Міністерство культури та інформаційної політики
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка
Факультет № 3
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр» на тему:

Особливості застосування валторни в творчості Ріхарда Штрауса

Виконавець:
студент 6 курсу
денної форми навчання
зі спеціалізації «Духові та ударні інструменти»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Пронюк Олександр Юрійович

Науковий Керівник:
доцент кафедри теорії музики
кандидат мистецтвознавства
Тихий Северин Вікторович

Рецензент:
доцент кафедри духових і ударних інструментів
кандидат мистецтвознавства
Старко Володимир Григорович

Львів 2022

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. Творчий шлях Р. Штрауса: основні етапи та еволюція.....6

РОЗДІЛ 2. Валторна в музиці Р. Штрауса.....11

2.1. Симфонічна музика.....11

2.2. Перший Концерт для валторни з оркестром.....32

2.3. Оперна музика.....36

ВИСНОВКИ.....39

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....45

НОТНІ ПРИКЛАДИ.....47

ВСТУП

Творчість Ріхарда Штрауса приваблює до себе не тільки шанувальників серйозної музики, але й широку аудиторію. Вступ до симфонічної поеми “Так говорив Заратустра” чи арія італійського співака з опери “Кавалер троянди” відомі майже усім. При ближчому ознайомленні з музикою цього автора вражає його творчий вклад в мистецтво, причому особливо у цих жанрах — симфонічному та оперному. Проте наукових, а також фундаментальних монографічних робіт, які глибоко досліджують композиторську діяльність Р. Штрауса в українському музикознавстві є недостатньо. Це — роботи і навчальний посібник Л.Нєболюбової [11], епізодичні згадки І.Палійчука у зв’язку з концертами для валторни [13], переклад праці І.Соллертинського з російської на українську мову [16]. Існують також принагідні згадки про виконання творів Ріхарда Штрауса у Львові під власною батутою під час його гастролей у дисертаціях [15 і 19].

У колишньому СРСР та Росії їх було трішки більше — це наукові праці І.Бєстужева [1], Г.Орджонікідзе [12], стаття М.Канчелі [4], навчальні посібники Н.Дєгтярьової [3], Н.Ліванової [9] і А.Кенігсберга [5], брошура Г.Краукліса [6] нечисленні переклади окремих робіт про Ріхарда Штрауса, наприклад Е.Краузе [6 і 7], Дж.Марека [10], однак щодо валторни вони стосувалися у невеликій мірі.

Окремий масив наукових праць про творчість Ріхарда Штрауса стосується виконання на валторні його всесвітньо відомих творів, як симфонічних, так і концертів, концертів, серед них — українських науковців І.Палійчука [13] та І.Якустіді [20], з колишнього СРСР М.Буяновського [2], Л.Полеха [14], Ю.Усова [17 і 18]. Тому намір присвятити цю роботу хоча би окремим сторонам його багатогранного таланту є, без сумніву, **актуальним**.

В історії мистецтва є періоди розквіту, які прийнято називати “золотим віком”. Творчість Р. Штрауса починається в час, коли корифеї романтизму

Р. Вагнер, Д. Верді, Й. Брамс пишуть свої останні шедеври і крива лінія розвитку йде на спад. В західноєвропейському мистецтві зароджуються течії модерну, який хоча і збагатив музику ідеями та засобами, проте не зміг підняти її до минулих висот. Очевидно, діяльність Р. Штрауса можна віднести до “срібного віку” музичного романтизму. Тому особливо цікаво простежити, як видатний художник звуків говорить про високі і вічні речі, проте мовою музикою свіжою та новаторською. Музичною мовою, яка не завжди прихильно зустрічалась сучасниками, але витримала випробування часом. Цей синтез нового і традиційного потребує ґрунтовних теоретичних досліджень. Але я зупиняюсь на жанрах симфонічної та оперної творчості, а також інструментального концерту Р. Штрауса. Тому **об'єктом** роботи, з огляду на їх значення для музики, стануть окремі симфонічні поеми та опери, а також Перший концерт для валторни мі-бемоль мажор.

Музичні романтики (особливо Вагнер, Берліоз, Ліст) активно впроваджують в оркестр хроматичну валторну. На нову, недосяжну для неї раніше в оркестрі, висоту піднімає валторну Р. Штраус. Тому **актуальність** роботи та її **новизна** полягають у новому аналізі втілення можливостей хроматичної валторни в різноманітних складах оркестру Ріхарда Штрауса як композитора.

Глибоке розкриття художніх образів зумовлює значне розширення виразових можливостей інструментів. З одного боку, це — збагачення емоційних фарб новими відтінками, а з іншого — ускладнення інтонаційної, гармонічної та ритмічної мови, новизна в динамічній палітрі та використанні різноманітних штрихів. Відтак **предметом дослідження** роботи є простежити, як саме можливості багатогранних ресурсів валторни використовуються Р. Штраусом у створенні його вишуканого барвистого світу.

Тому **метою роботи** стало проаналізувати партію валторни в її взаємодії з іншими інструментами в симфонічному, концертному та оперному складах оркестру Р. Штрауса.

Відповідно до мети було поставлено наступні **завдання:**

- окреслити основні етапи творчого шляху та його розвитку;
- аналіз окремих вибраних симфонічних та оперних партитур з приводу їх образного змісту та музичних засобів,
- визначити місце валторни у музичних процесах даних творів.

Робота базується на застосуванні наступних **методів дослідження**, як: музикознавчий, теоретично-аналітичний, системний, історичний – для дотримання хронологічної послідовності під час опису досліджуваних явищ та індуктивний – для створення цілісної картини окремих явищ.

При написанні велике значення мали роботи американського дослідника Д. Марека "Ріхард Штраус. Останній романтик" [10] та німецького біографа Е. Краузе "Ріхард Штраус" [6]. В них міститься багато цінних біографічних даних, які дозволяють краще уявити собі особистість автора та історичний та культурний контекст його епохи. В роботі І. Бестужева "Ріхард Штраус — останній класик німецької музики" [1] та статті А. Кенігсберга "Ріхард Штраус" [5] автори окреслюють важливі стильові риси творчості композитора. Цінними є дослідження симфонічної творчості Штрауса Г. Краукліса [8] та І. Соллертинського [16], які були написані в різний час і мають однакову назву "Симфонічні поеми Ріхарда Штрауса".

Джерельною базою послужать ноти творів Ріхарда Штрауса видавництва Бім [21], дані словниково-енциклопедичних видань, наукових праць, актуальної періодики, інформація інтернет-сайтів, концертних організацій, та ін.

Структура роботи. Дана робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних прикладів. Нотні приклади подаються за нотами видавництва Бім [21]. Загальний обсяг роботи — 61 сторінка, з них — 39 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. Творчий шлях Ріхарда Штрауса: основні етапи та еволюція

Р. Штраус (1864-1949 рр.) є визначним представником німецької художньої культури, яка завдяки великим відкриттям в природничих і точних науках, в філософії і музиці принесла Німеччині світову славу та одне з чільних місць на шляху творення духовних цінностей. А її композитори, починаючи з середньовіччя, через Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Х.-В. Глюка та творчість інших великих німецьких і австрійських авторів наступних поколінь збагатили світову культуру неперевершеними досягненнями людського духу.

Золота епоха західноєвропейського музичного мистецтва XVIII-XIX ст., яка охопила періоди барокко, класицизму та романтизму, завдяки майже 70-літньому творчому шляху Р. Штрауса продовжилася до середини XX ст. Дослідник його творчості Е. Краузе писав: “Несподівано з молодого романтика, співака полів, лісів і лугів виріс музикант з самостійними поглядами на мистецтво і навколишній світ, і фахівці стали з увагою до нього придивлятися. Г. фон Бюлов у жарт називав його “Ріхардом III” (адже “Ріхарда II” не було!). Це звучало багатообіцяюче...” [6; с.54]. І. Бестужев так пише про вплив Р. Вагнера: “Ріхард Вагнер був для нього прикладом консервативного революціонера — композитора, який зумів поєднати в своєму мистецтві непроминаючі класичні досягнення з приголомшливою новизною” [1; С.20].

Останній романтик, він увібрав багаті традиції попередників і залишився їм вірним. Незважаючи на те, що його складний стиль зазнав впливів нових течій (таких як експресіонізм, символізм), незважаючи на всі його сміливі новації, Р. Штраус є “композитором вечірніх сутінків епохи романтизму”, за словами дослідника його життя і творчості Дж. Марека [10; С.125]. Завдяки своєму

могутньому багатогранному таланту, Р. Штраус став видатним виразником духу свого часу. А на противагу таким популярним віянням часу як абстрактність чи містицизм, композитору притаманні розкіш, пишнота, бароккова розмаїтість барв. Е. Краузе пише: “...що за життєствердна бадьорість звучить у цій музиці! Скільки радості від усвідомлення щасливого буття, яке близьке сопричастя з життям…” [6; с.86].

Р. Штраус продовжив німецьку художню традицію, де переплітаються і тісно взаємодіють музичні і поетичні мотиви. Характерною рисою власне німецького композиторського мистецтва тих часів є рідкісна єдність музикантів з поетами, письменниками та драматургами. Вищим досягненням на цьому шляху музично-поетичного синтезу стала творчість Р. Вагнера. Р. Штраус також мислить зоровими образами, проте не копіює вагнерівські прийоми, а йде шляхом розширення можливостей музики, робить нові відкриття в різних жанрах своєї творчості. Він був широкоосвіченою людиною, детально знав європейську літературу і живопис. Проте, на відміну від Пікассо чи Стравінського, ніколи не ставив новаторство самоціллю. І якщо ці автори з часом переситили потреби своїх шанувальників, то музика Р. Штрауса належить до найчастіше виконуваної.

Музика оточувала Р. Штрауса з ранніх років його життя. Його батько був на той час одним з кращих німецьких валторністів і займав посаду в придворному оркестрі. За деякими даними, Франц Штраус брав участь в прем'єрній виставі опери Р. Вагнера “Парсіфаль”, хоча і не був прихильником музики цього автора. За спогадами матері, малий Ріхард сміявся, чуючи звуки валторни, і плакав, чуючи скрипку. А вже в 14-літньому віці він написав варіації для валторни з фортепіано. Вчителі гімназії казали, що “він – майбутній обдарований музикант” [10; С.87]. Уроки композиції, які Штраус отримав від батька, формували його як продовжувача традицій музики Ф. Мендельсона та Р. Шумана. Трохи пізніше молодий Штраус починає цікавитися суспільними подіями, намагається бути громадянином і художником, виявляє інтерес до філософії Ніцше. У Мюнхенському університеті слухає лекції з естетики, філософії, історії та

літератури.

В 19-літньому віці він їде в Берлін, де вирує інтенсивне інтелектуальне життя. Р. Штраус знайомиться з багатьма німецькими знаменитостями, з яких найбільшу роль в його житті відіграв диригент Г. фон Бюлов. Починаючи з цього часу, Штраус починає свою диригентську діяльність, виступаючи в багатьох містах Німеччини.

Вже в 21-літньому віці він стає заступником диригента в Мейнінгені, а невдовзі очолює оркестр. Після диригування своєю ранньою симфонією Р. Штраус заслужив похвалу самого Й. Брамса.

З успішних композицій молодого Штрауса слід згадати Перший концерт для валторни з оркестром та навіяну перебуванням в Італії симфонічну фантазію "З Італії", новаторське оркестрування якої заслужило похвалу К. Дебюссі. Напевно, і до цього твору можна віднести слова зі щоденника французького письменника Р. Роллана, якого композитор називав "великим другом": Штраус – "бранець північної меланхолії… Він прагне до південного світла, але сприймає його через покров німецької поліфонії ... Я не виношу трагічної атмосфери сучасності. Мені хочеться творити веселе. Це моя потреба" [8; с.18]. Тут Р.Штраус близький за своїм внутрішнім станом до Йоганна Штрауса, свого геніального однофамільця, творчістю якого він захоплювався. "З усіх щедро обдарованих Богом Йоганн Штраус є для мене найприємнішим носієм радості" [6; с.115].

На зміну стилю молодого композитора вплинуло знайомство з композитором і скрипалем О. Ріттером, який переконав Штрауса відмовитись від консервативної музичної мови і взятись за створення симфонічних поем. З середини 80-х років програмна симфонічна музика домінує в його творчості. До 1903 року він створює більшість своїх оркестрових творів. Серед них — симфонічні поеми "Тіль Уленшпігель", "Дон Жуан", "Дон Кіхот", "Життя героя", "Смерть і просвітлення", "Так сказав Заратустра". В них особливо багатогранно розкрився великий талант композитора: чудова барвистість, блискуче звучання оркестру, сміливість музичної мови.

Всі симфонічні твори Штрауса об'єднані загальними жанровими особливостями, і в першу чергу це — відмова від багаточастинного сонатно-симфонічного циклу. Замість цього він звертається до створеного Лістом жанру симфонічної поеми — одночастинного оркестрового твору з програмним змістом. Зміст композитор черпає в суміжному виді мистецтва – літературі або живописі. Його джерела це — Шекспір (“Макбет”), Сервантес (“Дон Кіхот”), Ленау (“Дон Жуан”), Ніцше (“Так говорив Заратустра”). Якщо ж літературного джерела нема, то воно заміняється автобіографічною розповіддю (“Життя героя”, “Домашня симфонія”).

Наступний творчий період — з 1903 по 1918 – це робота композитора переважно в оперному жанрі, хоча першу оперу “Гунтрам” про грішника, який пішов в пустелю замолювати свої гріхи, Штраус написав ще в ранній період. У ній відчутний вплив вагнерівських “Парсіфаля” і “Трістана”. В 1904 р. композитор пише комічну оперу “Нужда в вогні”, яка стала ескізом до знаменитої вистави “Кавалер троянд”. Музично-драматичні твори цього середнього за хронологією періоду позначені двома стильовими напрямками: експресіоністським (“Соломія” та “Електра”) та класичним (“Кавалер троянди”, “Аріадна на Наксосі”, “Жінка без тіні”).

В пізній період (1918 – 1949 рр.) Штраус створив комічну оперу “Інтермеццо”, опери на античну міфологічну тематику “Олена Єгипетська”, “Дафна”, “Любов Данаї”, реалістичні комедії “Арабелла”, “Мовчазна жінка”, оперу-дискусію про проблеми оперного мистецтва “Капріччіо”.

