

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

**Кафедра оркестрових духових і ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ВАЛТОРНА В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ.
НА ПРИКЛАДІ ДОРОБКУ ДЖОВАННІ ПУНТО**

Випускна кваліфікаційна робота
здобувача освітнього рівня
«магістр»
Плохих Максима Максимовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
Овчар. О. П.

Текст містить результати власних досліджень.

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

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП

Розділ I. ҐЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ОРГАНОЛОГІЇ ВАЛТОРНИ В ЇЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ.....3

1.1. Натуральна валторна – відроджений інструмент.....3

1.2. Розвиток технічних і виразних можливостей валторни: технологія

Гампеля.....8

Висновки до розділу I

Розділ II. ЕВОЛЮЦІЯ ВАЛТОРНОВОГО ВИКОНАВСТВА В 2-й ПОЛОВИНІ ХVІІІ

ст.....15

2.1. Музичне життя Європи 2-ї половини ХVІІІ

ст.....15

2.2. Специфіка застосування валторни в симфонічному оркестрі.....18

2.3. Видатні валторністи-виконавці епохи: творчі

портрети.....25

Висновки до розділу

II.....31

Розділ III. КОНЦЕРТ ЯК ЯСКРАВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАЛТОРНІСТА.....33

3.1. Концерт для валторни в контексті жанрової специфіки інструментальної музики ХVІІІ

ст.....33

3.2. Творча діяльність композитора Дж. Пунто в контексті музичної культури

класицизму.....	35
3.3. Концерт № 5 для валторни з оркестром Дж. Пунто: виконавський аналіз.....	37
Висновки до розділу III.....	48
Висновки.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	51

ВСТУП

Актуальність. У сучасній сфері виконавства на валторні триває процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару і науково-методичного потенціалу, що дає змогу говорити про прогресивний вплив цього руху на розвиток та виховання нової генерації валторністів. Продуктивність розгляданого процесу не може обійтися без подальшого комплексного виявлення й аналізу закономірностей в області теорії й практики гри на валторні, без чіткого розуміння виразних можливостей інструменту, без осмислення стилістики та особливостей інтерпретації валторнової музики. У цьому випадку особливе місце має належати серйозному вивченню кращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, зокрема, творів для валторни композиторів XVIII століття, що посіли гідне місце в репертуарі виконавців-валторністів.

Робота з творами старовинних майстрів, за відповідної спрямованості, стає важливим засобом формування цінних професійних якостей. Виконавське мистецтво гри на валторні в світовому масштабі зараз постає як результат діяльності багатьох поколінь виконавців і педагогів. З часом виконавська культура змінювала свій стилістичний і естетичний фон, особливо на зламі різних культурних епох. Зрозуміти природу виконавської культури минулого, в тому числі й валторнової – нагальне завдання дослідників, оскільки музика в сучасному світі – могутній засіб виховання особистості. Відгуком на вимогу виконавської практики, на запити часу стала представлена магістерська робота. В основі даної роботи лежить дослідження еволюції та становлення валторни в західноєвропейській музичній культурі другої половини XVIII століття, а також вивчення питань інтерпретації творів для цього інструменту.

Актуальність теми обумовлена необхідністю проведення цілісного музикознавчого і виконавського аналізу валторнової спадщини композиторів епохи класицизму, насамперед творчості Джованні Пунто, яка є мало освоєною музичною наукою, а також створення творчих портретів віртуозів-валторністів цієї доби.

Об'єкт дослідження - валторнове мистецтво другої половини XVIII століття.

Предмет дослідження – особливості трактовки валторни в другій половині XVIII ст. (на прикладі творчості Дж. Пунто).

Мета дослідження – дослідити специфіку використання валторни в другій половині XVIII століття на прикладі творчості Дж. Пунто.

Основні задачі дослідження:

- простежити історичний шлях розвитку валторни і виконавства до кінця XVIII століття;
- визначити роль і значення валторни в оперно-симфонічному

оркестрі західноєвропейських країн 2-ї половини XVIII століття;

- розглянути життєвий і творчий шлях композиторів, що писали для валторни;

- скласти творчі портрети відомих валторністів-віртуозів обраного періоду;

- здійснити виконавський аналіз концерту № 5 для валторни Дж. Пунто.

Методологія дослідження базується на принципі сукупності фундаментальних, загальнонаукових і спеціальних методів дослідження. Найважливішими з яких є: історико-теоретичний (вивчення історичних і методичних фактів), аналітичний (прийняття до відома всіх матеріалів дослідження і обробка їх), музично-естетичний (дослідження творів, написаних для валторни), загальнокультурологічний (місце інструменту в дзеркалі доби).

Теоретичною базою магістерської роботи послужили праці видатних українських і зарубіжних музикознавців: В. Апатського, М. Бевз, Т. Добровольського, П. Круль, Ш. Палтаджян, В. Ракочі, Ю. Рудчук, та інших. В своїх працях ці автори розкривають окремі аспекти музичного мислення, особливостей історичного розвитку музичної культури класицизму. Також в магістерській роботі були використані матеріали дисертації Є. Чурікова присвячені виконавству на валторні.

Наукова новизна роботи

1. Уперше здійснено детальний виконавський і музикознавчий аналізи концерту № 5 для валторни з оркестром Дж. Пунто;

2. Уточнено дані стосовно розвитку валторни;

3. Набув подальшого розвитку аналіз валторни в творчості композиторів-класиків.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути

застосовані під час роботи в класі зі спеціальності. Можлива екстраполяція результатів в процесі роботи з іншими творами в розгляданому жанрі. Аналітична частина дослідження може бути використана в курсі історії музики, аналізу музичних творів, гармонії тощо.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (45–50 найменувань).

РОЗДІЛ I

ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ОРГАНОЛОГІЇ ВАЛТОРНИ В ЇЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1. Натуральна валторна – відроджений інструмент

Валторна належить до числа найбільш давніх музичних

інструментів в історії художньої культури. Точний час виникнення валторни невідомий і може бути встановлений дуже приблизно. Одним з найбільш ранніх прототипів, згадки про який так чи інакше зафіксовані письмово, можна вважати Оліфант, ріг Роланда, героя французького епосу XII століття. Родоначальником валторни прийнято вважати звичайний ріг тварини: тура, бика тощо. Однак назва «валторна» вперше була присвоєна великій і довгій трубі, зігнутої у вигляді замкнутого кола. Ця форма склалася в результаті поступової трансформації римської букцини, яка мала поширення у римлян у першому столітті нашої ери [5].

Загалом, історію розвитку валторни можна простежити з часів Середньовіччя. Сімейство рогів поділялося на два види: роги сигнальні і роги лісові. На відміну від перших – коротких бичачих або баранячих рогів, які пристібались до поясу, – лісові роги дуже довгими, звитими, з широким розтрубом і надягались на ліве плече (розтруб за спиною під правою рукою). Різьблення таких інструментів на хорах Ворчестерського собору в Англії належать до кінця XIV століття. На початку XVI століття в Німеччині з'явилися роги, що склалися з трьох обертів. А в розглянуту епоху подібний інструмент, іменованій в практиці *Trompe de chasse* або *Cor de chasse* – мисливський ріг, – описаний Мерсеном, який показує його з кільцеподібного, звитого в кілька обертів стовбуром, довжиною в 7 футів [5].

Для того щоб видобути звук, гравець повинен був вкладати свої губи безпосередньо в вузький кінець такого рогу і сильно дмухнути в нього, пропускаючи повітря крізь зімкнуті губи. Спеціальних мундштуків ці роги не мали, що сильно ускладнювало звуковидобування. На такому інструменті можна було видобувати тільки один звук і в дуже рідкісних випадках, шляхом передування – один-два натуральних тони.

Поступово конструкція мушлі рогів зазнавала змін. Підвищилася і

якість їх виготовлення. Одночасно з цим і отвір для вдунання повітря стали робити більш зручним, поступово наближаючи його форму до сучасного мундштука.

Змінилася і сама форма рогу. У перший час він мав вигляд прямої трубки, яка трохи розширюється до кінця. Поступово кінець трубки стали загинати, а в XII столітті стали з'являтися інструменти (роги) круглої, зігнутої форми.

Такий інструмент як Ріг, робився з дерева, деревної кори (берести), рогів тварин, слонової кістки, а пізніше зі скла і металу – міді і срібла.

За часів Античності й Середньовіччя їх використовували під час свят – церковних і світських, у військових походах, де полководці за допомогою рогу скликали свої війська. До XVI століття вони перебували у вжитку на полюваннях як мисливський ріг (*Jagdhorn*).

Довгий час валторни були натуральними, тобто вони не мали механізму, який би дозволяв отримувати на них всю хроматичну гаму. Вони могли давати тільки натуральні звуки від 2-го до 16-го:

Для отримання інших звуків, крім зазначених, валторна виготовлялася різних розмірів. Кожному строю відповідав особливий розмір інструменту: для більш низьких строїв виготовлялися валторни великих розмірів, а для високих – менших. На кожному з цих інструментів можна було видобувати ті ж 15 натуральних звуків у відповідності до строю даного інструменту тональності. На валторні низького ладу грали переважно в нижньому і середньому регістрах, бо видобування крайніх верхніх звуків було важким на них, і навпаки, на валторні високого ладу грали в середньому і верхньому регістрах, так як звуки нижнього регістра вдавалися гірше.

Теплий, ліричний тембр визначив майбутнє нового інструменту. Відомості про його первинне застосування вкрай суперечливе і вимагає обережного ставлення до них, бо в цілому мова йде про старий лісовий

ріг. У 1681 році чеський граф Ф. Шпорк доставив перший зразок валторни в Чехію (Богемію), звідки вона проникла в Німеччину, де і отримала в наступному столітті подальший розвиток.

1.2. Розвиток технічних і виразних можливостей валторни: технологія Гампеля

Уже в першій половині XVIII століття артисти шукали способи розширення виконавських можливостей валторни, і насамперед – її звукоряду. Тоді й почали застосовуватися інвенції – додаткові трубки, які вставлялися між мундштуком і інструментом, і подовжували таким чином головну трубку інструменту. Інвенція дозволяла змінити загальний лад інструменту, знизивши його на необхідний – в залежності від величини інвенції – інтервал. Валторна такої системи була названа інвенційною.

Вставивши інвенції, виконавець отримував інструмент іншого ладу, відповідно з іншим натуральним звукорядом. Це не давало можливості отримання якихось інших, крім натуральних, звуків в даній тональності, але дозволяло музикантові не застосовувати різні валторни для музики в різних тональностях, а використовувати одну, але з різними інвенціями. Однак інвенції збільшували зовнішні розміри валторни, і грати на ній ставало незручно.

Пізніше знаменитий дрезденський валторніст А. Й. Гампель (1710 - 1771) запропонував практичніше нововведення: крони, дугоподібні додаткові трубки, вставлялися в середину інструменту. Крони дозволяли не тільки змінювати загальний лад подібно інвенції, а й давали змогу додатково настроювати інструмент.

Пристрій інвенційної валторни полягав в наступному: за основу бралася валторна високого ладу, найчастіше ладу сі-бемоль (*in B-alto*).

Посередині трубка інструменту розрізалась, а кінці її загиналися всередину кола, паралельно один одному. У ці кінці вставлялися додаткові трубки (крони) різних розмірів, які з'єднували розрізану трубку і одночасно, збільшували її довжину. Виконавець повинен був мати одну валторну і до неї комплект з 8-9 змінних кронів різних розмірів, відповідних до тих, які зустрічаються в виконуваному творі тональностям. При зміні тональності музикант заміняв під час пауз один крон іншим. [27].

Треба відзначити, що, незважаючи на раціональні переваги кронів перед інвенціями, останні існували поряд з першими аж до початку XIX століття (а можливо, і довше, про що свідчать музейні колекції), оскільки виконавці за своєю природою дуже консервативні, і не схильні відмовлятися від звичних прийомів гри. Однак всі нові мідні інструменти XIX століття (корнет-а-пістон, саксгорн, туба) вже будувалися з системою кронів, але, як правило, не мали в конструкції інвенцій або подібних до них пристроїв (виключаючи деякі моделі труб початку століття, де вживалися короткі інвенції для подовження мундштучної гільзи).

