

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235381

УДК 785

**ОРКЕСТРОВКА
ПЕРШОГО КОНЦЕРТУ
ДЛЯ ГОБОЯ З ОРКЕСТРОМ
ЛЮДВІГА ЛЕБРЕНА І ТРАДИЦІЇ
МАНГАЙМСЬКОЇ ШКОЛИ**

Ракочі Вадим Олександрович

*Кандидат мистецтвознавства, докторант,**ORCID: 0000-0003-4025-2213,**e-mail: v-r-99@ukr.net,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — проаналізувати оркестровку Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена у світлі традицій Мангаймської школи і стилістичного зсуву від бароко до класицизму. Методологія. Аналіз партитур застосовано для виявлення характерних особливостей викладу в оркестрі у Л. Лебрена; компаративний метод — для порівняння оркестрування у Л. Лебрена та інших композиторів Мангаймської школи; історичний — для контекстуалізації концертів до відповідної епохи. Наукова новизна. Вперше зазначено, що особливостями викладу в оркестрі композиторів-мангаймців треба вважати не лише уславлені *crescendi* і *diminuendi*, особливості атаки звуку, злагоженість рухів смичків, відмову від *basso continuo*, а функціональний перерозподіл інструментів в оркестрі та трансформацію ставлення композиторів до ролі оркестру в жанрі концерту. В цьому контексті й проаналізовано оркестровку Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена. Висновки. Визначено, що Л. Лебрен продовжує традицію, започатковану Я. і К. Стаміцями, прямого впливу вибору соліста на інструментальний склад оркестру. Аналіз особливостей тембру різних дерев'яних духових доводить не випадковість інструментальних комбінацій. Продемонстровано дієвість впливу на модифікацію музичних образів флейт, визначено роль литаврів як «перемикачів настрою». Підкреслено значення переоркестрування для трансформації музичних образів, наголошено на частішому використанні цього прийому композиторами-мангаймцями, порівнюючи з бароковими композиторами. Вказано, що зміни у ставленні до виразності оркестру, кореляція між вибором соліста і складом оркестру, роль переоркестрування у трансформації музичного образу у Концерті Л. Лебрена віддзеркалюють традиції Мангаймської школи та відбивають характер Концерту.

Ключові слова: Мангаймська школа; гобойний концерт; Людвіг Лебрен; оркестровка; стиль

Вступ

Історія концерту як музичного жанру і оркестру як інституції, що уможливило його втілення, невіддільні впродовж їхнього 300-літнього співіснування. Знаковими стають події, що відбуваються не лише на цій взаємодії, а й охоплюють музичне мистецтво та європейську культуру загалом: без «24 скрипок короля» (1626 рік) уся історія музики склалася б по-іншому. Без сонат для труби болонських композиторів 1660–1700-х років (М. Каззаті, Дж. Колонна, П. Франческіні та ін.) становлення принципу концертності в ансамблевих, а згодом в оркестрових композиціях протікало б інакше, і зник би найважливіший стимул розбудови оркестру на межі XVII–XVIII століть. Без перенесення резиденції курфюрста Карла Філіпа Пфальца з Гейдельберга до Мангайму в 1720 році, Мангаймська школа, мабуть, ніколи б не виникла. Кожен такий випадок мав далекосяжні наслідки і прямо впливав на подальший розвиток оркестру, а опосередковано — на жанр сольного концерту та європейську культуру загалом.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Практично всі композитори Мангаймської школи зверталися до жанру інструментального концерту. Однак ці твори, хоча й посідають важливе місце в репертуарі виконавців на різних інструментах, зазвичай висвітлюються побіжно в узагальнених працях (Дворницькая, 2018), а різним аспектам приділено неоднакову увагу. Наприклад, прояви класичного стилю, що починає формуватися в середині XVIII століття, та становлення сонатної форми у перших частинах концертів розглянуто вельми детально. Водночас особливості оркестровки цих концертів та взаємодія між оркестром і солістом, особливо в порівнянні з бароковими інструментальними концертами, залишається в «тіні». Підкреслимо й нерівномірність підходу до різних композиторів. Наприклад, концерти Й. та К. Стаміців згадуються у численних працях, присвячених класичному стилю (Reinhard, 1965), історії оркестру (Carse, 1940), концерту загалом (Roeder, 1994) чи альтовим і кларнетовим (Titus, 1965)