Вражаючий дар музичного красномовства Штрауса, його велике бажання зацікавити слухача своєю розповіддю породили цю багату галерею героїв, що походять то з античної Греції, то з древньої Іудеї, то з епохи середніх віків. При цьому він завжди залишається передусім композитором XX століття. Характерними засобами його музичної мови є розкішна зміна гармонічних співзвуків, багатство оркестрових барв, чергування дисонансів і консонансів, протяжні п'янкі мелодії. При цьому все це сміливо поєднується з навмисною

дисгармонією як нав'язливою рисою нової епохи модернізму. Крім 10 симфонічних поем і 15 опер, композитором створено ще 2 балети, 6 інструментальних концертів, близько 150 романсів, хори, музика до спектаклів.

РОЗДІЛ 2. Валторна в музиці Ріхарда Штрауса

2.1. Симфонічна музика

Отже, Ріхард Штраус – визначний представник програмного симфонізму на межі XIX-XX сторіч. Його програмність літературно-сюжетного або картинного плану. Характерні риси одночастинних поем Штрауса – лейтмотивний та монотематичний розвиток, трансформація тем, блискуча оркестровка.

Найбільш відома частина симфонічної спадщини Р. Штрауса має програмний характер. Він продовжує романтичні традиції Ф. Ліста, основоположника жанру симфонічної поеми і Г. Берліоза, який започаткував програмний симфонізм. Дослідник Г.Краукліс пише про це так: "…у трактуванні жанру програмно-симфонічної музики він іде по стопах Ліста, створюючи одночасні композиції типу симфонічних поем і широко використовує лістівський прийом монотематичних трансформацій, тобто створюючи на єдиній тематичній основі образи, різні за своїм жанровим виглядом та емоційним забарвленням" [8; с. 17]. І далі: "…Водночас самі образи у Штрауса носять більш визначений, часом портретний або предметний характер, що зближує Штрауса з Берліозом ... Від Берліоза ж йде і велика кількість образотворчих і звукоподібних деталей, а в низці випадків і суто сюжетна послідовність музичного розвитку … У Вагнера Штраус запозичує принцип лейтмотиву, розвиваючи далі вагнерівську лаконічність і влучність лейтмотивних характеристик людей, предметів і узагальнених понять" [там само].

Програмні твори композитора складають найбільш відому частину його симфонічної спадщини. Це цікаво ще і тому, що "наприкінці XIX століття позиції програмного симфонізму почали слабшати, а країни німецькомовного простору висунули таких загалом далеких від програмності симфоністів, як Брукнер і Брамс

… Я давно вже зрозумів, — зізнавався одного разу композитор, — що нездатний складати музику, не маючи програми, яка мене веде за собою” [8; с.16].

Одним з найяскравіших зразків у творчості композитора є симфонічна поема “***ТільУленшпігель”*** (1895). Герой твору справді жив у XIV столітті, а після смерті на його могилі зобразили сову (нім. Eule) та дзеркало (нім. Spigel), звідки і пішло його прізвисько. В німецькому фольклорі збереглось багато оповідань про цього веселого дотепного пройдисвіта, який у всьому шукав власну вигоду і незмінно виходив сухим з води. В народній пам'яті Тіль став уособленням невмирущого духу німецького народу. А французький письменник Р. Роллан, який був особисто знайомий з композитором, виявив спорідненість між героєм поеми і її творцем, а саме — схильність до блазнювання і насмішки. За його словами, Тіль — “один з тих героїв-волоцюг, створюючи яких пригноблений народ в усі часи задовільняє не тільки свою потребу в сміху і свої первісні інстинкти, але також своє могутнє прагнення до незалежності” [8; с.49]. Е.Краузе писав з цього приводу, що Р. Штраус зображав в своїх творах те, що відповідало його світогляду, а головним завданням він ставив собі відобразити “барвистий відблиск життя” [6; с.56]. Отож “Тіль Уленшпігель” Р. Штрауса – це грандіозне симфонічне скерцо.

Композитор не міг піти проти своєї природи баварського музиканта. Гумор, веселий сміх, життрадісність, запал, сатира на філістерську обмеженість і ретроградство — от чим наповнена музика симфонічної поеми. “Хитрун Тіль як вісник гіркої правди, як бунтівник — таким хотів Штраус відтворити в своєму світі звуків героя повістей, зібраних францисканським монахом Томасом Мюрнером і пізніше об’єднаних в старовинній німецькій народній книзі” [6; с.263].

Програмність у творі досягається через послідовний виклад сюжету. В одному з листів Штраус повідомляє, які саме фольклорні сюжети він використав: “Переполох на базарі”, “Блазнівська проповідь”, “Залицяння Тіля”, “Обдурення професорів-схоластів”, “Суд над Тілем і його страта”. Відповідно до цього в поемі

виділяють декілька великих епізодів.

Музична побудова твору поєднує риси трьох форм: рондо, варіаційної і сонатної. Для втілення задуму композитор потребує грандіозного оркестру — почвірний склад з 8-ма валторнами і 6-ма трубами, з великою тріскачкою, яка додана до різноманітної групи ударних.

Оскільки валторні доручено головний лейтмотив Тіля, який багаторазово проходить в симфонічній поемі, то її звучання (як і малого кларнета) служить лейттембром в формотворенні усієї композиції. Перший лейтмотив героя звучить після невеликого вступу струнних інструментів. Відчутні інтонації німецьких народних пісень, але індивідуальний характер темі надають синкопований ритм і прохідні хроматичні звуки. Завдяки широкому діапазону та валторновому тембру створюється героїчний характер. Водночас, сповнена енергії музика не позбавлена ексцентрики (імітація пружних рухів, можливо, стрибків (нотний приклад 1). Доповнює експозицію головного персонажу друга тема Тіля — пустотливий мотив у малого кларнета.

Наступний розділ, де Уленшпігель пустує на базарі і б'є крамаркам горшки, сповнений звукозображальних елементів. Виразовими штрихами до атмосфери метушні стало широке використання ударних – тарілок, литавр і навіть тріскачки.

За цим епізодом ми зустрічаємо героя в новій комічній ролі проповідника. Тіль переодягся ченцем і виголошує перед слухачами повчальну промову. З музичного боку це — стилізація в дусі Гайдна. На основі цього та багатьох інших епізодів стає очевидним, що Р. Штраус відчував глибокий внутрішній зв'язок з епохою класицизму. Це виявилось в пізній період його творчості, де відчутні риси неокласицизму.

Проте, навіть такому відчайдушному оратору як Тіль буває страшно: одна справа — насміхатись над базарними торговками, а зовсім інша – над церквою. Звучить короткий хроматичний мотив, який судомно виконують валторни і засурдинені струнні. Блиск валторнового звучання тут послабений трепетним звучанням скрипок, що придає звучанню дещо фантастичний відтінок (нотний

приклад 2).

На зміну легковажному приходить Тіль закоханий. Цей розділ можна назвати любовною серенадою. Музика звучить по-шуманівськи тепло і зворушливо. Інтонаційно серенада побудована на першій темі героя. Валторні доручені співучі підголоски, які звучать щораз пристрасніше (нотний приклад 3, фрагменти партії валторн). Розвиток секвентноподібний, хроматизми надають мотивам романсової вишуканості. Нагнітання закінчується “золотим ходом валторн” — одним з улюблених засобів епохи класицизму, коли інструменти були ще натуральними (нотний приклад 3А).

Палкі освідчення Уленшпігеля залишаються без відповіді і він задумує нові витівки. Цього разу це диспут з професорами-схоластами. “Ролі” вчених мужів виконують фаготи, бас-кларнет і контрафагот, а пародійна картина наукової суперечки створюється поліфонічними засобами. Тіль не збирається відступати перед авторитетами. Маршовий «наступ» схоластів зупиняє героїчний лейтмотив Уленшпігеля, який проводять валторни в унісон на фортіссімо (нотний приклад 4).

З цією дуже серйозною за настроєм сценою контрастує короткий епізод в ритмі польки. Можливо, це Тіль знущається зі схоластів. Але вчені мужі теж тримаються непохитно: їхня завзятість передається рівномірною пульсацією ритму в розмірі 6/8. На зміну приходить танцювальний галопуючий епізод, який переривається головною темою героя. Музика починає набувати розробкових рис, а лейтмотив Тіля потужно розвивається. Спочатку валторни перегукуються між собою, початкова фраза завдяки хроматизації досягає напруження, а пізніше викладається в октавному унісоні (нотний приклад 5, фрагменти партії валторн A-D).

Розвиток музичного матеріалу досягає кульмінації, яка побудована на головній партії. Це героїчний марш на фортіссімо всього оркестру. Якщо дерев'яні духові та струнні розсипаються в віртуозних фіоритурних пасажах, то валторни і туби проводять цю енергійну, чітку та помпезну мелодію на інтонаціях головної теми знову з використанням “золотого ходу валторн” (нотний приклад 6).

Пізніше обидві теми Тіля поліфонічно поєднуються. Оркестрова фактура побудована на активних перекличках інтонацій головної партії у валторн з іншими групами оркестру. Знову з'являються ритми шестидольного розміру (6/8), але якщо в епізоді зі схоластами вони створювали напругу, то тут це скоріше стрімкий запальний бадьорий танець тарантела (нотний приклад 7). Ритми тарантели передаються всьому оркестру (нотний приклад 8).

Епізод суду починається з барабанного дробу. Хоральний виклад і ритмічний малюнок нагадують засоби траурної музики. Похоронний характер створюють тріолі валторн, тромбонів і скрипок (нотний приклад 9). Присутня певна схожість з трагедійною героїкою Бетховена. Звучить хроматичний мотив смерті, головний герой гине.

В епілозі музика за настроєм наближається до “Мрій” Шумана. Знову звучать обидва лейтмотиви Тіля. В перекличках між групами оркестру ще раз чути «золотий хід валторн» (нотний приклад 10). Закінчення твору життєствердне, оптимістичне.

Особливістю “ТіляУлешпігеля” є дуже стрімкий розвиток, який приводить до калейдоскопічної зміни кадрів-епізодів. В наш час її називають кінематографічністю. Строкате чергування музичних образів, парадоксальні переходи від одного настрою до іншого, відсутність широкого дихання – все це було незвичним для слухача кінця XIX століття і цілком природно сприймається сьогодні. Крім того, блискуча симфонічна буффонада є яскраво-віртуозною музикою і потребує від кожного музиканта особливо високої майстерності.

Цим твором Р. Штраус привносить в симфонічну музику гротеск і гумор. Гротеск досягається змішуванням героїчного і балаганно-комедійного, трагічних акцентів з гомеричним реготом. Масштаб гумору, на думку І.Соллертинського, зближує твір з “Гаргантюа” Рабле і новелами Бокаччо [16; с. 17-18]. “Тіль” дуже повнокровний, патетичний і в той же час заразливо веселий твір.

Наступним твором, який ми розглянемо, буде симфонічна поема “**Дон**

Жуан”, прем'єра якої відбулась в 1889 р. Літературною основою їй послужила однойменна поема Н. Ленау. До мотивів старовинної іспанської легенди зверталось багато авторів, серед яких Мольєр, Байрон, Глюк і Моцарт. Дон Жуан у Р. Штрауса як легендарний персонаж є не просто авантюристом, а швидше художником, який не може знайти свого ідеалу. Його шлях — це глибоке розчарування, душевне спустошення і заперечення життя. Це образ “трагічного епікурейця”, існування якого полягає в стрімкій, калейдоскопічній зміні миттєвостей насолоди і який закінчується внутрішньою катастрофою. Подібну тему ми зустрічаємо в творах Оскара Уайльда та Генріка Ібсена. Це людина “гарячої крові”. У цьому він споріднений моцартівському Дон Жуану. Герой очищений від грубого егоїзму, цинізму і в великій мірі опоетизований. Незважаючи на песимістичне завершення, активне сприйняття ним життя передається стрімким потоком святкової, пристрасно-захопленої музики. “Дон Жуан” Р. Штрауса — це розвиток того вакхічного образу, який був створений Моцартом в знаменитій “арії з шампанським”. Це — сильна особистість, яка спалює себе в стрімкому процесі життя. Краузе пише: “З першими яскравими звуками фанфар “Дон Жуана” увірвався порив свіжого вітру, почулося могутнє дихання сповненого життям світосприйняття і устремління до реалістичного творення” [6; с. 240]. Якщо в “Тілі Улленшпігелі” композитор передусім спостережливий портретист і описувач побуту, то в “Дон Жуані” він переважно лірик, який натхненно передає характерні для юності пристрасть та відвагу” [8; с. 50].

Склад оркестру звичайний (чотири валторни в строї Е). Композиція поеми — вільно трактована сонатна форма з рисами рондо. Поема починається коротким фейєрверковим вступним розділом, де стрімкий характер музичного руху покликаний передати вогненний темперамент героя.

Перша тема “Дон Жуана” — вакхічна, сповнена надзвичайної сили і звучить в усього оркестру. Активний ритм і опора на звуки мажорного тризвуку змушують згадати героїчні бетховенські теми. Одночасно це вже типово штраусівська

мелодика з дробленням на короткі фрази, з імпульсивним поривчастим рухом вгору, зі збудженістю та екстатичністю.

Розвиток головної партії відбувається за рахунок духових, тканина насичується поліфонією, підвищується динамічний рівень звучання — герой спалює себе в життєвих гонитвах. До речі, насичення звучання поліфонією є важливою особливістю симфонізму Штрауса. Дослідник Краукліс пише: “...голоси інструментів утворюють складні багатоголосні сплетіння, що надають особливу рухливість, внутрішню динамічність і примхливу мінливість всій музичній тканині. Але якщо у Вагнера насичення музики поліфонією сприяє глибині і величі цілого, то у Штрауса ця поліфонізація підсилює нервову імпульсивність і трепетність…” [8; с.19].

Активна роль валторн, яким доручені героїчного характеру підголоски по звуках тризвуків (нотний приклад 11, партія валторн). Далі акцентований висхідний рух по звукоряду сприяє загальному нагнітанню.

У сполучній партії, яка, можливо, створює швидкоплинний ніжний образ Церліни, валторнам у в'язкій оркестровій тканині композитор відвів знову роль активних підголосків та контрапунктів. Починається друга сполучна тема, вона випереджує ліричну побічну тему. Зупиняється стрімкий розвиток, музика переносить в світ чарівних мрій. До слухача долинають ніби далекі відголоски віденського вальсу.

Побічна тема повна пристрасті і захоплення, в її кантилені відчутний вплив італійських оперних мелодій. Тема доручена валторні та гобою (нотний приклад 12). Далі мотив підхоплюють скрипки, що створює враження оперної дуетності. Емоційний розвиток веде від стриманого захоплення до повноти екстазу, оркестрова тканина ускладнюється. Насичена поліфонія і складність гармонії нагадують епізоди з вагнерівського “Трістана”. Валторнам доручено дуже виразні романсово-наспівні екстатичні підголоски.