У 1752 році виконавець і музичний майстер Й. Вернер, який працював також у Дрездені, активно виготовляв інвенції для багатьох німецьких валторністів, в той же час в його майстерні виготовлялися і крони для валторн. До початку 1780-х років належать удосконалення інвенцій відомим валторністом К. Туршмідтом (1753 - 1797), придворним музикантом князя Оттінген-Валлерштайна (примітно, що Туршмідт був учнем Гампеля).

Як вказувалося, й інвенції, й крони не змінювали кардинально суті справи: змінюючи загальний лад інструменту за допомогою цих пристосувань, валторністи грали ті ж самі натуральні звуки, тільки в різних тональностях.

Інвенційний крон є і у сучасних хроматичних валторн під назвою «загальний крон», але тільки одного розміру і призначається, головним чином, для налаштування інструменту і для звільнення його від вологи під час гри.

У 1753 року Антон Гампель запропонував техніку «закритих звуків», яка дозволяла виконувати повний звукоряд у будь-якому регістрі, і не менше ніж на наступні сто років визначила шляхи і способи гри на валторні.

Техніка Гампеля полягала в тому, що ввівши руку в розтруб інструмента, тобто закриваючи (або прикриваючи) його можна було змінювати висоту звуку від півтону до півтора тону.

Прийом був відпрацьований Гампелем настільки тонко, що, вводячи руку в розтруб на різну глибину, музикант міг досягти не тільки підвищення (що акустично зрозуміло), але і зниження звуку. Так артисти отримали можливість розширити звукоряд і в малій октаві, і зробити його практично повним у першій і другій октавах. Звичайно, закриті (по суті – засурдинені, в нинішній термінології) звуки були іншої якості, що відрізнялися від звичайних: тьмяними і матовими. [27].

Про виконавство на валторні другої половини XVIII – двох третин XIX століття не можна відмовитися від припущення, що музиканти володіли гампелєвською технікою закритих звуків настільки майстерно, що відмінності між закритими і відкритими звуками були малопомітними, у багатьох випадках майже невідчутними. Якщо не тільки Моцарт, але й Брамс, який вже міг собі дозволити застосування хроматичного інструменту, охоче використовували валторну в гампелєвській техніці, можна вважати, що якість звучання не ображала їх слух, – навпаки, вона залишалася привабливою і в другій половині XIX століття.

До кінця першої половини XVIII століття у вживанні були валторни

переважно в ладі *F, G, D* і *C*; із них *F, G* и *D* були найбільш вживаними (Бах, Гендель, Скарлатті). У другій половині цього ж століття стали з'являтися валторни в ладі *Es, E* і *A*, а згодом *B-alto* і *B-basso* (Моцарт, Гайдн, Бетховен).

В якості оркестрового інструменту натуральні валторни стали вживатися на початку XVIII століття [22, с. 100]. Однак Ф. Шоллар в школі для валторни згадує про те, що ще раніше валторни, під назвою мисливських рогів, були застосовані в оркестрі магдебурзьким диригентом М Преторіусом (1571 - 1621).

Кількість валторн, що використовували в оркестрі до самого кінця XVIII століття в дуже рідкісних випадках перевищувала дві. Функція натуральної валторни в оркестрі в ранньокласичний період була переважно мелодична, і лише в рідкісних випадках вони утворювали разом з гобоєм гармонійний фон для струнних інструментів. Найчастіше ж їм доручалося разом з гобоєм або зі струнними інструментами проведення мелодій, нерідко з пасажами, головним чином у верхньому регістрі, де була можливість отримати найбільшу кількість натуральних звуків.

Однак обмеженість звуків натуральної валторни дуже часто змушувала композиторів переривати мелодійну лінію валторни або для одержання відсутніх звуків користуватися закритими і приглушеними. Останнє досягалося шляхом введення кисті правої руки в глибину розтруба валторни, тим самим підвищуючи або знижуючи окремі звуки до півтону, а також підлаштувати деякі обертони, які звучать фальшиво.

Так, наприклад, 11-й обертон, що знаходиться по строю між фа і фа-дієз другої октави, а 13-й – між ля-бемоль і ля тієї ж октави, вживалися в партіях: перший – як фа і фа-дієз, а другий – як ля і ля-бемоль:

В тому і в іншому випадках отримання цих звуків можна було

лише шляхом штучного зниження звуку, тобто приглушення рукою розтруба і ослаблення м'язів губ або підвищення його шляхом більшого розкриття розтруба і більшої напруги губних м'язів.

Вживання закритих і приглушених звуків значно розширювало кількісний обсяг звуків натуральної валторни.

Необхідно відзначити, що цей прийом, практикувався музикантами з метою отримання додаткових звуків на натуральних валторнах, ще не забезпечував можливості отримання всього хроматичного звукоряду на всьому діапазоні, не кажучи вже про те, що його ніяк не можна визнати цілком задовільним. Крім цього, вживання закритих і приглушених звуків не тільки порушувало єдності звукового забарвлення, але і не гарантувало чистоту їх інтонування.

Можна припустити, що Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен та інші композитори того часу навряд чи мали можливість слухати свої твори в справді високохудожньому виконанні, яке стало можливим в наш час, коли з'явилися більш досконалі інструменти. Ось чому в перший час багато композиторів включали закриті і приглушені звуки з великою обережністю, хоча окремі партії валторни в творах Баха, Генделя та інших композиторів епохи Бароко, які користувалися натуральними валторнами, свідчать про наміри авторів використовувати валторну повніше.

Виконавські можливості натуральної валторни, навіть після введення в практику інвенційних крон, закритих і приглушених звуків, були все ще дуже обмеженими. Та й сама техніка гри при частій зміні крон, чергуванні відкритих, закритих і приглушених звуків представляла для валторністів дуже великі труднощі. Ці труднощі збільшувалися наявністю в партіях трелей, часто напівтонових, що особливо важко при губній трелі, єдино можливій на натуральних валторнах.

Ця обставина, мабуть, послужила підставою того, що поступово

роль валторни в оркестрі стала змінюватися. Валторни почали займати місце в оркестрі як сполучна група між струнними, дерев'яними й мідними інструментами.

Уже в творах В. А. Моцарта (1756 - 1791) і Й. Гайдна (1732 - 1809) валторни вільно з'єднуються як з дерев'яними, так і зі струнними інструментами. Їм частіше стали доручати витримані звуки в октавах або квінтах та рідше, ніж це практикувалося раніше, проведення невеликих мелодій, в яких також допускалися закриті і приглушені звуки для отримання додаткових хроматичних тонів. Цікаво відзначити, що Моцарт в своїх оркестрових творах уникав давати валторнам дуже високі звуки. На противагу Баху, Генделю і Гайдну, які вимагали від валторни звуків у верхньому регістрі, він рідко виходив за межі 12-го обертону.

Поступово стала збільшуватися і кількість застосовуваних в оркестрі валторн. Чотири валторни стали звичайною нормою для Великого симфонічного та оперного оркестрів. Втім, Бетховен в більшій частині своїх творів обмежувався однією парою валторн, і лише в третій симфонії і в опері «Фіделіо» він застосував три валторни, а в дев'ятій симфонії і в «Афінських руїнах» – чотири.

Широко використовувалася валторна і в камерній музиці. У численних камерних творах для змішаних складів духових інструментів і зі струнними – Моцарта, Бетховена, і інших композиторів, валторнам доручаються дуже відповідальні партії:

Темброве багатство натуральної валторни, її м'який і співучий звук сприяли її популяризації не лише як оркестрового інструмента, а й як соло. З'явилися солісти-концертанти, для яких були написані спеціальні твори.

Так, Моцарт написав для натуральної валторни чотири концерти і концертне рондо, присвятивши деякі з них своєму близькому другу,

видатному валторністу-віртуозу Лейтгебу (Зальцбург); Л. ван Бетховен написав для свого друга валторніста Дж. Пунто, відомого також під прізвищем Штіх з Богемії, сонату фа мажор. Композитор Гайдн створив два концерти для валторни з оркестром, Вебер – концертно. Всі ці твори, що увійшли в концертний репертуар валторністів, становлять значну художню цінність і в той же час велику технічну складність для виконавців на натуральних валторнах, особливо концертно Вебера. Втім, виконання цього концертно на натуральній валторні не можна розглядати інакше, як своєрідний трюк, доступний лише окремим виконавцям, для яких, мабуть, і був написаний цей твір.

З плином часу артисти почали шукати способи для розширення виконавських можливостей інструменту. Почався процес модернізації валторни. Спочатку намагалися застосовувати інвенції, але вони збільшували зовнішні розміри валторни і грати на ній було не зручно. Згодом Антон Гампель запропонував техніку закритих звуків, яка дуже сподобалась виконавцям, і не менше ніж на наступні сто років визначила шляхи й способи гри на валторні. У такому амбуа валторну почали використовувати в оркестрах. Композитори використовували звичайну натуральну валторну і досить обережно використовували техніку закритих звуків.

Висновки до розділу 1

Еволюція валторни загалом тривала понад тисячу років, перш ніж вона увійшла до складу сучасного симфонічного оркестру й стала сольним інструментом зі значними технічними й виразними можливостями. Адаптація її деяких суто утилітарних функцій та поява нових, пов'язаних, наприклад, із роллю валторни в симфонічному оркестрі, дали змогу виконавцям і композиторам трактувати інструмент як повноцінного учасника групи мідних духових та сольний

інструмент, здатний охопити напрочуд широку образну сферу.

РОЗДІЛ II

ЕВОЛЮЦІЯ ВАЛТОРНОВОГО ВИКОНАВСТВА В 2-й ПОЛОВИНІ XVIII ст.

2.1. Музичне життя Європи 2-ї половини XVIII ст.

XVIII століття стало напрочуд важливою віхою в розвитку музичного мистецтва Західної Європи. Ця епоха й у наш час продовжує привертати увагу дослідників. В розглядаєний період були створені перші значні музичні концепції, які мали вже цілком світський зміст і вчинили значний вплив на подальший розвиток цього виду мистецтва. Музика відігравала значну роль у розвитку художньої культури XVIII ст., за значенням порівнявшись з літературою та образотворчим мистецтвом. Хоча творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, К. В. Глюка, Й. Гайдна і В. А. Моцарта складає умовну вершину музичного мистецтва XVIII століття, не можна відкидати важливу роль у

розвитку музики й інших композиторів. Серед згаданих митців: Ж. Ф. Рамо, Б. Галуппі, Ф. Е. Бах, М. Гайдн, К. Дітерсдорф Л. Боккеріні та інші майстри.

Отже, музичне мистецтво XVIII століття є невід'ємною частиною культурної спадщини Європи, і відомі композитори того часу зробили значний внесок у світову музичну історію.

Розвиток музики у XVIII столітті не обмежувався лише інструментальними жанрами, він охоплював, загалом, всі аспекти цього мистецтва. Згаданий період пройшов розвиток від творчих концепцій Баха та Генделя, які були реалізовані у вокально-інструментальних формах, до нових загальних творчих концепцій віденських класиків, які виражалися як у вокально-інструментальній, так і в суто інструментальній музиці.

Отже, класицизм, як художній напрямок, виник у Франції в першій половині XVII століття. Інтерес до античної культури, який виник ще в епоху Відродження спричинив наслідування античних зразків у всіх видах мистецтва. У Франції таке наслідування набуло рис чітко сформульованої естетичної платформи, що базувалася «Поетиці» Аристотеля.

Естетика класицизму була заснована на переконанні у розумності та гармонічності світоустрою, що проявилось в увазі до збалансованості частин твору, ретельної обробці деталей, розробці основних канонів музичної форми. Саме в цей період остаточно сформувалася сонатна форма, заснована на розробці і зіставленні двох контрастних тем, визначився класичний склад частин сонати, симфонії.

