

Comparison of the last one made it possible to identify three key episodes of melodrama, in which the principles underlying the screenwriting dramaturgy are expressed through the purely musical regularities. Here analyzed the structure of some orchestral numbers, studied the function of orchestra, regarded the logic of tonal plan.

Also among the other research subjects is the regularities of intonation-dramaturgical development of melodrama «Bergliot»: features of the use of themes-remiscences, specifics of the application of some intonations in the describing and development of certain images.

All these characteristics relate to the musical material, concentrated in the orchestral party. The actress monologue is a poetic text that is spoken in the background instrumental accompaniment, so in the article he paid less attention. The concluding sentences contain the information about the further development of the analyzed peculiarities of dramaturgy and composition of Edvard Grieg's melodrama «Bergliot» in later musical-dramatic works of the composer.

Keywords: E. Grieg, «Bergliot», melodrama, Norwegian Musical Theatre.

Вадим Ракочі

SOLI ДРУГОЇ ЧАСТИНИ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТА Й. БРАМСА

Скрипковий концерт Й. Брамса – одна із визнаних перлин жанру. Створений у 1876 році, він незмінно привертає увагу виконавців і належить до кількох «обраних» скрипкових концертів в історії світової класичної музики. Проте в роботах дослідників він не знайшов такого ж значущого місця і розгляд концерту, як правило, здійснюється в контексті загального аналізу творчості композитора. Саме під таким кутом в своїй монографії скрипковий концерт розглядає О. Царьова [8]. Зосередженість дослідниці на жанрі симфонії в творчості Й. Брамса призвела до дозованої уваги щодо інструментальних концертів загалом і скрипкового концерту зокрема: побіжно розглянуто співвідношення соліста й оркестру, але особливості оркестрового викладення у Й. Брамса потребують додаткового висвітлення.

В збірці, присвяченій музиці Австрії та Німеччини XIX сторіччя [9], інструментальні концерти Й. Брамса проаналізовані значно детальніше. Зазначається рівність функцій соліста і оркестру, що на думку автора вказує на завуальоване втілення Й. Брамсом ознак жанру *concerto grosso*. Та головна увага традиційно приділяється образному наповненню концерту, що має як висновок порівняння із скрипковим концертом Бетховена: «обом творам притаманна краса рідкісної гармонічності» [9, с. 475].

Інші дослідження, присвячені скрипковому концерту Й. Брамса, на жаль, традиційно оминають питання оркестрового викладення. Так В. Солнцев [6], досліджуючи скрипкові концерти в творчості австро-німецьких композиторів, взагалі не торкається оркестровки, повністю сконцентрувавшись на питаннях стилю і особливостях викладенні сольної партії.

Серед рідких робіт, в яких приділено значну увагу саме оркестру Й. Брамса в скрипковому концерті, вкажемо на дослідження О. Анісімова [1] із увагою до оркестрового стилю. Дослідник вважає, що «в оркестровому мисленні Брамса колористичність оркестру грає незначну роль» [1, с. 17], і пов'язує це із загальною лірико-філософською спрямованістю творчості, із рівновагою класично-раціонального та романтично-емоційного витоків. Подібна аргументація не видається безперечною, адже за умови її прийняття виникне запитання щодо яскравого, часом блискучого оркестрування композиторів-класиків або значної стриманості оркестрування у низки композиторів-романтиків.

Потрібно відзначити, що скептицизм щодо оркестрування Й. Брамса можна зустріти і у деяких інших авторів. Так, А. Карс [4] наголошує, що «не симпатизуючи колориту і теплу вагнерівського типу, нехтуючи яскравістю та блиском Листа, Брамс відмовився вчитися у них можливостями сучасного оркестру, збагатитися їх досвідом оркестрового барвистого письма, навіть якщо б він міг докласти ці методи до своєї власної музики» [4, с. 252]. Це твердження звучить вельми дискусійно: фактично, ігнорується своєрідність образного світу музики, який єдиний може пояснити специфічну стриманість оркестрування Й. Брамса.

Ю. Фортунатов [7] – дослідник із дуже тонким відчуттям оркестру – підкреслює саме індивідуальність оркестрового викладення Й. Брамса і його неповторність. «Спробуйте відтворити брамсовську оркестровку! Вона буквально незрівняна» [7, с. 127]. Ключовим видається спостереження щодо зв'язку між оркестровим стилем і образним наповненням музики Й. Брамса, що цілком пояснює сутність викладення: «В його симфонічній творчості мотиви *надзвичайного* – чогось, що виходить за межі ординарного <...> – знімаються. Тут автор звертається швидше до того життя, яке весь час перед митцем і частиною якого є сам митець» [7, с. 121].