Поява теми Дон Жуана — це проведення рефрену (якщо спостерігати риси рондальності) і початок розробки (згідно сонатної форми). Музика набула рис

батальності, героїчні інтонації підтримуються пунктирними закликами валторн (нотний приклад 13).

Наступний епізод присвячений розкриттю жіночого образу: можливо, він передає тугу і переживання з приводу зради Дон Жуана. Мелодія струнних дуже виразна і патетична. Їй відповідають ніжні зітхання флейти, які виражають удаване співчуття Дон Жуана. Валторни проводять вокально-заокруглені підголоски, в які інколи вплітаються активні мотиви. Пунктирна ритмічна фігура і заклична інтонація нагадують заклики мисливського рогу. В процесі розвитку мелодичні фрази насичуються хроматизмами і близькі по характеру до мелодичних зворотів Вагнера.

Центральне місце в середньому розділі займає новий ліричний епізод, котрий нагадує подібні частини в крупних формах романтиків (Шуман, Шопен, Ліст). Прониклива мелодія доручена гобою. Валторни сприяють цьому зворушливому настрою: їм доручено романсовий підголосок та злагоджене наспівне двоголосся (нотний приклад 14). Деякі дослідники вважають, що цей образ характеризує донну Анну.

Наступний епізод створює контраст з попереднім: це мужня героїчна тема у валторн на фоні тремоло скрипок (нотний приклад 15). Всі валторни звучать в унісон. До цього композитори вдаються не тільки для того, щоб скористатись неповторним тембром такого ансамблю, але і щоб досягнути максимального динамічного ефекту (адже валторни не мають надто великої сили звуку). Це друга тема-характеристика героя, яка зображає його неухильну волю і покоряючу силу: “Вперед до нових перемог!”

Наступним є скерцозний епізод, який змальовує сцену карнавалу і де приймає участь головний герой. Музика має легкий, пурхаючий настрій. Проте по всій оркестровій тканині “розкидана” інтонація, яка асоціюється з бетховенським “мотивом долі”. Музика цього вакхічного скерцо нагадує “інфернальні” фрагменти у Ліста та Берліоза. Часом прозору оркестрову тканину прорізає героїчна друга тема Дон Жуана у солюючої труби. Далі музика передає раптове

заціпеніння, радість зникає. Лише як гіркі спогади героя про минулі пригоди звучать в затьмареному вигляді знайомі образи: тема Церліни зі сполучної партії і побічна тема. Таким чином, готується трагічна розв'язка: герой пересичений і спустошений.

За цим похмурим епізодом, що відображає душевну кризу Дон Жуана, починається реприза. Фрази-передвісники головної теми звучать все наполегливіше, поступово відновлюється попередній динамічний рівень, і знову в усьому блиску розгортається образ героя з його бажанням нових відчуттів, нових перемог. Вже знайому гордовиту піднесену тему проводять валторни tutti (нотний приклад 16). Якщо в середньому розділі поеми масштаби були розширені і вводились нові теми, то реприза гранично стиснена і динамічна. Штраус поєднує тут обидві теми Дон Жуана, при цьому друга тема набуває особливої урочистості і сили самоствердження, а вся реприза в цілому перетворюється в апофеоз героя.

Тим несподіваніше трагічне завершення поеми, яке символізує остаточну духовну загибель Дон Жуана, його цілковите спустошення. Катастрофа дуже лаконічна: після грандіозного нагнітання і прискорення з кульмінацією на домінантсептакорді, що триває сім тактів, йде зловісна пауза. Далі музика створює характер заціпеніння і мертвої нерухомості. Все завершується тихими і зловісними акордами в похмурому мі-мінорі.

“Дон Жуан” Р. Штрауса — це натхненний політ музичного викладу, величезного, хоча трохи і театрального, пафосу та драматизму. Тут відчуваються впливи Бетховена, Вебера (увертюра до “Евріанти”) та Вагнера (увертюра до “Мейстерзінгерів”).

“Слухати “Дон Жуана”, - пише Краузе, - це означає знову і знову захоплюватися привабливими звуками “симфонічної поеми для великого оркестру. Створений 24-річним композитором, твір геніальний за гнучкістю і стрункістю звучання, за розмаїттям ритму і виразності, за яскравістю колориту. У більш зрілі роки, коли зміцніла майстерність і з’явився великий досвід, Штраус іноді знову досягав такої висоти, але перевершити її йому не вдавалось. Це

квінтесенція його музичної творчості…” [6; с. 253]. В листі композитора до його батька після перших репетицій “Дон Жуана” відчувається гордість за новації в звучанні, які йому вдалося ввести. “Оркестр пихтів і задихався, але чудово робив свою справу. Коли “Дон Жуан закінчився, залитий потом і захеканий валторніст простогнав: “Господи, Боже мій! Який же ми вчинили злочин, що Ти післав нам цю кару!...Ми сміялись до сліз. Цікаво, що саме валторністи грали, не шкодуючи сил!” [там само; с.202]. Ще про стосунки Штрауса-диригента з валторністами свідчать такі його поради: “Ніколи не дивись заохочувально на духові; обмежуйся нетривалим поглядом, який нагадає про майбутній вступ…Зате ніколи не випускай з поля зору валторни і дерев’яні інструменти: якщо ти їх взагалі чуєш, значить вони звучать занадто голосно…Якщо тобі здається, що мідні звучать недостатньо голосно, негайно приглуши їх ще…” [там само; с.160].

Симфонічну поему “**Дон Кіхот”** (1897 р.) композитор визначив як “симфонічні варіації на тему лицарського характеру”. Оркестр твору ще не досягає того грандіозного складу, який буде в “Житті героя”, але вже тут помітні перевищення його попередніх масштабів. Так, в групі дерев'яних духових фаготи представлені вже чотирма інструментами, валторн шість, до басової туби додано ще тенорову; в групі ударних, крім литавр, барабанів і тарілок, є ще бубен, трикутник і дзвіночки. Нарешті, введено зовсім небувалий інструмент — особливе пристосування для зображення шуму вітру — “повітряна машина”.

Літературним першоджерелом став величний твір іспанського письменника М. де Сервантеса — роман “Дон Кіхот”. Сам Р. Штраус писав про свій твір, що він “дуже веселий”. Проте в симфонічній поемі є ще інший підтекст, який приводить її до дуже сумного завершення. Така двозначність відображає ті різні тлумачення, які протягом віків даються безсмертному твору Сервантеса. Якщо в XVIII-му столітті твір розглядався з точки зору соціальної проблематики, або в ньому зверталась увага переважно на буффонаду та ексцентричність, то в епоху романтизму відбулось філософське переосмислення центрального образу.

Романтики звернули увагу тут на зіткнення поезії і прози, духу і матерії. В ідейному спрямуванні свого “Дон Кіхота” Штраус близький романтикам. Краузе пише: “Трагічна наївність і сарказм умудреного досвідом Дон Кіхота вабили художника. Геніальна сатира на вимираюче лицарство іспанської феодальної знаті, відображення іспанської дійсності XVI ст. в усіх її типових рисах збуджували його фантазію. Штраус і тут пішов по власному шляху: він зобразив лицаря, який будує повітряні замки і не віддає собі звіту в тому, що ці замки існують тільки в його уяві, у вигляді символу, уподібнивши йому всіх тих, хто намагається пронести свої ілюзії через життя” [6; с. 270]. Композитор зумів розкрити ліричну глибину свого героя, опоетизувати його ідеальні устремління. Твір насичений ліричними відступами, які надають епізодам особливу виразність.

Для Р. Штрауса ланцюг комічних пригод, описаних в романі Сервантеса, був лише зовнішньою сюжетною канвою. В той сам час, він співчуває благородним пориванням свого героя і щиро оплакує в проникливій коді смерть лицаря-невдахи. У симфонічній поемі є два типи образів. Перший — комедійний, де автор часто вдається до дотепної музичної ілюстрації програми. В ніякій іншій роботі Штраус не звертався до такої детальності звукозображальних засобів. Р. Роллан, визнаючи, що в “жодному іншому творі Штраус не виявив стільки розуму, дотепності і вражаючого вміння”, одночасно зауважує, що “ніде не було стільки сили витрачено намарно, задля гри” [цит. за 16; с.24]. Другий тип — це ліричні образи (мрії про Дульсінею, епілог), які належать до чудових музичних одкровень композитора.

В підзаголовку автор розкриває композицію твору: “Інтродукція, тема з варіаціями і фінал”. Інтродукція зображає Дон Кіхота за читанням лицарських романів. Далі образ головного героя, “лицаря печального образу”, стає темою для наступних десяти варіацій: 1 - Бій з вітряками; 2 - Зустріч з стадом баранів; 3 - Розмова Дон Кіхота зі зброєносцем; 4 - Дон Кіхот і пілігрими; 5 - Нічне чування Дон Кіхота; 6 - Дульсінея Тобоська; 7 - Уявний політ на дерев'яному коні; 8 - Подорож на зачарованому судні; 9 - Зустріч з монахами; 10 - Поєдинок з лицарем

Білого Місяця. В епілозі зображено повернення додому і смерть Дон Кіхота.

З одного боку, особливістю варіаційної форми є те, що варіаційній обробці автор піддає не тільки тему Дон Кіхота, але й Санчо Панси, а також Дульсінеї. Вступна фанфара і тема Дульсінеї з'являються в деяких епізодах не тільки в основному, але й в зміненому виді.

З другого боку, в деяких варіаційних розділах варіювання грає другорядну роль, тоді як важливе місце займають нові, епізодичні образи. Це надає загальній формі риси схожості з рондо.

Поему відкриває вступна фанфара як заклик до подвигів. Про те, що вона несправжня свідчить оркестрування (м'який унісон флейти і гобоя замість труби) і її (фанфари) розчинення в висхідному пасажі флейти. Граціозна тема Дон Кіхота, яку проводять скрипки, дотепно передає його вишукану галантність, а політність та устремління вгору натякає на звичку лицаря витати в хмарах. Валторнам з фаготами доручено супровід, де важливу роль грає гостра ритмічна фігура, що придає музиці характер пишного аристократичного поступу (нотний приклад 17). Деякі музичні звороти привносять опереточний настрій з натяками на те, що лицар оперетковий, несправжній.

Гобой проводить ліричну тему про прекрасну даму, задля якої Дон Кіхот буде здійснювати свої подвиги. Героя охоплює войовничий порив: звучать фанфари 3-х засурдинених труб. Наступну мрію перериває ансамбль засурдинених валторн (нотний приклад 18). Але поки що, це тільки марення подвигами. Дон Кіхот продовжує читати лицарські романи і музика змальовує їх химерний зміст. Валторни зі скрипками виражають піднесено-екстатичний душевний настрій Дон Кіхота (нотний приклад 19). Думки починають заплутуватись; знову фрази валторн зі скрипками передають заклики стати до бою за свій ідеал (нотний приклад 20). До кінця вступу музика, завдяки поліфонічному ускладненню, стає все менше злагодженою: розум Дон Кіхота затьмарився від читання романів, реальність і фантазії переплутались в його голові. Всі оркестрові партії насичені технічними складнощами (дрібні тривалості, ритмічна різноманітність, інтонації

пасажного типу), в тому числі і валторн, нарівні з деревом і струнними.

Починається новий розділ, який автор позначив як “Тема”. В музичну характеристику включається вступна фанфара і складає з основною темою Дон Кіхота єдине ціле. Солююча віолончель відтепер стає лейттембром героя (подібно альту в “Гарольді з Італії” Берліоза). Після цього з'являється тема Санчо Панса, яку в унісон грають бас-кларнет і тенорова туба. Санчо є втіленням народного здорового смислу, він міцно стоїть на ногах. Музичні інтонації “крутяться” на одному місці, в них немає благородних злетів, поривань, які властиві характеристиці Дон Кіхота. В наступних розділах Санчо буде представлений альтом.

В першій варіації фанфарний мотив головного персонажа взаємодіє з інтонаціями теми Санчо Панси: герої об'єднались і разом йдуть на подвиги. Спочатку їх чекає зустріч з вітряками, які зображені чотиризвучним мотивом в унісон струнних і духових на фоні трелей флейт, що наслідують свист вітру. Образ вітряків передає розмірений одноманітний рух і втілює механічну бездушність, жертвою якої стане Дон Кіхот. Долю лицаря відображають стрімкі висхідні фігурації і низхідний пасаж віолончелі, в той час як ритмічно укрупнена тема вітряків перетворилась в уособлення грізної і невблаганної сили. Повалений герой з сумом згадує про Дульсінею, перший подвиг задля якої закінчився так плачевно. Тему Дульсінеї, виразну і сумну, теж виконує віолончель.

Друга варіація має помітку “войовничо”. Спочатку фанфарний мотив перетворюється в підкреслено героїчний образ. Дон Кіхот бажає бою з могутнім військом Аліфанфарона не помічаючи, що це всього-на-всього стадо баранів. Їх бекання передається в оркестрі невпорядкованим тремоло духових на фоні безперервного тремоло альтів (нотний приклад 21, партія валторни).

В третій варіації зображено розмову Дон Кіхота з Санчо Пансою про переваги життя мандрівного лицаря. Інколи віолончель і альт ведуть діалог. Санчо Панса характеризується як життєлюб і балакун, чому відповідає епізод підкреслено танцювального характеру. Там народно-побутовий склад музики

посилює введення бубна. На противагу Санчо, ідеаліст Дон Кіхот не шкодує барв, розписуючи принади важкої лицарської діяльності. Це відображено в проникливій темі, яка виростає з фанфарного мотиву. Музика цього епізоду наповнена глибоким і непідробним ліризмом. Але Санчо не розуміє романтика Дон Кіхота і той починає гніватись. Валторнам разом з іншими інструментами доручено низхідні хроматичні ходи пасажного характеру (нотний приклад 22).

В четвертій варіації змальовано зустріч з пілігримами, на яких нападає Дон Кіхот. Духові інструменти наслідують тужливий спів пілігримів. Інтенсивно варіюється фанфарна тема Дон Кіхота і уривки теми Санчо Панса, який змушений знову втішати лицаря.

Нічне чування Дон Кіхота, присвячене Дульсінеї, є сюжетом п'ятої варіації. Значно сповільнюється темп. Видозмінюється фанфарна тема і тема Дон Кіхота, які підпорядковані загальному ліричному характеру епізоду. По характеру це музична посвята, майже релігійний екстаз. Дон Кіхот клянеться в вірності Дульсінеї. Тему Дульсінеї ніжно і виразно відтворює валторна на фоні варіацій віолончелі (нотний приклад 23).