Віденський класицизм – художній напрям у європейській музичній культурі II половини XVIII – початку XIX ст. Розквіт віденського класицизму припав на 1780-1810-ті роки. Представниками цієї школи вважають насамперед Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена.

Й. Гайдн - австрійський композитор, представник віденської класичної школи, один з основоположників таких музичних жанрів, як симфонія і струнний квартет. Почесний доктор Оксфордського університету (1791), член Шведської королівської музичної академії (1798), почесний громадянин м. Відня (1804), почесний член Музичного товариства м. Лайбаха. Композитор є автором понад 100 симфоній, понад 50 фортепіанних сонат, значної кількості різноманітних камерно-інструментальних творів, симфонічно-хорових, камерно-вокальних творів.

Гайдн сформував і довів до рідкісного ступеня досконалості стиль віденського класицизму. Джерела цього стилю належать ще епосі бароко, а пізній його період підводить безпосередньо до епохи романтизму. П'ятдесят років творчого життя Гайдна заповнили найглибшу стилістичну прірву – між Бахом і Бетховеном.

В. А. Моцарт (1756 –1791) австрійський композитор, видатний представник віденського класицизму. Творчий доробок Моцарта становить понад 600 творів: більш як 50 симфоній, понад 19 опер, велику кількість інструментальних концертів (зокрема 27 фортепіанних), 13 струнних квартетів, 35 сонат для скрипки, Реквієм та значна кількість інструментальних та хорових творів.

Розвиток музики класицизму досягає свого апогею в творах Л. Ван Бетховена. (1770 – 1827) Цей композитор є останнім із трьох представників класичної віденської композиторської школи. Він відомий насамперед як один із найвизначніших композиторів-симфоністів ув історії музичного мистецтва. Творчість Бетховена тісно пов'язана з розвитком музики в Німеччині та Австрії. Композитор створив 9 симфоній, 32 фортепіанні сонати, низку симфонічних увертюр, різноманітні камерно-інструментальні ансамблі, симфонічно-хорові твори, камерно-вокальні твори, обробки народних пісень.

Бетховен не лише зберіг основні риси класицизму (ясність, монументальність, стрункість композиції), а й значно розширив сферу музичних образів, властивих віденському класицизму. У цьому значенні Бетховен є послідовником не лише К. В. Глюка, Й. Гайдна і В. А. Моцарта, а й самого засновника класичного строю в музиці – француза Ж. Б. Люлі. Л. ван Бетховен був чи не останнім композитором XIX ст., для якого найбільш органічною формою музичного висловлювання був саме жанр сонати. Його творчість підсумувала здобутки епохи класицизму та відкрила шлях до розвитку романтичного мистецтва.

Вказуючи на роль школи віденських класиків у розвитку музичного мистецтва XVIII ст., зокрема, симфонічних жанрів, необхідно згадати про діяльність композиторів мангеймської школи, творчість яких стала потужним підґрунтям для діяльності Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та інших митців. В. Откидач зазначає: «Напевно, віденські класики не розвинули б симфонічний жанр і власне симфонічний оркестр, якби не мали таких чудових попередників у особі так званої мангеймської школи – німецький творчий та виконавський напрям, що склався в середині XVIII ст. в м. Мангеймі. Вона відіграла важливу роль у формуванні симфонії та камерного ансамблю. Композитори цієї школи виробили чотиричастковий симфонічний цикл, підготувавши таким чином класичну симфонію» [8, с. 20].

Представники мангеймської школи надавали великого значення колориту в оркестровому звучанні. Саме тому композитори-мангеймці приділяли неабияку уваги тембру кларнета, який не той час був зовсім новим інструментом, а також поєднанню кларнета з різними представниками дерев'яних духових і мідних духових. Працюючи в симфонічному жанрі, Й. Гайдн спочатку спирався саме на інструментальний концертний стиль мангеймської школи.

Придворна капела в Мангеймі була спілкою високопрофесійних

музикантів, серед яких були й композитори, й виконавці, що формували унікальний виконавський стиль оркестру і водночас розширювали його репертуар, пишучи різноманітні твори. Понад десятиліття цим колективом керував скрипаль і композитор Ян Стаміц. Особливістю мангеймського оркестру була надзвичайна зіграність, новизна прийомів виконання. Особливо привертало увагу підкреслювання динамічних контрастів, застосування динамічних *crescendo* та *diminuendo* тощо, завдяки чому звучання мангеймського оркестру вирізнялося новими на той час градаціями динамічних відтінків.

На час керування капелою Стаміцем жанрове позначення «симфонія» застосовували відносно оперної увертюри. Однак мангеймські майстри, спираючись на досвід композиторів різних шкіл, створили чотиричастинний симфонічний цикл, який, зрештою, став традиційним, особливо коли йдеться саме про класичну симфонію.

2.2. Специфіка застосування валторни в симфонічному оркестрі

Симфонічний оркестр є найповнішим і досконалішим за звучанням творчим угрупованням. Такому колективу під силу виконання найрізноманітніших музичних творів – симфоній, фантазій, інструментальних концертів, супроводів спектаклів [8, с. 19].

За словами В. Ракочі: «Оркестр – одне з унікальних явищ в історії культури. Усі дослідники симфонічної творчості будь-якого композитора також, фактично, вивчають і оркестр. Адже зміни в оркестрі віддзеркалюють як загальні тенденції розвитку музичного мистецтва, так і особливості трактування оркестру кожним композитором. У випадку аналізу симфонічних творів оркестр природньо знаходиться в центрі уваги. Але навіть за умови звернення до композицій, написаних для окремих інструментів, очевидно, можна знайти ознаки впливу оркестрових жанрів і в них» [11, с. 4].

Витоки симфонічного оркестру можна простежити в європейському інструментальному музикуванні з XVI ст., пов'язуючи його історію удосконаленням струнних інструментів. У зв'язку з процесами розвитку інструментальної музики XVIII ст. стало епохою бурхливого зростання симфонічних оркестрів у придворних капелах, які стали осередками музичної професійної культури. Придворні капели поступово витісняють міські музичні цехи, колегії та напівлюбительські гуртки [8, с. 20-21].

Традиційний парний склад симфонічного оркестру почав формуватися саме в XVIII ст. Струнно-смичкова група стала постійною складовою, а мідні й дерев'яні духові інструменти додавалися поступово. Це твердження стосується й валторни, яка виділяється співучим оксамитовим і теплим тембром, ліричним звучанням. Її тембр легко «розчиняється» в ансамблі, виконуючи найрізноманітніші функції.

«Валторна, безсумнівно, може бути визнана самим поетичним інструментом оркестру. Кожен, хто приступає до роботи над оркестровою партитурою, на початку зазвичай вважає, що без валторни буде збднене загальне звучання. І це дійсно так. Валторна, дійсно звучить настільки чарівно та красиво, що вона незмінно приковує до себе увагу слухача й мимоволі підкорює серце композитора» [5].

Введення мисливських рогів до складу оркестру є заслугою творця французької національної опери Ж. Б. Люллі (1632-1687). Завдяки Люллі розвиток оперного мистецтва у Франції здобув державну підтримку. Композитор зробив значний вклад у розвиток оркестрової музики, зокрема, як складової сценічних жанрів.

З 1654 года Люллі почав залучати виконавців а духових інструментах для участі в балетних виставах і операх «Королівської

академії музики». Вперше композитор застосував хор великих мисливських рогів у дивертисменті-балеті до комедії Ж. Б. Мольєра «La Princesse d'Elide», прем'єра якої відбулася в 1664 р.

У ранньокласичному оркестрі, в порівнянні з музикою пізнього бароко, гомофонно-гармонічна фактура не потребувала значного розмаїття тембрових барв. Духова група такого оркестру складалася найчастіше з двох гобоїв і двох валторн, головною функцією яких було заповнювання вертикалі. Після віртуозної техніки сольних валторн і труб-кларино більш поширеними стали різноманітні педалі, мисливські сигнали, наприклад, «золотий хід» валторн. Названі особливості трапляються вже в ранніх симфоніях Гайдна й Моцарта.

Першим німецьким композитором, який долучив до оперного оркестру дві валторни був Р. Кайзер (1674-1739). Першим зразком оперної вистави з валторнами в оркестрі була «Октавія», прем'єра якої відбулася в 1705 р.

Найкращі досягнення гамбурзької школи в області оперної й інструментальної музики пов'язані з ім'ям Г. Ф. Телемана (1681-1767). В його барокових творах застосовуються труби й валторни в техніці кларино, а в музиці нового стилю – переважно в середній теситурі (для ущільнення tutti, гармонічного заповнення тощо), але дуже мало як сольні інструменти.

Г. Ф. Гендель (1685-1759) – автор творів у різноманітних жанрах (опера, ораторія, сюїта, концерт, соната), також не обошел своим вниманием валторну. Ядро духової групи в оркестрі генделівських опер та ораторій складала два гобоя в сполученні з фаготами й трубами та валторни, які застосовувались композитором переважно як додаткові інструменти на урочистих церемоніях, різноманітних світських святкуваннях. Зазвичай партії труб дублювалися валторнами октавою нижче. А в деяких випадках валторнові партії сягали крайнього

високого регістру.

Глибоке розуміння темброво-звукових якостей валторни властиве творчості Й. С. Баха (1685-1750). В бахівському оркестрі валторна серед духових займає напрочуд важливе місце і відіграє не останню роль у тембровій драматургії.

Покажемо з погляду бахівського трактування тембру валторни є Бранденбурзький концерт № 1, в якому солують дві валторни, три гобої, фагот і скрипка-пікколо в супроводі струнного оркестру та цифрованого басу. Оркестровий стиль письма Баха у цьому творі і взагалі вирізняється самостійністю кожної з груп оркестру, якщо такі є в наявності. При цьому партії інструментів не дублюються, а наповнюються різноманітними мелодико-ритмічними комбінаціями й зіставленням *tutti* та *concertino*.

«Між валторнами і *tutti*. Й. С. Бах використовує надзвичайно дієвий спосіб їх виділення – ритмічний контраст (поліритмію) у тт. 1–3 і ч.: у валторн тріольна пульсація, а у решти виконавців – дуольна. Тож навіть середньовисотне розміщення валторн не стає на заваді прослуховуванню їх характерних закликів з висхідним рухом по тризвукам. Це особливо явно при порівнянні першого і другого тактів. У третьому такті тріолі передаються першій валторні, що, у поєднанні з вищим регістром, сприяє ще яскравішому виділенню тематичного матеріалу. Д. Ерсл іронічно запитує: «Що робить перший концерт таким незвичним? – І відповідає: Початкове відчуття, що валторни не інтегровано до оркестрового викладу», а їхні заклики лунають ніби за межами «княжої музичної кімнати» [11, с. 57].

Наприкінці XVII - на початку XVIII ст., разом із активним розвитком італійської музичної культури, набуло активного розвитку виконавське мистецтво на духових інструментів, серед яких валторна займала одне з провідних місць. А. Скарлатті (1660-1725), представник

неаполітанської композиторської школи, одним із перших застосував валторну як оркестровий інструмент. Партії цього інструменту в творах композитора потребують від виконавця значної віртуозності, що свідчить про високу майстерність музикантів того часу.

Отже, значення творчості французьких, німецьких та італійських композиторів першої половини XVIII ст. у процесі розвитку виразних засобів валторни було надзвичайно важливим. Валторна отримала різнобічне застосування в оркестрових, кантатно-ораторіальних, концертних і камерно-інструментальних багатьох композиторів, що значно розширили область виразних і технічних можливостей валторни, створивши значну кількість вартісних художніх зразків.

У другій половині XVIII ст. зацікавлення валторною як сольним і оркестровим інструментом продовжувало поширюватися. У творчості таких композиторів XVIII століття, як Л. Боккеріні, П. Гавіньє, К. фон Діттерсдорфа та інших, головною функцією валторни було утворення педалі.

