще розумів жанр інструментального концерту, його композиції відповідали всім вимогам тогочасних потреб виконавців та публіки. Узагальнивши основні стильові та композиційні риси моцартовських концертів, можна виокремити наступні особливості у написанні концертного жанру для композитора:

- Перші частини концертів (Allegro) зазвичай написані з подвійною експозицією. Першу проводить оркестр, друга відведена солістові.

- Тональний план оркестрової експозиції апелює до сонатної репризи, оскільки всі теми в ній проводяться в основній тональності.

- Важлива роль відводиться партії соліста. Окрім теми існує сольна віртуозна частина – каденція, де виконавець може продемонструвати всі свої технічні та музикальні здібності, фантазію, композиторські та імпровізаційні навички (оскільки найчастіше каденцію придумував сам соліст). Деякі каденції Моцарт записував сам (відомо 36 каденцій, написаних до 14 концертів) з учбовою метою для своїх вихованців.

- Друга частина – концентрація лірики, мелодизму. Тут превалювала кантилена і соліст міг себе проявити не стільки з технічної сторони, скільки з музикальної, емоційної, психологічної, чуттєвої.

- Третя частина – фінал – найчастіше писався у формі рондо-сонати. Останні частини відрізнялися життєрадісністю, урочистістю, бурхливими позитивними емоціями, світлим настроєм, перемогою головного героя.

В. А. Моцарт написав лише один твір у якому солюючим інструментом виступає арфа. Виходячи з того, що арфа тоді не користувалася великою популярністю у концертному репертуарі і тільки проходила шлях удосконалення, це і не дивно. На жаль, композитор не дожив до цього часу, а

технічні можливості існуючого тоді інструменту не дозволяли втілити його творчі задуми.

Однак, Концерт До мажор для арфи і флейти з оркестром демонструє прекрасне розуміння Моцартом краси даних інструментів.

Твір був написаний у 1778 році, коли композитор приїхав у Париж підкорювати вибагливу французьку публіку. Місто, яке колись зустрічало його бурхливими оваціями та захопленням, вже не пам'ятало минулого маленького генія. Моцарт вже став дорослим, професійним музикантом і в нього стало чимало конкурентів – корінних парижан, яким віддавалася перевага. Скрутне фінансове положення вимусило Моцарта оббивати пороги знатних вельмож і підкорюватися долі. Його батько, Леопольд Моцарт, давав поради сину як себе поводити з шановними особами і кого порадувати своїм візитом та грою. Волелюбному Вольфгангу це все було не до душі, однак бажання зайняти місце серед затребуваних музикантів Парижу примушувало підкоритись цим формальностям. В один з таких візитів композитор знайомиться з герцогом де Гином, який виявився флейтистом-аматором досить непоганого рівня. Його доньці – герцогині Марі-Луїзі-Філіпіні – Моцарт викладав уроки композиції. За словами композитора, це був зовсім безнадійний випадок, проте виявилось, що дівчина прекрасно грає на арфі. Саме для цього сімейства і був створений Концерт для флейти і арфи з оркестром.

Взагалі, дуже цікаво: композитор обирає для сольних партій два найнепоширеніших інструмента своєї епохи. У епоху класицизму на перший план виступали скрипка, клавір та ряд духових інструментів. У свою чергу, арфа використовувалась надто рідко. Флейті хоч і відводилась сольна роль, однак, на думку вченої, вона не вигашно виглядала у поєднанні з оркестром, все-таки її звукові, темброві та технічні можливості потребували трансформації та удосконалення. Її тихе звучання та ще складні механізми при звуковидобуванні примушували композиторів або використовувати інструмент (як і арфу) лише в окремих фрагментах для додання специфічного

звучання і створення конкретного крихкого або ніжного образу, або ж просто обходилися без флейти у своїх творах. Зрозуміло, що мотиви написання концерту Моцарт вбачав не у «покоренні» слухачів віртуозністю виконавця чи демонстрації можливостей інструменту. Це була і дань, вшанування вельмож, і талант батька та дочки, хоч би й аматорів, і все-таки, мабуть, особистісний творчий порив, бажання продемонструвати чарівність двох інструментів та їх поєднання тембрів. Проте варто відмітити: виконавцями були просто аматори, однак рівень складності концерту дає зрозуміти який високий рівень підготовки був у графа та його доньки. Не дивлячись на те, що Моцарт писав не для концертного виступу на сцені, в Концерті присутні складні технічні моменти: пасажі, фігурації. Окрім цього, все ускладнюється тим, що у Концерті дуже незручна аплікатура для виконання на арфі. Справа в тому, що В. Моцарт, коли створював цей твір, то вірогідно не знав, що на арфі грають 4-ма пальцями, а не 5-ю, через це арфова партія вийшла типовою для виконання на фортепіано, як, скоріше за все, композитор і спочатку створював. Проте грати гамоподібні пасажі і фігурації у швидкому темпі 4-ма пальцями, що призначено для 5-ти, дуже складно та незручно.

Скоріше за все Моцарт не думав тоді, що твір набуде такої популярності і стане коштовним скарбом арфового репертуару. Зараз Концерт можна вважати прикрасою будь-якого вечора класичної музики, серйозним змаганням на студентському фестивалі чи конкурсі, кожний виконавець вважає за потрібним мати Концерт в арсеналі виконуваних творів.

Звичайно, твір для таких інструментів вийшов світлого, повітряного, легкого, неосяжного характеру, несе свіжість та натхнення. Позитивний настрій нерідко Моцарт передає у своїх композиціях, але тут його доповнює і тембр інструментів.