В шостій варіації відбувається знаменна зустріч з Дульсінеєю Тобоською, за яку він прийняв просту сільську дівку. Два гобої награють веселий і грубуватий народний танець, який є пародійною варіацією на тему Дульсінеї і наближений до теми Санчо, адже той також є селянином.

Сьома варіація — це уявна поїздка по повітрі на дерев'яному коні. Відбувається варіювання теми Дульсінеї Тобоської (струнна група), на фоні пасажів дерев'яних духових і глісандо арфи (які зображують свист вітру). Фанфарний, ритмічно гострий мотив у валторн імітує скакання на коні (нотний приклад 24). Тут відчутний зв'язок з “Польотом валькірій” Вагнера. Нововведенням є використання “повітряної машини”, яка створює натуралістичний шелест. При цьому тремолюючий бас на ноті Ре (контрабаси) ніби пояснює, що насправді “вершники” сидять з зав'язаними очима на лавці і не думали відриватись від землі.

Восьма варіація — це чудова баркарола. М'які струмені пасажів струнних і дерев'яних духових варіюють теми Панси і Дон Кіхота, зображуючи їх плавання на "зачарованому судні". Валторни створюють баркарольну ритмічну пульсацію супроводу (нотний приклад 25). Плавання завершується вимушеним купанням: піцікато струнних імітує краплі, які стікають з невдалих мандрівників.

Дев'ята варіація — нова сутичка, на цей раз з двома монахами. Музика самітників викладена в дусі церковної поліфонії і доручена двом фаготам.

В десятій варіації зображається поєдинок з лицарем Білого Місяця, за яким приховується переодягнений бакалавр, сусід Дон Кіхота. Вони б'ються. Дон Кіхот переможений і обіцяє повернутись додому, припинивши подальші мандри. Ця варіація відзначається особливим динамізмом. В потужному звучанні розвиваються фанфарна тема і тема Дон Кіхота. В оркестровій фактурі валторнам доручено закличні сигнальні мотиви (нотний приклад 26). Тріольний виклад, жвавий темп, масивне звучання дерев'яних і мідних створює образ войовничої тарантели. Надалі "бойові" сигнали валторн і інших інструментів, прорізаючи звучання оркестру, малюють цілу батальну картину. Переможений Дон Кіхот розлучається з лицарським способом життя. Сумно і умиротворено закінчується ця варіація, яка готує заключну коду.

Перетворена фанфарна тема в коді позбавлена войовничості і наділена глибоким ліричним почуттям. До вмираючого Дон Кіхота повернулась свідомість і йому гірко усвідомлювати крах прекрасних ідеалів. Співуча благородно-піднесена тема солюючої віолончелі супроводиться хорально-гармонічним викладом оркестру (нотний приклад 27, партія валторн). Останній раз проходять перед ним образи-спогади. Тихо і проникливо завершує свій монолог солююча віолончель і так само тихо звучать останні акорди оркестру.

Незважаючи на значну натуралістичну програму, на всі екстравагантності і чисто предметні деталі, симфонічна поема "Дон Кіхот" найбільш ліричний твір Р. Штрауса. Головний герой — це поет, ентузіаст-утопіст, благородний безумець. Його трагедія — конфлікт ідеалу і дійсності. Таке саме трактування образу було і

в Гегеля, Гейне, Байрона. В житті він завжди буде битий житейським здоровим глуздом тямущого Санчо Панса. Тому в трактуванні романтиків повість про Дон Кіхота — твір глибоко песимістичний.

Симфонічна поема “**Так говорив Заратустра”** (1896-1897 рр.) у виконанні Берлінської Філармонії від 26 жовт. 2012 року є одним з найпопулярніших класичних творів для інтернет-спільноти згідно з статистикою лічильника Ютубу. Вона набрала 4 349 061 перегляд і, згідно з лічильником, знаходиться на 6 місці за популярністю серед класичних симфонічних творів [22]. Вона написана для збільшеного складу оркестру з четверним складом дерев'яних, 6-ма валторнами, 4-ма трубами, 2-ма басовими тубами і органом. Цього разу Р. Штраус звертається до творчості німецького філософа Ф. Ніцше. Крім Штрауса, думки цього мислителя послужили для написання музичних творів Г. Малера (3 ч. Шостої симфонії) і Ф. Деліуса (“Літургія життя”).

Ф. Ніцше в своєму філософському творі викладає ідею надлюдини і її нової етики. В кінці XIX сторіччя в суспільстві почали лунати заклики до “переоцінки цінностей”, до відмови від традиційних культурних і моральних вартостей, до культу нестримного індивідуалізму. Ніцше імпонував сучасникам свіжістю думки, новизною викладу, показним радикалізмом. Сильне враження справляли поетична образність та літературна яскравість його творів. Як раніше філософ Шопенгауер вплинув на Р. Вагнера, так і Ф. Ніцше вплинув на Р. Штрауса.

В симфонічній поемі “Так сказав Заратустра” автор першим в історії музики став власне інтерпретатором філософського твору. Проте Штраус не ставив собі за мету перевести на мову звуків якусь цілісну філософську систему. Так само як інші автори програмної музики втілювали лиш окремі епізоди улюбленого літературного твору, а не весь сюжет, так і Штраус відтворив лише окремі образи. Він надає абстрактному і алегоричному змісту цілком реальний, земний характер. В роки, коли він працював над твором, композитор сказав: “Я цілком музикант, і будь-які програми є для мене тільки спонукою до створення нових форм і нічим

більше…” [6; с.242]. Великому пророку з твору Ніцше довелось спуститись з гірських вершин в глибоку долину, “де розносились звуки зовсім не філософської, а здорової, земної, дотепної, блискучої, сповненої настрою музики” [там само, с.267].

Поема складається з вступу і восьми епізодів: 1 — Передмова або Схід; 2 — Про людей потойбічного світу; 3 — Про велике знемагання; 4 — Про радощі та прикрощі; 5 — Похоронна пісня; 6 — Про науку; 7 — Видужуючий; 8 — Танцювальна пісня; 9 — Пісня нічного мандрівника. Основними образами стають Природа і Людина, що виражено не тільки відповідними мотивами, але й тональностями (До мажор і сі міноро-мажор). Людина у Штрауса намагається розгадати таємниці природи, але завдання виявляється нерозв'язним. Суперечності людини і природи не тільки не усуваються в кінці поеми, але, навпаки, підкреслюються. Немає ніяких підстав говорити про людину як надлюдину, сильну особу, гордого індивідуаліста. В симфонічній поемі показана якраз більше слабкість, ніж сила. Якщо в “Дон Жуані” і “Житті героя” є героїчні теми, що асоціюються з ніцшеанською “волею до влади”, то в “Заратустрі” тільки тема природи звучить по-справжньому героїчно. В процесі розвитку тема людини виражає не волю, не прагнення боротьби і перемоги, а ті чи інші переживання.

Форма симфонічної поеми є вільно трактоване сонатне алегро з окремими рисами сонатно-симфонічного циклу. У трактуванні музичного тематизму відчутний вплив вагнерівської лейтмотивної системи.

У Вступі “Передсвітанкова імла” змальовується величний образ природи. Строго і суворо звучить у труб “мотив природи” на фоні органного пункту контрафагота і ледь чутного тремоло контрабасів і великого барабана. Але урочистість дещо затьмарюється мінорним акордом: природа містить нерозгадані таємниці. Зростаючий гуркіт литавр, повтор мотиву у труб, грандіозний До-мажор усього оркестру — сонце зійшло. Ця картина відповідає початку поеми Ніцше, де Заратустра, який до того жив відлюдником, одного разу подивився на сонце і вирішив йти до людей, щоб долучити їх до своєї мудрості.

Розділ “Про людей з потойбічного світу”, що базується на тремолюючих фігураціях струнних басів, приводить до появи теми людини, що блукає в пітьмі. Тема звучить тихо і несміло у віолончелів і контрабасів піцікато. Людина таким чином шукає спасіння в релігії та з'являється тема засурдинених валторн, над якою Штраус виписує слова латинського “CREDO” (нотний приклад 28). Далі йде розробка цього матеріалу, яка приводить до наступного розділу.

Частина “Про велике знемагання” — це початок сонатного алегро. Крім теми людини в розвиток вплітається мотив “CREDO” і мотив природи. Людина продовжує свої релігійні пошуки. В органу звучить тема духовного гімну “Magnificat”, на що валторни відповідають повною релігійного піднесення фразою (нотний приклад 29).

Група ліричних тем лежить в основі наступного епізоду “Про радощі та прикрощі”, який, з точки зору умовної сонатної форми, можна назвати побічною партією. Його основна тональність до мінор. Тут розвивається мотив “пристрасті”, що зародився ще в попередньому розділі.

Головна роль належить кантиленній темі “кохання”. В своєму розвитку вона підводить до теми “насолоди”. Радощі і пристрасті ведуть до пересичення — ця ідея знаходить вираження в похмурому мотиві “відрази”. Мелодії сповнені почуттєвості та екстатичності. Це потоки і водоспади звуків дрібної ритмічної вартості, фіоритурні переклички переважно струнних та дерев'яних; особливу політність і блиск придає звучанню арфа.

В темі пристрасті валторнам доручено, здебільшого, контрапункти. А перше проведення теми кохання виконують валторни разом з гобоями та скрипками: тому мелодія одночасно і трепетна, і сповнена внутрішньої сили (нотний приклад 30). В темі “відрази” партії валторн утворюють хоральний виклад, рухаючись плавно і часто по хроматичних зворотах (нотний приклад 31).

Епізод “Похоронна пісня” починається з теми людини, яка сповнена тут особливою журбою та тугою. Одночасно гобой проводить тему кохання, також пройняту смутком та пригніченістю. Нові теми не з'являються, а виникають вже

знайомі, частково трансформовані образи. У Ніцше “Похоронна пісня” є ліричним відступом, спогадом про втрачену молодість, про втрачене щастя. З точки зору форми це — початок розробки.

Наступний розділ має заголовок “Про науку”. Душевно спустошена, розчарована в чуттєвих насолодах людина шукає втіхи і відповіді в науці. Заратустра несе людям “нове знання” і з ненавистю відноситься до людської науки, яку вважає безплідною. Як і в “Тілі Уленшпігелі”, Штраус звертається до “вченої” поліфонії, що трактується іронічно. Розвиток фуги нагадує класичні розробки; в ній розробляються вже знайомі тематичні елементи. Її тема починається мотивом природи в першому такті (до мажор), за нього “чіпляється” елемент теми людини (сі мінор), а подальший розвиток теми охоплює всі 12 тонів хроматичної гами. Валторни підхоплюють тему людини (нотний приклад 32). Щось подібне зустрічаємо в початкових тактах симфонії “Фауст” Ліста.

Після складного поліфонічного розвитку фуги тема людини повертається в своєму основному виді в початковій тональності сі мінор. З'являється незабаром і мотив природи, причому, як і в експозиції, його до-мажорна фанфара поєднана з скрипковим тремоло на домінантовій гармонії тональності сі. Надалі важливу роль починає грати мотив “відрази”. В наступному епізоді він поєднується з основною темою фуги. Таким чином, всередині поеми виявляється велика подвійна фуга.

Сьомий епізод має назву “Видужуючий”. Герой Ніцше, пройшовши через необхідну кризу, знайшов в собі сили вистояти і відновити бадьорість духу. Р. Штраус своєрідно відображає цей етап, перетворюючи тему “відрази" в тему “протесту” і сполучаючи її з темою “науки” на зразок подвійного фугато. Музика набуває героїчних рис, всі групи оркестру відзначаються інтенсивністю викладу. Але ні абстрактна метафізика, ні емпірична наука не в стані задовільнити людську тугу за істинним знанням: людина відвертається від них. Поступово музичний образ науки дрібнішає, стає жалюгідним і мізерним, що виражається в послідовному ритмічному подрібненні тематичної основи. Зрештою ця спочатку велична тема перетворюється в швидкі тріольні пасажі.

Ефект сміху створюється завдяки переливчастим пасажам флейт і тремоло з флажолетами у струнних. Окремі глузливі репліки вставляють труба і валторна (нотний приклад 33). Весь оркестр починає вібрувати і переливатися химерними фарбами.

В групі струнних композитор здійснив рідкісний поділ на шість партій в перших скрипках і альтах. Приєднуються арфи, дзвіночки, трикутник, тарілки. Як вибухи реготу сприймаються енергійні поривання вгору струнних. Якщо сміх спочатку був повітряним і сріблястим, то потім розростається в оргіастичний хоровод.

Починається восьмий розділ “Танцювальна пісня”. Стихійні веселощі переходять до більш організованого вираження радощів. Для втілення цього Штраус використовує жанр віденського вальсу. Поява нової музичної теми в репризі сонатної форми суперечить класичним канонам, але є характерним для творів Р. Штрауса. У валторнових підголосках чути інтонації тем природи і людини.

Початок вальсу легкий, елегантний, по-балетному вишуканий. Прозорості звучання сприяє оркестрування, де перевага надається скрипкам, арфі та дерев'яним духовим інструментам. Поступово фактура густішає, валторнам доручена дуже чітка танцювальна ритмічна формула. З розвитком цього епізоду партії валторн все більше мелодизуються і стають одна від одної незалежнішими (нотний приклад 34).

В подальшому процесі викладу валторнам доручено співуче соло (нотний приклад 35), яке підхоплює фагот. В нотному прикладі 36 підголоски у вигляді “золотого ходу валторн”. Надалі валторновий ансамбль, об'єднаний з дерев’яними духовими, заповнює гармонічні вертикалі оркестрового викладу. В нотному прикладі 37 показано ефектний підголосок на стакато.

Різні групи інструментів починають активно використовувати мотив людини (по звуках висхідного квартсекстакорду), який в вальсовому мажорному контексті отримує світлий характер. Розвиток прямує до кульмінації, де валторни

з фаготами на фортіссімо стакато проводять стверджувальну тему (нотний приклад 38). Танцювальний вихор дістає риси фантастичності, чому сприяють також пасажні фрази валторн (нотний приклад 39).

Висхідна тема арфи ніби зображає легкий і невагомий силует танцюючого Заратустри, що, розпливаючись, піднімається вгору, щоб продовжувати свій танок в ефірних просторах всесвіту. А людина, яка лишилась на землі, довго дивиться йому вслід, прислухаючись до ледь чутних звуків танцю.