Наприклад, австрійський композитор Г' К. Вагензейль (1715–1777) створив декілька десятків клавесинних (або органних) концертів. Оркестровий супровід у них максимально спрощений, вочевидь, орієнтований на виконання аматорами. Соліст у стилі барокових концертів поєднує дві функції: дублює партію низьких струнних інструментів; солює без супроводу оркестру чи на тлі прозорого акомпанементу.

До популярних творів композитора належить двочастинний (без ліричної другої частини) концерт для альтового тромбону. «...оркестр у тромбонному концерті Г. Вагензейля більший, порівняно з його іншими концертами, за рахунок двох флейт і двох валторн – це черговий приклад впливу вибору соліста на склад оркестру: могутній інструмент

і лише струнний супровід були б незбалансовані, тому композитор додає духові інструменти з метою урівноважити дві сторони» [11, с. 352]. «...валторни використовуються з метою утворення акцентів в tutti (I ч., т. 1), викладу гармонії (I ч., тт. 6–9), оркестрової педалі (II ч., 93–95) і саме вони неодноразово вступають в діалог з тромбоном на тлі супроводу баса, як гідні сперечатись з могутнім візаві (II ч., тт. 30–34). По-четверте, соліст не звучить постійно, зокрема у першому tutti, а замовкає з тим, щоб знову експонувати музичний матеріал solo або на тлі оркестру. Тож цей концерт, написаний у 1760-х роках, цілком належить класицистичному стилю не лише завдяки своїй експресивності і частим змінам настрою, а й рельєфному оркеструванню для мішаному складу великого оркестру» [11, с. 352].

У творах Х. Каннабіха (1731–1798) валторни застосовуються досить різноманітно. Серед їхніх функцій: створення гармонічного тла, посилення tutti, створення ритмічного руху. Іноді трапляються соло в межах зручного діапазону.

Джованні Паізієлло (1740-1816) додавав валторну до супроводу як інструмент, що значною мірою впливав на формування гармонічної вертикалі.

Тракування технічних і виразних особливостей валторни в італійській музиці XVIII ст. і в першій половині XIX ст. пов'язане з оперною творчістю. Наприклад, Дж. Россіні (1792-1868) доручав цьому інструменті яскраві сольні епізоди. І іншого боку, валторни в оркестрі Россіні посилюють звучання струнної й дерев'яної груп, пом'якшують звучання мідних духових.

Саме з натуральною валторною пов'язана історія класичної музики XVIII-середини XIX ст. Подальший розвиток цього інструменту, його місце й роль в оркестрі багато в чому визначилися в творчості Й. Гайдна (1732-1809).

У партитурах Гайдна духові виконують виразні партії з різними функціями. Як приклад можна навести чергування двох англійських ріжків та двох валторн на тлі струнних на початку Симфонії № 22 Es-dur (1764).

«Ще одна симфонія Й. Гайдна, яку також слід відзначити Симфонія D-dur № 31 «Mit dem Hornsignal» («Із сигналом ріжка»). Її було написано влітку 1765 року після того, як князь М. Естергазі на довгі прохання Й. Гайдна збільшив кількість валторністів у капелі до чотирьох» [Ракочі].

«Квартет валторн Й. Гайдн використав ще у трьох своїх симфоніях раннього періоду: (№ № 13, 39 та 72). Враховуючи, що вся капела Естергазі в середині 1760-х років складалася приблизно з 16 музикантів [543, с. 312], можна зробити висновок, що квартет валторністів був потрібен для виконання просто неба дивертисментів та іншої розважальної музики, до якої певною мірою належали й симфонії» [11, с. 561].

Додамо, що валторни в партитурах Гайдна майже не виконують мелодичні лінії. Тільки в деяких випадках вони поєднуються з дерев'яними духовими.

Значні досягнення віденської класичної школи в царині інструментальної музики пов'язані, зокрема, з творчістю В. А. Моцарта (1756 – 1791). Тракткування композитором духових інструментів привертає особливу увагу.

Вже в ранніх партитурах Моцарта валторна виконує як функцію соліста, так і учасника tutti, що вказує на значно розширений діапазон застосування валторни в оркестровій музиці, якщо порівнювати ці характеристики з творчістю Й. Гайдна. Ба навіть більше, валторна як інструмент із сольною функцією охоплює в музиці значний спектр образів: від пасторальних до лірико-драматичних.

Л. ван Бетховен (1770-1827) продовжив розвиток жанрів,

характерних для творчості композиторів віденської класичної школи, багато в чому переосмисливши їхню сутність. Композитор також оновив і збагатив принципи оркестрового письма, напрацьовані його попередниками.

Найбільш яскраве й характерне застосування технічних і виразних можливостей валторни знаходимо в симфонічній музиці Бетховена, що, загалом, цілком закономірно для композитора, який заклав надійні підвалини для розвитку симфонічної музики протягом майже двох століть. Для бетховенського письма є характерним використання валторни як соліста, так і в оркестрових мікстах з дерев'яними духовими або ж струнними.

Базуючи свої знання про можливості інструменту й принципи його оркестрового застосування на оркестровій практиці Гайдна й Моцарта, Бетховен «почув» у звучанні валторни героїчне начало.

Як приклад згаданого трактування валторни наведемо увертюру до опери «Фіделіо», музику до трагедії «Егмонт», симфонії №№3, 5, 7, 9. У названих творах валторні доручені ефектні партії героїчного характеру. Бетховен у кульмінаційних зонах своїх творів часто віддавав перевагу саме валторні. Продовжуючи традиції Гайдна й Моцарта, композитор використовував валторну соло й у скерцо симфоній.

Симфонічні твори Бетховена здебільшого містили партії двох валторн, однак їхня кількість у деяких випадках збільшувалася до чотирьох, що дозволяло забезпечити звучання повних гармоній за рахунок однієї групи. Розподіл партій у других валторн не відрізнявся від розподілу в перших, однак стрій інструментів був різним, що дозволяло збільшити виразні й технічні можливості квартету валторн, який таким чином остаточно закріпився в складі оркестру починаючи з першої половини XIX ст.

2.3. Видатні валторністи-виконавці епохи: творчі портрети

Центром європейської інструментальної культури другої половини XVIII ст. стає Франція. Бурхливе концертне життя, виступи відомих солістів-духовиків із різних країн, інтерес освічених верств суспільства до інструментальної музики – все це стимулювало піднесення західноєвропейського духового інструментального мистецтва. Щодо валторни, то принципи її використання мали загальноприйнятий характер, властивий періоду класицизму: це і гармонійний акомпанемент, і участь в оркестровій тканині у вигляді сольних реплік та імітацій мисливських сигналів. Концертний репертуар тоді створювався як композиторами, а й самими валторністами-віртуозами. Широкою популярністю користувалися французькі музиканти-виконавці, які, отримавши зізнання на Батьківщині, могли успішно гастролювати Європою. Серед них слід назвати імена таких відомих віртуозів-валторністів, що дійшли до нас, як Рудольф, Дювернуа, Допра, Галле, Кенн, Хейна, Мейфред. Другу половину XVIII століття називають «Золотим віком» віртуозності. Починаючи з 60-х років XVIII століття, Париж аплодував Пунто і Рудольфу, Лейтгебу (1745-1811) і Туршмідту (1753-1797), Палей (1754-1792), Нагелю (1750-1802) і Цвірціне. Слід назвати також імена валторністів-віртуозів, які займали увагу публіки другої половини XVIII-початку XIX століття: це Ж. Лебрюн (1759-1817), К. Вагнер (1772-1822), Л. Беллолі (1770-1817), Г. Домних, Г. Штольцель (1780-1844), А. Амон (1763-1825), що був учнем Дж. Пунто, М. Монтаньей (1772-1829), Г. Шунке (1777-1840), М. Шунке (1780-1821).

Йозеф Кенн (також Йоганн Йозеф або Жан Йозеф Кенн), народився 21 вересня 1757 року в Цвайбрюккені. Він був сином кравця Йоганна Крістіана Філіпа Кенна та його дружини Анни Марії, уродженої Циглер. Дід, як і його батько, кравець, Йоганн Емріх Кенн походив з

Тріра і приїхав до Цвайбрюккена в 1725 році.

Ймовірно, Кенн брав уроки у валторніста Людвіга Венцеля Лахніта (1746 - 1820), який працював при дворі Цвайбрюккена з 1768 року. Останній переїхав до Парижа в 1781 році. У 1782 році Кенн поїхав до Парижа, можливо, слідом за Лахнітом. З 1783 року він був другим валторністом у Гранд-Опера в Парижі та одним із видатних солістів на так званому «*cor basse*» – низькій валторні. З 1795 по 1802 рік Кенн був професором валторни в Паризькій консерваторії. Серед його учнів був Л. Ф. Допра (1781 – 1868). У 1802 році він був звільнений після реформування Консерваторії, та пішов у відставку в 1808 році як другий валторніст. Його наступником став Л. Ф. Допра. Помер Кенн у Фонтенбло 14 лютого 1840 року.

Для валторни Й. Кенн створив тріо, дуети для валторни та кларнета, а також збірки для двох валторн, а саме 25 дуетів для 2 валторн та 36 тріо для 3 валторн [29].

Отон Джозеф Ванденбрук (1758-1832), ймовірно, мав голландське походження. Він здобув освіту як валторніст у віртуоза Шпандау в Гаазі, а також у навчався теорії у Дж. Фукса, та композиції у Дж.Шмітта. У 1781 році Ванденбрук був членом оркестру Французького театру в Маастрихті. У 1783 році валторніст переїхав до Парижа, тому що в січні 1784 року він грав концерт у Concert Spirituel. Ванденбрук був успішним віртуозом-валторністом і мав змогу грати в Concerts de la Loge Olympique. Він також був учасником кількох оркестрів, таких як: Théâtre de la rue Feydeau (1789 -1791), Opéra (1793 -1816), Garde Nationale. У 1795 році музикант став професором Консерваторії. У 1812 році він був «*attaché à la chapelle de l'Empereur et Roi*», а в 1816 році пішов у відставку [30].

Композитор створив Концертну симфонію мі-бемоль мажор для 2 валторн соло з оркестром , що її 1789 року валторністи Дювернуа і Буш

виконали в Парижі, а також Симфонію до мажор «La prise de la Bastille»; Концертну симфонію для валторни, кларнета, фагота та оркестру, Концерт для кларнета з оркестром; 2 концерти для валторни, Концерт для флейти, три квартети для валторни, скрипки, альту та баса, три концертні дуети для флейти та валторни [30].

Ф. Дювернуа належав до покоління засновників валторнової школи, яке створило славу валторністів і передало її у власній школі. Народився в Монбельярі 16 жовтня 1765 року. Де майбутній музикант здобував освіту невідомо. У 1788 році Дювернуа приєднався до оркестру Comedie -Italian як валторніст. У 1797 році перейшов працювати до Паризької опери, а з 1799 року отримав там посаду соліста-валторніста. У 1801 році він був звільнений від звичайних оперних обов'язків разом з іншими сольними духовими виконавцями, щоб мати можливість краще присвятити себе сольному виконанню.

Відтоді Дювернуа брав участь у «Chapelle Musique», яку відновив Наполеон Бонапарт, що, згідно зі свідченнями очевидців, був шанувальником Дювернуа. З 1795 року валторніст також був викладачем у Паризькій консерваторії. Тут розвинулися різноманітні школи гри на валторні. В історії розвитку валторни існував поділ на 1-у і 2-у валторни. Наприклад, валторніст Рудольф виступав за комплексне використання всієї висоти звуку, а Кенн і особливо пізніше Даупрат – за чіткий поділ на *cor alt* і *cor basso*. Дювернуа пішов середнім шляхом у прямому сенсі цього слова, хоча він також розділив його на високі та низькі валторни, наприклад, у своїй друкованій школі валторни, він рекомендував мундштуки різних розмірів, але в соло він пропагував «*cor mixte*». У 1816 році Дювернуа пішов у відставку. До 1830 року він все ще обіймав посаду головного валторніста в Chapelle Musique. Помер музикант у Парижі 19 липня 1838 року [26].