концертам зокрема (Дарда, 2015). Водночас практично немає аналізу концертів А. Фільца чи Л. Лебрена. Це дивує з огляду на музичні якості концертів, наприклад, Л. Лебрена, довершеність їхньої музичної форми, виразність сольної партії та ретельну продуманість оркестрування, які, безумовно, варті уваги у контексті зрушень у середині XVIII століття, як щодо оркестру, так і популяризації жанру концерту. Дотепер є лише короткі згадування цього прізвища у працях з історії виконавства на духових інструментах (Апатский, 2010) та історії концерту (Roeder, 1994) без аналізу оркестровки його концертів, що пояснює актуальність цієї статті та головну мету дослідження.

Мета статті

Мета статті полягає в аналізі оркестровки Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена в контексті традицій Мангаймської школи і стилістичного зсуву від бароко до класицизму.

Виклад матеріалу дослідження

Від 1730-х років і до кінця 1770-х, коли двір переїхав до Мюнхена, оркестр в Мангаймі вважався поза конкуренцією в Європі: у цьому місті були сконцентровані найшанованіші композитори і виконавці свого часу. Я. і К. Стаміци, І. Хольцбауер, Ф. Ріхтер, К. Каннабіх, Л. Лебрен закладають підвалини викладу в оркестрі на століття. Деякі дослідники (зокрема Х. Ріманн) вважають Карла Стаміца «джерелом» класичного стилю загалом: «Стаміц — це довго розшукуваний попередник Гайдна» (цит. за: Larsen, 1967), хоча, очевидно, це певною мірою перебільшення, й вірогідність існування «одного-єдиного» винахідника класичної музики залишається дискусійним питанням дотепер.

Одна з рис, яка об'єднала всіх представників Мангаймської школи — це відмова від *basso continuo* у складі оркестру (чого майже паралельно намагався досягнути Ж.-Ф. Рамо у Франції). Відтепер гармонію в середніх голосах мав утворювати не очевидно слабкий і «чужий» для оркестру тембр клавесину, а наявні струнні інструменти, насамперед середньовисотні альти. Своєю чергою, це стимулювало вивіщення і функціональний перерозподіл усіх груп. Отже, відмова від *basso continuo* — це синонім докорінних якісних змін в оркестрі.

Трансформується й сам виклад, виконавська манера і «емоційна» складова: наприклад, плавні зміни динаміки. Утім, думка про те, що Мангаймський оркестр був першим в історії музики колективом, який використав оркестрові *crescendo* і *diminuendo*, певно, гіперболізована. Т. Воттон писав, що ще в опері «Іпполіт і Арісі» Ж.-Ф. Рамо (1733) є вказівка на зростання чи спад динаміки з кожною наступною долею (Wotton, 1918, с. 106). Л. Ратнер визначає оркестрове *crescendo* у Мангаймському оркестрі як засіб «посилення риторичної дії» та вказує на його використання практично паралельно з мангаймцями у симфоніях Ф.-Ж. Госсека (Ratner, 1980, с. 188). Зрештою коректнішим буде твердження, що в Мангаймі цей оркестровий прийом зазнав подальшої кристалізації і набув доведеного вигляду, ставши однією з характерних рис викладу музичного матеріалу в оркестру на усі наступні століття. Треба вказати й на чітку і тверду атаку звуку, злагоженість руху смичків, вишуканість фразування — ці загальновідомі сьогодні риси виконання в Мангаймському оркестрі разом із відмовою від *basso continuo* і опорою на гомофонну фактуру формують колосальні кроки вперед в історії музики.

Найчастіше Мангаймський оркестр пов'язують зі становленням симфонії. Однак надвисока кваліфікація тогочасних оркестрантів-віртуозів, перераховані зміни у викладі матеріалу в оркестрі та його структурі, зокрема завдяки вивіщенню відомих інструментів «другого плану» (на кшталт альти) та популяризації нових (на зразок кларнета) пояснюють безпосередній вплив зазначених модифікацій і на жанр концерту, віддзеркалюючи міцний зв'язок історії концерту як жанру і оркестру як музичної інституції.