Останній розділ твору має назву “Пісня нічного мандрівника”. Він зв'язує безпечний танець з похмурим завершенням поеми, де, на противагу Ніцше, людина показана з своїми нездоланними сумнівами. Природа і людина залишаються розділеними як і на початку. Кожний музичний образ зберігає свою тональність: незвичне закінчення поеми відразу в двох тональностях (Сі мажор і До мажор).

Замисел поеми грандіозний. До Р. Штрауса задум протиставити велику тугу бунтівливої людини спокійній, величній, загадковій природі зустрічався у Г. Берліоза (“Фантастична симфонія”, “Гарольд в Італії”). Штраус не обмежується абстрактним контрастом. Він прагне показати становлення людини в різних фазах її відношення до природи — в сфері почуттів, в релігії, в науці. Композитор не занадто захоплюється містичною стороною, його Заратустра набагато більш реальний, ніж у Ніцше. Як пише Соллертинський, - “танець Заратустри — не космічний танок сфер, а ефектний, віртуозно інструментований віденський вальс. І, можливо, на Зоратустрі не плащ східного мудреця, а фрак, циліндр і монокль” [16; с.22].

2.2. Перший Концерт для валторни з оркестром

Р. Штраусом написано два концерти для валторни з оркестром. Їх розділяють шість десятиліть. ***Перший концерт для валторни мі-бемоль мажор*** був написаний взимку 1882-83 рр., коли Штраус був студентом Мюнхенського університету. Це одна з перших його серйозних композицій. Сьогодні цей твір разом з концертами В.-А. Моцарта є одним з найпопулярніших в валторновому репертуарі. Клавір він присвятив роковинам весілля своїх батьків Ф. Штрауса і Ж. Пшорр. Однак в партитурі написана присвята валторністу Оскару Францу. В Першому концерті особливо відчутний вплив німецької ранньої романтичної традиції, зокрема Р. Шумана.

Інструментальний склад оркестру: 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, литаври і струнні інструменти. Строї солюючої і оркестрової валторни відрізняються: солююча — in F, оркестрова — in Es. Важливими рисами концерту стали принцип монотематизму і віртуозне використання сольного інструменту.

Перший концерт для валторни з оркестром Мі-бемоль мажор Р. Штрауса складається з традиційних для цього жанру з 3-х частин, які йдуть без перерви. Проте, притримуючись сонатно-симфонічних співвідношень з протиставленням драматичного і ліричного начал, композитор привносить в твір романтичний принцип поемності композиції. Р. Штраус, крім того, виступає продовжувачем концертно-жанрових традицій Ф. Ліста в прагненні до блискучої віртуозності, укрупнення фактури. Він притримується трактування валторни як соло інструмента, що не зіставляється з цілим оркестром. Тому партії соліста відводиться першорядна роль. Р. Штраус часто змінює темпи, що відображає романтичну зміну настроїв. Блискучі пасажі, гострий ритм, піднесеність змінюються ніжними і граціозними темами, помпезність і урочистість - насмішкувато-гумористичними інтонаціями.

Початковий оркестровий акорд ніби оголошує, що вистава починається і закликає до уваги. Такий вступ придає твору риси театральності. Вступає соліст з бравурною темою, яка охоплює великий діапазон і наслідує сигнали мисливського рогу. Характер мелодії закличний, чому сприяє рух по звуках мажорного тризвуку, висхідні стрибки на кварту, сексту, пунктирний ритм (нотний приклад 40). З інтонацій цієї теми виростуть інші теми концерту. Несподівано після першого речення теми її підхоплює оркестр, але вже в тональності фа мінор (II ступінь Мі-бемоль мажору). Зміна ладу, перенесення звучання на ступінь вгору звучить досить несподівано для початку і привносить певну розробкову напругу в виклад матеріалу.

Солююча валторна в цій експозиції першої теми (тема А) участі не бере. Звертає на себе увагу інтонація руху по звуках тризвуку в межах октави, з якої виросте інша тема першого розділу, а також тріольна ритмічна фігура, що інтенсивно використується в майбутньому розвитку. В загальному, музика має характер героїчного маршу.

Валторна вступає з новою темою (В), яка контрастує з початковою і могла б сприйматись як побічна. Але Штраус не звертається в першій частині до сонатної форми і вже в цьому проявляється майбутній новатор. Тема В по-моцартівськи дуже тепла, лірична і сповнена вокальної широти дихання (нотний приклад 41). Інтонація висхідного октавного стрибка заповнюється наступним низхідним рухом. З точки зору форми це ідеальний класичний період. Оркестр виконує функцію супроводу. Подібно до викладу початкової теми, після солюючої валторни знову ініціатива переходить до оркестру. Знову з'являються риси розробковості (секвентне проведення початкового мотиву в тональностях першої групи споріднення). Солююча валторна спочатку відповідає підголоском, а потім перебирає в оркестру першість і активним рухом по хроматичній гамі та стрибком на кварту досягає місцевої кульмінації.

Знову оркестр проводить героїчно-маршову тему А, після чого звучить нова тема С. Це низхідний пасаж з гострим пунктирним ритмом, який змінюється

висхідним стакатним рухом (нотний приклад 42). Виникають певні асоціації з деякими доблесно-відважними мелодіями К.-В. Глюка. Інтонаційно це вже знайомий рух по звуках тризвуку, на цей раз мінорного. Ефектного блиску придає цій акцентованій темі низхідний стрибок на півтори октави і штрих стакато.

Починаються розробкові видозміни теми С. Вже знайомі інтонації звучать більш оптимістично в мажорі на висхідному русі по звуках тризвуку. В мелодичний виклад солюючої валторни вплітаються гамоподібна пасажна інтонація на стакато, стрибок на нону вгору, мотиви в тріольному ритмі. Форма теми С тричастинна з репризою, причому в репризі вона звучить вже в мажорі (Фа мажор замість ре мінору). Реприза теми С — це кульмінація всього першого розділу, а також останній фрагмент, де бере участь соліст. Починається протяжне оркестрове тутті, в якому синтезуються початковий тематизм і тріольні елементи з середнього розділу епізоду С.

Отже, форму першої частини концерту можна розглядати як рондо:

- Вступ (соло валторни на темі А);
- Рефрен (оркестрове тутті на темі А);
- Перший епізод (тема В);
- Рефрен (тутті оркестру);
- Другий епізод (тема С, 3-частинна форма);
- Рефрен (тутті оркестру).

Оркестр в загальному виконує функцію супроводу, хоча інколи солююча валторна веде тему дуетом (з скрипкою, з віолончеллю, з дерев'яними духовими).

Друга частина концерту — це лірична мінорна балада. Згадуються середні частини оркестрової музики Мендельсона, Брамса. Розмір тридольний (3/8), тональність — мінорна субдомінанта до основної (ля-бемоль мінор). Часто зустрічаються вальсові мелодичні звороти, а стакато супроводу викликає асоціації з баркаролою (нотний приклад 43).

Форма — тричастинна з репризою. Оркестрова роль — виключно супроводжуюча і акомпануюча. Тут знову основну увагу приділяється

мелодичним інтонаціям першої частини (висхідний стрибок на кварту, висхідний стрибок на октаву, рух по звуках тризвуку) і тріольній ритмічній фігурі. Сольна партія знову утворює дуети з кларнетом, фаготом, віолончеллю.

Фінал першого концерту для валторни з оркестром повертає нас до бравурних енергійних настроїв першої частини (нотний приклад 44). Форма знову рондоподібна. Перший епізод служить ліричним контрастом до рефрену; його тематичний матеріал зароджується на інтонації остінатного повторення, а потім відбувається його "розкачування" (нотний приклад 45). В процесі розвитку композитор об'єднує теми епізоду і рефрену.

Перший епізод досить розгорнутий і насичений розробковістю, з'являються знайомі інтонації по звуках тризвуку як висхідні, так і низхідні. Розвиток епізоду приводить до появи закличної фанфарної теми, якою починався концерт (нотний приклад 46).

В оркестровому tutti проходить тема оркестру, після чого з'являється другий епізод. Його матеріал виростає з секундових інтонацій, які інтенсивно розвиваються. Після останнього проведення рефрену солюючою валторною і ще одного оркестрового tutti звучить каденція соліста речитативного характеру (нотний приклад 47). Завершує концерт кода в дусі фіналів валторнових концертів Моцарта. Вона витримана в жанрі скерцо.

Особливо слід наголосити, що в Першому концерті для валторни Р. Штрауса одним з головних засобів формотворення стає принцип монотематизму. Тема вступу стає головною музичною тезою, інтонації якої (висхідний рух по звуках тризвуку, пунктирний ритм, низхідне заповнення інтервалу і ін.) стають основою тематизму всього концерту. Варіанти її перетворень віднаходимо в темах всіх частин цієї композиції поемного типу. В фіналі перед кодою тема звучить як нагадування в початковому вигляді.

2.3. Оперна музика

Оперна творчість досить повно відображає творчу еволюцію композитора: перші опери — “Гунтрам” (1893) та “Без вогню” (1901) — в традиціях Вагнера. Опери середнього періоду поділяються на дві стилеві галузі: близькі до експресіонізму з рисами декадентської естетики опери “Саломея” (1905) та “Електра” (1908). В цих симфонізованих музичних драмах композитор створює новий оригінальний жанр — “сценічна поема”.

Повернення до класичної традиції з більш ясною, прозорою звучністю відобразився у музиці опер “Кавалер троянд” (1911) та “Аріадна на Наксосі” (1912). Класичність та реалістичні риси притаманні також опері “Жінка без тіні” (1918).

В пізньому періоді Штраус створює комічну оперу “Інтермеццо” (на сюжет з свого сімейного життя); опери на античну міфологічну тематику: “Олена Єгипетська” (1928), “Дафна” (1938), “Любов Данаї” (1940); реалістичні комедії “Арабелла” (1933), “Мовчазна жінка” (1935), оперу-дискусію про проблеми оперного мистецтва “Капріччіо” (1942).

Опери “Саломея” (1905) та “Електра” (1908) стали тими першими сценічними творами, після яких про Р. Штрауса заговорили як про оперного композитора. Вони втілювали модну для тих часів декадентську естетику, відтак втілювали емоційний драматизм та похмурі хворобливі почуття. Штраус застосовує дуже експресивну мелодичну декламацію та різкі контрасти як у вокальних партіях, так і в звучанні оркестру. Вони передають пристрасті героїв. У цьому позначилися впливи модернізму. Звідси випливає неврівноваженість та нервовість у викладі музичного матеріалу.

Особливого значення в його операх, особливо починаючи від опери “Жінка без тіні” набуває оркестр, що вивищується над роллю звичайного супроводу, а часом Штраус надає йому головну роль. У цьому виявляється вплив його

симфонічних творів. Музична мова складна, з втіленням гіпертрофованих емоцій. Хоча Штраус не поділяв погляди на музику Арнольда Шьонберга і його ранній музичний експресіонізм, особливо на дванадцятитонову техніку, проте його риси простежуються в його оперній романтичній творчості. Тому у творчості Р. Штрауса відбулася певна трансформація рис романтизму із появою нових стилістичних напрямків, особливо експресіонізму, неокласицизму та натуралізму. Втім, Штраус не переступає межі романтичного стилю і пише тонку ліричну оперну музику, продовжуючи романтичний стиль музики далі, вже у XX столітті.

Винахідливість Штрауса в партії оркестру в оперних партитурах проявляється у створенні фантастичного колоризму, мерехтливих гармоній, раптових і різких вибухів інструментів, особливо у мідних духових, а також мелодичних ліній, що зображають ахання і охання. Цьому не в останню чергу сприяли, серед іншого, перебільшені склади духових інструментів. Деколи застосовувався почвірний склад, що створювало ефект міні-оркестру серед самих духових. Валторна, як натуральний, так і хроматичний інструмент, зі своїм м'яким, нерізким звуком відігравала активну роль у такого роду складу оркестру та створювала достатньо активне та виділене, хоча й м'яке сріблясте звучання.

Найпопулярніша опера “Кавалер троянд” продовжує модерністичну лінію музичної мови і активне застосування мідних духових. Талант мелодиста проявився у цікавих та неочікуваних мелодичних зворотах, в тому числі й у партії валторни.

У своїх пізніх операх Р. Штраус відходить від модерністичних рис і пише оперну музику у більш традиційному плані. Особливо показовою є опера “Капрічіо”, прем'єра якої відбулася у 1942 році, під час II світової війни. У ній лібретистом Клеменсом Краусом та композитором Ріхардом Штраусом дискутується вічне питання оперної музики: що є головнішим при поєднанні в творі, слово чи музика? Переважна більшість розвитку опери присвячена аргументам та діалогам на цю тему, при чому більшість проходить саме в оркестровій партії. При цьому оперна партитура є новаторською та дуже

конструктивною при збереженні романтичної мелодики. Композитор конструктивно поєднує слова з музикою таким чином, що музика дуже реалістично зображає мовленнєві ритми, стилі та схеми, при чому в такий спосіб, що характерний саме для театральної умовності оперного мистецтва. У монолозі фіналу підбиваються підсумки цієї дискусії з піднесеними мелодичними лініями та м'якими гармоніями, типовими для ранніх опер. Валторна використовується Штраусом для тонких натяків, двозначностей, підказок і підтекстів.

ВИСНОВКИ

Видатна творчість Р. Штрауса продовжує і збагачує великі досягнення його попередників. В основній частині згадувався вплив як композиторів класиків (Моцарт, Гайдн, Глюк), так і романтиків (Вебер, Шуман, Брамс, Ліст, Берліоз, Вагнер). Це стосується загального образного змісту музики, а також стилізації, наприклад, елементів інтонаційно-мелодичної мови. Щодо валторни, то ми неодноразово спостерігали використання “золотого ходу” (“Тіль Уленшпігель”, “Так говорив Заратустра”). Широко застосовує композитор інші засоби, які сформувались в творах попередників. Це доручання валторнам довгих педальних звуків, контрапунктів, кантиленних фраз, гри legato. Неодноразово в середньому розділі ми бачили використання ефектного валторнового staccato. Так, у кульмінації розділу “Танцювальна пісня” з “Заратустри” валторни з фаготами проводять стакатну тему. Сюди ж належить баркарольний супровід в Першому концерті.

Сміливі новаторські пошуки композитора, намагання максимально глибоко розкрити задум твору зумовили пошуки нових виразових засобів і підвищену увагу до властивостей інструмента. Якщо в деяких композиторів є улюблені інструменти, то у Р. Штрауса улюбленим було звучання всього оркестру і він розвивав саме його. Тому всі інструменти тут звучать яскраво, потужно і віртуозно. А це вимагає досконалої виконавської майстерності усіх музикантів, в тому числі і валторністів.