Цю точку зору поділяє і Г. Галь [3]. Автор зазначає, що інструментовку Й. Брамса не можна розглядати в контексті оркестрової палітри Вагнера, «адже Брамс чує зовсім інакше, і структура його музики в корні відмінна від вагнерівської» [3, с. 160]. Дослідник аналізує оркестр Й. Брамса і відзначає, що в розцвіті майстерності композитора «<...> оркестрові фарби складають вже невіддільну частину всієї музичної концепції, а реальне звучання оркестру абсолютно ідентичне задуманому» [3, с. 145]. Результатом стає можливість

відчуті необмежене «радісне відчуття творчої свободи», що особливо яскраво втілюється у жанрі інструментального, зокрема, скрипкового концерту, створеному на злеті розквіту таланту композитора.

К. Ростанд [13] – один з небагатьох дослідників, хто аналізує оркестр Брамса саме в скрипковому концерті. Він доходить висновку, що оркестр «трактовано у виключено симфонічній манері, <...> ніби мова йде про різновид симфонії із лідируючою скрипкою» [13, с. 577]. Аналізуючи другу частину, автор наводить показову цитату-відгук Сарасате – знаменитого скрипаля ХІХ сторіччя, – який не зрозумів концерт і його оркестрову мову зокрема: «Мені видається позбавленим смаку знаходитись на естраді, зі слухачами, зі скрипкою в руці, коли гобой грає *сам мелодію* всього твору» [13, с. 574].

З наведеного огляду літератури, що торкається оркестрової мови композитора, впливає неоднотайність поглядів на оркестр митця. Аналіз оркестрування Й. Брамса має *на меті* з'ясувати особливості оркестрового викладення Й. Брамса в Скрипковому концерті і завдяки дослідженню оркестрування зрозуміти, чи насправді оркестр Й. Брамса, як стверджують деякі дослідники, позбавлений яскравості і колориту.

Актуальність дослідження оркестровки концерту полягає в можливості глибше проникнути в образний світ композитора, краще зрозуміти взаємодію солісту та оркестру у Й. Брамса. Оркестрування твору мало висвітлюється в науковій літературі, тож розгляд концерту під новим кутом зору завжди актуальний через незмінну – впродовж майже 150 років – популярність концерту у виконавців і слухачів. Практично-спрямований аналіз оркестрування також завжди на часі: його результати цікаві виконавцям, диригентам, оркестрантам, яким допоможуть у створення нових концепцій виконання і стануть у нагоді музикознавцям, що комплексно досліджують творчість митця.

В основі методики нашого аналізу оркестрування є принципове розмежування *зовнішньо оркестрового* і *внутрішньо оркестрового* солістів. Під зовнішньо оркестровим солістом розуміється інструмент, який *a priori* є провідним або рівним учасником в парі соліст-оркестр; останній, незважаючи на різні варіанти своєї ролі, інтерпретується як рівний або підлеглий. Інструмент-соло – опорний компонент цього союзу. Незалежно від стилю, індивідуальних особливостей трактування ролі і значення оркестру, в процесі інструментування у композитора превалює завдання підкреслити тембр-соло на тлі десятків оркестрових голосів, не дозволити йому потонути у вирі оркестру, виділити характерні риси саме його звучання. У такій якості соліст проявляється насамперед в жанрі інструментального концерту (хоча і не вичерпується тільки цим жанром).

Підкреслення тембру зовнішнього соліста відбувається за рахунок як фізичних, так і спеціально-оркестрових прийомів. До перших належить розташування виконавця (за винятком органіста), зазвичай, на першому плані, і, як наслідок, можливість стежити за його рухами, мімікою, артикуляцією. До другої групи відноситься динаміка, щільність оркестрового супроводу, реєстрове, фактурне виділення на тлі оркестру та інші прийоми – все, що не дозволить солісту розчинитись в оркестрі. Ще одна особливість зовнішньо оркестрового solo – в його незмінності: обравши певний тембр ведучим, композитор не змінює його до кінця твору. Тобто термін «solo» – це статус запрошеного виконавця.

Протилежна ситуація у випадку трактовки інструменту-солісту як рядового учасника оркестру. Гру без супроводу ми називаємо *справжнім соло*, а за наявності супроводу *солюючим тембром*. Але внутрішньо оркестровий інструмент-соліст постійно розчиняється у візерунках звучання цілого, часом виходить на перший план, інколи замовкає зовсім, дозволяючи слухачу переключити увагу на інші тембри-голоси. У цьому ще одна відмінна особливість внутрішньо оркестрових soli: вони лабільні і мінливі, адже, зазвичай, композитор уникає тембрального одноманітності, постійно наділяючи різні інструменти рисами ведучого.

