

Література

1. Алленов М. К вопросу о структуре понятия "соцреализм" // Искусство, 1988, № 10. С. 55-57.
2. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство, вип. 5 (Науково-методичний міжвідомчий зб.) – К.: Муз. Україна, 1969. – С.81-101.
3. Зинькевич Е.С. От истории-рассказа к истории-проблеме / Е. Зинькевич // Mundus musicae: тексты и контексты, сб.статей. – К. : ТОВ "Задруга", 2007. – С. 18-32.
4. Курносов Ю. Инакомислення в Україні (60-ті – перша половина 80-х рр. XX ст.) / Юрій Олександрович Курносов. – К.: Інститут історії України НАН України, 1994. – 222 с.
5. Муратова О.В. Исторична трансформація методу соцреалізму в період "відлиги" / О. Муратова // Наукові праці. Історія / ЧДУ ім. П.Могили. – 2010, вип. 116, том 129. – 42 с.
6. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці // Науковий вісник НМАУ, вип.55. Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: Зб. статей. – К., 2006. – С.51-56.
7. Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. - С. 166 -182.

References

1. Allenov, M. (1988). On the structure of the concept of "social realism". Art, 10, 55-57 [in Russian].
2. Vahran'ov, Y. (1969). National features of piano works by Ihor Shamo. Ukrainian musicology, 5, 81-101 [in Ukrainian].
3. Zin'kevich E,S. (2007). From history-story to the story-problem. Mundus musicae: texts and contexts, 18-32 [in Russian].
4. Kurnosov, Y (1994). Ideological dissension in Ukraine (60th - early 80-th of XX century). Kyiv: Institute of Ukrainian's NAS History [in Ukrainian].
5. Muratova O,V.(2010). Historical transformation the method of socialist realism during the "thaw". Scientific Works. History, 116, 42 [in Ukrainian].
6. Nevinchana, T. (2006). Life in Music. Scientific herald of NMAU, 55, 51-56 [in Ukrainian].
7. Rozyner F. (2000). Socialist Realism in the Soviet music. Academic Project,166-182 [in Russian].

УДК 788.41.082.4:78.03

Черняк Марія Вікторівна
аспірантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
maricom3@yandex.ua

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ, ДВОХ СКРИПОК, АЛЬТА ТА BASSO CONTINUO КРИСТОФА ФЕРСТЕРА: НА ПЕРЕХРЕСТІ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

Концерт К. Ферстера трактовано як віддзеркалення синтезу барокових та класицистичних рис. Дата написання концерту гіпотетично пов'язана з 30-40-ми роками XVIII століття. На підставі аналізу виявлено, що в партії валторни встановлені риси виконавського *stilo clarion*, серед яких високий регістр, широке використання мелізматики та складний ритмічний малюнок. Встановлені барокові, які є узагальненням минулих досягнень, та класицистичні тенденції, які є прозрінням у майбутнє. Узагальнені тенденції впливу композиторів німецького бароко на жанр концерту для валторни.

Ключові слова: концерт для валторни, виконавський стиль *clarino*, бароко, класицизм.

Черняк Марія Вікторівна, аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Концерт для валторни, двух скрипок, альты и basso continuo Кристофа Фёрстера: на пересечении барочных и классицистических традиций

Концерт К. Ферстера трактован как отражение синтеза барочных и классицистических черт. Дату написания концерта можно гипотетически отнести к 30-40-м годам XVIII века. На основании анализа выявлено, что в партии валторны установлены черты исполнительского *stilo clarion*, среди которых высокий регистр, широкое использование мелізматики и сложный ритмический рисунок. Установлены барочные, которые являются обобщением прошлых достижений, и классицистические тенденции, которые есть прозрением в будущее. Обобщены тенденции влияния композиторов немецкого барокко на жанр концерта для валторны.

Ключевые слова: валторна, концерт для валторны, исполнительский стиль, барокко, классицизм.

Cherniak Maria, postgraduate of the music theory chair, Kharkiv national University of arts after I. Kotlyarevsky

Concerto for horn, two violins, viola and basso continuo by Christoph Förster: on the crossroads of the Baroque and classic tradition

In the twenty-first century, there is an growing interest among performers and musicologists to music preclassic era. The world in 2015 identifies the 330-year anniversary of the three geniuses of the Baroque era – J. C. Bach, G. F. Handel and D. Scarlatti. In spite of it, there are no dates and names that are less well known, and also requires artistic and scientific play of light. Among those composers of the Baroque era who influenced the future development of the Concerto genre, in particular, for horn, a little-known composer of the first half of the eighteenth century Christoph Förster. The study of his achievements in the history of the genre of the Concerto for French horn is an actual problem of modern musicology and performance.

