UDC 785.11;788.41
DOI 10.33287/221911

Рябцева Ірина Михайлівна,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 848 - 44- 81
e-mail: mailrim59@gmail.com

Романовський Сава Віталійович,
*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (067) 708 - 49 - 93
e-mail: romanovskiysavva@gmail.com

ВАЛТОРНИ У ПЕРШІЙ СИМФОНІЇ ГУСТАВА МАЛЕРА

Мета статті – розгляд питання функцій групи валторн у Симфонії № 1 Г. Малера. В центрі уваги автора – виконавські вимоги до валторністів, що обумовлені специфікою трактування симфонічної партитури Г. Малера. **Методи** дослідження ґрунтуються на застосуванні емпіричних підходів, а саме – спостереженні, узагальненні та систематизації виконавських завдань валторніста. Означені методи формують яскраво виражену практичну складову пропонованої наукової розвідки. Структурно-функціональний метод розробки досліджуваного матеріалу вибудовує комплексні показники вимог виконавського тезаурусу завдань валторніста в зазначеній партитурі симфонічного твору. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та систематизації провідних факторів і прийомів, що обумовили нове звучання валторни, а далі, відповідно, й всього оркестру. Зазначена проблема вивчається з точки зору музиканта-виконавця – використання різних регістрів, функцій і видів техніки гри на валторні в партитурі Симфонії № 1 Г. Малера. У **висновках** зазначено, що Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, в „хорі” валторн, взаємодіє з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і в tutti. Г. Малер домігся визначних звершень у збагаченні виразності насамперед мідних духових. Один з найоригінальніших

прийомів досягнення виразової якості у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону. Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Г. Малер часто вдається до зміни звучності в інструментів мідної та дерев'яної груп. Гра закритим звуком у валторн (gestopft) привертає увагу Г. Малера як найсильніший засіб акцентуації; також комбінації відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів. Г. Малер вперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Нерідко вдається Г. Малер до прийому glissando у валторн. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (Schalltrichter in die Höhe) – прийом, застосовуваний у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Г. Малера типовим.

Ключові слова: валторна, оркестр Г. Малера, Перша симфонія Г. Малера.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Романовский Савва Витальевич, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Валторна в первой симфонии Густава Малера

Цель статьи – рассмотрение вопроса функций группы валторн в Симфонии № 1 Г. Малера. В центре внимания автора – исполнительские требования к валторнистам, обусловленные спецификой трактовки симфонической партитуры Г. Малера. **Методы** исследования основаны на применении эмпирических подходов, а именно – наблюдении, обобщении и систематизации исполнительских задач валторниста. Указанные методы формируют ярко выраженную практическую составляющую предлагаемой научной разработки. Структурно-функциональный метод в исследовании материала выстраивает комплексные показатели требований исполнительного тезауруса задач валторниста в указанной партитуре симфонического произведения. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении и систематизации ведущих факторов и приемов, которые обусловили новое звучание валторны, а далее, соответственно, и всего оркестра. Указанная проблема изучается с точки зрения музыканта-исполнителя – использование различных регистров, функций и видов техники игры на валторне в

партитуре симфонии № 1 Г. Малера. В **выводах** отмечается, что Г. Малер использует валторну во всех ее функциях, которые сложились в эпоху романтизма: как сольного инструмента, в „хоре” валторн, во взаимодействии с другими духовыми инструментами, для поддержки струнных и в tutti. Г. Малер добился многих свершений в обогащении выразительности прежде всего медных духовых. Один из самых оригинальных приемов достижения выразительности у Г. Малера – это использование крайних регистров диапазона. Чтобы сделать тот или иной голос рельефным, Г. Малер часто прибегает к изменению звучности у инструментов медной и деревянной групп. Игра закрытым звуком у валторн (gestopft) привлекает Г. Малера как сильное средство акцентуации; также комбинации открытых и закрытых звуков валторн для подчеркивания ладов или напряженных тонов. Г. Малер впервые использует эти ресурсы инструментов для создания определенных образов. Часто применяет Г. Малер приём glissando у валторн. Игра на медных инструментах раструбом вверх (Schalltrichter in die Höhe) – приём, применяемый в XIX столетии для кульминаций, стал для Г. Малера типичным.

Ключевые слова: валторна, оркестр Г. Малера, Первая симфония Г. Малера.