Вибір Скрипкового концерту Й. Брамса для оркестрового аналізу зумовлений тим, що він ясно експонує зрілий оркестровий стиль митця. *Adagio* обрана саме через чітке прослуховування гри тембрів солістів. Гра тембрів в оркестровій музиці є постійним чинником розгортання матеріалу і важливим елементом музичного розвитку. В другій частині концерту вона є складником драматургії, сприяє безперервному оновленню звучання через відтінки тембрів і безпосередньо впливає на побудову форми через особливу оркестрову динамізацію репризи.

Частина починається з тонічної терції фаготів, що дає настройку на нову тональність (F-dur після D-dur першої частини) і тембральний колорит. Перша частина впродовж відносно тривалого часу не мала спеціального забарвлення: домінувало *tutti* на чолі із солюючою скрипкою, що передбачає велику кількість дублювань і нівелювання характеристичності окремих тембрів. Таке викладення пов'язано із заключним характером матеріалу.

Тож «несподівана» терція у фаготів (чистий тембр!) беззаперечно анонсує початок іншої музики. Початок частини струнного концерту тембром дерев'яних духових є доволі поширеним завдяки утворенню яскравого тембрального контрасту між оркестром і солістом. А. Адлер [10], аналізуючи взаємодію соліста і оркестру, вказує на чисельні приклади такої оркестровки початку повільних частин концертів, зокрема на віолончельний концерт А. Дворжака та скрипковий концерт

П. Чайковського, де «фарба соліста звучить дуже свіжо, незважаючи на факт, що струнне звучання домінувало в першій частині» [10, с. 618].

Темброва «перебудова» стає основною функцією початкової терції. Розгортання духового тембру відбувається за мить із появою двох валторн, що разом із фаготами утворюють тонічний квартсекстакорд з опорою на домінантовий звук «с», і мішаним духовим тембром підготовлюють розлогу тему, доручену виключно духовим інструментам.

Adagio

Неочікуване теплий як для духових інструментів характер надає використання в якості носія мелодії гобоя – найтеплішого духового інструмента – і до того ж в області виразної гри¹. Його *солюючий тембр*, багатий на обертони із ледь відчутним в цьому регістрі носовим відтінком

¹ Гобой як солюючий інструмент зустрічається у Й. Брамса не вперше. Вкажемо, зокрема, Першу симфонію, яка розпочинається мелодією в експонуванні саме тембром гобоя. Вибір цього тембру має глибокі підвалини і наповнений значним символізмом. Перша симфонія Й. Брамса отримала опус 68. П'ята симфонія Л. ван Бетховена – опус 67. Відомо, що Й. Брамс спеціально «тримав» цифру 68 невикористаною, аби із зверненням до цього жанру підкреслити витоки своєю симфонії. І на думку відразу спадає перша частина П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, де саме гобой виграє знамените соло-каденцію на початку репризи.

надає всій побудові напрочуд оксамитові фарби. Примітним і продуманим задалегідь ефектом стає використання флейт в більш низькому порівняно із гобоєм регістрі, окрім трьох останніх тактів розділу, де вже її прохолодний тембр на кульмінації вперше ясно зазвучить в третій октаві вище за гобой.

М. А. Римський-Корсаков в «Основах інструментовки» [5] значну увагу приділяв побудові вертикалі, розглянутої під кутом рівного і збалансованого звучання. Він вказував, що розміщення флейт нижче за гобої або кларнети призводить до «химерності» звучання. Звичайно, композитор не виключав можливість порушення теситурного порядку інструментів, але сам рідко вдається до нього. Порушення порядку розташування інструментів здатне виділити потрібний тембр, розміщений в області виразної гри і затінити звучання іншого тембру, розміщеного в «незручному» регістрі¹.

А. Веприк аналізує своєрідність «нерівнотеситурного порядку» [2, с. 179] перш за все у дублюваннях поєднаннях. Але видається цілком логічним екстрополовати поняття і на загальний аналіз оркестрування, роблячи головний акцент на емоційній виразності порушення побудови вертикалі за висотним принципом. У Й. Брамса нерівно теситурний порядок як раз і зумовлений бажанням композитора створити максимально сприятливе оточення для гобоя, не зашкодити його домінуванню і не охолодити густе тепле забарвлення цього інструмента. Саме через це партію флейти розміщено в першій, менш типовій для інструменту октаві, де вона значною мірою втрачає свій блиск і водночас набуває велюрових нот забарвлення, що чудово узгоджується із м'якістю загального настрою. Тембр кларнета, цілком помітний в загальному звучанні, тим не менш теж стає підлеглим гобою, незважаючи на кількісну перевагу (2 кларнета і 1 гобой). Партія кларнета розміщена ще нижче за гобой і флейту, але кількісна перевага робить цей тембр диференційованим, хоча і вторинним, на тлі інших. Басова лінія у двох фаготів в октаву забезпечує глибоке густе підґрунтя завдяки середньому діапазону. І нарешті дві валторни, що ідеально зливаються в тихій динаміці з будь-яким дерев'яно-духовим тембром, скріплюють загальну вертикаль педальними нотами. Використання різних октав то дещо згущує (т. 15), то просвітлює загальний колорит (т. 26). Така продумана до найменшої деталі оркестровка демонструє досконале розуміння не просто кожного тембру, а його найменших відтінків.