Концерт написаний у тричастинній формі. Перша частина представляє собою сонатну форму з подвійною експозицією. Перша експозиція відводиться, по всіх законах жанру, оркестру. Позитивні, яскраві, урочисті фанфари голосної партії одразу задають настрій всьому твору, втім

порушуючи традицію проводити тему по черзі, а не разом. Ліризму і ніжності, у свою чергу, додають побічні партії солістів та мінорні їх відлуння та перегукування у розробці.

Друга частина – Andantino – написана у сонатній формі без розробки у Фа мажорі. Цю частину можна назвати своєрідним ноктюрном по своїй ніжності, ліричності, співучості та поетичності музичного матеріалу. Особливо слід відмітити дуєт солістів.

Третя частина – фінал концерту складає рондо-соната. Типовий моцартовський фінал зі стрімким рухом феєричних пасажів, перегукувань, гумором та запалом. Створюється позитивна та святкова атмосфера.

До речі, концерт для двох солістів з оркестром у XVIII ст. стає рідким явищем. Скоріше цей тип концертів був популярним у бароковій музиці, а класики звертаються до нього крайнє рідко.

Перша частина представляє собою сонатну форму з подвійною експозицією. Перша експозиція відводиться, по всіх законах жанру, оркестру. Позитивні, яскраві, урочисті фанфари голосної партії одразу задають настрій всьому твору, втім порушуючи традицію проводити тему по черзі, а не разом. Ліризму і ніжності, у свою чергу, додають побічні партії солістів та мінорні їх відлуння та перегукування у розробці.

Друга частина – Andantino – написана у сонатній формі без розробки у Фа мажорі. Цю частину можна назвати своєрідним ноктюрном по своїй ніжності, ліричності, співучості та поетичності музичного матеріалу. Особливо слід відмітити дуєт солістів.

Третя частина – фінал концерту складає рондо-соната. Типовий моцартовський фінал зі стрімким рухом феєричних пасажів, перегукувань, гумором та запалом. Створюється позитивна та святкова атмосфера.

Щодо каденцій, то XVIII ст. стало багатим ґрунтом для прояву музикантів в якості концертуючих виконавців, здатних підкорити будь-яку публіку неймовірною технікою володіння інструментом, віртуозністю виконання, імпровізацією на будь-яку тему і мелодію. Дух змагання охопив

розуми як виконавців, так і композиторів ще з кінця XVII ст. На думку дослідника Ю. Янь ця практика побутувала у творчості Й. Баха, А. Вівальді, Дж. Тартіні та інших з освітньою, практичною метою. Композитори виписували лише акордову (гармонічну) послідовність в одному з фрагментів концерту, щоб учень самостійно створював мелодію, оздоблюючи її орнаментикою на власний смак. Таким чином виконавець вчився імпровізувати, варіювати, відтворював та закріплював теоретичні знання на практиці, пізнавав основи композиції, вчився дотримуватися одного стилю викладу. Це ж стосується і традиції *basso-ostinato*.

Ще один важливий позитивний аспект каденції – вдосконалення технічних навиків виконавця. За твердженням Мартина Геллриха і Бертила Сундина [25] вчителі і самі могли створювати технічно складну частину у концерті для того, що відпрацювати конкретну техніку гри. На нашу думку цілком оправдана вправа з педагогічної точки зору. По-перше, учень зберігає стиль виконання, тобто не у відриві від музичного контексту грає вправи. По-друге, такий музичний матеріал подається у контексті художньої композиції, а не просто технічної, нудної вправи. Мотивація полягає у продовженні відтворення художнього образу цілого твору. Окрім цього, при таких безпосередніх відпрацюваннях значно розвивався та вдосконалювався і музичний слух музиканта, настроюючись на загальноприйняті правила і стиль того часу.

Серед іншого учні опановували секвенції, модуляції, певні гармонічні звороти, технічні пасажі, дрібну та крупну техніки.

Згодом, «мода» на каденції набула іншого сенсу. Най-вдалі варіанти композицій почали фіксуватися і вже висуватися як авторський матеріал. Таким чином породжувалась ціла низка варіантів каденції до одного і того ж концерту композитора. Частіше писали ці каденції самі ж виконавці, бажаючи продемонструвати не тільки свій виконавський талант, але й композиторський. Тут можна говорити про виникнення естетичної і

герменевтичної проблеми – відповідність написаної іншим композитором каденції стилю епохи і індивідуальності композитора оригінального твору.

Якщо прослідкувати еволюцію становлення поняття «каденції» протягом кількох різних епох: бароко, класика, романтизм і, навіть, ХХ ст. Проаналізувавши каденції багатьох авторів за їх композиційним та семантичним аспектами, можна розподілити їх на кілька груп:

а) сольні віртуозні каденції, типові для жанру вокального/інструментального концерту будь-якої епохи;

б) каденції у формі лірико-суб'єктивного висловлювання, що властиві концертам романтичної епохи;

в) каденції із зображеною концертністю, характерні для неконцертних жанрів.

Згодом каденція втрачає своє освітнє призначення і починає відображати тенденції сучасних віянь, індивідуалізується. Авторська каденція це, свого роду, бачення стилю, твору крізь призму якихось власних поглядів виконавця, це відображення минулої епохи сучасними виконавськими прийомами. Вона, навіть, може не повторювати стиль і характер всього твору.

Враховуючи всі вище перелічені властивості каденцій та концертного жанру, виникає необхідність ввести ще один термін у роботу – віртуозність. Каденція це сольний епізод твору, у якому виконавець повинен проявити свої навички, технічні можливості, музикальність у повній мірі. І тут мова йде про віртуозність. Відомо, що від її володіння виконавцем твір може набути чи втратити яскравість, привабливість, прихильність слухачів. Однак, що являє собою віртуозність, які критерії її наявності у творі чи приналежності до конкретного виконавства?