Riabtseva Irina, PhD in Arts, docent of the Department „History and theory of music”, M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

Romanovskyi Sava, the graduate student of the Department „Orchestral instruments” of M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

The french horns in the First Symphony by Gustav Mahler

The purpose of the article is to consider the function of the group of French horns in Symphony No. 1 by G. Mahler. In the center of attention of the author – the performance requirements for hornstones, due to the specificity of the interpretation of the symphonic score by G. Mahler. **The methods** of the research are based on the application of empirical approaches, namely – observation, generalization and systematization of the holstoristic tasks. These methods form a distinct practical component of the proposed scientific research. Structural-functional method of development of the investigated material builds complex indicators of the requirements of the executive thesaurus of the holstorist's tasks in the specified score of the symphonic work. **The scientific novelty** of the article is to identify and systematize the leading factors and techniques that led to the new sound of the horns, and then, respectively, the entire

orchestra. The mentioned problem is studied from the point of view of the artist-performer – the use of various registers, functions and types of techniques of the game on the horns in the score of Symphony No. 1 of G. Mahler. **The conclusions** state that G. Mahler uses horn in all its functions, which developed in the era of romanticism: as a solo instrument, in the „choir” horns, interacts with other wind instruments, to support strings and tutti. G. Mahler has achieved much in enriching the expressiveness of all copper winds. One of the most original methods of reaching Mahler’s expressiveness is the use of extreme range registers. To make this or that voice a relief, G. Mahler often resorted to changing the sonority of the instruments of the copper and wooden groups. The playing with closed sound on horns (gestopft) attracts G. Mahler as the strongest means of accentuation. A combination of open and closed horns sounds to underscore modes, or tense tones. G. Mahler first uses these tools resources to create certain images. Often, G. Mahler succeeds in receiving glissando from horns. The playing of copper tools with a trench up (Schalltrichter in die Höhe) – a technique used in the nineteenth century for climaxes, became typical for G. Mahler.

The key words: french horn, G. Mahler’s orchestra, the First Symphony by G. Mahler.

Постановка проблеми. Симфонії Г. Малера широко знані багато в чому завдяки величезній кількості аудіо- та відеозаписів. Відомо, що на 2014 рік існували 273 записи Першої симфонії. Вони були зроблені під орудою 166 диригентів, причому Леонард Бернстайн записав – 6 разів, а Бруно Вальтер – 7 разів. Однак, далеко не кожен симфонічний оркестр може виконувати симфонії Г. Малера, так як ці твори вимагають найвищої виконавської майстерності всіх оркестрантів і особливо виконавців на духових інструментах. На початку свого творчого шляху, молоді оркестрові музиканти не мають можливості виконувати симфонії Г. Малера. Вони змушені, як правило, обмежуватись вивченням окремих соло, що включені практично в усі збірники оркестрових труднощів для валторни.

На початку оркестрової кар’єри валторністу вкрай рідко доручають виконувати соло, відомі за збірниками оркестрових труднощів, набагато частіше йому доводиться виконувати партії, які прийнято вважати „допоміжними”. Одна з важливих особливостей оркестрового стилю Г. Малера полягає в тому, що ці „допоміжні” партії також насичені значними труднощами і грають важливу роль у

формуванні музичного цілого. Відтак, розгляд питання щодо функцій валторн у більш повному художньо-виконавському обсязі, в контексті партитури в цілому, є нагальною проблемою сучасного музикознавства.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що симфонічна музика Г. Малера – одне з найбільш значних явищ в сучасному симфонізмі. Саме із симфоній Г. Малера починається новітній етап розвитку симфонічного оркестру як універсального „інструмента” європейської та американської музичної культури. Актуальність роботи полягає також і в тому, що її результати можна використовувати як у практичній підготовці валторністів до виконавської діяльності в складі оркестрів, так і в академічних навчальних курсах інструментознавства та історії виконавства на духових інструментах.

Огляд літератури. Про оркестр Г. Малера в зарубіжній літературі написано дуже багато. На жаль, джерел російською та українською мовами значно менше. Найбільш авторитетним дослідженням є монографія І.А. Барсової „Симфонии Г. Малера” [1]. Біографія композитора докладно викладена у монографії К.К. Розеншильда [9]. Про естетику Г. Малера ґрунтовну статтю написав І.І. Соллертинський (опублікована у збірці „Симфонические этюды”) [10]. Особливості творчого почерку композитора розглядаються також у науково-методичних публікаціях Л. Міхеєвої „Г. Малер” [7] та Л.С. Неболюбової „Музыкальная культура Германии и Австрии XIX – XX веков” [8].

