

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
КЗВО «ДНІПРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ» ДОР**

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
КОНЦЕРТУ № 1 РІХАРДА ШТРАУСА  
ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ**

Випускна кваліфікаційна робота  
освітнього рівня «магістр»  
**Шорсткого Максима Олексійовича**  
кафедра оркестрових інструментів  
науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Тулянцев Андрій Анатолійович

**Дніпро – 2023**

## З М І С Т

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>7</b>
1.1. Історична роль валторни в контексті функціонування духових Інструментів .....	7
1.2. Жанр сольного інструментального концерту для валторни (історичний аспект) .....	25
Висновки до розділу 1 .....	33
<b>РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ № 1 РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....</b>	<b>35</b>
2.1. Валторнове мистецтво у творчості провідних світових виконавців.....	35
2.2. Виконавський аналіз Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром .....	40
Висновки до розділу 2 .....	52
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>55</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>58</b>
<b>ДОДАТОК А .....</b>	<b>63</b>
<b>ДОДАТОК Б .....</b>	<b>66</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** пов'язана з особливостями виконавської інтерпретації, зумовленими суспільними перетвореннями, що відбуваються в Україні під впливом соціально-економічних і культурологічних змін. Трансформаційні процеси, що охопили всі сфери соціально-економічного життя сучасного суспільства й значною мірою викликані широким міграційним рухом, впливають на розвиток культури міжнаціональних відносин і вимагають інформаційного забезпечення, оновлення мистецько-змістовних концепцій та парадигм. Одним із шляхів узгодження змісту мистецької освіти із сучасними потребами суспільства, забезпечення інтеграції світового освітнього мистецького простору – орієнтація на особистісний підхід у підготовці майбутніх фахівців нової формації, що володіють спеціалізованими музично-виконавськими вміннями з поглибленими музично-фаховими знаннями.

Наразі, затребуваною є підготовка компетентних фахівців музичного мистецтва, які володіють вміннями ґрунтовного осягнення художнього змісту музичних творів та високопрофесійного матеріально-звукового відтворення власної виконавської концепції, тобто вміннями здійснення музичної художньо-виконавської інтерпретаційної діяльності.

Валторна є одним з найдавніших інструментів у історії людства, одним з найяскравіших інструментів духової групи симфонічного оркестру, якому завдяки потужним художньо-виражальними властивостями відводиться почесне місце в когорті елітних інструментів академічного кола. Загадкове та водночас піднесене звучання валторни відтворює людські емоцій, почуття, думки тощо.

Для валторни створювали свої шедери багато хто з геніальних творців музичного мистецтва. Свою любов та шану віддали їй А. Скарлатті, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен,

Дж. Мейрбер, Дж. Россіні, К.М. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, К. Дебюссі, М. Равель, А. Брукнер, Г. Малер, П. Хіндеміт, К. Пендерецький та ін., які відзначали унікальний діапазон, тембр та звуковиразні якості цього інструмента.

Наразі у сфері виконавства на валторні продовжується процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару та науково-методичного потенціалу, що дозволяє стверджувати про прогресивність виховання нової генерації вітчизняних валторністів. Продуктивність даного процесу не може обійтися без подальшого комплексного вивчення та аналізу закономірностей в галузі теорії та практики гри на валторні, визначення змістовності виразних можливостей інструменту, стилістики та інтерпретації валторнової музики. Особливе місце має належати ґрунтовному вивченню найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, які пройшли випробування часом та посіли гідне місце у репертуарному доробку виконавців-валторністів.

Виконання музики бароко, рококо та класицизму є показником не лише рівня виконавської техніки, а й рівня художньої культури, майстерності сучасного валторніста, які реалізуються на основі індивідуальної інтерпретації, стилістики нотного тексту, класичних звукових форм, естетики музичної мови художньо-образного бачення та творчої фантазії.

Отже, сучасний виконавець, окрім володіння всім арсеналом виконавсько-виразних засобів і прийомів, повинен вивчати та розуміти закони побудови музичних творів минулого та сучасності, осягати секрети їхнього виконавського «розшифрування», правильно й стилістично обґрунтовано доносити авторський задум до слухацької аудиторії, що і визначає актуальність обраної теми кваліфікаційної роботи «Особливості виконавської інтерпретації концерту № 1 Ріхарда Штрауса для валторни з оркестром».