Дослідники епохи класицизму вважають, що віртуозність це особлива «якість» засобів виразності у творі. Основними ознаками віртуозності твору можна вважати:

- занадто швидкий темп;

- складна «симфонічна» фактура твору;
- висока контрастність музичного матеріалу;
- підвищений накал, пафос;
- складні пасажі;
- акордові послідовності (тобто крупна техніка);
- чи навпаки дрібна техніка на занадто тихій динаміці, що повинна бути передана з точністю і рівністю.

Віртуозність безумовно достоїнство і якість музиканта, однак, якщо виконавець бездумно володіє тільки технікою і не підключає розум, емоції, почуття, то його гра перетворюється в машинне, механічне, бездушне натискання на клавіші, клапани чи струни. Психологічний аспект є невід'ємною складовою віртуозності, інакше виконання втрачає художнього сенсу і «змагання» стає тільки проявом власних технічних здібностей. Іншими словами, віртуозність повинна стати частиною мислення музиканта і тоді, у гармонії з розумінням образу, характеру твору, ідеєю, задумом композитора, і технічна досконалість нададуть виконанню завершений вигляд. Володіння технікою гри це лише засіб для досягнення головної мети – передати ідею твору – і вона ні в якому разі не повинна стати самоціллю.

До речі, багато хто з композиторів досить негативно відкликалися про віртуозність. Вони вважали, що дуже часто музиканти перетинають грань допустимого і зациклюються на власних здібностях, псуючи художній твір. Деякі творці взагалі вважають справжнім професіоналізмом непомітність віртуозності. Однак, потрібно розуміти, що віртуозність не стосується суто виконавської форми. Віртуозність може бути композиторська, тобто наскільки професійно, естетично і музично досконало написаний твір. Віртуозність може бути жанрова, тобто самого твору, оскільки закладена вже у самий твір у вигляді певних технічних складнощів (наприклад, етюд, каденція).

Які все-таки причини чи умови виникнення чи розвинення віртуозності? Безсумнівно талант відіграє певну роль, однак, далеко не головну. Основні

передумови появи віртуозності – наполеглива праця, постійні тренування, вправи, практика, багаторазові спроби, помилки, аналіз і знову відпрацювання «слабих сторін». Тільки труд здатен досягти значних успіхів у розвитку віртуозності. І тут ми знову повертаємось до початкового призначення каденції – відпрацювання технічних моментів, імпровізації, вміння мислити, тренування.

Розглянемо три варіанта каденцій, написаних до Концерту для арфи, флейти і оркестру В. А. Моцарта.

Карл Рейнеке – німецький композитор, диригент і піаніст XIX ст. У своїй творчості спирався на стильові тенденції романтичної школи, зокрема Р. Шумана. У його доробку є окремі твори як для арфи так і для флейти.

Joseph Jongen, бельгійський композитор, органіст і педагог кінця XIX – першої половини XX ст. Блискучий композиторський талант розвинувся ще у студентські роки, окрім того він прославився і як виконавець.

Jose Bellido – сучасний композитор, однак про нього, нажаль, існує мало відомостей. Каденція до моцартівського Концерту До мажор була написана у 2006 році.

Проаналізувавши каденції вибраних авторів, відмітимо наступні подібності та розбіжності стильових рис:

У каденціях К. Рейнеке та Joseph Jongen:

- превалює комплементарний тип ритміки.
- Обидві каденції арфового типу викладу. Якщо сам Концерт фортепіанного складу (для 5-ти пальцевої гри, на відміну від потрібної 4-х), то каденція відрізняється більшою зручністю для виконання на арфі.
- Переважають пасажі в арфовій партії

На відміну від К. Рейнеке і Jose Bellido, у Joseph Jongen каденція побудована на тематичному матеріалі I частину Концерту.

Каденція К. Рейнеке по стилістиці більш романтична, багато арфових пажів виконується *rubato*. У першій частині каденції звучить романтична

тема, а заключна частина каденції бравурна, посилюється динаміка та уповільнюється темп, що підводить до яскравих, урочистих заключних акордів 1 частини концерту.

У Joseph Jongen також в арфовій партії чимало пасажів, зручних для арфового виконання. По стилістиці наближена до Моцарта, багато перегукування між солістами, підголоскова поліфонія, елементи імітаційної техніки. Якщо у Рейнеке в каденції арфа частіше відіграє функцію акомпанемента, а флейта проводить мелодичну лінію, то у Joseph Jongen тематичний матеріал однаково викладається як у партії флейти, так і в партії арфи. Також у Рейнеке в арфовій партії пасажі та фігурації розподіляються на обидві руки, що типово для романтиків. На відміну від нього у Joseph Jongen мелодичний матеріал зосереджений у правій руці, а гармонічний – у лівій, що притаманно класикам. Останнє стосується і каденції Jose Bellido.

Каденції Jose Bellido і Joseph Jongen, хоч в них і превалює класичний тип викладення (фактура), але у зв'язку з багатством хроматизмів у музичному тексті, їх не можна віднести до класичного типу.

Хочеться також відмітити, що більшість виконавців віддають перевагу каденції К. Рейнеке, оскільки вона романтичного складу та більше типова для арфового виконання, зручна. Втім, і її кожен виконавець все-таки трактує по-своєму. Одні музиканти вважають, що їй потрібно надати більше романтичного настрою, інші ж схиляються до консервативного виконання, посиляючись на класичний концерт в цілому. Окрім цього інтерпретування стосується різного темпу, динаміки.