Й. Тюршмідт, народився 24 червня 1725 року в Лескау, що в

Богемії, та вступив на службу до графа Філіпа Карла цу Еттінген-Валлерштайна (1722 -1766, правив з 1745) 12 квітня 1752 року. Разом з ним на службу до графа вступив Йозеф Фріч (близько 1725 - після 1806), з яким Тюршмідт утворив постійний дует, який існував протягом багатьох років. З Тюршмідтом, якого Гербер пізніше назвав "одним із найкращих валторн свого часу", що грав на першій, високій валторні, та Фрічем який виконував партію другої валторни, оркестр графа Філіпа Карла мав домашній дует із абсолютними якостями соліста.

Дуже ймовірно, що концерт Леопольда Моцарта для валторни, датований 1752 роком, єдине рукописне джерело якого зберігається в колишній придворній бібліотеці (бібліотека Аугсбурзького університету), також був написаний спеціально для неї. Концерти Покомі для двох валторн, також створені в 1750-х роках, є найпершими в серії зразків, створених при дворі Валлерштайна цього жанру, який згодом тут особливо інтенсивно культивувався.

Тюршмідт, чий молодший брат Антон пізніше був капельмейстером у герцога Альберта Казимира Саксен-Тешенського (1738-1822), здається, вже був одружений на момент його входу в капелу графа Валлерштайна. У будь-якому випадку, в парафіяльних книгах Валлерштайна немає згадок про шлюб, хоча є свідчення про хрещення трьох синів і двох дочок між 1753 і 1766 роками. Принаймні двоє синів пішли по стопах батька. Старший син, Йоганн Карл Філіп (народився 24 лютого 1753 р.), навіть досяг європейської слави як валторніст, що виконував другу партію. У червні 1759 року за розпорядженням графа Філіпа Карла Тюршмідт і Фріч залишилися при Вюртемберзькому дворі в Штутгарті та Людвігсбурзі, де працювали у дуже шанованій на той час капелі герцога Карла Євгена.

Після ранньої смерті Філіпа Карла 14 квітня 1766 року графиня Шарлотта Юліана (1728 -1791) прийняла регентство замість

неповнолітнього спадкоємного графа Крафта Емста (1748-1802). Одним з перших її офіційних актів було призупинення роботи дорогого придворного оркестру. Найкращі музиканти залишили Валлерштайна. Тюршмідт і Фріч наслідували їх приклад і вступили на службу до Регенсбурга. У червні 1770 року Тюршмідт запитав графиню Шарлотту Джуліану, чи варто йому повернутися на службу до Валлерштайна того літа, після чого йому повідомили, що йому дадуть знати, якщо він там знадобиться.

З 1770 року син і учень Тюршмідта Карл перебуває в Парижі разом зі своїм партнером по дуету, богемцем Йоганном Пальсою (1752-1792). Принц Анрі-Луї-Марі де Роан-Гемен (1745-1809) прийняв їх до своєї капели. Невдовзі обидва були одними з відомих домашніх ігор французької метрополії. Між 1773 і 1781 роками є записи про 14 виступів на паризькому Concert Spirituel. Але повернемося до 1773 року: 3 серпня спадкоємний граф Крафт Емст був оголошений повнолітнім і перебрав на себе управління графством Еттінген-Валлерштайн, яке наступного року імператор підніс до імперського князівства. Майже в той же час, коли він прийняв уряд, Крафт Емст почав відбудовувати придворну каплицю. Він намагався більше, ніж раніше, залучати до гурту «професійних музикантів». Поки Фріч залишився в Регенсбурзі, Тюршмідт повернувся в Ріс. Його повернення відбулося лише через короткий час після прибуття його нового сусіда по партії другої валторни, Йоганнеса Нісла. Капела Валлерштайна знову мала чудову пару валторністів. Шубарт засвідчив Нісле, що він «наряд чи має собі рівного у другому рогі». Хоча указ Тюршмідта про працевлаштування не зберігся, ми знаємо з іншого джерела, що його повернення відбулося 1 листопада 1773 р.

Музичне життя при дворі Еттінген-Валлерштайнерів тимчасово припинилося, коли 9 березня 1776 року у віці лише 19 років померла

молода дружина принца Крафта Емста Марі Тереза з дому Тум і Таксі. Після похоронних церемоній князь призупинив придворну музику на невизначений термін. Деякі музиканти шукали інших ангажементів, інші – як Розетті і Тюршмідт – залишилися у Валлерштайна.

Близько 1780 року Карл Тюршмідт і паризький майстер інструментів Жозеф Рау розробили спеціальну модель валторни для солістів, так званій «*cor solo*», який швидко став популярним. У 1781 році Рау створив інструменти цього типу зі срібла для Тюршмідта, Пальси та Дж. Пунто. Існують свідчення про концерт дуету Палса-Тюршмідт у Лейпцигу в жовтні 1780 року та сольний виступ батька і сина Тюршмідтів у Лондоні в 1781 році, які доводять, що Й. Тюршмідт як валторніст аж ніяк не залишився в минулому.

У 1783 році, після банкрутства князя Рохана-Гемена, Палса і Тюршмідт влаштувалися до каплиці ландграфа Фрідріха II Гессен-Касселя. Концертні тури взяли її, серед іншого, у 1783 р. до кобленського двору трірського курфюрста Клеменса Венцеслава і в 1785 р. до Берліна. На початку 1786 року вони кілька разів виступали в Лондоні, спочатку в Анакреонтичному товаристві, а потім на концерті Саломона (2, 9, 16, 23 березня). Того ж року вони приєдналися до придворного оркестру короля Пруссії Фрідріха Вільгельма II. Після смерті Палси Жан Лебрєн зайняв посаду головного валторніста в королівській капелі. З ним як партнером у дуєті Тюршмідт продовжив свою кар'єру в Берліні та Потсдамі, а також у концертних турах (включаючи Гамбург і Копенгаген) до своєї смерті 1 листопада 1797 року. Карл Тюршмідт був одним із найважливіших валторністів свого часу. Ще в 1806 році один критик похвалив: "Його тон був надзвичайно сильним, чистим і впевненим аж до глибини контрабаса, а його майстерність у пасажах усіх видів і через усі тони дивувала кожного знавця. Будь-хто, хто чув Палсу та Тюр Шмідта, не може з повним

задоволенням почути будь-якого іншого французького валторніста. Виробництво інструментів не тільки завдячує Тюршмідту вдосконаленням винаходу валторни, приблизно в 1795 році він також розробив (ймовірно, разом з Генріхом Домніхом) спеціальний німий звук, який полегшував відтворення “напівтонів або повних тонів” (Ledebur) [28].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Музичне життя Європи у XVIII ст. вирізнялося жвавістю й розмаїттям. Поява нових музичних інструментів і вдосконалення вже наявних, формування активний розвиток сценічних жанрів, розвиток симфонічного оркестру, стрімка еволюція сонатно-симфонічного циклу – усі ці процеси відбувалися завдяки діяльності значної кількості композиторів, виконавців, музичних майстрів.

Вдосконалення валторнової конструкції сприяло залученню інструменту до складу симфонічного оркестру, де почали формуватися його основні функції, адже саме в цей час сам оркестр почав набувати сучасного вигляду, з початком поділу на оркестрові оркестрові групи.

З іншого боку, вдосконалення конструкції, винахід нових прийомів гри, дозволили використовувати валторну як сольний інструмент, що сприяло написанню творів у різних жанрах, від камерно-інструментальних до симфонічних. Вдосконалення валторнової конструкції сприяло появі цілій школі видатних віртуозів-виконавців, які часто були ще й талановитими композиторами, які сприяли створенню розмаїтого сольного репертуару для валторни, який мав неабияку художню цінність.

**Розділ III. КОНЦЕРТ ЯК ЯСКРАВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАЛТОРНІСТА**

**3.1. Концерт для валторни в контексті жанрової специфіки
інструментальної музики XVIII ст.**

XVIII ст. у контексті розвитку європейської музичної культури

стало надзвичайно важливою віхою. Перша половина означеного періоду стала кульмінацією розвитку барокового мистецтва й водночас часом формування сонатної форми й ранньокласичного сонатно-симфонічного циклу. Друга половина XVIII ст. ознаменована діяльністю віденської класичної школи та настанням першої кульмінації в еволюції сонати й сонатно-симфонічного циклу. Згадані зміни безпосередньо торкнулися й концертного жанру, вплинувши насамперед на процес оновлення образної сфери, структуру окремих частин циклу тощо.

Паралельно з розвитком музичного мистецтва відбувалося постійне покращення, оновлення конструкції багатьох музичних інструментів, зокрема, це стосується й валторни. Концерт для валторни з оркестром, завдяки такому збігу, здобув потужний імпульс для розвитку в творчості багатьох композиторів. Значну роль у формуванні концерту для валторни зіграв композитор А. Розетті (1750 - 1792). Його вплив на музику кінця XVIII століття був досить значним. «Сам Розетті писав своєму принцу Крафту Ернсту з Оттінген-Валлерштайна після свого візиту до Парижа 1782 року про концертне життя Парижа: «Вони слухають лише симфонії Гайдна і, якщо можна сказати, Розетті, а іноді й Діттерса»» [22].

Ранні дати біографії Розетті не відображені достатньо чітко в музикознавчій літературі. Відомо тільки, що він народився в Богемії та підписувався як Антоніо Розетті, однак достеменно не відомо, відколи він так себе називав.

У Валлерштайна Розетті познайомився з чудовими валторністами, такими як Й. Тюршмідт (1725 - 1800) і його син К. Тюршмідт (1753 - 1797), Й. Г Нісле, (1731 - 1788), Й. Нагель (1751 - 1802) і Франц Антон Звезіна (1751 - 1825). Але композитор також мав зв'язки із Дж. Пунто та Ф. Лангом, для яких він також створював музику. Результатом

його творчої діяльності стали 23 концерти для однієї або двох сольних валторн. Завдяки цьому унікальному досягненню Розетті значно вплинув на створення моделі валторнового концерту XVIII ст. Йдеться, зокрема, про Романс після сонатного *allegro* та рондо на 6/8 у фіналі. Безсумнівно, що його твори послужили моделлю для валторнових композицій Моцарта [22].

Наприклад, М. Черняк пише: «Про перехідний характер Концерту А. Розетті свідчить композиційна структура I частини, що наче перебуває в процесі формування, з чітко вираженими експозиційними й розробковими розділами. В III частині також лише намічаються абриси класичної рондо-сонатної форми». [14, с. 121].

Також дослідниця відзначає роль похідного контрасту в творенні тематичного матеріалу –прийому, що пізніше був запозичений Л. ван Бетховеном і композиторами романтиками. Прийом обрамлення, використаний Розетті в першій частині, також пізніше був запозичений композиторами-романтиками [14, с. 121].

Також М. Черняк вказує на те, що: «Гайдн створив прообраз класицистської моделі концерту для валторни, під час розробки якої послідовники засновника віденської класичної школи врахували його ж досягнення в області жанру концерту для інших інструментів» [15, с. 68].

М. Черняк також зазначає: «Композитор здійснює перехід від барокового виконавського *Stilo clarino*, в якому писали А. Вівальді, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. Ферстер включно з Л. Моцартом, до нового *Stilo mixto* [Черняк, 69]. І якщо серед рис, що властиві були властиві старому виконавському стилю були переважання високого регістру, значна кількість мелізматики швидкий темп і дрібні тривалості, то новий виконавський стиль був позначений розширенням діапазон до трьох із половиною октав,

зниження віртуозності, але посилення можливостей у сфері кантілени. Загалом, «Гайдн створив темброво-стильову класицистську модель концерту для валторни» [15, с. 70].