Серед усіх перерахованих джерел стаття І.І. Соллертинського виділяється яскравою образністю викладу матеріалу, сміливістю узагальнень, влучністю характеристик. Трагічна еволюція найбільшого симфоніста XX століття, як стверджує І. Соллертинський, – не випадкова: вона відображає трагедію європейського симфонізму взагалі. „З останніми тактами малерівських симфоній, на думку Соллертинського, зникає героїчний симфонізм. Після смерті Малера, на Заході, за думкою автора, існували лише поодинокі епігонські симфонії, але симфонізму в бетховенському сенсі вже не було” [10, 297–298].

Монографія К. Розеншильда розглядає творчість Г. Малера в широкому зв’язку з культурою та мистецтвом Австрії на межі XIX – XX століть. Серед багатьох питань, автор зачіпає принципи малерівського симфонізму як відображення соціальних зрушень, лих,

антагонізмів. Заключна глава – концепції симфоній, жанрові зв'язки, угруповання творів.

У літературі, присвяченій малерівським симфоніям, велике місце відведено їх угрупованню. Перша, Друга, Третя симфонії – належать до раннього періоду, Четверта - Восьма – кульмінаційний період; Дев'ята, „Пісня про землю”, Десята – твори останніх років. Цієї схеми, запропонованої І. Соллертинським, дотримується й К. Розеншильд.

На жаль, виконавський підхід у літературі не представлено. Музикант-духовик, особливо початківець, не може дізнатись, які труднощі чекають його при роботі над симфоніями Г. Малера і як ці складнощі долати. Відтак, нами розглядаються питання використання мідних духових інструментів, а саме валторни в Першій симфонії Г. Малера.

Мета статті – вивчення питання функцій групи валторн у Симфонії № 1 Г. Малера. В центрі уваги автора – виконавські вимоги до валторністів, що обумовлені специфікою трактування симфонічної партитури Г. Малера.

Об'єкт дослідження – оркестрова стилістика у Першій симфонії Г. Малера, а **предмет** – використання виконавських можливостей валторни у вищезначеному творі. Матеріалом пропонуваної розвідки є партитура Першої симфонії D-dur („Титан” третя редакція 1894 року), адже у ній використовується незвично велика кількість валторн – їх сім.

Виклад основного матеріалу. Симфонічна творчість Г. Малера має двосторонній зв'язок. З одного боку – це яскравий розвиток австро-німецького симфонізму XVIII – XIX століть, з іншого – малерівські симфонії починають формування специфічної образності творів мистецтва XX століття. Цим обумовлено особливе, зовсім незвичне ставлення Малера до оркестру: воно так само є переломним і так само пов'язано з традиціями минулого, як зі спрямованістю в майбутнє.

Відмінні риси малерівського стилю – це підкреслена цілісність й органічність поєднання всіх дуже різнорідних складових його елементів. Малер звертається до багатьох стилів, але в його музиці немає полістилістики як контрасту між цими стилями. Навіть в траурному марші з Першої симфонії перехід між розділами, написаними у різних стилях, сприймається як дуже природній.

Оркестровий стиль Малера формується під сильним впливом музики Р. Вагнера. Від Вагнера йде постійне використання мідних духових інструментів, яким в оркестрі Малера відводяться дуже важливі ролі в соло і в акордовому викладі, й у *tutti*. Разом із Г. Бюловим, Г. Ріхтером, Р. Штраусом, Г. Малер був талановитим і яскраво вираженим представником вагнерівської школи диригентської майстерності. Принципами цієї школи були: стилістична об'єктивність, непримиренна до сваволі й надуманості, інтелектуальна глибина. Нормою великого оркестру ще у ранній творчості Г. Малера став „нащадок” Вагнера у „Кільці Нібелунгів” – четвертий склад дерев'яних духових. Мінімум у Малера для групи валторн – сім валторністів (Перша симфонія).

Малерівське трактування такого грандіозного оркестрового апарату відрізняється винятковою різноманітністю. Особливо істотно Г. Малер розширив сферу використання духових інструментів – як дерев'яних, так і мідних. Це стосується сольних епізодів й *tutti*.

Ці музичні засоби були необхідні Г. Малеру для втілення в музиці його світоглядних концепцій. Оркестровий стиль Г. Малера – відображення двох тенденцій століття, у ставленні до оркестрового складу – з одного боку процес „збільшення”, а з іншого – „зхуднення”, або „стоншення”, тобто, зменшення кількості. Один склад оркестру – грандіозний оркестровий апарат, інший склад – камерний оркестр. Г. Малер раніше інших виявив інтерес до обох полюсів оркестрового апарату.

