

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД  
«ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧУРІКОВ ЄВГЕН СЕРГІЙОВИЧ**

УДК 780.646.3.09

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА**

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

---

(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник:  
**СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович**,  
доктор мистецтвознавства, професор

Старобільськ – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Чуриков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Старобільськ, 2021.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення сутності валторнової виконавської техніки та її еволюції у процесі історичного розвитку валторни та мистецтва гри на ній.

*Актуальність* дослідження зумовлена необхідністю вивчення виконавської техніки у валторновому мистецтві з точки зору її сутнісних, функціональних і організаційно-структурних властивостей. Не менш важливим є також усвідомлення закономірностей еволюційного розвитку елементів виконавської техніки як системи у валторновому мистецтві, трансформаційні зміни яких відбувалися в тісному зв'язку з процесом становлення та еволюції її конструктивно-органологічних параметрів.

*Наукова новизна* одержаних результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві комплексно теоретизовано сутність валторнової виконавської техніки та досліджено її еволюцію в процесі конструктивно-художнього розвитку інструмента, завдяки чому: досліджено сутність поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» та запропоновано модель її системної організації; розкрито специфіку і структуру виконавської техніки у валторновому мистецтві; здійснено аналіз і розроблено класифікацію виконавських прийомів як ключового компонента системи валторнової виконавської техніки; розроблено періодизацію еволюційного розвитку валторни у взаємозв'язку трансформаційних змін її органологічних й художньо-виражальних властивостей; простежено процес становлення і розвитку

елементів виконавської техніки у валторновому мистецтві в контексті конструктивної еволюції інструмента; охарактеризовано музичну творчість, мистецькі досягнення і стильові риси виконавства провідних валторністів світу (Радека Баборака, Джеффа Брайана, Радована Влатковича та Валентина Марухна) як відображення художнього результату еволюції виконавської техніки у сучасному валторновому мистецтві. *Уточнено:* інформацію щодо процесу конструктивної еволюції валторни в європейській музичній культурі від давніх часів до сьогодення; питання системної організації виконавського апарату валторніста. *Набули подальшого розвитку* питання специфіки виконавської техніки й особливостей її функціонування у сучасному валторновому мистецтві. *Запропоновано новий погляд* на систему і принципи структурної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста.

*Практичне значення* дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних та практичних курсах мистецьких закладів вищої освіти, зокрема: «Історія та теорія виконавського мистецтва на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Спеціальний інструмент (валторна)», «Основний інструмент (валторна)», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів», а також стати основою запропонованого автором дисертації спецкурсу «Теоретичні основи виконавської техніки валторніста». Матеріали дисертації можуть також слугувати підґрунтям для подальших наукових розробок і досліджень різноманітних аспектів теорії та практики сучасного валторнового виконавства.

Здійснений у цьому дослідженні історіографічний аналіз виявив доволі значний спектр джерел різних жанрових і тематичних напрямів, що прямо чи опосередковано торкаються проблематики функціонування виконавської техніки в мистецтві гри на валторні. Цей аналіз засвідчив відсутність у сучасному музикознавстві ґрунтовної теоретичної розробленості сутнісних

ознак виконавської техніки валторніста, особливостей її еволюційної трансформації в процесі розвитку валторнового мистецтва.

Розглянуте в роботі поняття «виконавська техніка» в контексті сучасного музично-інструментального виконавства виявилось достатньо ємним і багатоаспектним явищем, а початок його теоретичного осмислення (під різними назвами) сягає ще часів зародження й ранніх етапів становлення мистецтва інструменталізму, зокрема в періоди Середньовіччя та Відродження. Проведений ретроспективний аналіз розвитку теоретичної думки щодо питання виконавської техніки (в межах XVIII–XX століть) дає підстави стверджувати, що під цим поняттям переважна більшість авторів розуміла рухово-моторну організацію ігрової дії з поступовим визнанням в ній (від початку XX ст.) детермінантного значення психічної (психофізіологічної) і слухової складової, а в подальшому – й художньо-образної домінанти як першочергової умови формування музично-ігрових рухів.

Зазначається, що науково-методична думка XX століття демонструє активний інтерес в дослідженні й подальшій розробці закономірностей функціонування виконавської техніки музиканта-інструменталіста. Насамперед це виявилось в розширенні сутнісних меж поняття «техніка» від розуміння його як суто рухової моторики до усвідомлення на рівні комплексної виконавської технології та остаточним утвердженням на початку цього століття пріоритету художнього начала і психологічної складової у процесі формування і розвитку виконавської техніки музиканта-інструменталіста. Це, зі свого боку, стимулювало появу низки різних теоретичних концепцій («розумова техніка», «художня техніка», «єдність внутрішньо-слухових уявлень і виконавської моторики», «техніка від клавіатури», «техніка від смислу», «техніка від інтонації», «психотехніка» тощо), які принципово не суперечать одна одній. Також в результатах цього дослідження пропонується впровадження у практику поняття «техніки музично-мовленнєвого процесу» як сукупності технік музично-

інструментального виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного тексту.

Здійснений аналіз дефініцій поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста», які здебільшого розосереджено використовуються сьогодні в музикознавчій літературі, засвідчив, що вони відображають основний сенс сучасного розуміння цього терміна в цілісному й комплексному охопленні та демонструють його узагальнююче тлумачення. Відповідно, до нього включають усю сферу володіння музикантом-інструменталістом рухово-смісловою та специфічно-технологічною організацією ігрового акту, спрямованою на звукову інтерпретацію художнього змісту музичного твору.

Як результат наукової розробки сутнісної сторони поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» в цій роботі пропонується її *структурна концепція*, яка передбачає органічну взаємодію широкого кола компонентів як суто *рухової техніки* (рухових дій), так і власне *художньої техніки*. Наголошується, що специфіка виконавської техніки валторніста безпосередньо детермінована самою природою інструмента та його конструктивно-органологічними властивостями, оскільки суттєво залежить від звукових (художньо-виражальних) якостей інструменту. Аналіз же акустичних особливостей звукоутворення на валторні підтвердив прямий і закономірний зв'язок якісних характеристик звуку (його тембру, гучності, характеру, артикуляційних властивостей та ін.) з органологічною специфікою інструменту: скручений кільцеподібно довгий і вузький ствол разом з інтенсивно розкритим розтрубом, що значно сприяє видобуванню великої кількості натуральних звуків та утворенню насиченого й багатого тембрального спектру. Саме це і робить валторну найбільш унікальним інструментом мідної духової групи.

У роботі акцентовано, що в основі виконавської техніки валторніста знаходиться збалансований і розвинений виконавський апарат, який являє собою сукупність органів і частин тіла виконавця, системно організованих

для виконання анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті. Виконавський апарат керується центральною нервовою системою і передбачає скоординовану роботу двох основних його блоків – виконавського й контролюючого.

У дослідженні розроблено структуру валторнової виконавської техніки, яка логічно будується на концептуальних засадах універсальної системної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста та формується з основних груп (видів і підвидів) на основі синтезу компонентів рухової і художньої технік.

Проаналізовано комплекс інструментально-виконавських прийомів у валторновому мистецтві, який виявляється одним з найважливіших складників системи виконавської техніки музиканта-інструменталіста, оскільки виступає своєрідною базою художніх засобів щодо реалізації музично-виконавського акту. Розроблена в цьому дослідженні класифікація виконавських прийомів сучасного валторнового мистецтва як складової частини комплексу його виконавської техніки дає можливість спостерігати наявні синергетичні зв'язки між компонентами в середині груп (тобто класів і підкласів), а також ієрархічні взаємовідносини між ними. Здійснене у запропонованому дослідженні систематизування виконавських прийомів передбачає також урахування їх інструментально-виконавської природи та конкретику художньо-звукового результату (тобто – типовий комплекс виконавських прийомів; прийоми, що спрямовані на додаткову зміну звукових параметрів; ударно-шумові й різноманітні сонористичні прийоми тощо).

Підкреслюється, що виконавська техніка (як єдиний художньо-інструментальний виражальний комплекс і головний засіб реалізації музично-інструментального мистецтва) перебувала в активному й перманентному трансформаційному русі протягом багатовікового історичного розвитку валторни і валторнового мистецтва як такого. У різні історичні періоди домінантними властивостями валторнової техніки виступали: імпровізаційність, інструментальний артистизм, колористична

віртуозність, вишукане вокально-віртуозне начало, звуко-темброве розмаїття, експресивна декламаційність музичного мовлення, сонористична й звукоекспериментальна ефектність тощо.

Результатом дослідження конструктивно-органологічного й художнього розвитку валторни, яке було здійснене у цій роботі, є запропонована концепція еволюції цього інструмента в цілісному й систематизованому вигляді, що надає можливість охопити цей процес в єдиному хронологічному русі та виокремити в ньому певні фази і стадії, детерміновані конструктивно-технологічними й звуковиразовими новаціями.

Запропонована у результатах цього дослідження *періодизація конструктивної еволюції валторни* сформована у вигляді двох паралельних рівнів, об'єднаних у єдине ціле: великі *етапи*, зміна яких демонструє кардинальні органологічні трансформації, що призводять до формування фактично нового інструмента (з принципово новим комплексом художньо-виражальних можливостей) та невеликі *періоди-фази*, в яких відбуваються певні органологічні й виконавсько-практичні зрушення, що підносять інструмент і комплекс його виражальних можливостей на новий рівень еволюційного розвитку. Наголошується, що еволюція техніки гри на валторні відбувалася на тлі та у тісному взаємозв'язку з конструктивним формуванням інструмента, розвитком його художньо-виражальної бази та процесом його активного просування і закріплення у жанрах академічного музичного мистецтва.

Окремим доробком у результатах цього дисертаційного дослідження пропонується *хронологія розвитку валторнової виконавської техніки*, яка також передбачає системну ретроспективу, що об'єднує в собі декілька окремих етапів еволюції цього явища.

Здійснена у дисертації репрезентація музичної творчості провідних валторністів світу (Р. Баборака, Р. Влатковича, Дж. Браїана, В. Марухна) засвідчує високу результативність володіння ними усім спектром сучасної валторнової виконавської техніки та успішне втілення її у власній

виконавській діяльності. Разом з тим, аналіз виконавсько-стильових особливостей творчості цих музикантів виявив індивідуальні грані й пріоритети творчого переломлення валторнової виконавської техніки кожним із них.

*Ключові слова:* валторна, еволюція валторного мистецтва, музично-інструментальне виконавство, духові інструменти, органологія, виконавська техніка, прийоми гри, виражальні засоби.

## SUMMARY

***Churikov Y. Evolution of performing technique in the context of the development of horn playing art.*** – Qualifying scientific research in the capacity of manuscript.

Dissertation for a philosophy doctor degree (Ph.D.), specialty 025 «Music art». – Luhansk Taras Shevchenko National University. – Starobilsk, 2021.

The dissertation presents the results of theoretical generalization of the horn performance technique and historical development of the horn playing art.

The relevance of the study reflects the need of horn performing techniques examination in terms of its essential, functional, organizational and structural properties as well as the importance of understanding the regularities of the development of the elements of horn performing techniques system, transformational changes of which occurred directly and in close connection with the process of formation and evolution of its structural and organological parameters.

The scientific novelty of the findings is that for the first time in Ukrainian musicology the essence of French horn performance technique is comprehensively theorized and its evolution in the process of constructive and artistic development of the instrument is studied: the specifics and structure of horn art performing techniques are revealed; the analysis is carried out and the classification of performing techniques as a key component of the system of horn performing



technique is developed; the periodization of the evolutionary development of the horn in the interrelation of transformational changes of its organic and artistic-expressive properties is developed; the process of formation and development of elements of performing technique in horn art in the context of constructive evolution of the instrument is traced; musical creativity, artistic achievements and stylistic features of performance of the world's leading horn players (Radek Baborak, Jeffrey Bryant, Radovan Vlatkovich and Valentin Marukhno) are characterized as a reflection of the artistic result of the evolution of performing techniques in modern French horn art. Specified: information on the process of constructive evolution of the horn in European musical culture from ancient times to the present; questions of system organization of the performing apparatus of the horn player. The specifics of the modern French horn art performing techniques and the characteristics of its functioning in contemporary art have been further developed. A new approach to the system and principles of structural organization of the musician-instrumentalist's performing technique is proposed.

The practical significance of the study is the possibility of using its materials in lectures and practical courses of art universities, in particular: «History and theory of performing arts on wind instruments», «Methodology of teaching wind instruments», «Special instrument (horn)», «The main instrument (horn)», «Instrumentology», «History of orchestral styles». The findings of the study also become the basis of a special course «Theoretical bases of performing technique of the horn player» designed by the author of the dissertation. The materials of the dissertation can also become the basis of further scientific developments and researches of various aspects of the theory and practice of modern horn performance.

The historiographical analysis carried out in this study revealed a rather wide range of sources of various genres and thematic directions, which directly or indirectly concern the problems of the performing techniques functioning in the horn playing art. This analysis revealed the absence in modern musicology of a thorough theoretical elaboration of the essential features of the horn player's

performance technique and the characteristics of its evolutionary transformation in the process of horn art development.

The concept of «performing technique» in the context of modern musical and instrumental performance turned out to be quite capacious and multifaceted phenomenon, and the beginning of its theoretical understanding (under different names) dates back to the beginnings and early stages of instrumental art, in particular in the Middle Ages and Renaissance. A retrospective analysis of the development of theoretical thought on the issue of performance technique (within the eighteenth – twentieth centuries) suggests the following: under this concept the vast majority of authors understood the motor organization of the playing the instrument. Gradually (from the early twentieth century) the determinant value of mental (psychophysiological) and auditory component of it was given recognition, and later so have been the artistic and figurative dominant as a primary condition for the formation of musical and playing movements.

It is noted that the scientific and methodological thought of the twentieth century shows an active interest in the study and further development of the laws of performance technique of the musician-instrumentalist, which primarily manifested itself in expanding the essential boundaries of the concept of «technique» from understanding it as purely motor motility. At the beginning of this century the priority of artistic origin and psychological component in the formation and development of performing techniques of musician-instrumentalist were finally confirmed. This stimulated the emergence of a number of different theoretical concepts («mental technique», «artistic technique», «unity of internal auditory representations and performance motility», «keyboard technique», «meaning technique», «intonation technique», «psychotechnics» etc.) which do not fundamentally contradict each other. Also in the results of this study it is proposed to implement the concept of «techniques of musical-speech process» as a set of techniques of musical-instrumental performance of elements of intonation-texture complex of musical text.

The analysis of the definitions of the concept of «performing technique» of a musician-instrumentalist, which are mostly widely used today in the musicological literature, reflect the basic meaning of modern understanding of this term in a holistic and comprehensive coverage and demonstrate its generalized interpretation, which includes the whole sphere and specific-technological organization of the game act, aimed at the sound interpretation of the artistic content of the musical work.

As a result of scientific development of the essential side of the concept of «performing technique of a musician-instrumentalist» in this work its structural concept is offered, which provides organic interaction of a wide range of components of both purely motor technique (motor actions) and art technique. It is emphasized that the specificity of the horn player's performance technique is directly determined by the very nature of the instrument and its structural and organological properties, as it significantly depends on the sound (artistic and expressive) qualities of the instrument. The analysis of acoustic features of sound formation on the horn confirmed the direct and natural connection of qualitative characteristics of sound (its timbre, volume, character, articulatory properties, etc.) with organological specificity of the instrument: twisted annularly long and narrow trunk together with intensively opened bell. It contributes to the production of a large number of natural sounds and the formation of a rich timbre spectrum. This is what makes the horn the most unique instrument of the brass band.

The research emphasizes that the horn player's performance technique is based on a balanced and developed performance apparatus, which is a set of organs and body parts of the performer, systematically organized to perform anatomical-physiological and psychophysiological actions in the process of playing the instrument. The actions of the performance apparatus are controlled by the central nervous system that provides coordinated work of two basic blocks of its components – executive and controlling.

The study developed the structure of French horn performance technique, which is logically based on the conceptual principles of universal systematic

organization of performance technique of a musician-instrumentalist and is formed from the main groups (species and subspecies) based on the synthesis of components of motor and artistic techniques.

The complex of instrumental and performing techniques in horn art is analyzed, which turns out to be one of the most important components of the system of performing technique of a musician-instrumentalist, as it acts as a kind of base of artistic means for realization of music-performing act. The classification of performing techniques of modern French horn as a part of the complex of its performing technique developed in this research gives the chance to observe the available synergetic communications between the components in groups (i.e. classes and subclasses) and hierarchical interrelations between them. The systematization of performing techniques carried out in this study also takes into account their instrumental-performing nature and specifics of artistic and sound result (i.e. – a typical set of performing techniques, techniques aimed at additional change of sound parameters, percussive and various sonor techniques).

It is emphasized that the performing technique (as the only artistic and instrumental complex of expression and the main means of realization of this art) was in active and permanent transformation throughout the long centuries-old historical development of horn and horn art. During the different historical periods the dominant properties of the French horn technique were: improvisation, instrumental artistry, coloristic virtuosity, exquisite vocal-virtuoso origins, timbre variety, expressive declamation, sonorous and experimental sound effects.

The result of the study of constructive-organological and artistic development of the horn, which was carried out in this work, proposes the concept of evolution of this instrument in a holistic and systematic way, which provides an opportunity to cover this process in a single chronological movement and identify certain phases and stages determined by structural, technological and sound innovations.

The periodization of the constructive evolution of the horn proposed in the results of this study is designed in the form of two parallel and aggregating levels:

large stages, the change of which demonstrates crucial organological transformations leading to the formation of a new instrument (with a fundamentally new set of artistic and expressive possibilities) and small periods-phases in which certain organological and executive-practical shifts take place, which take the instrument and the complex of its expressive possibilities to a new level of evolutionary development. It is noted that the evolution of the French horn technique took place against the background and in close connection with the constructive formation of the instrument, the development of its artistic and expressive properties and the process of its active promotion and consolidation in the genres of academic music.

Another acquirement of the results of this dissertation research is a chronology of the development of French horn performance technique, which also provides a systematic retrospective, which combines several separate stages of the evolution of this phenomenon.

The presentation of the musical works of the world's leading horn players (R. Baborak, R. Vladkovich, J. Bryant, V. Marukhno) carried out in this work testifies to the high effectiveness of their mastery of the whole spectrum of modern horn performance technique and successful implementation of it in their performance. At the same time, the analysis of performance and stylistic features of these musicians revealed slightly different individual facets and priorities of creative refraction of horn performance technique by each of them.

*Key words:* horn, evolution of horn art, musical-instrumental performance, wind instruments, organology, performing technique, performing techniques, means of expression.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у вітчизняних наукових фахових виданнях, затверджених  
МОН України*

1. Чуріков Є. С. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 57: Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2018. С. 225–231.
2. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : збірник наукових праць. Вип. 36. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. С. 361–369.
3. Чуріков Є. С. Типологізація виконавської техніки світових валторністів як відображення їх індивідуальних рис. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1 (вип. 40). С. 13–21.
4. Чуріков Є. С. Дефініція «виконавська валторнова техніка» в історичній ретроспективі. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 314–317.
5. Чуріков Є. С. Амбушур – складова частина виконавського апарату валторніста. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 58: Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2019. С. 228–239.

*Публікації у закордонних виданнях*

6. Churikov Yevhen. Historical aspects of French horn transformation. *Proceedings of the Third International Conference of European Academy of Science*. Bonn, 2018. P. 67–68.
7. Churikov Yevhen. Classification of modern french horn musical techniques. *Studii de muzicologie*. Volumul 16. Iasi: Izdatelistvo Artes, 2021. С. 78–83.

*Публікації в інших наукових виданнях та збірках матеріалів  
конференцій*

8. Чуріков Є. С. Історико-теоретичні аспекти розвитку валторнового виконавства. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика* : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [Загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Вип. 3. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати : Посвіт, 2017. С. 73–78.
9. Чуріков Є. С. Методологічні засади дослідження валторнового мистецтва. *Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» (9–11 січня 2019 року)*. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 204–206.
10. Чуріков Є. С. Засоби удосконалення техніки гри на валторні (історична ретроспектива). *Неперервна педагогічна освіта XXI століття* : зб. матеріалів XVI Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької. Вип. 2 (14). Київ : Талком, 2019. С. 225–228.
11. Чуріков Є. С. Техніка clarino у валторновому виконавстві XVIII століття. *Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації*: зб. матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам'яті засновника кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича народного артиста України, професора Андрія Кушніренка (м. Чернівці, 4–5 квітня 2019 р.). Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2019. С. 78–80.
12. Чуріков Є. С., Сучасне валторнове мистецтво у творчості провідних виконавців. *Неперервна педагогічна освіта XXI століття*: зб. матеріалів XVIII Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької. Вип.4 (16). Київ : Талком, 2021. С. 162–167.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....		17
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ У ВАЛТОРНОВОМУ МИСТЕЦТВІ</b> .....		29
1.1.	Валторнове мистецтво і виконавська техніка: історіографія дослідження.....	29
1.2.	Виконавська техніка музиканта-інструменталіста як музикознавча проблема: сутність, дефініції, структура.....	52
1.3.	Виконавська техніка валторніста: специфіка і структурна організація.....	73
	1.3.1. Акустичні особливості звукоутворення на валторні...	73
	1.3.2. Виконавський апарат валторніста.....	82
	1.3.3. Структурні компоненти виконавської техніки у валторновому мистецтві.....	88
1.4.	Класифікація виконавських прийомів сучасної валторнової техніки.....	102
Висновки до першого розділу.....		117
<b>РОЗДІЛ 2. ВАЛТОРНОВА ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ТА ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ІНСТРУМЕНТА (ІСТОРИКО-ОРГАНОЛОГІЧНИЙ І МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ)</b> .....		124
2.1.	Генеза та еволюція валторноподібних інструментів і формування мисливського рогу як прототипу натуральної валторни.....	124
2.2.	Стабілізація конструктивних характеристик натуральної валторни та її розвиток у музичному мистецтві XVII–XVIII століть.....	137
2.3.	Розвиток валторнової органології у XIX–XX століттях. Формування сучасної валторни.....	166
2.4.	Сучасне валторнове мистецтво у творчості провідних виконавців світу (кінець XX – початок XXI століття).....	185
Висновки до другого розділу.....		196
<b>ВИСНОВКИ</b> .....		206
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....		218
<b>ДОДАТКИ</b> .....		236
	<i>Додаток А.</i> Генеалогічна схема конструктивного розвитку валторни.....	236
	<i>Додаток Б.</i> Ілюстрації інструментів органологічної еволюції валторни.....	238
	<i>Додаток В.</i> Біографічні довідки провідних валторністів сучасності.....	244



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Валторна – один з найяскравіших інструментів духової групи симфонічного оркестру, що за своїми художньо-виражальними властивостями заслужено посідає почесне місце в когорті елітних інструментів академічного кола та який своїм одухотвореним звучанням спроможний до глибинного втілення людських емоцій, почуттів, думок... Маючи широку палітру звуковиразових якостей, значний діапазон і, найголовніше, унікальні темброві характеристики, валторна здобула шану і любов багатьох геніальних творців музичного мистецтва – від Й. Баха, В. Моцарта й Л. Бетховена до Р. Вагнера, П. Чайковського, Д. Шостаковича... Валторна – це «благородний та меланхолійний інструмент, який має виразний тембр, тому її звучання може знайти застосування в п'єсах будь-якого характеру» (Г. Берліоз [33, с. 331]), а «поетично-задушевний тембр валторни в піано надає значний простір для вибору мелодій і фраз» (М. Римський-Корсаков [169, с. 68]). Валторна є «чимось подібним до голосу, що продовжує людину, але і як відчуження природного органу фонації, як уречевлення внутрішнього, до того часу прихованого від людських сторонніх очей, від усвідомлення й дослідження» (Є. Назайкінський [142, с. 85–86]).

Широкі можливості валторни як сольного, камерно-ансамблевого та оркестрового інструмента, що значною мірою зреалізувалися у творчості плеяди видатних композиторів барокової, класико-романтичної і сучасної епох, славетних виконавців-віртуозів різних часів, майстрів-виробників інструментів, в останні десятиріччя справедливо привертають увагу науковців різних спрямувань (музикознавців, культурологів, педагогів, інструментознавців, акустиків та ін.) до багатоаспектного вивчення феномену валторного виконавського мистецтва.

Унікальні художньо-виражальні можливості валторни, особливості її культурно-історичної і конструктивно-органологічної еволюції, принципи її

творчого використання і художньої трактовки в музиці видатних композиторів – ці та інші аспекти дослідження інструмента неодноразово потрапляли в поле зору науковців. Крім фундаментальних праць (дисертацій, монографій, навчальних посібників), що в останні десятиліття активно з'являються з-під пера музикознавців різних країн, валторнова бібліографія налічує й низку публікацій інших жанрів, зокрема й науково-популярного спрямування (нариси, статті, інформація у довідниково-енциклопедичних виданнях тощо).

Подальший науковий пошук, вивчення й осмислення мистецької сутності валторнового виконавства на сучасному етапі передбачають звернення до досі непорушених і малодосліджених питань цього виду інструментальної культури, одним з яких на сьогодні залишається проблема виконавської техніки валторніста – «потаємна лабораторія» трансформації духовних і речових реалій навколишнього світу у його художньо-образні еквіваленти засобами звукової матерії. Вивчення виконавської техніки у валторновому мистецтві виявляється актуальним не лише з точки зору її сутнісних, функціональних і організаційно-структурних властивостей, що саме собою відображає методологічні засади такого дослідження. Важливим аспектом вбачається й усвідомлення закономірностей еволюційного розвитку елементів виконавської техніки як системи у валторновому мистецтві, трансформаційні зміни яких відбувалися в тісному зв'язку з процесом становлення й еволюції власне конструкції валторни та її органологічних параметрів, що у такому випадку фактично подвоює актуальність проблематики цього дослідження.

Отже, зазначені вище позиції визначають актуальність запропонованої роботи та обумовлюють її дослідницьку тему: «Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва».

**Стан наукової проблематики.** Окремі аспекти проблеми виконавської техніки у валторновому мистецтві, з точки зору її теоретичного осмислення, почали розроблятися ще у попередні століття з появою перших трактатів,

шкіл і посібників щодо освоєння цього інструмента. Серед них слід виділити такі роботи: «Улаштування музики» М. Преторіуса, «Трактат про музичні інструменти» П. Тріше, «Універсальний словник» А. Ф'юретера, які з'явилися ще у XVII столітті; «Досвід настанови для тих, хто складає для кларнета і валторни» В. Рьозера, «Основний діапазон усіх духових інструментів» Ф. Франкьора, «Основний трактат про всі духові інструменти» О. Вандерброка, що вийшли у XVIII столітті; «Школа для першої і другої валторни» А. Гампеля і Я. Штіха, «Школа для валторни» Ф. Дювернуа, що побачили світ вже на початку XIX століття [201, с. 8–9]. Усі вони, крім опису конструкції валторни та її облаштування, розкривають й основи техніки гри на цьому інструменті. Зрозуміло, що подані в них характеристики є надто далекими від рівня наукового теоретизування, а описані в цих роботах «правила» і технологія гри прямо відповідають типології та рівню художньо-органологічних властивостей інструментів тих часів.

Новим етапом осмислення проблеми виконавської техніки можна вважати методичні роботи, що з'являлися у вітчизняній, російськомовній і західноєвропейській фаховій літературі протягом XX століття та які спрямовані вже на сучасні конструкції інструмента. Серед таких праць варто назвати підручники і посібники В. Апатського «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [12], М. Волкова «Теорія і практика мистецтва гри на духових інструментах» [55], Б. Дікова «Методика навчання гри на духових інструментах» [77], К. Квашніна «Питання методики навчання гри на духових інструментах» [94], В. Леонова «Основи теорії виконавства та методики навчання гри на духових інструментах» [118], Н. Платонова «Питання методики навчання гри на духових інструментах» [157], Ф. Фаркаса «Мистецтво гри на мідних духових інструментах» [195], А. Федотова «Методика навчання гри на духових інструментах» [196], а також дисертації Б. Дікова «До питання про дихання при гри на духових інструментах» [76], М. Анісімова «Виконавська майстерність як проблема теорії і практики мистецтва гри на духових

інструментах» [9]. Переважна більшість цих робіт відбиває універсальний підхід до питання валторнової виконавської техніки, переважно орієнтований на практику всіх духових інструментів. Валторнова ж специфіка в них віддзеркалена або в узагальнених рисах, або в типовому контексті всіх мідних інструментів.

Щодо спеціалізованих методичних видань, присвячених безпосередньо технології гри на валторні (зокрема шкіл і навчальних посібників В. Солодуєва «Школа гри на валторні» [181], А. Усова «Питання теорії і практики гри на валторні» [190], І. Якустіді «Методика навчання гри на валторні» [216], Ф. Фаркаса «Мистецтво гри на валторні» [228] та ін.), а також окремих фундаментальних наукових робіт, спрямованих в річище теорії валторнового виконавства (дисертації Л. Белєнова «Дослідження розвитку конструктивних особливостей сучасних валторн і принципів гри на них» [28], Ю. Гриценка «Деякі закономірності звуковидобування на валторні» [66], П. Делія «Формування виконавського апарату валторніста у процесі професійної підготовки» [75]), то треба зазначити, що вони більш ретельно висвітлюють інструментальну специфіку виконавської технології валторни, але концентруються здебільшого на окремих (хоч і найважливіших) її компонентах (техніці дихання, губ, язика, пальців тощо), що не забезпечує повного й системного теоретичного охоплення цього питання. Окремі наукові розвідки (малооб'ємні статті М. Анісімова «Виконавська техніка музиканта-духовика: до визначення поняття» [10], М. Беговатової «Система виконавського процесу музиканта-духовика» [24], А. Сичугова «Художня техніка в теорії виконавства на духових інструментах: мистецтвознавчий аспект» [185] та ін.) також не відбивають цілісного розкриття зазначеної проблеми. Отже, жодна з перелічених вище робіт не демонструє ґрунтовного дослідження усього комплексу виконавської техніки валторніста як цілісної художньої системи (у тому числі, й орієнтованої на науковий досвід інших провідних інструментальних шкіл та виконавського

музикознавства в цілому). З огляду на це, окреслена в дисертації проблематика виявляється справді актуальною.

Наукова розробленість питань, зазначених у другій половині окресленого пошукового вектору цієї роботи (тобто пов'язаних з історичною еволюцією валторни як музичного інструменту), виявляється більш продуктивною. Разом з тим, найчастіше історична концепція розвитку валторни подається в тісному її переплетінні з ходом еволюції усіх духових інструментів (монографії С. Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» [116; 117], Ю. Усова «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» [191], В. Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» [30]), пропонується певною мірою узагальнено (монографії Л. Белєнова «Валторна» [25] і В. Буяновського «Валторна» [42]) або ж представлена достатньо ґрунтовними дослідженнями лише окремих історичних періодів чи художніх епох (дисертації А. Фурукіна «Натуральна валторна: історія, теорія, виконавська практика» [201], І. Семеряги «Еволюція валторни в центральній Європі XVII–XVIII століттях» [178], Л. Белєнова «Партія валторни в контексті еволюції симфонічної партитури XVIII–XX століть» [27], А. Вдова «Валторна в музиці композиторів віденської класичної школи» [47]), що також не сприяє усвідомленню цілісності й єдності усього процесу еволюції валторни від найдавніших часів до сьогодення у ґрунтовому та системоутворюючому вигляді. Крім того, жодна із запропонованих у перелічених вище джерелах концепцій історичного розвитку валторнового мистецтва не пропонує періодизацію цього явища, здійснену з урахуванням найважливіших трансформаційних змін органології інструменту, його соціокультурного й мистецького статусу.

Тож, незважаючи на те, що сучасне музикознавство у своїх здобутках вже має певні важливі напрацювання щодо різноманітних питань мистецтва гри на валторні, на сьогоднішній день проблема виконавської техніки валторніста як цілісне й системне мистецьке явище, що тривалий історичний

час динамічно розвивалося в еволюційній єдності з самим інструментом, залишається досі недослідженою.

**Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Музичне мистецтво сучасності: історичний, теоретичний та практичний вектори дослідження» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ЛНУ імені Тараса Шевченка на 2016–2022 роки (державний реєстраційний номер: 0119U100598). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ЛНУ імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 21.11.2016 року).

**Мета дослідження** – визначити сутність та простежити еволюцію валторнової виконавської техніки в процесі конструктивного й художнього розвитку інструмента.

**Завдання дослідження** підпорядковані основній меті роботи та передбачають наступне:

- здійснити аналіз джерельної бази та історіографії щодо обраної мети дослідження;
- визначити сутність поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» як музикознавчої проблеми;
- розкрити специфіку валторнової виконавської техніки та дослідити її структурну організацію;
- здійснити аналіз і класифікацію виконавських прийомів як складника системи валторнової виконавської техніки;
- простежити генезу та еволюцію валторни й валторноподібних інструментів у світовій музичній культурі (від давніх часів до сьогодення) та створити періодизацію еволюційного розвитку валторнової органології й мистецтва гри на цьому інструменті;

- простежити процес становлення і розвитку елементів виконавської техніки у валторновому мистецтві в контексті конструктивної еволюції інструмента;
- здійснити репрезентацію музичної творчості провідних валторністів світу як результату втілення ними сучасної виконавської техніки у валторновому мистецтві сьогодення.

**Об’єкт дослідження** – валторнове виконавське мистецтво в ретроспективі свого історико-культурного й органологічного розвитку.

**Предмет дослідження** – виконавська техніка як художня система в річищі трансформаційних змін еволюційного розвитку валторни та мистецтва гри на ній.

**Теоретичну базу** дослідження складають наукові праці та джерела, які можна класифікувати за такими напрямками:

- дослідження з проблем органології валторни та її історичної еволюції у світовій музичній культурі, історії духового виконавського мистецтва тощо (праці В. Апатського [13; 14], Л. Белєнова [25; 26], В. Березіна [30], В. Богданова [37; 38], В. Буяновського [42], А. Вдова [47], Ю. Гриценка [66], В. Громченка [68], А. Карпяка [88], В. Качмарчика [90; 92], П. Круля [112; 113], Х. Куніця [230], С. Левіна [116; 117], В. Посвалюка [164; 165], Ю. Рудчука [172], І. Семеряги [178; 179], Ю. Усова [191; 192], А. Фурукіна [201] та ін.);
- роботи з інструментознавства в галузі мідних духових інструментів, оркестровки та історії розвитку оркестрового жанру музичного мистецтва (праці М. Анісімова [8], Г. Берліоза [33], Г. Благодатова [36], А. Вепріка [48; 49], Ш. Відора [51], К. Закса [84], А. Карса [87], М. Нюрберга [147], О. Олійник [151], У. Пістона [156], А. Понькіної [162], М. Римського-Корсакова [169], Д. Рогалья-Левицького [170], Ю. Фортунатова [199], М. Чулак [206] та ін.);
- дослідження, що присвячені історичним аспектам розвитку класичної музичної культури (праці Г. Аберта [2–5], Я. Бодака [39],

Г. Грубера [69–71], І. Гівенталь та Л. Щукіної [58; 59], А. Должанського [80], М. Друскіна [81–82], Л. Кириліної [101], А. Климовського [102], В. Конен [108], Ю. Кремльова [109], Б. Кремньова [110], Т. Кузуб [114], Л. Полеха [158], В. Протопопова [168], К. Розеншильда [171], І. Хардена [229], В. Шестакова [140] та ін.);

– роботи з проблематики виконавської технології, акустичних закономірностей і природи звукоутворення на духових інструментах, методики навчання гри та вдосконалення виконавського мистецтва в цій інструментальній галузі (праці М. Анісімова [9], В. Апатського [11; 12], Р. Вовка [54], І. Віскової [52; 53], М. Волкова [55], І. Гишки [60–62], С. Горового [64], П. Делія [75], Б. Дікова [77; 78], Т. Докшицера [79], В. Іванова [86], К. Квашина [94; 95], О. Кусліна [115], В. Леонова [118], Г. Марценюка [129; 130], О. Палаженко [154], Н. Платонова [157], В. Полеха [159; 160], В. Солодуєва [181], Ф. Фаркаса [195; 228], А. Федотова [196; 197], А. Усова [190], Ю. Усова [193; 194], І. Якустіді [217], К. Біліха [223] та ін.);

– з теорії музичного виконавства, теоретичних аспектів проблеми виконавської техніки музиканта-інструменталіста в загальномузичній площині, а також зі специфіки її функціонування в окремих інструментальних спеціалізаціях (праці Ю. Бая [20], В. Білоус [34], А. Бірмак [35], Н. Брояко [41], І. Гата [57], І. Гофмана [65], М. Давидова [73; 74], В. Князева [103], Г. Когана [104], В. Козліна [106], Є. Лібермана [120], М. Мартінсена [131], Г. Нейгауза [146], Л. Опарик [152], В. Петрушина [155], С. Савшинського [174], С. Фейнберга [198], Ю. Цагарелі [204], Г. Ципіна [205], О. Шульпякова [211], А. Щапова [213] та ін.).

– систематизації загальномузичних і виконавських виражальних засобів, нових прийомів і технік гри в їх проекції на виконавську інтерпретацію музичного твору (праці І. Андрієвського [1], М. Беговатової [22; 23], Д. Зотова [85], А. Карпяка [88; 89], Ц. Когоутека [105], Ло Куня [125], Л. Мазеля [126], Л. Максименко [127],



Д. Максименка [126], В. Медушевського [133], М. Мимрика [134–136], Д. Муєдінова [141], А. Оголевець [149], С. Полусмяка [161], А. Сташевського [182; 183], Р. Фріда [200], М. Хруса [202] та ін.).

**Методологічна основа і методи дослідження.** Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано наступні методи дослідження:

- *метод історичної ретроспективи*, що дозволив здійснити реконструкцію еволюційного процесу розвитку валторни і виконавства на ній в європейській музичній культурі в цілісному вигляді та вибудувати відповідну періодизацію;
- *функціонально-структурний* – у розкритті сутності внутрішньої конструктивно-органологічної структури і комплексу виражальних можливостей валторни й валторноподібних інструментів;
- *порівняльного аналізу* – допоміг здійснити зіставлення органологічних і художньо-виражальних характеристик різних типів і конструкцій валторни на різних щаблях її інструментальної еволюції;
- *системний і системоутворюючий* – в осмисленні й вивченні системно-структурних явищ музичного мистецтва, зокрема системи музичних виражальних засобів, музично-інструментального виконавства, виконавської техніки тощо;
- *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та інформації стосовно обраного предмету дослідження;
- *систематизації* – при здійсненні диференціації і відбору історіографічних джерел;
- *класифікації* – дозволив на основі функціональних зв'язків розділити і групувати виконавські прийоми і засоби у валторновому мистецтві на класи й підкласи;
- *синтезу й узагальнення* – в обробці дослідженого матеріалу та формулюванні проміжних і загальних висновків дисертації.

Дослідження базується на досягненнях історичного і теоретичного музикознавства, а також на положеннях окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою інструментально-виконавського мистецтва, зокрема: інструментознавства і органології, музичної акустики, виконавського музикознавства, методики навчання гри на інструменті тощо.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві комплексно теоретизовано сутність валторнової виконавської техніки та досліджено її еволюцію в процесі конструктивно-художнього розвитку інструмента, завдяки чому:

- досліджено сутність поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» та запропоновано модель її системної організації;
- розкрито специфіку і структуру виконавської техніки у валторновому мистецтві;
- здійснено аналіз і розроблено класифікацію виконавських прийомів як ключового компонента системи валторнової виконавської техніки;
- розроблено періодизацію еволюційного розвитку валторни у взаємозв'язку трансформаційних змін її органологічних й художньо-виражальних властивостей;
- простежено процес становлення і розвитку елементів виконавської техніки у валторновому мистецтві в контексті конструктивної еволюції інструмента;
- охарактеризовано музичну творчість, мистецькі досягнення і стильові риси виконавства провідних валторністів світу (Р. Баборака, Р. Влатковича, Дж. Брайанта, В. Марухна) як відображення художнього результату еволюції виконавської техніки у сучасному валторновому мистецтві.

*Уточнено:* інформацію щодо процесу конструктивної еволюції валторни в європейській музичній культурі від давніх часів до сьогодення; питання системної організації виконавського апарату валторніста.

*Набули подальшого розвитку питання специфіки виконавської техніки та особливостей її функціонування у сучасному валторновому мистецтві.*

*Запропоновано новий погляд на систему і принципи структурної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста.*

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних та практичних курсах мистецьких закладів вищої освіти, зокрема: «Історія та теорія виконавського мистецтва на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Спеціальний інструмент (валторна)», «Основний інструмент (валторна)», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів», а також стати фундаментом запропонованого автором дисертації спецкурсу «Теоретичні основи виконавської техніки валторніста». Матеріали дисертації можуть також скласти основу для подальших наукових розробок і досліджень різноманітних аспектів теорії і практики сучасного валторнового виконавства.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Основні положення дослідження викладено автором у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: на II Міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2017); Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, 2018); XVI Міжнародних педагогічно-мистецьких читаннях пам'яті професора О. П. Рудницької «Педагогіка мистецтва і мистецтво педагогічної дії» (Київ, 2018); XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2019); II Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Професіоналізм педагога в умовах освітніх інновацій»

(Слов'янськ, 2018); III Міжнародній конференції Європейській академії наук (Third International Conference of European Academy of Science on the topic; Бонн, 2018), II Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації» (Чернівці, 2019); XI Міжнародній науково-практичній конференції «Культура в ідеалотворенні особистості» в рамках міжнародного проекту Пола Д. Шафера «Епоха Культури» (Київ–Сєверодонецьк, 2020); XVIII Міжнародних педагогічно-мистецьких читаннях пам'яті професора О. П. Рудницької «Неперервна педагогічна освіта XXI століття: досвід, інновації, тенденції» (Київ, 2020); National Colloquium of Musicology, 23rd edition (Iasi, 2021).

**Публікації.** За темою дисертаційного дослідження опубліковано 12 одноосібних статей, з них 5 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України; 2 статті у зарубіжних виданнях; 5 статей у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура та обсяг дисертації.** Робота складається з анотації, вступу, двох розділів (по чотири підрозділи кожен), висновків, списку використаних джерел (231 позиція, з них 11 іноземними мовами) на 18 сторінках, трьох додатків на 22 сторінках (Додаток А містить генеалогічну схему конструктивного розвитку валторни; Додаток Б – ілюстрації інструментів органологічної еволюції валторни; Додаток В – біографічні довідки провідних валторністів сучасності та архівні документи автора). У тексті міститься 4 таблиці та 3 схеми. Загальний обсяг дисертації – 257 сторінок, з них основного тексту – 203 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ У ВАЛТОРНОВОМУ МИСТЕЦТВІ

#### 1.1. Валторнове мистецтво і виконавська техніка: історіографія дослідження

Аналіз історіографічних джерел, що відповідає тематиці цього дослідження, вважається за доцільне здійснити, систематизувавши джерельну базу за декількома напрямками.

*Перший напрям* – це група джерел (дисертаційні дослідження, монографії, наукові статті та ін.), безпосередньо присвячених органології валторни та її історичній еволюції в світовій музичній культурі.

До *другого напрямку* слід включити роботи з інструментознавства в галузі мідних духових інструментів, оркестровки та історії розвитку оркестрового жанру музичного мистецтва, в якому валторна виступає невід’ємною складовою.

До *третього напрямку* є доцільним включити джерела з когорти найважливіших загальномузикознавчих праць з історії розвитку класичної музичної культури (особливо попередніх епох) з метою виявлення й осмислення закономірностей інструментальної трансформації валторни в загальному процесі музично-культурної еволюції.

*Четвертий напрям* представлений джерелами, систематизованими за проблематикою виконавської технології, акустичних закономірностей і природи звукоутворення на мідних духових (у тому числі – й на валторні), методики навчання гри та вдосконалення виконавського мистецтва в цій галузі інструментальної культури.

*П’ятий напрям* історіографічних джерел щодо цього дослідження включає наукові й науково-методичні роботи, присвячені теорії музичного виконавства в цілому, теоретичним аспектам проблеми виконавської техніки

музиканта-інструменталіста в загальномузичній площині та специфіці її функціонування в окремих інструментальних спеціалізаціях.

*Шостий напрям* – група джерел, об'єднаних проблематикою систематизації виконавських виражальних засобів, нових прийомів і технік гри в їх проекції на виконавську інтерпретацію художнього змісту музичного твору. Ця група джерел представлена як спеціалізованою літературою (тобто в контексті власне духового виконавства, й зокрема валторнового), так і літературою з інших інструментально-виконавських жанрів і напрямів.

Отже, розглянемо *першу групу* джерел. Огляд *монографічних* видань доречно розпочати однією з ранніх робіт щодо комплексного охоплення інформації про валторну в російськомовній музикознавчій літературі, якою є компактна монографія В. Буяновського «Валторна» [42]. В ній автор коротко висвітлює історію розвитку інструмента, розкриває особливості конструкції і принципи звукоутворення сучасної валторни. Основною ж змістовною спрямованістю монографії виявляється характеристика художнього використання валторни в творчості композиторів різних епох і композиторських шкіл: від віденських класиків до митців ХХ століття.

Ще одна монографія, присвячена валторні, з'явилася набагато пізніше і вміщує більш об'ємний масив музикознавчої інформації щодо цього інструмента. Це книга Л. Беленова «Валторна» [25]. В ній автор простежує хід конструктивних змін у процесі еволюції цього інструмента. На прикладі двох найбільш популярних у виконавській практиці інструментів зі строями F та B автор здійснює порівняльний аналіз комплексу їх виконавських характеристик і можливостей. Зокрема аналізуються і порівнюються їх акустичні специфікації (через схематизацію звукових хвиль), особливості звуковидобування, діапазонні й теситурні властивості, інші органологічні атрибути тощо. Поруч з цим, автор монографії надає також і загальний огляд провідних педагогічних валторнових шкіл, наводить персоналії відомих валторністів і перелік основної оригінальної літератури для валторни.

Серед зарубіжних джерел монографічного спрямування, присвячених валторні, слід відмітити книгу німецького музикознавця Х. Куніца «Валторна» («Das Horn») [230]. В ній автор висвітлює історичні аспекти розвитку валторни як музичного інструмента від часів Давнього Риму до XVIII ст., описує конструкцію інструмента, розкриває техніку та особливості звуковидобування на ньому.

У числі монографій узагальненого плану, тобто присвячених історії розвитку духових інструментів у цілому, виділяється робота В. Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» [30]. Автор у своєму дослідженні доходить дещо гіпотетичного висновку про те, що в бароковий період темброва палітра духових інструментів в оркестровій тканині була значно яскравіше, ніж це можна собі уявити сьогодні. Ця теза пов'язана з тим, що багато різновидів духових інструментів того часу поступово зникли у зв'язку із заміною їх більш сучасними й стандартизованими зразками. Поруч з трубою в історії розвитку мідних духових автор виділяє й валторну як найцікавіший інструмент періоду бароко й класицизму.

У монографії Ю. Усова «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» [191] узагальнюється хід розвитку духового виконавства як виду музичної творчості в західноєвропейських країнах. Автор також вибудовує концепцію роботи в порядку хронології, тобто від самих витоків мистецтва гри на духових інструментах у часи ранніх цивілізацій і Давнього світу й до XX століття. Цінним матеріалом в монографії Ю. Усова виявляється наведений аналіз музичних творів відомих авторів для духових інструментів (у тому числі й для валторни), а також розділ, присвячений проблемам вдосконалення духових інструментів та появі їх нових різновидів.

Ще одним варіантом ретроспекції розвитку духових інструментів є музикознавча концепція, що викладена в монографії С. Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» [116; 117]. В ній автор відтворює хід розвитку виконавства на духових інструментах від первіснообщинного ладу до кінця XVIII століття. Цікавим матеріалом цієї монографії

виявляються ґрунтовні описи побутування духових інструментів і виконавства на них в часи давніх цивілізацій, зокрема в Давньому Єгипті, Месопотамії, Палестині, Фінікії, Індії, Китаї, Давній Греції і Давньому Римі тощо. Розглядаючи кожен з подальших історичних періодів, автор дає детальну характеристику не лише музичній культурі й музичному життю даного часу, а й описує палітру існуючого інструментарію та його властивості.

Вельми важливим для здійснення історіографічного аналізу відповідно до окресленої проблематики є розгляд основних *дисертаційних досліджень*. Так, досить ґрунтовним дослідженням стосовно валторни та виконавства на ній є дисертація І. Семеряги «Еволюція валторни в центральній Європі у XVII–XVIII століттях» [178]. У своїй роботі автор основну увагу концентрує на особливостях процесу еволюції валторни в музичній культурі Європи саме в період XVII–XVIII століть. На думку автора, цей час є найважливішим етапом розвитку інструмента, що визначив подальші вектори його становлення в напрямках оркестрового і сольного виконавства. Автор роботи висвітлює особливості формування конструкції і строїв натуральної валторни у XVII столітті, а також перші спроби введення її в оперні ансамблі та оркестри; розглядає шляхи вдосконалення конструкції цього інструмента в наступному столітті та закріплення його в симфонічній і оперній музиці того часу. На прикладі двох найвідоміших валторнових творів XVIII століття (Соната для валторни і фортепіано Л. Бетховена та Концерт для валторни з оркестром № 5 Я. Штиха) дослідник здійснює методико-виконавський аналіз валторнової партії та узагальнює основні риси, що притаманні музиці для валторни зазначеного періоду.

Докторська дисертація Л. Беленова «Партія валторни в контексті еволюції симфонічної партитури XVIII–XX століть» [27] присвячена вивченню закономірностей функціонування і ролі валторнових партій в процесі розвитку симфонічної музики. Автор окреслює хронологічні межі дослідження XVIII–XX століттями і здійснює цей аналіз через висвітлення



специфіки валторнових партій в оркестрових партитурах представників основних музичних епох і стилів, як-от: бароко, віденський класицизм, романтизм, музика ХХ століття тощо. Отже, автор пов'язує процес трансформації партії валторни в оркестрі не лише з її конструктивно-технологічними змінами, а й, насамперед, з відповідністю до художньо-естетичних й стильових вимог музики різних епох і композиторських шкіл, виявляючи тим самим тісний взаємозв'язок між виконавською практикою і формуванням характерних рис певних оркестрових стилів. Проведений автором дисертації аналіз великої кількості симфонічних партитур видатних майстрів музичного мистецтва підтверджує значущість результатів здійсненого дослідження і робить цю роботу по-справжньому цінною. Ще одна (кандидатська) дисертація цього автора «Дослідження розвитку конструктивних особливостей сучасних валторн і принципів гри на них» [28] присвячена вивченню взаємозв'язку тембрової палітри валторни та конструктивної специфікації певного різновиду інструмента. Автор виявляє залежність різних характеристик і рис звуку (таких, як ясність звукової атаки, інтонаційна стабільність, точність звуку, темброва густота та ін.) від конструкції та певного строю інструмента.

Ще однією дисертацією, що присвячена вивченню функціонування валторни в окремій музично-культурній площині, є робота А. Вдова «Валторна в музиці композиторів віденської класичної школи» [47]. В ній автор концентрує увагу саме на періоді розвитку валторнової музики у творчості віденських класиків. Дослідник у своїй роботі здійснює детальний стильовий аналіз музики для валторни у творчості композиторів віденської класичної школи; виявляє особливості інтерпретації, місце і значення валторни в оперно-симфонічному оркестрі західноєвропейської музичної культури періоду другої половини XVIII століття; простежує досвід і виконавські традиції музикантів-духовиків того часу в контексті загального розвитку музичного мистецтва епохи віденського класицизму. Автор дисертації наголошує на суттєвому внеску неповторної творчості

композиторів віденської класичної школи, який вони здійснили у розвиток як технічних, так і художніх виражальних можливостей валторни, використовуючи її в сольній, ансамблевій і оркестровій практиці.

Дисертація Б. Дікова «До питання про дихання при грі на духових інструментах» [76] присвячена дослідженню процесу дихання у виконавському акті на духових інструментах. В цьому контексті автор, спираючись на рентгенографічний метод діагностики, досліджує анатомо-фізіологічні засади людського дихання та визначає основні домінанти найбільш оптимального використання його у виконавській практиці.

У дисертації Ю. Гриценка «Деякі закономірності звуковидобування на валторні» [66] її автор, залучаючи на експериментальній основі спеціальний прилад, виявляє закономірні процеси взаємодії амбушюра і мундштука під час звукоутворення на валторні.

Одним з останніх дисертаційних досліджень, присвячених валторні, є робота А. Фурукіна «Натуральна валторна: історія, теорія, виконавська практика» [202]. Автор дисертації всебічно досліджує натуральну валторну та специфіку її функціонування у попередні століття, висвітлює особливості її конструкції, принципи художньої трактовки в музиці бароко і класицизму. Цінною стороною дослідження є вивчення й опис старовинних теоретичних трактатів і шкіл, присвячених натуральній валторні та грі на ній, зокрема трактатів Ф. Франкьора і О. Вандерброка та шкіл А. Гампеля, Дж. Пунто і Ф. Дювернуа.

Важливим чинником осмислення процесів розвитку валторного мистецтва є також висвітлення і аналіз аналогічних закономірностей у галузі споріднених духових інструментів, представлені в найбільш відомих дисертаціях вітчизняних науковців (П. Круля, В. Качмарчика, В. Богданова, А. Карпяка й ін.) Так, у дисертації П. Круля «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» [112] висвітлено генезу духового й ударного виконавського мистецтва в Україні та узагальнено багатоманітні інформативні дані (у тому числі зі старовинних рукописних і друканих

джерел) не лише мистецтвознавчого характеру, а й історичного, культурологічного, літературного, етнографічного й іншого спрямування. Автором розглянуто і запропоновано періодизацію історичного становлення і розвитку духових та ударних інструментів в Україні.

В. Богданов у дисертації «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.)» [38] досліджує процес формування українського виконавства на духових інструментах, систематизуючи й висвітлюючи провідні напрями його еволюції в безпосередньому зв'язку з розвитком інструментарію і концертною практикою. Автор виявляє два основних чинники, що значно стимулювали цей розвиток: становлення музичної освіти музикантів-духовиків і активізація громадського (музичного) життя.