¹ Вкажемо на цікавий приклад – Скерцо Сьомої симфонії Л. ван Бетховена, де гобой неодноразово веде тему в терцію з флейтою, розміщуючись вище за неї. Його тембр чутно кришталево-чітко, та за мить інструменти міняються місцями, і гобой, розташований нижче за флейту, миттєво «тоне» в її блиску – це справжні оркестрові жарти по-бетховенськи.

Поява струнних в кадансі – тембровий місток, який за аналогією перших тактів, готує вступ соліста-скрипаля. Вступ скрипки *solo* – наступний етап оркестрових змін, адже тепер композитор має збалансувати соліста-скрипаля і оркестрові скрипки. Останні входять до складу оркестру і традиційно відіграють принципову роль в складанні вертикалі. Тому Й. Брамс не може наслідувати, приміром, В. А. Моцарта, коли останній в концерті для валторни з оркестром жодного разу не поєднує оркестрові валторни і валторну *solo*. Перед Й. Брамсом постає завдання відділити п'ять оркестрових струнних груп і соліста-скрипаля, виділити його на оркестровому тлі.

Композитор вирішує це питання в першу чергу за рахунок принципового протиставлення площин колектив – індивідуум, уникаючи експозицію тембру однієї струнної групи і віддаючи перевагу струнному *tutti*. Все це заради зменшення тембральної конкуренції солісту. Водночас не менш уважно вибудовується баланс між духовими і струнними без переваги жодної із груп. Проведення теми у соліста-скрипаля супроводжується короткими імітаціями у духових: флейта, кларнет, флейта в із фаготами, діалог соліста і валторн, підсилених флейтами. Імітації, які з кожним разом звучать опукліше, розквітчують партитуру, створюючи *оркестрове crescendo* завдяки зростанню гущини викладення і інтенсифікації забарвлення фарб оркестру. Поволі зростаюча роль духових, що із тіні в перших імітаціях перетворюються на майже фізично-відчутну реальність в останній, сприяє і невинному емоційному зростанню, хоча формально посилення звучності композитором не виписане (!). Тобто змінюється не стільки кількість інструментів, скільки яскравість колориту чистих тембрів, що сприяє розгортанню музики. Особливий шарм додає розпорошеність, поступовість зростання, яке майстерно створено швидше як натяк на *crescendo*, а не *crescendo*. Саме в цьому полягає його особлива, брамсівська чарівність.

Скрипка *solo* постійно домінує завдяки регістру і особливостям ритмічного викладення: оркестрові струнні звучать завжди нижче за соліста і їх партії викладено восьмими і четвертними, в той час як соліст грає шістнадцятими – ще один спосіб виділення зовнішнього соліста-струнника, що грає під акомпанемент інструментів-колег.

Кілька перегукувань між духовими і струнними на чолі із солістом призводять до середнього розділу частини. Тут зустрінеться одне із двох коротких оркестрових *tutti* (такти 53–55). З новою енергією соліст вступає в т. 56. Ці такти – найемоційніші в частині, що підкреслюється грою соліста в третій октаві, пунктирним ритмом, відхиленням в тональність

субдомінанти, поява зменшеного ввідного септакорду в оркестровій партії. Для Й. Брамса було важливо передати емоційний спалах як вибух відчаю – єдиний у частині. Стан надто персоніфікований, а не узагальнений, тож композитор сконцентровує увагу саме на партії соліста, обмеживши роль оркестру обережним акомпанементом.

В тактах 67–68 зустрічаємо надкороткі (впродовж лише пів-долі) і надзвичайно важливі для передачі емоційного зростання хвилеподібні сплески октавного дублювання соліста і перших скрипок. Й. Брамс загалом уникає дублювань скрипки-соліста і оркестрових скрипок аби не поглинути тембр соліста. Тому неочікувані для слуху дублювання сприймаються як блискавки світла, що миттєво, вже на другій половині тієї ж долі, гасяться, коли композитор спрямовує соліста в саму густину двох груп скрипок із розчиненням тембру соліста там, наче його взагалі не існує. Але за мить – наступної долі – соліст злітає на самісіньку верхівку. В такті 67 все повторюється ще раз тоном вище, і карколомні підйоми-спуски соліста, звучання якого слух знаходить і втрачає за долі секунди, створюють приголомшуючий ефект нагнітання напруги впродовж неймовірно короткого відрізка, коли сам час стискається.