Людвіг Лебрен (1752–1790) — мангаймець не лише за духом, а й народженням, один із найвідоміших в історії XVIII століття гобоїст, якому К. Шубарт на початку XIX століття проспівав заслужений панегірик: «він [гобой у творах Лебрена] не лише позіхає, воркує, жаліється і плаче, але також грає з блискучим проявом радості» (DuBois, 1983, с. 194). Він почав грати в складі мангаймського оркестру у віці 12 років (!). Л. Лебрен писав камерну музику (тріо для скрипки, гобоя і віолончелі, ансамблі за участю флейти), балети та є автором кількох концертів для гобоя з оркестром.

Звернімося до Першого концерту для гобоя з оркестром ре мінор — характерного за стилем викладу твором композитора. Оркестровано концерт для двох флейт, двох валторн, пари литавр і чотирьох партій струнних інструментів. Насамперед у партитурах композиторів-мангаймців привертає увагу

важливість тембру дерев'яних духових інструментів у складі оркестру. За незмінної струнної групи і пари валторн саме дерев'яні духові інструменти збалансовують тембр соліста: він безпосередньо відбивається на складі оркестру. Наприклад, у концерті для альтя К. Стаміц включає до складу оркестру кларнети. Своєрідна округлість їхнього звуку, подібна до струнних інструментів, здатність до найтоншого динамічного нюансування і значна відмінність характеру звучання у нижньому та верхньому регістрах і контрастують і доповнюють звучання соліста. Гобої в оркестрі його ж Кларнетового концерту невимушено співіснують із кларнетом *solo*, підкреслюючи певну подібність цих інструментів: адже в низькому регістрі кларнет має несильний носовий відтінок, тому неконфліктну концепцію і світлий характер Концерту втілює й оркестрування.

Драматичніший Перший концерт Л. Лебрена потребував контрасту до тембру гобоя *solo*. Ідеальним вибором стає флейта, аби теплий і густий тембр гобоя залишився неповторним. Тембр кларнет, попри всю відмінність барви від гобоя, є «емоційно» близьким йому завдяки згаданим гугнявим ноткам у низькому регістрі й теплому відтінку тембру загалом. Флейта ж — найпрохолодніший серед дерев'яних духових інструментів за відтінком звучання, попри їхнє виготовлення у XVIII столітті з дерева, а не металу. Однак тембр флейти за будь-яких обставин сильніше контрастує з гобойним, ніж кларнетовий. Наведені міркування свідчать про очевидне зрушення підходу Л. Лебрена (як і інших композиторів-мангаймців) до складу оркестру, порівнюючи з багатьма бароковими концертами¹, і зростання виразного значення оркестровки у другій половині XVIII століття. Відмова Л. Лебрена від гобоїв чи кларнетів у складі оркестру на користь флейт мала на меті поглибити контраст між солістом і оркестром та посилити драматичність Концерту. Тобто причина такого, а не іншого переліку інструментів в оркестрі, пов'язана не з відсутністю виконавця (що було звичним явищем у барокову епоху), а з особливим забарвленням потрібного тембру.

Функція флейт у цьому Концерті варта окремого визначення, яке безпосередньо впливає з характеру цього інструмента: «просвітлювальна». З огляду на прохолодний і світлий відтінок тембру флейти у другій-третьій октавах, кожне включення цих інструментів миттєво просвітлює настрій. Це жодним чином не яскравий і теплий промінь сонця, який могла б утворити, наприклад, труба, а ніжне і свіже місячне сяйво. Такий ефект утворено в оркестровій експозиції в першій частині. Після першого речення головної партії у викладі лише струнних інструментів, вступ першої флейти у точному октавному дублюванні перших скрипок у другому (I ч., від т. 8) миттєво просвітлює зосереджену мелодію, попри незмінний мінорний лад. Активізація флейт (додолучення другої з викладом музичного матеріалу в інтервал) пов'язується з початком сполучної партії і має на меті наголосити на становленні фа мажору. Ефект посилюється завдяки ефекту зіставлення: між ре мінором і фа мажором бракує плавного переходу. Саме включення флейт на *forte subito* звертає увагу слухача на появу іншого — контрастного музичного образу.