Дисертація та однойменна монографія В. Качмарчика «Німецьке флейтове мистецтво ХVIII–ХІХ ст.» [90] присвячена дослідженню розвитку німецького флейтового мистецтва окресленого часу в його тісному взаємозв'язку з процесом удосконалення інструмента, становленням флейтової виконавської технології і методики навчання гри на флейті. Висвітлюється роль ключових фігур (Й. Кванца, Й. Тромліца, А. Фюрстенау, Т. Бьома тощо) в контексті історичної періодизації розвитку флейтового мистецтва Німеччини ХVIII–ХІХ століть та формування німецької флейтової школи у цей період.

Наступним блоком слід розглянути роботи інструментознавчого спрямування та праці з історії розвитку оркестру і теорії оркестровки, які й складають *другу групу* цього історіографічного огляду. Однією з найбільш ранніх і, в одночас, фундаментальних праць стосовно теорії і практики сучасного оркестрового письма, яка вже протягом другого століття залишається цінною хрестоматійною роботою в галузі інструментовки і інструментознавства, є «Великий трактат про сучасну інструментовку і оркестровку» Г. Берліоза [33]. Цінність роботи полягає насамперед у тому, що її автор – це геніальний майстер симфонічної творчості епохи

романтизму. Важливими та непересічними є його судження, думки і спостереження щодо техніки оркестрового письма та характеристики звукових якостей і можливостей інструментів. В трактаті надаються загальні відомості про оркестрові інструменти та принципи їх художнього втілення. Так, щодо валторни, описуючи різні прийоми гри на ній, видатний композитор акцентує увагу на специфіці й різниці звучання відкритих і закритих звуків та застерігає від ігнорування цього чинника. Г. Берліоз характеризує валторну як великодушний і меланхолійний інструмент з ясним і виразним тембром, який здатен до музики будь-якого характеру. Серед інших робіт з теорії оркестровки, представлених авторством видатних композиторів, слід назвати й «Основи оркестровки» М. Римського-Корсакова [169]. Спостереження і рекомендації автора щодо принципів функціонування валторни в оркестровій партитурі яскраво реалізовано в його геніальній індивідуальній творчій практиці.

Ще один теоретичний артефакт в галузі оркестрознавства, створений на межі ХІХ–ХХ століть, яскраво демонструє засади і практичні надбання оркестровки того часу та представляє неабиякий інтерес для нашого дослідження. Це робота французького композитора Ш. Відора в російському перекладі Д. Рogaля-Левицького «Техніка сучасного оркестру» [51]. Цей великий трактат ретельно описує музичні властивості й принципи оркестрового використання кожного з інструментів, у тому числі й валторни. Окрім загальної інформації (зокрема щодо способів гри та нотації для цього інструмента) автор приділяє серйозну увагу таким маловідомим аспектам, як темброве забарвлення звуку, його види і диференціація; оптимальність тривалості дихання у процесі гри в оркестрі, а також розглядає найхарактерніші випадки органічного використання можливостей інструмента в оркестрі.

Фундаментальне дослідження англійського композитора і музикознавця А. Карса «Історія оркестровки» [87], вперше видане ще у першій чверті ХХ століття, присвячене історичній еволюції симфонічного

оркестру від часів становлення перших оркестрових складів класичного типу в XVI столітті до початку XX століття. Крізь вибудовану автором хронологію розвитку оркестру в межах декількох століть простежується еволюція оркестрових стилів, притаманних тим чи іншим епохам і композиторським школам. Присвячуючи цілісні глави книги структурній і темброфонічній характеристиці оркестру та оркестрової музики найвідоміших композиторів і творчих об'єднань, автор інкрустує в контекст свого дослідження окремі розділи, в яких висвітлюються оркестрові інструменти певного періоду, їх органологія й виражальні можливості. Тож, спираючись на матеріал дослідження А. Карса, можна відстежити окремі кроки еволюції оркестрової валторни у взаємодії зі стилістикою й особливостями оркестрового письма композиторів певного часу.

У роботі Г. Благодатова «Історія симфонічного оркестру» [36] висвітлюється процес становлення і розвитку оркестрових інструментів, а також надається характеристика оркестрового складу та його художнього використання відповідно до творчості окремих видатних композиторів.

Книга відомого американського композитора і педагога У. Пістона «Оркестровка» [156] є порівняно новою фундаментальною працею в галузі інструментознавства. Окрім двох теоретичних розділів, присвячених аналізу і проблемам сучасної оркестровки, доволі об'ємна її частина являє собою докладний опис кожного з оркестрових інструментів, починаючи від загальної інформації про устрій і конструкцію до ретельного аналізу звукових характеристик і принципів використання в оркестрі. Щодо валторни, то автор цієї книги присвячує їй достатньо великий фрагмент інформації. Він описує основні різновиди інструментів, їх строї, діапазонні характеристики і принципи нотації, ретельно розглядає звуковиражальні можливості, способи і техніки гри, найтипівіші ситуації оркестрового використання. Усе це щедро збагачено нотними прикладами з найвідоміших оркестрових творів видатних композиторів. У. Пістону вдалося глибоко й

комплексно представити валторну як оркестровий інструмент, подаючи інформацію конкретно і лаконічно.

У роботі Ю. Фортунатова «Лекції з історії оркестрових стилів» [199] змістовний акцент зроблено на історію створення музичних інструментів та їх подальшу еволюцію. Теорія оркестрових стилів вибудовується автором у відповідності до загальних художньо-історичних закономірностей розвитку музичного мистецтва.

Серед інших джерел, в яких зустрічається інструментознавча інформація про валторну та її органологію, слід назвати такі: І. Барсова «Книга про оркестр» [19], А. Веприк «Нариси з питань оркестрових стилів» і «Трактовка інструментів оркестру» [48; 49], К. Закс «Сучасні музичні оркестрові інструменти» [84], М. Нюрберг «Симфонічний оркестри і його інструменти» [147], Д. Рогаль-Левицький «Бесіди про оркестр» [170], М. Чулак «Інструменти симфонічного оркестру» [206].

Серед загалу фундаментальних наукових праць, створених в річищі історичного музикознавства та спрямованих на концептуальне висвітлення еволюційного руху світової та західноєвропейської музичної культури, слід виділити низку джерел, в яких можемо почерпнути не лише інформацію щодо загальному мистецьких тенденцій і подій того чи іншого історичного періоду, а й простежити художній контекст розвитку валторни як музичного інструмента. Ці роботи й склали *третю групу* історіографічного аналізу цього дисертаційного дослідження.

Одним з таких ранніх джерел в російськомовному музикознавстві є «Історія музичної культури» Р. Грубера [69; 70; 71]. У ній автор висвітлює процес еволюції музичної культури від найдавніших часів і до кінця XVI століття, розглядаючи його в тісному зв'язку із загальноісторичним розвитком суспільства. В цьому аспекті відділяється й фундаментальна праця Т. Ліванової «Історія західноєвропейської музики до 1789 року» [121; 122; 123], в якій ретельно розглянуті основні етапи історичної еволюції музичного мистецтва Західної Європи в окреслених часових межах. Також слід назвати

й «Музичну літературу» І. Гівенталь та Л. Щукіної [58; 59], «Історію зарубіжної музики» М. Друскіна [81], «Етюди про зарубіжну музику» В. Конен [108], «Нариси з історії інструментальних форм XVI–XIX століть» В. Протопопова [169], «Історію зарубіжної музики» К. Розеншильда [171]. Важливим моментом вивчення валторни в ході розвитку європейської музичної культури має стати також звернення до зарубіжних музично-історичних джерел, з яких найбільш відомим є дослідження німецького музикознавця І. Хардена «Епохи музичної історії: історія європейської музики» («Epochen der Musikgeschichte: Die Geschichte der europäischen Musik») [229].

Серед робіт, створених у цьому напрямі українськими авторами та випущеними в останні роки, слід виділити «Історію західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття» Я. Бодака [39]. В ній автор ретельно висвітлює хід еволюції музичної культури стародавніх держав Сходу і Середземномор'я, європейських країн періоду Середньовіччя й Відродження. Названу роботу від джерел, подібних до неї, відрізняє наявність рідкісної інформації щодо розвитку музичної культури цього періоду в деяких східноєвропейських країнах (Польщі, Чехії), а також матеріалу, присвяченого розвитку християнської музики. Важливими для нашого дослідження в роботі Я. Бодака виявляються описи розвитку інструментального мистецтва, у тому числі й на духових валторноподібних інструментах.

Окремим блоком слід репрезентувати джерела монографічного плану, присвячені окремим персоналіям, насамперед композиторам, які залишили у своїй творчій спадщині значні доробки для валторни або суттєво вплинули на розвиток валторнового мистецтва. Серед робіт, присвячених віденським класикам, зокрема В. Моцарту, виділяється монографія Г. Аберта «В. А. Моцарт» [2; 3; 4; 5]. У ній, окрім іншого, автор здійснив аналіз широкого спектру значних оркестрових творів, зокрема симфоній, а також валторнових концертів композитора, що виявляється актуальним в контексті

нашого дослідження. Гарним додатком до роботи Г. Аберта в окресленому аспекті є наукова розвідка Л. Полеха «Історія створення та історія інтерпретації концертів для валторни В. А. Моцарта» [158]. Інформацію про особливості використання валторни в музичній творчості інших композиторів можемо почерпнути також з монографічних видань А. Швейцера «Йоган Себастьян Бах» [207], М. Друскіна «Йоган Себастьян Бах» [82], Ю. Кремльова «Йозеф Гайдн. Нарис життя і творчості» [110], Б. Кремнева «Вольфганг Амадей Моцарт» [111], Л. Кириліної «Бетховен. Життя і творчість» [102], А. Климовського «Про творчий процес Бетховена: дослідження» [103], А. Должанського «Симфонічна музика Чайковського» [80] тощо.

*Четверту групу* історіографічних джерел представлено науковими, навчально-методичними і практичними роботами різних жанрів, зокрема дослідженнями, підручниками, посібниками, школами гри, хрестоматіями тощо, які спрямовані на розкриття виконавської технології та методології опанування майстерністю гри на інструменті. У першу чергу охарактеризуємо спеціалізовані джерела, що присвячені саме виконавству на валторні. Наступним блоком розглянемо загальноцехові роботи, в яких висвітлюється інформація як щодо валторни, так і спрямована на узагальнені підходи і методи для опанування грою на будь-якому духовому інструменті.

Одним з перших систематизованих методичних видань для опанування грою на сучасній валторні є робота відомого американського валторніста ХХ століття Ф. Фаркаса «Мистецтво гри на валторні: трактат про проблеми і техніки гри» («The Art of French Horn Playing: a treatise on the problems and techniques of French horn playing») [228]. Робота створена в жанрі школи та містить декілька теоретичних і практичних блоків: розгляд конструкції валторни і правила її експлуатації, питання постановки ігрового апарату і амбушюру, дидактичні вправи на розвиток техніки гри.

Серед інших зарубіжних робіт з питань валторнової методики, що стали відомими вже на сучасному етапі, слід назвати «Збірник валторнової



техніки: щоденні вправи, корпусний тренінг, прикладна практика» («Kompendium der Horntechnik. Tägliches Einblasen, Fitneß-Training, Angewandte Praxis») німецького валторніста К. Біліха [223]. Ця методична робота призначена для студентів музичних вишів і професіоналів. Важливою складовою в ній виступають практичні розділи (з нотними додатками) вправ, етюдів, окремих віртуозних п'єс, а також складних валторнових соло з партій найвідоміших оркестрових творів.

Книга А. Усова «Питання теорії і практики гри на валторні» [190] є однією з перших методичних робіт у російськомовному музикознавстві, присвячених комплексному опануванню мистецтва гри на валторні. Перша частина роботи є виключно теоретичною і розкриває питання щодо походження інструмента, його конструктивного облаштування і акустики, принципів звукоутворення, художньо-виражальних можливостей тощо. Друга частина представлена методичним комплексом і висвітлює питання формування правильної постановки інструмента, роботи губного апарату і язика, функціонування виконавського дихання і звуковидобування, організації режиму занять самопідготовки.

Серед професійних валторністів досить відомими є роботи українського виконавця, педагога і вченого І. Якустіді, зокрема його докторська дисертація «Значення тембру валторни у процесі навчання» [218] та навчальний посібник «Методика навчання гри на валторні» [217]. У своїй дисертації автор, спираючись на чисельні лабораторні заміри звукових (темброво-акустичних) результатів, досліджує специфіку і принципи роботи звукоутворюючого апарату валторніста. У згаданому вище посібнику І. Якустіді висвітлює принципи комплексного підходу до освоєння мистецтва гри на цьому інструменті. Змістовні акценти цієї методичної роботи припадають на такі аспекти, як формування і вдосконалення амбушюру, осмислення психофізіологічної першооснови виконавського процесу та ін. На думку багатьох фахівців (валторністів-виконавців і педагогів), посібник

І. Якустіді за своїм значенням і фундаментальністю є другою методичною роботою в галузі валторнового виконавства після книги Ю. Усова [178, с.17].

Методична праця В. Солодуєва «Школа гри на валторні» [181], окрім виключно технологічних питань, пов'язаних з постановкою, виконавським диханням, роботою амбушюру, містить широкий блок дидактичного матеріалу (гами, вправи, етюди, дидактичні п'єси) та невеликі фрагменти валторнових творів відомих композиторів.

Ще дві роботи методико-практичного спрямування належать валторністу і педагогу В. Полеху, які насамперед призначені для початківців. Це «Школа гри на валторні» [159] та «Хрестоматія для валторни» [160]. В «Школі» викладено основні методичні положення щодо поступового опанування грою на інструменті, а в «Хрестоматії» представлено музичний матеріал для практичного освоєння за принципом поступового ускладнення.

Серед дисертаційних робіт в цій групі слід виділити дослідження П. Делія «Формування виконавського апарату валторніста у процесі професійної підготовки» [75]. Робота спрямована в рідше методико-педагогічного дослідження і присвячена питанням виховання виконавця-валторніста в процесі його навчання, й зокрема такій важливій проблемі, як формування виконавського апарату. Автор розкриває специфіку і структуру виконавського апарату і пропонує конкретну методику його вдосконалення у процесі фахової підготовки валторніста. Частина роботи присвячена розгляду становлення виконавських традицій російської валторнової школи та аналізу її нинішнього стану.

Одна з останніх дисертаційних робіт в галузі духового виконавського мистецтва представлена дослідженням М. Анісімова «Виконавська майстерність як проблема теорії і практики мистецтва гри на духових інструментах» [9]. Автор роботи досліджує виконавську майстерність музиканта-духовика з точки зору комплексного аналізу, простежує тісний взаємозв'язок між самоуправлінням виконавським процесом і технологічною стороною ігрового акту. У процесі розкриття теми автор виявляє об'єктивні

критерії, які спрямовані на досягнення певного оптимального рівня виконавської майстерності та являють собою комплексну теоретичну систему виховання професіоналів-виконавців на духових інструментах.

Окремої уваги заслуговує фундаментальна праця патріарха української педагогіки в галузі духового інструментального мистецтва В. Апатського «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [12]. Ця монографія створена на основі досліджень, представлених в його докторській дисертації, та є етапною на шляху становлення і розвитку сучасної теорії виконавства на духових інструментах у вітчизняному музикознавстві. Зазначена робота підсумувала тривалий і значний науково-методичний досвід не лише її автора, а й усієї вітчизняної школи виконавства на духових інструментах, що сформувався протягом останніх десятиліть. У чотирьох великих розділах висвітлені головні технологічні засади виконавського процесу і принципи виховання високопрофесійного виконавця-духовика. Отже, у цій книзі автор розкриває проблеми акустичної природи духових інструментів, анатомічні й психофізіологічні засади виконавства, базові принципи формування виконавського апарату; ретельно досліджує і описує основні виконавські виражальні засоби; розкриває сутнісні константи виконавської творчості музиканта-духовика та пріоритетні вектори щодо успішної організації навчального процесу музикантів-духовиків у мистецькому навчальному закладі. Робота В. Апатського за своєю глибиною і змістовністю, охопленням усіх можливих і важливих аспектів духового виконавського мистецтва по-праву являє собою «невичерпний колодязь» теоретичних знань та базовий фундамент для подальших наукових пошуків у цій галузі музикознавства.

У посібнику Н. Платонова «Питання методики навчання гри на духових інструментах» [157] розглянуті та узагальнені основні аспекти процесу опанування грою на духових інструментах. Значну роль в ньому приділено початковому періоду навчання. Разом з тим, визначальний масив методичної інформації спрямовано на класи духових інструментів дерев'яної групи.

Навчально-методичний посібник А. Федотова «Методика навчання гри на духових інструментах» [196] висвітлює основне коло питань щодо підготовки духовика-виконавця в мистецькому закладі вищої освіти. Тому в ньому спостерігається доволі великий об'єм інформації теоретичного характеру. Автор ретельно висвітлює психофізіологічні засади виконавства на духових інструментах, а також основні позиції виконавської технології, зокрема питання звуковидобування, вдосконалення штрихової майстерності, постановки виконавського дихання, роботу над фразуванням тощо. Важливою частиною посібника є розділ, присвячений методиці роботи над музичними творами різних форм і жанрів.

Посібник Б. Дікова «Методика навчання гри на духових інструментах» [77] також є узагальнюючою роботою для використання в класах всіх духових інструментів. Два основні розділи посібника містять, відповідно, теоретичну частину, присвячену розгляду природи і технології духового виконавства, та методичну, в якій висвітлюються дидактичні й педагогічні питання щодо навчання гри на інструменті (від принципів відбору претендентів у класи духових інструментів до організації самостійних занять учнів і студентів-духовиків). Цікавим і важливим блоком в роботі є перелік та опис педагогічної літератури по кожному з духових інструментів.

Серед нових методичних робіт, що з'явилися в останні роки, необхідно назвати навчальні посібники В. Леонова «Основи теорії виконавства та методики навчання гри на духових інструментах» [118] та К. Квашніна «Питання методики навчання гри на духових інструментах» [94]. В. Леонов вибудовує свій посібник на основі п'яти теоретичних розділів та присвячує їх матеріал проблемі психофізіології виконавського процесу, розгляду структури виконавських засобів, організації системи навчального процесу і ролі в ньому педагога, а також технологічним аспектам формування виконавської майстерності майбутнього фахівця-валторніста. У роботі К. Квашніна основний акцент перенесено на проблематику психофізіології виконавського процесу. Автор розглядає вплив психофізіологічних факторів

на процес навчання гри на інструменті, простежує психофізіологічний потенціал музиканта-інструменталіста в контексті виконавської інтерпретації музичного твору, а також порушує проблему художнього інтонування музичного тексту сонорного типу.

Розширеною версією розглянутого вище посібника для валторни Ф. Фаркаса є ще одна праця американського валторніста – «Мистецтво гри на мідних духових інструментах» [195]. У цій роботі автор універсалізовує та узагальнює основні методичні підходи з огляду на увесь клас духових інструментів. Основну увагу він приділяє рекомендаціям щодо постановки губного апарату, положенню мундштука, контролю дихання в ході гри на інструменті, а також розглядає специфіку роботи губ і язика у процесі опрацювання різних видів атак і артикуляції.

Однією з фундаментальних праць в річищі теорії духового виконавства, що побачила світ вже на початку нового століття, є монографія М. Волкова «Теорія і практика мистецтва гри на духових інструментах» [55]. У ній автор охоплює усі основні сфери формування професійної майстерності музиканта-духовика: психофізичні основи і принципи постановки губного апарату виконавця, розгляд біомеханіки людського дихання та аналіз його функціонування у музично-виконавському процесі, формування музично-художнього мислення, експериментальні дослідження різних аспектів виконавської технології тощо. Крім того, в межах окремого розділу автор висвітлює специфіку виконавської техніки у положеннях, узагальнених для всіх інструментально-духових спеціалізацій.

*П'ята група* джерел історіографічного огляду цієї дисертації присвячена безпосередньо проблематиці виконавської техніки музиканта-інструменталіста в широкому загальномузикознавчому контексті. Характеристику цієї групи робіт доречно почати з огляду праць авторів, які досліджують інструментальне виконавство (й виконавську техніку зокрема) з позицій психології музичної діяльності. Отже, у фундаментальній роботі Ю. Цагарелі «Психологія музично-виконавської діяльності» [204] цій

проблемі присвячено цілий розділ («Психологічні особливості безпосереднього виконання музичного твору»). Автор досліджує структуру виконавської техніки (зокрема її силовий, швидкісний, витривалий та координаційний компоненти), а також вплив на її формування рухової пам'яті. В. Петрушин у роботі «Музична психологія» [155] також приділяє виконавській техніці значну увагу. Автор визначає окреслену проблему як техніку ігрових рухів та, окрім історії вивчення цього питання, висвітлює його з позицій рухової фізіології та специфіки інструментального звуковидобування. Також він досліджує умови формування правильних (оптимальних) рухових навичок і пропонує метод ідеомоторного розвитку виконавської техніки.

Навчальний посібник Г. Ципіна «Виконавець і техніка» [205] репрезентує комплексний спеціалізований підхід до зазначеного питання, що вміщує інформацію як історичного і теоретичного характеру, так і практичні рекомендації щодо розвитку виконавської техніки. Автор також зосереджує значну увагу на психофізіологічній складовій виконавського процесу та розглядає виконавську техніку крізь призму інтуїтивного й усвідомленого, актуалізуючи першість формування внутрішньослухового образу як передумову його подальшого технічного втілення та розвиток емоційно-вольових якостей як необхідний напрям в удосконаленні технічної майстерності музиканта-інструменталіста.

Проблемі виконавської техніки в счасному масиві музикознавчих праць присвячено цілу низку наукових і методичних робіт відомих музикознавців і музикантів-практиків. Однією з таких праць, що з'явилася ще у першій половині ХХ століття та отримала широке визнання в мистецькому середовищі, є книга І. Назарова «Основи музично-виконавської техніки та метод її вдосконалення» [144]. Автор будує свою роботу на музично-психологічних і виконавсько-практичних аспектах, виділяючи серед основних закономірностей формування виконавської техніки насамперед вплив свідомості, а також моторики, слуху, емоцій у їх взаємодії з мисленням

музиканта. Практичне освоєння засад музично-виконавської техніки автор вбачає в усвідомленні механіки ігрових рухів та вихованні рухової культури музиканта-виконавця через опанування ним представленого в роботі широкого комплексу різноманітних вправ.

Цінним науково-методичним підґрунтям для дослідження окресленої проблематики виступає монографія відомого музикознавця О. Шульпякова «Технічний розвиток музиканта-виконавця» [211]. Робота приваблює не лише всебічним охопленням зазначеної проблеми, а й універсальними ідеями, що є притаманними будь-якій інструментальній спеціалізації.

Цілий ряд робіт, присвячених питанням розвитку виконавської техніки, містить науково-методична галузь фортепіанного виконавства. Серед таких праць, які давно отримали всесвітнє визнання та широко використовуються в педагогічній і практичній сферах упродовж тривалого часу, слід назвати праці Є. Лібермана «Робота над фортепіанною технікою» [120], І. Гата «Техніка фортепіанної гри» [57], К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» [131], А. Щапова «Деякі питання фортепіанної техніки» [213], А. Бірмак «Про художню техніку піаніста» [35] та ін. Всі вони спрямовані на розгляд окресленої проблеми: як з теоретичного боку, висвітлюючи психофізіологічні закономірності організації ігрового апарату та його технічного розвитку, так і з практичного, представляючи широкий спектр технологічних підходів, порад і вправ. Серед зазначеного вище переліку публікацій особливе місце посідає робота А. Бірмак, в якій особливий наголос зроблено на невід'ємності механістичного й художнього компонентів у процесі формування технічних навичок музиканта-піаніста.

Фортепіанній техніці та проблемам її розвитку приділено також достатньо уваги в працях, присвячених загальним питанням фортепіанного мистецтва і педагогіки, що належать видатним музикантам-піаністам ХХ століття (С. Фейнбергу [198], С. Савшинському [174], Г. Когану [104], І. Гофману [65], Г. Нейгаузу [146] та ін.) та мають бути взяті до уваги у процесі цього дисертаційного дослідження.

Продовжуючи розгляд музикознавчих джерел з проблематики виконавської техніки інших інструментальних спеціалізацій варто звернутися й до досвіду науковців у галузі народно-інструментального мистецтва. Дисертація Ю. Бая «Теоретичні основи вдосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів баяніста» [20] стала однією з перших наукових робіт в аспекті виконавської техніки в народно-інструментальному мистецтві. Автор висвітлює специфіку функціонування м'язових механізмів виконавського апарату через тісний взаємозв'язок музичних (художніх) й моторно-рухових образів. У своїй роботі Ю. Бай через аналіз психофізіологічних і анатомічних властивостей музично-ігрових рухів музиканта-баяніста досліджує проблему розвитку технічної складової виконавської майстерності та пропонує шляхи її вдосконалення. Автор формулює низку теоретичних положень, спрямованих на підвищення ефективності функціонування внутрішньої структури музично-ігрових рухів, що також може бути з успіхом задіяно і в ході удосконалення виконавської технології інших інструментальних спеціалізацій.

Підручник М. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» [73], заснований на матеріалах його докторської дисертації, висвітлює широкий спектр питань, пов'язаних з технологією музичного виконання на баяні-акордеоні. Щодо проблеми виконавської техніки, то в цій роботі автор послідовно розробляє і впроваджує концепцію «художньої техніки», яка отримує універсальний характер в понятійному лексиконі загальної теорії музично-інструментального виконавства. У свою чергу, Н. Брояко у монографії «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» [41], продовжує науково-теоретичну розробку цього поняття, вибудовуючи систему формування виконавської майстерності бандуриста через трансформацію цієї концепції на специфічному ґрунті бандурного інструменталізму.

У дисертаційному дослідженні В. Князева «Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття)» [103],



поруч з іншими аспектами, розглядаються й психофізіологічні чинники виконавської техніки музиканта-інструменталіста. Автор констатує, що «художньо повноцінне виконання музичного твору базується на природній взаємодії інтелектуальної (музичне мислення) та емоційної сфер, музичного слуху та моторики, що приводять до спільного знаменника вольовим зусиллям» [103, с. 36].

Серед інших дисертаційних досліджень науковців-народників, які безпосередньо пов'язані з проблемою виконавської техніки, слід виділити роботу В. Козліна «Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста» [106]. В ній автор звертається до питань розвитку технічної майстерності молодих гітаристів та вибудовує теоретичне обґрунтування концептуальних засад процесу формування фізіологічно адекватних музично-ігрових рухів гітариста, пропонує розробку системи засобів прискореного технічного розвитку в процесі навчання гри на інструменті.

*Шоста група* джерел представлена науково-інформаційними роботами різних жанрів. Серед найважливіших з них варто назвати дисертацію М. Хруста «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації» [202]. Автор в цій роботі здійснює класифікацію музичних інструментів, систематизує способи звуковидобування на них, характеризує види звукового результату та пропонує універсальну класифікацію нових інструментальних технік та їх нотацію. У контексті нашого дисертаційного дослідження важливим виявляється опис технік гри на аерофонах (духових інструментах).

А. Сташевський у фундаментальних працях «Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві» [182] та «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиторські технології, інструментальний стиль» [183] висвітлює систему музично-інструментальних виражальних засобів як основу художньо-виражального потенціалу сучасного баяна, розкриває сутнісні й структурні характеристики

цієї системи, демонструє практичні приклади використання специфічних інструментально-технічних прийомів і звуко-акустичних ефектів (як складників окресленої системи) на матеріалі сучасної композиторської творчості. Структурна організація системи виражальних засобів, що представлена у названих роботах, привертає увагу також і в контексті нашого дослідження. Адже як окремі компоненти цієї системи виділяються й елементи виконавської техніки: способи звуковидобування, іманентні прийоми гри, специфічні звукові ефекти та ін.

Дисертація Д. Муєдінова «Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку» [141] присвячена вивченню нетрадиційних прийомів гри на трубі в ході історичної еволюції виконавського мистецтва на духових інструментах. У цій роботі автор здійснює класифікацію різновидів нетрадиційної виконавської техніки для труби та простежує її використання в художньому репертуарі, розкриває технологічні особливості музичного виконання на цьому інструменті, характеризує художні й технологічні сторони нетрадиційних прийомів гри на трубі та їх використання у творах відомих сучасних композиторів світу, висвітлює інтерпретаційно-стильові аспекти нетрадиційної техніки гри на трубі в практиці провідних музикантів-виконавців. Робота Д. Муєдінова приваблює, насамперед, своєю магістральною проблематикою (тобто дослідженням нетрадиційних виконавських прийомів), що також потрапляє і в дослідницьке поле нашої дисертаційної праці.

Специфічні прийоми гри як складник виконавської техніки на духових інструментах вивчалися й в інших роботах: у публікації М. Мимрика та І. Савчука «Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці» [134], у дисертації М. Беговатової «Сучасне виконавство на саксофоні в аспекті розширення звукових можливостей інструмента» [22] та в її статті «Специфічні прийоми гри в сучасному сольному репертуарі саксофона» [23].

Інтерпретаційні аспекти реалізації інструментально-духових виражальних засобів у художній площині музичних творів містяться в наукових працях М. Мимрика «Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика» [135], Л. Максименко «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака)» [127], Д. Максименка «Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації» [128], Ло Куня «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [125], А. Карпяка «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.)» [88], Д. Зотова «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» [85] та ін.

У контексті розгляду історіографії наукової проблематики, яка безпосередньо стосується нашого дисертаційного дослідження, слід згадати й основні джерела загальнотеоретичного музикознавчого характеру, в яких питання вивчення системи виражальних засобів та її складників постають як об'єкти чи предмети наукового пошуку. Отже, це роботи Л. Мазеля «Про природу та засоби музики. Теоретичний нарис» [126], В. Медушевського «Як влаштовані художні засоби музики?» та «Про закономірності й засоби художнього впливу музики» [132; 133], А. Оголевця «Специфіка виражальних засобів музики» [149], С. Полусмяка «До питання про специфіку виконавських засобів в аспекті художньої інтерпретації» [161], О. Сахалтуєвої «Про взаємозв'язок виражальних засобів у музичному виконанні» [177], Р. Фріда «Виражальні засоби музики» [201], І. Андрієвського «Виконавські засоби музичної виразності як інтонаційна система в сучасній скрипковій музиці» [1] та ін.

## 1.2. Виконавська техніка музиканта-інструменталіста як музикознавча проблема: сутність, дефініції, структура

У контексті поставлених у цьому дослідженні пошукових завдань, одним з яких є з'ясування сутності та характеристика поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста», спробуємо розібратися в значеннях слів, що складають це сполучення. Отже, одне з найпопулярніших у сучасній лексикології тлумачних зібрань – словник С. Ожегова [150] – визначає слово *техніка* (від грец. *Techne* – мистецтво, ремесло, майстерність) як «сукупність засобів людської діяльності, створених для здійснення процесів виробництва і обслуговування невиробничих потреб суспільства», а також – як «навички і прийоми в будь-якому виді людської діяльності» [150, с. 2001]. Інші тлумачні словники й енциклопедії пропонують подібні визначення і трактування цього слова, що абсолютно не змінює його змістовного значення. Так, словник Д. Ушакова визначає техніку як «сукупність прийомів, застосовуваних у будь-якій справі, майстерності», а також – як «процес самого виробництва, виконання <...> який відповідає на питання – як зробити?, на відміну від – що зробити?» [189, с. 678].

Слово «виконавець» у словнику С. Ожегова має такі визначення: «Особа, яка виконує, практично здійснює будь-що», а також «артист, який виконує на сцені, естраді будь-яку роль, будь-який твір». Тож, спираючись на ці тлумачення і поєднуючи їх, «виконавську техніку» (тобто «техніку для виконавця», «техніку для виконання») попередньо можемо визначити як «сукупність засобів діяльності, навичок і прийомів, спрямованих на виконання будь-якого (художнього) твору виконавцем (артистом) на сцені» [150, с. 618].

Не секрет, що така «сукупність засобів, навичок і прийомів» існує в людській цивілізації від часів її започаткування та, власне, зародження самого музичного мистецтва як виду соціокультурної діяльності людини. Своєї черги, спроби осмислення і вдосконалення цієї сукупності невід'ємні від моменту генези самої музичної творчості.

Як відомо, у процесі тривалого органологічного й художнього розвитку інструментального мистецтва найпершими стадію академізації пройшли інструменти клавішного (клавесин, орган, згодом – фортепіано) і струнно-смичкового цехів, вийшовши вже наприкінці середньовіччя на шлях розвинених інструментально-музичних культур. Зрозуміло, що саме в цих інструментальних жанрах і відбулися перші серйозні теоретичні дослідження щодо виконавської технології та навчання гри, що проявилось у появі окремих трактатів, шкіл, посібників. Основна увага в них приділялася саме виконавській техніці (техніці виконання), тобто «сукупності засобів, навичок і прийомів, спрямованих на виконання...».

У річищі теорії та історії фортепіанного мистецтва сучасні музикознавці неодноразово досліджували процес розвитку виконавської техніки і трансформації уявлень щодо принципів і шляхів її вдосконалення (це роботи Є. Лібермана [120], І. Гата [57], К. Мартінсена [131], А. Щапова [213], А. Бірмак [35], Г. Ципіна [205] та ін.). Тож, сучасна концепція еволюції фортепіанної (інструментально-клавішної) техніки являє собою художньо-практичний рух в декілька етапів, теоретичним підґрунтям яких ставали стійкі творчі й методичні переконання представників тих чи інших виконавських шкіл і напрямів. Отже, так нам стало відомо про механістичний, анатомо-фізіологічний, психотехнічний етапи еволюції виконавської техніки, а сьогодні усе частіше можемо чути вживання такого словосполучення як «техніка від інтонації» [73]. У цьому дослідженні доречним виявляється розгляд цих етапів, але не з метою чергового їх висвітлення, а задля виявлення саме змістового навантаження самого поняття «виконавська техніка» та його термінологічного трактування в різні періоди розвитку інструментального мистецтва, а також в уяві представників (музикантів-практиків і науковців) різних мистецьких шкіл і напрямів.

Як відомо, протягом тривалого часу в музичній історії поняття «техніка», «технічний» асоціювалося з активним рухом, моторикою, швидкістю, вправністю, нарешті – з віртуозністю. «Технічною грою» або

«технічним музикантом» називали виконавця та гру, які відрізнялися саме швидкими темпами, стрімкістю, моторним началом.

Віртуозність – одна з найважливіших рис музичного мистецтва, естетичні властивості якої спрямовані на досягнення особливого слухацького враження під час сприйняття за рахунок швидкісного й точного виконання. Саме тому таке виконання цінилося в усі часи, а розвиток рухово-моторних навичок у музично-інструментальному навчанні часто ставився ледь не на головне місце.

У XVIII – першій половині XIX століть, згідно аналізу тогочасних методичних джерел, під виконавською технікою розумілася звичайна сукупність рухово-моторних вмінь та навичок, яка дозволяла музикантові вправно і без помилок виконувати музичний твір. Така техніка досягалася шляхом тривалого й виснажливого тренування пальцевих м'язів [206, с. 15]. Такі погляди домінували в інструментальній методиці тривалий час, що згодом дало підстави іменувати їх *механістичним* підходом. Прихильниками й активними послідовниками такого методу технічного розвитку, як відомо, були видатні музиканти того часу: Ж. Ф. Рамо, П. Роде, Ф. Калькбрєнер та ін.

Механістичний метод, у якому головний акцент музичного розвитку робився на технічне вдосконалення завдяки потужному пальцевому тренажу, а інші аспекти виховання музиканта – розвиток слуху, уяви, образного мислення та ін. – залишалися другорядними, в окремих професійних мистецьких колах домінував упритул до кінця XIX – початку XX століть. Так, Г. Ципін описує відому на той час методичну працю А. Алмазової, видану 1912 року під назвою «Систематичний курс фортепіанної гри», що пропонувалася тоді як посібник для викладання музики на консерваторському рівні. У ньому авторка пропонує поетапність технічного освоєння інструмента, виділяючи в пріоритет розвиток «техніки пальців» (рухово-моторний розвиток), і лише після цього – роботу над «технікою звуку» [205, с. 18].

Наприкінці XIX століття в інструментальному мистецтві виокремлюється інший методичний напрям щодо розвитку виконавської техніки, заснований на осмисленні й розумінні анатомічних і фізіологічних закономірностей будови і рухової діяльності людського тіла, зокрема його кінцівок, який згодом і отримав відповідну назву – *анатомо-фізіологічної школи* (за термінологією Г. Когана). Серед послідовників цієї школи було чимало відомих на той час музикантів: Ф. Штейнгаузен, Л. Демпе, Р. Брейтгаупт та ін. Вони спиралися на наукові положення про функціонування м'язово-кісткової системи, роботи сухожиль і суглобів та ставили за мету винайдення найбільш природних, зручних і доречних ігрових рухів, а також формування на їх основі осмисленої і координованої системи розвитку виконавської техніки.

Як показала практика, анатомо-фізіологічна школа, разом з наявністю реального прогресивного внеску до інструментального виконавства, залишалася далеко не досконалою. О. Шульпяков вказує на помилкову позицію представників цієї школи, які пропонували вивчати виконавську техніку виключно як «механізм», усунувши від нього «виконання» як таке [211, с. 15]. Г. Ципін зауважує, що попри відчутний крок вперед в методиці навчання, завдяки чому різні інструменталісти відкрили для себе додаткові ресурси і можливості та змогли розвинути власні професійно-технічні горизонти, підсумки діяльності представників анатомо-фізіологічної школи виявилися історично обмеженими. Головною причиною цього стала ідея пошуку загальних і універсальних методів і підходів та нехтування принципів індивідуальності й особливості [205, с. 22]. Г. Коган, критикуючи досвід анатомо-фізіологічної школи, наголошував на негативному і дезорганізуючому впливі надмірного зосередження уваги на рухових діях рук у процесі виконання [104, с. 18].

Тож, цілком закономірно, що у мистецтві інструментального виконавства вже на початку XX століття сформувався інший напрям – *психотехнічний*, яскравими представниками якого були Ф. Бузоні,

Г. Нейгауз, К. Ігумнов, І. Гофман та ін. У той же час, ідейні паростки, що заклали основу цього напрямку, простежувалися набагато раніше, ще у висловлюваннях видатних музикантів ХІХ століття: Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста [205, с. 24]. Теоретичні підходи цієї школи базувалися на розумінні цілісного зв'язку фізичного начала з психічним: всі ігрові рухи за своєю природою є психофізичними, вони підпорядковані й керуються мозком людини за допомогою вищої нервової системи. Представники цієї школи приділяли серйозну увагу слуховим методам роботи, зосередженому вслуховуванню у кожен звук, ясній усвідомленості мети кожного ігрового руху [201, с. 16].

Не зважаючи на окремі несуттєві розбіжності представників психотехнічного напрямку щодо значення і пріоритетів певних ідей, єдиними для них були головні переконання і підходи, що крилися в наступному: виконавські рухи є результатом складних психофізіологічних процесів; регулятором цих рухів, що спрямовує імпульси-сигнали на виконання ігрових дій, є сформований в уяві музиканта художній образ; рухово-моторний компонент виконавської техніки не існує окремо сам по собі, а функціонує у нерозривному зв'язку і прямій залежності від психічного [205, с. 25].

Психотехнічні принципи у розвитку виконавської техніки надалі поступово розроблялися і збагачувалися новими ідеями і думками різних музикантів і теоретиків. Зокрема І. Гофман, розвиваючи цю теорію, сформував поняття «розумової техніки», до якого вклав принцип послідовності й супідрядності етапів виконавської дії. Автор зазначає, що першою в уяві музиканта виникає звукова картина майбутнього виконання, яка збуджує своєю ясністю відповідні ділянки мозку та передається руховим нервовим центрам. Тому найважливішим у виконавському процесі є формування ясної і досконалої звукової картини до моменту механічної (технічної) роботи. Пальці мають підкоритися саме їй. У такий спосіб



вибудовується шлях трансформації виконавцем музичного задуму в його звукову реальність [65, с. 57–58].

Погоджуючись з думкою І. Гофмана, Г. Коган розвиває ідеї психотехнічної школи та акцентує увагу на пріоритеті художньої цілі щодо ігрових рухів, яка має формуватися у сфері внутрішнього слуху музиканта. Автор констатує наявність прямого і супідрядного зв'язку між кількістю уваги, яка концентрується на обраних цілях ігрових рухів, чіткості й яскравості художнього образу, звукової уяви та швидкості і точності роботи автоматизованих процесів, спрямованих на знаходження правильних шляхів ігровими рухами і, врешті-решт, на досягнення поставлених художніх задач [104, с. 24].

Ф. Бузоні, зі свого боку, наголошував, що для технічного вдосконалення фізичні дії (вправи) потрібні значно меншою мірою, ніж «психічно ясне уявлення про задачу – істина, яка може бути зрозумілою не кожному фортепіанному педагогу, але яка відома кожному піаністові, котрий досягнув своєї цілі шляхом самовиховання» [21, с. 5].

Ще глибше на шляху розробки проблематики виконавської техніки музиканта-інструменталіста, зокрема в річищі теоретизування принципів психотехнічної школи, просунувся відомий піаніст і музикознавець першої половини ХХ століття К. Мартінсен. У своїх роботах він актуалізує у виконавському процесі психічний чинник і виділяє в ньому вольовий компонент як важливу умову досягнення бажаного ігрового результату. Поєднуючи його зі слуховим компонентом, автор формує поняття «слухової волі», яка являє собою прагнення конкретного звукового втілення конкретної художньої ідеї. За К. Мартінсеном, воля є «верховним повелителем, чії накази підлягають неухильному виконанню його слугами – моторикою і частинами тіла, що пов'язані з нею» [131, с. 23]. А повноцінною художньо-технічною роботою можна вважати лише ту, метою якої є перетворення зв'язків між внутрішньо-слуховими уявленнями і виконавською моторикою у безроздільну єдність [там само].

Про тісний зв'язок слухової уяви і рухових дій музиканта-виконавця говорять у своїх працях і музичні теоретики початку ХХ століття. Так, наскрізною думкою в роботах І. Назарова, присвячених проблемі виховання і розвитку виконавської техніки [144], фігурує ідея про те, що і рухово-моторні здібності, і музичний слух мають бути розвинені не лише самі по собі, а й в тісній координації між собою. Слуху в цьому процесі надається провідна роль. Психологічні закономірності функціонування виконавської техніки музиканта-інструменталіста стали предметом вивчення й інших музикознавців першої половини ХХ століття. Зокрема ця проблема порушувалася у роботах В. Бардаса [18], І. Березовського [32] та ін.

Теоретичні дослідження проблеми музично-виконавської техніки в роботах учених другої половини ХХ століття віддзеркалюють подальшу її розробленість, що спирається не лише на ідеї послідовників психотехнічної школи, а й враховує досвід їх попередників, зокрема окремі напрацювання представників анатомо-фізіологічної школи. Більше того, відомий фахівець у галузі теорії музичного виконавства О. Шульпяков, який здійснив ретельний аналіз і узагальнив характер взаємозворотного зв'язку між функціонуванням центральної нервової системи і периферійною рухальною системою у виконавському процесі зазначає, що саме поєднання підходів обох шкіл (тобто анатомо-фізіологічної і психотехнічної) в їх комбінованому використанні може забезпечити оптимальність і економічність ігрових рухів, досягаючи при цьому повну реалізацію поставлених звукових завдань [212, с. 19].

Автор обґрунтовує також ідею про те, що у виконавському акті відбувається не лише односторонній вплив внутрішньослухових уявлень на роботу м'язово-рухового апарату, а й зворотній процес: тактильні, кінестетичні відчуття, на яких будуються рухові дії пальців, впливають на психічну сферу музиканта. О. Шульпяков, виявляючи зворотній зв'язок між моторикою, слухом і свідомістю, доходить висновку, що і виконавська техніка (моторика) не може повноцінно розвиватися окремо від художнього

наміру, і художні наміри (уявлення) не можуть формуватися відірвано від техніки (рухового досвіду). Автор підкреслює, що і думка, і дія (рух) рівною мірою стають неодмінними учасниками формування художнього образу: «<...> до бажаного художнього результату музикант наближається не лише завдяки роботі мислення, почуттів, уяви, але й за допомогою активної пошукової діяльності, спираючись на фізичні (ігрові) дії» [212, с. 39].

Зі свого боку, Г. Ципін, погоджуючись із О. Шультяковим стосовно зворотного зв'язку рухово-моторної та психічної (художньо-образної) сфер і спрямовуючи окреслену проблему у філософську площину, підкреслює не просто наявність такого зв'язку, а виявляє в ньому діалектичну сутність та кваліфікує його не як зв'язок, а як взаємозв'язок. Він порівнює моторику з категорією форми, яка є відносно самостійною і яка здійснює зворотний вплив на зміст (художній образ) [205, с. 31]. Разом з тим, автор піддає сумніву рівнозначність цих двох начал у творчому акті, наполягаючи на пріоритеті виконавської ідеї, попередніх слухових уявлень. «Конкретні ігрові дії, клавіатурні (пальцеві) знахідки і відкриття впливають на образну сферу музиканта, корегують і частково видозмінюють її. Але лише до певної міри, не більше того» [там само].

Автор, досліджуючи окреслену проблематику, також пропонує окремі узагальнення і дефініції стосовно поняття виконавської техніки, повз які ми не можемо пройти в нашій роботі. Він підсумовує: «Техніка музиканта є складний синтез психічних і анатомо-фізіологічних факторів. Причому синтез цей у кожному конкретному випадку є достатньо індивідуальним, залежним від особливостей і властивостей людини, її віку, природної конституції, професіонального досвіду, від того, хто і як її навчав, від її творчих позицій в мистецтві, розуміння сутності й сенсу виконавства та ін.» [205, с. 32].

Щодо технічної обдарованості як важливої здібності музиканта-виконавця автор пропонує наступні міркування: «<...> Технічна обдарованість відноситься до загальної музичної обдарованості як частина до

цілого. Вона, зрозуміло, виключно важлива у професії музиканта-виконавця, але при всьому, вона не рівнозначна таланту» [205, с. 8]. І далі автор зазначає, що «<...> технічну (анатомо-фізіологічну, рушійно-моторну) обдарованість є усі підстави розглядати як особливу, окрему складно-складену здібність, що входить як найважливіша складова до загального комплексу здібностей музиканта-виконавця» [205, с. 13].

У своїх більш пізніх роботах О. Шульпяков [212] й надалі здійснює теоретичну розробку проблеми виконавської техніки. Зокрема він пропонує диференціацію узагальнення цього поняття в розрізі трьох шаблів. Перший – інтонаційно-виражальний. На ньому відбувається усвідомлення специфіки музичної мови, інтерпретації твору відповідно до його стилістики й жанрового наповнення. Другий – фактурно-технічний – спрямований на узагальнення структурних компонентів техніко-сміслової сторони ігрової дії. Третій – фізичний. На ньому відбувається процес синтезування ігрових прийомів через рухові відчуття [212, с. 240].

Рухово-моторні закономірності виконавської техніки, а також її психофізіологічна складова у другій половині ХХ століття складають основну проблематику в різноманітних методичних і музично-теоретичних працях, присвячених як власне виконавській техніці, так і проблемам музично-інструментального мистецтва в цілому. Серед авторів таких робіт необхідно назвати провідних музикантів-виконавців, педагогів та музикознавців того часу: Г. Когана [104], Г. Нейгауза [146], С. Савшинського [174] та ін. З середини ХХ століття концептуальні положення щодо виконавської техніки усе частіше зводяться до ідеї нерозривної єдності механістичного і художнього начал, а сама термінологія цієї проблематики поступово отримує поняття «художньої техніки», підкреслюючи пріоритет останнього та підпорядкування першого другому. Як приклад можна навести одну з перших теоретичних робіт того часу – «Про художню техніку піаніста» А. Бірмак [35]. Цікаво, що у галузі інструментально-духового виконавства, за свідченням деяких авторів [185,

с. 262], ідея нерозривної єдності художнього й технічного розвитку (під якою розуміється підпорядкування технічної майстерності художній техніці) починає впроваджуватися вже у 1930-ті роки в методичних роботах відомого російського кларнетиста і педагога С. Розанова.

Резюмуючи проведений ретроспективний аналіз розвитку теоретичної думки щодо питання виконавської техніки в межах XVIII–XX століть, слід зазначити, що під цим поняттям переважна більшість авторів розуміла рухово-моторну організацію ігрової дії з поступовим визнанням в ній (від початку XX століття) детермінантного значення психічної (психофізіологічної) і слухової складової. Науково-методична думка зазначеного періоду характеризується певною рихлістю й абстрактністю термінологічного визначення самого поняття «виконавська техніка». Концентруючись переважно на вивченні психологічних і анатомо-фізіологічних закономірностей функціонування виконавської техніки та шляхах її вдосконалення, автори теоретичних і методичних робіт окресленого часу практично не торкаються інших важливих аспектів цієї проблеми, зокрема не пропонують моделей її чіткої і ясної структурної організації.

Розвиток музичної науки в останні десятиліття XX століття й виокремлення виконавського музикознавства в окрему галузь сприяли значній активізації наукових пошуків і теоретизуванню багатьох актуальних питань і напрямів практики музичного виконавства. Серед них важливе місце посідає постійно актуальна проблематика, пов'язана з виконавською технікою. Нові музикознавчі й науково-методичні праці, що з'явилися наприкінці XX та на початку XXI століть, демонструють окреслену проблему у значно ширших, ніж раніше, ракурсах і аспектах. Серед актуальних напрямів дослідження, що помітно виділяються в музикознавчих працях останнього часу, слід зазначити наступні: подальша розробка проблеми виконавської техніки з точки зору музичної психології (В. Петрушин [155], Ю. Цагареллі [203]); дослідження сутності й структурної організації

виконавської техніки інструменталіста (М. Анісімов [9], В. Леонов [119], А. Сташевський [182]); подальші розробки аспекту взаємодії художньої і механістичної складових виконавської техніки (Ю. Бай [20], А. Сичугов [185]); функціонування виконавської техніки як складника системи виконавської майстерності (М. Анісімов [9; 10], М. Беговатова [24], В. Білоус [34]); розробка й осмислення окремих компонентів виконавської техніки, зокрема поняття «інструментальна техніка» (А. Сташевський [182], М. Хруст [202]); нові теоретичні концепції виконавської техніки (М. Давидов [73]) тощо.

У сучасних роботах з музичної психології проблемі виконавської техніки також приділяється належна увага. В. Петрушин розглядає виконавську техніку музиканта-інструменталіста як техніку його ігрових рухів, яка, у тому числі, залежить від налагодженої роботи цілого комплексу психічних процесів: волі, уваги, відчуття, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви тощо [155, с. 45]. Саме за допомогою цих складників людської психіки через бездоганну узгодженість з тонкими фізичними діями музикантові вдається передати свої почуття і думки та досягти високого художнього результату безпосередньо під час гри на інструменті.

Розвиваючи напрацювання багатьох попередників у цій галузі, автор розглядає два основних метода опанування ігрових рухів: слуховий і руховий, віддаючи музично-слуховому образу першість над руховими діями [155, с. 47]. У результаті В. Петрушин пропонує метод ідеомоторної підготовки, який базується на двох компонентах будь-якої дії. А саме: програмуючий компонент, що відповідає за формування необхідних уявлень в мозку людини, та виконавський, безпосередньо пов'язаний з виконанням задуманої раніше дії.

Отже, виконання музичного твору має базуватися на конкретних ідеомоторних уявленнях, що формуються у свідомості музиканта-інструменталіста ще до початку ігрових дій та виконують командну функцію на виконання точних і оптимальних рухів [155, с. 63–64]. Автор також

підкреслює, що через міцний зв'язок між психікою і моторикою (у вигляді проходження певного електричного імпульсу) кожен невірний зроблений рух залишає у програмуючій частині (у пам'яті) невірний слід. Тому виконання рухів за допомогою ідеомоторики пропонується починати з повільних темпів, поступово пришвидшуючи їх, наближаючись до оптимального результату.

Інший відомий фахівець у галузі музичної психології Ю. Цагареллі розглядає виконавську техніку дещо з іншого боку. Під виконавською технікою він розуміє «найбільш раціональні способи виконання рухових дій», а в цих діях він виокремлює «просторові, силові й часові характеристики, які відображають рівень розвитку психомоторних професійно-важливих якостей» [204, с. 73]. Автор досліджує виконавську техніку через її психологічну сутність та психомоторні якості, які її обумовлюють.

Серед найважливіших характеристик виконавської техніки психолог виділяє наступні: *силовий компонент*, який проявляється у силі м'язів, сухожилів і суглобів музиканта-інструменталіста та від якого залежить сила (потужність) і якість звуку у процесі гри та утримання (фізичний опір) свого інструменту; *швидкісний компонент* – швидкість виконавських рухів (швидкодія), зокрема час одиночного руху, час реагування на сигнали мозку, частота рухів (темп); *витривалість* – здатність музиканта-виконавця виконувати ігрову дію протягом необхідного часу без зниження рівня якості та інтенсивності; *координаційний компонент*, пов'язаний з характеристиками управління м'язовими напруженнями, можливість виконавця узгоджувати і співставляти ігрові рухи та координувати їх [204, с. 74–78].

Окремі музикознавці розглядають виконавську техніку як складник системи виконавської майстерності, що є цілком закономірним і природним. В. Білоус, досліджуючи проблему виконавської майстерності музиканта-інструменталіста, виділяє в її структурі чотири компоненти: теоретичний, технічний, художній, суспільно-психологічний (комунікативний) [34, с. 9]. Саме другий компонент, тобто технічний, відповідає усім характерним

ознакам виконавської техніки. В. Білоус характеризує його як «точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність виконуваних музично-ігрових рухів, рівень володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та перцептивних властивостей музиканта, які дозволяють йому максимально виразне втілення музично-образної системи у виконуваному творі» [34, с. 10]. Авторка додає, що рівень сформованості цього компонента у структурі виконавської майстерності також визначає рівень її віртуозності.