The image shows a musical score for measures 67 and 68. The staves are labeled Vln., VI. I, VI. II, Vle, Vlc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Two red circles highlight specific passages in the Violin I and Violin II parts, which correspond to the 'splashes of octave doubling' mentioned in the text. The first circle is around measure 67, and the second is around measure 68. The Violin I part has a '3' under the first triplet in both measures, and a '6' above the second triplet in measure 68. The Violin II part has a '3' under the first triplet in both measures, and a '6' above the second triplet in measure 68. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are simpler, with the Contrabass part being mostly silent.

Використовуючи цей прийом і надалі впродовж наступних п'яти тактів (71–76), Й. Брамс створює верхівку кульмінацію частини дивовижним мінімумом засобів: участь духових обмежена педаллю у фагота в 74–75 тактів і октавою валторн на спаді (такти 75–78; це вже тембральна підготовка репризи із домінуючими на її початку духовими тембрами). Розташування кульмінації в самому центрі частини робить форму дуже збалансованою: залишається час і простір задля повного

заспокоєння. Афект встигне перетворитися на тінь, а спалах на заспокійливі хвилі відлуння. І саме оркестрування Й. Брамса підкреслює витончену чуттєвість і емоційний надрив кульмінації.

В якості інших засобів створення кульмінації вкажемо і дрібні тривалості у соліста в порівнянні із оркестром, і регістрові відмінності між ними, і октави в партії соліста, тощо. Але головним і специфічно-оркестровим прийомом, що створює ефективне нагнітання напруги, є короткотривалі вибухи *точного октавного дублювання* соліста і оркестрових струнних.

Початок репризи, тембрально підготовлений валторнами, знаменує повернення лідируючих позицій духових і гобоя зокрема.

Tempo I

The musical score shows the following details:

- 2 Fl.:** Rests in both measures.
- 2 Ob.:** Melodic line starting on a dotted quarter note, marked *dolce*.
- 2 Cl. (Sb):** Sustained chords, marked *pp*.
- 2 Fg.:** Sustained chords, marked *pp*.
- 2 Cor. (Fa):** Sustained chords, marked *pp*.
- Vln.:** Rapid sixteenth-note passages, marked *pp*, with a *6* and *8va* marking.
- VI. I, VI. II, Vle., Vlc., Cb.:** Single notes, marked *pp*.

На відміну від початку, на тему у викладенні гобоя накладається фоновий матеріал у скрипки *solo*, який завдяки тембральній відмінності чітко виділяється на тлі їх прохолодних тембрів, але не домінує (сили приблизно рівні із незначною перевагою духових). Фактично, початок репризи оркестровано як подвійний концерт, адже тепер гобой і скрипка – солісти. Поєднання двох солістів призводить до особливої динамізації. Специфіка останньої в тому, що загальний ліричний настрій не зникає (конфлікту в музиці немає). Тож два соліста утворюють «тиху» кульмінацію,

яка переливами солуючих тембрів нагадує єднання двох закоханих сердець. Два соліста – зовнішньо і внутрішньо оркестрові – рівні за значенням, об'єднані спільною емоцією, підтримують діалог і невимушено виводять розвиток на якісно новий рівень. Це взірцевим прикладом взаємодії двох початків: оркестру і скрипаля-соліста. Їх звучання узгоджене і гармонічне, координація між ними відмінна, а баланс ідеальний. Емоційне єднання доводить безконфліктність відносин, а несподівана подібність характерів утворює м'яку арку-перехід до фіналу, із протиставленнями зовнішнього соліста і оркестру *tutti* та узагальнено-груповими забарвленнями.

В тактах 107–108, фактично, вперше і востаннє в цій частині, на перший план виходять оркестрові скрипки, що майже перекривають соліста, незважаючи на його традиційне регістрове домінування. Обмеження оркестрових скрипок в другій частині є черговим продуманим прийомом: в фіналі роль саме оркестрових струнних значна, і Й. Брамс приборіг це звучання для наступної ефектної появи.