Р. Штраус використовує валторни різних строїв. Натуральних інструментів для його оркестру недостатньо. Насичені розвиненою хроматично-пасажною технікою, партії хроматичної валторни тут виписані по-новому і дуже складно. Штраус зробив валторнові партії ведучими мелодичними інструментами оркестру. У нього вони — віртуозні та універсальні в викладенні інтонаційних,

ладогармонічних і метроритмічних елементів. Він у короткому часовому проміжку використовував одночасно високий і низький регістри. Валторнові партії поєднували альтерації та складний ритмічний рух. Палітра звукових фарб використовується повністю — від різнохарактерних сурдин до могутнього fortissimo з піднятим вгору розтрубом. У ті це були великі новації.

Такий розвинений мелодизм часто поєднується з поліфонізацією оркестрової фактури і елементами розробковості. В цих насичених розробкових фрагментах валторни мають розвинені самостійні партії. Наприклад, наприкінці початкового розділу “Дон Кіхота”, де всі партії оркестру насичені пасажними інтонаціями при ритмічній багатоманітності дрібних тривалостей з поступовим поліфонічним ускладненням. Пізніше гнів Дон Кіхота у розмові з Санчо Пансою теж передається хроматизованими пасажними ходами у валторн.

У розробковій частині “Дон Жуана” заклична інтонація, яка нагадує мисливський ріг, в процесі розвитку ускладнюється, насичується хроматизмами і отримує риси “нескінченної мелодії” Вагнера. А в процесі розвитку побічної теми цього твору валторнові підголоски разом з іншими групами плетуть складне гармонічно багатоголосне мереживо, що нагадує епізоди “Трістана і Ізольди”. Складна інтонаційно, ритмічно та технічно тему валторни проводиться разом з гобоями і скрипками в епізоді “Про радощі та прикрощі” (“Так говорив Заратустра”). В цьому ж епізоді в хоральному розділі валторнова партія насичена хроматизмами.

В частині “Танцювальна пісня” (“Так говорив Заратустра”) поліфонія валторнових голосів побудована на розвиненому складному хроматизованому мелодизмі. Технічно складні пасажного типу фрази створюють фантастичний колорит. В насиченій мелодичними рисунками музичній тканині найважливіші інтонації доручаються інструментам, які здатні прорізати загальне звучання.

Подібним чином використана валторна в десятій варіації поеми “Дон Кіхот” (“Поєдинок з лицарем Білого Місяця”), де акцентовані, на динаміці forte “бойові” сигнали валторн разом з іншими інструментами малюють цілу батальну картину.

Гранично високі звуки валторн, труб, тромбонів в поєднанні з іншими голосами оркестру створюють барвисті і потужні звучання. Для музичної мови Штрауса характерно, що калейдоскоп мотивів, які змінюють один одного, створює течію безперервного руху, повного енергії і цілеспрямованості. В цьому стрімкому потоці завдяки тембровим і технічним можливостям важлива роль відводиться і валторні.

Доволі часто зустрічаються у Штрауса простіші діатонічні інтонації, які властиві цьому інструменту, а саме — закличні сигнальні мотиви. Такий мисливський сигнал звучить у вступній частині Першого концерту Мі-бемоль мажор, а також в розробковій частині поеми "Дон Жуан", де автор хоче передати вдаване напускне співчуття Дон Жуана до донни Анни. Для цієї мелодики властивий активний висхідний напрям, стрибки, рух по звуках тризвуку, пунктирність ритму. Ці засоби служать розкриттю героїчного змісту.

Героїчна образність присутня в багатьох творах Р. Штрауса. Одна з відомих його симфонічних поем має назву "Життя героя". Композитор розвиває тему людської мужності та самовідданості, що яскраво проявилась у Бетховена, а пізніше у романтиків (Вебер, Вагнер). Для великих митців завжди було властиво звеличувати художніми засобами високі героїчні вчинки на захист добра та справедливості.

Для Р. Штрауса здатність на героїзм — важливий показник оцінки особи. Навіть в "Дон Жуані" композитор передусім підкреслює відвагу, мужність та жагу перемоги. Активну роль у розвитку головної партії в симфонічній поемі "Дон Жуан" відіграють героїчні підголоски валторн. Далі на початку розробки їм доручено мужні пунктирні мотиви при змалюванні батальної оркестрової сцени. І повністю тема Дон Жуана в унісон всіх валторн проводиться на фоні скрипкового тремоло.

Мандрівний пройдисвіт Тіль теж наділений мужніми рисами. Його тему проводять валторни в унісон на фортіссімо. В кульмінації симфонічної поеми "Тіль Уленшпігель" валторнам з тубами доручено вести героїчний помпезний

марш. До цієї ж групи образів треба віднести і доблесно-відважну тему С з Першого концерту для валторни. Проте закличні інтонації у валторни та труби в епізоді “Видужуючий” (“Заратустра”) мають вже не героїчний, а глузливий характер.

Ліричні образи контрастують і доповнюють героїчні; в їх розкритті Р.Штраус теж проявляє себе як глибокий і самобутній художник. Яскравим зразком теплої лірики раннього Штрауса є наповнена вокальною широтою дихання тема В з Концерту для валторни №1. Саме здатність валторни “співати” зумовлює таке широке використання інструменту в емоційних епізодах його творів. В симфонічній поемі “Тіль Уленшпігель” романсові підголоски передають почуття закоханого героя, а благородний образ донни Анни змальовує злагоджене наспівне валторнове двоголосся (поема “Дон Жуан”). Пристрасно-захоплена побічна тема цієї ж поеми, витримана в дусі італійських оперних мелодій, доручена валторні та гобою. Ніжну виразну мелодію, яка виражає вірність романтичного лицаря Дульсінеї Тобоській (поема “Дон Кіхот”) покладено на соло валторн на фоні варіацій віолончелі. Співуче соло валторн є і в “Танцювальній пісні” (“Так говорив Заратустра”).

В розглянутих в основній частині роботи прикладах можна простежити як взаємодіє валторна з іншими інструментами. Наприклад, в Першому концерті цей зв'язок часто зустрічається у вигляді дуету, що зумовлено прозорою фактурою оркестру (дуети валторни з солюючою скрипкою, віолончеллю, кларнетом, фаготом). У симфонічних поемах поєднання з дерев'яними духовими дає наповнене цілісне звучання. Проведення теми разом з фаготами (“Танцювальна пісня” з “Заратустри”) зумовлене не тільки тембровою злагодженістю: кульмінація розділу потребує посилення динаміки звучання. В темі переляку Тіля (“Тіль Уленшпігель”) блиск валторнового звучання послаблюється трепетним тембром засурдинених скрипок. В поемі “Дон Кіхот” піднесено-екстатичну мелодію валторни проводять з скрипками, “зміцнюючи” м'яке забарвлення струнних: герой не просто мрійник, він готовий до боротьби.

Р. Штраус часто використовує злагоджене звучання валторнової групи оркестру для акордового, гомофонно-гармонічного викладу. Піднесений оркестровий хорал з благородною темою солюючої віолончелі завершує поему “Дон Кіхот”: останній раз перед героєм проходять спогади його життя. Траурний характер має хоральний розділ в “Уленшпігелі”. Подібний виклад музичного матеріалу спостерігається і в “Заратустрі” (тема “відрази”, епізод “Про радощі та прикрощі”).

В ряді випадків валторни використані в ролі акомпанементу, де їх участь у супроводі підкреслює той чи інший жанр, застосований автором. Ритмічна фігура в розділі “Танцювальна пісня” (“Заратустра”) підкреслює жанр вальсу. В восьмій варіації поеми “Дон Кіхот”, де зображене “плавання” героїв на “зачарованому судні”, валторни створюють баркарольну ритмічну пульсацію, на фоні якої “розтікаються” пасажі дерев'яних та струнних. А в початковому розділі цього ж твору валторнам з фаготами доручено супровід, де важливу роль грає гостра ритмічна фігура, що придає музиці характер пишного аристократичного танцю.

Неодноразове застосування сурдин зумовлене програмним змістом твору. Ансамбль засурдинених валторн на початку поеми “Дон Кіхот” передає марення подвигами головного героя, які навіяні читанням лицарських романів. В розділі “Про людей з потойбічного світу” (“Так говорив Заратустра”) змальовує нелегкі пошуки людиною істинного змісту в житті.

В симфонічній поемі “Дон Кіхот” композитор вдався до такого рідкісного засобу в валторновій музиці як тремоло (імітація бекання баранів, яких герой сприйняв як військо грізного Аліфанфарона у другій варіації).

В “Тілі Уленшпігелі” валторнове звучання стає одним з лейттембрів твору: адже їм доручено багаторазове проведення головної лейттеми.

Творчість Р. Штрауса — великий спадок музичної культури. Навіть розгляд всього декількох його творів показав, які великі завдання ставив і вирішував цей геніальний художник, який глибокий і різноманітний його образний світ. Знайомство з творами Р. Штрауса “занурює” слухача в глибини духовних пошуків

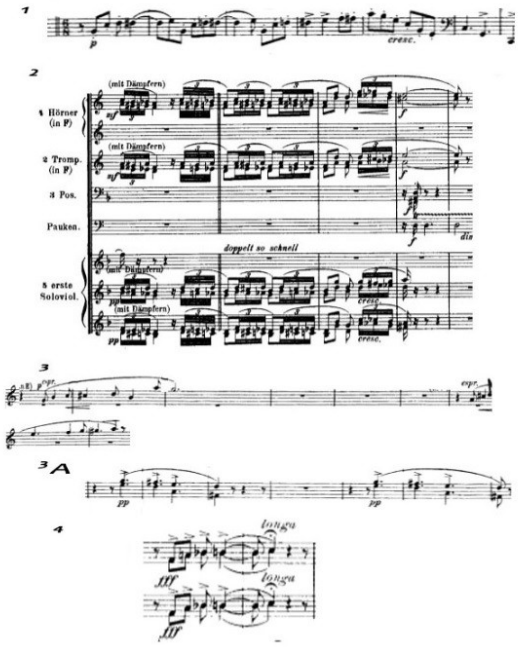
людини і дає гуманістичну відповідь на найсерйозніші запитання. І валторна, що володіє своїм власним оригінальним “голосом”, “співає” разом з усіма іншими інструментами і тим самим створює величний і неповторний світ симфонічної музики Р. Штрауса.

Список використаних джерел

1. Бестужев И. Рихард Штраус - последний классик немецкой музыки // Творчество народов мира / Изд-во "ТиО". – Москва, 2012. – Вып. 5. – С. 18-41
2. Буяновский М. Валторна. – М.: Музыка, 1961. – 142 с.
3. Дегтярева Н.И. Модерн и австро-немецкая опера начала XX века: Р. Штраус. Ф. Шрекер. А. Цемлинский [Текст] : (учебное пособие) / Н.И. Дегтярева. -СПб.: СПбГК, 2014. - 138 с.
4. Канчели М. Крупная одночастная форма в творчестве Р. Штрауса / М. Канчели // Канчели М. Крупная одночастная форма. – Тбилиси: Ганатлеба, 1969. – С. 133-163
5. Кенигсберг А. К. От Вебера до Рихарда Штрауса. 24 немецкие оперы XIX – первой половины XX вв. История создания. Сюжет. Музыка: учеб. пособие / Кенигсберг А. К. – СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2010. – 226 с.
6. Краузе Э. Рихард Штраус [Текст] / Э. Краузе; [пер. с нем. Г.В. Нашатыря / [предисл. к рус. изд. Б.В. Левика]. - М. : Музгиз, 1961. - 600 с.
7. Краузе Э. Штраус и его время [Текст] / Э. Краузе // Сов. Музыка. - 1957. - № 7. - С. 118-125.
8. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Научно-популярная брошюра. М.: Музыка, 1970. - 107 с.
9. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. – М.: Музгиз, 1939. – 139 с.
10. Марек, Джордж. Рихард Штраус. Последний романтик / Перевод книги: Раиса Сергеевна Боброва, И. Маненок. - М.: Центрполиграф, 2002. - 400 с.
11. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков: Густав Малер, Рихард Штраус: учеб. пособие / Неболюбова Л. – К.: Музична Україна, 1990. – 167 с.
12. Орджоникидзе Г. Р. Штраус // Музыка XX века: Очерки в двух частях. – М.: Музыка, 1977. – Ч.1, кн. 2. – С. 199-237.
13. Палійчук І.С. Еволюція концерту для валторни у європейському музичному мистецтві. - Режим доступу до джерела: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19601/1/PALIICHUK.pdf — с.123-129.
14. Полех Л. История создания и история интерпретации концертов для валторны В.А. Моцарта // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. научно-метод. трудов / Сост.: Усов Ю.А. – М.: Музыка, 1991. – Вып.10. – С. 130-145.
15. Савка А.М. Постаті диригентів львівської філармонійної сцени (1902-1903 рр.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.13. – Рівне: РДГУ, 2008. – с. 66-75
16. Соллертинський І. Симфонічні поеми Ріхарда Штрауса / Переклав на українську мову Білоцерківський В. - Режим доступу до джерела: http://maysterni.com/publication.php?id=142755
17. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. - Вип. 1. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
18. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых

инструментах. - Вип. 2. – М.: Музыка, 1988. – 184 с.
19. Ферендович, М.В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект). Доступ до джерела: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/diss_ferendovych.pdf
20. Якустіді І.В. Значення тембру валторни у процесі навчання: Автореф. дис. … д-ра мист.: 17.00. 02 / Київ. держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. – К., 1993. – 32 с.
21. Editions Bim & The Brass Press Online Store, International Music Publishing. - Режим доступу до джерела: https://www.editions-bim.com
22. Strauss: Also sprach Zarathustra / Conductor: Dudamel. - Berliner Philharmoniker. - 26.10.2012. - Режим доступу до джерела: http://www.youtube.com/watch?v=Szdziw4tI9o