Щодо третього (художнього) компоненту, то окремі його властивості також можемо віднести до виконавської техніки. Як відомо, при виконанні музичного твору відрив технологічних засобів від художніх позбавляє твір усякої логіки і мистецької сутності. Тож, за думкою В. Білоус, у структурі виконавської техніки (художній компонент) доречно розглядати ігрові рухи, міміку, жестикуляцію як дії, спрямовані, у тому числі, на передачу емоційного змісту.

Розвиваючи останню думку, можемо зробити узагальнення, що виконавська техніка музиканта-інструменталіста базується на рухових діях різного кшталту, які неважко об'єднати у дві основні групи з умовними назвами «малі рухи» й «великі рухи». До першої групи віднесемо переважно пальцеві рухи (на клавіатурі, грифі, вентиляній механіці духових та ін.), кистьові рухи при роботі смичком, робота губного апарату й язика на духових інструментах. До другої групи, відповідно, належать рухи усього корпусу музиканта-інструменталіста, й зокрема – широкі ігрові дії рук виконавців на клавішних та ударних інструментах. Зазначимо, що «великі» рухові дії музиканта-інструменталіста за своїм значенням у виконавському процесі є не менш важливими, оскільки спрямовуються не лише на досягнення максимальної зручності (ергономічності) виконавського процесу, а й безпосередньо на досягнення адекватного художнього образу виконуваного твору. На підтвердження цієї думки звернемося до видатного піаніста ХХ століття С. Фейнберга, який говорить про жест як систему рухів,



які під час виконавського акту спрямовуються також і до зору присутніх. Відповідно, жести покликані зорovo прояснити аудиторії настрій та емоції виконавця, а вони, зі свого боку, безпосередньо пов'язані з реалізацією у цей момент художнього образу [198, с. 249].

На фактичній тотожності понять «ігрові дії (ігрові рухи)» і «виконавська техніка» наголошують і сучасні дослідники духового виконавського мистецтва. Зокрема В. Леонов з цього приводу висловлюється так: «З позиції педагога, постановка – це навчання ігровим рухам і діям; з позиції учня, постановка – опанування ігровими рухами і діями. У такому випадку, виконавська техніка є володінням ігровими рухами і діями; її рівень визначається ступенем володіння зазначеними рухами і діями» [119, с. 57].

Досліджуючи проблему виконавської техніки музиканта-інструменталіста та розвиваючи у своїх наукових роботах ідеї А. Бірмак та О. Шульпякова, М. Давидов також наголошує на пріоритеті художнього начала як основної мети у процесі виконання музичного твору, а тому виконавська техніка в його концепції отримує поняття «художньої техніки». За визначанням М. Давидова, художня техніка – це «<...> координованість художніх намірів та реалізуючих дій виконавця у музичному звуковимовленні» [74, с. 69]. Розглядаючи цю проблему крізь призму специфіки музично-виконавського мислення та психофізіологічних особливостей слухо-моторних дій музиканта, автор доводить єдність емоційного і раціонального факторів у виконавському процесі. Він виокремлює поняття «техніка від клавіатури» та «техніка від смислу». Остання, у свою чергу, є максимально насиченою інтерпретаційною змістовністю [73, с. 153].

Разом з тим, М. Давидов не применшує значення техніки від клавіатури: «Віртуозність як спритність і спосіб ефектного втілення музики певних жанрів <...> вельми часто присутня як відтворення певного характеру, що втілюється так званим прийомом гри від клавіатури (наприклад: токатність, ударність тощо). У такому випадку гра від клавіатури

природно вписується у відповідний інтерпретований контекст образного мислення виконавця <...> та <...> входить у комплекс понять як спосіб виконавської майстерності» [74, с. 136]. Дослідник наголошує й на негативних випадках гри від клавіатури, вказуючи на моменти її домінування без узгодженості з музичною образністю.

Крім розглянутих вище понять, М. Давидов також вводить категорію «технічної домінанти», що означає «відчуття повної вільності та спокою музично-ігрових рухів. Її показниками є мінімальна іррадіація і точність м'язових імпульсів, зовнішня непомітність, повна підпорядкованість техніки інтерпретаторським намірам виконавця. Технічна домінанта <...> є наслідком доцільно спрямованого й організованого музично-ігрового процесу» [73, с. 159–160]. Автор, розтлумачуючи це поняття, говорить про домінантну установку психомоторного комплексу виконавця на певні художні інтерпретаторські завдання, зокрема – твердість метро-ритмічних відчуттів, точність удару пальців, вишуканість м'язових реакцій та ін. «Домінантна установка нервово-м'язових рефлексів адекватна впевненості виконавця й забезпечує стабільність гри на естраді» [74, с. 148]. Окрім усього іншого, під поняттям «техніка» автор у своїх роботах, у більш вузькому сенсі, розуміє й окремі види і способи гри та звукоутворення (наприклад: штрихова техніка, техніка переміщення рук на клавіатурі та ін.).

Далі звернемося до джерел суто спеціалізованого спрямування, в яких окреслена проблема вивчається в контексті інструментально-духового виконавського мистецтва. Так, розглядаючи структуру виконавської майстерності музиканта-духовика, М. Анісімов також приділяє увагу проблемі виконавської техніки. Серед таких компонентів виконавської діяльності, як загальні й спеціальні знання, музично-творчі здібності, готовність до публічного виступу, сценічний артистизм і вольове, емоційне та ціннісно-естетичне ставлення до музичної творчості, автор виділяє окремий компонент – рухову й художню техніку [9, с. 28]. Як бачимо, науковець розділяє в техніці фізичну (рухову) та психічну (художню)

першооснови. Отже, М. Анісімов трактує виконавську техніку як спеціалізовані техніко-рухові, інтонаційно-виражальні вміння і навички гри, а формуючи дефініцію поняття «виконавська майстерність» надає їй не просто вагомому, а домінуючого значення: «Виконавська майстерність – це високий ступінь володіння спеціалізованими техніко-руховими, інтонаційно-виражальними вміннями і навичками гри, які постійно вдосконалюються та дозволяють керувати інтерпретаційними й емоційними процесами, швидко досягати максимальної якості художньо-звукового результату» [9, с. 35].

У іншій своїй роботі [10] науковець розглядає виконавську техніку як особливий ігровий комплекс, заснований на специфіці рухово-технічної сторони гри, адекватної вимогам музично-образного змісту музики, що інтерпретується [10, с. 170]. Далі автор справедливо пропонує диференціювати виконавську техніку на дві групи: власне рухова техніка (у духовому мистецтві вона включає також техніку дихання, техніку язика, пальцеву техніку) та художня техніка (звуквисотне інтонування, штрихова і динамічна техніка, агогічна техніка і техніка фразування, техніка звукового філірування та ін.). М. Анісімов доходить висновку, що узагальнююче розуміння терміна «виконавська техніка» є збірним поняттям, до якого входить і вся сфера володіння музикантом-інструменталістом рухово-смісловою організацією ігрового акту, і відповідна його технологічна оснащеність.

Звернемо увагу, що дефініції понять «виконавська майстерність» (розглянуте вище) і «виконавська техніка», які пропонує автор, є близькими за змістом. Отже, виконавська техніка – це «особливий комплекс надбаних стійких рухово-технічних та інтонаційно-виражальних умінь і навичок, які віддзеркалюють спеціалізовані ігрові прийоми і способи, спрямовані на досягнення якісного технічного результату в цілому та художнього відтворення музики зокрема» [10, с. 171]. Цікаво, що важливим складником в осмисленні структурної сутності виконавської техніки у трактуванні М. Анісімова виступає «ланка» спеціалізованих ігрових прийомів і способів.

Як відомо, усі виконавські навички, прийоми, способи гри формуються на основі ігрових рухів, а отже, природним чином входять до структури виконавської техніки. В. Леонов, розглядаючи питання виконавської техніки у своїй роботі [118], справедливо виокремлює в ній два плани: руховий і результативний. Перший є сукупністю дій виконавця, спрямованих на звукоутворення, другий – конкретним звуковим результатом цих дій. Автор пише, що рухова техніка складається з дій дихання, губного апарату, язика, рук, а художня сторона – з уяви виконавця про виражальні можливості звучання та втілення цих уявлень у звукоутворенні на інструменті, тобто «<...> вмінні філірувати звук, утримувати його на одній висоті, незалежно від гучності, переконливо інтонувати мелодію, володіти виконанням штрихів, грамотно вибудовувати музичні фрази, точно реалізувати написане в нотному тексті» [118, с. 249].

Зі свого боку, В. Іванов пропонує стосовно виконавської техніки власну дефініцію: «Сукупність сформованих спеціальних навичок і вмінь, а також координованих слухо-моторних дій і образів рухів, які беруть активну участь у процесі звуковидобування і художнього інтонування» [86, с. 39]. Як бачимо, у більшості випадків трактування цього поняття центральне смислове ядро складають уміння і навички, що спрямовані на досягнення художньої цілі. Але найважливішим інтеграційним чинником, який акумулює усі складники поняття «виконавська техніка» у тлумаченні В. Іванова, на нашу думку, виступає ідея тісного взаємозв'язку (і взаємовпливу) художньої сторони і особливостей її технічного втілення. «Виконавська техніка багато в чому передбачає розкриття конкретного музичного твору, що виконується, та впливає на якісну сторону звуковидобування. В цьому сенсі можна говорити й про інший діалектичний зв'язок, коли техніка залежить від художнього задуму, але у той же час, і сам задум складається почасти під впливом техніки» [там само]. Виходячи з цього, можемо зробити висновок, що художній задум, а з ним і музичний твір у вигляді нотного тексту, детермінується комплексом виражальних засобів певного інструмента, в

якому виконавська техніка (в широкому її розумінні) постає провідником-посередником у процесі виконавської реалізації (інтерпретації) цього задуму. Специфічність властивостей виконавської техніки, заснованої на інструментальних виражальних засобах, прямо впливає (а почасти і безпосередньо визначає) на стилістику музичного мовлення, а з ним і на стилістику музичного твору тощо.

Окрема стаття, в якій з'ясовується сутність понять «виконавська техніка», «художня техніка» та їх взаємовідношення, належить А. Сичугову [185]. Основна ідея цієї розвідки полягає в тому, що художня техніка разом з руховою технікою складають два основні компоненти власне виконавської техніки: «Сукупність компонентів рухової й художньої техніки, а також виконавських засобів і прийомів складає особливий комплекс, який треба розуміти узагальнено як “виконавську техніку”» [185, с. 262]. Далі автор пропонує розуміти художню техніку як узагальнююче об'єднальне поняття: «Явище, яке виражається поняттям “художня техніка”, сформувалося в теорії виконавства як інтегральний механізм, охоплюючий увесь технологічний процес в системі відтворення музики, в тому числі й інструментальної, шляхом її сприйняття, переживання й художнього образного емоційного відтворення» [там само]. Резюмуючи, автор наділяє художню техніку з'єднувальною функцією поміж технічною складовою і власне музично-художнім чинником процесу виконавської інтерпретації. «Еталоном високого рівня виконання музичного твору завжди є його обґрунтована інтерпретація, де *художня техніка* (курсив – Є. Ч.) виступає головною зв'язковою ланкою між ігровими рухами, рухово-слуховими уявленнями та функціональним комплексом інтонаційно-виражальних засобів у взаємозв'язку з музичною мовою виконуваного твору, естетичними емоціями та суб'єктивними музично-образними враженнями музиканта» [185, с. 264].

Подібну думку можемо спостерігати й у працях інших авторів, зокрема М. Волков в системі виконавського процесу пропонує трактувати художню

техніку як необхідну проміжну ланку в концепції єдності технічного й художнього розвитку музиканта. За словами автора, вона (тобто художня техніка) «дозволяє без втрати художньої сторони виконавства вилучити із загального контексту музичного твору окремі його складові (уприкул до інтервалу) й домогтися їх досконалості як з позиції технології (напрацювання рухових навичок та різного роду рухових координацій), так і з позиції художньої виразності» [55, с. 259]. Окрім ідеї «посередництва» художньої техніки між технічним і художнім компонентами музичного виконавства, артикульованої у висловленнях цього автора, на увагу заслуговує й думка про «окремі складові» загального контексту музичного твору, що підтверджує наше припущення про структурні елементи музичного мовлення як складники виконавської техніки та виконавського процесу загалом.

Структурні характеристики поняття «виконавська техніка» спостерігаються також в роботах А. Сташевського [182]. З одного боку, автор бачить виконавську техніку як складову суцільної системи виражальних засобів (інструментальних і виконавських), з іншого – вкладає в нього також і узагальнений комплекс виконавських засобів, і специфічні інструментально-технічні прийоми та іманентні способи гри вже на рівні субсистемних складників. Такий підхід видається переконливим, оскільки надає нам можливість в подальшому відокремити від виконавської техніки її інструментальну складову (інструментальну техніку) задля подальшого аналізу.

Виділення поняття «інструментальна техніка» в окрему категорію, що заслуговує на власне вивчення і осмислення, пропонує в своїй роботі М. Хруст [202]. Автор вважає, що між виконавською технікою та інструментальною технікою спостерігається сутнісна різниця. Інструментальна техніка наближена до композиторських засобів (технік), вона зафіксована в нотному тексті – на відміну від виконавської техніки, яка є сукупністю засобів виконання та не фіксується в нотному тексті. Тобто,

виконавська техніка – це як грати, а інструментальна техніка – це *що* грати [202, с. 15].

Отже, розвиваючи далі ідею М. Хруста, до категорії виконавської техніки доречно віднести й прийоми та способи гри, що складають виконавську технологію на тому чи іншому інструменті. Саме тому у виконавській практиці (у тому числі, у галузі духового виконавства) ці поняття часто підміняються терміном «техніка». Так, наприклад, в авторитетному методичному виданні Б. Дікова [77, с. 145] можемо спостерігати такий термінологічний ряд: техніка дихання, техніка губ, техніки язика, техніки пальців та ін.

Розглядаючи поняття інструментальної техніки крізь призму кожного окремого виду інструменталізму, варто звернути увагу, що в музичній практиці давно встоялися відповідні поняття й терміни. Наприклад, «фортепіанна техніка», «скрипкова техніка», «флейтова техніка», «баянна техніка» та ін. Кожне з цих понять включає в себе і суто інструментальний комплекс (іманентні для кожного інструмента типи й елементи музичного викладу), і їх виконавське втілення (технологія їх виконавської реалізації). У багатьох наукових і методичних роботах відомих авторитетних авторів можемо з легкістю знайти опис і перелік структурних елементів інструментальної техніки, заснованих на специфіці фактурно-інтонаційного комплексу того чи іншого інструмента, що знаходиться в синкретичній єдності з основними елементами структурної організації виконуваного музичного матеріалу. Так, в роботах видатних піаністів (Є. Лібермана, І. Гофмана, Г. Нейгауза, С. Савшинського та ін.) нескладно знайти й виділити основні типи і формули фортепіанної техніки: пасажну, октавну і акордову, мелізматичну, техніку педалі та ін. Й. Гат у роботі «Техніка фортепіанної гри», пов'язуючи ігрові рухи зі специфікою звуковидобування, також виокремлює «основні технічні форми» виконавської техніки на основі фактурних елементів звукового матеріалу, зокрема: октавна і акордова

техніки, арпеджіо, техніка стрибків, гами й пасажна техніка, трель, тремоло, репетиції тощо [57].

С. Фейнберг, говорячи про технічну складову фортепіанного виконавства, вказує на доречність структурного осмислення музичного матеріалу, елементарними складниками якого є групування і ланки, які «<...> однаково є застосовуваними до будь-яких видів техніки, тобто до пальцевих, октавних, акордових пасажів, до подвійних нот, а також до складного голосоведення» [198, с. 268]. Далі автор підкреслює, що найбільш сприятливими в цьому процесі є групування, що співпадають з інтонаційними, мотивними, фразувальними межами.

Усвідомлення технічного складника інструментально-виконавського мистецтва на основі інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу (як однієї зі змістовно-сміслових її сторін) є притаманним й іншим видам музичного виконавства. Так, наприклад, Ф. Ліпс, розкриваючи елементарну структуру баянної техніки, виділяє вісім основних її елементів: одноосібні звуки, мелізматика і репетиції, гамоподібні рухи, арпеджіо, подвійні ноти і октави, акорди, стрибкоподібні елементи, поліфонічні утворення [124, с. 76–90]. Тож, зміст поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» має розглядатися ще з одного (іншого) смислового ракурсу.

Отже, підсумовуючи здійснену теоретичну розвідку щодо виконавської техніки та особливостей її структурної організації в музично-інструментальному мистецтві, сформуємо відповідну схему (див. схему 1.1.), яка дасть можливість простежити взаємозумовленість основних її компонентів в єдиній художній системі.



### **1.3. Виконавська техніка валторніста: специфіка і структурна організація**

Пристаюючи до вивчення специфіки та структурної організації виконавської техніки валторніста, вбачається доречним спочатку розглянути акустичні закономірності валторного звукоутворення, а також систему та особливості функціонування ігрового апарату виконавця на валторні. Незважаючи на те, що ці питання є досить розробленими в теорії виконавства на духових інструментах, їх загальний огляд, на шляху окресленої вище мети, дозволить повноцінно розкрити характеристику валторної виконавської техніки у тісних синергетичних зв'язках з інструментальною специфікою цього інструмента.

#### **1.3.1. Акустичні особливості звукоутворення на валторні**

Як відомо, музичний духовий інструмент валторна відноситься до розряду мідних мундштучних (або – амбушюрних) інструментів і являє собою довгу металеву трубку (довжина якої у прямому, тобто розгорнутому вигляді досягає понад три метри), згорнуту по колу у вигляді плоскої спіралі з окремими петельними закручуваннями. Канал корпусу (трубки) валторни має нерівномірно конічну форму, тобто він поступово розширяється від початку (отвір біля мундштука) протягом близько одного метру, далі – на доволі тривалому проміжку залишається незмінним, а ближче до кінця – знову поступово розширяється й переходить у розгорнутий раструб. Складовими компонентами валторни також є воронкоподібний металевий мундштук та вентиляна механіка, що розміщується у центрі інструмента та має від трьох до п'яти клавішних вентилів [42; 19; 156].

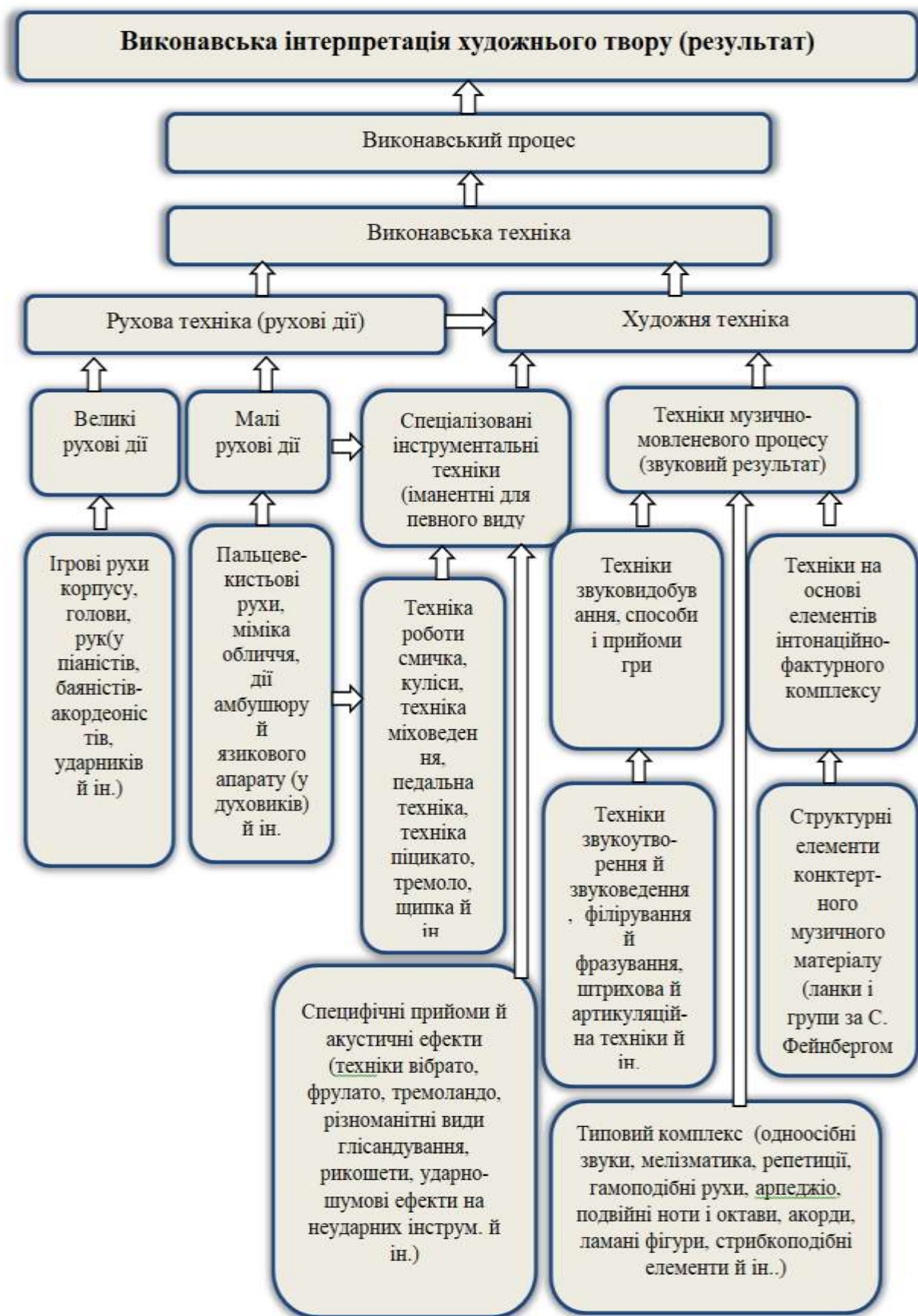


Схема 1.1. Структура виконавської техніки музиканта-інструменталіста

У академічній виконавській практиці утвердилося два положення корпусу виконавця для здійснення ігрового акту: сидячи (переважно в оркестровій і ансамблевій сфері) та стоячи (для сольного і камерно-ансамблевого виконання). Інструмент утримується в руках виконавця в положенні розтруба, спрямованого вниз і вправо (в окремих випадках використовується положення інструменту розтрубом уверх). Пальці лівої руки виконавця розташовуються безпосередньо на клавішах вентиляльної механіки, а на тривентильних інструментах мізинець утримується у спеціальному гачку, розташованому біля вентиляльних клавіш задля додаткової підтримки інструмента. Кисть правої руки розташовується у середині розтруба і притримує інструмент за стінку розтруба.

Звукоутворення на інструменті відбувається завдяки коливанню повітряного стовпа в каналі (стовбурі) інструмента. Джерелом звуку (тобто джерелом коливання повітряного стовпа) є губи музиканта, які є притиснутими до мундштука та через які з легень виконавця за допомогою вдунання повітря потрапляє у стовбур інструмента. Саме через губи, які певним чином зібрані й напружені у мундштуку, й відбувається коливання повітря. Це коливання передається повітряному стовпу в середині інструмента, що й призводить до утворення звукової хвилі. Процес звукоутворення на валторні (та на інших мідних духових інструментах також) за своєю природою дуже нагадує звукоутворення людського голосу, де в ролі джерела звуку виступають голосові зв'язки, які й утворюють коливання повітря.

Як відомо, звук – це фізичне явище, що існує об'єктивно в природі та викликається коливаннями будь-якого тіла. Ці коливання й утворюють звукові хвилі. Зі свого боку, ці звукові хвилі, що являють собою періодичне чергування згущення й розрядження повітря, можуть існувати лише в пружному середовищі, яким власне і є повітря. Процес сприйняття звукових хвиль людиною відбувається за допомогою органів слуху, до яких вони потрапляють, а також за допомогою роботи нервової системи, яка спрямовує

ці сигнали до головного мозку та допомагає їх ідентифікувати як звукові явища. Музичний звук – це звук із визначеною висотою.

Основними фізичними характеристиками музичного звуку, що являє собою коливання певного звукового тіла (у нашому випадку – коливання повітряного стовпа), є його гучність, висота, тривалість і тембр [7, с. 7–8]. Ці властивості залежать безпосередньо від характеру його коливань. Так, при збільшенні частоти коливань на одиницю часу підвищується й висота звуку, і навпаки – зменшення кількості коливань призводить до пониження його висоти. У свою чергу, на частоту коливань, а з нею і на висоту звуку, впливають інші чинники, зокрема довжина, товщина та пружність звукового тіла (або ж повітряного стовпа, як у розглядуваному прикладі). Чим довшим є звукове тіло – тим рідшими є коливання та, відповідно, нижчим стає звук. Залежність частоти коливань до висоти звучання проявляється у геометричній прогресії. Тривалість музичного звуку також залежить від тривалості коливання звукових хвиль: чим тривалішим є коливальний процес, тим довшим є звучання.

Гучність музичного звуку залежить від іншого чинника – амплітуди коливань звукового джерела. Отже, чим ширшою є ця амплітуда, тим гучнішим буде звучання, і навпаки. Музична акустика (як наукова дисципліна) стосовно гучності звуку та її сприйняття людиною, окрім діапазону коливальної амплітуди, також виокремлює інші важливі фактори. Серед них – відстань від звукового джерела до об'єкта сприйняття та частота коливань. Саме тому за однакових умов (амплітуда коливань і відстань від джерела звуку) людське слухове сприйняття відрізняє саме звуки середнього регістру як більш гучні [7, с. 10]. Крім того, музична акустика розрізняє поняття гучності звуку та сили звуку, які не є тотожними та вимірюються різними величинами (гучність – у фонах, а сила звуку – у децибелах) [56].

Тембр музичного звуку являє собою його забарвлення та відображає власне характер звучання. Якість тембрового насичення напряму залежить

від кількості обертонів (гармонік) у складі основного звуку. Вони майже не сприймаються на слух, але, зливаючись із основним тоном, надають йому певного тембрового колориту. Окрім цього, на характер тембрового забарвлення впливають інші чинники, зокрема: якість матеріалу і конструкція інструмента, форма його резонатора, а також спосіб і характер звуковидобування, акустичні умови приміщення та ін. У спеціалізованій літературі, присвяченій виконавству на духових інструментах, зазначається, що на характер темброутворення також впливає форма інструмента, ступінь закруглення його каналу [12, с. 12]. Так, інструменти з прямими каналами звучать більш відкрито, яскраво і голосно, а закруглення дещо послаблюють і приглушують звучання. Саме тому валторни відрізняються від труб і тромбонів особливою глибиною і м'якістю звучання.

Ще одним важливим чинником, що впливає на темброве забарвлення звуку на мідних духових (а значить – на його висоту та силу), є об'єм (розмір) повітряного стовпа, який функціонує всередині корпусу інструмента. І якщо інструменти з широкими і короткими стволами мають більш сильне і ясне звучання, то інструменти з довгими й вузькими стволами мають інші звукові переваги, серед яких – спроможність видобувати більшу кількість натуральних (обертонових) звуків, що впливає на діапазонні характеристики, і, найголовніше, на збагачення тембрального спектра. Саме тому сучасна валторна за своїми тембровими і діапазонними характеристиками виявляється найбільш унікальним інструментом в колі мідних духових.

Як вже зазначалося, на валторні, як і на будь-якому іншому духовому інструменті, тілом, що звучить є повітря, яке вдувається виконавцем всередину трубки (каналу) інструмента. Дослідник В. Апатський описує рух повітряного струменя в каналі духового інструмента таким чином: «Звукова хвиля, що виникає в результаті дії звукового збудника, розповсюджується уздовж каналу інструмента. Дійшовши до кінця каналу, вона віддзеркалюється назад. Переміщуючись у зворотному напрямі, вона знову віддзеркалюється вже від протилежного кінця, потім усе повторюється знову

і знову... Так у каналі інструмента виникає стояча хвиля з частотою коливань, що визначає висоту звуку, що видобувається» [12, с. 9].

Автор також зазначає, що іноді, поруч з повітряним стовпом, тілом, що звучить, також може виступати й сам корпус інструменту. В моменти гучної, форсованої гри коливання повітря також передаються і на стінки валторнового корпусу, якого є відносно тонкими. У цих випадках звуковим тілом стають і повітряний стовп, і корпус інструмента разом, а звучання отримує відверто металеве й дзвінке забарвлення [12, с.10].

Розглядаючи акустичні закономірності звукоутворення на валторні, неможливо обійти проблему губного апарату як збудника звукових коливань та специфіки його функціонування. Як зазначалося вище, процес звукоутворення на валторні відбувається завдяки коливанням тієї частини губ музиканта, яка стикається з мундштуком. Ці коливання відбуваються в результаті проходження повітря через щілину між губами, коли музикант видуває його з легень. Коливання генерують періодичність згущення й розрядження повітря, результатом чого стає утворення звукової хвилі.

Висота звуку, що утворюється у такий спосіб, безпосередньо залежить від частоти коливань повітряного стовпа, що, зі свого боку, на пряму залежить від частоти вібрації тієї частини губного апарату, яка стикається з мундштуком. Частоту вібрації губ музикант регулює шляхом координації губної напруги. Тобто, більший чи менший ступінь напруги губ породжує відповідну звукову висоту. Так, зі збільшенням губної напруги (збільшенням частоти вібрації) підвищується висота звуку. І навпаки, при розслабленні губ частота їх вібрації (разом з частотою коливань повітряного стовпа) зменшується, що сприяє пониженню висоти звукового тону.

Величезну роль у процесі звуковідтворення на валторні (як і на інших мідних інструментах) відіграє мундштук, який безпосередньо впливає і на сам характер цього процесу, і на звукові властивості. «Характер звукозбудження багато в чому залежить і від інших крайових тонів, котрі виникають при падінні струменя на внутрішні вигини мундштука» [12, с. 20].

Мундштук дозволяє музикантові корегувати частоту коливань, що відбуваються як в губному апараті, так і в самому інструменті. «Являючись резонатором малого об'єму, лімітуючи кількість маси губ, що бере участь у коливаннях, мундштук визначає ту смугу частоти, в межах якої звукозбудження здійснюється найкращим чином» [там само].

Важливу роль в отриманні якісного звукового результату в процесі гри на мідних духових інструментах відіграє не тільки інструмент (вид інструмента), і не тільки мундштук як такий, а сама форма мундштука, яка суттєво впливає як на ергономіку (зручність) виконавського процесу, так і на сам звук, його якість, характер, інші властивості. Як відомо, мундштуки великих діаметрів сприяють видобуванню звуків низького регістру; звужені й зменшені мундштуки полегшують виконання високих нот; короткі мундштуки (з крутим переходом від чашки до гирла) спрямовані на досягнення яскравого, дзвінкого й дещо різкуватого звучання. У цьому сенсі слід назвати загальні характерні риси валторнових мундштуків, які сприяють своєрідним (майже унікальним) звуковим властивостям інструмента. Тож, це – глибока конфігурація мундштука з довгим і поступовим переходом від чашки до гирла, що сприяє отриманню м'якого, округлого й глибокого звуку, а також зручній роботі у широкому звуковому діапазоні. Зрозуміло, що описані вище характерні риси валторнових мундштуків є узагальненою, типовою позицією, і у виконавській практиці, залежно від художньої ситуації, широко використовуються мундштуки різноманітних «калібрів».

Завершуючи огляд акустичних особливостей звукоутворення на валторні, необхідно підкреслити важливість ще двох чинників, без яких цей процес не буде повноцінним. Мова йде про резонатор і випромінювач звукових коливань.

Резонатором, з точки зору акустики, є предмет, пристрій чи система, що має резонанс (резонансну поведінку). У статті з музичного словника термін «резонанс» (з французької – відголосок, відгомін) виначено як «акустичне явище, при якому внаслідок впливу коливань вібратора в іншому

тілі (тобто в резонаторі) виникають аналогічні за частотою, близькі за амплітудою коливання» [83, с.154]. У духовому інструменталізмі резонаторами є корпуси музичних інструментів, а точніше їх канали, наповнені повітрям. Також у теорії інструментального виконавства культивується ідея, що резонатором у процесі виконання на духових інструментах виявляється не лише музичний інструмент, а почасти й сам музикант-виконавець, який міцно зв'язаний зі своїм інструментом у процесі гри через амбушюр. Оскільки звукові хвилі розходяться в різні сторони (у тому числі, частка їх – у зворотному напрямі), то окремі частини тіла музиканта отримують резонансну поведінку, тобто також стають резонаторами. З цього приводу Є. Назайкінський зазначає: «При видобуванні звуків до акустичного процесу втягується і сам музикант – його губи, легені, його тіло. <...> Звукові хвилі, акустичний процес майже симетрично членується відносно мундштука інструмента. По одну його сторону розгортається лише половина коливального руху – вона пов'язана з інструментом, його каналами, розтрубом, клапанним механізмом. А інша – занурюється в легені, в гортань, у м'які тканини й органи і нібито за законом сполучених посудин впливає й на характер звучання [142, с. 82].

Унікальність валторни як музичного резонатора криється у специфікаціях її корпусу (трубки), а саме – в її довжині та вузькості одночасно. Як відомо, на духових інструментах зміна довжини повітряного стовпа у процесі його резонування досягається не лише спеціальним пристроєм (вентильний механізм, куліса тощо), а й за допомогою техніки передування, що є показовою при грі на валторні. Нагадаємо, що ця техніка здійснюється такими маніпуляціями: перемінністю напруги губного апарату, зміною швидкості та інтенсивності повітряного струменя, що спрямовується з легень виконавця в його інструмент. Шляхом передування повітряний стовп роздроблюється, що призводить до утворення подальшої та можливості видобування звуків обертонової шкали у верхньому регістрі. «Чим вужче та довше канал інструмента, тим легше видобуваються



передуванням високі номери його гармонік і тим менш стійким стає основний тон. У дуже вузьких і довгих каналах основний тон може навіть бути відсутнім. У натуральних валторнах і трубах зміна висоти звуків досягалася лише передуванням. Для того, щоб добути якнайбільше звуків, основний тон цих інструментів робився дуже низьким, а в грі використовувалися високі гармоніки» [12, с. 23].

Щодо випромінювача звукових хвиль, то в цьому сенсі валторна також виявляється особливим інструментом. Як відомо, у сімействі мідних духових інструментів функцію випромінювача виконує отвір наприкінці каналу його корпусу. Зазвичай кінцеву частину каналу в мідних духових виробляють у формі розширеного конусу з метою збільшення площі випромінювача та більш ефективного вивільнення звукових хвиль назовні. Цю частину каналу прийнято називати розтрубом. Саме випромінювач відіграє важливу роль не тільки у формуванні гучнісних і тембрових характеристик інструмента, а й впливає на його інтонаційні властивості. Тому розміри й форми розтрубів мідних духових є не випадковими, вони віддзеркалюють ретельну виваженість конструктивних рішень. «Задача конструктора розтруба духового музичного інструмента ускладнюється тією обставиною, що в цьому розтрубі частина звукової енергії обов'язково має віддзеркалюватися у вигляді стоячої хвилі всередину інструмента. Тому музичні майстри, надаючи духовим розтрубам гіперболічну або експоненціальну форму, часто роблять їх меншого розміру, вдаються до порівняно різкого переходу від рівномірного конусу каналу до розтруба та інших конструктивних відхилень. Усе це дозволяє отримати як достатньо гострий резонанс всередині інструмента, так і високу ефективність звуковипромінювання у зовнішній простір» [12, с. 28].

### 1.3.2. Виконавський апарат валторніста

Питання виконавського апарату музиканта-валторніста є таким, що знаходиться в процесі постійного аналізу і розробки в теорії духового виконавства. У дисертаційному дослідженні П. Делія, присвяченому проблемі саме виконавського апарату валторніста, визначається його структура, яку автор пропонує розглядати на рівні двох частин: анатомічна (керована, периферична) та психофізіологічна (керуюча, центральна) [75, с. 90]. До першої він відносить «анатомічну сукупність компонентів, які безпосередньо й активно беруть участь у процесі виконання, інакше кажучи, усе те, чим валторніст грає» [75, с. 67]. Далі автор перелічує структурні компоненти виконавського апарату, зокрема: амбушюр (специфічно організована взаємодія губ і комплексу лицевих м'язів з мундштуком інструмента), специфічні рухи язика, нижньої щелепи; виконавське дихання; координовані рухи рук і пальців [там само].

Навіть не звертаючи уваги на те, що деякі з названих вище компонентів не є рядоположними (зокрема виконавське дихання і рухи рук є процесом і належать не до анатомії, а до фізіології), таку структуру виконавського апарату вважаємо дещо поверхневою і неповною, а тому пропонуємо стосовно неї інший, більш ретельний погляд.

Зрозуміло, що виконавський процес на валторні, як і на будь-якому іншому музичному інструменті, розпочинається з утримання інструмента та постановки музиканта-інструменталіста. Безумовно у цих діях основним гравцем виступає сам *корпус* (тіло) музиканта, а точніше його розташування з метою виконання подальших ігрових дій. Відповідно до того, яка форма музичного виконання передбачається (в духовому виконавстві це може бути оркестрова, ансамблева, сольна тощо) обирається відповідна постановка тіла музиканта зі своєю специфікою утримання інструмента: сидячи, стоячи чи рухаючись (маршеві жанри). Положення корпусу і його основних частин (рук, ніг, голови) мають бути максимально раціональними щодо

пристосування людського організму до виконавського процесу на інструменті та відповідати вимогам виконавської постановки.

Як розглядалося вище, у процесі звукоутворення на валторні першочергову роль виконують *органи дихання*. Адже саме вони спрямовують повітряний потік на джерело звуку (губний отвір у мундштуці), змушуючи коливатися звукове тіло (повітряний стовп). Органи дихання (серед них: *легені, бронхи й бронхіальне древо, дихальне горло, гортань*) у виконавському процесі на духових інструментах беруть участь в організації виконавського дихання, яке дещо відрізняється від звичайного фізіологічного дихання людини. Крім безпосередньо дихальних органів у процесі дихання людини (у тому числі у процесі виконавського дихання) активну участь беруть й інші органи, що складаються з м'язових і хрящових тканин. Це, насамперед, *діафрагма, зовнішні й внутрішні міжреберні м'язи та черевний прес*.

Діафрагма являє собою внутрішній м'яз, основна функція якого спрямована на вентиляцію легень. Діафрагма поділяється на три основні частини (грудну, реберну та поперекову), які можуть функціонувати як одночасно, так і окремо. Усі рухи діафрагми, що впливають на роботу легень, можна свідомо корегувати за допомогою інших м'язів дихального апарату [12, с. 88].

*Губний апарат*. Під губним апаратом (у вузькому сенсі) часто розуміють лише губи виконавця-духовика та їх постановку у виконавському процесі (амбушюр). У широкому ж сенсі поняття губного апарату включає в себе значно більшу кількість м'язових складових, які стосуються не лише губ виконавця, а й усього обличчя, та які тим чи іншим чином беруть участь у процесі звукоутворення на інструменті. Професор В. Апатський, досліджуючи фізіологічні особливості виконавства на духових інструментах, зауважує, що у функціонуванні губного апарату музиканта-духовика беруть участь понад 22 різних лицевих м'язи [12, с. 60]. Саме тому одне з вирішальних значень у виконавському процесі на валторні отримує техніка губ (робота губних м'язів). Автор перелічує найосновніші з цих м'язів,

зокрема: *круговий м'яз рота*, що складає товщу губ і закриває ротову щілину; *щоковий м'яз* – утворює бокову сторону ротової порожнини та при скороченні притуляє щоки до зубів; *щелепові м'язи* – зміцнюють кути рота уверх та по сторонах; *м'язи сміху* – маленький м'яз, що розтягує рота; *квадратний м'яз верхньої губи* та *квадратний м'яз нижньої губи* – спрямовані на відтягування верхньої губи уверх та нижньої вниз; *трикутний м'яз* – опускає кути рота. Крім цих м'язів, автор виділяє ще чотири пари *жувальних м'язів*, які забезпечують нижній щелепі більшу рухливість, необхідну для гнучкості у виконавському процесі [12, с. 61].

Зрозуміло, що більша частина цих м'язів, які у фізіології зветься мімичними, безпосередньо задіяна у процесі звукоутворення на духовому інструменті та фактично позбавлена функції формування мімичних виразів. Разом з тим, як відомо, міміка музиканта-інструменталіста відіграє одну з найважливіших ролей при створенні й передачі характеру художнього образу у виконавському процесі. Вона повноцінно реалізується у цьому аспекті в інструменталістів інших спеціальностей (піаністів, струнників, баяністів-акордеоністів та ін.). У виконавців на духових інструментах емоційний бік виконання проявляється в мімичних діях елементів верхньої частини голови: очей, брів, лобових м'язів тощо. Тож, вони також мають бути представлені в комплексі виконавського апарату музиканта-духовика.

Окрім розглянутих вище різноманітних м'язів і частин обличчя, у виконавському процесі на мідних духових також активу участь беруть інші органи й анатомічні складники: *зуби, ясна, щелепи, підборіддя* (його м'язи) й особливо – *язик*. «Зуби відіграють провідну роль, віддаючи разом з яснами і щелепами той остов, на який спирається увесь губний апарат. Завдяки цьому каркасу амбушюр отримує стійкість, підвищується його витривалість» [12, с. 70]. Підборіддя ж має сприяти підвищенню пружності в нижній губі та утримувати цю пружність у процесі виконання. І нарешті, язик, який у виконавському процесі на мідних духових відіграє не менш важливу роль, ніж губи чи дихання. Якщо губний апарат у координації з системою

виконавського дихання переважно є генератором музичного звуку, то саме робота язика, узгоджена з пальцевою технікою, спрямована на «виробництво» з музичного звуку власне музики.

Невід'ємною частиною ігрового апарату музиканта-валторніста є його *руки*, які беруть участь в утриманні інструмента потягом виконання. Також за допомогою рук відбувається постійне коригування виконавської ергономіки у процесі гри залежно від художньої ситуації (динамічні, темпові, агогічні зміни та ін.). Робота *пальців*, як складників ігрового апарату, виявляється вельми важливою. І якщо робота пальців правої руки зводиться до утримання інструмента в розтрубі та до маніпулятивних дій в ході виконання закритих і закупорених звуків, то на пальці лівої руки покладена уся основна місія пальцевої техніки (моторики) на клавішах вентильної механіки.

Усі перелічені вище елементи виконавського апарату валторніста, які безпосередньо беруть участь у виконавському процесі на інструменті, належать до анатомо-фізіологічних складників людського організму та керуються периферичною нервовою системою. Вони неодноразово описувалися різними авторами у традиційній методиці викладання гри на духових інструментах. Сучасні ж дослідники (П. Делій [75, с. 83], Ю. Гриценко [66, с. 55]) усе частіше порушують проблематику більш детального дослідження виконавського апарату, пропонуючи розглядати в його структурі й інші компоненти, які керуються центральною нервовою системою і належать до сфер психіки і психофізіології. Безумовно, такі психофізіологічні складові художньої діяльності людини, як музичне мислення, зір, слух, уява, аналітико-синтетична діяльність мозку тощо, безпосередньо задіяні у виконавському процесі. Адже сприйняття інформації нотного тексту та ідентифікація нотних знаків, формування в уяві адекватного художнього образу, зорово-слуховий контроль у процесі гри – усе це є невід'ємною складовою цілісного виконавського акту. Чи можна вважати названі вище психічні процеси складовими елементами виконавського апарату музиканта-інструменталіста? На нашу думку, це

питання є, певною мірою, полемічним та потребує окремого вивчення. Але, разом з тим, вбачається справедливим розглядати у структурі виконавського апарату саме органи, що генерують ці психічні та психофізіологічні процеси: *мозок, центральну нервову систему, очі, слуховий аналізатор (вушні раковини)* тощо.

Тож, *виконавським апаратом валторніста* можемо вважати сукупність органів і частин тіла виконавця, системно організованих для виконання *анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті*. Усі компоненти виконавського апарату музиканта-інструменталіста пов'язані між собою складною організацією центральної нервової системи, яка забезпечує між ними необхідний ступінь психофізіологічних зв'язків.

Отже, система виконавського апарату валторніста відображена у наступній схемі (див. схему 1.2).

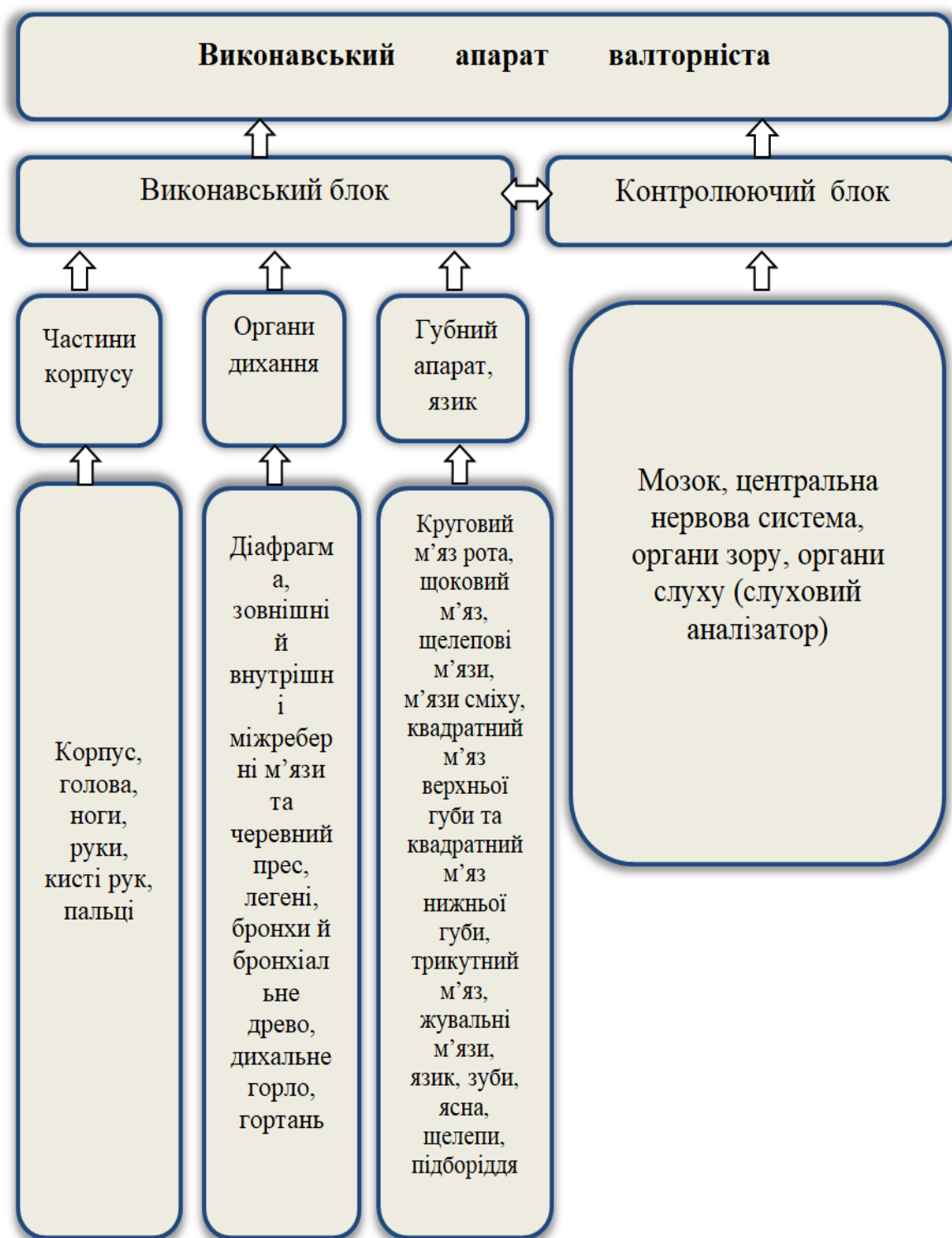


Схема 1.2. Система виконавського апарату валторніста

### 1.3.3. Структурні компоненти виконавської техніки у валторновому мистецтві

Проблему виконавської техніки в інструментальному мистецтві (у тому числі – у валторновому) було розглянуто у попередньому розділі роботи, де, окрім іншого, було зацентовано увагу на складності цього явища як системи. Виконавська техніка валторніста, знаходячись у постійному еволюційному русі, поповнюється новими елементами. З іншого боку, потрапляючи у наукове поле як об'єкт дослідження, виконавська техніка виявляє нові, більш детальні якості й закономірності свого функціонування.

Ще у середині ХХ століття фахівці трактували комплекс виконавської техніки валторніста досить локально і поверхнево. Так, авторитетний педагог і науковець Б. Діков, розкриваючи структуру виконавської техніки на валторні, подає лише п'ять її компонентів, а саме: техніка дихання, техніка губ, техніка язика, техніка пальців, активний слуховий контроль [77, с. 45]. Навіть не вступаючи в полеміку з приводу останнього складника (чи можна вважати слуховий контроль власне технікою?), можемо звернути увагу на спрощеність підходу у цій систематизації. На сучасному ж етапі розвитку музичної науки в галузі духового виконавства усе частіше постає необхідність більш ретельного вивчення і систематизації виконавської техніки валторніста як базової категорії теорії виконавства на цьому інструменті. Структура виконавської техніки валторніста, яка пропонується до розгляду далі, розроблена на основі загальної концепції системної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста, представленої в попередньому підрозділі дослідження, та будується на основі синтезу рухової і художньої технік. Отже, розглянемо основні структурні компоненти виконавської техніки валторніста.

*Постановка (техніка постановки).* На наш погляд: а) постановку валторніста (як і постановку будь-якого іншого інструменталіста) цілком доцільно розглядати як техніку (частину виконавської технології); б) починати розгляд системи виконавської техніки доречно саме з



постановки. Зрозуміло, що саме постановка ігрового апарату є вихідною позицією, що визначає початок виконавського процесу. У теорії виконавського мистецтва на духових інструментах дефініції терміна «постановка» давно встоялися і суттєво не відрізняються між собою, але деякі з них розширюють його значення. Так, Б. Діков трактує постановку як «сукупність правил, що стосуються взаємоположення корпусу, рук, голови, ніг того, хто грає, та інструмента» [77, с. 67]. Р. Терьохін і В. Апатський подають більш розширене тлумачення постановки, справедливо долучаючи до позицій Б. Дікова ще й вихідні положення звукоутворюючого апарату: «Постановка <...> включає в себе постановку корпусу, голови, рук і ніг <...> а також постановку губ, резонаторів і дихання» [187, с. 51]. Інші авторитетні автори, зокрема Ю. Усов, трактуючи поняття ігрової постановки, виводять елементи звукоутворюючого апарату в її структурі на перші позиції: «Постановкою при грі на мідних духових інструментах називається найбільш доцільне розташування мундштука на губах, раціонально сформований амбушюр, поставлене на опору виконавське дихання, точні й узгоджені рухи язика й пальців, зручне положення корпусу, рук і ніг того, хто грає» [194, с. 10].

Важливі аспекти визначення сутності ігрової постановки зустрічаємо у дефініції В. Іванова, який акцентує увагу на її процесуальності та раціональному факторі: «Процес оволодіння сукупністю прийомів і правил раціонального взаєморозташування та взаємодії усіх компонентів виконавського апарату музиканта з інструментом» [86, с. 77].

Які ж чинники (окрім утворення стартової позиції для виконавського процесу) надають нам підстави вважати постановку саме технікою? По-перше, це те, що постановка, тобто положення усіх компонентів виконавського апарату перед початком ігрового акту, не є статичним явищем. Музикант може змінювати постановку, знаходячи найбільш зручні й адекватні позиції розташування ігрового апарату, як в конкретний виконавський момент, так і потягом усієї своєї виконавської діяльності.

«Постановка – це динамічний процес пристосування організму до гри на духовому інструменті» [12, с. 44].

По-друге, постановка нікуди не зникає і після початку виконавської дії, на цьому етапі вона стає більш мобільною та тісно стикається (фактично на синкретичному рівні) з ігровими рухами. Тобто постановка є процесуальним і динамічним явищем, вона потребує осмислення положень та точної рухової координації (тобто техніки виконання) усіх компонентів виконавського апарату, а тому є цілком логічним вважати ігрову постановку одним з компонентів виконавської техніки.

У теоретичних роботах з проблематики виконавства на духових інструментах питанню виконавської постановки приділяється достатньо уваги. Тож, підкреслимо найважливіші її аспекти. Структура виконавської постановки музиканта-духовика складається з таких компонентів (за В. Івановим [86, с. 107]): загальна постановка – зручний спосіб тримання інструмента в руках, правильне положення корпусу, голови, рук, пальців, ніг; постановка виконавського дихання; постановка амбушюра – найбільш доцільне (зручне) розташування мундштука на губах, форма і характер дій губного апарату виконавця; артикуляційна постановка – положення й дії язика, форма ротової порожнини; аплікаційна постановка – положення пальців на інструменті, організація точних, координованих, вільних та економних дій пальцевого апарату.

Щодо принципів організації якісної і максимально адекватної постановки звернемося до характеристик, визначених В. Апатським. Автор виокремлює наступні принципи: природність, яка криється у найкращому пристосуванні усіх особливостей будови організму людини до гри на інструменті; раціональність, що проявляється у визначенні найкоротшого шляху до цілі, коли виключається усе зайве й випадкове (тобто – у залученні лише тих м'язів, які безпосередньо стосуються процесу гри); свобода, яка спрямовується проти скутості, м'язового напруження, що втомлює виконавський апарат, гальмує роботу уяви і творчої фантазії виконавця;

фізіологічність, взаємозв'язок і динамічність, що дозволяють усвідомити та реалізувати тісний фізіологічний зв'язок між різними компонентами виконавського апарату; індивідуалізація постановки, яка передбачає обов'язкове врахування індивідуальних анатомо-фізіологічних особливостей виконавця та пристосування до них; артистизм – вимога до зовнішнього вигляду музиканта, його ігрових рухів в артистичному амплуа [12, с. 42–44].