Однак перша кульмінація в еволюції цього жанру відбулася в творчості В. А. Моцарта. За словами Ш. Палтаджяна: «У концертах для валторни В. Моцарт відкриває нові виразні можливості цього інструменту – гарний ліричний спів. В той же час, не позбавляючи валторну м'якості та краси звучання, В. Моцарт пише для неї віртуозні епізоди та гамоподібні пасажі в концертах, виконання яких передбачає вельми розвинену губну техніку валторніста. Чотири концерти для валторни з'явилися поворотним пунктом у розвитку валторного виконавства. Моцартівські концерти й фактурно, й за змістом вже дуже далекі від валторнових творів А. Вівальді та Г. Телемана, з їх сигнального характеру швидкими частинами та порівняно обмеженим мелодизмом повільних». [7, с. 81]. Підсумовуючи сказане дослідник пише: «У В. Моцарта валторна – інструмент широких концертних можливостей, гнучкої кантілени й непересічної віртуозності. [7, с. 81].

Крім вже названих авторів розвитку розгляданого жанру сприяли такі автори: Г. Ф. Телеман, Дж. Пунто, Ф. А. Хоффмайстер, Ф. Данці та інші митці.

3.2. Творча діяльність композитора Дж. Пунто в контексті музичної культури класицизму

Ян Вацлав Штих народився у Ржегушиці, що в Богемії. Його батько був кріпаком, пов'язаним з маєтком графа, але Штиха навчали співу, гри на скрипці і, нарешті, на валторні. Музичні здібності хлопчика спонукали графа відправити майбутнього віртуоза вивчати гру на валторні в Празі,

в Мюнхені і, нарешті, у А. Я. Гампеля у Дрездені (з 1763 по 1764). Гампель першим навчив Штиха техніці зупинки рук, яку той пізніше удосконалив. Потім Штих повернувся на службу до графа, де залишався протягом наступних чотирьох років. У 20 років Штих і його четверо друзів втекли з маєтку. Граф, який вклав чимало коштів у освіту музиканта, відправив солдатів з наказом вибити юнакові передні зуби, щоб він більше ніколи не грав на валторні, але їм не вдалося захопити групу, і Штих перейшов до Італії, в Священну Римську імперію.

Прибувши до Італії, музикант змінив ім'я на Джованні Пунто (приблизна італізація його імені) і пішов працювати в оркестр Йозефа Фрідріха Вільгельма, Князь Гогенцоллерн-Гехінген. Звідти Пунто переїхав до Майнцу, де влаштувався до придворного оркестру, але пішов за кілька років, коли йому не дали посаду концертмейстера. Після цього він почав подорожувати та грати як соліст, гастролював здебільшого в Європі, включаючи Англію. Чарльз Берні чув гру Пунто в Кобленці в 1772 році, описуючи його як «знаменитий валторніст із Богемії, смак і дивовижне виконання якого останнім часом так віталися в Лондоні».

Пунто був особливо активний у Парижі, граючи там 49 разів між 1776 і 1788 роками, але його використання зупинки рук піддалося критиці з боку деяких виконавців у Лондоні, можливо, через новизну техніки. В 1777 Пунто був запрошений викладати валторну в приватному оркестрі Георга III. Пунто також писав п'єси, щоб продемонструвати свою віртуозність, що тоді було звичайною практикою. У 1778 р. Пунто зустрів Моцарта у Парижі. Композитор захоплювався грою видатного валторніста. Пунто мав грати партію валторни в «Концертній симфонії для чотирьох вітрів» Моцарта K297b, але в останню хвилину її виключили з програми і згодом втратили. Того ж року Пунто, мабуть, уклав домовленості із деякими паризькими

видавцями; Багато його наступні твори були опубліковані в Парижі, тоді як раніше вони були внесені в каталог Брейткопфа.

У 1778 році для нього виготовили нову валторну, якою він користувався все життя. Пунто шукав постійну посаду, на якій він міг би диригувати, а також складати і грати. І тому в 1781 році він вступив на службу до Франца Людвіга фон Ерталя, принца-єпископа Вюрцбурга, пізніше переїхав до Парижа на посаду концертмейстера графа д'Артуа, згодом Карла. Пунто був настільки успішний у цій ролі, що в 1787 він зміг отримати відпустку і здійснити поїздку до Рейнської області на власній кареті, що в той час було ознакою значного багатства. Повернувшись до Парижа в 1789 році, Пунто був призначений диригентом Театру Варіантів Амусантес, де він залишався протягом десяти років, залишивши його в 1799 році.

Рухаючись далі у Відень через Мюнхен, Пунто зустрів Л. ван Бетховена, який написав Сонату для валторни й фортепіано для них двох. Прем'єра твору відбулася 18 квітня 1800 року у Бургтеатрі, а наступного місяця у Пешті, Угорщина. У 1801 році Пунто повернувся до свого дому, зігравши 18 травня у Національному театрі у Празі грандіозний концерт. У 1802 році, після короткої поїздки до Парижа, у Пунто розвинувся плеврит, поширене захворювання серед виконавців на духових інструментах. Він помер через п'ять місяців, 16 лютого 1803 року.

Серед творів Пунто, що збереглися: 16 валторних концертів (№№ 9, 12, 13, 15 та 16 втрачено) концерт для двох валторн та 103 дуету валторн 47 тріо валторн 21 кuartет валторни секстет валторн концерт для кларнету книга щоденних вправ для валторни.

3.3 Концерт № 5 для валторни з оркестром Дж. Пунто: виконавський аналіз

Концерт № 5 для валторни з оркестром F-dur є зразком

ранньокласичного інструментального концерту та належить до числа найбільш репертуарних творів Пунто. Серед виконавців цього концерту: Б. Таквелл, Р. Баборак, П. Франкомб, чиї інтерпретації є предметом розгляду в цьому дослідженні.

Додамо, що для успішного виконавського аналізу будь-якого твору насамперед є необхідним розуміння особливостей його форми, гармонічної мови, фактури, оркестрування тощо, оскільки будь-яка концепція трактування завжди базується на згаданих стильових характеристиках. Саме тому спочатку застосуємо музикознавчий аналіз для розгляду концерту для визначення жанрово-стильових особливостей концерту №5.

Перша частина, що написана в сонатній формі, починається з розгорнутої оркестрової експозиції, в якій викладені дві контрастні теми. Однак додамо, що розгляданій частині властива багатотемність як перехідна риса, що характеризує інструментальний концерт епохи бароко. Саме тому оркестрова експозиція містить теми, що відмінні від тематичного матеріалу у викладенні соліста.

Отже, граційна й життєрадісна тема головної партії в оркестровій експозиції, побудована на репетиційному принципі, звучить у виконанні струнної групи, що загалом, ув оркеструванні займає позицію провідної. Гобої й валторни беруть участь у tutti та використовуються для створення гармонічних педалей тощо.

Тема головної партії має форму періоду з доповненням, причому останнє переростає у хід до побічної партії. Тематичний матеріал побічної партії, якій також властива танцювальність, будується на матеріалі ходу і звучить у C-dur. Завершальна партія виконується в F-dur і є пісенною ліричною. Вона має форму періоду з доповненням, в якому затверджується тоніка. Кадансування в оркестрі доповнюється «репліками» соліста на основі тонічних арпеджіо.

Тема головної партії в другій експозиції написана в формі періоду та побудована з кількох контрастних елементів. У першому реченні – це висхідні арпеджіо та мелодичний хід, що завершує фразу «галантним» уклоном. У другому реченні – арпеджіо у вигляді стрімких пасажів та мелодичних фраз. Таким чином, розглядана тема має моторний, жвавий характер. Додамо також, що подібне «нанизування» інтонаційних елементів властиве для темотворення музики бароко, що також вказує на поєднання у творі стильових елементів двох художніх напрямків. Завершується цей сегмент форми половинною каденцією, яка передує вступу другої теми.

Лірична й грайлива тема побічної партії з другої експозиції написана в C-dur. Розглядана мелодія містить два інтонаційні компоненти: репетицію, прикрашену форшлагами, та гамоподібний мелодичний хід. Деяку примхливість теми підкреслює «гра» композитора барвами мажоро-мінору через зіставлення C-dur та c-moll. Також використаний гармонічний прийом дав змогу здійснити модуляцію в Es-dur, зіставивши таким чином тональності терцієвого співвідношення й досягнувши яскравого колористичного ефекту.

Наступним сегментом форми – це вторгнення, що є вже характерною рисою класичної сонатної форми. З погляду гармонії цей розділ форми вирізняється відхиленням в c-moll і активізацією руху за рахунок введення шістнадцяток. Виконання тематичного матеріалу тут доручене винятково оркестру.

Друга тема побічної партії також складається з двох інтонаційних компонентів, одним з яких є репетиція, що поєднує другу тему з першою. Другий інтонаційний елемент – це стрімкі мелодично виразні пасажі, які й завершують розглядану тему. Цей розділ форми звучить у соліста, підтримуваного звучанням струнних. Завершальна партія складається з трьох тем. Перша наспівна за

характером і складається з терцієвих ходів. Її звучання підтримують звуки валторни в низькому регістрі. Другий розділ має діалогічну структуру, яку формують перегуки оркестру на основі мотиву з ходу першої експозиції та мелодизовані тріольні пасажі у виконанні соліста. У третьому розділі віртуозні пасажі в соліста, що охоплюють майже дві октави, звучить на тлі оркестрових акордів tutti. Завершує розгляданий розділ тривале оркестрове кадансування в C-dur.

Розробка у звичному вигляді в цьому творі відсутня. Натомість, у цьому розділі відбувається зіставлення кількох тем, що інтонаційно подібні до вже експонованих та повторення матеріалу вторгнення з експозиції.

Отже, в першому розділі звучить лірична тема у соліста в C-dur, що складається з висхідного ходу по звуках тризвуку та його заповнення низхідним ходом на октаву чи гамою, на тлі акордової пульсації вісімками акордами. Викладений матеріал має форму періоду та зіставляється з темою патетичного характеру у виконанні оркестру, що звучить у c-moll та завершується половинною каденцією й довгою цезурою, що підкреслена ферматою. Другий розділ містить ліричну тему, подібну до тем побічної партії з експозиції. Вона викладена в Es-dur і звучить на тлі пульсації акордів чвертками в оркестрі. Завершується цей розділ віртуозними мелодизованими пасажами з шістнадцяток, що викладені у високому регістрі.

Рух пасажами переростає в повторення матеріалу вторгнення з експозиції у викладенні оркестру. Завершується розділ, що виконує функцію розробки, «діалогом» оркестру й соліста на тлі органного пункту. Саме таким чином композитор готує появу репризи. В оркестрі звучать інтонаційні елементи ходу з експозиції, в партії соліста – виразні пасажі. Завершується розділ зупинкою на домінанті до F-dur.

У репризі перша експозиція скорочена до повторення тільки теми головної партії. Друга експозиція також скорочена завдяки тональному зближенню тем. У завершальній партії, яка передує каденції, композитор оновлює тематичний матеріал, чергуючи виразні пасажі й арпеджіо з кантиленними фрагментами. Каденція, згідно з тогочасною традицією, композитором не зафіксована й передбачає імпровізацію соліста. Завершується перша частина кадансуванням на матеріалі ходу з експозиції.

Друга частина, що виконує функцію ліричного центру, написана в f-moll та має тричастинну форму. Виразний чотиритактовий ритурнель передує вступу соліста з наспівною, ліричною темою декламаційного характеру, яка складається з ходів на широкі інтервали та гамоподібних пасажів. Привертають увагу в інтонаційній структурі теми зіставлення мотивів у різних регістрах, що дає змогу виявити колористичні можливості інструменту. Проведенню другої теми в As-dur передує інтонаційно виразний хід у соліста, підтримуваний акордами в оркестру.

Тема середнього розділу також кантиленна й побудована на мелодичних гамоподібних ходах, прикрашений форшлагами. Репризі передує розгорнутий хід із залученням вже використаного матеріалу. Реприза буквальна й так само починається з оркестрового ритурнеля. Завершується друга частина невеликою кодою, в якій низькі струнні й валторна соло, «доспівають» тему.