**Теоретична база дослідження.** Різні аспекти проблеми формування в майбутніх музикантів-виконавців інтерпретаційних здібностей, вмінь та

навичок, вивчають сучасні вітчизняні науковці, з-поміж яких В. Апатський [1], В. Богданов [8], П. Круль [19], В. Крицький [18], О. Козаренко [16], В. Качмарчик [15], В. Ракочі [27], І. Палійчук [24].

У музикознавчих працях сучасних дослідників О. Палаженко [23], Є. Чуріков [36 – 39], Ю. Рудчук [30], В. Ракочі [28], В. Білоус [6] та ін. розглядаються різні аспекти осмислення музики як феномена мистецтва та виконавської інтерпретації у розрізі професійного музично-виконавського мистецтва.

**Об'єктом дослідження** є художня інтерпретація академічного музичного твору виконавцем-валторністом, а **предметом** – своєрідність виконавської інтерпретації музичного твору в академічному валторновому виконавстві.

**Матеріал дослідження** – Концерт № 1 Ріхарда Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор 1882–1883 років створення.

**Мета дослідження** – виявлення особливостей виконавської інтерпретації Концерту № 1 Ріхарда Штрауса для валторни з оркестром на прикладі різних виконавських версій твору.

Згідно поставленої мети передбачається вирішення наступних **завдань**:

- дослідити історичну роль валторни в контексті функціонування духових інструментів;
- визначити функції жанру концертів для валторни;
- здійснити порівняльну характеристику виконавських інтерпретацій обраного твору;
- на основі двох виконавських інтепретацій створити власне тлумачення музичного твору.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в дослідженні доповнено теоретичну розробку музикознавчого та виконавського аналізу Концерту № 1 Ріхарда Штрауса для валторни з оркестром.

**Методи дослідження.** У роботі використаний комплексний підхід поєднання методів виконавського аналізу, порівняння, узагальнення й синтезу.

**Практичне значення роботи** полягає у поглибленому музикознавчому та виконавському аналізі усіх частин Концерту № 1 Ріхарда Штрауса та створенні власної виконавської концепції твору.

**Апробація результатів дослідження** була здійснена у формі сольного представлення власної музично-виконавської інтерпретації зазначеного Концерту та у формі доповіді на VII Всеукраїнській дворівневій науково-практичній конференції (з міжнародною участю) «Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення», що відбулась у Дніпровській академії музики 3 – 4 квітня 2023 року.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів по три підрозділи у кожному, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1. Історична роль валторни в контексті функціонування духових інструментів

У процесі еволюції, всі без винятку музичні інструменти змінювалися та вдосконалювалися. Ці процеси торкалися як зовнішньої форми, матеріалів, з яких виготовлялися інструменти так і техніки гри на певному музичному інструменті та вдосконаленні звукових якостей. Не оминув цей процес і сучасну валторну. Валторна виникла настільки давно, що історія мистецтва втрачає її сліди у не тільки у століттях, а й у тисячоліттях.

Далеким пращуром валторни був сигнальний духовий інструмент – ріг. Створений людиною в давнину з природних матеріалів – рогів тварин, великих за розміром мушлів, дерева, надалі він став виготовлятися з металу.

В епоху Середньовіччя валторна набула переважного поширення у військовому й придворному житті, адже кожен середньовічний воїн мав свій власний ріг, а придворні дами використовували ріг в якості прикраси, яку носили на поясі. Ріг у ті часи був неодмінним учасником бою, турніру та собачих полювань, його звуки надихали учасників бою, розважали мешканців середньовічних замків та закликали до столу благородних рицарів та їхніх дам серця [39, 226].

Ріг використовували як в Середньовічній Європі, так і в країнах Середземноморського Сходу, і в залежності від країни, змінювалися розміри та матеріал рогу. У світовій історії збережено пам'ять про ріг, виточений зі слонової кістки, який був рогом лицарів та мав назву «Оліфан». За легендою, лицар Роланд, який бився з басками у Ронсельванській долині та потрапив у пастку, почав трубити в ріг, який почув Карл Великий (742–814) та поспішив

до Роланда на допомогу. Роланд у своїй смертельній тузі так шалено трубив у ріг, що жили на його шії луснули, а Оліфан розколовся надвоє [39, 227].

Матеріали, з яких виготовлялися старовинні роги, в тій чи іншій мірі, були недовговічними і тому мало придатними для повсякденного застосування, тому майстри, що виготовляли роги, все більше схилялися на користь металу.