*Ігрові рухи (техніка ігрових рухів).* У широкому сенсі техніка ігрових рухів передбачає будь-які рухові дії будь-якого складового компоненту ігрового апарату або одночасні комплексні дії декількох таких компонентів. При більш ретельному розгляді слід виокремити великі рухи (з широкою амплітудою), тобто рухи корпусу, рук, голови, а також малі рухи (з мілкою амплітудою) – рухи пальців, м'язів губного апарату і мимічних м'язів, органів дихання, м'язів черевного пресу, очей та ін. Окремо серед перелічених рухових дій необхідно розглянути пальцеву моторику, яка відіграє неабияку роль у виконавському акті.

Усі рухові дії перелічених елементів ігрового апарату потребують певної координації, зваженості й художньої доцільності. «Ігрові рухи “від сутності” (від переживання музики) не лише розкріпачують творчість виконавця, але й допомагають донести до слухача найдрібніші подробиці образу, що втілюється» [12, с. 56].

Як уже зазначалося, всі рухові дії музиканта-інструменталіста, по-перше, спрямовані на постійне (перманентне) корегування ігрової постановки у процесі гри з метою знаходження найбільш зручного і природного положення складників ігрового апарату в конкретний момент виконання. По-друге, саме рухові дії ігрового апарату, а точніше – їх органічність і пластика, визначають не лише зовнішньо-візуальну естетику музичного виконання, а й музикальність виконання як таку. Адже, знаходячись у тісному синкретичному зв'язку з музичною інтонацією, з її характерною стороною, вони додатково насичують виконання змістовністю і сприяють виразності музичного висловлювання. «Гра обличчя і рук артиста

стають засобом просторового “ліплення” виконавцем музичного образу, який посилює сприйняття його слухачем» [220, с. 587]. Тож, будь-які ігрові рухи музиканта-інструменталіста (у тому числі, й валторніста) в ході виконавського акту потребують вправної маніпулятивної дії, тобто техніки.

*Пальцева техніка.* Як відомо, на відміну від будь-яких клавішних інструментів, пальцева техніка на мідних духових є функціональною лише у тісному зв'язку з іншими компонентами виконавського апарату, тобто в комплексній роботі з губами, язиком, диханням тощо. «Важливою умовою розвитку техніки пальців є досягнення злитості, повного контакту подушечок пальців з клавішами вентилів. Він полягає в тому, щоб виконавець відчував пальцями висоту, силу, тембр звуку, як він це відчуває губами під мундштуком» [193, с. 80–81]. У цьому сенсі, лише наявність чіткої, злагодженої і реактивної координації дій цих складників забезпечує спроможність музичного виконання, у тому числі його віртуозний характер. Це робить виконавство на мідних духових складним процесом, який потребує ретельної і тривалої фахової підготовки. До того ж, слід наголосити на психофізіологічних особливостях пальцевої моторики в умовах духових інструментів.

Як зазначають дослідники, основу пальцевої техніки (моторики) складають умовні рефлекси та їх ланцюжки, тобто автоматизми. Завдяки цим автоматизмам свідомість музиканта-виконавця позбавляється необхідності у процесі виконання контролювати кожний конкретний звук. Відповідно, з'являється можливість одним вольовим (мисленнєвим) актом контролювати цілу групу звуків, оскільки, завдяки включенню автоматизмів, збільшується одиниця уваги. Чим більше досягнуто автоматизмів, тим більша кількість звуків підпадає під одиничний акт контролю. Разом з тим, стає можливим мислити повільно (крупними блоками), а грати швидко [12, с. 172–173].

Техніка роботи пальців (на валторні – пальців лівої руки) передбачає роботу не лише рухово-моторної сторони, хоча очевидно, що розвиток активних рухових навичок міжпальцевих м'язів і сухожиль є однією з

головних умов досягнення швидкої, віртуозної гри. У більш широкому розумінні техніка пальців включає також інші навички та аспекти. Зокрема важливе значення має форма утримання кисті й пальців на клавішах вентиляльної механіки, яка здебільшого зумовлюється анатомічними особливостями виконавця; дотикові відчуття, що передбачають і повне занурення клапана при натисненні, і утримання пальця на клавіші після відпускання; вміння мінімізувати супутні шуми: від вентиляльної механіки, стукання пальців по клавішах вентилів, стукання вентилів під час повернення їх у вихідний стан та ін.

З технікою пальцевих рухів тісно пов'язана аплікатурна дисципліна. Її також можна вважати технікою (тобто *аплікатурною технікою*), оскільки вона часто передбачає багатоваріантність (різноваріантність) залучення аплікатурних комбінацій для одних і тих же звукових побудов. Особливо це стосується чотири- і п'ятивентильних інструментів. Тому валторніст має користуватися аплікатурною технікою, тобто швидко й правильно підбирати найбільш раціональні аплікатурні рішення. Як у загальній ситуації з розвитком пальцевої моторики, так і зокрема в аплікатурній дисципліні (аплікатурній техніці), важливу роль відіграють мисленнєві реакції та слухові уявлення (слухові передчуття), активна робота яких сприяє й швидкості периферійних реакцій. Тобто навички швидко мислити звуками прискорюють й анатомо-фізіологічні дії щодо їх втілення.

Валторнова аплікатура, як і аплікатура для інших мідних, не є дуже складною (у порівнянні з аплікатурами дерев'яних духових). Але все ж ускладнюючим моментом в аплікатурі мідних духових є власне її вентиляльно-клапанна природа, яка передбачає невідповідність поступового руху звукоряду поступовості аплікатурної комбінаторики (як це функціонує, наприклад, на фортепіано чи на баяні). Така система клавішної організації на мідних духових дещо пригальмовує мисленнєві реакції, які в навколишній природі відшуковують логічні зв'язки й намагаються спиратися на них. Це певною мірою ускладнює процес технічного освоєння інструмента на

початковому етапі, який вимагає більше часу порівняно з іншими інструментами. Як зазначають методисти [193, с. 81], найскладнішими для опанування виявляються аплікатурні формули з наявністю «виделок», тобто з частим вживанням комбінацій 1–3, 2–3, 1–2–3 вентилів.

*Техніка звуковидобування* – це «дії музиканта, спрямовані на утворення звуку; звукоутворення – акустичний процес збудження, посилення й розповсюдження звукових хвиль» [119, с. 57–58]. Отже, техніка звуковидобування передбачає скоординовану роботу елементів звуковидобувного апарату (губ, язика, дихальної системи), тобто, в контексті цієї роботи – сукупності *техніки губ, техніки язика, техніки дихання*. Сюди можна долучити також і техніку амбушюра. Вихідне положення звукоутворюючого апарату є проміжною ланкою між ігровою постановкою та технікою звуковидобування.

Слід окремо зупинитися на понятті *амбушюра (амбушюрної техніки)*, оскільки в його трактуванні в теорії виконавства на духових інструментах і дотепер існують хоч і не суттєві, але ж розбіжності, що дещо ускладнюють подальший процес наукового теоретизування виконавського акту. Отже, у значенні терміна «амбушюр» протягом тривалого часу у виконавській практиці минулих десятиліть використовувалося поняття мундштука. На сьогодні таке тлумачення амбушюру давно вийшло з ужитку і практично не використовується.

У сучасній теоретичній і методичній літературі існують декілька трактувань поняття «амбушюр». Так, спеціалізована довідникова література, зокрема «Музична енциклопедія» [139], «Енциклопедичний музичний словник» [214], «Російсько-український музичний лексикон» [83] та ін., тлумачить поняття «амбушюр» як «спосіб складання губ і язика для видобування звуку при грі на духових інструментах». У наведеному прикладі фіксуємо, що до поняття включено два компоненти – губи і язик. У роботах окремих авторитетних дослідників (Ю. Усова [193, с. 35], В. Апатського [12, с. 59] та ін.) амбушюр – це виключно положення і дії губного апарату, тобто

без язика: «Язик є окремим компонентом виконавського апарату і в поняття амбушюр не входить» [193, с. 36]. А деякі автори (Б. Діков [77], М. Платонов [157], А. Федотов [196]) взагалі не використовують цей термін, з успіхом замінюючи його звичайним поняттям «техніка губ».

Найбільш переконливим з цього приводу, на наш погляд, вбачається трактування амбушюру А. Усовим і Ю. Усовим, які не лише виключають з нього язик, а й долучають до його структури (як окремий компонент) лицеві м'язи. «Губи того, хто грає на валторні, постійно змінюють свою форму і напруження. Це пристосоване до видобування звуків положення губ і пов'язаний з ним стан м'язів обличчя прийнято називати амбушюром» [190, с. 86]. «Поняття амбушюра <...> можна точно визначити: положення, ступінь пружності губних і лицевих м'язів виконавця, їх тренуваність, витривалість, сила, гнучкість і рухливість при грі <...>» [193, с. 36].

Останній автор також використовує у своїх роботах словосполучення «техніка амбушюра»: «Гнучкість і рухливість губних і лицевих м'язів проявляються у здатності швидко змінювати своє напруження, тобто миттєво скорочуватися й розслаблятися. Це дозволяє виконавцеві досконало користуватися технікою амбушюра» [193, с. 37]. Отже, оскільки лицеві м'язи працюють у тісній зв'язці та під «керуванням» м'язів губ, то використання сполучення «техніка лицевих м'язів» (на противагу усталеному терміну «техніка губ») виявляється недоречним. Саме тому, у теорії виконавства на духових інструментах актуальним є вираз «техніка амбушюру». Роль амбушюру у справі валторного звуковидобування зокрема та в організації ігрового процесу на валторні в цілому вкрай важко переоцінити. «Робота амбушюра заснована на надто точних установах губ на кожний звук, зафіксованих у вигляді диференційованих відчуттів. Висотне положення звуку, його динаміка, тембр, вимагають у кожному окремому випадку спеціального положення губ» [42, с. 6].

*Виконавське дихання (техніка дихання)* є ще однією надзвичайно важливою складовою виконавського процесу на валторні. Як відомо,

виконавське дихання (тобто дихання музиканта-духовика у процесі здійснення музично-виконавського акту) суттєво відрізняється від звичайного анатомо-фізіологічного дихання людини. Його неодноразово і досить ґрунтовно описали різні автори у своїх теоретичних і методичних працях ([11; 12; 55; 61; 62; 64; 76; 77; 94; 118; 190; 195]), а тому, з огляду на проблематику нашої роботи, більш доречним є не розгляд специфіки виконавського дихання, а висвітлення саме його техніки як складника загального комплексу виконавської техніки валторніста. Отже, техніка дихання – це «здібність музиканта у процесі гри на духовому інструменті гнучко й вільно втілювати довільне управління й контроль за ритмом, об'ємом, силою і глибиною функціональної роботи дихального апарату на основі отриманої виконавської навички, а також вміння правильно створювати оптимальну дихальну опору, застосовувати раціональний тип дихання й визначати необхідні місця задля зміни вдиху відповідно особливостям музичних побудов» [86, с. 102].

Професійне дихання виконавця на духових інструментах складається з двох фаз: виконавського вдиху (короткої фази, спрямованої на швидке заповнення легенів повітрям) та виконавського видиху (зазвичай довгої фази, протягом якої власне і відбувається виконання музики). За видами воно поділяється на грудне, черевне, грудочеревне, змішане та ін. У процесі гри техніці виконавського дихання безпосередньо підпорядковується функціонування усіх інших компонентів ігрового апарату, насамперед амбушюру (губного апарату), язика, а також пальців, корпусу та ін.

Як вже зазначалося, робота язика (тобто *техніка язика*) у структурі функціонування звукоутворюючого апарату (техніки звуковидобування) відіграє окрему автономну роль. «Велику роль грає також язик виконавця, який виконує функції клапана і дає початок видобуванню звуку – атаці» [42, с. 6]. Від виду звукової атаки залежить той чи інший характер звуку, що безпосередньо впливає на створення художнього образу. Також, виконуючи роль своєрідного клапана, язик, насамперед, корегує рух повітряного



струменя, що вдихається музикантом в інструмент [77, с. 43]. Рівень володіння технікою язика (як й іншими аспектами виконавської технології) прямо віддзеркалює рівень загальної виконавської культури музиканта. Як зазначає У. Пістон, на валторні використовуються усі типи язикової техніки, але довжина трубки інструмента не дозволяє досягти такої ж гострої та чіткої артикуляції, як, наприклад, на трубі [156, с. 223].

Саме з технікою язика, в сукупності з іншими компонентами звукоутворюючого апарату, пов'язується реалізація виконавського інтонування художнього змісту музичного твору, що передбачає використання цілого ряду виконавських виражальних засобів, а з ними – засобів і технік музично-мовленнєвого процесу. Отже, це: *техніка звуковидобування* – комплекс дій ігрового апарату, спрямованих на видобування звуку; *техніка звуковедення, техніка філірування звуку* – вміння керувати звуком, формуючи необхідні його акустичні якості, спрямовані на досягнення поставлених художніх задач; *техніка інтонування*, що проявляється у двох аспектах: а) у майстерності виконавця адекватно вибудовувати інтонаційний рельєф музичного твору, правильно формувати сполученість звуків в межах музичної інтонації; б) в умінні точно володіти звуковисотною інтонацією і при нагоді – використовувати її специфічні особливості в художніх цілях; *техніка фразування* – передбачає вміння максимально природно вибудовувати абриси складників музичної архітектоніки (мотивів, фраз, речень та ін.) у процесі виконання; *штрихова техніка валторніста* – передбачає володіння виконавцем усією палітрою штрихів і звукових нюансів задля досягнення адекватного художнього результату; *артикуляційна техніка* – вміння ясно й чітко «вимовляти» (артикулювати) музичну горизонталь та її структурні елементи.

*Способи і прийоми гри* на валторні, що також виступають невід'ємною складовою комплексу виконавської техніки, безпосередньо й багато в чому поєднуються з технікою звуковидобування та звуковидобувним апаратом валторніста. Вони спрямовані на отримання різноманітних звукових якостей,

що в основному представлені групою виконавських штрихів. У теорії виконавського мистецтва на духових інструментах, і на валторні зокрема, класифікації виконавських штрихів та технології їх виконання присвячено достатньо уваги (праці В. Апатського [12], М. Волкова [55], С. Горового [66], Т. Докшицера [79], К. Квашина [94], В. Полеха [159], В. Посвалюка [163], В. Солодуєва [181], А. Усова [190], Ф. Фаркаса [195; 228], А. Федотова [196], І. Якустіді [217] та ін.), а тому ретельно зупинятися у нашій роботі на цьому питанні не виявляється доцільним. Також до цієї сфери належать і новітні прийоми гри, оригінальні способи звуковидобування й окремі специфічні акустичні ефекти, які широко використовуються у сучасному валторновому виконавстві та пропонуються до розгляду в наступному підрозділі цієї роботи.

Завершуючи аналіз структурних компонентів валторнової техніки, слід у загальних рисах зупинитися і на *інтонаційно-фактурних властивостях* оригінального музичного матеріалу (оригінальної музики для валторни), який яскраво відображає специфіку інструментальної техніки у валторному виконавстві. Зрозуміло, що найбільш типовий музичний матеріал, створений для валторни, є віддзеркаленням її конструктивно-органологічної іманентності, особливостей усього художньо-виражального комплексу і звукових якостей зокрема.

Так, хоча сучасна валторна і є досить рухливим інструментом, найповніше вона проявляє себе у мелодичній стихії, що пояснюється особливою тембровою насиченістю, густотою – та одночасно м'якістю і теплотою її звучання. Як зазначають сучасні інструментознавці, стиль валторнової музики усе ще знаходиться під впливом принципів натуральної валторни, а найкращі зразки музичного письма для неї – це ті, що можуть бути з легкістю зіграні на інвенційній валторні [156, с. 226]. Отже, мелодичні побудови співочого характеру є найпоширенішим типом музичного викладення у валторнових творах.

На другому місці за частотою вживання знаходяться фактурні елементи, що йдуть від інструментальної онтології валторни – музичні структури сигнального характеру, побудовані на ступенях натурального звукоряду (або на їх імітації). З цим також пов'язується часте використання у валторнових творах елементів у вигляді рухів у межах коротких арпеджіо, по інтервалах основних ступенів гармонічної основи тощо. Це також проявляється і в оркестрових партіях, де фігурації по звуках гармонії в неширокому діапазоні часто доручаються саме валторнам.

Нехарактерними для типового валторнового викладу є стрибки на великі інтервали, особливо у швидкому темпі, що значно ускладнює виконання. Не менш складними є також будь-які стрибки в межах крайніх теситур (це є актуальним для всіх мідних інструментів). Елементи дрібної техніки, що засновані на різних видах мовної роботи (різноманітні трелі, репетиції, форшлаги, дубль-штрих та ін.), є повноцінними атрибутами валторнового письма.

Отже, підсумуємо аналіз компонентів виконавської техніки валторніста та систему її організації. На найвищому щаблі структурної «піраміди» виконавської техніки можемо виділити п'ять основних груп: техніку постановки ігрового апарату, техніку ігрових рухів, техніку звуковидобування, техніку звуковедення, способи і прийоми гри як атрибут виконавської техніки, техніку виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу.

*Техніка постановки ігрового апарату* включає в себе попередню постановку корпусу та попередню постановку елементів звукоутворюючого апарату (органів дихання, амбушюру, язика, пальців).

*Техніка ігрових рухів* складається з великих ігрових рухів (рухи корпусу, голови, рук), малих ігрових рухів (мімічних м'язів, м'язів органів дихання, амбушюру тощо), а також пальцевої техніки (разом з аплікатурною технікою) як окремого підвиду ігрових рухів.

*Техніка звуковидобування* складається з техніки амбушюру, язикової техніки та техніки дихання (техніки виконавського вдиху й видиху, перманентного дихання тощо).

*Техніка звуковедення* вміщує в собі такі види техніки, як інтонування і фразування, техніку звукового філірування і мікродинаміки, штрихову техніку, артикуляційну техніку.

*Способи і прийоми гри як виконавська техніка* передбачає володіння всім широким комплексом типових, а також специфічних і сонористичних прийомів.

*Техніка виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу* включає виконання усіх елементів структури музичного матеріалу, як типових (пасажна техніка, стрибки, арпеджіо, трелі, репетиції, форшлаги, дубль-штрих та ін.), так і оригінальних, тобто властивих конкретному музичному твору.

Більш наочно організаційну структуру комплексу виконавської техніки валторніста можна простежити у поданій нижче схемі (див.схему 1.3.).

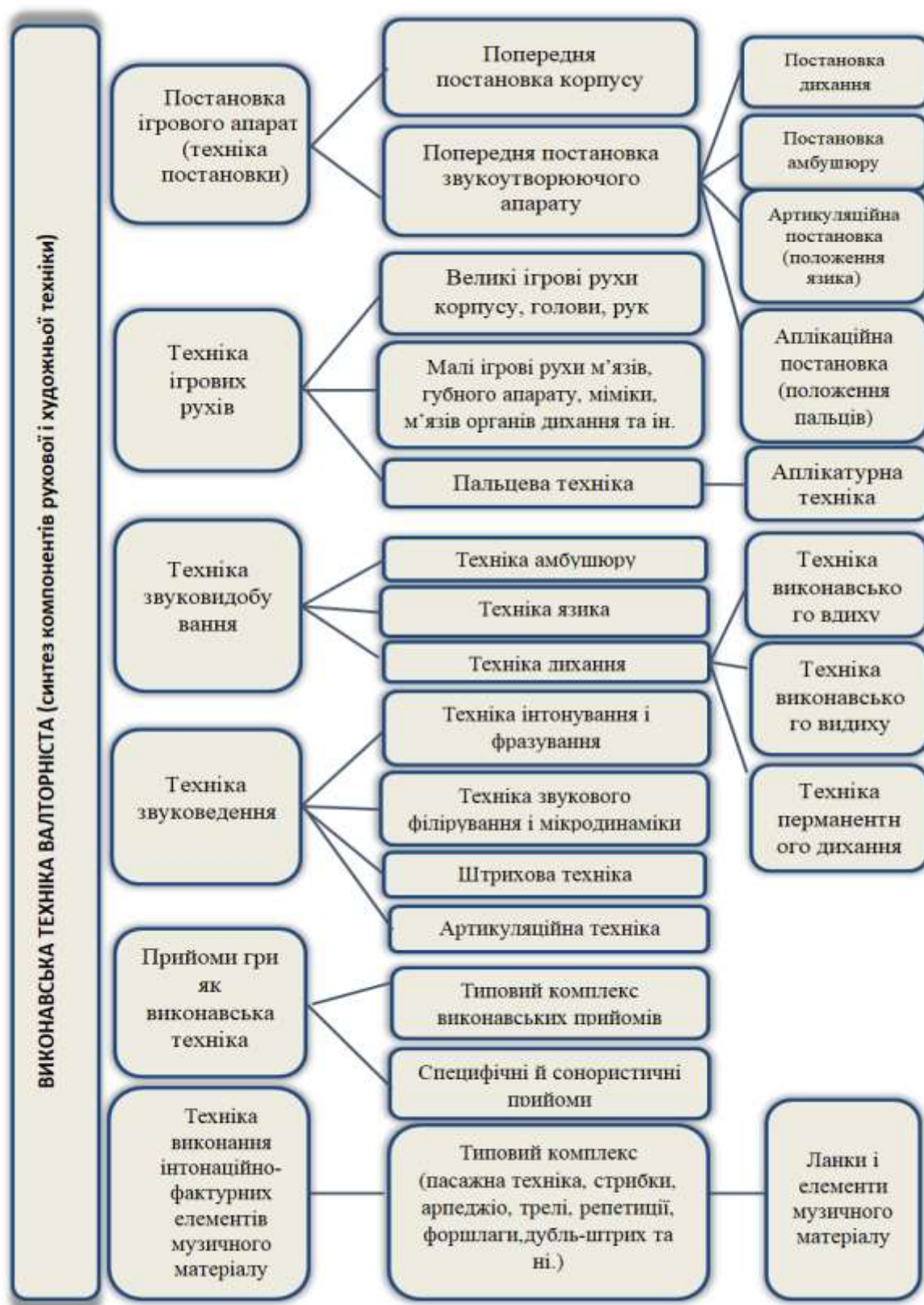


Схема 1.3. Структурна організація комплексу виконавської техніки валторніста

#### 1.4. Класифікація виконавських прийомів сучасної валторнової техніки

Розпочинаючи огляд і класифікацію виконавських прийомів сучасної валторнової техніки, слід здійснити деякі термінологічні уточнення. Зрозуміло, що з розвитком інструментального виконавства, у тому числі й валторнового, арсенал його виражальних засобів постійно збільшується й поновлюється. Так з'являються нові прийоми гри і звуковидобування, які поступово стають звичайним явищем і усе складніше виокремлюються з традиційних. Разом з тим, у сучасному музикознавстві вони отримали певне наукове осмислення та термінологічні визначення. Так, М. Хруст, пропонує використовувати термін *«нові інструментальні техніки»*, акцентуючи в ньому увагу на двох складових. «Нові» – «це техніки гри, які від початку не передбачалися при розробці конструкції інструмента, але були пізніше винайдені виконавцями і композиторами на вже сконструйованих інструментах» [202, с. 15]. Слово «інструментальні» підкреслює тісний зв'язок власне виконавської техніки зі структурою і виражальними можливостями самого інструмента.

Серед інших термінологічних визначень цього явища доволі поширеним є використання терміна *«розширена виконавська техніка»*. На думку Е. Черрі, це поняття позначає способи гри на традиційних музичних інструментах, у результаті яких з'являються нові нетипові звукові утворення [225, с. 16]. Д. Муєдінов пропонує вживання терміна *«нетрадиційні прийоми гри»*, оскільки вони виходять за межі стилістики академічного музичного мовлення: «Нетрадиційними прийомами гри на трубі та інших духових інструментах є способи звуковидобування, техніка дихання та інші виконавські технології, які не властиві акустичній природі інструмента і стилю академічного виконання» [141, с. 45]. У своєму «Словнику музиканта-духовика» В. Іванов справедливо розділяє поняття *«нетрадиційні прийоми гри»* і *«специфічні прийоми гри»* [86]. Адже специфічні прийоми (іманентні лише певному інструменту) повною мірою

можуть входити до комплексу традиційних виконавських технік, і навпаки – окремі нетрадиційні прийоми і способи виконання можуть бути універсальними для цілої групи інструментів.

На наш погляд, ідентифікація значної кількості сучасних виконавських прийомів (які сьогодні з успіхом використовуються саме в музичній творчості модерну-постмодерну) як «нових» або «новітніх» є не зовсім коректною, адже такі прийоми-техніки валторнового мистецтва, як закриті звуки чи перманентне дихання, мікрохроматика чи мультифоніка, були відомі виконавцям і в попередні століття. Інша справа, що далеко не всі вони дістали широкого поширення і потрапили до типового комплексу виражальних засобів академічного виконавства.

Отже, на нашу думку, сучасна виконавська техніка валторніста містить у собі *сучасний комплекс виконавських прийомів* (або комплекс сучасних виконавських прийомів) – сукупність прийомів і засобів, що використовуються у сучасній музичній творчості для валторни, включаючи як традиційні (типові для академічної класико-романтичної традиції), так і нетипові, та справді *новітні прийоми і способи гри*. Тож, розглянемо основні складові компоненти цього комплексу та спробуємо їх класифікувати.

*Прийоми язикової техніки.* Незважаючи на те, що робота язика у структурі звуковидобувного апарату (поруч з технікою губ і технікою дихання) є основним видом і принципом звукотворення, усе ж таки різноманітні прийоми його роботи (техніки) дають підстави для виокремлення їх у комплексній системі виконавських прийомів валторніста. Окрім звичайної роботи язика (так званий одинарний язик), яка спрямована на видобування одинарних звуків та яка використовується здебільшого в кантиленних і порівняно стриманих у темповому відношенні музичних прикладах, особливу увагу привертають інші види язикової техніки, зокрема прийоми *подвійного і потрійного* язика.

Ці прийоми язикової техніки спрямовані здебільшого на виконання стакатних штрихів у рухливих темпах, а тому на практиці вони отримали

також інші назви – наприклад, «техніка подвійного стакато» та ін. Саме вони надають виконавцеві змогу розвивати швидкі темпи і досягати віртуозної гри. «Незважаючи на значну довжину головної трубки інструмента, валторністи можуть грати з дуже значною рухливістю, користуючись у низькому регістрі виключно звичайним ударом язика. Але наближаючись до верху та починаючи приблизно з третього гармонічного призвуку, вони можуть користуватися подвійним ударом і навіть потрійним; саме ці способи гри їм дозволяють їм розвивати швидкість, що здатна змагатися з флейтами» [51, с. 134].

Техніки подвійного й потрійного язика дозволяють досягати (навіть у швидких темпах) особливої ясності й артикуляційної чіткості звукового вимовляння з легкістю й природністю загального звучання. На валторні стакатні техніки можуть виконуватися достатньо стрімко, але у порівнянні, наприклад, з трубою вони продукують дещо в'язкуватий характер. До язикових виконавських прийомів слід віднести й усі прийоми, пов'язані з виконанням основних валторнових штрихів.

*Закриті звуки.* Попри те, що техніка закритих звуків була відома ще в епоху поширення натурального інструмента, і сьогодні, у час існування хроматичної багатовентильної валторни, музиканти не припиняють використовувати її в окремих випадках. Залежно від ступеня перекриття долонею розтруба з'являється можливість пониження звуку від півтону до цілого тону. Повне перекриття розтруба рукою призводить до скорочення довжини трубки, яка коливається, та сприяє підвищенню звуку в межах півтону. Разом з тим, і в першому, і в другому випадках змінюється сам характер звуку та його темброве забарвлення. Зазвичай закриті звуки позначаються в нотах символом +, а подальші відкриті – 0.

Одним з різновидів техніки закритих звуків є техніка *застопорених звуків* (іноді їх ще називають *закупорені звуки* [179]), яка відрізняється від попередньої, перш за все, характером виконання – сильним сфорцандо з одночасним глибоким уведенням руки в розтруб валторни до повного його



перекриття (тобто потрібно застопорити або закупорити звук). У результаті з'являється підвищене на півтону різке й дзвінке звучання з металевою тембровою окраскою. Використання цієї техніки почасти залучають задля досягнення напруженого драматичного характеру.

Техніка закритих (закупорених) звуків, насамперед, спрямована на досягнення звуковисотних змін, але її побічний ефект – трансформація тембрової характеристики звуку – призвела до свідомих експериментів у цьому напрямі. У результаті, особливо в сучасній композиторській творчості для валторни, використання тембрового «підбарвлення» за допомогою руки в розтрубі без зміни висоти звучання виділилося в окремий підвид виконавської техніки. Пропонуємо ідентифікувати його терміном «*темброва мутація*». За допомогою цієї техніки (маніпулятивні рухи кисті правої руки в розтрубі) виконавець отримує змогу впливати на тембр звуку й здобувати інші його відтінки.

У блоці описаних вище технік слід розглядати й техніку *сурдин*. Незважаючи на те, що у повсякденній виконавській практиці сурдини на валторні використовуються вкрай рідко (на відміну від труби, тромбона), у сучасній музиці, наповненій різноманітними звуковими експериментами, їх вживання спостерігається усе частіше. Як підмічають сучасні інструментознавці, техніки з використанням кисті в розтрубі та сурдини не варто плутати й підміняти однією іншою, оскільки, схожі за кінцевим результатом, вони мають різний звуковий ефект [156, с. 221]. Сурдина не лише перекриває вихід звукового потоку, змінюючи його темброве забарвлення, а й стає додатковим резонатором, який звучить разом з інструментом. Тож, її форма і матеріал мають велике значення для отримання бажаного звукового результату. Зазвичай використовують сурдини різних розмірів з металу або картону, а останнім часом – й з інших найрізноманітніших матеріалів. Слід також сказати і про використання у валторновому виконавстві спеціальних сурдин, спрямованих виключно на транспортування звучання.

*Перманентне дихання* (лат., букв. – «постійне, безперервне») є особливим типом виконавського дихання в мистецтві гри на духових інструментах. На мідних мундштучних воно застосовується менше, ніж на дерев'яних, але за технікою виконання перманентне дихання є універсальним для всіх духових. Його задача – отримання тривалого (умовно безперервного) звучання інструмента. На сьогодні практичні засади перманентного дихання на духових інструментах досить ґрунтовно досліджені та неодноразово описані в теоретичних і методичних працях ([91; 92; 93]), а тому зупинимося на них лише поверхово. Сучасні дослідники, зокрема В. Качмарчик, справедливо вважають термін «перманентне дихання» не зовсім коректним, оскільки воно дозволяє здійснити тривалий і безперервний але, все ж таки, видих, та пропонують називати його «перманентним видихом» [91]. Втім, у широкій виконавській практиці частіше досі використовується перший варіант назви цієї техніки.

На відміну від звичайного виконавського дихання, яке складається з двох фаз (виконавський вдих – виконавський видих), перманентне дихання формується з п'яти стадій: носовий вдих – природний видих – штучний видих ротом – перехід від природного видиху до штучного – перехід від штучного видиху до природного. Усі елементи змінюють один одний послідовно, але штучний видих здійснюється одночасно з носовим вдихом [12, с. 292]. Перманентне дихання як виконавська техніка є досить складним процесом і потребує певного часу й здібностей для освоєння, але разом з тим, воно значно розширює горизонти художньо-виражальних можливостей виконавства на духових інструментах.

*Вібрато.* Естетичні норми вібрування музичного звуку в інструментальному мистецтві формально були успадковані від манери академічного співу, особливо в часи його активного становлення і розквіту. Вібрація звуку надає йому не лише особливої теплоти й краси, а й розкриває широкі горизонти для втілення найтоншої інтонаційної виразності й нюансування. Як відомо, у мистецтві струнно-смічкових інструментів

прийом звукової вібрації утвердився ще в епоху романтизму та є основним способом звукотворення й дотепер. У мистецтво гри на духових інструментах вібрування звуку увійшло набагато пізніше. За спостереженням дослідників [12, с. 240], ще у 1920-30-ті роки воно вважалося неприродним для духового виконавства явищем та всіляко ігнорувалося. До сучасної виконавської практики духового інструменталізму вібрування звуку увійшло як повноцінний художній прийом, який розширив художньо-виражальні можливості цих інструментів.

Звукову вібрацію на духових інструментах можна розглядати у двох аспектах: по-перше, це так звана вокальна вібрація, тобто наслідування манери вокального висловлення, в якому відбувається неперіодичне вібрування окремих звуків з різною частотою пульсацій (що детермінується самою природою вокального вислову); по-друге, це власне вібрато, тобто прийом значної вібраційної пульсації задля досягнення певного художнього результату. У музично-виконавській практиці звукова вібрація буває різних видів, зокрема: звуковисотна вібрація, що притаманна природі струнно-смічкових інструментів – коливання звуку уздовж амплітуди звуковисотної шкали; звукодинамічна вібрація, що зустрічається на інструментах з постійною температурацією (наприклад, в баянно-акордеонному виконавстві) – тобто мікродинамічна пульсація (вібрація) звуку [183, с. 229]. Вібрато ж на духових інструментах має дещо іншу природу і передбачає одночасне залучення аж трьох параметрів: звукодинамічного, звуковисотного і тембрового (коливання тембрової окраски звуку) [188, с. 146].

Щодо принципів і техніки виконання вібрато в духовому мистецтві, то дослідник В. Апатський класифікує декілька його різновидів, які з різним ступенем результативності застосовуються на тих чи інших інструментах. Отже, це – головне, ручне, пальцеве вібрато, а також – губне, ротове, ротоглоткове, гортанне, грудне, діафрагмальне вібрато [12, с. 243]. Автор у своїх роботах ретельно описує усі види вібрато та принципи його функціонування.

Основним видом вібрато на валторні є ручне вібрато (яке також отримало назву – «валторнове»), яке виконується за допомогою пульсуючих дій правої руки музиканта, яка знаходиться в розтрубі. У сучасній виконавській практиці, особливо в процесі виконання творів авангардного спрямування, для виконання різноманітних вібраційних ефектів використовуються також усілякі пристрої сурдинного кшталту, які спрямовуються на досягнення особливого тембрового забарвлення одночасно з прийомом вібрато. Більшість валторністів, втім, як і інших духовиків-інструменталістів, для виконання прийому вібрато найчастіше використовують ротову, ротоглоткову та діафрагмальну техніку.

*Сморцато* – прийом гри, який за своїм звуковим результатом є дуже наближеним до вібрато. Він меншою мірою використовується на валторні, ніж на інших духових інструментах, та виконується шляхом коливальних дій нижньої щелепи. Різновидом сморцато є прийом *осциляції*, сутність якого полягає у зміні тембрової окраски звуку на кожній хвилі пульсації. Виконання осциляції досягається повільними коливаннями губного апарату.

*Глісандо* (італ., букв. – «ковзати») – прийом, який значно яскравіше реалізується на валторні у порівнянні з іншими мідними вентильними інструментами. Як і на інших інструментах, глісандо на валторні виконується шляхом недожимання (або повільного натиснення-відпускання) клавіш вентильного механізму з одночасною «корекцією» губами, тобто перебиранням губами наближених один до одного обертонів одного з натуральних звукорядів. У художній практиці мідних духових використовуються різні види глісандо: короткі й довгі, уверх і вниз, без вказівки щодо кінцевої ноти та з її зазначенням та ін.

*Фрулато*. Прийом гри, що виникає в результаті короткочасного й перманентного переривання руху повітряного струменя у процесі виконавського видиху. Фрулато за звуковим ефектом нагадує тремоландо струнних. Вирізняють два види прийому фрулато, реалізація яких передбачається різними способами: язикове, для виконання якого язик

напружується біля піднебіння та генерує грубий і хрипливатий, але разом з тим, ясний акустичний ефект; горлове, для виконання якого залучається горло (горловий язичок), а звуковий результат є значно м'якшим і приглушеним [12, с. 277]. На валторні фрулато найбільш природно і зручно виконується у середньому та нижньому регістрах діапазону.

У пошуках нових звучностей на валторні, й особливо у музиці сонористичного плану, композитори й виконавці залучають звукові ефекти, що часто знаходяться поза межами робочого діапазону. Таким видом особливого звукового ефекту є використання *екстремально низьких звуків* (за термінологією М. Хруста [202, с. 111]). Вони виконуються за допомогою виключно губного апарату, а максимальне пониження звуку цією технікою досягає тритону.

*Гра розтрубом, спрямованим вгору*, є достатньо поширеним прийомом у валторновому виконавстві, що відомий ще з XVIII століття. Цей прийом використовується задля досягнення більшої звучності, наприклад, виділення валторнової партії в оркестровій фактурі. Разом з тим, гра розтрубом уверх не лише насичує тембр інструмента й посилює звучання, а й додає йому схвильовано-патетичного характеру.

*Багатозвучні техніки (мультифоніки)*. Техніка одночасного виконання декількох звуків на духових інструментах була відома достатньо давно. Як зазначають дослідники, ще на початку XIX століття К.-М. Вебер використав цей вид виконавської техніки у своєму Концертіно для валторни з оркестром [141, с. 106]. У подальшому ця техніка майже не використовувалася в широкій виконавській практиці, а увага до неї зросла саме в останні десятиліття, чому сприяли як власне розвиток мистецтва гри на валторні, так і поява значної кількості оригінальних музичних творів, написаних сучасною композиторською мовою.

Для отримання одночасного звучання двох і більше звуків залучається голос виконавця. «Видобуваючи один звук на валторні, виконавець співає голосом інший, і якщо йому вдається отримати точний інтервал між цими

двома звуками, який дорівнюється терції, квінті або будь-якому іншому інтервалові, але такому, що обов'язково входить у натуральний звукоряд, то чується звучання цілого акорду» [42, с. 34]. Оскільки багатоголосся на мідних духових інструментах можна отримати лише за допомогою голосу (співу), то саме цей прийом тут іменується мультифонікою. Як відомо, на дерев'яних духових мультифонна техніка не передбачає залучення голосу, а техніка з його використанням має назву «спів із грою».

Сучасні дослідники, вивчаючи мультифонну техніку мідних духових інструментів, акцентують увагу на важливому значенні її вокальної складової щодо можливості отримання якісного художнього результату. «Своєрідність мультифонного співзвуччя кожного інструменту полягає не тільки в характері власне інструментального звучання, але й не менш значущою є унікальність вокальної складової, що продукується безпосередньо голосом виконавця. Остання, в значній мірі, залежить від індивідуальних особливостей вокального тембру, що має для кожного виконавця власні характерні риси. Інструментальна частина комбінованого акорду в мультифонному звукоутворенні разом з вокальною надбудовою створюють особливу темброву структуру акордового звучання, що виникає в результаті нашарування власних інструментально-вокальних гармонік» [141, с. 109]. Отже, своєрідність тембрового забарвлення отриманого звукового результату в процесі мультифонного виконання залежить не лише від темброво-звукових властивостей самого інструмента, а й, значною мірою, від індивідуальних рис голосової тембрики виконавця.

В. Апатський у своїй роботі описує дві умови для отримання коливального ефекту голосовими зв'язки в ігровому процесі: перша – коли усе повітря з порожнини рота потрапляє через мундштук в інструмент; друга – коли виконавець трохи повернувши голову вбік, дозволяє частині повітря вийти через вузький отвір у кутку рота на поверхню [12, с. 280]. Автор також пропонує цілу систему умовних позначок (символів) для

детальної ідентифікації елементів цієї техніки (положення губного апарату, міри тиску і напруги губ, міри тиску повітряного стовпа тощо) [12, с. 284].

Окремим видом мультифонної техніки також можна вважати *гру на двох інструментах одночасно*. Опанування цього прийому передбачає неабиякі навички в роботі амбушюру, тобто вміння диференціювати напругу різних частин губного апарату. Кінцевим результатом використання цього прийому є отримання двоголосного виконання, в якому один з голосів є мелодично активним, а інший – другорядним.

*Мікроінтервальна техніка*. Мікрохроматика як спосіб організації музичного матеріалу і композиторський метод широко увійшла в музичне мистецтво ще у першій половині ХХ століття. Але композитори, які використовували цю технологію (А. Шенберг, К. Штокгаузен, А. Хаба, Ч. Айвз та ін.), спрямовували її, в основному, на нетемперовані інструменти (переважно струнно-смічкові) або на препарований рояль. І лише згодом вони поступово почали залучати для цього духові інструменти. Сучасна виконавська техніка духових цілком дозволяє видобувати інтервальні сполучення в межах менше півтону. Це досягається за допомогою певної інтонаційної роботи губами із залученням необхідних аплікатурних комбінацій. Крім того, у сучасних інструментах інтонаційна корекція мікроінтервалів досягається і завдяки додатковим висувним кронам. І все таки губи (їх дотикові відчуття) в цьому аспекті залишаються основним і найважливішим фактором звукової індикації: «Важливим регулятором інтонаційної чистоти є амбушюр виконавця, за допомогою якого проводиться гнучке вирівнювання мікроінтервальних неточностей» [141, с. 79].

*Передування (флажолети)*. *Подвійні та потрійні флажолети*. Передуванням, тобто прискореним посилом повітря на валторні, як і на інших амбушюрних інструментах, досягається звучання, при якому основний тон приглушується, а один з обертонів починає звучати надто ясно. Саме цей ефект, що досягається технікою передування, у виконавстві на мідних духових іменується флажолетами. На валторні широкого розповсюдження

набуло передування, що утворює арпеджіо обертоновими звуками. Іноді його називають глісандо по обертонах (відповідно до темпу виконання).

Приєм подвійних флажолетів, що також виконується технікою передування, являє собою одночасне звучання двох обертонів, які знаходяться поруч. На валторні можливе виконання навіть потрійних флажолетів, тобто одночасне видобування трьох передувних тонів, що знаходяться поруч. Цьому сприяє сама конструкція інструмента, яка містить досить вузьку мензуру й довгий канал. Значно збагачує художні можливості прийому арпеджіо-глісандового передування по обертонах одночасне використання вентилів, що сприяє розширенню залученого обертонового звукоряду, а за необхідністю дає змогу сонористично імпровізувати.

*Ударно-шумові прийоми* поділяються власне на ударні й шумові. Найпоширенішими ударними прийомами є використання ударів (долонею, пальцями та ін.) по мундштуку, що дозволяє генерувати короткі звукові «хлопки». Цей прийом можна використовувати також одночасно з аплікатурною роботою (тобто залучаючи вентиляльний механізм). У цьому випадку звуки отримують різноманітну звуковисотність. Серед інших ударних прийомів – удари долонею чи пальцями по корпусу інструмента, в його розтруб тощо. Окремим видом ударних прийомів на мідних духових є гучне клацання клавішами (тобто вентилями), удари по них тощо.

У когорті шумових прийомів (шумових ефектів) слід назвати *продування повітря в інструмент без мундштука*. Найчастіше цей прийом використовується трубачами (наприклад, твір «Exit» угорського композитора Донаньї Ернста), але зустрічається також і в практиці валторністів. Прийом, спрямований на досягнення ефекту, схожого на рух повітря (вітру), шум моря та ін. Близькими за технікою виконання до цього прийому є озвучене продування в інструмент без мундштука, співання в інструмент без мундштука тощо.

*Особливі темброві ефекти з використанням інших інструментів і пристроїв*. У сучасній виконавській практиці валторністів зустрічається



оригінальний прийом «*гра смичком*» – проведення скрипковим або віолончельним смичком по корпусу інструмента, який і утворює звуковий резонанс (тобто звучання). Гра по різних частинах інструмента продукує звуки різної якості. Особливо ясно і цікаво за допомогою смичка звучить розтруб інструмента. У сучасній музичній творчості зустрічається також такий прийом гри, як «*гра в другий резонатор*», яким зазвичай стає новий музичний інструмент. Розтруб спрямовується у резонуючу частину іншого інструмента, наприклад, у рояль (в ньому резонують струни при піднятих демпферах), малий барабан та ін. Різновидом цього прийому є «*гра розтруб у розтруб*» із залученням двох валторн або валторни й іншого мідного інструмента.

*Гра без мундштука* на сьогодні є досить поширеним виконавським прийомом, особливо в авангардній музичній творчості. Використовуючи традиційні способи роботи губного апарату без мундштука (відразу в інструмент), виконавець отримує можливість видобувати звуки іншого, абсолютно незвичного тембрового забарвлення.

Ціла низка виконавських прийомів, спрямованих на отримання особливого сонористичного звучання, пов'язана з використанням мундштука, у тому числі, й окремо від інструмента. Один з них – *цілулки мундштука*, спрямований на досягнення цікавого звукового ефекту, який, окрім іншого, іноді використовується задля наслідування співу птахів. У практиці можна спостерігати й інші прийоми, похідні від нього – цмокання мундштука, цмокання мундштука різновисотними звуками, гра в мундштук без інструмента, використання базінгу (його звукового результату) в художніх цілях та ін.

У розгляді комплексу виконавських прийомів сучасного валторнового мистецтва, здійсненому в цьому підрозділі роботи, ми свідомо не торкаємося багатьох з них, насамперед тих, які сьогодні з успіхом використовуються в музиці експериментальних постмодерних напрямів, але виходять за межі власне акустичної природи інструмента та інструментального виконавства.

Це, в першу чергу, виконавстві техніки і прийоми, пов'язані з використанням різних видів електронної та іншої мультимедійної апаратури, спрямованої на обробку й трансформацію акустичного звучання інструмента, а також різноманітні позаінструментальні прийоми і засоби, що використовуються в художній площині так званого інструментального театру (перфоманс, пантоміміка, жестикуляція, ходіння сценою, різноманітні рухи корпусом і його частинами, а також спів, вербальна декламація, інші ефекти тощо).

Отже, залучення до художньої практики валторнового виконавства широкого ряду новітніх прийомів гри і звукоутворення, а також різноманітних акустичних ефектів експериментального кшталту є запорукою розвитку системи виражальних засобів цього виду інструментального мистецтва, сприяє розширенню його темброво-звукової палітри, а з цим – і активному просуванню валторни до технологічного поля сучасної музики.

Спробуємо систематизувати виконавські прийоми сучасної валторнної техніки за групами і підгрупами, враховуючи їх виконавську природу і конкретику художнього результату.

### ***1. Типовий комплекс виконавських прийомів:***

а) *нормативні виконавські прийоми* (язикові техніки: звичайний, подвійний, потрійний язик; язикові прийоми, спрямовані на виконання основної групи валторнових штрихів);

б) *розширені нормативні прийоми* (вібрато, сморцато, осциляції, фрулато, екстремально низькі звуки, передування, флажолети);

в) *допоміжні* (перманентне дихання).

### ***2. Прийоми, що спрямовані на додаткову зміну звукових параметрів:***

а) *звуковисотного* (закриті й застопорені звуки, мікроінтервальна техніка);

б) *тембрового: нормативні* (закриті звуки, застопорені звуки, «темброва мутація», техніки сурдин); *новітні:* (особливі темброві ефекти з використанням інших інструментів і пристроїв – «гра смичком», гра в інший резонатор, гра розтруб у розтруб, гра без мундштука);

в) *звукодинамічного* (гра розтрубом угору);

д) *багатозвучності* (мультифонні прийоми, вертикальні флажолети (подвійні, потрійні), гра на двох інструментах).

### ***3. Ударно-шумові й сонористичні прийоми:***

а) *ударні* (використання різноманітних ударів долонею або пальцями по мундштуку, корпусу інструмента, розтруба; клацання клавішами вентиляльної машинки, удари по них тощо);

б) *шумові* (продування повітря в інструмент без мундштука);

в) *сонористичні* (озвучене продування повітря в інструмент без мундштука; цілунки мундштука, цмокання мундштука, цмокання мундштука різновисотними звуками, гра в мундштук без інструмента, використання звукових ефектів базінгу).

Схематично структуру виконавських прийомів сучасної валтонової техніки та їх типологічні взаємозв'язки можемо простежити у відповідній таблиці (див. таблицю 1.1.).

Таблиця 1.1.

### Класифікація виконавських прийомів сучасної валторнової техніки

<b>Виконавські прийоми сучасної валторнової техніки</b>	Типовий комплекс виконавських прийомів	Нормативні виконавські прийоми	Язикові техніки: звичайний, подвійний, потрійний язик; язикові прийоми, спрямовані на виконання основної групи валторнових штрихів		
		Розширені нормативні прийоми	Вібрато, сморцато, осциляції, фрулато, екстремально низькі звуки, передудання, флажолети		
		Допоміжні	Перманентне дихання		
	Прийоми, що спрямовані на додаткову зміну звукових параметрів	Звуковисотного	Закриті й застопорені звуки, мікроінтервальна техніка		
		Тембрового	Нормативні	Закриті звуки, застопорені звуки, «темброва мутація», техніки сурдин	
			Новітні	Ефекти з використанням інших інструментів та пристроїв: «гра смичком», гра в інший резонатор, гра розтруб у розтруб, гра без мундштука	
		Звукодинамічного	Гра розтрубом угору		
		Багатозвучності	Мультифонні прийоми, вертикальні флажолети (подвійні, потрійні), гра на двох інструментах		
	Ударно-шумові й сонористичні прийоми.	Ударні	Використання різноманітних ударів долонею або пальцями по мундштуку, корпусу інструмента, розтруба; клацання клавшами вентиляційної машинки, удари по них тощо		
		Шумові	Продування повітря в інструмент без мундштука		
		Сонористичні	Озвучене продування повітря в інструмент без мундштука; цілунки мундштука, цмокання мундштука (у тому числі й різновисотними звуками), гра в мундштук без інструмента, використання звукових ефектів базінгу		

## Висновки до першого розділу

Історіографічний аналіз, проведений у цьому розділі роботи, виявив доволі широкий спектр джерел, що прямо чи опосередковано торкаються обраної у дослідженні наукової проблематики та репрезентують різні тематичні напрями. Це дисертації, монографії, підручники, навчальні посібники, наукові статті, розвідки, науково-популярні нариси тощо, які стосуються: безпосередньо органології валторни та її історичної еволюції у світовій музичній культурі; інструментознавства в галузі мідних духових інструментів, теорії оркестровки та історії розвитку оркестрового жанру музичного мистецтва, в якому валторна виступає невід'ємним складником; історії розвитку класичної музичної культури, що спрямовані на виявлення і осмислення закономірностей інструментальної трансформації валторни в загальному процесі музично-культурної еволюції; проблематики виконавської технології, акустичних закономірностей і природи звукоутворення на мідних духових (у тому числі – на валторні), методики навчання гри на валторні та вдосконалення валторного виконавського мистецтва; теоретичних аспектів проблеми виконавської техніки музиканта-інструменталіста в широкому загальному музичному контексті та специфіки її функціонування в окремих інструментальних спеціалізаціях; проблем систематизації виконавських виражальних засобів в інструментальному мистецтві, дослідження нових прийомів і технік гри в їх проекції на виконавську інтерпретацію художнього змісту музичного твору.

Проведений аналіз джерел та історіографії за визначеною тематикою засвідчує відсутність у сучасному музикознавстві теоретичної розробленості проблеми виконавської техніки валторніста, її еволюційної трансформації в процесі розвитку валторного мистецтва. Переосмислення і узагальнення науково-теоретичних, методичних і творчих напрацювань в сфері генези і розвитку валторного виконавства має сформувати основу для подальшого просування виконавсько-технологічних засад валторного мистецтва в напрямку їх вдосконалення та теоретичного узагальнення.

Поняття «виконавська техніка» в контексті сучасного музично-інструментального виконавства є доволі ємним і багатоаспектним явищем, теоретичне осмислення якого (під різними назвами) розпочинається фактично від часів зародження й ранніх етапів становлення мистецтва інструменталізму. Зокрема, описи техніки гри на різних інструментах, що існують на сьогодні як артефакти, можна зустріти вже у середньовічних та ренесансних трактатах (М. Преторіус, П. Тріше, А. Ф'юретер та ін.).

Процес системного вивчення й подальшого науково-теоретичного розроблення проблеми інструментальної виконавської техніки музикознавцями й музикантами-практиками, що розпочався ще у XVIII столітті та відбувається дотепер, охоплює близько трьох століть. За цей час проминуло декілька етапів у розумінні сутності, природи й механізмів функціонування виконавської техніки, які утвердилися в музикознавстві як механістичний (Ж. Ф. Рамо, П. Роде, Ф. Калькбрєнер та ін.), анатомо-фізіологічний (Ф. Штейнгаузен, Л. Дєппе, Р. Брейтгаупт та ін.), психотехнічний (Ф. Бузоні, Г. Нейгауз, К. Ігумнов, І. Гофман та ін.), а також етап теоретичних концепцій XX століття (на основі синтезу художніх і механістичних підходів).

Здійснений ретроспективний аналіз розвитку теоретичної думки щодо питання виконавської техніки (в межах XVIII–XX століть) дає підстави стверджувати, що під цим поняттям переважна більшість авторів розуміла рухово-моторну організацію ігрової дії з поступовим визнанням в ній (від початку XX століття) детермінантного значення психічного (психофізіологічного) і слухового складників, а в подальшому – й художньо-образної домінанти як першочергової умови формування музично-ігрових рухів.

Науково-методична думка XX століття демонструє активний інтерес до дослідження й подальшої розробки закономірностей функціонування виконавської техніки музиканта-інструменталіста, що насамперед виявилось в розширенні сутнісних меж поняття «техніка» – від розуміння його як суто

рухової моторики до усвідомлення на рівні комплексної виконавської технології. Вже на початку цього століття в теорії інструментального виконавства спостерігається диференціація цього поняття на «техніку пальців» (рухово-моторний розвиток) і «техніку звуку» (А. Алмазова). Остаточно утверджений пріоритет художнього начала і психологічної складової у процесі розвитку виконавської техніки музиканта-інструменталіста у ХХ столітті стимулював появу низки різних теоретичних поглядів, які принципово не суперечили один одному. Так, у цей час з'являються такі поняття й концепції, як «розумова техніка» (І. Гофман); «єдність внутрішньо-слухових уявлень і виконавської моторики» (К. Мартінсен); «єдність інтонаційно-виражальної, фактурно-технічної (техніко-сміслової) і фізичної сторін» (О. Шульпяков); «художня техніка» (А. Бірмак); «техніка від інтонації» (за Асаф'євською концепцією «мистецтва інтонованого смислу»); «техніка від клавіатури» та «техніка від смислу» (М. Давидов); «психічні процеси (зокрема воля, увага, відчуття, сприйняття, мислення, пам'ять, уява) як першооснова формування і функціонування виконавської техніки» (В. Петрушин) та ін.