Загалом оркестровку Другої частини концерту відрізняє:

- *Витонченість та індивідуальність оркестрування*, що доводить наявність індивідуального почерку в оркестрі Й. Брамса¹. Темброві знахідки розуміються композитором не як зовнішньо-ефектні, не як такі, що створені задля блискучої, але внутрішньо-порожньої музики, не як обгортка, а як природний спосіб відтворити знайдене в процесі пошуків, тобто як самий результат здобуття. Це надає оркеструванню витонченості із очевидною продуманістю кожної оркестрової фарби. Дещо стримана барвистість і неплakatна витонченість надають звучанню індивідуальних рис, а тонкість отриманих ефектів і ретельне продумування положення інструмента в загальній ієрархії доводять, що це оркестрування справжнього майстра. Відсутність самої потреби до плакатно-яскравих спалахів, значна сконцентрованість звучання в інструментальних групах, певна нівеляція чистих тембрів за неповторного поєднання пізньоромантичного мовлення, побудованого на струнності класичного оркестру, утворила оригінальний оркестровий стиль Й. Брамса.

- *Темброві відхилення як особливий драматургічний прийом*. Фактично, весь тривалий початковий епізод частини оркестровано як концерт для гобоя з оркестром. Це пояснює беззаперечне домінування *внутрішньо оркестрового соліста* – гобоя за цілковитого мовчання

¹ «Найбільш дивує у Брамса, що він досконало досягнув успіху в парі, укладеному із самим собою: наслідувати Бетховена з тим самим оркестром в епоху, коли Берліоз вже давно зламав в оркестрі всі ліміти» – дуже влучно зазначає А. Люв'є [12, с. 25].

скрипаль-соліста і загальним зменшенням ролі всієї струнно-смичкової групи. Але справа не тільки в факті лідируючої позиції гобою. Головне в спеціальній побудові оркестрової вертикалі, яка і дозволяє гобою піднятися над оркестром і перетворитись на соліста. Оркестрування дозволяє інтерпретувати початок частини як своєрідне *темброве відхилення* в жанр гобойного концерту. Репризу, в якій на тему гобоя накладається скрипка *solo* і обидва інструменти впродовж тривалого часу вирізняються серед інших оркестрантів, можна трактувати як темброве відхилення в жанр подвійного скрипково-гобойного концерту. Ці відхилення мають велике драматургічне значення. Адже тривале *solo* гобою на початку не має аналогів в концерті. В туттійних епізодах крайніх частин відсутні хоча б порівняно тривалі епізоди внутрішньо оркестрових солістів: домінує скрипка, а в оркестрі переважають групові тембри. Тож тривале солювання гобою в поєднанні із незвичною оркестровою вертикаллю і тимчасовою відмовою від узагальнено-групового забарвлення має підкреслити другу частину як ліричний центр концерту.

- *Значна гнучкість складу інструментів.* Композитор постійно регулює густину оркестрування в концерті, вдаючись не тільки до ситуативного згущення-розрідження тканини за рахунок включення-виключення окремих інструментів, а вдається і до радикального вилучення зі складу оркестру труб і литавр, що представлені в крайніх частинах, викресливши, фактично, цілу групу ударних інструментів. Єдиний представник мідних – валторна – розуміється як органічна частина дерев'яних духових: жодного сплеску, жодного «крику». На зміну їм – м'яке округле звучання, де древній ріг проявляє свої найкращі здібності і звучить дуже збалансовано з дерев'яними духовими, досягаючи ідеального злиття з ними в характері і якості звуку.

Прийом виключення цілих груп інколи використовують й інші композитори, зазвичай із метою створення значного тембрального контрасту між частинами або в середині частини¹. Мета часткового виключення інструментів в другій частині Скрипкового концерту – не допустити перевантаженого звучання *tutti*, адже *Adagio* не потребує демонстрації сили просто через ліричний характер музики, тож композитор уникає занадто сильний контраст в площині оркестр-соліст.

¹ Пригадаємо *Adagietto* з П'ятої симфонії Г. Малера, де представлені лише струнні і арфа або Скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського, коли в першому розділі лише струнні *pizzicato* експонують матеріал із подальшими зіставленнями всіх оркестрових груп.

- *Специфіка набору інструментального складу оркестру.* Й. Брамс принципово виключає з партитури концерту всі інструменти, що мають дуже яскраве і зовні привабливе звучання: дзвіночки, тарілки, ксилофон тощо. Він уникає використання спеціальних тембрових прийомів у різних групах: гра *sul ponticello* або *sul tasto* у струнних, використання сурдин у духових, особливих прийомів гри на литаврах. Все це зумовлено тією ж ідеєю: не затьмарити соліста.