Фінал написаний у формі рондо, про що свідчить і авторська назва «Мисливське рондо». Музика третьої частини, що має жвавий бадьорий характер, ніби зображує радісне збудження, пов'язане з ловами. Крім того, обираючи таку програмну назву, композитор звертається до безпосереднього минулого валторни, що її попередників використовували як сигнальний інструмент на

полюванні.

Отже, рондо починається з масштабного вступу, в якому готується поява рефрену. Інтонаційно цей розділ складається з ходів по звуках тризвуку й репетиціях у валторни та стрімких пасажів у струнних. Використаними виразними засобами композитор ніби зображує радісну метушню, підготовку до початку ловів.

Темі рефрену, що також має жвавий та радісний характер та звучить в F-dur, вишуканості додають хроматичні прохідні звуки. Фактура супроводу вирізняється прозорістю, що надає музичному образу легкості, це, зокрема, акорди, що підкреслюють певні долі в мелодії. Після першого проведення виконання рефрену доручається оркестру tutti, що ще більше підкреслює святковий радісний характер музики, оскільки за структурою викладення сприймається як масовий приспів після сольного заспіву.

Перший епізод за характером не відрізняється від рефрену, зберігаючи граційність, моторність та пружну ритміку, яка доповнюється стрімкими пасажами в соліста, що викладені шістнадцятими й тридцятьдругими. Оркестрова фактура зберігає прозорість, подібно до попереднього розділу, слугуючи тлом для викладення теми в партії валторни. Завершується епізод доміантовим обіграванням доміантового тризвуку в оркестрі й зупинкою на цьому акорді.

Друге проведення рефрену за характером і структурою не відрізняється від першого, коли після виконання рефрену солістом тема звучить у виконанні оркестру.

Тональність другого епізоду d-moll - F-dur. Цей розділ форми є досить розгорнутим, містить дві теми та більш ліричний за змістом, на відміну від попередніх фрагментів форми, хоча інтонаційно другий епізод споріднений з рефреном завдяки наявності репетиційної

інтонації з форшлагом.

Ліричний характер першої теми, що викладена в d-moll та має форму періоду, підкреслений її частковим терцієвим дублюванням у струнних, що рельєфніше виявляє її пісенне походження. Після завершення мелодії в оркестрі звучить розгорнутий хід, що побудований на репетиційній інтонації та завершується зупинкою на домінанті до F-dur, тональності другої теми другого епізоду. Розглядалий сегмент написаний у двочастинній формі та характеризується поєднанням пісенного тематичного матеріалу в першому періоді й танцювального у другому, де в партії соліста з'являються граційні танцювальні пасажі з шістнадцятками. Особливості оркестрової фактури спрямовані на підкреслення виразних рис тематичного матеріалу в соліста, не відвертаючи увагу слухача. Другий епізод завершується ще одним ходом на репетиційній інтонації.

Третє проведення рефрену є завершальним і не відрізняється від двох попередніх. Завершується фінал розгорнутою кодою, що за характером близька до рефрену. У мелодії цього розділу, яку виконує соліст, поєднуються різні інтонаційні компоненти: мелодичні пасажі шістнадцятками, ходи по звуках тризвуків, репетиції, прикрашені форшлагами, як ми це спостерігали у вже розгляданих фрагментах форми. Завершується фінал і весь концерт довгим кадансуванням на тоніці в оркестрі. У партії соліста в цей час звучить репетиційна інтонація з форшлагами із залученням першого щабля.

Для виконавського аналізу ми обрали три версії трактування Концерту. Це виконання Б. Таквелла, Р. Баборака, П. Фрайкомба. Названі інтерпретації демонструють досить різне розуміння концепції розгляданого та твору та підкреслюють різні жанрово-стильові риси, що властиві цьому Концерту. Також згадані виконання належать до

різних часових проміжків, що дає змогу хоча б охопити розвиток виконавської традиції на валторні в ХХ ст. та визначити її константи в обраному часовому відтинку.

Б. Таквелл народився 5 березня 1931 р. в Мельбурні в родині органіста Ч. Таквелла та піаністки Е. Нортон. Він став хористом у школі собору Святого Андрія. Його старша сестра, Патриція, скрипалька Сіднейського симфонічного оркестру, заохочувала його взятися за гру на валторні, у якій він швидко прогресував, черпаючи натхнення з ввічливих фраз джазового тромбоніста Томмі Дорсі. Він почав свою кар'єру в 15 років з симфонічними оркестрами Мельбурна та Сіднея. Після переїзду до Британії він недовго грав з оркестром Галле під керівництвом Дж. Барбіролі в Манчестері та з симфонічним оркестром Борнмута під керівництвом Ч. Гроувза, перш ніж приєднатися до LSO. Паралельно з останньою посадою він зробив сольну кар'єру, працюючи, наприклад, з Б. Бріттенем. Він записав Ноктюрн останнього для тенора, семи інструментів облігато та струнних разом із Де Пеєром, Вотерхаусом та іншими під керівництвом композитора в 1959 році. Чотири роки потому він продовжив запис Серенади для тенора, валторни та струнних разом із П. Пірсом і знову під керівництвом композитора, з апломбом обговорюючи диявольські технічні труднощі твору. За невдалим збігом обставин саме в цей час дружба Бріттена з графом Хервудом (президент Альдебурзького фестивалю, а згодом директор Англійської національної опери) охолола, коли його шлюб розпався після того, як він закохався в сестру Таквелла, Патрицію, яка згодом стала графинею Хервуд. [31].

Концерт для валторни, написаний для нього Т. Масгрейв, містив три оркестрові валторни по периметру Королівського Альберт-Холу, де він був виконаний у 1971 році на BBC Proms, сольна партія була

піддана іронічним коментарям. Заперечення проти суперечливого характеру твору були дотепно відображені в коментарі Таквелла: «Біля кожного виходу стоїть валторніст, тому ніхто не може піти!» Серед інших композиторів, які писали для нього концерти, були Р. Холловей, Г. Шуллер, Д. Бенкс, І. Гамільтон і О. Кнуссен. Таквелл плідно записувався, на його рахунку понад 50 сольних дисків, включаючи чотири версії валторнових концертів Моцарта, повний сольний репертуар від Г. Ф. Телемана до Р. Штрауса та до сучасних творів. Він також став відомим як диригент у Тасманійському симфонічному оркестрі (1980-83) і Мерілендському симфонічному оркестрі, який він заснував у 1982 році, оселившись у Хагерстауні, штат Меріленд, за 75 миль на північний захід від Балтімора. Він був першим президентом Міжнародного товариства валторн (1970-76, і знову 1992-94). У 1997 році він заснував стипендію товариства Б. Таквелла, щоб сприяти освіті та можливостям виступу для талановитих студентів-валторн. [31].

Закінчивши гру на валторні на початку 1997 року, він повернувся до Австралії, влаштувавшись на викладацьку роботу в Мельбурнському університеті. Його практичні посібники включали гру на валторні та музичний посібник Є. Менухіна для інструменту. У 1965 році він отримав звання ОВЕ, а в 1992 році – компаньйона Ордена Австралії. Помер виконавець 16 січня 2020 р. [31].

Отже, трактування Концерту №5 Б. Таквеллом у супроводі оркестру під орудою сера Н. Мерінера спрямоване на підкреслення в розгляданому творі рис, що наближають його до барокової традиції, адже ранньокласичний інструментальний концерт вирізняється саме синтезом рис нового класичного мислення в різних його проявах та наявністю стильових рис епохи Бароко.

Перше, що привертає увагу у виконавському складі цієї версії

Концерту – це наявність Basso Continuo, що, в обраному контексті, безперечно, є стильовою ознакою барокової музики. І цей стильовий ідентифікатор налаштовує на певне сприйняття обраного твору. Загалом, розглядана інтерпретація ґрунтується на посиленні контрасту між частинами й усередині частин. Застосування контрасту як важливого виразного засобу є типовою рисою естетики бароко. Причому в розгляданому творі це стосується як темпу, так і динаміки та артикуляції у соліста та в оркестрі. Багаторівневий контраст дає змогу підкреслити особливості музичних образів, що належні до кожної з частин. Якщо взяти до уваги досить низький рівень контрасту між музичними темами в кожній із частин, то можна сказати, що виконавці, загалом, апелюють до теорії афектів, намагаючись за допомогою контрасту продемонструвати максимальну різницю між кожним із музичних образів.

Також важливою стильовою рисою цього трактування є застосування солістом різноманітних імпровізаційних прикрас під час виконання, що теж було властивим бароковому виконавству та притаманне історично поінформованому виконавству в ХХ ст.

Пітер Франкомб почав грати на валторні у віці 10 років. Його перші кроки в навчанні відбулися в Істборні з Дж. Алленом і в Лондоні з І. Джеймсом і Р. Гаррісом. Ранній виконавський досвід валторніст здобув із Брайтонським молодіжним оркестром. У 1974 році він отримав стипендію в Королівському коледжі музики, де навчався у Д. Мура. У 1976 році на Міжнародному фестивалі молодіжних оркестрів він виграв стипендію Фонду Ван Кліберна, яка фінансувала ще один рік навчання з Д. Кріппсом і Т. Холстедом у Музичній школі Guildhall. Після закінчення коледжу Фаркомб працював як запрошений валторніст із Симфонічним оркестром ВВС, Академією Сент-Мартін-ін-Філдс, Камерним оркестром Європи та

Королівським філармонічним оркестром. У сфері камерної музики виконавець працював з ансамблями Nash і Prometheus, а з 1985 року – учасник ансамблю Albion. У 1988 році його запросили стати головним валторністом Royal Northern Sinfonia, а в 2013 році він відзначив 25 років у цій ролі. Під час перебування в Ньюкаслі/Гейтсхеді він як виконавець охопив значний сольний валторновий репертуар. [39].

У 1992 році його запросили виконати п'ятий валторновий концерт Джованні Пунто на Міжнародній валторновій конвенції в Манчестері, і згодом він записав цей і три інших концерти для Pan Classics із Royal Northern Sinfonia. Пітера продовжують запрошувати як запрошеного керівника Академії Святого Мартіна в Філдс, Філармонії, Королівського філармонічного оркестру, Камерного оркестру Європи, Королівського шотландського національного оркестру, Шотландського камерного оркестру, Шотландського симфонічного оркестру BBC, Національний оркестр Уельсу Бі-Бі-Сі, Королівська Ліверпульська філармонія, Симфонічний оркестр Бірмінгема та Opera North. У 2015 році Пітера запросили стати валторністом London Mozart Players. Цю роботу він поєднує зі своїми обов'язками RNS [39].

Інтерпретація П. Франкомба, на відміну від виконання Б. Таквелла, вирізняється акцентуацією рис класичного музичного мистецтва в Концерті. А наявність Basso Continuo в цьому виконанні свідчить радше про уважне ставлення до стильових компонентів твору, що належить ранньокласичному періоду.

Порівняно з виконанням Б. Таквелла, в інтерпретації П. Фаркомба, наприклад, роль темпового й динамічного контрасту, дещо зменшена. Однак усі авторські вказівки стосовно динаміки чітко дотримані. Виконавець не застосовує імпровізаційні прикраси

під час виконання, як це було в попередній інтерпретації.

Темпи музикантами, загалом, були обрані помірні, без зайвого прискорення чи сповільнення, відповідно до стильового орієнтиру. Однак у другій частині, наприклад, завдяки дещо пришвидшеному темпу, рухливішому за вказане композитором *Adagio*, особливостям артикуляції, позначеній легкістю штрихів, й фразування, характер музики наближається до «галантного» менуету. Тоді як у виконанні Б. Таквелла друга частина за характером близька до повільних частин барокових концертів, сповнених філософськими роздумами, завдяки повільнішому темпу вільнішому застосування *rubato*, та посиленням динамічним контрастам.