Сьогодні, у процесі подальшого теоретизування зазначеної проблематики, видається доречним впровадження у практику, поряд з іншими, поняття «техніка музично-мовленнєвого процесу» як сукупності технік музично-інструментального виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного тексту. Саме це і пропонується у представленій у результатах цього дослідження концепції структурної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста.

Широке розмаїття дефініцій поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» (авторів Г. Ципіна, Ю. Цагарелі, В. Петрушина, В. Леонова, М. Давидова, М. Анісімова, В. Іванова, А. Сичугова), що спостерігається сьогодні в музикознавчій літературі, відображає основний сенс сучасного розуміння цього терміна в широкому й комплексному охопленні та демонструє його узагальнююче тлумачення, до якого

включають усю сферу володіння музикантом-інструменталістом рухово-смісловою та специфічно-технологічною організацією ігрового акту, спрямованого на звукову інтерпретацію художнього змісту музичного твору.

Здійснене у цій роботі дослідження музикознавчої категорії «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» відкриває можливість вибудувати оригінальну концепцію організаційної структури виконавської техніки на основі систематики функціонування її основних компонентів та їх взаємодії.

Отже, *структура виконавської техніки музиканта-інструменталіста* передбачає органічну взаємодію широкого кола компонентів суто *рухової техніки* (рухових дій) і власне *художньої техніки*. До першої відносяться великі ігрові рухи (корпусу, голови, рук) та малі ігрові рухи (пальцево-кистьові й мімічні рухи, рухи складників амбушюру у духовиків та ін.). Художня техніка, що формується на фізіологічній основі рухової техніки та передбачає своїм наслідком певний художньо-звуковий результат, вміщує в собі такі субсистемні компоненти: *спеціалізовані інструментальні техніки*, що є іманентними для кожного окремого інструмента (техніка смичка на струнно-смічкових, куліси на тромбоні, міховедення на баяні-акордеоні, педальна техніка на роялі й цимбалах, тремоло і щипка на струнно-щипкових та ін.), та *техніки музично-мовленнєвого процесу* (техніки звуковидобування і звуковедення, типові й специфічні способи і прийоми гри, техніки виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу тощо).

Специфіка виконавської техніки валторніста детермінована самою природою інструмента та його конструктивно-органологічними властивостями, оскільки суттєво залежить від звукових (художньо-виражальних) якостей інструмента. Аналіз акустичних особливостей звукоутворення на валторні підтвердив прямий і закономірний зв'язок якісних характеристик звуку (його тембру, гучності, характеру, артикуляційних властивостей та ін.) з органологічною специфікою інструмента: скручений кільцеподібно довгий і вузький ствол разом з



інтенсивно розкритим звуковипромінювачем (розтрубом) сприяє видобуванню великої кількості натуральних звуків (впливаючи тим самим також і на діапазонні характеристики) та утворенню насиченого й багатого тембрального спектру, що виводить валторну до кола найбільш унікальних інструментів мідної духової групи.

У основі виконавської техніки валторніста (як і в загалі – в основі комплексу його ігрових дій) знаходиться збалансований і розвинений виконавський апарат. Він являє собою сукупність органів і частин тіла виконавця, які системно організовані для виконання анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті та керуються центральною нервовою системою.

Система виконавського апарату передбачає скоординовану роботу двох основних його блоків – виконавського й контролюючого. До першого блоку належать окремі частини тіла (корпус, голова, ноги, руки, кисті рук, пальці), субсистеми органів дихання (діафрагма, зовнішні й внутрішні міжреберні м'язи та черевний прес, легені, бронхи й бронхіальне древо, дихальне горло, гортань) й органів губного апарату з язиком (круговий м'яз рота, щоківий м'яз, щелепові м'язи, м'язи сміху, квадратний м'яз верхньої губи та квадратний м'яз нижньої губи, трикутний м'яз, жувальні м'язи, язик, зуби, ясна, щелепи, підборіддя); до другого – мозок і центральна нервова система, органи слуху, органи зору тощо.

Структура валторнової виконавської техніки логічно будується на концептуальних засадах універсальної системної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста, яка притамана будь-якому інструментально-виконавському жанру. Структура виконавської техніки валторніста, концепція якої розроблена у цій роботі, формується на основі синтезу компонентів рухової і художньої технік. Ця структура вміщує п'ять основних груп, які, у свою чергу, поділяються на окремі види й підвиди технік. Отже, це: *техніка постановки ігрового апарату*, яка включає в себе попередню постановку корпусу та попередню постановку елементів

звукоутворюючого апарату (органів дихання, амбушюру, язика, пальців); *техніка ігрових рухів*, що складається з великих ігрових рухів (рухи корпусу, голови, рук), малих ігрових рухів (мімічних м'язів, м'язів органів дихання, амбушюру тощо), а також пальцевої техніки (разом з аплікатурною технікою) як окремого підвиду ігрових рухів; *техніка звуковидобування*, яка складається з техніки амбушюру, язикової техніки та техніки дихання (техніки виконавського вдиху й видиху, перманентного дихання тощо); *техніка звуковедення*, що вміщує в собі такі види техніки, як інтонування і фразування, техніку звукового філірування й мікродинаміки, штрихову техніку, артикуляційну техніку; *способи і прийоми гри як виконавська техніка* – передбачає володіння широким комплексом типових, а також специфічних і сонористичних прийомів; *техніка виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу*, яка передбачає виконання усіх елементів структури музичного матеріалу, як типових (пасажна техніка, стрибки, арпеджіо, трелі, репетиції, форшлаги, дубль-штрих та ін.), так і оригінальних, властивих конкретному музичному твору.

Комплекс інструментально-виконавських прийомів (або прийомів гри) виявляється одним з найважливіших складників системи виконавської техніки музиканта-інструменталіста, оскільки виступає своєю базою художніх засобів щодо реалізації музично-виконавського акту, який, зі свого боку, спрямовується на втілення звукового еквіваленту художнього образу музичного твору.

Здійснена у цьому дослідженні класифікація виконавських прийомів сучасного валторнового мистецтва як складової частини його виконавської техніки дає можливість спостерігати наявні синергетичні зв'язки між компонентами всередині груп (класів і підкласів) та ієрархічні взаємовідношення між ними. Крім того, систематизування виконавських прийомів передбачає й урахування їх інструментально-виконавської природи та конкретику художньо-звукового результату.

Отже, виконавські прийоми валторнової техніки формують три групи та десять підгруп.

Перша група – *типовий комплекс виконавських прийомів*: а) *нормативні виконавські прийоми* (язикові техніки: звичайний, подвійний, потрійний язик; язикові прийоми, спрямовані на виконання основної групи валторнових штрихів); б) *розширені нормативні прийоми* (вібрато, сморцато, осциляції, фрулато, екстремально низькі звуки, передування, флажолети та ін.); в) *допоміжні* (перманентне дихання).

Друга група – *прийоми, що спрямовані на додаткову зміну звукових параметрів*: а) *звуквисотного* (закриті й застопорені звуки, мікроінтервальна техніка); б) *тембрового*: *нормативні* (закриті звуки, застопорені звуки, «темброва мутація», техніки сурдин); *новітні* (особливі темброві ефекти з використанням інших інструментів і пристроїв: «гра смичком», гра в інший резонатор, гра розтруб у розтруб, гра без мундштука); в) *звукодинамічного* (гра розтрубом в гору); д) *багатозвучності* (мультифонні прийоми, вертикальні флажолети (подвійні, потрійні), гра на двох інструментах).

Третя група – *ударно-шумові й сонористичні прийоми*: а) *ударні* (використання різноманітних ударів долонею або пальцями по мундштуку, корпусу інструмента, розтруба; клацання клавішами вентиляльної машинки, удари по них тощо); б) *шумові* (продування повітря в інструмент без мундштука); в) *сонористичні* (озвучене продування повітря в інструмент без мундштука; цілунки мундштука, цмокання мундштука, цмокання мундштука різновисотними звуками, гра в мундштук без інструмента, використання звукових ефектів базінгу та ін.).

**РОЗДІЛ 2**  
**ВАЛТОРНОВА ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА**  
**В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ТА ХУДОЖНЬО-**  
**ВИРАЖАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ІНСТРУМЕНТА**  
**(ІСТОРИКО-ОРГАНОЛОГІЧНИЙ І МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ)**

**2.1. Генеза та еволюція валторноподібних інструментів і формування мисливського рогу як прототипу натуральної валторни**

Досліджуючи проблему розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві, неможливо обминути розгляд комплексу художньо-виражальних можливостей інструмента, його звуко-тембрових, конструктивних й органологічних особливостей, а також їх еволюційної динаміки протягом усього періоду культурно-історичного розвитку валторни як музичного інструмента. Адже, спираючись на концепцію взаємозумовленості та спіралеподібності розвитку трьох основних компонентів музично-інструментального мистецтва (інструмент – виконавство – репертуар), яка розроблена А. Сташевським і викладена в його роботах [184], художньо-виражальні можливості інструмента (а з ними й рівень розвитку виконавської майстерності) знаходяться у тісній зв'язці з конструктивно-органологічними показниками інструмента, залежать від них та впливають на їх еволюцію.

Отже, розглянемо генезу та еволюцію органології валторни в її культурно-історичній ретроспективі з метою виокремлення основних етапів, що вплинули на становлення і розвиток виражальних можливостей та виконавських технологій стосовно цього інструмента.

Як відомо, всі музичні інструменти, від моменту їх появи й впродовж тривалого часу їх еволюції, отримували безліч конструктивних змін і варіантів удосконалень: від форми і матеріалу виготовлення до покращення звукових якостей і техніки гри на них. Не оминув цей процес і сучасну валторну. Як і інші духові інструменти, пращури сучасної валторни з'явилися ще у часи сивої давнини, у період зародження людських

цивілізацій. Історики стверджують, що роль перших духових інструментів виконували певні предмети навколишнього світу і побуту прадавніх людей що могли видавати музичні звуки за допомогою проходження через них повітря. Серед них, наприклад, – різноманітні трубоподібні речі, очеретові палички, роги тварин, усілякі морські раковини тощо. Так, найдавнішими музичними духовими інструментами, які можна вважати пращурами усіх амбушюрних (у тому числі, й валторни), були великі раковини та раковиноподібні роги. Д. Усов відносить появу цих інструментів до епохи палеоліту [190]. Адже, як відомо, формування виду сучасної людини (*Homo sapiens*), яка була вже в змозі свідомо виготовляти не лише примітивні знаряддя праці, а й найдавніші витвори мистецтва, відноситься саме до часу пізнього палеоліту (тобто до IX–VII тис. до н.е.).

Інші вчені визначають появу первісних рогоподібних музичних інструментів дещо пізнішим часом – періодом формування полінезійської цивілізації (II–I тис. до н.е.). Про це свідчить один з перших дослідників історії духових інструментів – російський інструментознавець і фольклорист початку XX століття М. Прівалов, на дані якого посилається у своїх роботах П. Делій [75, с. 17]. Дослідник також зазначає, що оскільки ці примітивні інструменти не мали мундштуків, то гра на них була досить ускладненою: виконавець мав помістити свої губи безпосередньо у вузький кінець такого інструмента та зі значною силою пропускати через них повітря задля отримання музичного звуку [там само]. Усі ці первісні музичні інструменти, в основному, були спрямовані на використання їх з сигнальною звуковою функцією.

Першим кроком на шляху еволюції цих первісних духових музичних інструментів у часи давніх цивілізацій було їх штучне виготовлення з різних матеріалів, насамперед, з тваринних кісток, глини, дерева, а в наступні часи – з перших металевих матеріалів (міді, бронзи, срібла тощо). Якщо перші, виготовлені штучно, рогоподібні духові інструменти були переважно прямої

форми, то з часом їх стали загинати, а починаючи з XII століття, вони усе частіше зустрічаються вже із зігнутою округлою формою [75, с. 18].

Що стосується сучасної валторни, то переважна більшість дослідників прямим її пращуром визначає давній мисливський ріг [25; 31; 42; 179; 190; 200]. Рогоподібні духові інструменти від самого початку використовувалися в різних ситуаціях. Насамперед, це – ратна справа, де за допомогою рогу передавалися різноманітні військові сигнали й команди. Інша галузь повсюдного використання рогу – полювання, де, знов-таки, за допомогою певних сигналів мисливці керували і організовували сам цей процес. Дослідники зазначають, що роги як мисливські музичні інструменти здобули значного поширення і активно використовувалися аж до XVI століття [75, с. 18]. У цей час вони навіть отримали окрему назву – Jagdhorn (мисливський ріг). Не менш важливими сферами широкого залучення перших рогоподібних музичних інструментів були також різноманітні світські й релігійні заходи, урочистості й свята, які складали невід’ємну частину культури і побуту багатьох народів і країн Європи та Азії.

Першим важливим кроком органологічного вдосконалення первісних рогоподібних інструментів, спрямованим на покращення їх звукових та виконавських властивостей, можна вважати поступову зміну конструкції отвору для вдування повітря, який ставав усе більш зручним для виконання та мало-помалу наближався за формою до сучасного мундштука (за М. Приваловим). Крім того, давні музиканти, що грали на різноманітних духових інструментах – пращурах валторни, на той час вже були достатньо знайомі з окремими складними техніками гри, які й сучасні виконавці мають у своєму арсеналі. Так, за свідченням Д. Муєдінова (який у своїй роботі спирається на дані С. О’Двейра) [141, с. 66], у бронзову епоху виконавці на мідних духових інструментах, котрі у той час жили на теренах сучасної Ірландії та користувалися металевим рогом, вже володіли перманентним диханням.

Дослідник Є. Коляда [107, с. 17], вивчаючи музичний інструментарій Давнього світу на основі біблійних джерел, описує групу рогоподібних інструментів, які, на нашу думку, справедливо вкладаються в еволюційну генеалогію сучасної валторни. Серед них виділяються рогоподібні інструменти – керен і його різновиди (шофар, йовел, карна) та металева труба – хацоцра. Отже, *керен* (давньоєвр., букв. – ріг) – невелика натуральна труба, виготовлена з рогу бика або вола, яка мала зігнуту форму; *шофар* (давньоасир., букв. – дикий кам'яний козел) – давньоєврейський ріг, зроблений у вигляді натуральної труби; йовел – такий самий ріг, як і шофар, але значно більший за розміром та з широким зйомним металевим розтрубом, що чіплявся безпосередньо на час гри. Автор також наголошує на найважливіших смислових функціях цих рогоподібних інструментів, згаданих у біблійних текстах. Це – алегоричний сенс перемоги над ворогом [107, с. 57], а також – семантика Божої сили і галасу, спрямована на утримання звукової пам'яті про божественний заповіт; обслуговування військових та мисливських процесів, інших заходів (урочиста хода, турніри й гладіаторські бої) тощо [178, с. 38].

Підсумовуючи розгляд біблійних інструментів, здійснений Є. Колядою у своїх роботах, І. Семеряга резюмує, що серед різноманітного інструментарію, представленого в текстах Священного Писання, наявні інструменти, які за конструктивною аналогією та природою звуковидобування безпосередньо нагадують сучасну валторну. Це дозволяє розглядати їх як прямих пращурів цього інструмента [178, с. 31]. Разом з тим, автор, спираючись на твердження різноманітних дослідників Біблії, наголошує й на тому, що в сучасних перекладах Священного Писання часто відбувається взаємозаміна термінів «ріг» і «труба», яка призводить не просто до підміни цих понять, а й до змішування їх смислових функцій. Ця тенденція простежується й в музичній історіографії аж до XVIII століття [178, с. 33].

Досліджуючи історію походження валторни та її етимологію, П. Делій в якості одного з перших і вірогідних пращурів цього інструмента виділяє давню *букцину*, яка була відома вже у I столітті нашої ери, тобто у часи Давнього Риму. Адже саме букцину – довгу й вигнуту трубу – поступово почали згортати спіраллю, досягнувши тим самим форми замкнутого кола (яку й має сучасний інструмент). Автор зазначає, що назва «валторна» вперше була надана саме такій букцині [75, с. 18–19], незважаючи на загальновідому й досить усталену думку про те, що прототипом валторни офіційно вважається звичайний тваринний ріг, пристосований для музичного виконання.

Разом з тим, інші дослідники (зокрема Л. Беленов, С. Левін), аналізуючи мідні духові інструменти, що функціонували у Давньому Римі, приходять до висновку про букцину як прообраз сучасного тромбона. Пращуром же валторни вони вважають інший інструмент – *корну* (*cornu*), яка мала конічний ствол, опуклий розтруб, спеціальну планку для його утримання, а найголовніше – наближене до сучасної валторни звучання [25, с. 15; 116, с. 30].

Говорячи про розвиток валторноподібних інструментів та виконавства на них у часи Давньої Греції і Давнього Риму, слід зупинитися на соціокультурних чинниках функціонування цього виду мистецтва, які прямо впливали як на його загальний розвиток, так і на формування й удосконалення виконавської техніки цього виду інструменталізму. Як відомо, античній музичній культурі властива агональність, тобто форма відкритих змагань, в яких музиканти суперничали в мистецтві гри на музичних інструментах. Дослідник В. Громченко висловлює думку, що саме чинник змагальності значно зумовлював і стимулював розвиток як артистичних атрибутів виконання, так безпосередньо і самої техніки гри, особливо віртуозних можливостей виконавця, що проявлялося у покращенні тактильних відчуттів при контакті з інструментом, вдосконаленні рухово-моторного апарату та ін. [67, с. 52]. Автор також зазначає, що цей вид



мистецтва породив окремий жанр музики – піфійський ном, який відрізнявся не лише переліченими вище вимогами до виконавців, а й програмністю музичного змісту.

З початком епохи Середньовіччя та розвитком феодалізму світська культура з її особливим ставленням до різних видів мистецтв усе більше концентрується навколо окремих міст, середньовічних замків і фортець. Як відомо, у цей час в європейських країнах активного розвитку набуває мистецтво мінезингерів, трубадурів, труверів, універсальне і мультижанрове в своїй основі. За спостереженням Т. Ліванової, музично-поетичне мистецтво трубадурів є невід'ємною частиною і мистецтва городян, і народно-побутової музичної традиції, про що свідчить їх повсякденна пісенно-виконавська практика, яка, у свою чергу, зазвичай відбувалася за участю жонглерів, менестрелів та ін. [121, с. 58–71].

Отже, з одного боку – музичне знаряддя мистецького тандему трубадурів-менестрелів складалося з широкого кола різних музичних інструментів, серед яких налічувалося чимало духових, зокрема валторноподібних зразків (роги, ріжки, різноманітні дудки), з іншого – домінування пісенно-поетичної складової в їх мистецтві зводило інструментальне виконавство на другорядні позиції, зокрема на функцію акомпанементу, де художні можливості мелодичних інструментів (а з ними й валторноподібних) не могли розкриватися повноцінно. Ймовірно тому «в культурі Середньовіччя духові інструменти з їх гучним звуком більшою мірою використовувалися з сигнальною функцією, аніж як акомпануючий інструмент» [178, с. 39].

Тим не менше, інструментальний супровід та сольні інструментальні вставки в менестрельних композиціях не були формальними й художньо бляклими. Вони, дублюючи вокальну лінію гетерофонно, «оснащували мелодію трубадура блискучими, вишуканими прикрасами» [13, с. 80] та «відповідно до художнього змісту музично-поетичних композицій <...> набували певної виразності, підкреслювали характер твору, акцентували

інструментальними засобами його художньо-образну змістовність» [67, с. 56]. Це засвідчує той факт, що інструментальна техніка та виконавські виражальні засоби в мистецтві менестрелів і трубадурів функціонували на досить розвиненому рівні. В. Апатський вважає, що в цілому мистецтво менестрелів сприяло розвитку професійного виконавства на духових інструментах того часу, а окремі їх риси (насамперед, ліричні) вплинули та значною мірою підготували майбутній інструментально-виконавський стиль епохи Відродження [13, с. 80].

На думку В. Громченка, саме у процесі розвитку технічної й виконавсько-виражальної сфер інструментальної музики у середньовічну добу сформувалися окремі інструментальні жанри, зокрема естампі та кантус [67, с. 57]. Інші дослідники, зокрема О. Олійник, також вважають, що саме мистецтво естампі, а точніше його орнаментована мелодика, вплинуло і на розвиток інших жанрів, і на практику орнаментованої імпровізації в цілому, що підготувало характер інструментального висловлення доби Ренесансу з притаманним йому віртуозним колоруюванням [151, с. 13].

Тому факту, що передвісники валторни – середньовічні рогоподібні духові інструменти усе більше використовувалися не лише у військовій і мисливській сфері, а й у повсякденному побуті, існує багато підтверджень. Так, дослідник мистецтва менестрелів М. Сапонов у їх музичному інструментарії підкреслює значення саме труби, маючи на увазі коло функціонально подібних до неї інструментів. Науковець зазначає, що її звуки, а також звуки рогу, супроводжували середньовічне життя не лише в урочистостях чи екстремальних ситуаціях, але й у повсякденному побуті [176, с. 168–169].

Слід також враховувати й певну термінологічну вільність того часу щодо визначення духових музичних інструментів, яка іноді дозволяла зараховувати до труб і рогоподібні (тобто валторноподібні) інструменти. Про це свідчить А. Фурукін, зазначаючи, що в ранніх історичних джерелах XI–XV століть одні й ті ж інструменти могли називатися і рогом (cor), і

мисливською трубою (trompe), і просто трубою (trompette, tromba) [200, с. 17]. Автор зауважує, що така ситуація залишалася до початку XVII століття [200, с. 26], а як приклад наводить зображення інструментів з трактату М. Преторіуса «Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia», датованого 1620 р., де під назвою «мисливська труба» (Jägertrommet), знаходиться відверто валторноподібний інструмент (ріг зі спіралеподібним закругленням форми), а під назвою «труба» (trommet) – інструмент з типовою формою труби [200, с. 27–28]. Резюмуючи, дослідник підкреслює, що усі зображені в цій книзі інструменти значно різняться за формою і розмірами, що говорить про те, що на той час жодної уніфікації чи класифікації типів і моделей мисливських рогів не існувало, оскільки в цьому просто не було потреби.

Разом з тим, дослідники звертають увагу на те, що в період раннього Середньовіччя спостерігається тенденція занепаду інструментальної виконавської культури, яка була викликана негативним ставленням до неї церковних діячів. Хоча поруч із певними заборонами під час різноманітних церемоній і святкувань дозволялося використання духових інструментів, усе ж таки, критиці піддавались саме прояви інструментальної віртуозності й власне сам імпровізаційний характер музикування [67, с. 53–54]. Тож, ці факти засвідчують, що процес розвитку виконавської техніки мундштучних духових не лише не зупинявся, а й активно розвивався в напрямку вдосконалення віртуозної майстерності.

Ще однією сферою використання духових амбушюрних інструментів у часи Середньовіччя була так звана баштова музика – спеціально створений комплекс сигналів, що виконувалися з висоти башт середньовічних міст-фортець для сповіщення їх жителів про певні ситуації, події, урочистості. І хоча в інструментальному середовищі баштової музики переважали труби, все ж таки, часто зустрічалися й валторноподібні (рогоподібні) інструменти. Так, дослідник С. Левін поруч з трубами виділяє й горни, які вважає прямими

попередниками валторни, адже вони були рогоподібними (мали вигнуту конічну форму) [116, с. 40].

Цей дослідник також вказує й причини, що сприяли поступовому усуненню цих інструментів з практики баштової музики та військової сфери в цілому: глухий, незабарвлений звук, брак чистоти й стабільності звучання, до чого призводили відсутність мундштука й нестабільність повітряного руху в каналі інструмента. Також С. Левін зазначає, що до того часу рогоподібні інструменти не виготовлялися з металу, на противагу різноманітним трубам, для виготовлення яких використовували жерсть та інші метали. У часи середньовіччя відбувався поступовий процес змін у технології виробництва рогоподібних інструментів, впроваджувалися металеві матеріали та, відповідно, еволюціонувала їх форма у напрямку збільшення розмірів, подальшого загинання корпусу, що, врешті-решт, й призвело до появи і утворення спіралеподібної конфігурації [116, с. 41].

Відомий дослідник оркестру Д. Рогаль-Левицький зазначає, що процес еволюції форми сучасної валторни розтягнувся на тривалий час. Майже чотири століття (з XII до XVI століття) майстри виготовляли інструменти із незначним вигином (імітуючи форму природного тваринного рогу), і лише на початку XVII століття ріг отримав сучасну (спіралеподібну) форму і став називатися «звичайним рогом», а згодом і «натуральною валторною» [170, с. 142].

Дослідник натуральної валторни А. Фурукін, здійснивши аналіз цілої низки старовинних джерел образотворчого мистецтва із зображеннями рогоподібних інструментів (картини, гравюри, малюнки, гобелени, фрески з різних музеїв і колекцій), зазначає, що ці інструменти з'являються на таких джерелах вже починаючи з XI століття [200, с. 18].

Після того, як труба та трубоподібні інструменти потіснили ріг у галузях військової і баштової музики, він усе міцніше закріплюється в мисливській, сторожовій і пастушій сферах. С. Левін систематизує рогоподібні інструменти, які функціонували у зазначених сферах того часу за

трьома видами: малі (з доволі ясним звучанням), середні (з більш низькою теситурою) та половинні (з дуже низьким і грубим звучанням). Він також зазначає, що оскільки усі вони при носінні утримувалися на стегні, то мали і єдину назву – хіфхорнер (Hiefhörner), що означала «стегневі» [116, с. 40].

Широке використання рогів у мисливстві пізнього Середньовіччя породило цілу музично-прикладну культуру, яка утримувалася і розвивалася протягом декількох століть, а ріг, як основний музичний інструмент, що її супроводжував, на цей час отримав відповідну назву – *мисливський ріг*. І. Семеряга, аналізуючи на основі першоджерел музично-сигнальний матеріал періоду розвитку культури мисливського рогу, підкреслює формування цілої системи мисливських сигналів та поступову динаміку зростання їх кількості [178, с. 44]. Він зазначає, що ці сигнали поділялися на певні групи (загальні сигнали; сигнали, що спрямовують; сигнали, що засвідчують поразку звіра та ін.), а окремі з них навіть вживаються в мисливському обряді деяких європейських країн і сьогодні.

Аналізуючи різноманітні книжкові видання XIII–XVI століть, присвячені культурі й технології полювання («Полювання на оленя» Г. Твіці, «Книга про короля Модуса й королеву Раціо» А. де Фер'єра, «Книга полювання» Г. Фебюса, «Скарби полювання» А. де Фонтен-Герен та ін.), А. Фурукін виявляє доволі широкий набір сигналів, передбачених для різних ситуацій та дістає висновку, що виконавець на розі в мисливському процесі мав володіти натуральним звукорядом та широким різноманіттям поспівок-сигналів [201, с. 20]. Автор також зауважує, що на основі зазначених видань робити висновок про конструктивну еволюцію інструментів та про способи гри в цей період не виявляється можливим. Але з упевненістю можна констатувати факт посилення естетичної складової в мисливській культурі того часу, що стає витокom формування артистичного музикування на мисливських рогах та в подальшому сприяє становленню професійного виконавства, появі музикантів-віртуозів тощо. «Трубити в ріг – не проста справа, це мистецтво, яке вимагає спритності й майстерності та яке має не

лише прикладне, утилітарне значення, але й таке, що прикрашає захоплюючий церемоніал полювання. Треба знати коли й які сигнали мають звучати, а інші учасники цього дійства мають ці сигнали розуміти та пам'ятати» [201, с. 22]. Ще одним прикладом існування спеціальних музичних збірників сигнальної музики вже у наступному XVII столітті є «Ноти багатьох маршів і сигналів барабана як французьких, так і іноземних, з фіфрами й гобоями, для 3 і 4 голосів, і безліч кінських маршів для труб і литавр, включаючи музику каруселей 1686 року, а також сигнали і фанфари для мисливських тромп», де в останніх двох розділах зібрані «Усі сигнали мисливського рогу» і «Сигнали для полювання, написані Філідором Старгим» [201, с. 39].

Про функціонування окремої жанрової гілки в музичній культурі середньовічної Європи, якою була сигнальна музика зі своїм власним інструментарієм, можна судити й з тогочасних музично-теоретичних трактатів. Одним з таких трактатів є робота з інструментознавства німецького теоретика й композитора С. Вірдунга, видана в Базелі близько 1511 року під назвою «Короткий твір про музику», в якій автор окремо розрізняє сигнальний ріг (Acherhorn) і мисливський ріг (Jegerhorn) (за І. Семерягою [179, с. 53]).

Сигнальна музика та її елементи як атрибути мисливського акту поступово розширюють ареал свого функціонування та проникають в інші сфери і жанри музичної культури. Так, відомим і цікавим фактом такого проникнення може слугувати явище так званих Губертових фанфар, тобто використання мисливських рогів у музиці Меси Святого Губерта, служба якої відбувалася в католицьких храмах Валонії. У XVI–XVII століттях мисливські роги використовувалися в церковній месі для підкріплення хору, а в XIX столітті вони вже зовсім замінили хор. Губертові фанфари являють собою музичний матеріал, заснований на розширеному звукоряді так званого золотого ходу валторни, і символізують молитовне прошення в Господа вдалого полювання [179, с. 47–48].

Отже, рогова музика (музика мисливського рогу) в музичній культурі Європи виокремилася в самостійний вид музичної діяльності, еволюціонувавши від суто прикладної функціональності до, певною мірою, повноцінної художньої виконавської творчості, найактивніший розквіт якої припадає на XVII століття. Разом з тим, як зазначає І. Семеряга, протягом усього XVI століття пращури сучасної валторни трактувалися переважно як мисливський ріг з обмеженою сферою використання, а їх звучання залишалося гучним й грубим [179, с. 54].

Більш наочно еволюційний процес валторноподібних інструментів від найдавніших часів до часів формування мисливського рогу (до початку XVII століття) можна постежити за наступною таблицею (див. таблицю 2.1.)

*Таблиця 2.1.*

### Еволюція рогоподібних інструментів до початку XVII століття

I етап (функціонування рогоподібних інструментів – пращурів валторни)	Періоди	Часові мережі	Конструктивні зміни інструмента	Художні особливості та сфери застосування	Специфіка виконання і техніки гри
	1-й період (IX тис. до н.е. – II тис. н.е.)	IX – VII тис. до н.е. (період пізнього палеоліту)	Натуральні раковини великих молюсків та раковиноподібні роги тварин, що використовувалися як музично-інструментальне знаряддя	Переважно сигнальна функція	Використання обмеженої кількості звуків натурального звукоряду
		VII-II тис. до н.е.	Штучне виготовлення первинних духових інструментів з тваринних кісток, глини, дерева, а в наступні часи – з перших металевих матеріалів		

Продовження таблиці 2.1

		3 II тис. до н. е.	Виготовлення духових інструментів зігнутої округлої форми (прообраз рогу і валторни)		
2-й період (III-I тис. до н.е. – IV ст.н.е.)		Період Давнього світу (II – I тис. до н.е.). Близький Схід, Палестина	Поява і функціонування перших рогоподібних інструментів – пращурів валторни: керен, шофар, йовел	Військова (ратна) сфера; обслуговування мисливських й інших заходів (урочиста хода, турніри й гладіаторські бої та ін.)	Використання звуків натурального звукоряду
		Період Давнього Риму (VII ст. до н.е. – IV ст. н.е.)	Побутування валторноподібних інструментів – давньої букцини (зігнута спіраллю) і корни (мала конічний ствол і опуклий розтруб)	Звучання найбільш подібне до валторни серед усіх її пращурів	
3-й період (V–XV ст.)		Середні віки	Подальший розвиток рогоподібних інструментів, поступова зміна конструкції форми отвору для вдуння повітря і наближення її до сучасного мундштука	Вдосконалення форми отвору сприяло покращенню звукових властивостей	Покращення зручності виконання та техніки гри
			Рогоподібні інструменти в мистецтві мінезингерів, трубадурів, труверів	Світська міська культура; побутове використання; обмеженість сольного виконання	
			Рогоподібні труби і горни з вигнутою конічною формою	Бащтова музика	Розвиток техніки гри, заснованої на сигнальному матеріалі



## Продовження таблиці 2.1

<b>4-й період (XIV – поч. XVII ст.)</b>	Пізнє Середньовіччя	Поява і розвиток мисливського рогу (Jagdhorn) як окремого музичного інструмента; стабілізація його органологічних прикмет	Функціонування в мисливській культурі; поява жанру сигнальної музики (або рогової музики)	Використання звуків натурального звукоряду в сигнальній музиці мисливського й пастушого спрямування та в релігійній музиці (меса) тощо
	Початок XVII ст.	Ріг отримує спіралеподібну форму, починає зватися «звичайним рогом»; розгалуження інструмента за сферою використання (мисливський ріг та сигнальний ріг)	У мисливській, сторожовій і пастушій сферах; в релігійній музиці (губертові фанфари)	

## 2.2. Стабілізація конструктивних характеристик натуральної валторни та її розвиток у музичному мистецтві XVII–XVIII століть

Назва «валторна», яка давно закріпилася за цим інструментом в музичному лексиконі східнослов'янських країн, походить від німецького словосполучення Waldhorn (вальдхорн), тобто «лісний ріг», що говорить про первинне його застосування як мисливського інструмента. Така назва інструмента зберіглася і в музичному лексиконі деяких європейських країн і дотепер, зокрема в Чехії валторна і сьогодні зветься так («лесні рог» – lesní rog) [19, с. 69].

У сучасній музичній практиці східнослов'янська назва «валторна» також має два основні синонімічні еквіваленти, які закріпилися в різних країнах. Перший – French Horn (тобто «французький ріг»). Така назва розповсюджена у Великій Британії, США та Канаді та походить від пастушого інструмента франкомовних регіонів Альпійських гір (на це вказує П. Делій з посиланням на А. Кола [75, с. 20]). Другий варіант – просто Horn

(нім. – Horn, італ. – corno, франц. – cor). Ця назва функціонує у переважній більшості європейських країн та офіційній академічній музичній термінології.

Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна» відбувається на початку XVIII століття. Свідченням цього процесу можуть слугувати широковідомі роботи з історії оркестру А. Карса, в яких автор, описуючи зазначений період розвитку оркестру, називає цей інструмент то рогом, то валторною [87].

Конструктивний розвиток валторни у XVII столітті, як і розвиток інших музичних інструментів, відбувався не лише в умовах емпіричних пошуків у діяльності музичних майстрів й музикантів-виконавців. Велику роль в цьому процесі відігравали й наукові роботи тих часів у галузях акустики, механіки, математики й фізики, матеріалознавства та ін. Особливо важливими в цьому плані виявилися й тогочасні музикознавчі роботи з теорії музики, технік письма і композиції, інструментознавства тощо.

Аналізуючи дві відомі теоретичні роботи того часу (трактат Міхаеля Преторіуса «*Syntagma musicum*», написаний у 1614–20 рр., і фундаментальний труд Марена Мерсенна «*L'Harmonie universelle*» 1637 р.), І. Семеряга простежує діалектичні зв'язки між цими роботами та розвитком органології валторни, а також визначає їх вплив на цей процес [179, с. 56–57].

Трактат М. Преторіуса являє собою основне зібрання інформації щодо музичної органології межі XVI–XVII століть. Автор ретельно описав усі існуючі на той час музичні інструменти, їх художні можливості й діапазони. У трактаті також міститься інформація і про натуральну валторну того часу, представлену у вигляді мисливського рогу (*Jägerhorn*). Робота ж М. Мерсенна є капітальним (як на той час) трудом з музичної теорії та акустики, де описані основні положення про природу звуку, ладову й інтервальну структуру, основи гармонії і поліфонії, техніку письма тощо. Але найголовнішим щодо питання валторнової органології в цій роботі виявляється опис природи формування обертонового спектра, який

пояснював систематизацію і структуру натурального звукоряду. Так, А. Вдов вказує на те, що саме М. Мерсенну належить першість у пізнанні, розкритті й описі секрету акустичної закономірності звуковидобування на мідних духових. Автор цього давнього трактату виявив, що інші звуки верхнього регістру виникають завдяки збільшенню частоти коливання основного тону [47, с. 15].

Резюмуючи ідеї, викладені в роботах М. Преторіуса і М. Мерсенна, І. Семеряга підкреслює, що в них були сформульовані основні положення щодо специфіки звуковидобування інструментів трубної групи, згідно з якими основний тон утворює саме довжина ствола інструмента. А тони, вищі за основний (обертони), утворюються при поділі повітряного стовпа вже за рахунок зміни губної напруги та сили вдування [179, с. 59].

На залежності строю інструмента (основного тону) від довжини його ствола згодом наголошував у своїй фундаментальній праці «Великий трактат про сучасну інструментовку і оркестровку» видатний симфоніст середини ХІХ століття Г. Берліоз. У трактаті він також представив таблиці усіх відкритих звуків натуральних валторн різних строїв [33, с. 318]. Зокрема, композитор наводить приклади 11 (з 16 можливих) найуживаніших у тогочасній оркестровій практиці строїв натурних валторн.

Новим етапом розвитку валторни (на той час, її прототипу – мисливського рогу) стало її введення до складу оркестру, починаючи з середини ХVІІ століття. Це значно сприяло еволюції валторни та докорінно змінило її мистецьку сутність, що було пов'язано з поступовою «еміграцією» інструмента з попереднього ареалу його прикладної функціональності до кола музичних інструментів академічної оркестрової традиції.

У цей період поступового переходу від поліфонічних форм музики до нової гомофонії, продовжується й процес становлення та подальшого формування власне оркестрової культури, й зокрема оркестру як такого. Тож, поступове збагачення струнного оркестру духовими інструментами, у тому числі й першими валторнами, виявилось своєчасним і закономірним рухом.

Дослідник історії розвитку оркестру А. Карс наголошує, що у XVII столітті в оркестрі поступово відбувається типізація інструментальних груп за принципом об'єднання інструментів одного роду [87, с. 39]. Отже, спочатку формується струнна група оркестру, згодом група дерев'яних духових і тільки мідні інструменти на той час ще не встигли сформуватися в окрему групу, а використовувалися епізодично й нестабільно.

Також у зазначений час формується і розвивається практика ансамблевих форм виконавства на розі-валторні. Як відомо, вже у XVIII столітті так звані хори мисливських рогів (або рогові оркестри) отримали досить широке розповсюдження в музичній культурі. Дослідники валторни майже однотайно наголошують на перших спробах залучення декількох валторн до оркестрової музики [14; 75; 87; 190]. Зокрема деякі з них вказують на таких композиторів, як Ф. Каваллі, який використав валторни-роги в своїй опері «Весілля Федити і Пелея» (1639), а також на А. Скарлатті та М. Преторіуса, досвід яких у цьому питанні є підтвердженим, але конкретні роки залучення валторн до їх оркестрових творів не відомі. Разом з тим, окремі музикознавці наводять й інші факти першого використання валторни (мисливського рогу) в оркестрі. Наприклад, таке творче рішення можна спостерігати в опері італійського композитора М. Россі «Ермінія на Йордані» (1633) [200, с. 30]. Цікаво також, що А. Вдов наводить приклад застосування валторн (мисливських рогів) у дивертисменті-балеті Ж. Б. Люлі до комедії Ж. Б. Мольєра «Принцеса Еліда» (1664) [47, с. 21].

Характеризуючи досвід перших залучень валторни-рогу до оркестрової музики на прикладах, що перелічені вище, І. Семеряга наголошує, що цей інструмент довго застосовувався переважно як атрибут сигнальної мисливської традиції, а час повноцінного використання індивідуальної стилістики духових інструментів настане не раніше другої половини XVIII століття [179, с. 71].

Також в числі перших прикладів залучення валторни до оркестрової практики слід назвати опери К. А. Бадіо «Примиренна Діана» (1700),

Р. Кайзера «Октавія» (1705) та ін. З огляду на другий з названих творів, А. Карс робить висновок про поступове проникнення валторни до оркестрів північної Німеччини [87, с. 95]. На початку XVIII століття валторни вже були присутні в оркестрах А. Скарлатті (опера «Тигран»), Г. Генделя («Музика на воді»), Й. С. Баха (Бранденбурзький концерт № 1), що стало важливим кроком на шляху еволюції валторни та її розвитку як академічного оркестрового інструмента.

Крім того, духові інструменти, а разом з ними й валторни, широко почали використовувати у своїй творчості композитори мангеймської школи, які зробили серйозний внесок у розвиток симфонічного жанру та оркестру як такого. Найчастіше функції цих інструментів концентрувалися на супроводі струнної групи, підсиленні тутійних епізодів, підкресленні ритміки, а невеличкі сольні фрагменти зустрічалися вкрай рідко [179, с. 98].

Надаючи оцінку процесу проникнення й поступового закріплення валторни в оркестровій культурі, А. Карс зауважує, що найважливішими змінами складу оркестру, які відбулися у першій половині XVIII століття, стали входження до оркестру двох валторн і заміна блок-флейти поперечною флейтою [87, с. 94]. Інший дослідник, Л. Беленов, наголошує, що на перших порах валторни за своєю функцією, як й інші духові інструменти, спрямовувалися на підтримку струнних інструментів, а іноді мали їх дублювати. І вже у творчості А. Скарлатті відмічається створення окремих самостійних партій, відмінних від партій струнної групи [26, с. 21].

Таку тенденцію розвитку валторни в оркестрі, й взагалі виокремлення духових інструментів у самостійні лінії (партії) оркестрової фактури І. Семеряга характеризує як нове й найбільш значне явище в процесі еволюції оркестровки того часу, завдяки чому оркестрова палітра збагатилася новими незвичними тембровими фарбами [179, с. 93].

Потрапивши до оркестрової музичної сфери, валторна починає формуватися як класичний інструмент, залишаючись тривалий час «натуральною», тобто такою, що не дозволяла виконання хроматичного

звукоряду, а була спроможна видобувати лише звуки натурального звукоряду (від 2-го до 16-го). Діатонічний мажорний звукоряд можна було отримати лише у верхньому регістрі (між 8-м і 16-м звуками) [29].

Донині у світі зберіглося декілька екземплярів старовинних натуральних валторн XVII століття, які зараз називаються бароковою валторною. Вони є експонатами відомих музеїв та представляють не лише унікальну антикварну цінність, а й допомагають відтворити реальну картину конструктивної еволюції валторни та її виражальних можливостей на певному історичному етапі. Серед таких інструментів дослідники виділяють: інструмент І. Штрака, що виготовлений у Нюрнберзі 1667 року; декілька інструментів під назвою «тромп» відомої династії паризьких майстрів Крет'єн, що виготовлені близько 1680 року тощо. Ствол цих інструментів утворює спіраль у півтора оберти, а мундштук є незнімним (тобто припаяним) [31]. Ще один експонат, який виготовлений 1689 року німецьким майстром М. Кохом, знаходиться в музеї Лейпцігського університету. Його ствол має спіраль у два з половиною оберти [200, с. 36].

Слід зазначити, що до кінця XVII століття в європейській музичній практиці утверджується дві назви щодо цих інструментів, які функціонують паралельно: «trompe» (тромп) і «cor» (власне валторна). Суттєвої різниці між ними майже не існує. Під назвою «тромп» частіше розуміють традиційний мисливський ріг (що на той час фактично і був валторною), а корном (валторною) переважно іменують усе розмаїття рогових спіралеподібних за формою інструментів. І лише на початку XVIII століття в музичній культурі Франції відбувається поступове й чітке розділення цих понять та пов'язаних з ними інструментів. Назва «тромп» закріплюється виключно за мисливським інструментом та разом з ним продовжує розвиватися у відповідній музичній сфері. Валторна ж стає переважно оркестровим інструментом. Разом з тим змінюється й постановка інструмента. Якщо тромп, в силу специфіки свого функціонування (мисливська традиція), утримується розтрубом вгору, то у валторни, як оркестрового інструмента, розтруб спрямовується вниз і вправо.

На підтвердження цієї думки можемо звернути увагу на малюнок граючого валторніста з книги І. Вейгеля «Музичний театр» (1721), яку наводить А. Фурукін у своїй роботі [200, с. 41].

Розвиток мистецтва гри на тромп на межі XVII–XVIII століть справедливо пов'язують з діяльністю відомого французького музиканта, виконавця на цьому інструменті Марка Антуана Дамп'єра. Він також був автором ідей щодо вдосконалення конструкцій тромп. Так, 1698 року Дамп'єр створив свою першу модель тромп, що була схожа на валторну, мала півтори оберти, діаметр корпусу 48 см і звучала в До мажорі. Але на нашу увагу заслуговують дві інші моделі тромп, розроблені Дамп'єром, оскільки вони суттєво відрізняються від попередніх, насамперед – розміром. Перший інструмент був зроблений майстром Рау 1722 року у формі великого кола діаметром 90 см і довжиною ствола 405 см та який отримав назву його винахідника (тобто «Дамп'єр»). Другий інструмент 1723 року виготовив майстер Ле Брен; довжина ствола Штракатакож становила 405 см, діаметр корпусу – 72 см. Обидва ці інструменти мали стрій D. Великий розмір цих тромп дозволяв утримувати їх на корпусі виконавця по діагоналі, «одягнувши» інструмент через голову і плече. З точки зору звукових властивостей найдосконалішою вважається модель тромп, розроблена Дамп'єром і виготовлена майстром Ле Бреном 1729 року на честь народження сина Людовика XV. З цією подією пов'язана і назва моделі – «Дофін». Ця тромп хоч і була меншою за попередні (діаметр – 57 см, два з половиною оберти із загальною довжиною ствола 455 см), але відрізнялася прекрасним м'яким і співучим звуком, що дозволило їй залишатися у використанні в музичній практиці аж до XIX століття [31].

Згодом моделі тромп Дамп'єра були витіснені з мисливської практики більш досконалішими «Орлеанськими» моделями, названими на честь їх творця – герцога Орлеанського. Зі свого боку, деякі дослідники вважають конструкцію Орлеанської тромп і барокової валторни у строї D (яка у цей час розвивалася саме в оркестровій музиці) фактично одним і тим же інструментом, визнаючи

між ними лише несуттєві відмінності (товщину металу, форму розтруба, глибину мундштука та ін.) [200, с. 51].

Окрім розроблених моделей тромп, М. Дамп'єр залишив також і зразки музичного матеріалу, створені для цього інструмента. Зокрема, це велика кількість фанфар, які широко використовувалися в мисливській культурі Західної Європи та видавалися в різні часи як окремими збірниками, так і додатками до інших книг. Такі видання перелічує у своїй роботі А. Фурукін, зокрема він виділяє: «Дари дітей Латони» Ж. де Сера де Рьо 1734 року (в додатку 26 фанфар Дамп'єра); «Новий трактат про полювання» Г. де ла Брифад'єра; «Збірник фанфар для одного й двох рогів творення покійного пана маркіза де Дамп'єра, кавалера Полювання і Розваг Його Величності» 1756 року [200, с. 44].

У XVII–XVIII століттях мистецтво гри на тромп розвивалося не лише як складова практики мисливського дійства. Незважаючи на те, що звукові й діапазонні можливості натуральних інструментів були певною мірою обмежені, традиції мисливських ансамблів розвивалися й поширювалися. В історії широко відомі факти ансамблевого музикування на мисливських рогах поза полюванням, у формі світських концертів – для королівського двору, аристократії та ін. У таких випадках рогові сигнальні фанфари з їх характерною стилістикою хоч і були пов'язані з мисливською церемонією, але демонструвався вже як окремі музичні твори, що належали до високого мистецтва.

Іншим шляхом йшов розвиток валторни в оркестровій сфері. Як відомо, стрій у мідних духових інструментів залежить від довжини повітряного стовпа та його діаметру (мензури). Саме тому задля отримання звуків, які відсутні на натуральній валторні, у виконавську практику швидко почали входити інструменти різних розмірів (з різною довжиною повітряного стовпа) та, відповідно, різних строїв. Валторни більшого розміру відповідали низьким строям, а меншого розміру – високим. Отже, обмежені можливості валторни з натуральним строем ставили композиторів у певні звукові межі,



які вони мали враховувати під час створення музичного тексту. Так, Й. С. Бах у своїх кантатах використовує аж вісім інструментів з різними строями, зокрема валторни в строях D, B-alto, G, C-alto, C-basso, A, F, Es.

З іншого боку, залучення до оркестрового виконання декількох інструментів із різним строем значно поліпшувало ситуацію. У цьому випадку виникала проблема для самого виконавця-валторніста, оскільки зміна одного інструмента на інший також вимагала певного часу. І цей чинник мали враховувати композитори.

Разом з тим, період проникнення і адаптації валторни до оркестрової культури (друга половина XVII – перша половина XVIII століття), під час якого звичною практикою було використання декількох натуральних інструментів з різним строем, значно збагатив як сам оркестр з його художніми (насамперед, темброво-акустичними) можливостями, так і сприяв розвитку власне органології валторни, її звукових якостей і техніки гри на ній. А сам інструмент цього періоду своєї конструктивної еволюції отримав назву *натуральної* або *барокової* валторни.

Визначаючи часові межі процесу проникнення й адаптації валторни до оркестрової культури, А. Карс зазначає, що мисливський ріг (прототип валторни) не отримав системного використання в оркестрах XVII століття, а «випробувальний» період функціонування валторни в оркестрі охопив аж першу чверть XVIII століття. Надалі вона починає використовуватися в оркестрах практично регулярно [87, с. 94].

Отже, барокова валторна тих часів – це простий інструмент з натуральним строем, ствол якого зазвичай має від півтора до чотирьох з половиною обертів, мензура (тобто переріз повітряного каналу) у порівнянні з сучасними інструментами є більш вузькою, а діаметр розтруба є невеличким – до 25 см [200, с. 68]. Також вважається, що барокова валторна не мала додаткових трубок (крон) для корегування строю, а техніка гри на ній не передбачала виконання закритих звуків. Барокова валторна з успіхом використовувалася в оркестровій музиці кінця XVII століття видатними

митцями: Й. С. Бахом, Г. Генделем, Г. Телеманом, І. Фашем та ін. Але найкраще її виражальні можливості проявлялися у творчості виконавців-композиторів того часу, які самі були яскравими музикантами-віртуозами [200]. Це, насамперед, стосується концертів для валторни Й. Кнехтеля, Х. Рьолінга, Г. Рейнгарта, Й. Кванца. Музичний матеріал валторнових партій цих концертів засвідчує досить високий рівень розвитку виконавського мистецтва солістів-валторністів XVII століття. І хоча зрозуміло, що вони писалися з розрахунком на окремих найкращих виконавців-віртуозів того часу, але навіть сьогодні виконання цих концертів є доступним далеко не кожному з сучасних валторністів та вимагає серйозної професійної підготовки та віртуозного володіння інструментом і технікою гри.

Серед широкого кола натуральних валторн з різним строем, що зустрічалися в оркестровій практиці раннього періоду барокової доби, найбільш поширеними були інструменти зі строями D, F, Es. Серед факторів, що сприяли поширенню інструментів саме з цими строями, сучасні дослідники називають наступні: зручність, оптимальність роботи губного апарату відповідно до визначеного звукового регістру, зручність і стійкість звуковидобування натуральних тонів щодо чистоти їх інтонування; наявність тривалих ділянок діапазону зі звуками, що йдуть підряд в інструментах низьких строїв; найліпша можливість сполучення валторн з іншими інструментами (струнними чи духовими), що грають в зручних для них тональностях [200, с. 76].

Але найвигіднішим з трьох перелічених вище строїв валторни (та найбільш розповсюдженим) виявився стрій D. Як показала практика, гра на інструментах в цьому строї у високих регістрах є порівняно легшою з фізіологічної точки зору, а також зручною в техніці кларіно. До того ж, вони мають збалансоване м'яке й, разом з тим, яскраве звучання. Валторни строїв F та Es, окрім переваг, окреслених вище, виділяються характерним колоритом – особливою звуковою красою, тембральною насиченістю і глибиною.

Крім того, валторни зі строем D мають доволі широку шкалу діапазону, який охоплює від 6-го до 17-го (а іноді й до 21-го) обертону, що за звучанням відповідає звуковому об'єму від ля малої октави й до соль другої. А її найвищій реєстр є досить зручним у грі та стійким. Звучання в ньому є легким, яскравим, блискучим. Валторни ж зі строем F та Es залишаються з типовим діапазоном для цих інструментів, тобто до 16-го обертону. На них переважним є використання високого й середнього реєстрів. А звучання у найвищому реєстрі є яскравим, але дещо напруженим, щільним й трохи затиснутим [200, с. 93; с. 95].

Вінцем розвитку виконавського мистецтва на валторні у період барокової доби стала *техніка кларіно* (clarino, лат. claro – яскравий, світлий, блискучий). Як відомо, в XVII столітті терміном clarino спочатку позначали труби, які грали високі партії. Так, в партитурах з декількома трубами верхні партії підписувалися як clarini, а нижні – як trombe, хоча будь-якої різниці між самими інструментами не існувало [167]. Тож, згодом цей термін закріпився за верхніми музичними партіями труб (а також партіями усього сімейства мундштучних інструментів), для яких характерним є високий реєстр і насичене, віртуозне викладення матеріалу. Подекуди терміном кларіно позначали й просто високу теситуру партій труби. Таке вільне трактування назви clarino в музичній практиці того часу було нормою, але пізніше призвело до певної термінологічної плутанини у фахових колах.

У подальшому високі теситури партій кларіно природним чином почали вимагати й відповідного, більш зручного для їх виконання інструментарію. Так, відомо, що зазвичай використовувалися натуральні інструменти зі зменшеною мензурою та неглибоким мундштуком [178, с. 72]. А А. Карс взагалі зазначає, що кларіно – це маленька труба [87, с. 48]. Вчений також висловлював скептичне ставлення до техніки кларіно. Він вважав вимушену гру на духових у верхніх теситурах крайньою непрактичністю, тим більше – наслідування партіями кларіно скрипкових фігурацій.