Великий внесок у репертуар арфістів належить Жану Баптісту Крумгольцу (Jean-Baptiste Krumpholz), який створив 52 сонати, 6 концертів і багато прелюдій і варіацій для арфи. Він також написав арфові дуети (Duo for two harps, op. 5, 1777), квартети та 4 сонати для арфи, 2 скрипок, 2 валторн і віолончелі (Four Sonates chantantes with optional violin, Op.16, 1788)

Серед його доробку – Sonate für Flöte oder Violine und Harfe or Klavier (опубліковано Х. Й. Зінгелем у 1933 р.), Sonata B dur pro harfu (Соната сі-

бемоль мажор для арфи) (вид. 1935 р. М. Зунова), цикл сонат op. 10 (1787), 4 неважкі сонати op. 12 (*Four Sonates non difficiles* with optional violin or cello, 1787).

Але й на тлі його достатньо багатого спадку вирізняються сонати op. 8 для флейти та арфи. Нижче наведена структура кожної з них:

Sonata op. 8 n. 1 1. Allegro 2. Romance très lente 3. Allegro pastorale

Sonata op. 8 n. 2 4. Allegro 5. Romance (Largo) 6. Allemande

Sonata op. 8 n. 3 7. Allegro molto 8. Andantino 9. Rondo

Sonata op. 8 n. 4 10. Allegro poco mosso 11. Adagio 12. Rondo

Sonata op. 8 n. 5 13. Allegro 14. Romance 15. Tempo di minuetto

Sonata op. 8 n. 6 16. Adagio 17. Allegro molto

Сонати для флейти та арфи справді є дивним поєднанням оригінальних атмосфер у схематичній композиційній побудові. Перші рухи в двох частини, другі частини завжди в романській формі та висновки в форма блискучих рондо. Але з іншого боку оригінальний пасторальний смак (3-я частина сонат 1 і 3) чергується з жвавими танцями (Allemande з сонати 2, і Менует сонати 5). Крумгольц був учителем мадемуазель де Гіне, для якого Моцарт склав Концерт для флейти та арфи K299, і це, можливо, з цієї причини початок цього твору розміщено в першій частині Соната 3. Але найкраще вираження геніальності та меланхолійної натури Крумгольца у повільних частинах: прекрасне адажіо Сонати 4 або емоційний повільний роман Сонати 1. У цих сонатах арфа має надзвичайно багаті партії порівняно з флейтою. Крумгольц зізнавався, що йому було важко складати акомпанемент до концертів чи партій камерної музики. Він співпрацював так з іншими композиторами, особливо Гайдн, Пюхель і Рігель. Ми не знаємо, хто завершив флейтові частини цих сонат, які, так чи інакше, є єдиними із зазначенням «*Flûte obligée*». Багато інших сонат, навіть опус 12 (з партією флейти, написаною Rigel), позначає «*ad libitum*» інші інструменти.

Ще один аспект, який слід розглянути, так це те, що сонати, які склалися для арфи, цілком відрізняються від того, що використовується сьогодні. Рядки була нижча напруга і потрібний гравець спритність, але не сила, яка використовується сьогодні. Потрібен звук з коротким резонансом підтримуються швидкими басами Альбертіні або повторювані нотатки. З цих причин ці Сьогодні бути сонатами ще важче грав.

Щоб допомогти змінам динаміки, точно зазначеним у партитурі, Крумгольц придумав механізм для додаткової педалі арфи з функцією глушіння. Система педалей сьогодні не використовується, але у свій час він працював саме на вдосконалення механізму і навіть у 1787 році його винаходи були схвалені Паризькою академією наук і мистецтв.

Дійсно, арфа в кінці XVIII ст. все ще була інструментом з одним механізмом руху; це означає кожен одну з семи педалей можна було опустити на один щабель, підвищуючи налаштування на півтону. Механізм був утворений струнами типу «crochets» або «bequilles», і з цієї причини струни часто ламались.

Додамо, що перу Крумгольца належить більш романтична, дещо меланхолійна соната op.17 (№1) та Концерти для арфи op.5 та op.7 Вони складені з 3 частин, зокрема, перший концерт налічує традиційний контраст: *Allegro moderato – Andante con Variatione – Rondo Allegro*

Подальші твори існують на межі стилів класицизму та романтизму, хоча все-таки класицистичні основи переважають. Йдеть, зокрема, про твори Ф.А. Буальдьйо, написані на межі XVIII-XIX ст.

Існує Концерт для арфи Ф.-А. Буальдьйо (1800), французького композитора (1775–1834), який переважно писав опери, за що його називали «французьким Моцартом».

Франсуа-Адрієн Буельдьє (Буальдьйо) отримав музичну освіту спочатку від хормейстера, а потім від органіста місцевого собору. Першими творами композитора стали твори на тексти свого баться. І вони принесли йому успіх.. Під час революції Буельдьє працював в Парижі настроювачем роялів.

У 1797 році Буельдьє запропонував Паризькій *Opéra-Comique* свій твір («*Feydeau La famille suisse i L'heureuse nouvelle*», згодом — «*Favart z Zoraime et Zulmare*»), що принесло йому надзвичайний успіх.

Для стилю композитора було притаманне перш за все мелодизм, він зосереджувався на мелодіях, які уникали надмірної кількості орнаментів, налаштовані на легку, але розумну оркестровку. Гектор Берліоз [3] описав його музику як «приємну та зі смаком паризьку елегантність». У 1798 році він був призначений професором другого класу фортепіано, у 1820 році став професором композиції в Паризької консерваторії, а в 1817 році став наступником Меюля як один із сорока членів Академії витончених мистецтв.