З початком XVII століття ріг набув сучасного вигляду й став називатися «простим рогом» або «натуральною валторною». Найбільшим поширенням користувалися мисливські роги в трьох строях – До, Ре і Мі-бемоль, а кількість звуків зазвичай не перевищувала десяти.

Звучність цих мисливських рогів була незвичайною. Їхній звук розносився далеко по окрузі, і ними зазвичай користувалися при цькуванні «великого» звіра: оленя, лані, козулі, вепря, вовка чи лисиці. Джакомо Россіні увіковічив в одному зі своїх творів «мисливський збір», який чудово звучав у виконанні цих старовинних інструментів. Але, безперечно, першим композитором, який застосував в оркестрі «мисливські роги» парами, був відомий контрапунктист Йоган-Йозеф Фукс (1660–1741). Проте, у Франції «мисливський ріг», як оркестровий інструмент-*solo*, з'явився значно раніше і є дані, що вже 1664 року ним скористався Жан-Батіст Люллі в опері *Princesse d'Elide*.

Тим не менш, за всіх переваг і краси «мисливських рогів», за всієї любові до них сучасників, ці інструменти довго проіснувати не могли. Щоправда, десять звуків, які мали старовинні мисливські роги, незабаром було збільшено за рахунок так званих «закритих звуків», але й вони не вирішили завдання в повному обсязі [37, 315].

Відомий валторніст-віртуоз Антон-Йозеф Хампль (1700–1771), який працював при Дрезденському дворі, вирішив змінити забарвлення звуку за допомогою м'якого тампона, який вводиться в розтруб інструменту. Цілком несподівано інструмент зазвучав вище і весь початковий звукоряд

мисливського рогу перемістився на півтон вгору. Таким чином, зовсім випадково було відкрито новий спосіб гри на валторні. Незабаром той же А-І. Хампль встановив, що обов'язки тампона з більшою легкістю може виконати рука виконавця, і з того часу його нововведення стало надбанням усіх виконавців на цьому інструменті. Мисливський ріг став йменуватися спочатку «ручним рогом», а трохи пізніше – «натуральним рогом» або натуральною валторною [37, 316].

У сучасному оркестрі натуральних валторн вже немає. Вони вийшли з використання після того, як були винайдені хроматичні або вентиляльні валторни. Але час, протягом якого відбувалася заміна одних іншими, виявився досить тривалим. Слід зазначити, що всі найвидатніші твори класиків до Ріхарда Вагнера включно, написані для натуральних валторн або для поєднання натуральних і хроматичних інструментів.

Натуральна валторна або в деяких партитурах з фр. *Cor simple*; з італ. *Corno naturale*, *Corno a squillo*; з нім. *Wald-horn*; з англ. *French Horn*, завжди відрізнялася на думку сучасників найрізноманітнішими відтінками свого звучання – від ніжної м'якості до неблаганної жорстокості, від урочистої величі до химерної бешкетності. Краса звуку старовинної натуральної валторни була надзвичайною, адже вона звучала «ніжним сріблястим тоном», забути який було неможливо [37, 317].

Значна подовженість трубки валторни дозволяє легко видобувати з неї високі й цілком милозвучні, виразні звуки. «Конічна мензура» перетину трубки надає звучанню інструменту теплоту й гнучкість, пологий лійкоподібний мундштук надає звуку шляхетність й ніжність, а широкий розтруб, що розбиває і відбиває звукові хвилі, надає характерного звучання.

Натуральна валторна з тринадцятьма чи п'ятнадцятьма звуками свого гармонійного звукоряду не могла задовольняти навіть вкрай скромні вимоги тогочасних композиторів і тому вони шукали розширення своїх можливостей у зміні основного устрою інструменту. Спочатку музиканти

обходилися двома або трьома ладами, які одержували завдяки «кронам» або «вставним дугам» різної довжини. Ці вставні дуги або додаткові трубки вводилися між головною трубкою інструменту й мундштуком та доводили звучання валторни до бажаної висоти ладу.

Завдяки кронам або додатковим трубкам, основний звукоряд валторни можна було переміщати на всі щаблі хроматичної октави. З додаванням кількох додаткових щаблів знизу, виходило шістнадцять ладів. З давніх часів вони поділялися на три групи, з яких перша містила шість високих ладів, які охоплювали приблизно обсяг людських голосів меццо-сопрано і контральто. З них два перші лади – До високий та Сі-бикар високий – ніколи не вживалися, а чотири інших – Сі-бемоль високий, Ля високий, Ля-бемоль та Соль – мали значне поширення у творах класиків.