In the period of high Baroque musicians dependent on his patron, so many names of composers and performers have been forgotten due to the fact that their work does not go beyond the place where they were born. Manuscripts of the works of these figures of musical culture are located on the shelves of local archives and archives that belong to aristocratic birth. Among such musicians is contemporary of J. S. Bach, G. F. Handel, G. F. Telemann – Christoph Förster.

The life and work of Christoph Förster, unfortunately, little known to modern performers and scholars for the very reason that, as a court musician, he had to work to order "the Prince", whose descendants inherited his works. .Concerto for horn, two violins, viola and basso continuo is one of those few works that had seen the world outside the princely archive. The presentation of the musical text on the website <http://imslp.org/wiki/> provided an opportunity not only to get acquainted with creativity of the artist of the Baroque era, but rather to expand the preconceived ideas about the poetics of the genre of Concerto for French horn the first half of the eighteenth century.

The Concerto by K. Förster is a unique fusion of the traditions of the high Baroque and of early classicism. In the comparative analysis of Concertos for French horns, K. Förster and G. F. Telemann determined the approximate date of writing researched essays – 1730-1740 years of the XVIII century.

It features a Baroque Concerto K. Förster style clarino are used in the performance on brass instruments in the period of high Baroque. Features of this style were performing high register, a lot of melismatic, and a complex rhythmic pattern. In addition, all of the above criteria are consistent with such historical categories as the pretentiousness.

During the period when he worked as Förster, was no concept orchestra. Composers had the right instruments and performers, where they carried their service. Therefore, the horn with K. Förster accompany two violins, viola and basso continuo. K. Förster and G. F. Telemann counter French horn to the violin, believing that it is melodic and virtuoso performance can compete with the "Queen of the orchestra". One of the fundamental traits of the genre of the concerto in General is the principle of competition.

At the instrumental level in Concert they formed three: the horn – the whole ensemble, horn – violin, French horn, and basso continuo. The concert uses two obligate instrument – violin in the II part and piano part in the Reprise in the part III. In addition, the basso continuo part is a kind of symbol of the Baroque era, making the harmonic support for the band or orchestra.

Based on the analysis of thematic material, its ways of development revealed that the composer uses the period type of deployment characteristic of Baroque music. The entire thematic material is based on the principle of the core – deploy– the cadence, which corresponds to theory IMT by Asafev.

The Creator of the genre of the Concerto A. Vivaldi, do not use the horn in slow movements, treating her not able to bear the philosophical and lyrical subjects. In the works of or K Förster. or G. F. Telemann horn thematic acquires a new content – namely, a lyrical and philosophical. This semantics is manifested in a second slow part, through the genre of the Aria lamento. The use of Aria in a loop refers to a Suite.

The finale is reminiscent of the commedia Dell'arte. Each party has a prototype in the theatre of masks. From this postulate it follows the mounting drama in III parts.

So this is the damn breaking the Italian in the Concerto for horn K. Förster.

In his Concerto for French horn composer does not focus on the first part, but on the third one. The third part is the number of beat cycles equal to the first and second. It uses not clearly defined, but it is Sonata form with double exposition.

Concert reveals the principle of dialogue between the soloist and the orchestra. Timbre-dynamic contrast appears as one of the pillars of the concert principle. In the body of orchestral textures, the composer reaches theme dialogically.

K. Förster violates the "laws" of the concert form, adopted in the period of high Baroque, developing a thematic outline not only the tutti sections in the solo but that is an epiphany in a future classicism.

Key words: French horn, concerto for horn, performing stile, baroque, classicism.

У ХХІ сторіччі зростає інтерес виконавців та музикознавців до музики докласицистичної епохи. В 2015 році світ визначає 330-річний ювілей трьох геніїв епохи бароко І.-С Баха, Г.-Ф. Генделя та Д. Скарлатті. Але, поруч з цим, є і неювілейні дати та імена, які менш відомі, але також потребують свого художнього відтворення та наукового висвітлення. Серед тих композиторів доби бароко, які впливали на майбутній розвиток жанру концерту, зокрема для валторни, маловідомий композитор

першої половини XVIII століття Крістоф Ферстер. Вивчення його надбань у історії жанру концерту для валторни – актуальне завдання сучасного музикознавства і виконавства.