Багатство та успішність його оперного спадку не заслоняє досягнення в інших сферах музики. Так, в молодості він написав достатньо фортепіанних п'єс, щоб у 1798 році отримати посаду професора фортепіано в новій Паризькій консерваторії, а на самому початку дев'ятого століття він також регулярно писав для арфи; коли він переїхав з Руана до Парижа в 1795 році, він проживав у Себастьяна Ерара, винахідника арфи з подвійною педаллю. Для арфи ним написано Концерт in C, op. 77 (написано у 1800–1801), також відомий як *Concerto in Three Tempi* – один із шедеврів арфового репертуару, а також – серію дуетів (*Duo for harp & piano No.2 in B-flat* (1796) двочастинний більш романтичний дует з полонезом – *Duo for harp & piano No. 3 in E flat major* («*Duo et Polonaise*»), що налічує частини *Allegro moderato* та *Polonaise*; серію Великих дуетів (*Grand Duo Op. 82*), дійсно великих 4-ричастинних (*Adagio - Allegro maestoso–Andante grazioso–Finale. Allegretto*), Рондолети, *Solo for harp & bassoon*, Соната для арфи та скрипки op.8 (*Sonata for violin & harp, Op.8*)

Концерт три частинний (1807): *Allegro brillante–Andante lento–Rondo. Allegro agitato*.

Перша частина, *Allegro brillante*, за довжиною приблизно така ж, як дві наступні разом узяті. Він відкривається святковою та дещо церемоніальною швидкою темою, за якою слідує плавна, але неспокійна мелодія та деякий

насичений, більш загальний матеріал, усе у стилі пізньої класики, який використовувався у 1790-х роках з більшою індивідуальністю таких, як Моцарт і Бетховен. Після того, як оркестр представляє теми, арфа починає їх із великою кількістю пасажів, кількома трелями та кількома глісандо, доданими для ефекту «brillante». Соліст залишається на передньому плані протягом решти частини, оркестр забезпечує елементарний акомпанемент і час від часу необхідну тутті-декламацію. Соло написання особливо заплутане через більшу частину секції розвитку, але арфісту тут відмовлено в каденції.

Коротка друга частина, позначена або *Andante lento*, або *Largo*, залежно від видання, починається з імпазантної, майже загрозливої мінорної заяви оркестру, а потім арфа починає жалібну мелодію. Друга частина частини – це сумна, але рішуча атмосфера, яка була б недоречною в одній з опер Буельдьє. Перехід веде безпосередньо до останньої частини, влучно названої *Allegro agitato*. Це рондо, що відбивається від актуальної, гіперактивної основної теми. Проміжні епізоди стають дедалі екстравертнішими та яскравішими, з короткою, темно-виблискуючою каденцією безпосередньо перед першим поверненням головної теми та іншою маленькою каденцією, прикрашеною глісандо, безпосередньо перед фінальним епізодом.

Серед інших творів, які презентують ідіоми класицистського мистецтва – Шість варіацій на швейцарську тему для арфи або піано (близько 1790) Л. ван Бетховена. Взагалі жанр варіацій надає виконавцю особливо сприятливі можливості для індивідуального «прочитання» та побудови драматургії цілого. Зазвичай циклічна композиція, розчленована на окремі варіації, як правило, з цезурами між ними, може бути, наприклад, організована різними смисловими блоками, драматургічними акцентами та динамічними лініями.

Л. Шпор створив 5 сонат для арфи та скрипки і 2 дуету для арфи та скрипки з оркестром, а також – *Fantasia in C minor*, Op. 35 (1807), *Variations on Méhul's 'Je suis encore dans mon printemps'*, Op. 36 (1807), *Variations in E*, WoO 29 (1808). Ці твори переважно були написані у співдружбі з його

дружиною. Так, у 1805 році Шпор отримав посаду концертмейстера при дворі Гота, де він залишався до 1812 року. Там він познайомився з 18-річною арфісткою та піаністкою Доретте Шайдлер, донькою одного з придворних співаків. Вони одружилися 2 лютого 1806 року і жили щасливо до смерті Доретт через 28 років. Вони успішно виступали разом як дует скрипки та арфи (Шпор склав для неї сонату до мінор для скрипки та арфи), гастролювали в Італії (1816–1817), Англії (1820) та Парижі (1821).

У доробку композицій для клавішних або арфи можна відзначити й Сонату для арфи Я. Дуссека.

Сам композитор є піаністом-віртуозом, які гастролювали Європою, він виступав у великих концертних залах, був відомий як віртуоз, вважається, що він докладав зусиль до розширення фортепіано до 6 октав. Його стиль наслідував ранньоромантичну віртуозність творів (ним захоплювався навіть Ф.Ліст), без сумніву, Дуссек є попередником романтичних композиторів, особливо Шопена, Шумана та Мендельсона. Багато його творів різче розходяться з переважаючим стилем пізнього класицизму інших композиторів на той час. Однак, незважаючи на його відхід від основних ідей сучасників Гайдна та Моцарта, стилістичне вплив Дусіка на пізніших композиторів було обмежено, оскільки його роботи практично не відомі за межами Англії. Еволюція стилю у Дусіка показує, що він проводив незалежну лінію розвитку, яка, однак, як передбачається, не вплинула на розвиток раннього романтизму (дещо в дусі Джезуальдо).

Його найбільш відомі роботи включають кілька великих сольних п'єс для фортепіано, фортепіанні сонати, багато фортепіанних концертів, сонат для скрипки та фортепіано, музичну драму, а також різні твори камерної музики, у тому числі «Тріо для фортепіано, валторни та скрипки сонати для фортепіано, скрипки, віолончелі та ударних, озаглавлених «Морський бій», що є надзвичайно рідкісним прикладом камерної музики, що передуює ХХ століттю, що включає перкусії.