Композитор прагнув до повної „експлуатації” всіх ресурсів інструмента у досягненні нових фарб. Г. Малер домігся багато чого у збагаченні виразності дерев'яних і мідних духових. Один з найоригінальніших прийомів досягнення виразності у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону (вищих у інструментів бас теситури і низьких у інструментів високої теситури). Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Малер часто вдається до зміни звучності у інструментів мідної та дерев'яної груп. Гра закритим звуком у валторн (*gestopft*) привертає увагу Малера як найсильніший засіб акцентуації, також наголосимо на комбінаціях відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів. Малер вперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (*Schalltrichter in die Höhe*) – прийом, застосовуваний у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Малера типовим. Більш

оригінальний прийом гри у Малера розтрубом вгору у дерев'яних духових. Нерідко композитор вдається до прийому *glissando* у валторн і дерев'яних духових.

Малерівський симфонізм дуже близький до симфонізму Чайковського. Його широко розгорнута, темброво-мінлива оркестрова тканина густо насичена співаючими інструментальними голосами. Симфонізм Малера переважно лірико-драматичного плану – це вплив лірико-психологічної опери XIX століття. Відомо, що Чайковський, коли почув виконання „Євгенія Онєгіна” під керуванням Малера, був у захваті й назвав Малера-диригента генієм. Цей факт свідчить про те, що Малер тонко відчував ліричну музику. Лірика Малера перегукується з лірикою Чайковського, і це чутно у соло валторни (валторна, як відомо, відіграє важливу роль в оркестрі Чайковського і дуже виразна саме у ліриці). Найбільш виразно видно зв'язок з російською музикою, а саме мелодійне зближення з Чайковським у малерівських ліричних темах-мелосі, особливо починаючи з віденського періоду. Розкриття суперечливих імпульсів, складність, багатогранність тематичного розвитку, смислова значущість лейтмотивних зв'язків, характерних для творів 70-90 років – все це імпонувало Малеру і з повнотою втілювалось у його інтерпретаціях.

Будучи диригентом кращих оркестрів Австро-Угорської імперії, Г. Малер мав унікальну можливість перевіряти всі свої композиторські задуми в звучанні живого оркестру.

У музиці для Г. Малера все було важливим, для нього не існувало нічого другорядного. Артистів оркестру він переконував, що їх партії надзвичайно відповідальні, навіть якщо ці партії були маленькими. Величезну роль Малер відводив репетиціям. Він домагався, щоб саме у репетиційний період було зроблено абсолютно все. Вимогливість Малера до своїх творів не знає меж: до останніх днів він переглядав власні симфонії, ретушував інструментування тощо.

Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, у „хорі” валторн, взаємодії з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і *in tutti*.

Першу симфонію відкриває „пейзаж” – повільний вступ. Тема, яку називають „темою природи”, двічі проводиться у труб, в третьому проведенні труби змінюються мотивом трьох валторн (4 т.

до ц. 2). Таким чином, валторни використовуються в симфонії буквально з перших тактів.

Приклад 1

Закінчується експозиція дзвінким tutti; головна тема в унісон шість валторн, потім труби і „передзвін” високих дерев’яних духових.

У другому розділі розробки нова тема у „хорі” валторн. Далі розвиток пов’язаний з пісennими темами експозиції. Їхній появі передуює епізодична тема „хору” валторн. Рухомий темп, чіткий ритм, простий фанфарний малюнок викликає образ крокуючого подорожнього.

Реприза – *ff* в тональності D-dur. Надзвичайно виразний пасаж семи валторн (a la glissando) (такт 3 перед ц. 27).

Приклад 2

Подібне до „тупоту” соло литавр у каноні головної теми, „зміщується” у трель валторн (т. 6 після ц. 29).

Приклад 3

І вінець усьому – акорди з двох складених кварт у семи валторн (нагадують гуркіт сміху).

Крім соло, на які валторністи завжди звертають увагу, в цій партитурі необхідно звертати увагу на численні ансамблі валторн та ансамблі за участю валторн. У таких ансамблевих епізодах кожна валторна фактично теж виступає в якості соліста.

Необхідно також розрізняти акорди tutti за участю валторн і акорди „хору” валторн. В останньому – звук валторни повинен бути особливо м’яким і наближатись до хорового. Також головні труднощі полягають в частих змінах регістру, що вимагає від виконавців швидкої перебудови апарату, а також у фізичному навантаженні на музикантів, яке зростає до фіналу симфонії.