В період високого бароко музиканти залежні від свого покровителя, тому багато імен композиторів та виконавців були забуті у зв'язку з тим, що їх творчість не виходила за межі місця, де вони несли свою службу. Рукописи творів цих діячів музичної культури знаходяться на полицях місцевих архівів та архівів, які належать аристократичним родам. До числа таких музикантів належить і сучасник І.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Г.-Ф. Телеманна – Крістоф Ферстер.

Творчість та життєвий шлях Крістофа Ферстера, на жаль, маловідомі сучасним виконавцям та дослідникам саме з тієї причини, що як придворний музикант він мав працювати на замовлення "свого князя", нащадки якого успадкували й його твори. Концерт для валторни, двох скрипок, альт та basso continuo – один з тих небагатьох творів, що побачив світ поза межами князівського архіву. Викладення нотного тексту на сайті <http://imslp.org/wiki/> надало можливість не тільки познайомитися з творчістю митця епохи бароко, але розширити досить усталені уявлення щодо поетики жанру концерту для валторни першої половини XVIII століття.

Мета дослідження – виявити особливості композиторської трактовки жанру концерту для валторни в творі К. Ферстера. Об'єкт дослідження – звуковий образ валторни в концерті К. Ферстера.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в вітчизняному музикознавстві виявлені особливості звукового образу валторни та встановлено результати взаємодії барокових та класицистичних рис стилю у Концерті для валторни, двох скрипок, альт та basso continuo К. Ферстера.

Життєвий шлях та творчість Крістофа Ферстера є своєрідним шифром, ключ до якого досі не знайдено. Відомі лише деякі незначні відомості з його життя. А саме, роки життя (1693-1745) і те, що він був капельмейстером при дворі курфюрста Саксонського. У свій час він був відомий як автор церковної музики. Доленосно, що серед творів К. Ферстера віднайшов поширення Концерт для валторни, 2-х скрипок, альт та basso continuo (автограф зберігається в бібліотеці Дрезденського університету).

Аналіз твору довів, що композитор відносить валторну до складу найбільш віртуозних інструментів свого часу, чий можливості як концертуючого інструмента були доведені А. Вівальді і Г. Ф. Телеманном.

Одним із завдань вивчення твору К. Ферстера є встановлення дати його написання. Задля рішення цього завдання необхідно провести порівняльний аналіз твору К. Ферстера із тими концертами для валторни, що були написані приблизно у той же час. У творчості А. Вівальді було сформовано жанр подвійного концерту для валторни. У А. Вівальді в жанрі концерту для валторни, валторни відсутні у повільній частині циклу. Здається, що творець жанру концерту вважав мідні духові інструменти неспроможними нести певну семантичну функцію, а саме ліричну та філософську. Першість використання валторни в філософсько-ліричному амплуа належить або К. Ферстеру, або Г.-Ф. Телеманну. Але при цьому концерт для валторни соло Г.-Ф. Телеманна, що зберігається в бібліотеці Лейпцігського університету, датовано 1747 роком, тобто після смерті К. Ферстера.

Барокові риси концерту К. Ферстера виявляються саме в використанні виконавського стилю clarino. З 1700-х до 1750 року в виконавстві на мідних духових інструментах використовувався стиль clarino, який відповідає такій естетичній категорії бароко, як вигадливість. Для цього виконавського стилю характерні високий регістр, розвинена мелізматика, складний ритмічний малюнок. Звернення до тональності Es-dur засвідчує, що виконавець, для якого було написано концерт, мав використовувати валторну in Es, тому що у першій половині XVIII ст. відповідно до кожної тональності було пристосовано відповідний інструмент.

Однією з рис високого бароко є відсутність стабільного оркестрового складу. Композитор обрав до складу, крім валторни, скрипковий дует, альт та basso continuo. З цих позицій стає очевидним підхід композитора до трактовки валторни як "співочого", кантиленного інструмента, подібного до струнних, і такого ж віртуозного. Саме з ними повинна змагатися валторна і повинна бути їм рівна.