Жанровою домінантою класичної сонати в музикознавчій літературі прийнято вважати, насамперед, циклічну будову, яка в композиторській практиці, як відомо, часто варіюється від одночастинних до багаточастинних композицій, контрастування частин (особливо щодо темпу) при загальному їх єдності, так чи інакше вираженому. Класична соната зазвичай тричастинна, хоча зустрічаються і чотиричасткові зразки. Цю лінію продовжено потім у романтиків, які, з одного боку, моделюють класичну багаточасткову сонату, з іншого – створюють одночасткову поемну сонату, зазвичай монотематическую. У ХХ столітті, як відомо, інтерес до сонати не зменшується, проте вона у творчості композиторів значно індивідуалізується.

Об'єднуючим моментом всім перелічених типів сонати є сонатний принцип, у якому базується сонатна форма і ширше – сонатний жанр. Сонатний принцип, реалізований у структурі та композиційному процесі твору, зводить ідею розвитку. Історично, в процесі своєї еволюції, сонатний жанр тісно пов'язувався з наявністю в якійсь із частин циклу сонатної форми.

Для арфи Я.Дуссек написав такі твори:

Великий концерт для педальної арфи у супроводі двох скрипок і віолончелі До мажор ор. 30 Я. Л. Дюссека можна послухати за посиланням². Також авторові належать Sonata with 'The Lass of Richmond Hill' in F, C. 183 (1800), три сонати (які, ймовірно, написані С.Дюссек), Шість сонатин (Six Sonatinas (1799), атрибутованих як Яна Дюссека: No. 1 in C, No. 2 in F, No. 3 in G, No. 4 in B flat, No. 5 in F, No. 6 in E flat.

Звернемось до аналізу Сонати c-moll.

Вона є зразком класичного тричастинного сонатного циклу зі збереженням семантичної опозиції частин (швидко-повільно-швидко).

ГП 1 частини є темою досить урочистого характеру, що виявилось цілком у дусі традицій віденського класицизму: для ГП була характерна фанфарність як домінантна якість тематизму. ГП 1 частини викладається

² https://www.youtube.com/watch?v=pYMg-JsKLI8&ab_channel=HarpsichordM

секстами та терціями і зберігає контури основної тональності до мінор. Цікавим є і розвинена тематично сполучна партія. ПП написана в мі-бемоль мажорі і практично не містить розмаїття (також викладається терціями, тобто контраст не характерний, а ладовий). ЗП закріплює тональність ПП.

Розробка, також у канонах класицистської сонатної форми, побудована на інтонаціях ГП. Вона невелика і містить регістрові переклички.

Реприза канонічно утверджує основну тональність.

Друга частина – *Andantino* – контрастує з першою насамперед танцювальним характером (тональність – до мінор). Менуетність, закладена в основній темі тричастинної форми, потім піддається досить сильним змінам у середній частині (передусім фактурна орнаментика), що дає підстави для використання динамізованої репризи.

Третя частина – рондо – зберігає досить рухливий темп і характер, властивий цьому жанру. Тональність до мажор ще більше підкреслює світлий та життєрадісний характер тематизму цієї частини. Переважна більшість мажорного забарвлення порушується лише один раз – у другому епізоді до мінор, де, до того ж використана характерна ритмоформула та виникають аналогії з менуетним рухом другої частини. В іншому ж рух восьмими у розмірі 6/8 не порушується.

Таким чином, композитор, з одного боку, вибудовує драматургію циклу, виражену рухом від мінора (1-2 частини) до мажора (3 частина), а з іншого – знаходить характерні інтонаційно-ритмічні елементи (інтонації сексти, терції, октави, ритмменуету), які з'являються у всіх частинах і скріплюють цикл.

Висновки до розділу 2

Проаналізовані в межах розділу твори, написані для арфи у період Бароко та класицизму, дозволяють висловити декілька думок.

XVIII ст. – період становлення ґрунтовних виконавських, жанрових та стильових аспектів. Композитори та композиції цієї пори стали дійсно

взірцем музичного світу і продовжують займати пріоритетну ланку музичного процесу. Однак для арфи це був ранній етап становлення і її технічні та виразові можливості ще не відповідали виконавським вимогам того часу. В удосконаленні арфи зіграли велику роль майстри Ж. Кузино і Себастьян Ерар, винайшовши подвійну педаль і таким чином відкривши можливість виконувати твори більшої складності. З цього етапу починається сольна кар'єра арфи.

Втім, барокова і класична епоха не багата на арфовий репертуар і частіше твори для арфи цього періоду скоріше рідкість. Окрім цього, нотний матеріал того часу можна було розділити по своїй приналежності до інструменту до: творів спеціально написаних для арфи (яких найменша кількість), твори для клавесину або арфи (через спів падіння нотного запису, принципу гри двома руками, ідентичного діапазону) та композиції, призначені для іншого інструменту, але які також можуть виконуватися і на арфі. Недолік двох останніх груп полягав у тому, що при такому розкладі композитори писали найчастіше з урахуванням технічних та виконавських можливостей інших інструментів, а не арфи, і, таким чином, не розкривалися у повній мірі всі переваги, звучання, тембральна краса саме арфи.