Висновки. Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, у „хорі” валторн, у взаємодії з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і в tutti. Г. Малер домігся визначних звершень у збагаченні виразності, насамперед, мідних духових. Один з найоригінальніших прийомів досягнення виразності у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону. Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Г. Малер часто вдається до зміни звучності у інструментів мідної та дерев’яної груп. Гра закритим звуком у валторн (*gestopft*) привертає увагу майстра як найсильніший засіб акцентуації, також комбінації відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів отримують вагоме художньо-змістовне навантаження. Г. Малер уперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Відзначимо часте звернення композитора до прийому *glissando* у валторн. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (*Schalltrichter in die Höhe*) –

прийом, застосовуваний у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Г. Малера типовим.

Перспективи дослідження окресленої теми полягають у продовженні роботи з аналізу та систематизації функцій валторн у Симфоніях № 2 та № 3 Г. Малера. Це надасть підстави запропонувати загальну характеристику трактування художнього призначення групи валторн у ранніх симфоніях Г. Малера.

Список використаних джерел і література:

1. Барсова И. Симфонии Г. Малера. Москва: Советский композитор, 1975. 481 с.
2. Бернстайн Л. Малер – его время пришло // Музыкальная жизнь. Москва, 2005. № 4. С. 30–31.
3. Вальтер Б. Г. Малер. Портрет // Г. Малер. Письма. Воспоминания. Москва: Музыка, 1968. С. 391–436.
4. Варгафтик А. Г. Малер: расставание с иллюзиями. Москва: Классика – ХХІ, 2006. 333 с.
5. Кулапин Б.В. Г. Малер / Жизнь замечательных людей. Москва: Молодая гвардия, 2015. 110 с.
6. Малер Густав / Электронная еврейская энциклопедия. <http://eleven.co.il/article/12592> (дата звернення 12.09.2018).
7. Михеева Л.В. Г. Малер / Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1972. 95 с.
8. Неболюбова Л.С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ – ХХ веков: Г. Малер, Р. Штраус. Київ: Музична Україна, 1990. 160 с.
9. Розеншильд К.Г. Малер: из истории ХХ века. Москва: Музыка, 1975. 209 с.
10. Соллертинский И.И. Симфонии Г. Малера // Исторические этюды. Ленинград: Музгиз, 1963. С. 334.

References:

1. Barsova, I. (1975). Symphonies by H. Mahler. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
2. Bernstajn, L. (2005). Mahler - his time has come. Muzykal'naja zhizn', 4, 30–31 [in Russian].
3. Val'ter, B. (1968). G. Mahler. Portrait. G. Maler. Pis'ma. Vospominanija, 391–436 [in Russian].
4. Vargaftik, A. (2006). G. Mahler: Parting with Illusions. Moskva: Klassika – ХХІ [in Russian].
5. Kulapin, B.V. (2015). G. Mahler. Life of great people. Moskva: Molodaja gvardija [in Russian].

6. Mahler Gustav Electronic Jewish Encyclopedia. [Electronic resource]. Retrieved from <http://eleven.co.il/article/12592> (12.09.2018) [in Russian].
7. Miheeva, L.V. (1972). G. Mahler. Brief Essay on Life and Creativity. Leningrad: Muzyka [in Russian].
8. Neboljubova, L.S. (1990). Musical culture of Germany and Austria at the turn of the XIX - XX centuries: G. Mahler, R. Strauss. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Russian].
9. Rozenshil'd, K.G. (1975). Mahler: from the history of the twentieth century. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Sollertinskij, I.I. (1963). Symphonies by H. Mahler. Istoricheskie jetjudy, 334 [in Russian].

UDC 78.083;785.1

DOI 10.33287/221912

Золотарьова Наталья Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри „Фортепіано”

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (097) 374 - 44 - 25

e-mail: nzpianist1212@gmail.com

Оліферовська Тетяна Олександрівна,

магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (095) 806 - 65 - 77

e-mail: tarantanya1995@gmail.com

ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТВОРУ

(на прикладі віолончельного концерту А. Дворжака)

Мета статті – проаналізувати варіантно можливі версії щодо інтерпретацій концерту для віолончелі з оркестром h-moll op. 104 Антоніна Дворжака, їх походження і вплив на манеру виконання. За приклад представлені московська та ленінградська віолончельні виконавські школи Семена Козолупова та Олександра Штримера, що являють собою різну прихильність до засобів трактовки та інтерпретації. Найбільш колоритними та протилежними з питання