«Радек Баборак народився в Чехії ум. Пардубице. Заняття на валторні почав з 8 років у класі Карела Кшенека. У 12 років став абсолютним переможцем Міжнародного конкурсу "Concertino di Praga"; згодом – лауреатом третьої премії на конкурсі "Празька весна" та переможцем радіоконкурсу ЮНЕСКО. Вищу освіту отримав у Празькій музичній академії у класі Бедржиха Тилшара. Із 1993 року Р. Баборак починав активну концертну діяльність і регулярну участь у престижних Міжнародних музичних конкурсах як соліст та у складі ансамблів, здобуваючи призові місця (Швейцарія: м. Женева; Німеччина: м. Маркнойкірхен, м. Мюнхен ARD). У 1997 році він став володарем першої премії Міжнародного конкурсу ARD (Німеччина, м. Мюнхен) зі своїм ансамблем AFFLATUS QUINTET. У цей період Радек Баборак уже отримав всесвітнє визнання. Він записувався для декількох радіостанцій, виступав у телевізійних передачах у Нідерландах, Німеччині, Франції, Японії Чехії. Отримував запрошення на гастролі в Токіо, Мюнхен, Берлін, Амстердам, Парижі мав великий успіх на концертних сценах як соліст-валторніст. Працював з видатними оркестрами: Симфонічним оркестром Баварського радіо,

Німецьким симфонічним оркестром у Берліні, Симфонічним оркестром SWF, Кьольнським радіооркестром, оркестром Чеської філармонії, оркестром Моцартеум Зальцбурга, симфонічним оркестром NHK в Токіо. Репертуар Р. Баборака складається з віртуозних барокових і класичних концертів, великих романтичних творів і сучасної музики (Карла -Марії Вебера, Роберта Шумана, Шарля -Каміля Сен-Санса, Ріхарда Штрауса, Рейнгольда Глієра, Максафон Пауера, Паула Дукаса, Малкольма Генрі Арнольда, Курта Магнуса Аттерберга, Ежена Боззи та інших)» [20, с. 16].

Інтерпретація Р. Баборака за загальними рисами близька до виконання П. Фаркомба, завдяки збереженню помірного рівня темпового й динамічного контрасту, простоти й вишуканості фразування, надзвичайної чіткості й філігранності артикуляції. Відзначимо також відсутність *Basso Continuo* в розгляданій інтерпретації. Таким чином, за всіма параметрами обране для аналізу трактування перебуває в площині класичної виконавської концепції.

Висновки до розділу 3

Жанр інструментального концерту у XVIII ст., завдяки поступовому формуванню й розвитку класичної сонатної форми, сягнув нової вершини розвитку. Цей процес збігся в часі з удосконаленням конструкції багатьох інструментів, зокрема, валторни. Синхронізація в часі цих двох подій дала змогу багатьом композиторам з різних країн і шкіл створити значну кількість зразків концертного жанру для валторни. Примітним є той факт, що деякі автори концертів для валторни самі були чудовими виконавцями, як от Джованні Пунто, що є автором понад десяти зразків концертного жанру для натурального різновиду цього інструменту.

Наприклад, розгляданий в межах цього дослідження Концерт

№5 F-dur для валторни з оркестром згаданого автора є яскравим прикладом ранньокласичного інструментального концерту. Окрім власне художньої цінності, розглядалий твір є чудовим зразком трактування виразних і технічних можливостей валторни з відповідною конструкцією й технічним арсеналом. Інтенаційні особливості тематичного матеріалу дають змогу виконавцеві продемонструвати як віртуозні можливості з виконання різних пасажів, репетицій, стрибків, трелей тощо, так і майстерність у володінні кантиленою. Крім того, наявність у творі стильових рис кількох музичних напрямків передбачає варіативність характеру його трактування. Так, інтерпретація Б. Тавелла спрямована на виявлення й акцентуацію в Концерті компоненти барокового стилю.

Виконання П. Фаркомба та Р. Баборака, навпаки, мають на меті підкреслення елементів ранньокласичної стильової складової в обраному для аналізу творі.

ВИСНОВКИ

Історія розвитку валторни як оркестрового й сольного інструменту охоплює декілька століть та вирізняється поступовим удосконаленням її конструкції та значним розширенням функцій, як суто утилітарних, так і пов'язаних із різноманітною художньою діяльністю.

Валторна в музичному житті XVIII ст. вже відгравала досить важливу роль як оркестровий інструмент, перебуваючи однією з перших у складі групі мідних духових, що тільки почала формуватися, та як сольний інструмент, що вже на той час мав значний технічний потенціал і досить багаті виразні можливості. Концерт Дж. Пунто цілком підтверджує нашу думку, оскільки в цьому творі, що репрезентує один із найпопулярніших і найскладніших жанрів, належних до сонатно-симфонічного циклу, валторна виступає в ролі сольного інструменту зі значними технічними й виразними можливостями, залученого до створення яскравих художніх образів, що зберігають свою актуальність вже кілька століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Власенко, С. А. *Жанр інструментального концерту в творчості А. Вівальді*. квал. роб. ступ. маг.: 025. Суми, 2020. 53 с.
2. Гребнева, И. В. Жанровый стиль concerto grosso: генезис, константные признаки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2017. №2. С. 94-98.
3. Гребнева, И. В. Специфика жанровой формы в Concerti grossi А. Корелли. *Вісник МСУ. Серія: «Мистецтвознавство»*. Харків, 2012. Том XV, №2. С. 17-23.
4. Добровольський, Т. Історичний розвиток валторни: інструментознавчий та техніко-виконавський аспекти. URL : <http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-zahyscheni-v-akademiji>. (дата звернення: 10.12.2022)
5. Історичний шлях розвитку валторни і исполнительства на ній від джерел до кінця XVIII сторіччя. URL: http://4ua.co.ua/music/ya3ad78a5d53a88521216c37_0.html (дата звернення 18.11.2023).
6. Карпяк, А. Реформування жанру флейтового концерту XVIII століття у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2011. Число 3. С. 20-26.
7. Латко, В. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. Київ, 2018. Серія 5. Вип. 63. С. 99-101.
8. Откидач, В. *Методика роботи з оркестром*. Харків, 2019. 122 с.

9. Палтаджян, Ш. Г. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта. *Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв*. Харків, 2008. №13. С. 77 -84.
10. Ракочі, В. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2021. Вип. 20. С. 55-68.
11. Ракочі, В. О. Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: ґенеза, класифікація, оркестр: дис. докт. м-ва: 17.00.03. Одеса, 2021. 410 с.
12. Соловйова, О. А. Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти: наук. ступ. док. філ.: 025. Суми, 2021. 176 с.
13. Соловйова, О. Жанр клавірного концерту в творчості синів Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. Вип.34(4). С. 65 -72.
14. Стахевич, Г. О. Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. Херсон, 2018. №6 (1). С. 87-91.
15. Худяков, Н. Валторновий стиль: генезис, еволюція, константи і переменные. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 371-383.
16. Черняк, М. Концерт для валторни d-moll Антонио Розетти: на пути к жанровой модели. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 41, С. 111-123.
17. Черняк, М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 39. С. 66-

- 76.
18. Чуріков, Є. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. канд. док. філ : спец. 025. Одеса, 2019. 203 с.
 19. Чуріков, Є. С. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Випуск 57. С. 225-231.
 20. Чуріков, Є. Типологізація виконавської техніки світових валторністів Як відображення їх індивідуальних рис. *Наукові записки*. Тернопіль, 2019. №1 (Вип. 40). С. 14 -19.
 21. Якустіді, І. Дослідження спектральних характеристик звукоряда валторни і роль амбушюра в формуванні якісного тембру її звуку. Харків : Основа, 1992. 210 с.
 22. Якустіді, І. Методика навчання гри на валторні. Київ : Муз. Україна, 1977. 80 с.
 23. Якустіді, І. Особливості формування губного апарата валторніста. Харків : Основа, 1977. 56 с.
 24. Antonio Rosetti. <https://www.corno.de/shop/concertos/Horn-orchestra/rom058.html?language=en>_(дата звернення 11.11.2023).
 25. Campbell M. Historically informed horn playing in the early eighteenth century tradition: a thesis submitted to the degree of Master of Music Performance. Sydney, 2019. 110 p.
 26. French-horn.net. Frederic Duvernoy <https://www.french-horn.net/index.php/biographien/164-duvernoy-frederic.html>_____(дата звернення 11.11.2023).
 27. French-horn.net. Hampel, Anton - Joseph <https://www.french-horn.net/index.php/biographien/152-hampel-anton-joseph.html>_____(дата звернення 11.11.2023).
 28. French-horn.net. Johann Türschmidt <https://www.french-horn.net/index.php/biographien/115-tuerrschmidt.html>

29. French-horn.net. Joseph. Kenn. <https://www.french-horn.net/index.php/biographien/113-joseph-kenn.html>_____ (дата звернення 11.11.2023).
30. French-horn.net. Vandenbroek, Othon. <https://www.french-horn.net/index.php/biographien/119-othon-vandenbroek.html>____ (дата звернення 11.11.2023).
31. Genzlinger. N. Barry Tuckwell, French Horn Virtuoso, Is Dead at 88. The New York Times. 18 Jan. 2020. <https://www.nytimes.com/2020/01/18/arts/music/barry-tuckwell-dead.html> (дата звернення 18.11.2023).
32. Gilbert, J. G. Telemann and Baroque Hand Horn Technique: A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona, 2014. 48 p.
33. Giovanni Punto : веб-сайт. URL: <https://www.hornsociety.org/ihs/people/past-greats/28-people/past-greats/126-giovanni-punto> (дата звернення: 18.11.2023).
34. Giovanni Punto. https://ru.wikibrief.org/wiki/Giovanni_Punto
35. Jan Vaclav trojga nazwisk. <https://walmart.pl/znalezienie-w-prasie/814-jan-vaclav-trojga-nazwisk>
36. Meinweiser, J. The History of the Horn and how it Applies to the Modern Hornist. URL : https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2941&context=utk_chanhonoproj (дата звернення: 09.12.2022)
37. Millington B. *Barry Tuckwell obituary*. The Guardian. 24 Jan. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/global/2020/jan/24/barry-tuckwell-obituary>. (дата звернення 18.11.2023).
38. Morley-Pegge, R. The Evolution of the Modern French Horn from 1750 to the Present Day. Proceedings of the Musical Association. URL: <https://www.jstor.org/stable/765825> (дата звернення 18.03.2023).

39. Peter Francomb. <https://theglasshouseicm.org/royal-northern-sinfonia/players/peter-francomb>
40. Sachs, C. *The History of Musical Instruments*. Mineola, New York: Dover publications, 2006. 526 p.
41. Saidkhonov, A. History and development of the instrumental concert genre. *Gospodarka i innovacje*. Volume: 24. 2022. URL: <https://www.gospodarkainnowacje.pl/index.php/poland/article/view/471/443>
42. Stud.com.ua. *Музичний класицизм. Загальна характеристика стилю*. URL: https://stud.com.ua/13605/kulturologiya/muzichniy_klasitsizm (дата звернення 18.03.2023).
43. Tasmanian Symphony Orchestra. Vale Barry Tuckwell, AC OBE (1931-2020) <https://www.tso.com.au/vale-barry-tuckwell/>
44. Yersley, D. The concerto in northern Europe to c 1770. *In The Cambridge companion to the concerto*. Edited by Simon Keefe Cambridge, 2005. 53 –69 pp.
45. Zaslav, N. Haydn's orchestras and his orchestration to 1779, with an excursus on the Times-of-Day symphonies *In Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* pp. 302–321 Cambridge, 2012. 53 –69 pp.
46. Zwartz, B. *Australia loses one of its classical greats, Barry Tuckwell*. The Sydney Morning Herald. 18 Jan. 2020. URL: <https://www.smh.com.au/culture/music/australia-loses-one-of-its-classical-greats-barry-tuckwell-20200117-p53sfb.html> (дата звернення 18.11.2023).