Розвиток концертного жанру призводить до появи окремої сольної частини у творі – каденції. У різні періоди існування вона мала різні цілі і призначення. Каденція найчастіше технічно складна і направлена на демонстрацію віртуозних здібностей виконавця. На початку свого існування каденція мала освітній характер і метою було відпрацювання певних технічних навиків, «слабких місць» учня, розвиток музичальності, почуття стилю, імпровізації, практичний прояв теоретичних знань тощо. Інструментальний концерт в період Віденського класицизму синтезував у собі риси симфонії та сольних номерів з виразною партією соліста. Концерт став справжнім змаганням соліста і оркестру (контрастність, чергування *solo-tutti*, виразна партія соліста) і в той же час гармонічним поєднанням двох рівноцінних учасників дійства. Превалювали героїко-вольові теми, герой

завжди перемагав і виходив переможців із життєвих перипетій. Концертам Моцарта притаманна відсутність манерності, химерності, що були популярні у той час, при цьому композиції відрізнялися великою технічністю, складністю оскільки і сам композитор був прекрасним виконавцем. Дослідники відзначають також загальний позитивізм і світлий, урочистий, легкий характер його музичного стилю. Важливим етапом становлення класичного інструментального концерту стала роль каденції соліста, де виконавець між продемонструвати свої виконавські та технічні здібності. Спочатку каденція була направлена на відпрацювання певних технік і прийомів учнів, розвинути музикальність та вміння імпровізувати, але, згодом каденція стає невід'ємним компонентом «покорення публіки», демонстрацією віртуозності. Поняття віртуозності розглядається музикознавцями і композиторами як з позитивної, так і з негативної точки зору. Позитивна полягає у наполегливій роботі над своєю майстерністю і самовдосконаленню. Негативна проявляється у бездумній технічності, коли віртуозність стає не засобом і якістю гри, а самоціллю, бажанням вдовольнити власні амбіції за рахунок шкоди художнім цінностям твору. Д. Шостакович наполягав, що справжня майстерність існує там, де не видно старання і технічних моментів гри, де публіка насолоджується твором, не замислюючись над способом його реалізації.

Каденції можуть бути в стилі твору і композитора, а можуть відбивати власне бачення виконавця стосовно твору крізь призму сучасних засобів виразності, тобто елемент інтерпретації.

Складна техніка виконання каденції вимагає звернутися до поняття «віртуозність» під якою розуміється певна якість виконання твору, володіння різними техніками гри на інструменті.

Проаналізовані, зокрема, три варіанти каденцій із першої частини Концерту для флейти і арфи з оркестром В. Моцарта – К. Рейнеке, Joseph Jongen, Jose Bellido – дають зрозуміти власне композиторське бачення різних епох і композиторських поглядів на стиль віденського класика. Кожний з

композиторів привносить свої власні риси, додаючи то романтизму, то сучасних хроматизмів.

ВИСНОВКИ

Дослідження творів для арфи, написаних в період Бароко та Класицизму, дозволяють зробити наступні висновки щодо жанрово-стильової та виконавської специфіки.

1. Як професійний та повноцінний учасник музичного життя інструмент зайняв місце на сцені не відразу і пройшов довгий шлях становлення та удосконалення. Існуючи з давніх часів і користуючись пошаною, арфа у XVIII ст. все-таки була тільки на етапі формування як концертного, професійного, сольного інструменту, оскільки технічно поступалася скрипці, клавесину та духовим інструментам. Це означає, що і репертуар того часу досить малочислений і невеликого вибору. Над вдосконаленням інструменту працювали багато майстрів, найбільший внесок зробили Ж. Кузино і С. Ерар, оснастивши арфу подвійною педаллю. Виконавські можливості стали більш реальними, арфа змогла виконувати складні твори, з хроматизмами і змінами тональностей, покращився звук. Твори для арфи-соло та у складі ансамблю знаходимо у К. Е. Баха, В. А. Моцарта, К. Хохбрукера, К. Глюка, Й. Гайдна, Й. Г. Альбрехтсбергера, А. Буальдьйо.

2. Аналітичний вимір дозволив узагальнити як риси обраних творів, так й риси, що притаманні виконавській специфіці. Результати викладено нижче.

Надбання виконання на арфі у творах Джакоба Гохбрукера:

- інтенсивне використання коротких арпеджіо різних типів,
- гамоподібні фігурації зі зручною для арфи аплікатурою,
- альбертієві фігурації в помірному темпі в обох руках,
- помірне використання орнаментики;
- ясність викладу гармонії (октави і децими у лівій руці рухаються четвертями або восьмими, що дає можливість виконувати гармонічну лінію ясно і з достатнім об'ємом звуку)

Надбання виконання на арфі у Концерті B-dur Г.Ф.Генделя:

- Використання інструменту із трьома рядами струн, налаштованих на півтони;

- твір насичений дрібними тривалостями, що виконуються без перерви майже протягом всієї першої та третьої частин
- Орієнтація на цикл концертів з 3-ма частинами і темпами:
Allegro moderato - Larghetto- Allegro non troppo (між II та III чч. attacca);
- підкреслення мелодичних орнаментів, зміна фактури;
- прогресивний, стрімкий ритмічний пульс.

Надбання виконання на арфі у творах Джакоба Гохбрукера:

- інтенсивне використання коротких арпеджіо різних типів,
- гамоподібні фігурації зі зручною для арфи аплікатурою,
- альбертієві фігурації в помірному темпі в обох руках,
- помірне використання орнаментики;
- ясність викладу гармонії (октави і децими у лівій руці рухаються четвертями або восьмими, що дає можливість виконувати гармонічну лінію ясно і з достатнім об'ємом звуку)

Надбання виконання на арфі у Концерті B-dur Г.Ф.Генделя:

- Використання інструменту із трьома рядами струн, налаштованих на півтони;

- твір насичений дрібними тривалостями, що виконуються без перерви майже протягом всієї першої та третьої частин
- Орієнтація на цикл концертів з 3-ма частинами і темпами:
Allegro moderato - Larghetto- Allegro non troppo (між II та III чч. attacca);
- підкреслення мелодичних орнаментів, зміна фактури;
- прогресивний, стрімкий ритмічний пульс.