У Концерті виникає три пари інструментів, що змагаються між собою у віртуозності. По-перше, це – валторна та весь інструментальний ансамбль; по-друге, це валторна і перша скрипка (у II частині), по-третє, це клавір та весь "оркестр".

Специфічно використовує К. Ферстер партію basso continuo. Клавір призначений утворювати "конкуруючу пару" що до всього "оркестру". Подвійне трактування партії basso continuo в Концерті К. Ферстера визначається властивістю змінювати функції, оскільки його трактування як сольного інструмента чергується з його традиційною інтерпретацією гармонійної підтримки, прийнятої в той час для ансамблевої та оркестрової музики. Партія basso continuo обов'язкова для всіх жанрів періоду високого бароко, тільки 1780-х роках клавір покидає "оркестр" [6].

Структура Концерту і функції його частин неоднозначні. Концерт написаний у поширеній в той час циклічній формі, заснованій на тричастинній структурі, в основу якої покладено принцип темпового

та тонального контрасту. Але замість послідовності частин Швидко – Повільно – Швидко, що затвердилися в структурі концерту того часу, композитор змінює їх послідовність таким чином: Помірно – Повільно – Швидко. Зміна темпової моделі першої частини з неминучістю веде до трансформації темпової логіки всього циклу. Адже в такому разі зникає темпова арка між I та III частинами. Замість концертного циклу, заснованого на подвоєнні темпової моделі в I та III частинах, К. Ферстер пропонує неповторність темпової ідеї кожної частини. Крім того, запропонована композитором темпова концепція циклу пом'якшує контраст між I і II частинами: при цьому контраст між II і III частинами стає яскравішим.

I частину відкриває потужне проведення головної теми у tutti (динаміка *f*). Ядро теми являє собою основоположну в масштабах I частини метроритмічну формулу, що визначає процес подальшої індивідуалізації тематизму.

На етапі розгортання композитор переносить тематизм на октаву нижче по відношенню до початкового ядра; здійснюється вирівнювання ритму на тій же інтонаційній основі. Далі з'являються ходи по звуках домінантового секстакорду з оспівуванням основного тону (умовно назвемо цей найважливіший тематичний елемент *b*) і поступовим розширенням діапазону і модуляцією в тональність D. На завершальному етапі починається секвентний розвиток, за допомогою якого здійснюється перехід в основну тональність та повернення першого елемента. Таким чином, на етапі експозиції концерту виявляється принцип діалогічності. Звернемо увагу на похідний характер тематизму, коли первісний мотив зі синкопою звучить в контрапункті з нижнім голосом – варіантом мотиву *b*. Відзначасмо тематичний синтез на заключному етапі темотворення, де повертається основна тема ритурнелю у варіантному вигляді. Отже, в ритурнелі слух виділяє декілька принципів розвитку: секвенціювання, діалогічність і варіювання. Тема ритурнелю за формою являє собою період типу розгортання з трьома фазами розвитку: Ядро – зона розвитку – зона кадансування.



У зв'язку з тим, що діє варійований повтор ритурнелю, бароковий період (типу розгортання) містить потенціал 3-частинної форми.

Тема solo валторни (епізод) за формою викладена в бароковій традиції періоду типу розгортання. У тематичному ядрі виділяється висхідний квартовий хід типовий для військових і мисливських кличів, синкопований ритм із ритурнелю, ходи по звуках тонічного тризвука і низхідні тріольні шістнадцяті. Розгортання ядра ґрунтується на 4 елементах:

- секвенціювання тріольної низхідної фігурки;
- ходи по звуках натурального звукоряду (типово для всієї музики натуральних інструментів XVII-XVIII століть, одна з рис виконавського стилю *clarino*);
- низхідних ходів до ноти з треллю з подальшою висхідною тіратою;
- половинна нота з підготовленою "тіратою".

Всі тематичні елементи отримують розвиток з допомогою секвенції.

На основі розвитку елемента *b* виникає діалогічність між солістом і групою tutti. Загалом, сольний тематизм обумовлений специфікою акустичних та технічних можливостей натуральної валторни того часу і тієї конструкції. У партії ріпієно фактура похідна від басового голосу ритурнелю. Такого типу акомпанемент звучить у всьому епізоді. Тільки під час довгих тривалостей у соліста, в партії ріпієно звучить елемент *b*. Таким чином, проявляється своєрідний елемент гри, через змагання. Функція акомпанементу – просування функціональної гармонії, яка є основою драматургічного руху. Співвідношення "ритурнель-епізод" ґрунтується на тематичній єдності – на елементі *b* та синкопованому ритмі.