Поява і розвиток техніки кларіно в інструментальному мистецтві бароко були детерміновані певними органологічними підставами, що й визначили її використання. Як відомо, натуральні інструменти в нижній частині свого звукоряду мали лише обмежену кількість звуків (чотири), в середній – фактично увесь діатонічний звукоряд, а у верхній частині – діатонічний звукоряд із деякими хроматизмами. Тож, композитори при написанні музики для цих інструментів свідомо використовували переважно високі теситури діапазону (тобто з найбільшою кількістю звуків) як найбільш художньо повноцінні. Сучасні дослідники зазначають, що у високих і найвищих теситурах свого діапазону і труби, і валторни «звучать яскраво, урочисто, віртуозно, вільно ширяють над скрипками і гобоями, але не перекриваючи їх звучання завдяки конструктивним особливостям барокових інструментів» [200, с. 72].

Разом з тим, кларіно-техніка, заснована на використанні звукорядів у високих регістрах діапазону, вимагає від виконавця неабиякої підготовки й майстерності гри. Вона передбачає не тільки активну роботу амбушюру та відчуття дотичної міри між губами й мундштуком, а й прискорене мислення, вчасне передслухання й уявлення потрібної висоти звуку.

Широке використання техніки кларіно на різних мундштучних інструментах (насамперед на трубах і валторнах) стає поширеним явищем в період розвитку барокового оркестру, що певною мірою універсалізує цю техніку і виводить її з суцільно технологічного (технічного) на естетично-стильовий рівень. Так, сучасні дослідники, зокрема Л. Беленов, трактують кларіно не як виконавську техніку і не як сам інструмент, а як виконавський стиль, характерною особливістю якого є гра у високих теситурах діапазону. Автор вважає стиль кларіно найяскравішим елементом у розвитку оркестровки барокового періоду [27, с. 69]. З цього приводу А. Фурукін зазначає: «У сукупності акустичних і конструктивних особливостей натуральних інструментів формується техніка і заснований на ній стиль

кларіно, особливий, який запам'ятовується, який нескладно розрізнити навіть у сучасних стилізаціях» [200, с. 72].

Зі свого боку, В. Березін, розрізняючи у своїх роботах змістовне наповнення понять кларіно-техніки й кларіно-стилю, надає їм окремі визначення. Щодо техніки кларіно, то він пов'язує її специфічність з акустичними особливостями натуральних інструментів, які спроможні видобувати звуки лише натурального звукоряду. А це значить, що можливість виконання розгорнутих мелодичних побудов з'являється тільки у верхньому й найвищому регістрах, де натуральний звукоряд містить найбільшу кількість тонів. Кларіно-стиль же автор трактує як комплекс специфічних прийомів і способів трактування інструмента з позицій барокової музичної естетики, що проявляється у використанні яскравих і розгорнутих викладів віртуозного кшталту у високих регістрах [30; 31]. Дослідник також наголошує, що використання техніки кларіно композиторами барокового і раньокласичного періодів сприяло створенню для мундштучних духових інструментів виразних сольних партій, які практично не поступалися партіям інших інструментів за рівнем своєї віртуозності й краси.

Техніка кларіно проіснувала в музичному мистецтві до часів пізніх віденських класиків, але найхарактерніше і найбільш повноцінно вона проявилася саме в музиці композиторів барокової доби. Розвиток валторни й розквіт валторнового виконавства у цей період можна пояснити, насамперед, її звуковиразовими й тембровими якостями. За словами І. Семеряги, валторна «хоч і недосконала, але яка майстерно опанувала інструментальне *bel canto* (*legato*), змогла заспівати голосом, наближеним до жіночого сопрано. На штриху *non legato* у виконанні гамоподібних мелодичних малюнків і багаторазових репетицій одного й того ж звуку вона підійшла до ефекту відтворення людського мовлення» [179, с. 77]. Не можна також не згадати про вплив на стилістику духового інструменталізму барокової доби, й зокрема на його кантиленні властивості, вокального мистецтва, яке отримало

значного розвитку в той час. Найчастіше такий вплив відбувався в музичних жанрах сумісного вокально-інструментального музикування: «Поєднання голосу та духового інструмента збагачувало виражальний арсенал як мідних, так і дерев'яних духових, сприяло формуванню нових градацій інструментальної артикуляції, особливостей виконання початку звуку, його подовження (звуковедення) та завершення» [67, с. 76].

Яскравим прикладом втілення техніки кларіно на валторні у творчості видатних композиторів барокового періоду є Бранденбурзький концерт № 1 Й. С. Баха. У його першій частині дві солюючі валторни розпочинають свої партії з найвищих звуків свого діапазону (до третьої октави; ля другої октави), до того ж, сам виклад партій представлено шістнадцятими нотами в рухливому темпі, що засвідчує складність цих партій, а з ними – й наявність у той час оркестрових виконавців-віртуозів високого класу. Разом з тим, незважаючи на теситурну складність валторнових партій, автор свідомо уникає в них незручних стрибків та вибудовує музичні рухи послідовно, тобто по звуках натурального звукоряду. Інтенаційно партії валторн в цьому концерті майже не відрізняються від скрипкових чи гобойних.

Іншими типовими зразками барокових музичних творів з яскравим втіленням техніки кларіно у валторновому виконанні можуть слугувати «Музика фейерверку» та Сюїта для двох кларнетів і валторни Г. Генделя, Меса сі мінор Й. С. Баха, інструментальні концерти Г. Телемана та ін. Як відомо, з настанням епохи класицизму та зміною художньо-естетичних і технологічних парадигм музичного мистецтва, техніка кларіно поступово відходить з ужитку та втрачається виконавцями.

Окрім стилістики кларіно, про яку йшла мова вище, доречним вбачається виявлення її характеристика загальних рис, притаманних валторновій музиці барокового періоду. Отже, А. Фурукін, на основі аналізу музичних творів та оркестрових партій для валторни окресленого часу, виявляє типові елементи валторнового мовлення (так звані клішовані формули), що обумовлено тим комплексом художньо-виражальних

можливостей, який вміщували в собі ці інструменти на той час. Серед них автор виділяє: гамоподібні пасажі у другій октаві основної тональності; арпеджіо по натуральних звуках; рухи тріолями, що оспівують найбільш стійкі обертони, стрибки на натуральні тони тощо [200, с. 96]. Також однією з типових особливостей, властивих валторновій музиці барокової епохи, й зокрема бароковим валторновим концертам, є те, що в солуючих партіях переважно використовуються високий та найвищий регістри.

Входження валторни до складу оркестру, безумовно, розширило його звуко-темброві й колористичні можливості, але використання на перших порах великої кількості натуральних інструментів з різним строем робило сам творчий процес незручним, навіть подекуди громіздким і незграбним. Протягом гри в оркестрі виконавцю час від часу було необхідно змінювати інструменти, а композитори мали це враховувати, що обмежувало коло художніх ідей при створенні оркестрової музики. Тому виникала нагальна потреба розширення звукоряду й діапазону валторни іншим шляхом. Таким нововведенням стало використання *додаткових трубок (кронів)* для зміни строю в одному інструменті, які вставлялися між мундштуком і мундштучною трубкою. Це давало можливість понижати основний тон (стрій) інструмента на певний інтервал (в залежності від довжини обраного крону). В результаті, у оркестрового валторніста відпадала необхідність носити з собою і використовувати в оркестрі декілька інструментів з різним строем; потрібно було мати лише одну валторну з набором таких кронів.

У музикознавчій історіографії не збереглися дані щодо авторства цього винаходу, невідомо також і коли вперше така технологія була впроваджена у практику. Єдине, що відмічають дослідники з цього приводу, це те, що перша валторна з кронами, яка зберіглася до наших днів, виготовлена 1721 року майстром М. Лейхнамшнейдером, а вже до 1740-х років такі крони були достатньо розповсюджені у виконавській практиці. Згодом, у другій половині XVIII століття, майстри вже часто виготовляють валторни в комплекті з окремим додатковим набором кронів [200, с. 69, с. 123–124].

Основним недоліком описаної вище технології залишалася регулярна зміна постановки інструмента в разі зміни певного крону, що призводило до постійної переміни звичних відчуттів органіки інструмента, починаючи від відчуття амбушюру й до звичайного його утримання. Особливо це стосувалося використання великих за розміром кронів, які суттєво понижали стрій інструмента, а також використання декількох кронів одночасно, що також широко практикувалося. У таких випадках ще й збільшувалася вага інструмента.

Наступним етапом конструктивної еволюції валторни можна вважати початок другої половини XVIII століття, коли дрезденський музикант-валторніст Антон Йозеф Гампель і винахідник Йоганн Георг Вернер впровадили систему додаткових крон (трубок вигнутої форми різної довжини) безпосередньо всередину інструмента. Як і раніше, тобто при використанні крон між мундштуком і мундштучною трубкою, почергова їх зміна дозволяла змінювати стрій інструмента, а з ним і отримувати необхідні звуки, що були відсутні в умовах попереднього строю. У такий спосіб були усунуті незручності попередньої технології використання кронів, зокрема проблема зміни положення мундштука. Автори цього винаходу назвали дугоподібні крони «інвенціями» (лат. *inventio* – букв. «винахід»), а сам інструмент – *інвенційною валторною* [87, с. 150; 42, с. 17; 116, с. 196; 30, с. 40; 178, с. 79].

Винахід Гампеля-Вернера крився у наступному: розріз трубки інструменту робився посередні. Розрізані кінцівки вигибалися паралельно в глибину інструмента та поєднувалися між собою кроном того чи іншого розміру, що давало змогу збільшувати довжину трубки та змінювати стрій інструмента [75, с. 22]. До того ж, технологія А. Й. Гампеля, у порівнянні з попередньою технологією використання кільцевих крон, надавала ще додаткову змогу інтонаційної підстройки, коригуючи глибину занурення крона. Зазвичай інвенційними валторнами були інструменти з високим



строєм, оскільки використання додаткових крон сприяло отриманню більш низьких строїв.

Найголовнішим результатом винаходу додаткових крон (як тих, що використовувалися між мундштуком і мундштучною трубкою, так й інвенцій А. Й. Гампеля) стало те, що музична практика оркестрового виконавства була позбавлена постійної необхідності використання цілої низки інструментів з різним строєм, а також відпала сама необхідність виготовлення такої кількості валторн. Оркестранту-валторністу тепер було достатньо мати один інструмент та необхідний набір кронів різного розміру, що давало змогу швидко змінити стрій валторни на необхідний.

Між тим, слід зазначити, що винахід А. Й. Гампеля не замінив собою повністю технологію використання крон в мундштучній частині, а виконавці не поспішали відразу ж переходити на інвенційні валторни. У той час навіть зустрічалися інструменти, що поєднували в собі обидві технології. Цікава тенденція спостерігалася у виконавській практиці: інструменти з кронами в мундштучній частині переважно використовувалися в оркестровій сфері, а інвенційні валторни – у сольній [200, с. 129].

Попри значні органологічні переваги, що відкрились у валторновому виконавстві із впровадженням конструктивних рішень А. Й. Гампеля і Й. Г. Вернера, інвенційна валторна залишалася поки що не достатньо досконалим інструментом, головними вадами якого були наявність лише натуральних строїв та відсутність хроматизації.

Наступним важливим кроком органологічної еволюції інструмента, й зокрема розвитку валторнової виконавської техніки, було винайдення так званих *закритих звуків*, що належить також А. Й. Гампелю. За свідченням дослідників, це сталося приблизно 1750 року та мало випадковий характер: музикант ненавмисно помістив руку в розтруб інструмента, який був розвернутий вниз, та спробував грати на ньому [75, с. 23]. Саме так він помітив, що залежно від глибини занурення руки у розтруб, звук може змінювати свою висоту в напрямку заниження на інтервал до одного тону. Ця

ідея швидко була підхоплена в музичних колах і стала використовуватися в подальшому як музикантами-виконавцями, так і композиторами задля отримання відсутніх звуків натурального стою валторни. Згодом цей прийом отримав і власний термін – «штопфен» (нім. stopfen – букв. «затикати»). Науковці припускають, ще саме після цього акустичного винаходу валторну починають називати не «мисливським рогом», а «ручним рогом» [178, с. 80]. Авторство А. Й. Гампеля щодо винаходу закритих звуків підтверджує й Л. Белєнов, посилаючись на трактат Ф. Дювернуа «Школа для валторни» початку ХІХ століття [25, с. 36].

Разом з тим, деякі дослідники ставлять під сумнів новаторства А. Й. Гампеля щодо винаходу закритих звуків, вважаючи, що ця технологія була відома виконавцям і раніше. А. Фурукін припускає, що ця техніка могла частково використовуватися в епоху бароко для виконання складних партій. Оскільки деякі партії барокового репертуару без залучення техніки закритих звуків було неможливо виконати [200, с. 69, с. 115–116]. Такою є, наприклад, партія валторни з «Музики на воді» Г. Генделя. До того ж, навіть виконання натуральних звуків та деяких їх послідовностей було неможливим без інтонаційного коригування їх рукою в розтрубі, адже вони не завжди були стійкими. В цілому ж, переважна більшість валторнових творів і валторнових оркестрових партій барокового репертуару написані на основі зручної для виконання частини натуральних звукорядів та не потребують залучення цієї техніки. З цього можна зробити висновок: навіть якщо техніка закритих звуків і була відомою до А. Й. Гампеля, то вона не являлась надбанням широкої виконавської практики, а обмежувалася окремими випадками.

Отже, техніка закритих звуків, яка поступово вдосконалювалася і стверджувалася, надала змогу виконувати практично повні діатонічні гами відповідно до обраного строю інструмента, а також заповнювати основну частину інтервалів між обертонами у великому діапазоні, фактично покриваючи повністю малу, першу й другу октави.

Техніка закритих звуків не залишалася виключно практичною справою. Майже відразу ж вона отримала й теоретичне втілення у вигляді методичних трактатів, першим з авторів яких став сам А. Й. Гампель, виклавши цей метод у роботі «Лекції про валторну» («Lectio pro corni», 1762) [26, с. 12]. У ній, окрім іншого, автор описує три основні позиції занурення правої руки у розтруб (напівзупинку, зупинку на  $\frac{3}{4}$ , повну зупинку). Техніка закритих звуків отримала подальше методичне осмислення й розроблення також і в наступні часи, особливо у період класицизму та початку романтизму. А вже у першій половині ХХ століття відомий американський валторніст Філіп Фаркаш, на основі принципу А. Й. Гампеля, розробив і систематизував цей метод у вигляді таблиці положень правої руки валторніста у процесі виконання закритих звуків [178, с. 81].

Те, що техніка закритих звуків набула швидкого й значного поширення у виконавській практиці того часу, засвідчують також і деякі тогочасні музичні композиції, у тому числі й валторнові оркестрові партії та оригінальні твори для валторни провідних композиторів: Я. Штіха (Дж. Пунто), Л. Моцарта, Й. Гайдна та ін.

Винахід А. Й. Гампелем закритих звуків також докорінно змінив принцип *утримання* інструмента музикантом та його загальну постановку. Починаючи від часу винайдення й впровадження до виконавської практики цієї техніки й дотепер (тобто вже понад два з половиною століття) валторністи утримують інструмент не розтрубом уверх, як було прийто раніше, а вниз і вправо, що дає їм змогу легко поміщати в нього руку за необхідності.

Зміна виконавської посадки і положення інструмента в напрямку розтруба вправо-вниз вплинуло й на сам характер звуку валторни та його тембральне забарвлення. Нові акустичні умови такого положення інструмента зробили його звук більш м'яким, теплим і, разом з тим, дещо шляхетним. Крім того, як стверджують сучасні дослідники й методисти, утримування правої руки у розтрубі валторни й сьогодні розкриває усе нові

можливості та зручності, а саме: можливість використовувати руку як сурдину та за необхідності змінювати тембр і динаміку звуку, підкоригувати стрій інструмента у процесі гри (якщо така необхідність виникає), а також, залучаючи винахідливість, дає змогу експериментувати зі звуком та отримувати нові звукові ефекти, різноманітні вібрації та ін.

Незважаючи на значне розширення виконавських можливостей натуральної валторни (зокрема в аспекті збільшення звукоряду), що принесло із собою винайдення техніки закритих звуків, основним її недоліком залишалося те, що закриті звуки суттєво відрізнялися від відкритих (натуральних) тембральним забарвленням. І якщо різницю в динаміці між ними можна було корегувати за допомогою диференціації сили вдування повітря, то тембр закритих звуків мав більш матове забарвлення і залишався дещо приглушеним. Особливо це було помітним при зіставленні закритих звуків з натуральними під час виконання мелодичних ліній. Дослідники валторни характеризують закриті звуки як «тьмяні, іноді різко деренчливі», що за забарвленням не співпадають з основним звукорядом [116, с. 197], та як такі, що звучать здавлено й глухо на відміну від густих і повнозвучних натуральних [179, с. 82]. М. Римський-Корсаков, висловлюючи свої спостереження щодо використання на валторні закритих звуків відповідності до різних щаблів динамічної шкали, зазначав, що на форте їх тембр має дещо дикий і тріскотливий відтінок, а на піано він стає ніжно-матовим; по мірі подальшого звукового послаблення він втрачає свою сріблястість та наближається до тембру гобоя [169, с. 28].

Але протягом багатьох десятиліть (у притул до часу появи вентильних інструментів) ця вада вважалася другорядною у порівнянні з можливістю отримання повноцінних звукорядів. Згодом вирішити це питання й частково позбутися проблеми тембрової нерівномірності між закритими й натуральними звуками валторни у власній музичній творчості намагалися композитори віденської класичної школи. Окрім іншого, до цього їх підштовхувало підвищення загальноестетичних вимог до музичного

виконавства в цілому та звукової якості зокрема. Як відомо, деякі композитори (наприклад, Л. Бетховен) стали залучати до оркестровки своїх творів по дві пари валторн з різним строем з метою зберегти максимальну кількість натуральних звуків звукоряду й забезпечити однорідність тембрового звучання.

Проте приглушений тембр закритих звуків виявився не лише звуковою вадою, а й певною, досить ефектною тембральною знахідкою, що була дуже доцільною в окремих випадках, спрямованих на досягнення саме такої якості звуку (відповідно до певного творчого задуму). Саме з цим напрямом пов'язані експерименти «закупорки» звуку в розтрубі та винайдення в подальшому прийому сурдини. Точної інформації про авторство й час винаходу сурдини поки що немає, але відомо, що сурдини почали використовуватися майже відразу після винаходу А. Й. Гампеля. Так, відомо, що закриті звучання валторни приваблювало К. В. Глюка, який шукав для втілення своїх образів саме приглушений тембр інструмента та з успіхом використовував сурдини. К. В. Глюку навіть приписують авторство прийому гри двох валторн, розвернутих розтрубами одна до одної. В цьому випадку утворювався не тільки ефект сурдини, а й явище зіштовхування звукових потоків, що було незвичайною акустичною ситуацією. Щодо цього прийому, впровадженого К. В. Глюком, із захопленням висловлювався Г. Берліоз у своєму фундаментальному трактаті: «Інструменти розташовані розтрубом до розтруба слугують один одному сурдинами і звуки їх, зіштовхуючись, нібито йдуть здалеку <...> справляють враження надзвичайно незвичне і повне драматизму» [33, с. 331]. Саме з початком навмисного використання закритих звуків з метою досягнення особливого тембрового ефекту цю техніку починають називати «закупорені звуки» [167], і в цій термінологічній різниці вбачається природна логіка і обґрунтованість.

Незважаючи на певну недосконалість техніки закритих звуків, про що йшлося вище, з її відкриттям і впровадженням до практики був здійснений реальний і беззаперечний прогрес на шляху розвитку оркестрової творчості й

сольного виконавства на валторні, на чому акцентують увагу сучасні музикознавці. «Використання застопорених звуків, навіть з певними вадами в тембрі, здійснило справжній переворот у музичному мистецтві: мідна група на просто розширила свої можливості, а й “отримала доступ” до мінору» [179, с. 83], що стало особливо важливим для передачі драматичних, трагедійних рис і характерів. «Композитори наступних поколінь в епізодах похмуро-потаємного, зловісного, загрозливого характеру чи, навпаки, гротескно-скерцозного, а також пасторального характеру в якості характеристичних тембрових ефектів часто будуть використовувати “закупорені» звуки”» [179, с. 84].

Навіть після суттєвого вдосконалення інструменту й появи клапанної хроматичної валторни композитори й виконавці-інтерпретатори не полишали практики залучення закритих звуків, але саме задля отримання особливого характерного приглушеного тембру. Власне кажучи, цій же меті служить і використання спеціальних сурдин, які й сьогодні розповсюджені у різних жанрах і стилях музики.

Окрім техніки закритих звуків і винаходу інвенційої валторни видатному валторністу й органологу А. Й. Гампелю належить ще один важливий для розвитку виражальних можливостей валторни винахід. А. Й. Гампель запропонував розділити валторновий діапазон між двома інструментами – умовно високим і низьким, та увів відповідні термінологічні назви. Тобто, висока валторна (horn-alto) і низька валторна (horn-basso). Це призвело, по-перше, до максимальної зручності виконання різних теситур на відповідних інструментах, по-друге – до збільшення загального діапазону (в сумі обох валторн) поруч зі зручним виконавським регістром.

У сучасному виконавстві й оркестровій практиці цей принцип не лише зберігся, а й вдосконалившись, отримав подальший розвиток. Завдяки цій ідеї А. Й. Гампеля в сьогоднішній оркестровці існують високі валторни й низькі, тобто, високі – перша, яка виконує партії у високій теситурі, та третя, що грає поруч з першою або трохи нижче, низькі ж – друга і четверта

(найнижча). Як зазначає У. Пістон, поділ на високі й низькі валторни сприяв формуванню думки щодо ідеального валторнового звучання, що, у свою чергу, проявилось більшою увагою до низьких валторн та вдосконалення техніки звуковидобування саме в нижньому регістрі діапазону. У цей час найбільш цікаві партії створювалися саме для другої або четвертої валторни (у випадку використання чотирьох інструментів) зі строями E, Es, D, а вже у ХІХ столітті переважав більш універсальний стрій F [156, с. 212].

Як зазначалося, поділ А. Й. Гампелем валторнового діапазону між двома валторнами (високою і низькою) сприяв розширенню виконавських можливостей інструмента, особливо – низької валторни. Це позначилося, насамперед, на діапазоні цієї валторни, який був позбавлений найвищих тонів у третій октаві (ре, мі, фа), але при цьому зросла звукова амплітуда в низькій його частині: додалися звуки половини великої октави (сі, ля, соль, фа). Крім того, до конструкції низької валторни були внесені певні зміни: була збільшена мензура ствола інструмента, дещо збільшився розтруб, а головне – змінився мундштук. Він отримав збільшений вхідний отвір, і, звісно, розмір, а його форма стала більш конусоподібною [179, с. 86]. Внаслідок цих конструктивних змін процес звуковидобування став значно зручнішим, а звучання інструмента – більш приємним і органічним.

Розвиток виконавської техніки на низьких валторнах також спрямовувався і на пошук у сфері звуковидобування, що призвело до відповідних новацій. Так, були відкриті нові звуки – другий обертон змогли знижувати на збільшену кварту лише за допомогою губного апарату. Ці нові звуки згодом назвали «штучними тонами» [156, с. 213]. Сам А. Й. Гампель та його послідовники не лише використовували обидва види валторни у своїй виконавській практиці, а й створювали для них окремі дидактичні й художні музичні матеріали (вправи, етюди та ін.). А створення окремих концертних творів саме для низької валторни засвідчує її популярність і значне поширення. Так, відомо, що видатний валторніст-віртуоз Я. Штіх (учень

А. Й. Гампеля) саме для цього різновиду інструмента створив концерти для валторни з оркестром № 5 і № 7.

Стосовно низької валторни, яку музиканти значно активніше стали використовувати вже до кінця XVIII століття, дослідники висловлюють думку про її певні переваги порівняно з високою валторною. Зокрема підкреслюється її досконаліша конструкція, що вплинула на більшу віртуозність виконання, значно більшу рівність інтонаційного строю, більшу м'якість і природність загального звучання [179, с. 91].

Слід також коротко зупинитися на особливостях зміни художньо-стильових епох, на часі завершення барокової доби й переході до раннього класицизму, оскільки йя трансформація в європейській музичній культурі не лише суттєво вплинула на валторнове виконавство як таке, на його естетику і трактовку інструмента, а й безпосередньо відбилася на розвитку валторнової виконавської техніки.

Як зазначають дослідники, значні художні досягнення музичного інструменталізму періоду бароко (у тому числі й мистецтва гри на валторні), що проявилися у появі та функціонуванні такого колоритного й віртуозного стилю гри у високих і найвищих регістрах, як техніка кларіно, поступово стають незатребуваними. Нових композиторів класичної доби усе більше цікавить саме темброва сторона інструмента, зокрема «фарби валторни, її м'який і насичений обертонами тембр, можливості взаємодії зі струнними й дерев'яними інструментами в якості фону, “зв'язки” між групами різної теситури, декорування оркестрового колориту або “ущільнення”, збагачення ансамблевої звучності» [200, с. 125].

Естетичні пріоритети музичного мистецтва класицизму виокремлюють серед художньо-виражальних характеристик валторни саме експресивні властивості. Це радикально змінює художню трактовку інструмента та призводить до «формування того образно-експресивного типу інструмента, який буде описаний в підручниках і трактатах XIX століття як елегійний, поетичний, лірико-епічний» [там само].



Розвиток валторнового виконавства в нову добу характеризується подальшим активним впровадженням інструмента до оркестрової фактури, що спостерігається вже у творчості композиторів ранньокласичного періоду, таких як Г. Монн, Г. Вагензейль, Г. Ройттер, а також в музиці перших віденських класиків – Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Як пише А. Карс, у цей період оркестр був вже трискладовим (групи струнних, дерев'яних духових і мідних духових), але самостійними в гармонічному плані були лише струнні й дерев'яні. Усі намагання отримати гармонію з таким негнучким матеріалом як мідні (навіть у найзручніших тональностях) закінчувалися невдачею. Мідні, хоч і підтримували найважливіші звуки оркестрової фактури, але ж були позбавлені увідних тонів і субмедіанти навіть у зручних тональностях [87, с. 163].

В оркестровках Й. Гайдна і В. А. Моцарта спостерігається незначна участь валторн у розробкових епізодах, які, в основному, будувалися на ладогармонічному розвитку, саме через обмеженість натурального валторнового строю. Поставала нагальна потреба швидкої зміни строю інструмента (через заміну необхідних крон), що не завжди вдавалося втілити [179, с. 108]. Ці композитори також оминали високі й найвищі регістри інструмента для створення валторнових партій, а також практично не використовували закриті звуки, щоб уникнути різниці в їх тембрі й якості звучання.

Разом з тим, аналізуючи ранні гайднівські оркестровки, А. Карс спостерігає в них намагання композитора слідувати більш осмисленому розподілу основного матеріалу між струнними й духовими. Так, вже у Третій симфонії Й. Гайдна (1761) у тріо менуету основний матеріал рівномірно розподілений між гобоями, валторнами та струнними. А в наступних творах композитор, враховуючи свій попередній досвід в цьому аспекті, доручає духовим інструментам сольні епізоди (або в унісоні з іншими) основного мелодичного матеріалу, урівнюючи їх зі струнними. У деяких творах, написаних між 1761 та 1764 роками, можна побачити цілі епізоди із

солуючими духовими, а валторни отримували в них невеликі, але повністю самостійні мелодичні фрази [87, с. 153]. В. А. Моцарт же ставився до валторни як до істинно концертного інструмента, який здатен на виконання і кантилени, і віртуозної музики [26, с. 71].

На основі аналізу творчості деяких композиторів ранньокласичного періоду і перших віденських класиків на предмет функціонування валторни в їх оркестровках (здійсненого І. Семерягою в його роботі [179, с. 98–105]), можемо виокремити дві тенденції щодо специфіки використання і трактовки цього інструмента. Перша – це переважно програмні твори, в яких валторна демонструє здебільшого декоративну функцію і наслідує образ мисливського рогу з його сигнальною атрибутикою. Такими є «Мисливська симфонія» Л. Моцарта, яку небезпідставно називають «Концертом для чотирьох валторн». Ілюстративність в ній проявляється через імітацію рогових мисливських сигналів і ефекту луни. Також сюди можна віднести й Симфонію № 31 «Із сигналами валторни» Й. Гайдна та його Симфонію № 48 «Марія Терезія», в яких валторни використані як сигнально-фанфарні інструменти.

Друга тенденція – це повноцінне використання художніх можливостей тогочасної валторни як оркестрового інструмента, не вдаючись до зображальних ефектів. Яскравим прикладом тут є Симфонія Мі-бемоль мажор Г. Мона. В одному з фрагментів симфонії одночасно звучать дві валторни зі строем Es. Перша виконує тематичний матеріал закличного характеру, а її теситура і тип викладення демонструють техніку кларіно. Партія другої валторни містить активний токатний рух, в основі якого закладена пульсація арпеджійованих пасажів. Обидві партії досить насичені й репрезентують певний рівень виконавської складності.

Інтенсивний розвиток європейського музичного мистецтва у XVIII столітті, й зокрема розвиток оркестрової музики, вимагали нових, більш досконалих виражальних можливостей музичних інструментів. У цьому сенсі мідні духові інструменти, й особливо валторна, залишалися досить

недосконалими. Це стримувало розвиток виконавства на валторні та пригальмовувало реалізацію творчих уявлень і дій композиторів. Основною її вадою залишалась відсутність хроматизації, тобто неможливість виконання хроматичних звукових послідовностей, що в умовах інтенсивного розвитку музичного мистецтва меді XVIII–XIX століть вже виявлялося регресивним.

У цілому, органологічна еволюція валторни відбувалася досить тривалий час, і у порівнянні з іншими інструментами виявилася значно довшою. Це пояснюється звуковою специфікою самого інструмента, принципами звукоутворення, формування строю і організацією звукорядів, на ускладнення чого впливала й проблема співвідношення натурального й рівномірнотемперованого строїв. Це пригальмовувало повноцінний розвиток валторни, у першу чергу – як оркестрового й ансамблевого інструмента.

Утім, навіть пізніше, протягом XVIII–XIX століть, коли валторна вже існувала у вигляді вдосконаленого хроматизованого інструмента, композитори не поспішали відмовлятися від подальшого використання саме натуральної валторни (є приклади використання валторни з натуральним строем навіть в оркестровках Й. Брамса, Р. Вагнера та ін.). Цей тип інструмента приваблював їх своєю звуковою красою, багатим тембровим насиченням, колоритом тощо.

Зі свого боку, натуральна валторна, що використовувалася протягом тривалого часу в світовій оркестровій практиці, залишила в музичній культурі стійкий інтонаційний архетип – звуковий образ, збудований на основі іманентних інтервально-інтонаційних послідовностей, який залишається й сьогодні цілком характерним і пізнаваним. Це специфічні двоголосні послідовності, так звані золоті ходи валторни, або валторнові квінти, що часто зустрічаються в оркестровій творчості (і не лише в ній) класичного музичного мистецтва вже протягом кількох століть.

Якщо в бароковий період найпопулярнішими строями валторн були D, F, Es з беззапереченим лідерством строю D, то в другій половині XVIII століття в сольній і камерній музиці найбільш затребуваними стають строї F

та Es, а стрій D використовується значно рідше, як і стрій B. Усі інші строї залучаються виключно для оркестрової музики [200, с. 133].

Отже, еволюцію валторнової конструкції, художньо-виражальних властивостей і техніки гри на цьому інструменті в часи його функціонування у вигляді натуральної валторни можемо постежити в наступній таблиці (див. таблицю 2.2.).

*Таблиця 2.2.*

**Еволюція валторнової конструкції, художньо-виражальних властивостей і техніки гри на етапі розвитку натуральної валторни (XVII–XVIII століття)**

<b>III етап (функціонування натуральної валторни)</b>	<b>Періоди</b>	<b>Часові межі</b>	<b>Конструктивні зміни інструмента</b>	<b>Художні особливості та сфери застосування</b>	<b>Специфіка виконання і техніки гри</b>
	1-й (5-й) період (XVII – перша пол. XVIII ст.)	Перша половина XVII століття	Формування і стабілізація органологічних параметрів натуральної валторни у вигляді мисливського рогу	Звуковиразові й технічні характеристики сформувалися як художній номінал для поступового входження до оркестру	Техніка гри на основі натурального звукоряду
		Середина XVII століття	Перші спроби введення мисливського рогу до оркестру	Творчість А. Скарлатті та М. Преторіуса, А. Каваллі, Ж-Б. Люлі	Початок формування техніки кларіно
		Початок XVIII століття	Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна»	Творчість А. Скарлатті, Г. Генделя, Й. С. Баха, Г. Телемана, І. Фаша та ін.	

## Продовження таблиці 2.2

		Межа XVII–XVIII століть	Розвиток і функціонування натуральної валторни в мисливській культурі під назвою «тромп»	Формування і розвиток мисливської музичної традиції та музики-тромп і фанфар	Техніка гри на основі музичного матеріалу сигнально-мисливської традиції
		Друга пол. XVII – перша пол. XVIII століття	Адаптація валторни в оркестровій музиці у вигляді декількох натуральних інструментів з різним строем; розвиток барокової валторни	Розширено виконавські (зокрема діапазонні) характеристики інструмента, що сприяло утвердженню його в оркестрі	Формування техніки і стилю кларіно
	2-й (6-й) період (серед. XVIII ст.)	1720-ті – 1740-ві роки	Вдосконалення валторни шляхом впровадження системи додаткових трубок (кронів), які вставлялися між мундштуком і мундштучною трубкою	Можливість зміни строю в одному інструменті	Активний розвиток і функціонування техніки кларіно
		Початок другої пол. XVIII століття	Крони (інвенції) Гампеля-Вернера; винахід інвенційної валторни		
	3-й (7-й) період (друга пол. XVIII ст.)	1750 рік	Винахід А. Й. Гампелем техніки закритих звуків, що в подальшому призвело до широкого її використання і появи техніки закупорених звуків та сурдини	Значно розширено діапазонні й ладові властивості інструмента	Техніка закритих звуків та її подальше вдосконалення в художній практиці
		1750-ті роки	Зміна виконавської посадки і положення інструмента у напрямку розтруба вправо-вниз	Сприяло покращенню ергономічних, органологічних й художньо-виражальних властивостей	Стабілізація й подальше утвердження ігрової постановки як складової виконавської техніки

## Продовження таблиці 2.2

		Перші десятиліття другої пол. XVIII століття	Розподіл А. Й. Гампелем партій валторни на високі й низькі та впровадження їх до оркестрової практики	Розширення художніх можливостей, зокрема в оркестровій практиці	Поступове формування принципів (технік) гри, іманентних високій та низькій валторні
			Розвиток виконавства на низьких валторнах, їх конструктивне оновлення (збільшення мензури ствола і розтруба, зміна форми мундштука, відкриття нових звуків)	Розвиток звуковиразальних і виконавських можливостей низької валторни (насамперед, її діапазонних і звукорядових характеристик)	Розвиток виконавської техніки в умовах оновлення низьких органологічних показників

### 2.3. Розвиток валторнової органології у XIX–XX століттях. Формування сучасної валторни

Очевидним є те, що повноцінне входження валторни (як і інших мідних духових) до кола повноправних оркестрових інструментів академічної традиції, безумовно, вимагало пошуків технологічних рішень хроматизації інструмента. Особливо гостро це питання поставало з розвитком самої музики, еволюцією музичної мови, й зокрема її ладово-тональної і гармонічної сфери, яка у XVIII та XIX століттях ставала все складнішою і більш хроматизованою. За спостереженням А. Карса, «яка б не була краса тембру натуральних валторн і труб, цілковито очевидно, хроматичні інструменти раніше чи пізніше мали б з'явитися. <...> Старий інструмент, котрий міг видавати ледве 10-12 звуків у спеціальних тональностях, ставав усе більше й більше невідповідним...» [87, с. 175].

Перші спроби хроматизації натуральних валторн сягають середини XVIII століття і пов'язані з іменем чеського валторніста Ф. Кьобеля, який від 1730 року за запрошенням працював у Петербурзькому придворному оркестрі. Він впровадив у конструкцію сигнального мисливського рогу

механізм клапанів, які дозволяли отримувати у процесі гри окремі хроматичні звуки. Клапани цієї системи безпосередньо приєднувалися до відповідних отворів, що розміщувалися на стволі інструмента. Час цього винаходу залишається невідомим, але, за твердженням В. Березіна, це відбулося вже у часи царювання Катерини II [30, с. 41]. Тобто, найбільш ймовірний час появи клапанного винаходу Ф. Кьобеля обмежується 1762–177? роками (період від сходження Катерини II на престол й до смерті самого Ф. Кьобеля).

Історики засвідчують факт виготовлення двох екземплярів таких інструментів та їх демонстрацію у власних концертах, які виконував сам Ф. Кьобель з валторністом П. Гензелем при дворі Катерини II [210]. Опанування грою на цих інструментах вимагало певної підготовки, але Ф. Кьобель з П. Гензелем змогли представити у процесі свого виконання можливість гри в різних тональностях, у тому числі й у тих, що були недоступними для натуральної валторни, а також наявність хроматичних звуків. Винахід Ф. Кьобеля був відразу ж схвалений музикантами капели, фахівцями й слухачами, він «вперше принципово вирішував проблему отримання на валторні повного хроматичного звукоряду» [75, с. 24].

Як показала практика, винахід Ф. Кьобеля не отримав значного поширення у виконавському середовищі. Серед інших ймовірних причин сучасні дослідники вказують на дві основні: сама конструкція була технологічно складною та остаточно недосконалою; а сама технологія її виробництва трималася автором у секреті [25; 31; 47; 178]. Крім цього, дослідники вказують і на проблему складності опанування виконавською технологією на такому інструменті, що поставала навіть для валторністів-професіоналів високого класу та вимагала значних зусиль і тривалого часу.

Зрозуміло, що пошуки шляхів конструктивного оновлення (й зокрема питання хроматизації) інструментів духового сімейства на той час зачепили не лише валторну. А тому, цікавим виявляється порівняння деяких схожих кроків органологічної еволюції валторни зі спорідненими з нею

інструментами. Так, 1801 року віденський трубач А. Вейдингер, озброївшись ідеями Ф. Кьобеля, сконструював і запатентував трубу з клапанним механізмом, технологію якого він спробував пристосувати від дерев'яних духових [29; 170; 190]. Труба А. Вейдингера мала уздовж ствола декілька отворів (від чотирьох до шести), які відкривалися й закривалися за допомогою клапанів на важелях та керувалися лівою рукою. Винахід А. Вейдингера також не отримав поширення, оскільки система отворів на трубі призводила до погіршення її звукових якостей, насамперед стравждало тембральне забарвлення. Щодо клапанної валторни Ф. Кьобеля, то на перших порах розробки клапанного механізму для цього інструмента подібна проблема виникала і в нього. Але Ф. Кьобель зміг її вирішити, сконструювавши додаткове пристосування для отримання так званого аморного тону [75, с. 24].

Характеризуючи винахід Ф. Кьобелем хроматичної клапанної валторни, І. Семеряга доходить висновку, що ця конструкція не справила суттєвого впливу на подальший конструктивний розвиток інструмента [179, с. 79]. Інші дослідники, зокрема С. Левін, вважають, що саме ця знахідка (клапанний механізм) стала початком розвитку нового окремого сімейства мідних духових інструментів – бюгельгорнів (Bügelhorn), які згодом сформували основу духових оркестрів [116, с. 196].

Цікавим кроком розвитку валторни виявилися експериментальні винаходи англійського майстра ірландського походження Ч. Клаггета (у різних джерелах його прізвище транскрибують по-різному – Ч. Клаггет [87], Ч. Клайджет [75], Ч. Клаже [42] тощо), який 1780 року запропонував поєднати два інструменти з різним строем в одному. Тобто дві валторни з'єднувалися однією мундштучною трубкою з єдиним мундштуком та за допомогою окремого механічного вентиля виконавець міг спрямовувати повітря в обраний ним інструмент [75, с. 25]. Це надавало можливість валторністу в процесі гри користуватися діапазоном і звуками відразу двох строїв натуральних інструментів, що дійсно певною мірою розширювало



виконавські можливості, але ж питання хроматизації в цій конструкції валторни остаточно вирішити не вдалося. Крім цього, такий інструмент значно збільшився у розмірах і вазі, що робило виконання на ньому дещо незграбним і не зовсім зручним. Саме ці причини і загальмували поширення такої конструкції валторни.

Тим часом, ідею поєднання двох інструментів в одному Ч. Клаггет втілював також для удосконалення конструкції труби. 1788 року він запропонував модель хроматичної труби, яка являла собою фактично об'єднання двох різних інструментів (з різними строями – D і Es) з одним загальним мундштуком. Ця труба, у порівнянні з її валторновим аналогом, відрізнялася й тим, що її клапан міг не тільки переключати на одну з двох труб, але за його допомогою можна було знижувати загальне звучання на цілий тон, що й дозволяло отримати повний хроматичний звукоряд [87, с. 175]. Така зміна тону відбувалася, звісно, не сама собою. Вона функціонувала завдяки додатковій довжині трубки, що включалася у процес, тобто збільшувала (чи відновлювала) основну довжину ствола після натискання-відпускання клапана. Саме в цій конструкції А. Карс вбачає зародок майбутньої системи клапанів для подовження трубки (ствола інструмента) [87, с. 176].

Суттєві кроки на шляху конструктивного оновлення валторни, у тому числі й в питаннях її хроматизації, були здійснені вже на початку ХІХ століття. Пов'язані вони з винаходом клапанної механіки (універсальної для усієї групи мундштучних інструментів) та спробами впровадити її до конструкції валторни.

На думку багатьох дослідників піонером у справі винаходу клапанної механіки справедливо вважається німецький майстер А. Блюмель, який 1814 року розробив такий механізм з натискними клапанами (циліндричними поршнями) [25; 42; 75; 87; 170 та ін.]. При натисненні клапан-поршня повітря відводилося в додаткову трубку (крон), а

при його відпусканні пружина повертала його на попереднє місце та перекривала прохід повітря додатковим каналом.

Через рік А. Блюмель продав патент на цей винахід берлінському валторністу і майстру музичних інструментів Г. Штольцелю, який разом ним згодом виготовив декілька двовентильних валторн. До вентильного механізму Г. Штольцель додав дві додаткові трубки (крони) різної довжини, кожна з яких керувалася окремим вентилям-пістоном. Перша давала змогу понизити звук на півтона, а друга – на цілий тон. А використовуючи їх разом можна було отримати пониження звуку на півтора тони [87, с. 176]. Механіка з вентилями-пістонами натискного типу в широкій практиці і отримала назву клапанної механіки. Цей винахід майстри запатентували 12 квітня 1818 року, а в подальшому за ним закріпилася назва «вентилі Блюмеля» або «німецькі вентиля» [75].

На перших порах клапанні інструменти (вентиль-пістон) не здобули широкого розповсюдження, отримуючи не завжди позитивні реакції від виконавців. Так, відомий французький валторніст Л. Допра, який придбав для себе вентильний інструмент А. Блюмеля, після декількох спроб його використання зробив висновок про недосконалість клапанно-пістонної механіки [там само].

Щодо розвитку валторнової виконавської техніки у цей період, то слід відмітити цікаві факти використання багатоголосся (мультифоніки), і не як окремих експериментів, а в академічній творчості провідних композиторів того часу. Мова йде про Концертіно для валторни з оркестром (ор. 45) К.-М. Вебера (1806). 1815 року композитор зробив другу версію твору, збагативши його використанням акордової техніки [141, с. 106]. К.-М. Вебер здійснив цю редакцію для відомого музиканта-валторніста того часу Себастьяна Рауха, який вже у той час досконало володів такою рідкісною технікою гри. Утім, дослідник Д. Муєтдінов, спираючись на дані Є. Даннера, зазначає, що техніка акордової гри на валторні, все ж, була відома і значно раніше, у XVIII столітті [там само].

Наступним кроком конструктивного розвитку валторни стало вдосконалення самого механізму вентилів французьким валторністом П'єром-Йозифом Майфредом, який 1826 року замовив майстру Жану Крістофу Лаббе валторну з двома помповими клапанами. Ці клапани являли собою перероблений і вдосконалений механізм німецьких вентилів [75, с. 26]. Окрім того, Ж. К. Лаббе виготовив ще один різновид інструмента – *кулісну* валторну, тобто валторну з кулісним механізмом, подібним до куліси тромбона. Як відомо, кулісна валторна подекуди отримала розповсюдження у виконавській практиці та певний час використовувалася в оркестрах Франції і Англії, але інструменти вентиляного типу виявилися технічно більш досконалими й поступово витіснили кулісні валторни з ужитку.

Важливою сходиною конструктивного оновлення валторни, й зокрема її вентиляно-клапанного механізму, стало уведення до нього *третього клапана*. Цей винахід був здійснений одночасно різними майстрами в різних країнах. Так, у Франції цю конструкцію розробив Жюль Галері, який потім разом з П.-Й. Майфредом втілював її у практику. Фактично у цей же час в Німеччині валторну з трьома вентилями виробив Г. Штольцель [42, с. 37]. Точну дату цих винаходів встановити не вдалося, але за словами П. Делія, це сталося через декілька років після проведення в Парижі національної виставки, яка відбулася 1827 року [75, с. 26]. Тобто, можемо припустити, що ці винаходи були здійснені на межі 1820–30-х років. Разом з тим, А. Карс приписує першість винайдення третього вентиля німецькому майстру К. Мюллеру з Майнца та датує її 1830 роком [87, с. 177].

Серед інших прикладів розробки конструкції валторни з трьома вентилями слід назвати ще два випадки. Перший пов'язаний з французьким майстром М. Періне, який 1830 року виготовив такий інструмент. У конструкції цієї валторни була представлена вже нова (тобто інша) система понижуючих помпових вентилів, що використовується у виробництві мідних духових й до сьогодні. Другий такий винахід здійснив віденський майстер Й. Ридль 1832 року. Він створив так звані віденські клапани,

функціонування яких відбувалося за допомогою клавіш з системою плечових приладів [75, с. 26–27].

Опускаючи питання першості авторства винаходу третього вентиля, слід зазначити важливість самого такого рішення щодо вдосконалення художньо-виражальних можливостей інструмента. Оскільки двовентильна механіка валторни (з тоновим і півтоновим вентилями) дозволяла виконувати в натуральному гармонічному звукоряді усі хроматичні звуки лише від четвертого натурального тону й до кінця діапазону вверх, то між третім і четвертим натуральними тонами залишався незайманим один півтон, а між другим і третім – взагалі недоставало аж три півтони. Тож, впровадження третього вентиля давало змогу виконання усього хроматичного звукоряду від тритону нижче другого натурального тону.

Ще одним відомим і важливим кроком на шляху розвитку валторнової механіки стало вдосконалення А. Блюмелем системи помпових (пістонних) клапанів-вентилів. 1828 року він запропонував валторну з трьома *поворотними (або обертовими) вентилями* [25; 42; 156]. Замість пістона (натискного механізму) майстер впровадив до механіки інструмента вентилялі обертального типу. Згодом майстер повернувся до своєї першої розробки – пістонно-помпового вентиляльного механізму. Дослідники підкреслюють факт отримання А. Блюмелем патенту саме на такий тип валторнової механіки та його відмову від більш досконалих обертових вентилів, які він визнав на той час невдалими [75, с. 27].

Як зазначає А. Карс, протягом першої половини ХІХ століття ідея вентиляльної механіки широко розроблялася різними майстрами в різних країнах, демонструючи різноманітні технологічні конструкції і пристрої. Але врешті-решт, з них вижили й утвердилися в широкій практиці виробництва мідних духових інструментів лише два варіанти: пістон (натискний клапан) і обертальний механізм [87, с. 176]. Упродовж ХІХ століття в Англії і Франції поширення отримали механіки з пістонами-клапанами, а в Німеччині – з вентилями обертального типу.

Незважаючи на майже одночасну появу різних конструкцій механіки з трьома вентилями-клапанами та їх проникнення до виконавської практики того часу, усе ж таки, єдиної універсальної системи на той час не існувало. Усі розглянуті вище приклади тривентильних інструментів різнилися між собою, містили в собі механізми як для пониження тону, так і для його підвищення. На цьому тлі відрізняється від інших саме валторна, сконструйована М. Перліне, механізм якої базувався виключно на системі занижувачих вентилів: 1-й вентиль занижував на тон, 2-й – на півтон, 3-й – на півтора тони. Тобто кожен звук натурального звукоряду можна було понизити на інтервал від півтону до тритону. Саме ця система, побудована на основі трьох понижувачих вентилів, згодом усталилася та надалі отримала широке розповсюдження, ставши основною для виробництва механік мідних духових інструментів. Вона надавала можливість виконувати усі звуки хроматичної гами в межах визначеного для цього інструмента діапазону.

Отже, хроматична валторна з більш-менш усталеними характеристиками була вже винайдена та розпочала свій шлях в музичному мистецтві. Але враховуючи усі органологічні переваги, які безперечно прийшли з винаходом помпової і вентильної механіки, хроматична валторна не відразу була адекватно сприйнята музичним суспільством й, зокрема, провідними композиторами того часу. Як зазначає А. Карс, перші проникнення вентильних інструментів до оркестрової партитури спостерігаються приблизно за два десятиліття після їх винайдення Блюмелем-Штольцем та вперше спостерігаються починаючи від 1835 року у партитурах Ф. Галеві та Дж. Мейєрбера, які писали для оркестру Паризької опери [87, с. 178–179].

Композитори ж першої половини XIX століття, в основному, продовжували створювати оркестрові твори з урахуванням натуральних валторн в строях часів віденських класиків. К.-М. Вебер також продовжував використовувати у своїй творчості тільки натуральні валторни, а Р. Вагнер і Дж. Мейєрбер для своїх оркестрових творів писали валторнові партії з

урахуванням складу з двох натуральних і двох вентильних (хроматичних) інструментів. Така ситуація в цілому переважала і тривала протягом майже усього XIX століття. Основна претензія, що виставлялася новій хроматичній валторні з боку відомих композиторів, крилася в її тембровій складовій. Тобто тембр цієї валторни вважався дещо збіднілим у порівнянні з натуральним інструментом.

Ця обставина вплинула й на фахову підготовку валторністів у музичних закладах. Так, в Паризькій консерваторії, починаючи від 1833 року, навчання гри на цьому інструменті проводилося у двох окремих класах: у класі натуральної і в класі хроматичної валторн. І лише 1897 року підготовка валторністів у цьому закладі була повністю переведена на хроматичний інструмент [75]. Тож можемо припустити, що виробництво хроматичних валторн та техніка гри на них значно покращилися до кінця XIX століття, а самі хроматичні інструменти до того часу вже досягли звукових якостей, які змогли зрівняти їх з натуральними та поступово витіснити останніх.

Цікаві спостереження про тривалий шлях інтеграції хроматичної валторни до оркестрової культури висловлює А. Карс у своєму дослідженні [87], виділяючи певні етапи такої еволюції. Так, дослідник зазначає, що процес входження цього інструмента до оркестру починає відбуватися у середині XIX століття, чому сприяє творчість таких видатних композиторів, як Г. Доніцетті, Г. Берліоз, Р. Шуман, Р. Вагнер. Але справжню боротьбу за своє існування в оркестрі хроматична валторна розпочинає і проводить протягом третьої чверті цього століття. Неабияку роль у цьому процесі відіграла творчість Р. Вагнера, Ф. Ліста, Дж. Верді, раннього П. І. Чайковського і А. Дворжака, що дало змогу остаточного укріплення хроматичного інструмента в оркестрі. І вже в останній чверті століття питання щодо типу інструмента (натурального чи хроматичного) задля його використання в оркестрі практично не ставилося. Якщо на перших порах в партитурах хроматична валторна позначалася окремою ремаркою

(«клапан», «вентиль», «пістон»), то наприкінці століття під словом «валторна» вже розуміли саме хроматичний інструмент [87, с. 179–180].

Хроматизація валторни призвела до зникнення необхідності виготовлення й використання великої кількості інструментів з різними строями. Але один універсальний стрій для хроматичної валторни також був обраний не відразу. Протягом певного часу цей тип інструмента виготовлявся та застосовувався в оркестровій практиці у строях E, Es, F, D. I врешті-решт, найпопулярнішим строем, який переважно і остаточно утвердився у виконавській (оркестровій, камерно-ансамблевій та сольній) сфері, виявився стрій F. Дослідники валторни виявляють основні причини, що призвели до утвердження і поширення саме цього строю. Серед них слід назвати такі: діапазон у строї F вміщує найбільшу кількість натуральних звуків, що значно впливає на якість тембрових характеристик інструмента; оптимальність довжини звукової трубки (ствола), а з нею і повітряного стовпа, що робить його в міру керованим; стрій F належить до групи середніх строїв, що забезпечує оптимальність і зручність у процесі транспонування партій [75, с. 28].

Отже, до межі XIX–XX століть найбільш поширеним видом валторни у професійній виконавській практиці стає хроматична тривентильна валторна з 12-футовою трубкою і строем F, яка поступово і на певний час витіснила усі інші різновиди.

Але на цьому пошуки конструктивного оновлення валторни не завершилися. Вони продовжувалися під постійно зростаючими вимогами щодо виражальних можливостей інструмента з боку композиторів і виконавців. Тому наступним етапом органологічної еволюції стало винайдення *чотиривентильної* валторни (або валторни з кварт-вентилем). Що ж не влаштовувало музикантів-професіоналів в інструменті з трьома вентилями і які причини призвели до пошуків нової моделі? Основною вимогою, особливо важливою у сфері композиторської практики, була можливість розширення робочого діапазону інструмента, в якому виконання

усіх звуків в усіх регістрах було б зручним і неускладненим, а звучання було б рівним, точним і повнозвучним.

З цього приводу П. Делій наводить такі міркування. Оскільки хроматична валторна у строї F має двадцять натуральних звуків, які у верхньому регістрі (у другій октаві) поступово переходять у хроматичний звукоряд, то точність їх виконання значно ускладнюється, а використання клапанів у цьому проміжку загальну ситуацію фактично не полегшує. Саме тому в оркестрах починають використовувати (поруч з валторною в строї F) й інші інструменти з високими строями, які не мають великої кількості натуральних звуків. Це дало змогу виконувати високі партії точніше і значно стабільніше [75, с. 29]. Отже, в оркестровій практиці того часу, в основному, використання валторн утвердилося в такій комбінації: високі – 1-а в строї B, 3-я – в строї A; низькі: 2-а – в строї F, 4-а – в строї Es, що, в принципі, вирішувало поставлену задачу.