Ефект підсвічування проявляється навіть в мажорі завдяки продуманим перегукуванням. Зокрема, наприкінці експозиції у першій частині (тт. 124–125) рух терціями у партії двох флейт рівними четвертями контрастує синкопам у скрипок. Обидві групи інструментів грають в одному регістрі, проте їхні тембри не змішуються завдяки ритмічній несхожості та несильному контрасту між кількарізними повтореннями однієї ноти в скрипок і мелодією, нехай і у вузькому діапазоні, у флейт. Слух постійно «ковзає» між двома групами інструментів, і тембр кожного з них на мить опиняється на першому плані. Тембр флейт виділяється завдяки прохолоднішому відтінку. І ця «суб'єктивна» риса ніби врівноважує «об'єктивний» низхідний рух у скрипок, а характерне забарвлення слабкіших флейт компенсує інтенсивніший рух у численніших скрипок.

Звернемо увагу на литаври. Інструмент, який спорадично можна зустріти в оркестрі композиторів бароко, в останній чверті XVIII століття стає вельми звичним у складі оркестру, хоча зазвичай залишається нероздільно пов'язаним з трубами (яких в оркестрі у Л. Лебрена немає). Залучення цього інструмента в Концерті можна вважати певною мірою новаційним прийомом, особливо, враховуючи достатньо ліричний загальний характер твору. Перший раз литаври звучать у т. 129. Як і сполучна партія в експозиції, яку композитор вводить після цезури, контрастно зіставляючи мінор і мажор, початок розроблення максимально несхожий із закінченням експозиції не лише через тональний і ладовий кон-

¹ Пам'ятаємо численні вказівки щодо залучення труби чи валторни, фаготу або віолончелі залежно від наявних можливостей конкретного колективу. Така практика більш-менш звична у XVII столітті поступово зникає на початку XVIII століття. Насамперед це пов'язано з поступовим вивіщенням тембру в ієрархії засобів музичної виразності. Процес тривалий і закінчився лише у XIX столітті у композиторів-романтиків.

траст, а і через настрої та атмосферу. Після світлого, навіть урочистого закінчення першого розділу сонатної форми, характер музики миттєво набуває драматичного відтінку. І включення литавр, жорсткий і безапеляційний характер їхніх ударів стає дієвим «перемикачем настрою».

Партія гобою *solo* дуже різноманітна, виразна і навіть віртуозна: відчутно, що твір написав гобоїст, який достеменно володіє інструментом. Охоплено всі регістри, розкрито моторні (загалом менш притаманні цьому інструментові, наприклад, тривалі пасажі шістнадцятками у побічній партії першої частини, тт. 98–105 чи схожі епізоди у фіналі), і лірично-наспівні можливості гобоя. Гобой, звісно, переважно солює на тлі оркестрового супроводу. Тим свіжішим і несподіванішим для слуху стає приєднання гобою до перших скрипок в точному дублюванні у викладі побічної партії в сольній експозиції першої частини. Тонким штрихом виглядає наступна деталь: дублювання починається не від самої теми, а трьома тактами раніше. Пасаж лише у струнних інструментів (I ч., т. 76) змінюється прозорішим звучанням скрипок і гобоя в октаву (від т. 77); супровід (решта струнних) і педаль у двох флейт вступають лише від початку побічної партії (т. 80). Завдяки більш ранньому прояву дублювання гобоя і скрипок слух призвичаюється до змішаного тембру на нетематичному матеріалі. Унаслідок цього початок побічної партії (від т. 80) стає «емоційно акцентованим»: мікст гобоя і скрипок не використовувався у Концерті раніше, тому їхнє поєднання стає свіжою барвою. Побічна партія (за участю соліста) набуває теплішого характеру, порівняно з її звучанням в оркестровій експозиції, демонструючи впливовість переоркестрування — звичайного прийому для класичних композиторів.