Друге tutti будується на основі першого tutti та solo. Синкопа і тематичний елемент b піддаються активному варіюванню. Завершує розділ потужний каданс, побудований на тріольних шістнадцятих, які використовувалися в ядрі solo. В tutti виділяються solo 2-х скрипок, що дозволяє говорити про принцип concertato всередині супроводжуючих інструментів

Друге solo валторни (другий епізод), побудований за принципом періоду розгортання. Ядро побудовано на висхідній кварті з заповненням. Далі починається процес розгортання. Основою розгортання є секвенціювання низхідних тріольних шістнадцятих, з ядра solo. Це перша ланка секвенції. Друга ланка – повторюється на секунду вище. Раптово вривається невелике tutti, в якому заломлюються принципи роботи з тематизмом і його тематичних елементів в епізоді, що раніше відзвучав. Композитор використовує квартовий хід та низхідні тріольні шістнадцяті у верхньому голосі, контрапунктом до них в нижньому голосі є висхідні тріольні шістнадцяті. Використовується секвенціювання. Цей невеликий ритуфель підводить підсумок раніше проведеному матеріалу.

Продовжує розвиток сольний епізод, побудований на висхідних тріолях. Мелодійна лінія в цих двох тактах – варійований тематизм з попереднього solo. Композитор використовує новий ритмічний малюнок – шістнадцята і 2 тридцять других. Розвиток здійснюється з допомогою секвенціювання. К. Ферстер у невеликому відрізку здійснює ланцюжок модуляцій. Спочатку Es-dur, D до Es-dur, Es-dur. Але Es-dur починає сприйматися як S до As-dur в подальшому tutti.

В tutti відбувається модуляційне зрушення в зону As-dur. Використовується діалогічний принцип між верхнім і нижнім голосами. Далі у верхньому голосі проводяться шістнадцяті триолі. У наступному такті осередок повторюється на секунду нижче. На основі попереднього матеріалу здійснюється модуляція в f-moll. У цьому відрізку тематизму вперше з'являється новий тематичний елемент – низхідний хід і розшифроване групетто. Триває розвиток на основі елемента b, який повторює мелодійну лінію на секунду нижче. У цьому такті вступає розділ solo.

Починається тональна і тематична реприза. Використовується та ж гармонія, підголосковість, але варіюється мелодійна канва у соліста. У розвитку ядра активно використовується тріольні шістнадцяті, як елемент розвитку ядра в першому solo. Сольний епізод порівняно з експозицією дуже короткий. Невелике solo перемежується невеликим tutti. Ми бачили цей принцип у II розділі Solo, коли сольний епізод переривався tutti. У невеликому розділі tutti з'являються низхідні ходи з I tutti і репетиції. К. Ферстер міняє місцями тематичні елементи. Композитор виокремлює з першого soli безліч елементів. Можна виділити низхідні тріольні шістнадцяті, ходи по звуках тризвука. Правда, вони варіюються за допомогою висхідних тріольних тридцять других. Після потужного кадансу вступає tutti на основній темі. В репризі широко використовується basso continuo.

II частина

Частина написана у бароковій 2-частинній формі, яка заснована на тональному принципі: I частина – c-moll-Es-dur, II частина – Es-dur-c-moll, побудованих на одній темі. Якщо перша частина форми здійснює тільки одну модуляцію, то друга частина проходить інтенсивний шлях від Es-dur через мінорну доміанту g-moll в c-moll. Частина одноафектна, форма і семантика нагадують арію. Ця ознака відсилає нас до італійської опери seria з її величезним емоційним і філософським напруженням. Необхідно вказати на вокальний характер партії валторни. Тематизм всієї частини насичений зітханнями, оспівуваннями навколо терцового тону. У партії валторни композитор показує, що він прекрасний мелодист. Акомпанемент в момент сольного висловлювання (валторну підтримують тільки скрипки і альт) дуже простий. У цього явища також є прототип – вокальна арія з хором. У просуванні тематизму валторна набирає імітаційний діалог з першою скрипкою, яка є облігатним інструментом у цій частині. Їй також надано інтонації зітхання. Можна навіть сказати про якусь дуєтність в цій частині. Вся частина пронизана "важкими" лапідарними басовими ходами на квінту і кварту, кадансовими формулами, які символізують кінець, який постійно, як би через силу, долається. В II частині, в c-moll-ній коді нескінченна кадансовість просуває рух до кінцевої мети.