- *Концертна спрямованість оркестрування концерту.* Принцип змагання, що лежить в основі жанру концерту, проявляється у використанні внутрішньо оркестрових солістів, що здатні створити певну противагу скрипці. Мова перш за все про гобой. Мабуть, на його місці в цій ролі міг би бути будь-який інший духовий, але не струнний інструмент. Останній, звичайно, створив би реальну противагу солісту-струннику, але і він би ґрунтовні зміни до характеру музики загалом. Тембр гобоя обирається через тепло його звучання, що досить близьке до насиченості і тепла скрипки. Тож на меті стає темброве урізноманітнення, додавання нових відтінків, кольорових нюансів, а не створення противаги, яку б могла внести, приміром, різкувата, а інколи навіть холодна флейта, або дуже різноманітний, а часом і внутрішньо суперечливий кларнет. Тож обираючи гобой, композитор уникає співставлення тембральних «крайностей», аби вбудувати гармонію і спокій в темброве розмаїття, не руйнуючи кришталеву структуру зайвою контрастністю. Підголоски валторн та флейти сприяють створенню більшої рель'єфності, опуклості оркестровій тканині.

Оркестрування другої частини скрипкового концерту Й. Брамса – справжня перлина, абсолютно позбавлена штучного блиску і наповнена внутрішнім теплом кожного тембру. Саме воно і надає звучанню оркестру природності і невимушеності, що збігається із музичною філософією митця. І оркестрування стає справжнім витвором мистецтва.

1. Анисимов А. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков.* / А. Анисимов. // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/vzaimodeystvie-solista-i-orkestra-v-zapadnoevropeyskom-skripichnom-kontserte-xvii-xix-vekov>.
2. Венрик А. *Трактовка инструментов оркестра* / А. Венрик. – М.-Л. : Гос. Муз. Изд-во, 1948. – 308 с.
3. Галь Г. *Брамс Вагнер Верди. Три мастера – три мира* / Г. Галь. – М. : Радуга, 1986. – 478 с.
4. Карс А. *История оркестровки* / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
5. Римский-Корсаков Н. *Основы оркестровки с партитурными образцами* / Н. Римский-Корсаков. – М. : Российское музыкальное издательство, 1913. – 526 с.
6. Солнцев В. *Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: автореферат.* / В. Солнцев // [Електронний ресурс] – Режим доступу :

<http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-avstro-nemetskogo-skripichnogo-kontserta-ot-bethovena-do-bramsa#ixzz2w9xz8wpm>

7. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. Фортунатове / Ю. Фортунатов – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.
8. Царева Е. Иоганнес Брамс / Е. Царева. – М.: Музыка, 1986. – 382 с.
9. Царева Е. Иоганнес Брамс. Концерты / Е. Царева // Музыка Австрии и Германии XIX века, книга вторая [под ред. Цытович Т.]. – М.: Музыка, 1990. – С. 463–478.
10. Adler S. *The Study of Orchestration* / A. Samuel – New York, London: W.W. Norton & Company, Inc. Third ed., 2002. (First ed. 1928) – 805 с.
11. Andrieux F. *Brahms est-il un bon orchestrateur? Reflection sur la Premiere Symphonie.* / F. Andrieux // *Analyse musicale* #72. – Paris, 2013. – P. 67–74.
12. Louvier A., Catanet P. A. *L'orchestre* / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris: Combre, 1997. – 128 с.
13. Rostand C. *Brahms* / C. Rostand. – Paris: Fayard, 1978. – 725 с.

Ракочи Вадим. Soli другої частини скрипкового концерту **Й. Брамса**. Взаємодію зовнішньо і внутрішньо оркестрових солістів покладено в основу аналізу оркестрування. Домінування підкреслено теплих тембрів, регулярні зміни густини викладення, незвичні дублювання, своєрідна динамізація репризи, неочікувано тривале сольовання гобою – ось лише деякі з оригінальних прийомів автора. Вони спростовують відносно поширену думку щодо «не цікавого» звучання оркестру у Й. Брамса.

Ключові слова: Й. Брамс, оркестр, соліст, скрипковий концерт.

Ракочи Вадим. Soli второй части скрипичного концерта **Й. Брамса**. Взаимодействие внутри- и внешне-оркестровых солистов положено в основу анализа оркестровки. Доминирование подчеркнуто теплых тембров, регулярные изменения плотности изложения, необычные дублирования, своеобразная динамизация репризы, неожиданно продолжительное солирование гобоя – вот лишь некоторые из оригинальных оркестровых приемов автора. Они опровергают довольно распространенное мнение о «не интересном» звучании оркестра у Й. Брамса.

Ключевые слова: Й. Брамс, оркестр, солист, скрипичный концерт.

Rakochi Vadym. Soli of the Second Part of the Violin Concerto of Brahms. The orchestration technique of Brahms always produces many disputes. Some musicologists believe that his orchestration is deprived of originality and charm, that the coloration of orchestra is not a very important factor for the composer. The others are sure that his orchestration technique is unique, and a strong link between the style and music images is in the core of Brahms's orchestration. This link is more important for him than for many other composers.