Не можна не згадати й виклад побічної партії в репризі. Як було вказано, в експозиції гобой і скрипки презентували побічну партію (фа мажор) разом, дублюючи матеріал. У репризі композитор відмовляється від дублювання й доручає мелодію гобою *solo*. Така трансформація викладу в оркестрі, очевидно, не випадкова: в репризі змінюється *характер* теми: нижчий регістр і мінорний лад привносять смуток, навіть розпач, для втілення якого гобой є незамінним. Дублювання скрипками миттєво позбавило б виклад тужливого настрою, тому модифікація настрою пояснює потребу в новому переоркеструванні. Для композиторів-класиків (звісно, і романтиків), на відміну від барокових митців, для яких цей прийом був вкрай рідкісним, воно набуває абсолютно іншого значення. «Наприкінці вісімнадцятого століття оркестр музично досягає того, про що [тогочасні] мислителі мріяли досягти у суспільстві: гармонії між індивідуумами і колективу загалом» (Dolan, 2013, с. 160). Ця думка Е. Долана якнайкраще відбиває гармонію, що царює у побічній партії.

Гобой *solo* вельми часто перегукується з оркестром, нагадуючи, що йдеться про жанр сольного концерту. Наприклад, початок розроблення у першій частині, коли перші скрипки відповідають мелодії у гобоя чи на початку репризи з альтами. Як і в інших концертах цього часу йдеться не про конфлікт, а про мирний діалог, який, утім, не виключає контрастування. Важливим бачиться турбота композитора про оновлення звучання: Л. Лебрен може уникати точних повторень, як на початку репризи, але урізноманітнює виклад і додає новий відтінок. Такі діалоги сприяють активізації ролі оркестру загалом, розширюють його функції у *Концерті* в процесі відмови від суто акомпанувальної ролі.

Ще багато цікавих рішень в оркестровці можна висвітлити: ефектні оркестрові *crescendi* з почерговим приєднанням різних інструментів, що втілюють значні емоційні хвилі (I ч., тт. 190–195); поліметричні накладання в партіях різних інструментів у кодї першої частини, що дає змогу у кожному наступному миті «підсвітити» той чи інший тембри; магічне, заворожливе шепотіння других скрипок шістнадцятками на тлі *pizzicato* решти струнних наприкінці другої частини тощо. Треба наголосити й на яскравості музичного матеріалу, який поєднує драматизм і ліричність, а оркестровка сприяє вияву цих рис.

Висновки

У підсумку зауважимо, що жанр сольного концерту (для одного, а також двох солістів) залишався одним із провідних для композиторів-віртуозів мангаймської школи. Для багатьох з них (Я. Стаміца) найважливішим жанром була симфонія, для інших (К. Стаміца) — концерт. Деякі мангаймці загалом не писали симфонії (Л. Лебрен). Жанрові уподобання композиторів не були тотожними, що, очевидно, й зумовило певні стильові відмінності в концертах. Визначальним критерієм музичної форми, поширеності певних інтонаційних і гармонічних зворотів, а також оркестровки залишається час: із віддаленням від середини століття риси класичного стилю незмінно ясніші й очевидніші, хоча й у концертах 1750-х і навіть 1740-х років гомофонна фактура, відмова від клавішного інструмента й функціональне диференціювання струнних і духових інструментів набувають визначальних рис нового музичного стилю, чітко розмежовуючи бароковий і класичний оркестри.

Концерти Л. Лебрена — яскраві приклади втілення змін у ставленні до складу оркестру та підвищенні виразної ролі оркестровки у цьому жанрі.

(1) Насамперед, треба наголосити на очевидній залежності між оркестровим викладом і трансформацією характеру матеріалу, що пояснює поступове узвичаєння переоркестрування як прийому наповнення на модифікації художнього образу, попри повторення музичного матеріалу.

(2) Л. Лебрен вкрай уважний до включення духових інструментів у склад оркестру і максимально враховує унікальну виразність кожного дерев'яного духового інструмента з огляду на творчий задум.