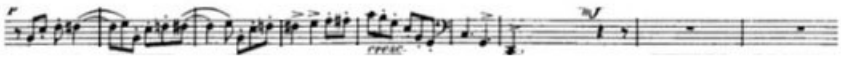
Нотні приклади



5

А

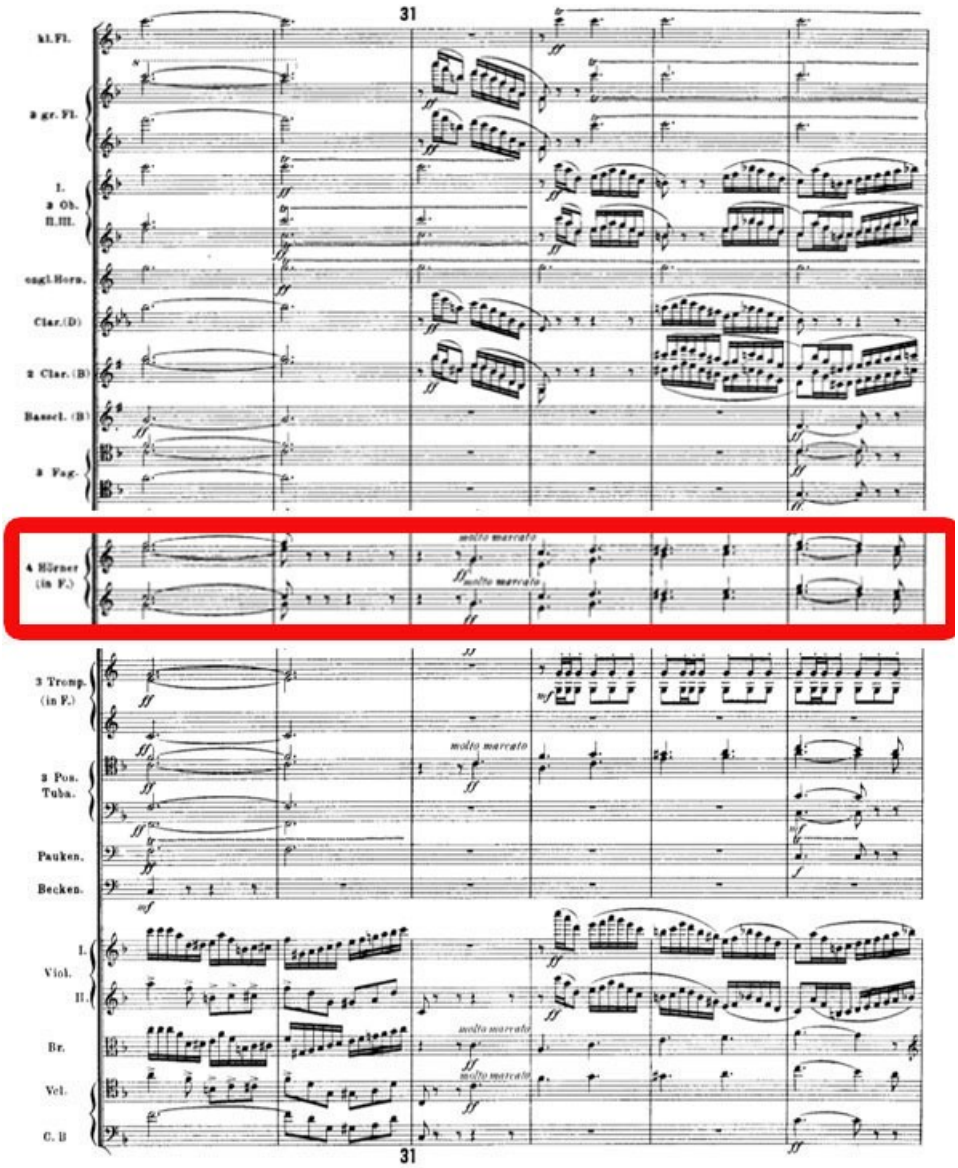
Б

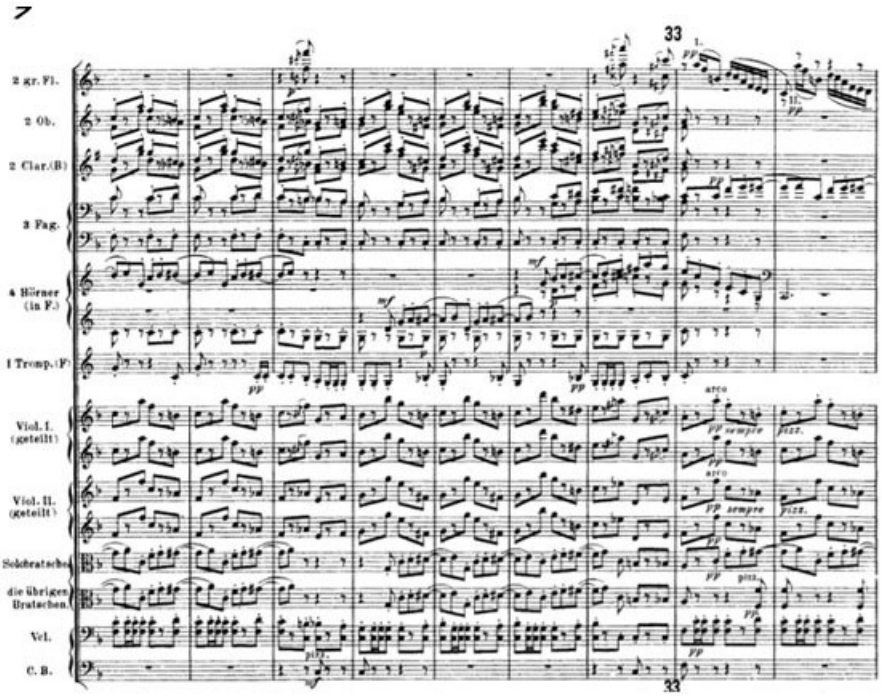


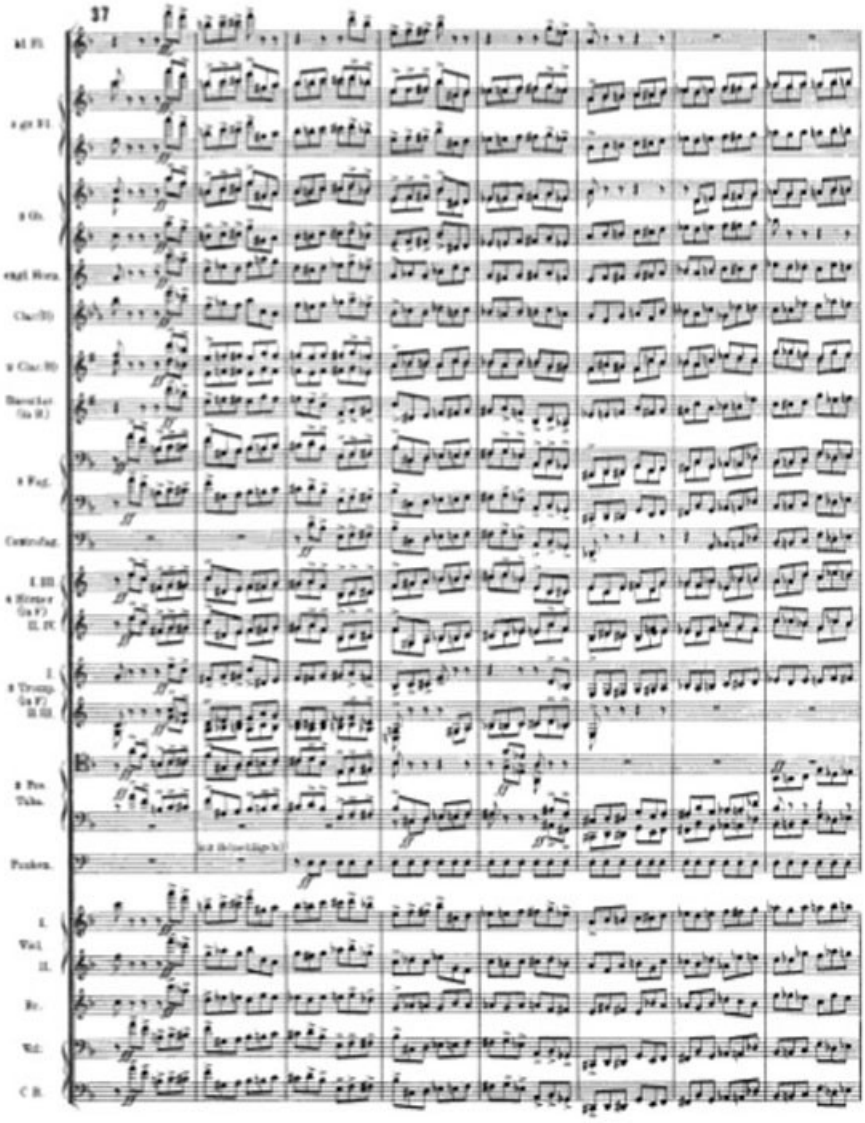
В

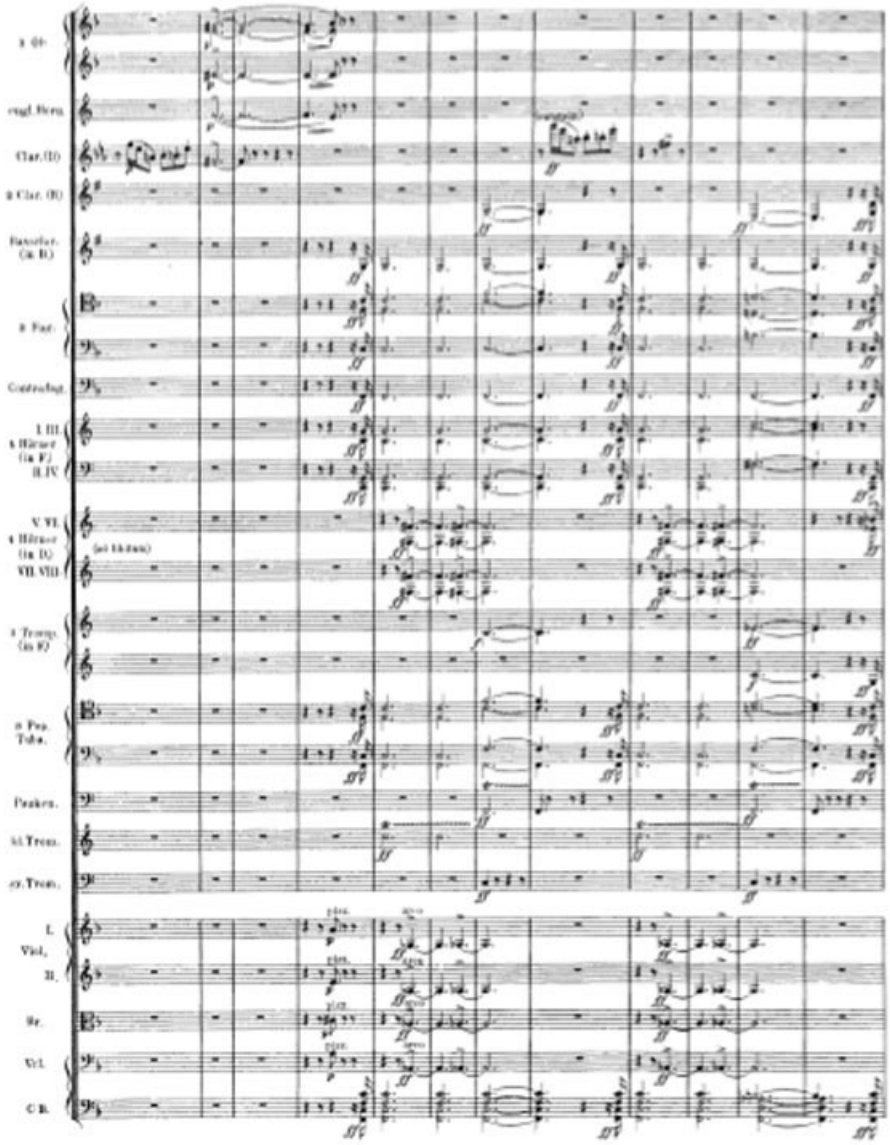
Г

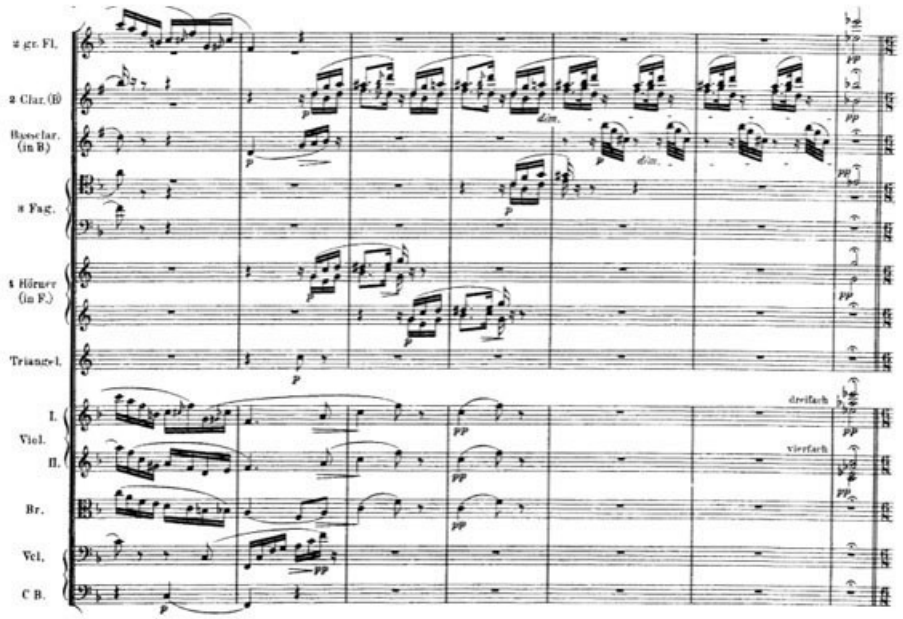
Д


31
kl. Fl.
2 gr. Fl.
I.
2 Ob.
II. III.
engl. Horn.
Clar. (D)
2 Clar. (B)
Bassel. (B)
2 Fag.
4 Hörner
(in F.)
molto marcato
3 Tromp.
(in F.)
2 Pos.
Tuba.
Pauken.
Becken.
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
C. B
31

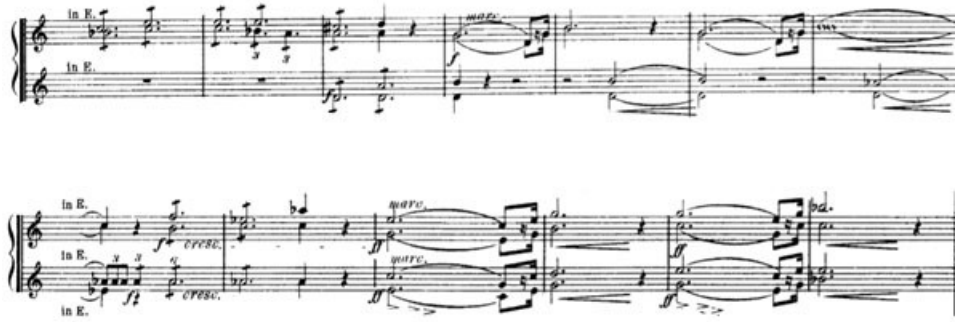

33
2 gr. Fl.
2 Ob.
2 Clar.(B)
3 Fag.
4 Hörner (in F.)
I Tromp.(F)
Viol. I. (geteilt)
Viol. II. (geteilt)
Solobratsche
die übrigen Bratschen
Vcl.
C. B.
arco
sempre
pizz.
33


37
Fl. II
Ob.
Engl. Horn
Clar. (B)
Clar. (B)
Bassoon
Fag.
Contrafag.
Horn
Trump.
Pos.
Tuba
Pauken
Vl.
Vl.
Br.
Vc.
C B.

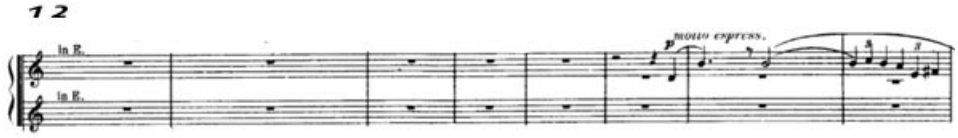

2 Ob.
engl. Horn
Clar. (I)
2 Clar. (II)
Fagotter. (in B.)
2 Fag.
Contrafag.
I. III.
4 Hörner (in F.)
II. IV.
V. VI.
4 Hörner (in D.)
VII. VIII.
(ad libitum)
4 Tromp. (in F.)
6 Pos. Tuba.
Pauken.
kl. Trom.
gr. Trom.
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
C B.