Зі свого боку, чотиривентильна валторна спрощувала вирішення зазначеної проблеми у інший спосіб. Четвертий вентиль з кроном, який додавався до трьох існуючих, давав можливість понижувати стрій на інтервал, відповідний довжині його крону, і, в результаті, в одному інструменті поєднувалися властивості двох різних строїв. Це дозволяло швидко змінити стрій на інший, а з ним – отримати нові звуковиразові й виконавські можливості. Так, зазвичай, чотиривентильна валторна F діставала властивості строю Es, а валторна в строї B – можливості строю A. Тобто звуковий ресурс двох високих інструментів поєднувався в одному високому, втім, як і двох низьких – в одному низькому.

В умовах інтенсивного розвитку музичного мистецтва наприкінці XIX століття та зростаючих вимог щодо інструментального й оркестрового виконавства проблема вдосконалення виражальних можливостей музичних інструментів, зокрема інструментів групи мідних духових, залишалася постійно актуальною. Поєднання в одній валторні двох високих (або двох низьких) строїв шляхом введення четвертого вентиля з кроном стало



важливим кроком на цьому шляху. Але в професійному музичному середовищі поставала нова амбітна задача – поєднання в одній валторні двох різновисотних строїв (високого й низького). Це відкрило б перспективи щодо розширення художніх можливостей самої валторни, а також солуючих валторнових партій в оркестрі та камерних ансамблях.

Цю задачу вирішив відомий німецький майстер К. Круспе, який 1898 року (за іншими даними – 1897 року [46]) сконструював інструмент, що вмщував у собі два різновисотні строї – F і B [25, с. 41; 75, с. 30; 87, с. 172]. Такий винахід відкривав перед музикантами універсальні виконавські перспективи, тобто можливість виконувати на одному інструменті специфічний музичний матеріал, призначений і для високої, і для низької валторн. Таку модель інструмента, яка й донині широко використовується в музичній практиці, назвали *подвійною хроматичною валторною* (в німецькомовному варіанті – *Doppelhorn*). Конструкція інструмента являла собою принципово новий підхід до його технологічної організації. За словами П. Делія, відмінність цієї моделі валторни від попередньої (звичайної чотиривентильної) криється в тому, що К. Круспе виготовив і впровадив до конструкції інструмента універсальну голосову машину з двома рядами кронів: один – для високого строю (B), інший – для низького (F). У такому випадку використання четвертого вентиля давало можливість спрямовувати повітряний струмінь або в один ряд кронів, або в додаткову трубку, що переходила в другий ряд кронів [75, с. 31]. Отже, подвійна валторна змогла вмістити в собі властивості відразу двох інструментів – з низьким і високим строями.

Майже одночасно з появою подвійної валторни з'являється також й інша конструкція інструмента, спрямована на досягнення фактично тих же художніх задач (поєднання в собі звукових можливостей двох строїв – F і B), але яка принципово відрізняється від попередньої саме конструкцією голосової машини. Цю модель було названо *півторинною* (або *комбінованою*) чотиривентильною валторною [25; 31; 117; 156].

Якщо в основі конструкції подвійної валторни використано два набори кронів (відповідно для досягнення двох строїв F і B), то механіка півторинної валторни побудована на базі моделі зі строем B. Тобто додатковий набір кронів, задіяних у ній, являє собою такі крони, які збільшують основні крони B-строю до розмірів кронів строю F. Тож, на відміну від подвійної валторни, де рух повітря відбувається виключно за одним з двох напрямів (кронів), у конструкції півторинної валторни він може відбуватися або за одним напрямом (по кронах B-строю) або за двома одночасно (для отримання строю F) [75, с. 32]. Перевагою півторинної валторни над подвійною можна вважати конструктивну спрощеність, меншу кількість задіяного матеріалу (металу) для її виготовлення, а значить – і меншу вагу інструмента, що також позитивно відбивається і на процесі гри на ньому.

Але на цьому вимоги щодо універсалізації валторни не закінчувалися. Основною метою професійних музикантів і майстрів інструментів вбачався пошук такої конструкції інструмента, яка б вміщувала в собі звуковиразні й виконавсько-технологічні властивості усіх основних її різновидів. Тобто не лише двох високих (або двох низьких) чи високої і низької разом, а можливість одночасно використовувати переваги усіх чотирьох строїв. Тож така конструкція була винайдена і названа *п'ятивентильною валторною*. На сьогоднішній день винахід цієї моделі інструмента залишається останнім суттєвим і принциповим кроком конструктивної еволюції валторни.

П'ятивентильна валторна являє собою вдосконалений варіант подвійної чотиривентильної валторни. Тобто, додатковий п'ятий вентиль (з додатковим кроном для пониження) надавала можливість понижувати стрій інструмента на певний інтервал і отримувати новий стрій. Отже, подвійна валторна зі строями F і B завдяки використанню п'ятого вентиля отримувала ще два додаткові строї – A і Es. Крім того, така конструкція надавала ще й побічні зручності для виконання закритих звуків, оскільки в ній відпадала необхідність використовувати техніку введення руки у розтруб. Адже п'ятий

вентиль, що спрямовувався на зміну (пониження) строю, дозволяв відповідно понижувати й окремі звуки на необхідний інтервал [75, с. 31; 156, с. 219].

Три-, чотири- та п'ятивентильні інструменти з повною хроматизацією протягом ХХ століття стали уособленням основного конструктивного типу валторни, який був широко й безальтернативно представлений в оперно-симфонічній, камерно-інструментальній і сольній творчості світової академічної музичної культури. Цей інструмент, зі своїм комплексом інструментальних виражальних засобів, повною мірою відповідав художнім запитам і намірам найвидатніших композиторів минулого століття (П. Хіндеміта, Р. Штрауса, М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Мессіана, Ф. Пуленка, Р. Глієра, В. Лютославського, П. Булеза та ін.), що яскраво появилось в їх музичній творчості (оркестрових валторнових партіях, ансамблевих композиціях за участю валторни, валтонових творах малих і великих форм, інструментальних концертах тощо).

Наприкінці ХХ століття було сконструйовано і *потрійну* валторну, яка являла собою розглянуту вище подвійну, але з іще одним додатковим рядом кронів, що дозволило, окрім іншого, використовувати її одночасно й у високих теситурах (переважно в строях F, Es, B). Така конструкція вплинула на збільшення ваги інструмента, а тому задля його полегшення дещо пізніше була винайдена ще одна конструкція – так званої *компенсованої* валторни, в якій один ряд кронів передбачався для строя B, другий – для строя F, а третій – для Es, тобто для високого регістру.

В останній третині ХХ століття спектр виконавської валторнової техніки характеризується суттєвим розширенням способів і прийомів гри; пошуком і впровадженням нових темброво-акустичних звучностей і ефектів, побудованих на основі колористики й сонористики; освоєнням новітніх композиційних технік, що значно актуалізувалися в сучасній валторновій музиці зазначеного часу, а саме: різноманітних проявів алеаторики й мінімалістики, серійної техніки й додекафонії, мікрохроматики та ін. Серед найцікавіших композицій для валторни (соло, в ансамблі, соло з оркестром),

які належать провідним митцям кінця ХХ століття та в яких найбільш вичерпно проявляється комплекс сучасної виконавської валторнової техніки, слід назвати Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» та 10 п'єс для духового квінтету Д. Лігеті, «Fanfare for the common man» А. Копланда, «Колізей» Т. Бедеті, «Corale» Л. Беріо, «Італійські пісні» Е. Денісова, Adagio molto (з Концерту для віолончелі і п'яти духових) Г. Дорохова, «Призвуки» В. Горлінського, «Лісова музика» В. Сільвестрова, концерти для валторни з оркестром Є. Станковича і Л. Колодуба та ін.

Отже, конструктивна еволюція валторни, що в своїх основних векторах відбувалася протягом декількох століть, у ХХ столітті прийшла до стабілізації основних конструктивних, органологічних і звуковиразових характеристик у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична тривентильна валторна, хроматичні чотиривентильні й п'ятивентильні валторни, подвійні, півторинні й потрійні валторни.

Найбільш універсальними у виконавській практиці другої половини ХХ століття виявилися саме подвійна й півторинна валторни, які були спроможними до виконання оркестрових партій як у високій, так і в низькій теситурах. Вони мають широкий робочий діапазон та досить розвинені можливості щодо виконавської техніки, представлені різноманітними видами і типами музичного викладу: від віртуозних пасажів на основні звукорядів, розгорнутих і ламаних арпеджіо – до мелодичних побудов із складними контурами, від складних стрибків на малі й великі інтервали – до різноманітної мелізматики й сонорних ефектів, від розмаїття штрихів і артикуляційних прийомів – до гармонічної хоральної вертикалі у два та навіть три голоси. Ці моделі інструментів і сьогодні дозволяють виконувати як оркестрові партії різної складності, так і сольні камерно-ансамблеві твори різних авторів, композиторських шкіл, епох, стилів і жанрів, написаних як виключно для натуральної валторни, так і для сучасного хроматичного інструмента.

Більш наочно основні періоди еволюційного розвитку конструкції і художньо-виражальних можливостей валторни протягом XIX–XX століть можемо простежити за наступною таблицею (див. таблицю 2.3.).

Таблиця 2.3.

**Хронологія конструктивно-органологічної і художньої еволюції  
валторни протягом XIX–XX століть**

III етап (розвиток і функціонування сучасної хроматичної валторни)	Періоди	Часові межі	Конструктивні зміни інструмента	Наслідки, художні особливості та сфери застосування	Специфіка виконання і техніки гри
	<b>1-й (8-й) період (друга половина XVIII ст.)</b>	1762 – 1777? рр. Санкт-Петербург	Винахід Ф. Кьобелем механізму клапанів, що дозволяли отримувати у процесі гри окремі хроматичні звуки, а також винахід ним додаткового пристосування для отримання так званого аморного тону з метою запобігання погіршення звуку при використанні системи отворів	Винахід Ф. Кьобеля дав поштовх для розвитку нового окремого сімейства мідних духових інструментів – бюгельгорнів. Конструкція була технологічно складною та недосконалою; сама технологія її виробництва трималася у секреті	Можливість гри в різних тональностях, у тому числі й у тих, що були недоступні для натуральної валторни, а також наявність певних хроматичних звуків. Складність опанування виконавською технологією

## Продовження таблиці 2.3

		1780 р. Англія	Внахід Ч. Клаггета – поєднання двох інструментів з різним строем в одному (з одним мундштуком)	Можливість використовувати діапазон і звуки відразу двох натуральних інструментів з різним строем, що певною мірою дійсно розширювало виконавські можливості	Питання хроматизації остаточно вирішити не вдалося. Інструмент значно збільшився у розмірах і вазі, що ускладнювало виконання та техніку гри
<b>2-й (9-й) період (перша третина XX ст.)</b>		1814 р. Німеччина	«Вентилі Блюмеля» (або «німецькі вентилі»). Розробка А. Блюмелем механізму з натискними (клапанними) вентилями (циліндричними пістонами)	Основа вентильної механіки, універсальної для усієї групи мундштучних інструментів;	У комбінації двох клапанних вентилів з'являлася можливість понижувати звук від півдо півтора тона.
		1818 р. Берлін	Винахід двовентильної валторни Блюмеля-Штольцеля	Разом з тим, не забезпечували повний хроматичний звукоряд уздовж усього діапазону	Розширена хроматична дільниця звукоряду сприяла розвитку техніки гри
		1826 р. Франція	Двоклапанна валторна П.-Й. Майфреда і Ж. К. Лаббе	Вдосконалення вентильної механіки	Мало відбилося на подальшому розвитку техніки гри
		Межа 1820–30-х рр. Франція	Винахід Ж. К. Лаббе кулісної валторни	Спроба конструктивної організації валторни за принципом тромбона	З часом виявилася не перспективною, оскільки передбачала інші принципи й техніку гри

## Продовження таблиці 2.3

<b>3-й (10-й) період (кінець 1820-х – поч. 1830-х рр.)</b>	Межа 1820–30-х рр. Франція, Німеччина, Австрія	Винахід і впровадження третього вентиля до механіки валторни (Ж. Галері, Г. Штольцель, К. Мюллер, Й. Ридль)	Незважаючи на збільшення звукоряду, не забезпечували повний набір звуків хроматичної гама уздовж усього діапазону	Розширення хроматичного звукоряду сприяло подальшому розвитку виконавської техніки
	1828 р. Німеччина	Винахід і впровадження Ф. Блюмелем тривентильної механіки іншого типу – з поворотними (або обертовими) вентилями замість помпових	Утвердилася в широкій практиці виробництва мідних духових інструментів аж до сьогодення	Кардинальний крок на шляху становлення і стабілізації основних засобів і прийомів виконавської техніки
	Межа 1820–30 х рр. Франція	Тривентильна валторна М. Періне	Попри повну хроматизацію залишалася лише в одному строї	У комбінації трьох вентилів з’являлася можливість понижувати звук від пів- до тритону; можливість виконання повного хроматичного звукоряду значно збільшила виконавські можливості
	Кінець XIX ст.	Створення чотиривентильної валторни	Поєднання звукового ресурсу двох інструментів з різними строями (високими або низькими) в одному	Сприяло частковій універсальності валторни та техніки гри на ній
<b>4-й (11-й) період (кінець XIX – поч. XX ст.)</b>				

## Продовження таблиці 2.3

		1898 р. Німеччина	Винахід К. Круспе механіки з двома рядами куліс; винахід подвійної хроматичної валторни з чотирма вентилями	Поєднання звукового ресурсу двох різновисотних валторни (з високим і низьким строями) в одному інструменті	Ускладнювала конструкцію і збільшувала вагу інструмента, що негативно відбивалося й на техніці гри
		Початок XX ст.	Винахід півторинної (або комбінованої) валторни	Спрощення конструкції та зменшення ваги інструмента при наявності звукових переваг подвійної валторни. Часткова універсалізація	Нові звукові характеристики сприяли розвитку художньо-виражальних можливостей і виконавської техніки
	<b>5-й (12-й) період</b>	Перша пол. XX ст.	Поява та поступове утвердження п'ятивентильної хроматичної валторни	Повна універсалізація. Поєднання звукового ресурсу чотирьох валторн (двох з високим і двох з низьким строями) в одному інструменті	Повна універсалізація валторни відбилася й на універсалізації та подальшій стабілізації базових засад виконавської техніки
	<b>6-й (13-й) період</b>	Друга пол. XX ст. – сьогодні	Винахід потрійної валторни; стабілізація й утвердження основних конструкцій і типів валторни як концертного інструмента. Подальші пошуки й розробки, пов'язані з покращенням органології валторни	Поліпшення художньо-виражальних властивостей шляхом впровадження нових сплавів металу, покращення механічних властивостей вентильної машинки та ін.	Не вплинули принципово на розвиток виконавської техніки



#### **2.4. Сучасне валторнове мистецтво у творчості провідних виконавців світу (кінець XX – початок XXI століття)**

Як було зазначено у попередньому підрозділі, конструктивна еволюція валторни, дійшовши до середини XX століття, уповільнила свій рух в контексті радикальних органологічних винаходів і трансформацій інструмента та здебільшого характеризується усталеністю його головних конструктивних і звуковиражальних параметрів. Основні органологічні характеристики валторни, що сформувалися у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична тривентильна валторна, хроматичні чотиривентильна й п'ятивентильна валторна, подвійна, півторинна й потрійна валторни, фактично не змінюються вже протягом кількох десятиліть.

Але, разом з тим, процес поліпшення валторнової органіки остаточно не зупиняється і продовжує відбуватися аж до сьогодення, сфокусувавшись дещо в інших напрямках і аспектах, а саме: постійні пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей; винайдення нових матеріалів і сплавів металу, що позитивно впливають на поліпшення якостей звуку; пошуки рішень щодо зменшення ваги інструмента; покращення механічних властивостей вентильної машинки; удосконалення звуковидобувної ергономіки інструмента й інших ігрових якостей та ін.

На сучасному етапі органологічного розвитку валторни і валторного виконавства взагалі (тобто в останні десятиліття XX – на початку XXI століть), окрім перелічених вище типів інструмента, широко розповсюдженими у виконавській оркестровій практиці також залишаються й інші конструкції і різновиди валторни та валторноподібних інструментів: валторни-дисканти (для виконання барокової музики), натуральні валторни, вагнерівські труби тощо. Усі згадані різновиди сучасної валторни активно використовуються у світовій музичній практиці в жанрах оркестрового (симфонічного й духового) виконавства, камерно-інструментальній і сольній творчості, в академічній музиці класико-романтичного й модерново-

авангардного спрямувань, в естрадній, джазовій та деяких напрямках рок-музики. Справжнього ренесансу в музичній творчості останніх років зазнає натуральна валторна, яка з успіхом усе частіше впроваджується в оркестрові формації для виконання творів барокового і раньокласичного періодів, а сучасне виробництво і розповсюдження цих інструментів свідчить про позитивну динаміку такої тенденції.

На сьогодні світові виробники в галузі музичної індустрії пропонують велику кількість різноманітних моделей і типів валторн. Найбільш успішними в плані досягнення високої якості інструментів та їх популярності серед виконавців світу є такі провідні виробничі об'єднання (фірми): європейські, що становлять більшість (Paxman, Ricco Kühl, Dieter Otto, Engelbert Schmid, Cornford, Kruspe, Thien, Hans Hoyer, Dietemar Dürk), американські (Patterson, Lawson, Holton, C. G. Corn, Willson), а також азійські (китайські: Jupiter, Roy Benson, Brahner, König, Eastman; японські: Yamaha).

Активний розвиток валторного виконавства та його широка популяризація в світовій музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть відбувалися не лише завдяки піднесенню музично-інструментальної індустрії та виробництву високоякісних інструментів, а перш за все, через плідну творчу діяльність плеяди талановитих і відомих виконавців світу, мистецтво яких стало відображенням формування провідних жанрово-стильових й художньо-технологічних тенденцій цього виду сучасного інструменталізму. В цій когорті слід назвати таких митців, як Володимир Антонів, Володимир Бондарчук, Леонід Зельдич, Андрій Кирпань, Василь Пилипчак, Микола Юрченко, Валентин Марухно (Україна); Дмитрій Воронцов, Валерій Полех, Віталій Буяновський, Анатолій Дьомін, Аркадій Шилклопер, Леонід Вознесенський (Росія); Радек Баборак (Чехія), Герман Бауман, Петер Дамм, Штефан Дор (Німеччина), Лі Брацеджірділе (Австралія), Андрев Кларк, Джеф Нельсен (Канада), Піп Істоп, Стефен Стірлінг, Майкл Томпсон (Великобританія), Нурі Гуарначелі, Хав'єр Бонет (Іспанія), Зьорен Германсон (Швеція), Джовані Хофер (Італія), Крістоф

Штурценегер (Швейцарія), Марк Тейлор, Керрі Турнер, Кен Віллі, Ліррі Вільямс (США) та ін.

Далі у цьому підрозділі роботи пропонується огляд музичної творчості окремих провідних валторністів світу як відображення результативності втілення ними сучасної виконавської техніки у валторновому мистецтві сьогодення через характеристику їх індивідуальних виконавсько-стильових особливостей. Не є секретом, що сучасний валторніст-виконавець – це, перш за все, професіонал високої виконавської культури, який глибоко усвідомлює і відчуває істинну природу музично-виконавського процесу інтерпретації художнього змісту. А виконавські технології (як сукупність різноманітних технік, прийомів і способів гри) виступають в цьому процесі як пріоритетні засоби та проявляються в досконалості володіння ними виконавцем. Тож індивідуально-стильові риси валторніста, що віддзеркалюються у процесі здійснюваного ним ігрового акту, прямо впливають і на сам характер інтерпретації виконуваної музики, а з нею – і на адекватність формування звукового художнього образу.

Отже, для висвітлення індивідуально-стильових особливостей валторнної виконавської техніки було обрано чотирьох найвідоміших в музичній культурі сьогодення європейських валторністів – Радека Баборака (Чехія), Радована Влатковича (Хорватія), Джеффа Брайана (Англія), Валентина Марухна (Україна). Загальну інформацію стосовно творчості цих митців подано у додатку (див. Додаток В).

Чеський валторніст *Радек Баборак* (нар. 1976 року) вважається одним із найвідоміших представників сучасного сольного валторнового виконавства. Формування виконавського індивідуального стилю митця відбувається протягом усього періоду його творчої діяльності та сьогодні відрізняється неповторністю й оригінальністю. Його становлення здійснилося у процесі освоєння й оволодіння різними виконавськими техніками та позначилося індивідуальними особливостями.

Активно концертуючи (починаючи з 1993 року) як соліст та учасник всіляких ансамблевих складів, беручи участь у різних престижних міжнародних музичних конкурсах і отримуючи в них призові місця, Радек Баборак швидко здобуває всесвітнє визнання. В його творчому активі – фондові записи на декількох радіостанціях, виступи в телевізійних передачах в Нідерландах, Німеччині, Франції, Японії, Чехії, запрошення на виступи до концертних залів Токіо, Мюнхена, Берліна, Амстердама, Парижа, що пройшли з великим успіхом для нього саме як соліста-валторніста. Тривалий час музикант працює з видатними оркестрами світу – Симфонічним оркестром Баварського радіо, Німецьким симфонічним оркестром в Берліні, Симфонічним оркестром SWF, оркестром Кьольнського радіо, оркестром Чеської філармонії, оркестром «Моцартеум» Зальцбурга, симфонічним оркестром NHK в Токіо та ін. [220].

Репертуарний багаж Радека Баборака є достатньо широким та складається з багатьох віртуозних концертів для валторни барокової і класичної доби, великих романтичних творів і валторнової музики сучасних композиторів, зокрема К.-М. Вебера, Р. Шумана, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, Р. М. Глієра, М. фон Пауера, П. Дукаса, М.-Г. Арнольда, К.-М. Аттерберга, Е. Бозза та ін. Окрім цього, в постійному репертуарі митця містяться й концертні твори для валторни з камерним оркестром Л. Бетховена, Е. Бозза, Ф. Данца, П. Хіндеміта [221].

Специфіка виконавського індивідуального стилю Радека Баборака насамперед обумовлюється вишуканим художнім мисленням валторніста, що формує в його грі особливу музично-мовленнєву інтонацію й виконавський почерк. Тут доречно згадати висловлювання М. Михайлова, що «стиль у музиці являє собою єдність системно організованих елементів музичної мови, зумовлену єдністю системи музичного мислення як особливого різновиду художнього мислення» [137, с. 117].

Як зазначають музичні критики, Радек Баборак завжди демонструє чітке уявлення про задум і зміст твору, обмірковує його до найдрібніших

деталей, ретельно й точно обирає необхідні засоби виконавської виразності, що дозволяє йому утворювати єдину й цілісну художню форму [220]. Для індивідуального виконавського стилю Радека Баборака характерна віртуозність з ефектністю технічного амплуа, що перекликається з емоційною натхненністю романтичних почуттів. Він володіє особливим звуком, надзвичайним за красою і силою [там само].

Відмітна особливість музичної творчості Радека Баборака – це потреба в постійному самовдосконаленні як власне самої технології гри на валторні (в індивідуальному музично-художньому осягненні виконуваної музики і формуванні естетично-ціннісного ставлення до неї), так і в безпосередній творчій самореалізації. Чим досконалішою стає виконавська майстерність Радека Баборака, тим якісніше і достовірніше забезпечується виконавський та інтерпретаційний процес його творчого акту. Важливою передумовою свого художнього розвитку виконавець вважає свою потребу в постійному творчому пошуку, а також глибокий інтерес до валторнової виконавської (сольної, ансамблевої, оркестрової тощо) діяльності в цілому. Весь цей комплекс характеризується складним сплетінням інтелектуальних, вольових, емоційних станів Радека Баборака, і найголовніше, досконалим володінням усією виконавською технологією [220].

Важливу сторону сольного виконавства гри на валторні Радека Баборака визначає художня інтерпретація, яка пов'язана безпосередньо зі своєрідністю прояву виконавської майстерності музиканта. Повноцінне відображення ним емоційності в грі передбачає не тільки відповідний характер інтонування, але й адекватне відтворення та доповнення художньо-музичної образності конкретними артистично-виконавськими рухами.

Одним із видатних представників європейської валторнової школи є англійський валторніст *Джефф Брайан* (нар. 1946 року). Інформація про життя і творчість Джеффа Брайана є певною мірою обмеженою, але у нашому розпорядженні є інтерв'ю з відомим валторністом, в якому задокументовано також і відомості про його життєвий і творчий шлях [206].

Джефф Брайан отримав значний досвід оркестрового виконавства, працюючи протягом тривалого часу в різних відомих колективах світу, зокрема в Національному молодіжному оркестрі Великобританії, Борнмутському симфонічному оркестрі (на посаді першого валторніста), оркестрі Лондонської філармонії, Лондонському симфонічному оркестрі тощо. А з 1975 року й дотепер митець є концертмейстером групи валторн Королівського філармонічного оркестру в Лондоні [223].

Водночас, Джефф Брайан є постійним репетитором музичних програм Міжнародного молодіжного оркестру «I’CULTURE Orchestra», який складається з молодих музикантів різних європейських країн та є одним з найкращих і найбільш відомих молодіжних оркестрів світу. Виступаючи у складі «I’CULTURE Orchestra», автор цієї дисертації познайомився з цим унікальним музикантом-валторністом та зміг не лише поспілкуватися з митцем під час його майстер-класів, а й зробити з ним інтерв’ю [206].

У ході бесіди Джефф Брайан зауважував, що сучасне валторнове виконавство ставить до сьогоденішнього музиканта широкі й різноманітні вимоги. Це, насамперед, впевнене володіння всіма видами валторнової техніки, активне виконавське мислення, багата і розвинена емоційна сфера. За його словами, «свобода виконання – це наслідок величезної творчої роботи; <...> необхідно свої думки привести до повного узгодження з ідеєю твору, що декларується композитором» [206]. Все це дає можливість досягти максимальної виразності й переконливості у виконавському акті на валторні, що, зі свого боку, здійснюється за допомогою широкого комплексу різних виконавсько-виражальних засобів. Гра Джеффа Брайана також відрізняється врівноваженим поєднанням високого артистизму з майстерним володінням всіма специфічними виконавсько-технічними засобами.

Заслуга Джеффа Брайана у розвитку валторнового виконавства полягає, окрім іншого, у формуванні ним особливого виконавського стилю, створеного під впливом європейської академічної вокальної школи з її

широким і вишуканим розспівом. Цей виконавський стиль сьогодні став основою сучасної англійської школи гри на валторні.

Джефф Брайан має значний та різножанровий валторновий репертуар. У його творчому арсеналі представлена не тільки велика кількість сольних і камерних творів академічного спрямування, а й значний шар музики до кінофільмів, де валторнове соло виступає своєрідною музичною візитівкою. Це, наприклад, «Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Бетмен», «Джеймс Бонд», «Дружина французького лейтенанта» (за романом Джона Фаулза) та інші супер-треки кіно [223]. Така репертуарна різновекторність вказує на високу майстерність виконання митцем музичних творів найрізноманітніших стилів, жанрів та напрямів музики.

*Радован Влаткович* (нар. 1962 року) – хорватський валторніст і педагог, творча кар'єра якого нині пов'язана з провідними європейськими симфонічними колективами і музичними вишами, зокрема він працював солістом Берлінського симфонічного оркестру, головним валторністом в симфонічному оркестрі Берлінського радіо, викладав у Штутгартській вищій школі музики і театру, консерваторії «Моцартеум» у Зальцбурзі, Вищій школі королеви Софії в Мадриді. Його творча біографія є прикладом швидкого, ефективного й цілеспрямованого формування високопрофесійного соліста-валторніста й педагога.

У молодому віці музикант став лауреатом низки відомих міжнародних конкурсів, що, безсумнівно, стало поштовхом у ствердженні його подальшої професійної кар'єри. Сучасна географія виступів відомого валторніста досить широка і включає в себе гастрольні подорожі як соліста, так і педагога по класу валторни. Його запрошували до участі в багатьох європейських фестивалях, зокрема в Зальцбурзі, Відні, Единбурзі, Дубровнику, а також до виступів в Америці, Австралії, Ізраїлі, Кореї та Японії [225].

Радован Влаткович виступав як соліст з видатними і прославленими симфонічними та камерними оркестрами, такими як Баварський симфонічний оркестр, Оркестр радіо Штутгарта, Німецький симфонічний

оркестр, Мюнхенський камерний оркестр, Англійський камерний оркестр, Симфонічний оркестр ВВС, Віденський камерний оркестр, Оркестр «Санта Чечілія» в Римі, оркестр «Філармонія Роттердам», оркестри в Берні, Базелі, Цюріху, Леоні, Страсбурзі, Токіо тощо [46].

З 1992 року музикант працює на посаді професора в Державній вищій школі музики й виставкового мистецтва у Штутгарті. В елітарних музичних колах Радован Влаткович здобув авторитет як високоерудований та освічений музикант з глибокими теоретичними знаннями й значним практичним досвідом концертного виконавця, який вдало передає свої накопичені знання й професійний багаж молодому поколінню валторністів.

До особливих творчих досягнень Радована Влатковича слід віднести й премію німецьких критиків за запис виступів на CD, зокрема за виконання разом з Англійським камерним оркестром під орудою британського диригента Джеффри Тейта всіх валторнових концертів В. А. Моцарта і Р. Штрауса. Критики також підкреслюють, що всі диригенти і партнери-музиканти, які співпрацювали з валторністом, завжди надавали найвищу оцінку рівню його виконавської майстерності [225].

Виконавський стиль Радована Влатковича відрізняється від стилю інших сучасних валторністів тим, що музикант має високу, особливу культуру ведення звуку, демонструє майстерність інструментального інтонування, художню довершеність виконавської інтерпретації. Крім того, гра митця відрізняється витонченим музичним смаком, характерною емоційною чуйністю, неабияким творчим натхненням та яскравим артистизмом.

Безперечним показником майстерності Радована Влатковича та його виконавської стилістики є неперевершений рівень володіння найрізноманітнішими відтінками валторнового звучання, досконале орудування всіма видами виконавської техніки (інтонування й фразування, агогіка й темпоритм, мікродинаміка та ін.). Характерною ознакою виконавської манери музиканта є дуже чиста (без жодних призвуків) атака звуку. На противагу багатьом, навіть досвідченим, валторністам, Радован



Влаткович опанував бездоганний початок першого звуку, адже саме у виконавців на валторні він часом буває проблематичним. Основна ж (стаціонарна) частина звуку в його виконанні відрізняється особливою рівністю з помірною і збалансованою вібрацією та м'яким тембром. Можна з упевненістю констатувати, що виконавському почерку видатного валторніста Радована Влатковича притаманна бездоганна реалізація усього широкого комплексу різноманітних художніх вимог, що ставляться сьогодні до концертуючого музиканта-валторніста.

Яскравим представником сучасного українського валторнового мистецтва, який справедливо здобув широку популярність у музичному світі сьогодення, є заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського *Валентин Марухно* (нар. 1961 року). Його творча діяльність починалася з оркестру Народного ансамблю танцю імені Павла Вірського, а пізніше (з 1991 року) музикант обійняв посаду концертмейстера групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України [215].

Період подальшого мистецького розвитку В. Марухна набуває ознак універсальності та охоплює такі напрями, як виконавство та педагогіка у нероздільності їх творчого начала. Працюючи артистом Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, В. Марухно майстерно виконує надскладні оркестрові партії у творах українських і зарубіжних композиторів. Високу виконавську майстерність Валентина Марухна свого часу визнавали й видатні музиканти сучасності. Так, деякі епістолярні матеріали засвідчують, що Святослав Ріхтер у своєму щоденнику схвально висловлювався про гру українського валторніста в опері Б. Бріттена «Альберт Херрінг» (диригент В. Зива, Москва, 1983) [138].

Як відомо, практика сольного валторнового виконавства у 1990-ті роки була не дуже поширена у концертному житті України. Традиційно перевага залишалася за піаністами, скрипалями, іншими інструменталістами. Тож, саме тому активна концертно-виконавська діяльність Валентина Марухна

значно сприяла популяризації сольного валторнового виконавства та позитивно вплинула на залучення талановитої молоді до класу валторни Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який і очолює сьогодні музикант.

У власній виконавській і педагогічній діяльності Валентин Марухно втілює творчі ідеї свого наставника – валторніста-педагога Анатолія Дьоміна. Важливими рисами виконавського почерку В. Марухна є особлива майстерність звуковидобування та темброва відзнака звучання валторни, які отримали природну подальшу спадкоємність і розвиток у його студентів. Неперевершені звукові якості валторни у грі В. Марухна зумовлюють популяризацію його виконавства у середовищі колег-музикантів і студентів.

Митець завжди прагне досягти у грі своїх вихованців певного звукового ідеалу. На його думку, це можливо не тільки шляхом активного вдосконалення й зміцнення виконавсько-технічних навичок, а й за допомогою сталого гармонійного розвитку кожної особистості, її світогляду й загальної музичної культури. Педагогічні принципи В. Марухна наслідують і розвивають творчі погляди професора А. Дьоміна, які, зі свого боку, базуються на вихованні у валторніста-виконавця, так би мовити, вокального інтонування. Саме тому В. Марухно присвятив свою головну методичну роботу вокальній кантилені на валторні. Тут яскраво проявився і його власний виконавський стиль, що апелює до валторнових шкіл А. Дьоміна та В. Бабенка, до яких він і належить.

Важливою вимогою, яку В. Марухно ставить до своїх учнів, є постійне розширення виконавського репертуару, який повинен бути достатньо різноманітним за жанрами і стилями, включаючи кантиленні, віртуозні, малі й масштабні концертні твори, зокрема валторнові шедеври Є. Бозза, Й. Гайдна, П. Дюка, Л. Керубіні, В. А. Моцарта, А. Розетті, Р. Штрауса, Ф. Штрауса, Р. Шумана та ін. Наведені імена композиторів свідчать про те, що музикант прагне комплексного розвитку студента, де віртуозне володіння інструментом знаходиться у пріоритеті.

Найголовнішими завданнями, що ставляться на індивідуальних заняттях зі студентами, є робота над технікою звуковидобування і подальшого звуковедення, чіткою атакою звуку, координацією звуку в процесі його розвитку. В. Марухно у своїй роботі також робить акцент на вдосконалення технології виконавського дихання у студента-валторніста, яке має вибудовуватися на вихованні правильних фізіологічних відчуттів. Він рекомендує грати вправи та етюди у повільному темпі, а обов'язковою умовою є стеження за роботою м'язів черевного преса, які в моменти взяття дихання перед кожним звуком мають виконувати роль своєрідного міху. Для здійснення раціонального вдиху педагог В. Марухно пропонує прикласти мундштук інструмента до губ, а потім через кути рота й одночасно через ніс швидко і безшумно ввести в легені повітря. При цьому необхідно стежити, щоб вдих здійснювався за активної участі ребер грудної клітини і діафрагми.

Автор цього дисертаційного дослідження ґрунтовно освоїв творчі принципи та виконавські технології В. Марухна з мистецтва гри на валторні, п'ять років навчаючись у його класі. В. Марухна можна характеризувати як суворого, але справедливого й принципового педагога, вимоги якого базуються на значному багаторічному виконавському досвіді та глибокій професійній ерудиції.

Високий рівень виконавського мистецтва В. Марухна та його валторнова школа сьогодні є широко визнаним явищем у вітчизняній музичній культурі. Так, наприклад, лише в одному Національному заслуженому академічному симфонічному оркестрі України група валторн складається переважно з випускників його класу. Риси виконавської стилістики В. Марухна природно передаються його учням і послідовникам. Професійні музиканти і численні шанувальники концертних заходів оркестру завжди звертали увагу на чистоту інтонування та узгоджене звучання групи валторн цього колективу.

Роки плідної роботи на ниві педагогіки в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського дозволили В. Марухну виховати

плеяду яскравих валторністів, які сьогодні гідно представляють його виконавську школу як артисти провідних симфонічних оркестрів України і зарубіжжя. Серед них – А. Зінченко (солістка Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Є. Чуріков (концертмейстер групи валторн Загребського філармонічного оркестру в Хорватії), А. Шкіль (концертмейстер групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України), А. Лисенко (концертмейстер групи валторн Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Лонг Чеі (соліст симфонічного оркестру м. Гуанчжоу, Китай) та інші. Численні випускники валторнового класу В. Марухна сьогодні справедливо вважаються окрасою Київської школи духового виконавства та палкими провідниками кращих традицій вітчизняного мистецтва гри на валторні.

### **Висновки до другого розділу**

Протягом багатовікового історичного розвитку валторни і валторнового мистецтва в цілому виконавська техніка (як єдиний художньо-інструментальний виражальний комплекс і головний засіб реалізації цього мистецтва) перебувала в активному й перманентному трансформаційному русі, зумовленому як власне конструктивною еволюцією інструмента, так і жанрово-художніми канонами музичної культури різних часів і територій. Узагальнити ці процеси можна так:

1. Імпровізаційність, віртуозність і артистизм ставали визначальними рисами розвитку техніки гри на валторні й валторноподібних інструментах у різні історичні періоди, особливо – в музиці агонального (змагального) типу в античному світі. Адже змагальність в музиці як така значно сприяє й стимулює розвиток і артистичних властивостей музиканта-виконання, і виконавської техніки, що насамперед проявляється через віртуозне начало та мистецтво імпровізувати.

2. Колористична віртуозність також стала характерною і для інструментального виконавства трубадурів-мінезингерів періодів

Середньовіччя і Відродження. Характеризуючись значною універсальністю й мультижанровістю, мистецтво мінезингерів, трубадурів і труверів вимагало неабиякого віртуозного володіння інструментом, адже супровід та сольні інструментальні фрагменти в їх композиціях були не формальними чи художньо млявими, а мали оздоблювати основну мелодію яскравими, блискучими й вишуканими орнаментальними прикрасами. Це й спонукало до розвитку інструментальної виконавської майстерності та сприяло появі музикантів-віртуозів.

3. Вишукане віртуозне начало, але дещо в іншому амплуа, притаманне й інструментальній стилістиці *кларіно* барокової доби. Основними чинниками цього стали зручність і стійкість звуковидобування натуральних тонів відповідно до чистоти їх інтонування, наявність тривалих ділянок діапазону зі звуками, що йдуть підряд, легкість, яскравість, блискучість розгорнутих викладів віртуозного кшталту. Зазначені риси повністю корелювалися з канонами барокової музичної естетики та сприяли створенню виразних сольних валторнових партій, які за рівнем своєї віртуозності й яскравості практично не поступалися партіям інших інструментів барокового оркестру. Найвідомішими прикладами реалізації техніки і стилю кларіно є творчість Й. С. Баха (Бранденбурзький концерт № 1, Меса сі мінор), Г. Генделя («Музика феєрверку», «Музика на воді»), твори Г. Телемана і І. Фашема, а також концертів для валторни виконавців-композиторів того часу, які уособлювали собою яскравих музикантів-віртуозів: Й. Кнехтеля, Х. Рьолінга, Г. Рейнгарта, Й. Кванца тощо.

4. Музична культура класицизму і романтизму актуалізувала інші грані розвитку виконавської валторнової техніки, представлені звуко-тембровими й експресивними властивостями інструмента. По-перше, це ілюстративність, що спостерігається переважно у програмних творах і наділяє валторну декоративною функцією, здебільшого в образі мисливського рогу з його сигнальною атрибутикою (Симфонія № 31 «Із сигналами валторни» та Симфонія № 48 «Марія Терезія» Й. Гайдна, «Мисливська симфонія»

Л. Моцарта). По-друге – використання художніх можливостей валторни поза зображальною функціональністю, актуалізація тембрової сторони валторни з її м'якими й насиченими обертонами звуко-фарбами, можливістю тембрової взаємодії з іншими оркестровими інструментами (Симфонія Мі-бемоль мажор Г. Мона, твори К. Глюка, Л. Бетховена). Актуалізація образно-експресивної сторони звучання інструмента, трактування його як елегантного, поетичного, лірико-епічного в творчості митців ХІХ століття (Г. Доніцетті, Г. Берліоза, Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Дж. Верді, ранній етап творчості П. Чайковського і А. Дворжака).

5. Широкий спектр художніх характеристик валторнового звучання демонструє музична культура ХХ століття, в якій експресивна декламаційність мовлення цього інструмента концентрується в найрізноманітніших образно-емоційних проявах і жанрових началах – від глибинно-філософського лірико-драматичного вислову до напружено-енергійного остинатно-віртуозного викладу. Повна хроматизація інструмента, що сприяла значному розширенню й піднесенню його виражальних засобів, надала можливість ретельного й повноцінного використання валторни в оперно-симфонічній, камерно-інструментальній і сольній творчості видатних митців ХХ століття (П. Хіндеміта, Р. Штрауса, М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Мессіана, Ф. Пуленка, Р. Глієра, В. Лютославського, П. Булеза та ін.).

6. На межі ХХ–ХХІ століть спектр виконавської валторнової техніки характеризується суттєвим розширенням способів і прийомів гри; пошуком і впровадженням нових темброво-акустичних звучностей і ефектів, побудованих на основі колористики й сонористики; освоєнням новітніх композиційних технік, що значно актуалізувалися в сучасній валторновій музиці зазначеного часу, а саме: різноманітних проявів алеаторики й мінімалістики, серійної техніки й додекафонії, мікрохроматики та ін. Прикладом найцікавіших композицій для валторни (соло, в ансамблі, соло з оркестром), які належать провідним митцям кінця ХХ століття та в яких

найбільш вичерпно проявляються різноманітні компоненти сучасної валторнової техніки, можуть слугувати Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» та 10 п'єс для духового квінтету Д. Лігеті, «Fanfare for the common man» А. Копланда, «Колізей» Т. Бедеті, «Corale» Л. Беріо, «Італійські пісні» Е. Денісова, Adagio molto (з Концерту для віолончелі і п'яти духових) Г. Дорохова, «Призвуки» В. Горлінського, «Лісова музика» В. Сільвестрова, Квартет для 4-х валторн В. Рунчака, концерти для валторни з оркестром Є. Станковича і Л. Колодуба та ін.

Дослідження конструктивної еволюції валторни (від появи перших рогоподібних музичних інструментів й до сьогодення), здійснене у другому розділі дисертації, дає нам можливість вибудувати концепцію органологічного розвитку цього інструмента в цілісному й систематизованому вигляді. Насамперед, вбачається за доцільне структурувати хід цього процесу в формі періодизації, що, з одного боку, дає можливість охопити його в єдиному хронологічному русі, з іншого – виявити і виокремити певні фази і стадії цього процесу, детерміновані технологічними й звуковиразовими змінами і новаціями.

Отже, *періодизацію конструктивної еволюції валторни* вбачається логічним представити у вигляді двох паралельних рівнів, об'єднаних у єдине ціле. Перший рівень – це великі *етапи*, зміна яких демонструє кардинальні органологічні трансформації, що усталюються та призводять до формування фактично нового інструмента (з принципово новим комплексом художньо-виражальних можливостей). Другий рівень – це невеличкі *періоди-фази*, в яких відбуваються певні конструктивні й виконавсько-практичні новації, що виводять інструмент і його виражальні можливості на новий виток еволюційного розвитку.

Отже, можемо виділити три великі етапи органологічної еволюції валторни.

I етап – *підготовчий* (IX тис. до н.е. – початок XVII ст.) – поява, трансформація і розвиток різноманітних рогоподібних (валторноподібних) інструментів;

II етап – *формування валторни* (XVII–XVIII ст.) – стабілізація основних органологічних і звукових параметрів; формування валторни як сольного концертного і оркестрового інструмента у вигляді *натуральної* валторни;

III етап – *формування сучасної валторни* (друга половина XVIII – початок XXI ст.) – технологічне оснащення інструмента вентильно-клапанним механізмом, поява і розвиток *хроматичних* моделей валторни; стабілізація і вдосконалення основних конструктивних і органологічних характеристик хроматичного інструмента.

Періоди-фази конструктивної еволюції валторни є такими.

**I етап:** *1-й період* (IX тис. до н.е. – II тис. н.е.) – функціонування натуральних раковин і тваринних рогів у вигляді музично-інструментального знаряддя у часи давніх цивілізацій; виготовлення первинних духових інструментів (у тому числі й зігнутої округлої форми) з різних матеріалів (тваринних кісток, глини, дерева, а також з перших металевих матеріалів);

*2-й період* (II–I тис. до н.е. – IV ст. н.е.) – поява і функціонування перших рогоподібних інструментів – прямих пращурів валторни (у часи давніх цивілізацій Давнього Сходу і Давнього Риму): керена (та його різновидів – шофара і йовела), а також букцини і корни;

*3-й період* (Середні віки – V–XV ст.) – поширення і функціонування різних рогових інструментів (роги, рогоподібні труби і горни з вигнутою конічною формою) у військовій, мисливській, згодом у світській музиці (в мистецтві мінезингерів, трубадурів, труверів), а також в жанрі баштової музики;

*4-й період* (XIV – початок XVII ст.) – поява і розвиток мисливського рогу (Jagdhorn) як окремого музичного інструмента, поступова стабілізація його основних органологічних прикмет, у тому числі й спіралеподібної форми;



**II етап:** 5-й період (XVII – перша пол. XVIII ст.) – перші спроби введення валторни (мисливського рогу) до оркестру, поступова її адаптація у вигляді залучення декількох натуральних інструментів з різним строем; поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна»; подальший активний розвиток барокової валторни і стилю кларіно; паралельний розвиток і функціонування натуральної валторни в мисливській культурі під назвою «тромп»;

6-й період (середина XVIII ст.) – вдосконалення конструкції натуральної валторни шляхом впровадження системи додаткових трубок (кронів), які вставлялися між мундштуком і мундштучною трубкою; відкриття кронів (інвенцій) Гампеля-Вернера та винахід інвенційної валторни;

7-й період (друга пол. XVIII ст.) – впровадження подальших новацій А. Гампеля – відкриття техніки закритих звуків; зміна виконавської посадки і положення інструмента у напрямку розтруба вправо-вниз; розподіл партій валторни на високі і низькі та впровадження їх до оркестрової практики. Розвиток виконавства на низьких валторнах, їх конструктивне оновлення (збільшення мензури ствола і розтруба, зміна форми мундштука, відкриття нових звуків).

**III етап:** 8-й період (друга половина XVIII ст.) – перші спроби вдосконалення конструкції валторни задля розширення звукової шкали: винахід Ф. Кьобелем механізму клапанів, що дозволяли отримувати окремі хроматичні звуки; винахід Ч. Клаггетом поєднання двох валторн з різним строем в одному інструменті (з одним мундштуком);

9-й період (перша третина XIX ст.) – відкриття вентиляного механізму А. Блюмелем (т.зв. «німецькі вентиля») з натискними клапанними вентилями (циліндричними пістонами); винахід двовентильної валторни Блюмеля-Штольцеля і двоклапанної валторни П.-Й. Майфреда і Ж. К. Лаббе; паралельні спроби конструювання валторни за принципом конструкції тромбона (кулісна валторна Ж. К. Лаббе);

*10-й період* (кінець 1820-х – поч. 1830-х рр.) – винахід і впровадження тривентильної механіки; збільшення хроматичного звукоряду (механіки Ж. Галері, Г. Штольца, К. Мюллера, Й. Ридля); винахід А. Блюмелем тривентильної механіки іншого типу – з поворотними (або обертовими) вентилями замість помпових; тривентильна валторна М. Періне з повним хроматичним строем;

*11-й період* (кінець XIX – поч. XX ст.) – створення чотиривентильної механіки; винахід К. Круспе механіки з двома рядами куліс; винахід і впровадження конструкцій подвійної і півторинної (комбінованої) хроматичних валторн з чотирьома вентилями;

*12-й період* (перша пол. XX ст.) – винахід і впровадження у практику універсальної п'ятивентильної валторни, яка поєднувала в собі звуковий потенціал одразу чотирьох валторн (двох з високим і двох з низьким строями);

*13-й період* (друга пол. XX – початок XXI ст.) – винахід подвійної і потрійної валторн; подальше покращення темброво-динамічних властивостей, винайдення нових матеріалів і сплавів металу, зменшення ваги інструмента, покращення механічних властивостей вентильної машинки, удосконалення ергономіки інструмента й інших ігрових якостей.

Еволюція *техніки гри* на валторні відбувалася на тлі та у тісному взаємозв'язку з конструктивним формуванням інструмента, розвитком його художньо-виражальних властивостей та процесом його активного просування й закріплення у жанрах академічного музичного мистецтва. *Хронологія розвитку валторнової виконавської техніки* також передбачає декілька етапів.

*Перший етап* (до поч. XVII ст.) – час функціонування валторноподібних інструментів у музичній культурі здебільшого у прикладній ролі, тобто у військовій, мисливській, сторожовій, пастушій, світській (лицарські турніри, гладіаторські поєдинки й ін.) сферах, а також, значно рідше, в культовій музиці (губертові фанфари). Формування і

стабілізація основних способів (технік) звукоутворення та гри, заснованих на скоординованій триєдності роботи амбушюру, язика й дихального апарату та принципі передування. У цей час в окремих музичних культурах вже стають відомими техніка перманентного дихання та мікроінтервальна техніка.

*Другий етап* (XVII–XVIII ст.) пов'язаний з процесом трансформації мисливського рогу в натуральну валторну та функціонування її в ансамблево-оркестровій культурі епох бароко і класицизму. Формування і активне впровадження техніки гри і стилю *кларіно*, що ґрунтувався на широкій ділянці натурального звукоряду у високому регістрі та відрізнявся значною віртуозністю та естетичною вишуканістю звуку. Також у цей час відбувається: стабілізація постановки ігрового апарату і положення інструмента; формування нормативного комплексу виконавських прийомів на основі мовної техніки, спрямованих на виконання різноманітних штрихів і нюансів звуку; відкриття і поступове впровадження у виконавську практику техніки закритих звуків, формування принципів (технік) гри, окремо іманентних для високої та низької валторн.

*Третій етап* (кінець XVIII – початок XX ст.) відбиває специфіку формування виконавської техніки валторни в умовах активного конструктивного оновлення інструмента (винахід вентильної механіки), що насамперед призвело до його хроматизації; функціонування цього інструмента в музичній культурі романтизму. Це – період розширення нормативної бази виконавської техніки новими прийоми і способами гри (мультифонна техніка у творах К.-М. Вебера). Техніка виконання елементів інтонаційно-фактурного матеріалу в цей час ґрунтується на музичній стилістиці мистецтва романтизму та включає використання усіх типових елементів музичного мовлення, іманентних музично-інструментальній валторновій творчості цієї епохи в межах виражального комплексу інструмента (тобто – активна пасажна техніка, інтервальні стрибки, арпеджіо, трелі, репетиції, дубль-штрихи та ін.).

*Четвертий етап* (XX – початок XXI ст.) знаменується розвитком валторнової виконавської техніки в умовах функціонування сучасних конструкцій інструмента (чотири- і п'ятивентильних) та стильових напрямів музичного мистецтва XX століття. У цей час відбувається впровадження у виконавську практику нових технік і прийомів гри (вібрато, сморцато, осциляції, фрулато, звичайні й вертикальні флажолети, перманентне дихання та ін), а також специфічних прийомів гри й різноманітних звукових ефектів (техніки сурдин, ударні, шумові й сонористичні прийоми та ін.), які стали атрибутом сучасного музично-інструментального висловлювання.

Здійснений у цій роботі огляд виконавсько-стильових особливостей чотирьох провідних валторністів світу (Радека Баборака, Джеффа Брайана, Радована Влатковича та Валентина Марухна) через репрезентацію їх музичної творчості засвідчує високу результативність володіння ними усім спектром сучасної валторнової виконавської техніки та успішне втілення її у власній виконавсько-інтерпретаційній творчості. Разом з тим, цей огляд виявив дещо різні індивідуальні грані й пріоритети творчого переломлення виконавської техніки цими музикантами у власній концертній практиці, що є свідченням і неповторності індивідуального світовідчуття кожного справжнього майстра-інтерпретатора у реалізації ним художнього акту, і багатства палітри інструментальних виражальних засобів та виконавської техніки сучасної валторни.

Отже, для індивідуального виконавського стилю Радека Баборака характерна віртуозність з ефектністю технічного амплуа, що перегукується з емоційною натхненністю романтичних почуттів, володіння особливим за красою і силою звуком, а також чіткість уявлення про задум і художній зміст твору й вишуканість художнього мислення, що формує в його грі особливу музично-мовленнєву інтонацію.

Виконавство Джеффа Брайана відрізняється врівноваженим поєднанням високого артистизму з майстерним володінням усіма специфічними виконавсько-технічними засобами, присутністю активного

виконавського мислення в ході творчого процесу, розвиненою емоційною сферою. Крім того, Джефф Брайан є фундатором особливого виконавського стилю, який сьогодні став основою сучасної англійської школи гри на валторні та був створений ним під впливом традицій європейської академічної вокальної школи.

Виконавський стиль Радована Влатковича від стилю інших сучасних валторністів відрізняється особливо високою культурою ведення звуку, майстерністю інструментального інтонування, художньою довершеністю виконавської інтерпретації. Крім того, в грі митця можна підкреслити витончений музичний смак, характерну емоційну чуйність, неабияке творче натхнення та яскравий артистизм. Безперечним показником майстерності Радована Влатковича та його неповторним маркером його виконавської стилістики є неперевершений рівень володіння найрізноманітнішими відтінками валторнового звучання, досконале орудування всіма видами виконавської техніки, дуже чиста (без жодних призвуків) атака звуку.

Важливими рисами виконавського почерку Валентина Марухна є особлива майстерність звуковидобування та темброва відзнака звучання валторни. Неперевершені звукові якості валторни в грі Валентина Марухни досягаються ним за допомогою вдосконалення технології виконавського дихання, яке вибудоване на усвідомленні й вихованні правильних фізіологічних відчуттів дихального апарату музиканта-валторніста.