Надбання виконання на арфі у Концерті для арфи, флейти та оркестру До мажор В. А. Моцарта (1778):

- ускладнена форма класичного концерту (сонатне алегро у 1 ч., сонатна форма без розробки – в Andantino, рондо-соната у фіналі);
- «симфонічна» фактура твору;

- висока контрастність музичного матеріалу;
- підвищений накал, пафос;
- складні пасажі;
- акордові послідовності (тобто крупна техніка);
- дрібна техніка
- різноманітна динаміка

Риси концертного стилю у Концерті для арфи Ф.-А. Буальдьйо (1800):

- Мелодії без надмірної кількості орнаментів
- Легка, досконала оркестровка;
- Елегантність звучання;
- У структурі – акцент на 1 ч. Allegro brillante (вона дорівнює II+III);
- Акцент на соліста (він майже безперервно грає)
- - яскравість каденцій соліста

Проаналізована у дослідженні Соната Я. Дуссека дозволяє зробити такі висновки:

1. Жанр сонати, що зародився у 18 столітті, у цьому прикладі демонструє свої характерні та канонічні риси. У плані форми Я. Дуссек зберігає традиції класичної сонати з традиційним композиційним та семантичним наповненням частин, збереженням темпового, тематичного розмаїття.

2. Трагування арфи в сонаті (перекладання Цабалета) слідує традиціям уявлення про інструмент на сучасному етапі розвитку (наприклад, це стосується використання акордової техніки).

Загалом відзначимо, що це Соната – чудовий зразок як жанру, і інструментальних особливостей арфового виконавства.

Отже, проаналізовані твори дали змогу подивитись на історію арфи під іншим кутом зору й довела, що ці твори мають звучати в концертних програмах сучасних музикантів та вивчатися. Особливо цінними напрацюваннями на цьому шляху може стати вектор історично інформованого виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М. : Классика–XXI, 2005. 352 с.
2. Барсова І. Книга про оркестр. Київ : Муз. України, 1981. 174 с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестре (с дополнениями Рихарда Штрауса). В 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1972. 308 с.
4. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. – Дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 432 с.
5. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
6. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 271 с.
7. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
8. Николаевская Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. Вип. 23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 14–20.
9. Полтарєва В. Арфа. Київ : Муз. Україна, 1980. 59 с.
10. Рогаль-Левицкий Д. Арфа : [глава]. *Современный оркестр* : в 4 т.. Москва, 1956. Т. 4. С. 7–71.

11. Цингт И.В. Эволюция арфы в контексте строения инструмента, репертуара и исполнительства в XVIII веке. *Человек и культура*. 2019. № 4. С. 91-99.
12. Шадрина-Лычак О.В. Об использовании украшений в эпоху барокко // *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство (До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра): зб. статей*. Київ, 2017. № 55. С. 101– 111.
13. Backofen, J. G. H. *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen ueber den Bau der Harfe*. 2. Ausgabe. Leipzig: Breikopf & Haertel, 1807. 66 p.
14. Barthel, L. *Au coeur de la harpe au XVIII-ème siècle*. France: Garnier-Francois Editions, 2005. 209 p.
15. Héquet Gustave. A. *Boieldieu. Sa Vie Et ses euvres*. Paris: Heugel et Cie, 1864. 138 p.
16. Buelow G.J. *A History of Baroque Music*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 2004. 701 p.
17. Campbell M., Greated C., Myers A. *Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*. New York : Oxford University Press, 2004. 495 p.
18. Carrol M. McLaughlin *Variation techniques for harp in four original compositions*
19. Charles Bunworth. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Bunworth
20. Dolmetsch Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.
21. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/cassation> (дата звернення: 15.11.2022).
22. Famous harpers in the seventeenth and later centuries. URL: <http://billhaneman.ie/IMM/IMM-V.html>

23. François-Adrien Boieldieu. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Adrien_Boieldieu
24. François-Joseph Naderman. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Joseph_Naderman
25. Gellrich M., Sundin B. Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries // ISME. Winter 1994-1994. № 119. P. 137–145.
26. Lea-Scarlett E. J. Bochsá, Robert Nicholas Charles (1789–1856). URL:
<https://adb.anu.edu.au/biography/bochsá-robert-nicholas-charles-3019>
27. Kaganov G. Intonation of Baroque between the heaven and earth // Early Music. 2013. №XLI. P. 43–56.
28. Marie-Elizabeth Cléry. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/clery-marie-elisabeth>
29. Neumann F.-H. Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music with Special Emphasis on J. S. Bach. London, 1978. 61 p.
30. Patrick Byrne. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Patrick_Byrne_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Patrick_Byrne_(musician))
31. Reel James. [François-Adrien Boieldieu](#) *Harp Concerto in C major*. URL:
<https://www.allmusic.com/composition/harp-concerto-in-c-major-mc0002357282>
32. Roslyn Rensch. Harps and harpists. Rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 363 c.
33. Rowen R. Early Chamber Music. Columbia University Press, 1949. 204 p.
34. Sachs Curt. The History of Musical Instruments. 1940. 562 p.
35. Sacchi Floraleda. Krumpholtz Six Sonatas for Flute and Harp Op. 8 [text]. URL:
<https://web.archive.org/web/20110725160516/http://www.floraledasacchi.com/stampa/Booklet-Krumpoltz-Aulia-2006.pdf>
36. Schechter John Mendell. The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America (World Musics). The Kent State University Press, 1992. 296 p.
37. Sophia Giustina Dussek. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sophia_Dussek

38. Storia della musica. Milano : DeAGOSTINI, 2006. 400 p.
39. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York : Oxford University Press. 835 p.
40. Thomas Connellan. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Connellan.