Художня ідея II частини – діалектика кінцевого, яка реалізується через кадансовість, і без кінцевого – через мелодійний початок. Виходячи з цих висновків семантику цієї частини можна визначити як філософсько-трагічну, але з рисами гри, вказуючи на комунікабельність даної частини. Потрібно відзначити італійські корені цієї частини, які ростуть з опери seria: форма, інтонації і жанр інструментальної арії, яка часто використовувалася в сюїтах сучасниками композитора.

III частина

Форма фіналу являє собою ранню – сонатну форму з подвійною експозицією в Es-dur, Allegro. Прообразом фіналу може послужити венеціанський театр масок – кожна партія має свої музичні засоби вираження і свою маску в театрі. Починається частина ансамблевим tutti, з діевої ГП. Використовується принцип перенесення інтонаційного відрізка на октаву нижче, який активно застосовувався у I частині концерту. ЗП відділена від головної паузою, що нагадує вихід та вхід однієї з масок. ЗП містить у собі два образи: перший з них це трохи змієподібний, нагадує образ Серпіни. Другий не має прообразу в

театрі, в його основі використані загальні форми руху, за рахунок яких відбувається розвиток. У ЗП використовується принцип секвенціювання, але при цьому тематизм постійно оновлюється, здійснюється активний модуляційний процес з Es-dur в тональність D. ПП за семантикою нагадує сумного П'єро. Перший 4-х такт проводиться на р, "реприза" на піанісімо. З'являються інтонації арії *lamento*. ПП вирішена цікаво тонально – проводиться в гармонійному B-dur. Вона надсилається за семантикою до II частини. ЗП це зона танцювальності. ЗП являє собою два періоди по 8 тактів, другий проводиться на октаву нижче.

В оркестровій експозиції використовується монтажна драматургія.

Сольна експозиція починається з варіювання ГП в основній тональності. Її об'єм зменшено до одного речення. Після цього починаються активні модуляційні процеси, що дозволяє говорити про функції зв'язки. ЗП у сольній експозиції розвивається за допомогою тих же принципів, що і в оркестровій.

Після проведення сольного епізоду вступає *tutti*. Воно повторює тематизм оркестрової експозиції з невеликими змінами. Починається воно темою ГП з першої експозиції в побічній тональності. Вона повторюється точно, без структурних змін. У ЗП, у порівнянні з початковим викладенням, відсутні останні 4 такти. З'являється нова ПП, яка є варіантом з оркестрової експозиції. Вона проводиться в гармонійному F-dur. ЗП проводиться без зміни в B-dur. Експозиція будується за принципом 3-х частинної репризної форми.

Розробка починається *solo* на матеріалі ГП з сольної експозиції, розвиток тематизму відбувається за рахунок секвенціювання. Продовжує *tutti* на матеріалі ГП з першої експозиції. Вперше в розробці в III частині з'являється другий облігатний інструмент – *Contino*. Сольні розділи чергуються відіграшами клаврію. Наступне проведення *solo* це ЗФР, підкріплені скупими акордами. В *tutti* починається імітаційний і модуляційний розвиток. Завершується друга фаза розробки темою ПП з другої експозиції. Третя фаза розробки – у валторни неяскрава мелодійна лінія у вигляді фігураційного матеріалу, у *Contino* гармонійна підтримка. В цьому розділі здійснюється модуляція в основну тональність.

Реприза починається тематизмом ГП з сольної експозиції, який звучить в нюансі р під акомпанемент *Contino*. Весь розділ – це дует валторни і *Contino*. Раптом різкий обрив – вступ *tutti* на ф першої головної партії, в обсязі 3 тактів. Так як ще немає чіткого поділу на розділи сонатної форми, валторна підхоплює ідею розпочату оркестром, і починається процес розгортання та підведення до кадансу. У контрапункті до *solo* в партії оркестру звучать елементи *lamento* з II частини.

Tutti з допомогою ЗФР підводить до завершального етапу. Але з допомогою драматургічного зсуву на піано звучить тільки що нагаданий тематизм з II частини. Завершується частина на форте матеріалом ЗП.