(3) Однією із суттєвих змін в оркестровці композиторів-мангеймців загалом і Л. Лебрена зокрема стає відмова від перманентних точних повторень, поширених у бароковому оркестрі, на користь неточних, що сприяє максимально рельєфному вияву характеру соліста й інструментів у складі оркестру.

(4) Усе перераховане призводить до вивищення ролі оркестру в жанрі концерту, закладає підвалини різних варіантів взаємодії між солістом і оркестром надалі, відмежовує барокову і класичну епохи. Значення оркестровки постійно зростатиме й на початку ХІХ століття врешті-решт зрівняється за вагомістю з іншими засобами музичної виразності.

(5) Попри очевидну близькість підходу до оркестру в жанрі концерту Л. Лебрена до традицій композиторів Мангеймської школи загалом, не можна не зазначити посилення залежності між образною сферою Концерту і засобами її втілення в оркестрі: драматичний і сумний характер твору вимагав різних протиставлень барв, чим і зумовлено включення до складу оркестру литавр.

Список використаних джерел

- Апатский, В. Н. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского.
- Дарда, В. Н. (2015). *Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена]. Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону.
- Дворницкая, А. В. (2018). *Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров* [Диссертация кандидата искусствоведения]. Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва.
- Carse, A. (1940). *The Orchestra in the XVIIIth Century*. W. Heffer & Sons Ltd.
- Dolan, E. I. (2013). *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge University Press.
- DuBois, T. A. (1983). *Christian Friedrich Daniel Schubart's "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst": An annotated translation* [PhD Dissertation]. University of Southern California, Los Angeles.
- Larsen, J. P. (1967). Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9(1-2), 115-139.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Collier Macmillan Publishers.
- Reinhard, P. G. (1965). *Music in the Classic Period*. Prentice-Hall.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Amadeus Press.
- Slonimsky, N. (Ed.). (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (5th ed.). G. Schirmer.
- Titus, R. A. (1965). The Early Clarinet Concertos. *Journal of Research in Music Education*, 13(3), 169-176. <https://doi.org/10.2307/3343671>.
- Wotton, T. S. (1918). The Harpsichord in the Orchestra. *The Musical Times*, 59(901), 106-107. <https://doi.org/10.2307/909582>.

References

- Apatsky, V. N. (2010). *Istoriya Dukhovogo Muzykal'no-Iсполnitel'skogo Iskusstva [History of Wind Music and Performing Arts]*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Russian].
- Carse, A. (1940). *The Orchestra in the XVIIIth Century*. W. Heffer & Sons Ltd.
- Darda, V. N. (2015). *Zhanrovo-Stilevye Parametry Al'tovogo Kontserta v Tvorchestve Kompozitorov Mangeimskoi Shkoly [Genre-Style Parameters of the Viola Concerto in the Works of the Composers of the Mannheim School]* [Abstract of PhD Dissertation, Herzen State Pedagogical University of Russia]. Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don [in Russian].
- Dolan, E. I. (2013). *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge University Press.

- DuBois, T. A. (1983). *Christian Friedrich Daniel Schubart's "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst": An Annotated Translation* [PhD Dissertation]. University of Southern California, Los Angeles.
- Dvornitskaya, A. V. (2018). *Muzykal'naya Kul'tura Mangeima 1760–1770-kh Godov: Poetika Zhanrov [Musical Culture of Mannheim 1760-1770s: Poetics of Genres]* [PhD Dissertation]. Gnessin Russian Academy of Music, Moscow [in Russian].
- Larsen, J. P. (1967). Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9(1-2), 115-139.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Collier Macmillan Publishers.
- Reinhard, P. G. (1965). *Music in the Classic Period*. Prentice-Hall.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Amadeus Press.
- Slonimsky, N. (Ed.). (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (5th ed.). G. Schirmer.
- Titus, R. A. (1965). The Early Clarinet Concertos. *Journal of Research in Music Education*, 13(3), 169-176. <https://doi.org/10.2307/3343671>.
- Wotton, T. S. (1918). The Harpsichord in the Orchestra. *The Musical Times*, 59(901), 106-107. <https://doi.org/10.2307/909582>.