A lot of research is devoted to the Violin Concerto of Brahms. The analysis of the literature proves that considerable attention is paid to the musical images of the concerto, its musical form and stylistic features in the context of the composer's life, and in the field of performing traditions, etc. However, the particular qualities of concerto's orchestration, orchestra and soloist interaction, special orchestral techniques such as different kinds of soli, his special half-tutti, and unusual duplications are not in the focus of any researcher's interest and has not been studied. It is a bit strange because there are soli that stimulate the development of the second part, contribute dynamisation of the reprise and create the climactic bursts.

The principle targets of the article are to examine the main features of Brahms's orchestration style, to study the interaction of out-of-orchestra and inside-of-orchestra soloists, and to clarify their impact on the music deployment in the Violin concerto.

Two types of soloists are being analyzed in the article. An out-of-orchestra soloist is permanent; generally, it is placed before the orchestra. To emphasize this timbre on the orchestral background is the task that prevails for any composer regardless of style, individual interpretation of the orchestra's role in concerto genre. This idea determinates a process of orchestration. Inside-of-orchestra soloists are labile and changing. To avoid a timbre monotony, a composer regularly presents a new instrument for a leading role to dissolve it later in the very density of the orchestral sounding.

The timeliness of the concerto's orchestration study lies in the ability to more deeply get into the spirit of Brahms's imaginative world, in order to better understand the interaction of soloist and orchestra. It is always important for the performers, conductors, and musicologists taking into consideration the incredible popularity of the Violin Concerto since its creation in 1876.

Analysis of orchestration suggests that active involvement of different instruments as soloing timbre, especially the woodwind group, adds to the overall sounding brilliance and brightness. Many inside-of-orchestra soloists and especially the oboe enhance a real dialog with the out-of-orchestra soloist that is the violin. The dominance of the pronouncedly warm timbres, regular changes in the texture density, uncommon duplications, unique dynamization of the reprise, and surprisingly long soloing timbre of oboe – this creates an interesting temporary deviation to the double concerto genre in the beginning and in the reprise – pay permanent attention of the listener.

Brahms applies different techniques to set off the violin solo: accompaniment's density regulation, contrasting sounds as a background, which registers opposition to the inside-of-orchestra soloist (individual and group). The latter are able to form surprising and even symbolic combinations with the

violin-solo. The doublings with the violins may be «unexpected» but they form an almost physical palpable impression of bright flashes of the light.

In general the orchestration of the second part of the Violin Concerto is distinguished with the elegance and individuality that proves the presence of absolute original writing of this composer for the orchestra. There is no doubt that his orchestration is refined with clear reasonableness of each orchestral color. The intensity of oboe sounding is a very special feature of the concerto's orchestration. It is a using of the special orchestral vertical building that allows oboe to rise above the orchestra to become a real soloist and to create an impression of a temporary double concerto genre. Brahms radically eliminates from the concerto scores all the instruments that have too bright and too attractive timbre such as bells, cymbals, xylophone, etc. to let inside-of-orchestra and out-of-orchestra soloists dominate.

The analyzers of orchestration refute the rather widespread opinion about «not interesting» sounding of the Brahms' orchestra. Orchestration of the second part of Brahms' Violin Concerto is a real gem, completely deprived of artificial shine and it is fulfilled with the inner warmth of each and every timbre. It provides ease and natural orchestral sounding that match the musical philosophy of the composer. This orchestration becomes a real art creation.

Keywords: Brahms, orchestra, soloist, violin concerto.

Марта Галаджун

МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗУ П'ЄРО У ЦИКЛІЧНИХ ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ А. ШОНБРЕГА ТА О. КОЗАРЕНКА

У мистецтві, зокрема в образотворчому, музиці та літературі, образ П'єро фігурує доволі часто. Це один з персонажів французького ярмаркового театру, який виник в середині XVII ст. та втілював образ спритного слуги, який досягав своєї мети, прикриваючись добродушністю. Його прототипом був Педроліно з італійської комедії dell'arte (комедії масок) – спритний, але часто потрапляючий у халепу. Згодом у характері П'єро домінували риси засмученого закоханого та невдалого суперника Арлекіно. Традиційний костюм – це біла сорочка з жабо і великими гудзиками, широкі білі панталони та гостроверха шапочка – таким його зобразив французький художник епохи рококо Антуан Ватто на картині «Жиль».

В кінці XIX – поч. XX ст. образ П'єро знову набуває популярності. Він є на полотнах Поля Сезана «П'єро і Арлекін» (1888) та Олександра Яковлева «Подвійний автопортрет», в фортепіанному циклі «Карнавал» Роберта Шумана, його видозмінений образ присутній в опері «Паяци»