## ВИСНОВКИ

1. Питання виконавської техніки валторніста і загалом, і в різноманітних аспектах фігурують в широкому колі музикознавчої літератури. Здійснений історіографічний аналіз виявив доволі значний спектр джерел, що прямо чи опосередковано торкаються обраної у цьому дослідженні наукової проблематики та які представляють різні жанрові й тематичні напрями. Це об'ємний шар наукової й науково-методичної літератури, яка стосується: безпосередньо органології валторни та її історичної еволюції в світовій музичній культурі; інструментознавства в галузі мідних духових інструментів, теорії оркестровки та історії розвитку оркестрового жанру музичного мистецтва, в якому валторна виступає невід'ємною складовою; літератури з історії розвитку класичної музичної культури, спрямованої на виявлення і осмислення закономірностей інструментальної трансформації валторни в загальному процесі музично-культурної еволюції; проблематики виконавської технології, акустичних закономірностей і природи звукоутворення на мідних духових (у тому числі й на валторні), методики навчання гри на валторні та вдосконалення валторного виконавського мистецтва; теоретичних аспектів проблеми виконавської техніки музиканта-інструменталіста в широкому загальному музичному контексті та специфіки її функціонування в окремих інструментальних спеціалізаціях; проблем систематизації виконавських виражальних засобів в інструментальному мистецтві, дослідження нових прийомів і технік гри в їх проекції на виконавську інтерпретацію художнього змісту музичного твору.

Проведений аналіз джерел та історіографії за визначеною тематикою засвідчує відсутність у сучасному музикознавстві ґрунтовної теоретичної розробленості проблеми виконавської техніки валторніста, особливостей її еволюційної трансформації в процесі розвитку валторного мистецтва.

2. Поняття «виконавська техніка» в контексті сучасного музично-інструментального виконавства є доволі ємним і багатоаспектним явищем, теоретичне осмислення якого (під різними назвами) розпочинається фактично з часів зародження й ранніх етапів становлення мистецтва інструменталізму. Зокрема, описи техніки гри на різних інструментах, що існують на сьогодні як артефакти, можна зустріти вже у середньовічних та ренесансних трактатах (М. Преторіус, П. Тріше, А. Ф'юретер та ін.).

Процес системного вивчення й подальшого науково-теоретичного розроблення проблеми інструментальної виконавської техніки музикознавцями й музикантами-практиками, що розпочався ще у XVIII столітті та відбувається донині, охоплює вже близько трьох століть і у своєму розвитку пройшов декілька етапів. На цих етапах змінювалося розуміння сутності, природи й механізмів функціонування виконавської техніки, а в сучасному музикознавстві вони утвердилися як механістичний (Ж. Ф. Рамо, П. Роде, Ф. Калькбрєнер та ін.), анатомо-фізіологічний (Ф. Штейнгаузен, Л. Дєппе, Р. Брейтгаупт та ін.), психотехнічний (Ф. Бузоні, Г. Нейгауз, К. Ігумнов, І. Гофман та ін.), а також етап теоретичних концепцій XX століття (на основі синтезу художніх і механістичних підходів). Проведений ретроспективний аналіз розвитку теоретичної думки щодо питання виконавської техніки (в межах XVIII–XX століть) дає підстави стверджувати, що під цим поняттям переважна більшість авторів розуміла рухово-моторну організацію ігрової дії з поступовим визнанням в ній (від початку XX століття) детермінантного значення психічної (психофізіологічної) і слухової складової, а в подальшому – й художньо-образної домінанти як першочергової умови формування музично-ігрових рухів.

Науково-методична думка XX століття демонструє активний інтерес в дослідженні й подальшій розробці закономірностей функціонування виконавської техніки музиканта-інструменталіста, що насамперед виявилось в розширенні сутнісних меж поняття «техніка» – від розуміння його як суто рухової моторики й до усвідомлення на рівні комплексної виконавської

технології. Вже на початку ХХ століття в теорії інструментального виконавства спостерігається диференціація цього поняття на «техніку пальців» (рухово-моторний розвиток) і «техніку звуку» (А. Алмазова). Остаточно утверджений пріоритет художнього начала і психологічної складової у процесі формування і розвитку виконавської техніки музиканта-інструменталіста у ХХ столітті стимулював появу низки різних теоретичних поглядів, які принципово не суперечили одні одним. Так, у цей час з'являються такі поняття й концепції: «розумова техніка» (І. Гофман); «єдність внутрішньо-слухових уявлень і виконавської моторики» (К. Мартінсен); «єдність інтонаційно-виражальної, фактурно-технічної (техніко-сміслової) і фізичної сторін» (О. Шульпяков); «художня техніка (А. Бірмак); «техніка від інтонації» (за Асаф'євською концепцією «мистецтва інтонованого смислу»); «техніка від клавіатури» та «техніка від смислу» (М. Давидов); «психічні процеси (зокрема воля, увага, відчуття, сприйняття, мислення, пам'ять, уява) як першооснова формування і функціонування виконавської техніки» (В. Петрушин) та ін.

Сьогодні, у процесі подальшого теоретизування зазначеної проблематики, також доречним постає впровадження у виконавсько-музикознавчу практику поняття «техніки музично-мовленнєвого процесу» як сукупності технік музично-інструментального виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного тексту, що і пропонується в концепції структурної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста, представлений у результатах цього дослідження.

Широке розмаїття дефініцій поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» (авторів Г. Ципіна, Ю. Цагарелі, В. Петрушина, В. Леонова, М. Давидова, М. Анісімова, В. Іванова, А. Сичугова), що спостерігається сьогодні в музикознавчій літературі, відображає основний сенс сучасного розуміння цього терміна в цілісному й комплексному охопленні та демонструє узагальнююче його тлумачення, до якого включають усю сферу володіння музикантом-інструменталістом рухово-



смісловою і специфічно-технологічною організацією ігрового акту, спрямованого на звукову інтерпретацію художнього змісту музичного твору.

Як результат дослідження сутнісної сторони поняття «виконавська техніка музиканта-інструменталіста» автором цієї дисертації пропонується концепція її *структурної* організації, яка передбачає органічну взаємодію широкого кола компонентів як суто *рухової техніки* (рухових дій), так і власне *художньої техніки*. До першої відносяться великі ігрові рухи (корпусу, голови, рук) й малі ігрові рухи (пальцево-кистьові й мимічні рухи, рухи складників амбушюру у духовиків та ін.). Художня техніка, що формується на фізіологічній основі рухової техніки та передбачає своїм наслідком певний художньо-звуковий результат, вміщує в собі такі субсистемні компоненти, як *спеціалізовані інструментальні техніки*, що є іманентними для кожного окремого інструмента (техніка смичка на струнно-смічкових, куліси на тромбоні, міховедення на баяні-акордеоні, педальна техніка на роялі й цимбалах, техніка тремоло і щипка на струнно-щипкових та ін.) та *техніки музично-мовленнєвого процесу* (техніки звуковидобування і звуковедення, типові й специфічні способи і прийоми гри, техніки виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу тощо).

3. Специфіка виконавської техніки валторніста безпосередньо детермінована самою природою інструмента та його конструктивно-органологічними властивостями, оскільки суттєво залежить від його звукових (художньо-виражальних) якостей. Аналіз акустичних особливостей звукоутворення на валторні підтвердив прямий і закономірний зв'язок якісних характеристик звуку (його тембру, гучності, характеру, артикуляційних властивостей та ін.) з органологічною специфікою інструмента. Так, скручений кільцеподібно довгий і вузький ствол разом з інтенсивно розкритим звуковипомінявачем (розтрубом) сприяє видобуванню великої кількості натуральних звуків (впливаючи тим самим також і на діапазонні характеристики) та утворенню насиченого й багатого

тембрального спектру, що виводить валторну в коло найбільш унікальних інструментів мідної духової групи.

В основі виконавської техніки валторніста (як і в загалі – в основі комплексу його ігрових дій) знаходиться збалансований і розвинений виконавський апарат. Він являє собою сукупність органів і частин тіла виконавця, які системно організовані для виконання анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті та керуються центральною нервовою системою

Система виконавського апарату передбачає скоординовану роботу двох основних його блоків – виконавського й контролюючого. До першого блоку належать частини тіла корпусу, субсистеми органів дихання й органів губного апарату з язиком; до другого – мозок і центральна нервова система, органи слуху, органи зору тощо.

Структура валторнової виконавської техніки, яка розроблена автором в цій роботі, логічно будується на концептуальних засадах універсальної системної організації виконавської техніки музиканта-інструменталіста. Вона формується на основі синтезу компонентів рухової і художньої технік та передбачає наявність п'яти основних груп, які, зі свого боку, поділяються на окремі види й підвиди технік. Отже, це: техніка постановки ігрового апарату, техніка ігрових рухів, техніка звуковидобування, техніка звуковедення, способи і прийоми гри (як виконавська техніка), техніка виконання елементів інтонаційно-фактурного комплексу музичного матеріалу тощо.

4. Комплекс інструментально-виконавських прийомів (або прийомів гри) виявляється одним з найважливіших складників системи виконавської техніки музиканта-інструменталіста, оскільки виступає своєрідною базою художніх засобів щодо реалізації музично-виконавського акту. Здійснена в цьому дослідженні класифікація виконавських прийомів сучасного валторного мистецтва як складової частини комплексу його виконавської техніки, дає можливість спостерігати наявні синергетичні зв'язки між компонентами всередині груп (тобто класів і підкласів) та ієрархічні

взаємовідносини між ними. Крім того, систематизування виконавських прийомів передбачає й урахування їх інструментально-виконавської природи та конкретику художньо-звукового результату. Отже, перша група – це *типовий комплекс виконавських прийомів*, який включає як нормативні, так і розширені та допоміжні виконавські прийоми. Друга група – *прийоми, що спрямовані на додаткову зміну звукових параметрів: звуковисотного, тембрового, звукодинамічного та параметру багатозвучності (мультифонні прийоми)*. Третя група – *ударно-шумові й різноманітні сонористичні прийоми*.

5. Протягом багатовікового історичного розвитку валторни і валторнового мистецтва в цілому, виконавська техніка (як єдиний художньо-інструментальний виражальний комплекс і головний засіб реалізації цього мистецтва) перебувала в активному й перманентному трансформаційному русі, зумовленому, як власне конструктивною еволюцією інструменту, так і жанрово-художніми канонами музичної культури різних часів і територій. У різні історичні періоди домінантними властивостями валторнової техніки виступали: імпровізаційність, інструментальний артистизм (в музиці агонального (змагального) типу в античному світі); колористична віртуозність (мистецтво трубадурів-мінезингерів періодів Середньовіччя і Відродження); вишукане вокально-віртуозне начало (техніка і стилістика кларіно барокової доби); актуалізація звуко-тембрових й експресивних властивостей інструмента, ілюстративність тощо (Й. Гайдн, В. Моцарт, К. Глюк, Л. Бетховен); поглиблення образно-експресивної сторони звучання валторни, трактування її як елегійного, поетичного, лірико-епічного (Г. Доніцетті, Г. Берліоз, Р. Шуман, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Дж. Верді); широкий спектр художніх граней і характеристик в найрізноманітніших образно-емоційних проявах і жанрових началах в музиці ХХ століття (П. Хіндеміт, Р. Штраус, М. Мясковський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, О. Мессіан, Ф. Пуленк, Р. Глієр, В. Лютославський та ін.); впровадження нових темброво-акустичних звучностей і ефектів, побудованих на основі

колористики й сонористики, звукоекспериментальні пошуки, освоєння новітніх композиційних технік (Д. Лігеті, А. Копланд, Т. Бедеті, Л. Беріо, Е. Денісов, Г. Дорохов, В. Горлінський, В. Сільвестров, В. Рунчак та ін.).

Результатом дослідження конструктивно-органологічного й художнього розвитку валторни, яке було здійснене у цій роботі, пропонується концепція еволюції цього інструмента в цілісному й систематизованому вигляді, що надає можливість охопити цей процес в єдиному хронологічному русі та виокремити певні його фази і стадії, детерміновані конструктивно-технологічними й звуковиразовими новаціями.

Отже, *періодизація конструктивної еволюції валторни* пропонується у вигляді двох паралельних двох паралельних рівнів, об'єднаних у єдине ціле. Перший рівень – це великі *етапи*, зміна яких демонструє кардинальні органологічні трансформації, що призводять до формування фактично нового інструмента (з принципово новим комплексом художньо-виражальних можливостей). Другий – невеликі *періоди-фази* в яких відбуваються певні органологічні й виконавсько-практичні зрушення, що виводять інструмент і комплекс його виражальних можливостей на новий виток еволюційного розвитку.

У ході дослідження було виявлено *три етапи* органологічної еволюції валторни, які пропонується класифікувати у такий спосіб: *перший*, або *підготовчий* (IX тис. до н.е. – поч. XVII ст. н.е.), протягом якого відбулася поява, трансформація і розвиток різноманітних рогоподібних (валторноподібних) інструментів; *другий*, або *етап формування валторни* (XVII–XVIII ст.), під час якого здійснився процес стабілізації основних органологічних і звукових параметрів, що сприяло формуванню валторни як концертного (переважно оркестрового) інструмента у вигляді *натуральної валторни*; *третій етап*, або *етап формування сучасної валторни* (поч. XIX ст. – сьогодні), в ході якого відбулися технологічне оснащення інструмента вентильно-клапанним механізмом, винахід і розвиток *хроматичних* моделей, вдосконалення і стабілізація основних

конструктивно-органологічних параметрів і характеристик хроматичного концертного інструмента.

Періоди-фази конструктивної еволюції валторни логічно влітаються у зазначені етапи. *Перший етап: 1-й період* (IX тис. до н.е. – II тис. н.е.) – функціонування натуральних раковин і тваринних рогів у вигляді музично-інструментального знаряддя у часи давніх цивілізацій; виготовлення первинних духових інструментів (у тому числі й зігнутої округлої форми) з різних матеріалів (тваринних кісток, глини, дерева, а також з перших металевих матеріалів); *2-й період* (II–I тис. до н.е. – IV ст. н.е.) – поява і функціонування перших рогоподібних інструментів – прямих пращурів валторни (у часи давніх цивілізацій Давнього Сходу і Давнього Риму): керена (та його різновидів – шофара і йовела), букцини і корни; *3-й період* (Середні віки, V–XV ст.) – широке функціонування різних рогових інструментів (роги, рогоподібні труби і горни вигнутої конічної форми) у військовій, мисливській, згодом у світській музиці (в мистецтві мінезингерів, трубадурів, труверів), а також у жанрі баштової музики; *4-й період* (XIV – початок XVII ст.) – поява і розвиток мисливського рогу (Jagdhorn) як окремого музичного інструмента, поступова стабілізація його основних органологічних прикмет, у тому числі – спіралеподібної форми.

*Другий етап: 5-й період* (XVII – перша пол. XVIII ст.) – перші спроби введення валторни (мисливського рогу) до оркестру, поступова її адаптація у вигляді залучення декількох натуральних інструментів з різним строем; поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна»; подальший активний розвиток барокової валторни і стилю кларіно; паралельний розвиток і функціонування натуральної валторни в мисливській культурі під назвою «тромп». *6-й період* (середина XVIII ст.) – вдосконалення конструкції натуральної валторни шляхом впровадження системи додаткових трубок (кронів), які вставлялися між мундштуком і мундштучною трубкою; відкриття кронів (інвенцій) Гампеля-Вернера та винахід інвенційної валторни; *7-й період* (друга пол. XVIII ст.) –

впровадження подальших новацій А. Гампеля – відкриття техніки закритих звуків; зміна виконавської посадки і положення інструмента у напрямку розтруба вправо-вниз; розподіл партій валторни на високі й низькі та впровадження їх в оркестрову практику; розвиток виконавства на низьких валторнах, їх конструктивне оновлення (збільшення мензури ствола і розтруба, зміна форми мундштука, відкриття нових звуків).

**Третій етап:** *8-й період* (друга половина XVIII ст.) – перші спроби вдосконалення конструкції валторни задля розширення звукової шкали: винахід Ф. Кьобелем механізму клапанів, що дозволяли отримувати окремі хроматичні звуки; винахід Ч. Клаггетом поєднання двох валторн з різним строем в одному інструменті (з одним мундштуком); *9-й період* (перша третина XIX ст.) – відкриття вентиляного механізму А. Блюмелем (т.зв. «німецькі вентиля») з натискними клапанними вентилями (циліндричними пістонами); винахід двовентильної валторни Блюмеля-Штольца і двоклапанної валторни П.-Й. Майфреда і Ж. К. Лаббе. Паралельні спроби конструювання валторни за принципом конструкції тромбона (кулісна валторна Ж. К. Лаббе); *10-й період* (кінець 1820-х – поч. 1830-х рр.) – винахід і впровадження тривентильної механіки; збільшення хроматичного звукоряду (механіки Ж. Галері, Г. Штольца, К. Мюллера, Й. Ридля); винахід А. Блюмелем тривентильної механіки іншого типу – з поворотними (або обертовими) вентилями замість помпових; тривентильна валторна М. Періне з повним хроматичним строем. *11-й період* (кінець XIX – поч. XX ст.) – створення чотиривентильної механіки; винахід К. Круспе механіки з двома рядами куліс; винахід і впровадження конструкцій подвійної і півторинної (комбінованої) хроматичних валторн з чотирьома вентилями. *12-й період* (перша пол. XX ст.) – винахід і впровадження у практику універсальної п'ятивентильної валторни, яка поєднувала в собі звуковий потенціал одразу чотирьох валторн (двох з високим і двох з низьким строями). *13-й період* (друга пол. XX – початок XXI ст.) – винахід подвійної і потрійної валторн; покращення темброво-динамічних

властивостей, винайдення нових матеріалів і сплавів металу, зменшення ваги інструмента, покращення механічних властивостей вентиляльної машинки, удосконалення ергономіки інструмента й інших ігрових якостей.

Еволюція техніки гри на валторні відбувалася на тлі та у тісному взаємозв'язку з конструктивним формуванням інструмента, розвитком його художньо-виражальних властивостей та процесом його активного просування і закріплення у жанрах академічного музичного мистецтва.

*Хронологія розвитку валторнової виконавської техніки* також передбачає декілька етапів. *Перший етап* (до поч. XVII ст.) – час функціонування валторноподібних інструментів у музичній культурі здебільшого у прикладній ролі, тобто у військовій, мисливській, сторожовій, пастушій, світській (лицарські турніри, гладіаторські поєдинки й ін.) сферах, а також, значно рідше, в культовій музиці (губертові фанфари). Формування і стабілізація основних способів (технік) звукоутворення і гри, заснованих на скоординованій роботі дихального апарату, амбушюру й язика та принципі передування. У цей час також вже стають відомими техніка перманентного дихання та мікроінтервальна техніка.

*Другий етап* (XVII–XVIII ст.) пов'язаний з процесом трансформації мисливського рогу в натуральну валторну та функціонування її в ансамблево-оркестровій культурі епох бароко і класицизму. В цей час відбувається: формування і активне впровадження техніки гри і стилю *кларіно*, що ґрунтувався на широкій ділянці натурального звукоряду у високому регістрі та відрізнявся значною віртуозністю та естетичною вишуканістю звуку; стабілізація постановки ігрового апарату і положення інструмента; формування нормативного комплексу виконавських прийомів на основі мовної техніки, спрямованих на виконання різноманітних штрихів і нюансів звуку; відкриття і поступове впровадження у виконавську практику техніки закритих звуків, формування принципів (технік) гри, окремо іманентних високій та низькій валторні.

*Третій етап* (кінець XVIII – початок XX ст.) відбиває специфіку формування виконавської техніки валторни в умовах активного конструктивного оновлення інструмента (винахід вентиляної механіки), що насамперед призвело до його хроматизації; функціонування цього інструменту в музичній культурі романтизму; розширення нормативної бази виконавської техніки новими прийоми і способами гри (мультифонна техніка у творах К.-М. Вебера). Техніка виконання елементів інтонаційно-фактурного матеріалу в цей час ґрунтується на музичній стилістиці мистецтва романтизму та включає використання усіх типових елементів музичного мовлення, іманентних музично-інструментальній валторновій творчості цієї епохи в межах виражального комплексу інструмента (тобто – активна пасажна техніка, інтервальні стрибки, арпеджіо, трелі, репетиції, дубль-штрихи та ін.).

*Четвертий етап* (XX – початок XXI ст.) знаменується розвитком валторнової виконавської техніки в умовах функціонування сучасних конструкцій інструмента (чотири- і п'ятивентильних) та стильових напрямів музичного мистецтва XX століття. У цей час відбувається впровадження у виконавську практику нових технік і прийомів гри (вібрато, сморцато, осциляції, фрулато, глісандо, звичайні й вертикальні флажолети, перманентне дихання та ін.), а також специфічних прийомів гри й різноманітних звукових ефектів (техніки сурдин, ударні, шумові й сонористичні прийоми та ін.), які стали атрибутом сучасного музично-інструментального висловлювання.

Здійснений у цій роботі огляд виконавсько-стильових особливостей чотирьох провідних валторністів світу (Радека Баборака, Джеффа Брайана, Радована Влатковича та Валентина Марухна) через репрезентацію їх музичної творчості засвідчує високу результативність володіння ними усім спектром сучасної валторнової виконавської техніки та успішне втілення її у власній виконавсько-інтерпретаційній творчості. Разом з тим, цей огляд виявив дещо різні індивідуальні грані й пріоритети творчого переломлення



валторнової виконавської техніки цими музикантами у власній концертній практиці, що є свідченням і неповторності індивідуального світовідчуття кожного справжнього майстра-інтерпретатора у реалізації ним художнього акту, і багатства палітри інструментальних виражальних засобів і виконавської техніки сучасної валторни.

Отже, здійснене дослідження еволюції виконавської техніки в контексті розвитку мистецтва гри на валторні, що висвітлює історико-органологічну, культурологічну й мистецьку багатогранність цього процесу, дозволить закласти надійний фундамент для подальшого просування виконавсько-технологічних засад валторного мистецтва в напрямку їх подальшого осмислення, теоретичного узагальнення та практичного вдосконалення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андриевский И. М. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 16 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая. Книга первая. Москва : Музыка, 1978. 534 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая. Книга вторая. Москва : Музыка, 1980. 636 с.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
5. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая. Москва : Музыка, 1990. 560 с.
6. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура. Ленинград : Музыка, 1981. 194 с.
7. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки. Москва : Музыка, 1986. 240 с.
8. Анисимов Б. И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Ленинград : Музыка, 1979. 269 с.
9. Анисимов М. В. Исполнительское мастерство как проблема теории и практики искусства игры на духовых инструментах : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2016. 172 с.
10. Анисимов Б. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2014. № 5. С. 167–171.
11. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.
12. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-

- исполнительского искусства. Киев, 2006. 430 с.
13. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ : Задруга, 2010. 320 с.
14. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. Київ : Задруга, 2012. 408 с.
15. Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Київ : Задруга, 2013. 588 с.
16. Апатский В. Н. Духовые инструменты в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения. *Старовинна музика: сучасний погляд*. 2006. Вип. 41. С. 33–40.
17. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : Книга вторая. Интонация. *Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. V*. Москва : Академия наук СССР, 1957. С. 163–276.
18. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. *Библиотека пианиста*. Москва : Музыкальный сектор, 1928. Вып. 3. С. 130–189.
19. Барсова И. А. Книга про оркестр. Київ : Музична Україна, 1988. 160 с.
20. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1986. 23 с.
21. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. 282 с.
22. Беговатова М. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань, 2012. 310 с.
23. Беговатова М. Специфические приемы игры в современном сольном репертуаре саксофона. *Известия Самарского научного центра РАН*. Самара, 2011. Том 13. № 2 (6). С. 1467-1470.
24. Беговатова М. Система исполнительского процесса музыканта-духовика. *Вестник МГУКИ*. Москва, 2011. № 5 (43). С. 213–216.
25. Беленов Л. Д. Валторна. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2004. 320 с.

- 26.Беленов Л. Д. Валторна в оркестровой и сольной музыке барокко и классицизма : Лекция по курсу «Методика преподавания игры на духовых инструментах». Москва : РАМ имени Гнесиных, 2004. 100 с.
- 27.Беленов Л. Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков : дисс. ... докт. искусствоведения. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2005. 384 с.
- 28.Беленов Л. Д. Исследование развития конструктивных особенностей современных валторн и принципов игры на них : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. Ленинград, 1979. 18 с.
- 29.Бельканто. Валторна. URL: <https://www.belcanto.ru/valtorna.html> (дата обращения: 15.12.2019).
- 30.Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва : ИОСО РАО, 2000. 387 с.
- 31.Березин В. В. Валторна: были и небылицы. URL: <http://rmusician.ru/archives/3132/comment-page-1.htm> (дата обращения: 10.01.2020).
- 32.Березовский И. Психология техники игры на фортепиано в применении к преподаванию. *Библиотека пианиста*. Москва : Музыкальный сектор, 1928. Вып. 3. С. 15–60.
- 33.Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва : Музыка, 1972. Т. 1. 306 с.; Т. 2. 527 с.
- 34.Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстності. Київ : ДАКККіМ, 2009. 150 с.
- 35.Бирмак А. О художественной технике пианиста. Москва : Музыка, 1973. 140 с.
- 36.Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 311 с.
- 37.Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початка XX ст. Харків : Основа, 2013. 384 с.

38. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.) : автореф дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
39. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття. Дрогобич: Коло, 2017. 280 с.
40. Браудо И. А. Артикуляция: О произношении мелодии. Ленинград : Музыка, 1973. 196 с.
41. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ : Обласна друкарня, 1997. 150 с.
42. Буяновский В. М. Валторна. Москва : Музыка, 1971. 68 с.
43. Валторна. *Музыкальный словарь Гроува* / пер. с англ. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 166–167.
44. Валторна – история создания и развития. *Санкт-Петербургская городская детская музыкальная школа имени С. С. Ляховицкой* : веб-сайт. URL: <http://archive.is/zDdtg> (дата обращения: 23.12.2019).
45. Валторна. *Музыкальные инструменты* : Энциклопедия. URL: <http://muzin.ru/mednie/valtorna.html> (дата обращения: 07.12.2019).
46. Валторнист. *RUS Horn Club*. URL: <http://valtornist.ru/kruspe/> (дата обращения: 13.01.2020).
47. Вдов А. Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2005. 220 с.
48. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Советский композитор, 1978. 427 с.
49. Веприк А. М. Трактовка інструментів оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 304 с.
50. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва : Музгиз, 1963. 273 с.
51. Видор Ш., Рогаль-Левицкий Д. Техника современного оркестра. Москва : Госмузиздательство, 1938. 487 с.
52. Вискова И. В. Новая терминология в исполнительской практике на

- духовых инструментах. *Музыкальная академия*, 2009. № 1. С. 154–58.
53. Вискова И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2009. 25 с.
54. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
55. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. Москва : Академический проект, 2008. 399 с.
56. Гарбузов Н. А. Музыкальная акустика. Москва : Музыка, 1954. 236 с.
57. Гат И. Техника фортепьянной игры. Москва-Будапешт, 1967. 244 с.
58. Гивенталь И. А., Щукина Л. Д. Музыкальная литература. Г. Ф. Гендель. И. С. Бах. Москва : Музыка. Вып. 1. 1986. 442 с.
59. Гивенталь И. А., Щукина-Гингольд Л. Д. Музыкальная литература. К. В. Глюк. Й. Гайдн. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, Вып. 2. 1984. 479 с.
60. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів : АСВ, 2010. 183 с.
61. Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача. Львів : АСВ, 2013. 109 с.
62. Гишка І. С. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 293 с.
63. Гнедич П. П. История искусств: Западноевропейское барокко и классицизм. Москва : ЭКСМО, 2005. 141 с.
64. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне (комплексный анализ исполнительского процесса). Донецк : ДГК имени С. С. Прокофьева, 1998. 220 с.
65. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1961. 224 с.
66. Гриценко Ю. И. Некоторые закономерности звукоизвлечения на валторне : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1980.

- 166 с.
67. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро : ЛПРА, 2020. 304 с.
68. Громченко В. В. Вопросы взаимодействия традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. № 3 (26). С. 74–80.
69. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Москва-Ленинград : Госмузиздат, 1941. Т. I. Ч. I. 595 с.
70. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Москва-Ленинград : Госмузиздат, 1941. Т. I. Ч. II. 514 с.
71. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Москва-Ленинград : Госмузиздат, 1953. Т. II. Ч. I. 413 с.
72. Губарев И. В. Духовой оркестр. Москва : Советский композитор, 1963. 73 с.
73. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ, 2004. 300 с.
74. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста-акордеоніста. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. 116 с.
75. Делий П. Ю. Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08. Москва, 2003. 192 с.
76. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1956. 101 с.
77. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1962. 116 с.
78. Диков Б. А., Седрамян А. М. О штрихах духовых инструментов. *Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки*. Москва : Музыка. Вып. II. 1966. С. 182–211.

79. Докшицер Т. Трубач на коне. Москва : Композитор, 2008. 232 с.
80. Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского. Ленинград : Музыка, 1981. 206 с.
81. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Москва : Музыка. Вып. 4. 1980. 527 с.
82. Друскин М. Иоган Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 380 с.
83. Дряпіка В. І., Соколовський Ю. А. Російсько-український музичний лексикон. Кіровоград : Алтей, 1997. 239 с.
84. Закс К. Современные музыкальные оркестровые инструменты. Москва : Музгиз, 1932. 88 с.
85. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 17.00.03. Суми, 2018. 20 с.
86. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. Москва : Музыка, 2007. 128 с.
87. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
88. Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.
89. Карпяк А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2013. 378 с.
90. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX веков. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
91. Качмарчик В. Основы овладения системой перманентного выдоха при игре на флейте. Новый Раздол, Львовская обл., 1984. Рукопись.
92. Качмарчик В. П. Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 14–17.
93. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1995. 141 с.
94. Квашнин К. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах.



- Нижний Новгород : Издательство Нижегородской консерватории, 2012. 100 с.
95. Квашнин К. А. Сонористика и исполнительство на духовых инструментах. Самара : Изд-во СГАКИ, 2004. 71 с.
96. Келдыш Ю. В. / гл. ред. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 1. 1072 стб.
97. Келдыш Ю. В. / гл. ред. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. 960 стб.
98. Келдыш Ю. В. / гл. ред. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. 1104 стб.
99. Келдыш Ю. В. / гл. ред. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.
100. Келдыш Ю. В. / гл. ред. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. 1056 с.
101. Кирилина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х т. Москва : Московская консерватория, 2009. 1128 с.
102. Климовский А. О творческом процессе Бетховена : Исследование. Ленинград : Музыка, 1979. 176 с.
103. Князев В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 188 с.
104. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва, 1969. 342 с.
105. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1976. 368 с.
106. Козлін В. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 32 с.
107. Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии : Энциклопедия. Москва : Композитор, 2003. 400 с.
108. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975.

- 477 с.
109. Кремлёв Ю. А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1972. 316 с.
110. Кремнев Б. Г. Вольфганг Амадей Моцарт. Москва : Молодая гвардия, 1958. 283 с.
111. Крунтяева Т. С., Молокова Н. В., Ступель А. М. Словарь иностранных музыкальных терминов. Ленинград : Музыка, 1985. 142 с.
112. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
113. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
114. Кузуб Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дисс. ... канд. культурологи : 24.00.01. Екатеринбург, 2010. 24 с.
115. Куслін О. В., Пермяков І. І. Моторика та шляхи її вдосконалення. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Київ, 2016. Вип. 8. С. 111–115.
116. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. I. Ленинград : Музыка, 1973. 264 с.
117. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. II. Ленинград : Музыка, 1983. 192 с.
118. Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. Ростов-на-Дону, 2010. 348 с.
119. Леонов В. Теория исполнительства на духовых инструментах : терминологический аспект. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону, 2016. С. 56–60.
120. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Москва : Классика-

- XXI, 2003. 148 с.
121. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1983. 694 с.
122. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. II Москва : Музыка, 1982. 668 с.
123. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Москва : Музыка, 1980. 285 с.
124. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва, 1985. 158 с.
125. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Львів, 2017. 20 с.
126. Мазель Л. О природе и средствах музыки : Теоретический очерк. Москва : Музыка, 1983. 72 с.
127. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип 47. С. 217–223.
128. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 18 с.
129. Марценюк Г. П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. Київ : Інформаційно-аналітичне агентство, 2007. 351 с.
130. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. Київ : Інформаційно-аналітичне агентство, 2013. 402 с.
131. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
132. Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки? *Эстетические очерки* / сост. и общ. ред. С. Раппопорта. Москва : Сов. композитор, 1977. Вып. 4.1. С. 79–113.
133. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного

- воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
134. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2017. Вип. 17. С. 159–179.
135. Мимрик М. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 17 с.
136. Мимрик М. Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. Київ : НАКККіМ, 2014. Вип. 25. С. 99–106.
137. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
138. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва : Классика-XXI, 2002. 480 с.
139. Музыкальная энциклопедия (в 6 т.) / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982.
140. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упоряд. текстів та вступ. стаття В. П. Шестакова. Київ : Музична Україна, 1976. 264 с.
141. Муєдінов Д. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 229 с.
142. Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки / ред. Назайкинский Е. В. Москва : Музыка, 1964. 230 с.
143. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва, 1988. 254 с.
144. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. Ленинград: Музыка, 1969. 134 с.
145. Національний симфонічний оркестр України. Валторни. URL: <http://www.nsou.com.ua/horns.html> (дата звернення: 14.03.2020).

146. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1987. 241 с.
147. Нюрнберг М. В. Симфонический оркестр и его инструменты. Москва : Музгиз, 1950. 150 с.
148. Обри П. Трубадуры и труверы. Москва : Музыка, 1932. 69 с.
149. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки. Эстетико-теоретические статьи и исследования. Москва : Сов. Композитор, 1969. 589 с.
150. Ожогов С. И. Толковый словарь русского языка. Москва : Мир и образование. Онис, 2011. 736 с.
151. Олійник О. Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі. Вінниця : Нова книга, 2005. 200 с.
152. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.
153. Отюгова Т. А., Галембо А. С., Гурков И. М. Рождение музыкальных инструментов : Очерки. Ленинград : Музыка, 1986. 187 с.
154. Палаженко О. П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 76–79.
155. Петрушин В. Музыкальная психология. Москва: Академический Проект, 2006. 400 с.
156. Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Иванова. Москва : Советский композитор, 1990. 464 с.
157. Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. *Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки*. Москва : Музыка, 1964. 230 с.
158. Полех Л. В. История создания и история интерпретации концертов для

- валторны В. А. Моцарта. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва : Музыка, 1991. Вып. 10. С. 130–146.
159. Полех В. Школа игры на валторне. Москва: Музыка, 1989. 160 с.
160. Полех В. Хрестоматия для валторны. Москва: Музыка, 1983. 160 с.
161. Полусмяк С. К вопросу о специфике исполнительских средств в аспекте художественной интерпретации. *Теория и история музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С. 22–31.
162. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
163. Посвалюк В. Т. Теорія і методика виконавства на трубі : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 162 с.
164. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 368 с.
165. Посвалюк В. Т. Труба в епоху бароко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2009. Вип. 83. С. 12–20.
166. Посвалюк В. Т. Методика оволадення верхнім регистром на трубе. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 60 с.
167. Просалова К. Лекції по інструментоведенню. Часть 1. Валторна. URL:[http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie\\_posobiya/prasolova\\_lekziya](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/prasolova_lekziya) (дата обращения: 17.02.2020).
168. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 325 с.
169. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / под ред. М. М. Штейнберга. Москва-Ленинград : Госмузиздат, 1946. Т. 1. 121 с.; Т. 2. 343 с.
170. Рогаль-Левицкий Д. М. Беседы об оркестре. Москва : Госмузиздат, 1961. 281 с.
171. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1973. Вып. 1. 534 с.

172. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII–XIX століттях : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
173. Сабинина М. Д. Голоса инструментов: О симфоническом оркестре. Москва : Знание, 1961. 39 с.
174. Савшинский С. Пианист и его работа. Москва : Классика-XXI, 2002. 244 с.
175. Сальников Г. И. / сост. Энциклопедия «Музыкальные инструменты». Москва : Дека-ВС, 2008. 786 с.
176. Сапонов М. Министрели. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
177. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязи выразительных средств в музыкальном исполнении. Музыкальное искусство и наука. Москва, 1970. Вып. 1. С. 59–94.
178. Семеряга И. В. Эволюция валторны в центральной Европе в XVII–XVIII веках : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2016. 26 с.
179. Семеряга И. В. Эволюция валторны в центральной Европе в XVII–XVIII веках. Москва : Liteo, 2016. 186 с.
180. Словник іноземних музичних термінів та виразів / ред.-упор. В. В. Павленко. Вінниця : Нова книга, 2005. 384 с.
181. Солодуев В. Школа игры на валторне. Москва, 1960. 272 с.
182. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.
183. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиторські технології, інструментальний стиль. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
184. Сташевський А. Взаємозумовленість основних компонентів баянного виконавського мистецтва – інструментарію, виконавства та репертуару як принцип їх еволюційного розвитку. *Мистецька освіта*: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конфер. Луганськ : ЛККМ, 2003. С. 132–134.

185. Сычугов А. М. «Художественная техника» в теории исполнительства на духовых инструментах: искусствоведческий аспект. *Вестник МГУКИ*. Москва, 2015. № 2 (64). С. 260–265.
186. Теория и практика игры на духовых инструментах / сост. В. Н. Апатский. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.
187. Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1988. 208 с.
188. Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва, 1964. Вып. 1. С. 144–208.
189. Толковый словарь современного русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Москва : «Аделант», 2013. 800 с.
190. Усов А. И. Вопросы теории и практики игры на валторне. Москва : Музыка, 1965. 132 с.
191. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1978. 180 с.
192. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 189 с.
193. Усов Ю. А. / ред. Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. Москва : Музыка, 1966. Вып. II. 268 с.
194. Усов Ю. А. Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва : Музыка, 1991. Вып. 10. 176 с.
195. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. Москва : Издательство МГК, 1998. 68 с.
196. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. 157 с.
197. Федотов А. А., Плахоцкий В. В. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах. *Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах* : Сборник очерков. Москва : Музыка, 1964. С. 56–79.



198. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. 599 с.
199. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. Москва : Композитор, 2004. 381 с.
200. Фрид Р. Выразительные средства музыки. Ленинград : Музгиз, 1960. 46 с.
201. Фурукин А. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2015. 241 с.
202. Хруст Н. Новые инструментальные техники: опыт классификации : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2017. 480 с.
203. Худяков Н. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім. І. Котляревського, 2015. Вип. 42. С. 371–383.
204. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб : Композитор, 2008. 368 с.
205. Цыпин Г. Исполнитель и техника. Москва : Академия, 1999. 192 с.
206. Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. Москва : Музыка, 1983. 168 с.
207. Чуріков Є. Інтерв'ю з Джеффом Брайаном / рукопис, архів автора. Лондон. 2018. 22 с.
208. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1964. 724 с.
209. Шоллар Ф. Школа для валторны. Москва : Музыка, 1991. 144 с.
210. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Ленинград, 1955. 77 с.
211. Шульпяков А. Техническое развитие музыканта-исполнителя: Проблемы методологии. Ленинград : Музыка. 1973. 103 с.
212. Шульпяков О. Скрипичное исполнительство и педагогика. Москва : Академия, 199. 192 с.
213. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва :

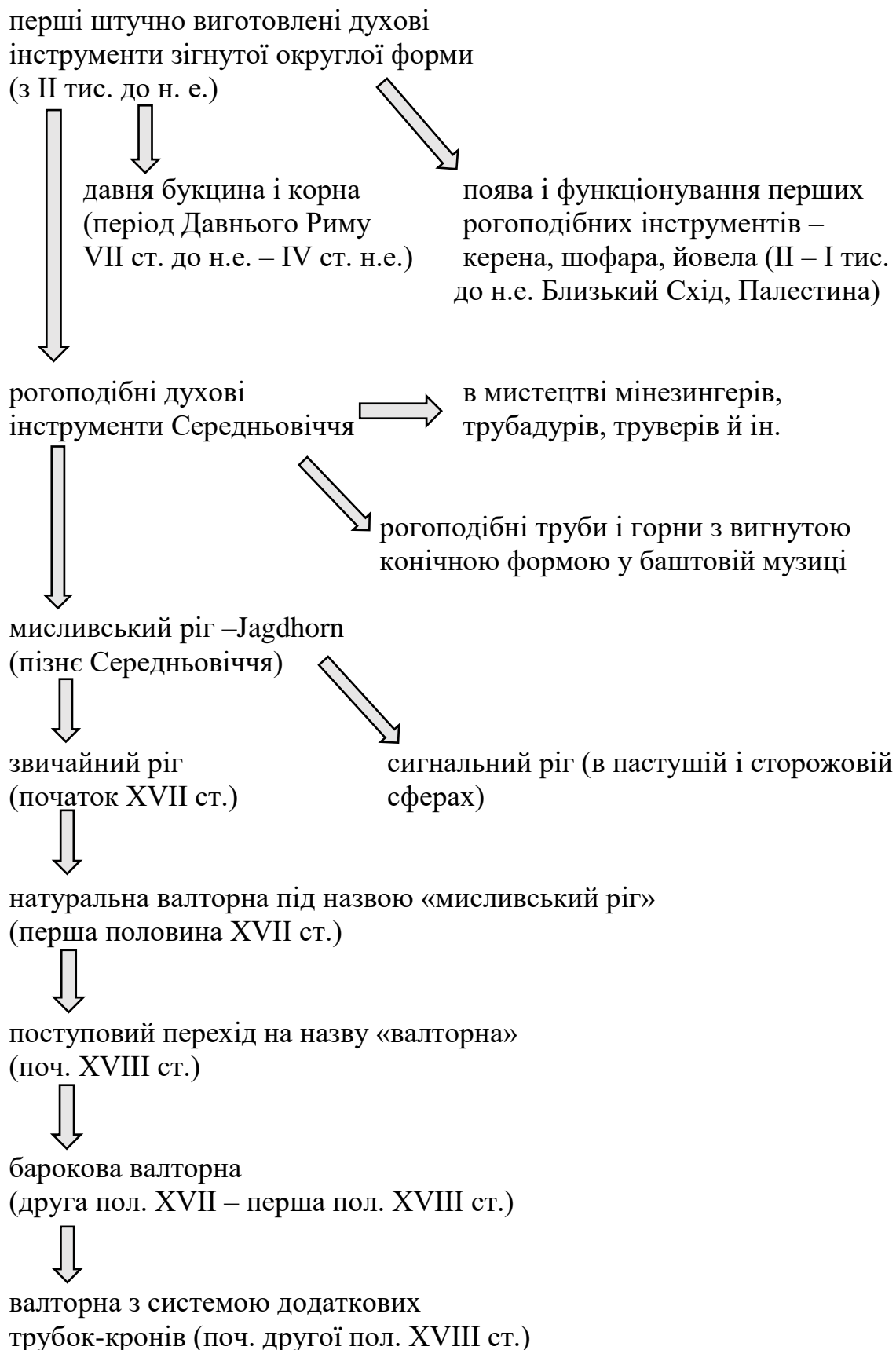
- Музыка, 1968. 248 с.
214. Энциклопедический музыкальный словарь / сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Отв. ред. Г. В. Келдыш. Москва : БСЭ, 1959. 326 с.
215. Енциклопедія сучасної України. Марухно Валентин Степанович. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=63986](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=63986) (даат звернення: 12.04.2020).
216. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Київ : Музична Україна, 1988. 263 с.
217. Якустиді І. В. Методика навчання гри на валторні. Київ : Музична Україна, 1977. 78 с.
218. Якустиді І. Значення тембру валторни у процесі навчання : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1993. 249 с.
219. Якустиди И. Кафедра духових и ударных инструментов. *Харьковский институт искусств. 1917–1992*. Харьков, 1992. С. 182–197.
220. Ямпольский И. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974. Т. 2. С. 587.
221. About me. *Radek Baborak* : web-site. URL: <http://www.baborak.com/en/about-me> (access date:08.04.2020).
222. Multimedia. *Radek Baborak* : web-site. URL: <http://www.baborak.com/cz/multimedia> (access date:08.04.2020).
223. Bihlich K. Kompendium der Horntechnik. Täyliches Einblasen, Fitneß-Training, Angewandte Praxis. Deutschland : Köbl, 2012. 84 S.
224. Jeffrey Bryant FRAM FGSM. *Guildhall School* : web-site. URL: [https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/](https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/) (access date:13.04.2020).
225. Cherry A. K. Extended Techniques in Trumpet Perfomancsand Pedagogy : Diss. DMA. Cincinnati : University of Cincinnati, 2009. 315 p.
226. Dobrin P. Croatian-born Radovan Vlatkovic renders divine sounds from the notoriously difficult French horn. *CROWN – Croatian World Network* : web-site. URL: <http://www.croatia.org/crown/articles/9018/1/croatian-born-radovan-vlatkovic-virtuoso-hornist-makes-it-sound-easy.html> (access date:03.03.2020).

227. Die bewegte Geschichte des Horns. *Maulbronner Hornquartett* : web-site.  
URL: <http://www.mbhorn4.de/frames/horn/horn3.htm> (access date:16.02.2020).
228. Farkas Ph. *The Art of French Horn Playing: a treatise on the problems and techniques of French horn playing*. Evanston : Summy-Birchard, 1956. 95 p.
229. Harden I. *Epochen der Musikgeschichte: Die Geschichte der europäischen Musik*. Hildesheim : Gerstenberg, 2007. 408 S.
230. Kunitz H. *Die Instrumentation: ein Hand- und Lehrbuch. Band 6: Das Horn*. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1956. 488 S.
231. Smith G., Tuckwell B. *Liner notes to Four Concertos by Giovanni Punto on Angel Label*. New York, 2000. 238 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Генеалогічна схема конструктивного розвитку валторни





## Додаток Б

### Ілюстрації інструментів органологічної еволюції валторни<sup>1</sup>



Натуральна валторна (ріг) початку XVIII століття



Натуральна валторна in F (сучасна) фірми «Gebr. Alexander» (модель 194)



Французький мисливський ріг (1830)

<sup>1</sup> Ілюстрації інструментів відібрані з електронних каталогів відомих європейських музеїв музичних інструментів (зокрема з Паризького музею de la Musique, Klingendes Museum м. Берн), а також з каталогів сучасних виробників валторн, що знаходяться у вільному доступі на їх сайтах.



Натуральна валторна кінця XVIII століття



Омнітонічний ріг (Жан-Батист) бл. 1820 року



Двопістонний мисливський ріг (Швейцарія, 1860)



Натуральні валторни з крюком і подвійним контуром, розташованим всередині корпусу



Натуральна валторна з набором інвенційних кронів





Трипомпова (трипістонна) валторна (прибл. сер. XIX ст.)



Сучасна валторна-дискант (для виконання барокової музики)  
фірми «Gebr. Alexander» (модель 99G)



Вагнерівська туба (межа XIX–XX ст.)



Мисливський ріг (сучасний) Wallpaper Cave



Валторна фірми «Roy Benson» (модель HR-501)



Подвійна валторна фірми «YAMAHA» (модель YHR-664)



Сучасна потрійна валторна (модель «Nova»)

## Додаток В

### Біографічні довідки провідних валторністів сучасності

(творчість яких розглянута у цьому дослідженні)

*Радек Баборак (Radek Baborák)* (нар. 1976 року в м. Пардубіце, Чехія) – чеський валторніст. Заняття на валторні розпочав у 8 років у класі проф. Карела Кшенека. Випускник Празької музичної академії (клас проф. Бедріха Тільсара, 1994). Абсолютний переможець міжнародного конкурсу «Concertino di Praga» (Прага, 1988); лауреат третьої премії міжнародного конкурсу «Празька весна»; переможець міжнародного радіо-конкурсу ЮНЕСКО; лауреат міжнародних конкурсів у Женеві (Швейцарія) та Маркнойкірхені (Німеччина); у складі ансамблю «AFFLATUS QUINTET» є лауреатом першої премії міжнародного конкурсу ARD в Мюнхені (Німеччина, 1997). З 1993 року веде активну концертну діяльність у багатьох країнах як соліст і ансамбліст.



Радек Баборак (Чехія)

*Джефф Брайан (Jeffrey Bryant)* (нар. 1946 року в м. Бристоль, Англія) – британський валторніст і педагог. Заняття на валторні розпочав у шістнадцять років. Випускник Лондонської Королівської академії музики (клас проф. Айвора Джеймса). Лауреат міжнародних виконавських конкурсів. Виконавський досвід отримав у найкращих оркестрах Великобританії: в Національному молодіжному оркестрі Великобританії; в Борнмутському симфонічному оркестрі (перша валторна); оркестрі Лондонської філармонії; Лондонському симфонічному оркестрі. З 1975 року є концертмейстером групи валторн Королівського філармонічного оркестру. Поєднує активну виконавську діяльність з викладацькою, працюючи з 1973 року професором Гілдхольської школи музики і драми у Лондоні.



Джефф Брайан (Великобританія)

*Радован Влаткович (Radovan Vlatković)* (нар. 1962 року в Хорватії) – хорватський валторніст і педагог. Заняття на валторні розпочав у шість років під час дворічного перебування у Сполучених Штатах Америки. Випускник Академії музики в Загребі та Північно-західної німецької академії музики в Детмольді. Активну виконавську діяльність як соліста і оркестранта поєднує з викладацькою. Викладав у Штутгартській вищій школі музики і театру, в консерваторії «Моцартеум» у Зальцбурзі, у Вищій школі королеви Софії в Мадриді. Був солістом Берлінського симфонічного оркестру, головним валторністом симфонічного оркестру Берлінського радіо. Радован Влаткович є лауреатом низки найпрестижніших міжнародних конкурсів, зокрема міжнародного конкурсу в м. Льєж (Бельгія), XII музичного конкурсу в Югославії, міжнародного конкурсу «Premo Ancona» (Італія), міжнародного конкурсу ARD у Мюнхені (Німеччина, Перша премія) та ін. Учасник багатьох відомих європейських фестивалів, зокрема в Зальцбурзі, Відні, Единбурзі, Дубровнику. Як соліст гастролював у США, Австралії, Ізраїлі, Кореї, Японії та виступав з провідними симфонічними та камерними оркестрами світу, зокрема з Баварським симфонічним оркестром, оркестром радіо Штутгарта, Німецьким симфонічним оркестром, Мюнхенським камерним оркестром, Англійським камерним оркестром, Симфонічним оркестром BBC, Віденським камерним оркестром, Оркестром «Санта Чечілія» м. Риму, оркестром «Філармонія Роттердам», «Токіо Метрополітен» оркестром, оркестрами в Берні, Базелі, Цюріху, Леоні, Страсбурзі та багатьма іншими відомими колективами.



Радован Влаткович (Хорватія )



*Зліва направо:* Радован Влаткович (Хорватія), Радек Баборак (Чехія)

*Валентин Марухно* (нар. 1961 року в м. Київ) – український валторніст і педагог. Заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випускник Київського музичного училища ім. Р. М. Глієра (клас викл. Валентина Бабенка); Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас проф. Анатолія Дьоміна). Валентин Марухно є лауреатом міжнародних конкурсів, концертує як соліст і ансамбліст. Був артистом Національного ансамблю танцю України ім. Павла Вірського. Нині є концертмейстером групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України.



Валентин Марухно (Україна)





*Зліва направо: Костянтин Сокол, Євген Чуріков, Валентин Марухно, Андрій Шкіль – група валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (м.Київ, 2016)*



Радек Баборак проводить майстер-клас з Євгеном Чуриковим – студентом Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м.Київ, 2015)



Участь у радіопрограмі «Класика на Аристократах» (м.Київ, 2016)

*Зліва направо:* Євген Чуриков (артист Національного академічного заслуженого симфонічного оркестру України), Марта Лясецька (менеджер I, CULTURE Orchestra), Іванка Карабиць (ведуча програми «Класика на Аристократах»), Джефф Брайан (професор Гілдохольської школи музики і драми у Лондоні)

# ICO 2014 SCHOLARSHIPS

Have been awarded to:



**Olga Winkowska**  
Poland / violin



**Joanna Gancarz**  
Poland / bassoon



**Ievgen Churikov**  
Ukraine / french horn

**Three days of individual  
and orchestral master  
classes in London.**

**Congratulations!**

**I, CULTURE  
ORCHESTRA** Brought to you by  
POLSKA  
POWERED BY  
LOTOS





Джефф Брайан (справа) проводить заняття з Євгеном Чуріковим (зліва), який отримав стипендію від I, CULTURE Orchestra для проходження майстер-класів у Лондоні (2015)



Андрій Борейко (зліва) – польсько-російський диригент,  
диригент I, CULTURE Orchestra (2017)

Євген Чуріков (справа) – концертмейстер групи валторн I, CULTURE  
Orchestra після концерту (м.Доббіако, Італія, 2017)



Кирило Карабиць (справа) – головний диригент симфонічного оркестру в  
Борнмуті (Великобританія), художній керівник  
I, CULTURE Orchestra (2014–2018)

Євген Чуріков (зліва) – концертмейстер групи валторн I, CULTURE Orchestra  
Після репетиції ( м. Копенгагені, Данія, 2018)



Дмитро Китаєнко (справа) – диригент, артистичний директор  
Загребської філармонії (Хорватія, 2019)



Ендрю Літон (справа) – головний запрошений диригент  
Симфонічного оркестру Сінгапура, музичний директор балета Нью-Йорка  
(м.Загреб, Хорватія, 2019)



Казуші Оно (справа) – музичний керівник  
Токійського симфонічного оркестру (Японія, 2018 рік)



*Зліва направо:* Євген Чуриков, Гідон Кремер,  
Роман Кофман, Валентин Марухно  
Репетиція до концерту з Національним заслуженим академічним  
симфонічним оркестром України (м. Київ, 2016)





Радован Влаткович (у центрі) з солістами-валторністами  
Загребської філармонії Віктором Кирченковим (зліва) і  
Євгеном Чуріковим (справа) (Хорватія, 2019)



Євген Чуріков – концертмейстер групи валторн симфонічного оркестру  
Загребської філармонії (Хорватія, 2020)