Стаття надійшла до редакції: 01.05.2021

**ОРКЕСТРОВКА ПЕРВОГО КОНЦЕРТА
ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ
ЛЮДВИГА ЛЕБРЕНА И ТРАДИЦИИ
МАНГЕЙМСКОЙ ШКОЛЫ**

Ракочи Вадим Александрович
Кандидат искусствоведения, докторант,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — проанализировать оркестровку Первого концерта для гобоя с оркестром Л. Лебрена в свете традиций Мангеймской школы и стилистического сдвига от барокко к классицизму. Методология. Анализ партитур применен для выявления характерных особенностей изложения в оркестре у Л. Лебрена; компаративный метод — для сравнения оркестровки у Л. Лебрена и других композиторов Мангеймской школы; исторический — для контекстуализации концертов соответствующей эпохи. Научная новизна. Впервые отмечено, что особенностями изложения в оркестре композиторов-мангеймцев надо считать не только прославленные *crescendi* і *diminuendi*, особенности атаки звука, слаженность движений смычков, отказ от *basso continuo*, а функциональное перераспределение инструментов в оркестре и трансформацию отношения композиторов к роли оркестра в жанре концерта. В этом контексте и проанализирована оркестровка Первого концерта для гобоя с оркестром Л. Лебрена. Выводы. Определено, что Л. Лебрен продолжает традицию, начатую Я. и К. Стамица, прямого влияния выбора солиста на инструментальный состав оркестра. Анализ особенностей тембра различных деревянных духовых доказывает неслучайность инструментальных композиций. Продемонстрирована действенность влияния на модификацию музыкальных образов флейт, определена роль литавр как «переключателей настроения». Подчеркнуто значение переоркестровки для трансформации музыкальных образов, отмечено частое использование этого приема композиторами-мангеймцами, по сравнению с композиторами барокко. Указано, что изменения в отношении к выразительности оркестра, корреляция между выбором солиста и составом оркестра, роль переоркестровки в трансформации музыкального образа в Концерте Л. Лебрена отражают традиции Мангеймской школы и отражают характер концерта.

Ключевые слова: Мангеймская школа; гобойный концерт; Людвиг Лебрен; оркестровка; стиль

**ORCHESTRATION
OF LUDWIG LEBRUN'S
FIRST OBOE CONCERTO
AND THE MANNHEIM SCHOOL
TRADITION**

Vadym Rakochi
PhD in Art Studies, Doctoral student,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the orchestration of the First Oboe Concerto by L. Lebrun in the light of the traditions of the Mannheim school and the stylistic shift from Baroque to Classicism. Research methodology. The score

analysis is applied to reveal the characteristic features of presentation in Lebrun's orchestra; the comparative method is used to compare Lebrun's orchestration with the approach of other Mannheim School composers; the historical method allows us to contextualize the concertos to the appropriate era. Scientific novelty. It is noted for the first time that the peculiarities of presentation in Mannheim composers' orchestra should be considered not only as of the famous crescendi and diminuendi, sound attack, coordination of bow movements, rejection of basso continuo, but also as functional redistribution of instruments in the orchestra and the transformation of composers' attitudes towards concerto genre. In such a context, Lebrun's orchestration (The First Oboe Concerto) has been analysed. Conclusions. The article defines that L. Lebrun continues the tradition started by J. and C. Stamitz regarding the direct impact of the soloist's choice on the list of instruments in the orchestra. Analysis of the timbre features of different woodwinds proves that instrumental combinations have not been accidental. The effectiveness of the influence on the modification of musical images of flutes has been demonstrated, the role of timpani has been defined as "a mood switcher". The article explains the role of re-orchestration for the transformation of musical images, which is used by Mannheim composers much more often than by Baroque composers. It is indicated that changes in the attitude to the expressiveness of the orchestra in general, the correlation between the choice of soloist and the composition of the orchestra, the role of re-orchestration in the transformation of the musical image in Lebrun's Concerto reflect the traditions of the Mannheim School and concerto's spirit.

Keywords: Mannheim school; Oboe Concerto; Ludwig Lebrun; orchestration; style