2 gr. Fl.
2 Clar. (B)
Basclar. (in B)
2 Fag.
4 Hörner (in F.)
Triangel
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
C B.
dreifach
vierfach

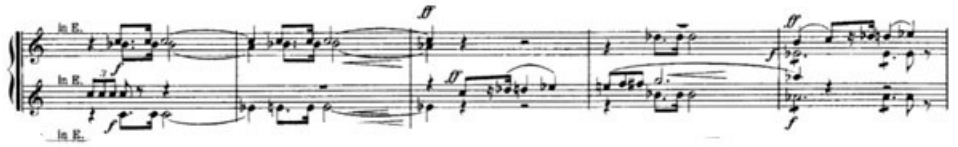
11


in E.
in E.
mare.
in E.
in E.
in E.
cresc.
cresc.
mare.
mare.

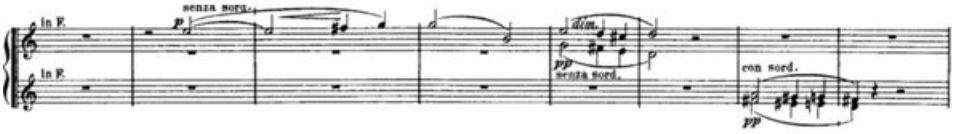
12


in E.
in E.
molto express.

13


in E.
in E.
in E.

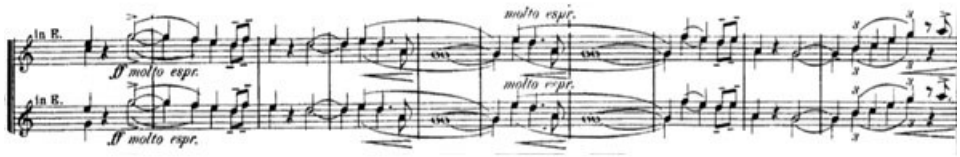
14


in F.
in F.
senza sord.
dim.
senza sord.
con sord.

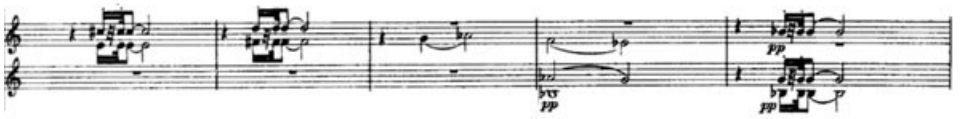
15

in F.
in F.

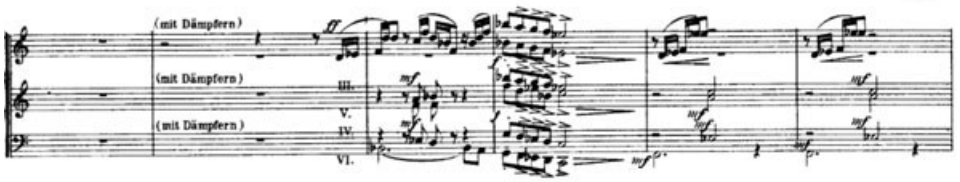
16


in E.
ff molto espr.
molto espr.
in E.
ff molto espr.
molto espr.

17


pp
pp
pp

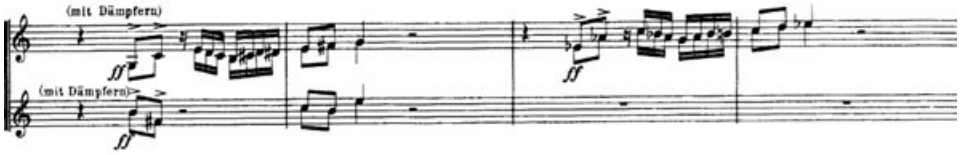
18


(mit Dämpfern)
ff
(mit Dämpfern)
III.
V.
(mit Dämpfern)
IV.
VI.
mf
mf
mf
mf

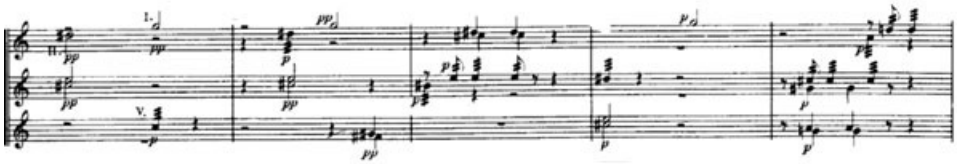
19

dim.
(träumend)
mf
poco calando
III.
V.
IV.
VI.
mf
p

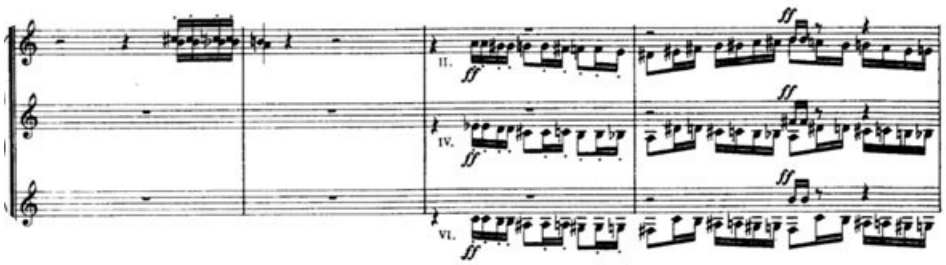
20


(mit Dämpfern)
ff
(mit Dämpfern)
ff
ff

21

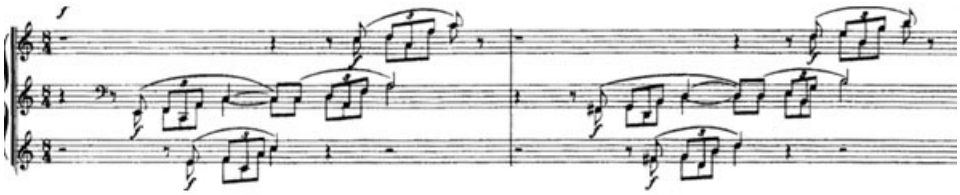


22

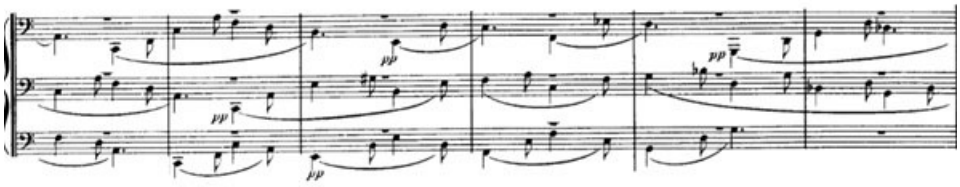


23

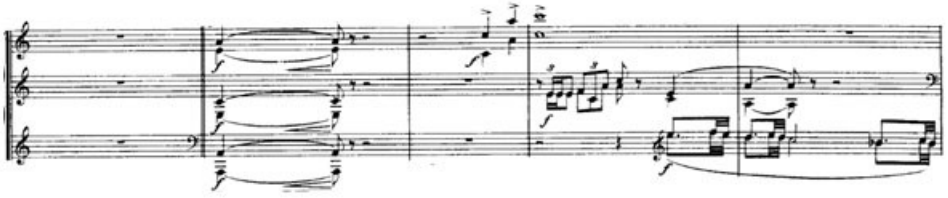
24



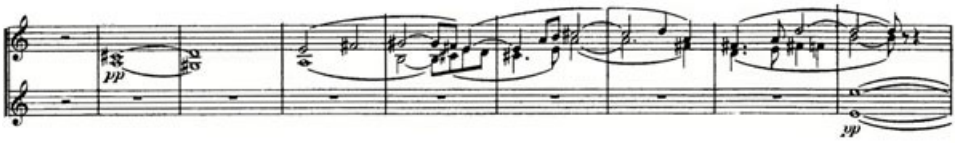
25



26



27



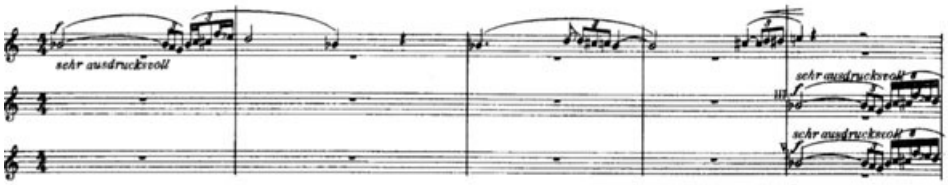
28

cre - do in unum de - um
(Dämpfer weg)
(mit Dämpfern)
(ohne Dämpfer)

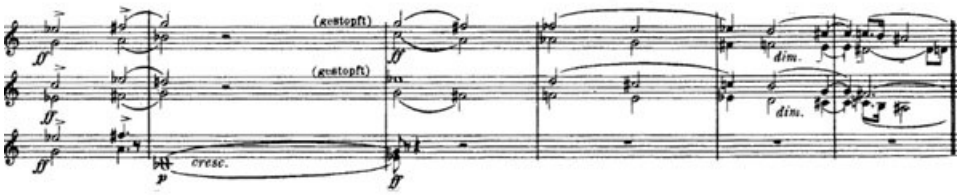
29

breit

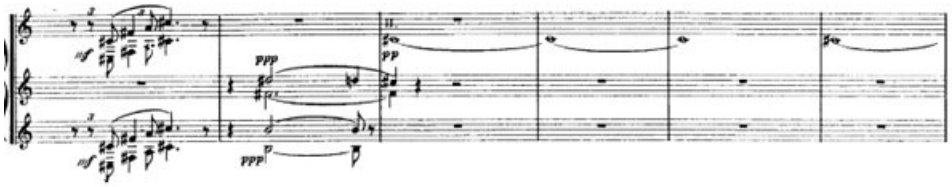
30


sehr ausdrucksvoll
sehr ausdrucksvoll
sehr ausdrucksvoll

31


(gestopft)
(gestopft)
cresc.
dim.
dim.

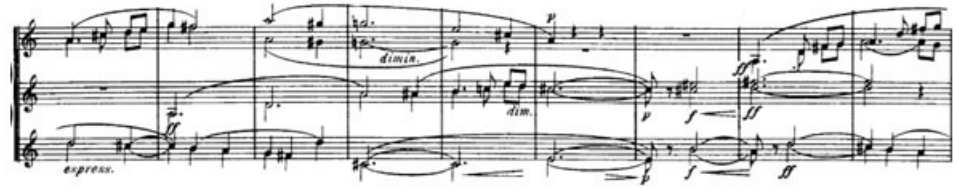
32



33

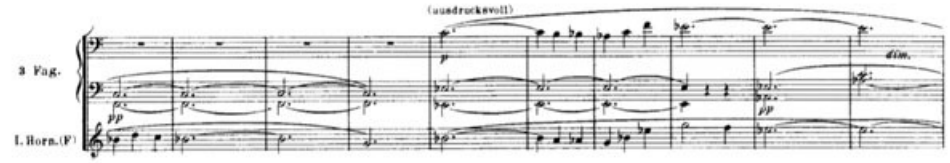
I. Horn (F)
I. Tromp. (C)
dim.

34


dimin.
dim.
express.

35

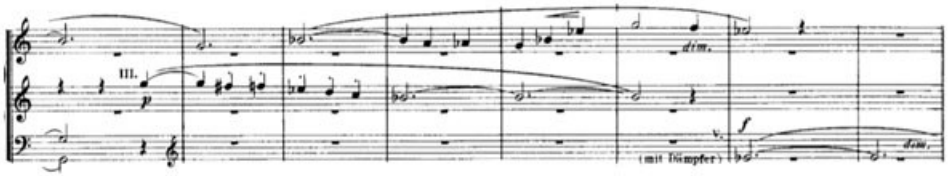
(ausdrucksvoll)
p


(ausdrucksvoll)
p
dim.
3 Fag.
pp
I. Horn.(F)

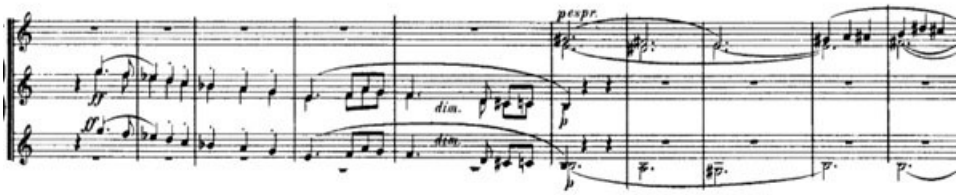
36

molto dim.
ppp
p

37


III.
p
dim.
(mit Dämpfer)
f
dim.

38


espr.
ff
dim.
ff
dim.
p

39

40

Corno Solo in F

Solo

energico

41

Cor. S. in F

Solo con espress.

Cor. S. in F

42

Cor. S. in F

Solo energico

Cor. S. in F

dolce

43

Corno Solo in F

Solo

p dolce

Cor. S. in F

44

Cor. S. in F

Solo

Cor. S. in F

Tutti

45

Cor. S. in F

Solo

espressivo

Cor. S. in F

46

Cor. S. in F

un poco calando

47

Cor. S. in F

Solo maestoso

aus freiem Vortrage

Cor. S. in F

dim.