Висновки. До барокових принципів Концерту К. Ферстера належить, зокрема, парний принцип концертності (чергування "*Tutti – Soli*"). Причому, в *sol* розвивається власне концертний принцип. В цих фрагментах форми дістає розвитку віртуозність. К. Ферстер використовує постійне оновлення тематизму у всіх розділах формоутворення. Драматургічна значимість сольного тематизму виявляє сутність концертного принципу, що полягає у паритеті оркестрового та сольного типів висловлювання. Подібна трактовка *Tutti – Soli* засвідчує про безперечний погляд в майбутній класицизм. У першій частині принцип концертності є таким, що організує художнє ціле. В *tutti* I частини проводиться стабільний тематичний і гармонійний матеріал. Завдяки чергуванням *sol* – *tutti* у першій експозиції поєднуються два принципи – парний (*solo+tutti*) і симетрично-концентричний. Ці принципи формоутворення дістануть значення типових у майбутньому. Крім того, симетрія проявляється в арочності композиційних розділів *solo – tutti*: розділи *Tutti* оточують центральний розгорнутий розділ *solo*.

Тональний план I частини побудований на класичному співвідношенні T-D (подвійна експозиція сонатної форми). На прикладі першої частини виявлений принцип арочності (інтонаційний, композиційний, драматургічний).

У жанровому аспекті Концерт поєднує 2 жанрові моделі – *concerto grosso* і ранньокласичного концерту. Від *concerto grosso* – це оркестровий склад, чергування *solo* і *tutti* на рівні формоутворення. Спостерігаються прояви принципу гри, характерні для класичного інструментального концерту.

Формульний тип тематичного мислення К. Ферстера типовий для стилістики ранньокласичного формоутворення. При цьому короткі побудови (2 або 3-тактові) ґрунтуються на функціональній основі *incipio-motus-terminus*, сприяючи створенню архітектоніки твору. К. Ферстер економно використовує тематичні елементи (ритм, мелодіку); секвенціювання та варіювання постають принципами розвитку тематизму.

Концертний принцип розкриває діалог соліста і оркестру. Темброво-динамічний контраст постає як ознака концертного принципу. Усередині оркестрової фактури композитор також досягає внутрішньої (тематичної) діалогічності.

У концерті проявляються ознаки італійського стилю, який найбільш проявляється в жанрі інструментальної арії за типом *lamento* в II частини. III частина за семантикою нагадує I частину класичистичного концерту. Тобто, згідно з концепцією М. Арановського, III частина концерту К. Ферстера стає прообразом I частини концертів Й. Гайдна та інших.

Концерту К. Ферстера властивий фіналоцентризм: за об'ємом III частина дорівнює I та II. У III частині є риси, що дозволяють уподібнити її сонатній формі з подвійною експозицією. Фінал є осередком віртуозності як в партії валторни, так і в партії "оркестру".

Література

1. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки: сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – с. 379-407
2. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1988. – 271 с.
3. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха / Ю. Холопов / О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974.
4. Черняк М. Концерт для валторны, скрипки(гобоя), двух альтов и сембало Г. Ф. Телеманна: перипетии концертного состязания / М. Черняк // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. Збірник наукових праць. – Луганськ, 2014. – Випуск 27-28. – С. 259-270.
5. Черняк М. Концерты для валторны Й Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели / М. Черняк // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). – Харків, 2014. – Вип.39.– С. 66-76.

References

1. Zeyfas, N. (1975). Concerto grosso in music Baroque. Problems of the music science. M. Sov. Kompozitor, Issue. 3, 379-407 [in Russian].
2. Tarakanov, M. (1988). Symphony and instrumental concert in Russian Soviet music(60-70s). The ways of the development. M.: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Holopov, Yu.(1974). Concert form in I. S. Baha. About music. Problem of the analysis. M.: Muzyka [in Russian].
4. Chernyak, M. (2014). Concert for valtorn, violan(goboy), dvuh al'tov i sembalo G. F. Telemanna: peripetii concert competition. Problemi suchasnosti: mistectvo, kul'tura, pedagogika. Zbirnik naukovih prac'. – Lugans'k, 27-28, 259-270 [in Russian].
5. Chernyak, M. (2014). Concerts for voltorn of J. Gajdn: seeking of timbre and sign models. Problemy vzaemodiu mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Kharkiv, 39, 66-76 [in Ukrainian].