Друга група охоплювала чотири середні лади – Фа-дієз або Соль-бемоль, Фа, Мі та Мі-бемоль. Вони відповідали обсягу людських голосів контральто й тенора та вважалися найкращими за якістю свого звучання. Строй Фа вважався головним або основним ладом.

Третя група об'єднала в собі шість низьких ладів, які відповідають обсягу людських голосів тенора й баритона – Ре, Ре-бемоль, До низький, Сі-бикар низький, Сі-бемоль низький, Ля низький.

Отже, повний теоретичний об'єм інструменту в дійсному звучанні простягається від Сі-бемоль контр-октави до Фа другої октави, який відноситься до валторни у Сі-бемоль високому.

Всі ступені сучасної хроматичної «подвійної» валторни мають виняткову повноту, точність, красу й однорідність звуку. Якщо не брати до уваги кілька найнижчих «додаткових» ступенів, то звукоряд валторни точно збігається з обсягом бас-кларнета або фагота і в порівнянні з ними має навіть деякі переваги. Нижня частина звукоряду має незрівнянну повноту й соковитість звучання, нітрохи не поступається напруженості фаготу або драматичності бас-кларнету. Характерне звучання валторни в цьому

нижньому відрізку звукоряду виявляється менш яскравим та менш гострим, але ця не дуже суттєва прогалина заповнюється надзвичайною глибиною й поетичною проникливістю «середини». Саме краса цієї середньої частини звукоряду валторни приваблює композиторів, які вважають її найпоетичнішим голосом сучасного оркестру. До того ж, найвищі звуки валторни позбавлені кволості, здавленості й деякої безбарвності, які притаманні крайнім верхнім ступеням фаготу частково й бас-кларнета особливо. Напруженість «верхів» валторни при повному збереженні властивої їм виразності, не знає собі рівних ні серед мідних інструментів оркестру, ні тим більше серед дерев'яних духових, якщо не рахувати альтового саксофона, який багато в чому близький валторні. Лише одна бас-труба із мідної групи може в цьому сенсі змагатися з валторною, але її значення в оркестровій музиці сучасності, на жаль, незначне [37, 316].

Техніка оркестрування у першій половині XVIII століття доводить надзвичайно інтенсивну еволюцію валторни в оркестрі. Від простого гармонійного заповнення та динамічного посилення вертикалі до повноправного віртуозного соліста валторна проходить шлях приблизно за 30-40 років і підґрунтям цього є еволюція виконавської майстерності та композиторського мислення.

Серед ранніх прикладів оркестрового застосування валторни зазвичай наводяться партитури Алессандро Скарлатті, хоча з історичних джерел відомо, що в оперні театри Дрездена та Відня валторни увійшли у 1711 та 1712 роках.

А. Скарлатті є одним із найбільш ранніх авторів, який почав писати інструментальні партії з урахуванням їхньої технічної та художньої специфіки. Валторни з'являються у його оркестрі у 1710 році і одним із перших зразків є опера «Тігран», постановка якої з великим успіхом відбулася в Неаполі у 1715 році.

У першій третині XVIII століття валторни використовуються вже досить активно. Введення валторн в оркестр опери «Іполит і Арісія» та інших партитур Жана-Филиппа Рамо доводить, що оперний оркестр у Парижі включав валторни як мінімум з 1733 року. Г. Гендель вводить валторни в сюїту «Музика на воді» у 1715 році та в оперу «Радамисто» у 1720 році, а у 1740 році створює Концерт для валторни з оркестром.

Для І. С. Баха валторни є носіями особливого художнього змісту. Дуже складні, фактурно розвинуті партії валторн, які несуть різнопланове навантаження, зустрічаються в низці творів І. С. Баха, зокрема, кантатах № 1 («Wie schön leuchtet der Morgenstern»), №140 («Wachet auf, ruft uns die Stimme»), №205 («Der zurfreundengestellte Aeolus») [4].

У середині другої половини XVIII століття з'являються навчально-теоретичні роботи, які розглядають серед тогочасних духових інструментів валторну та способи її використання. Одна з перших праць такого роду належить французькому композитору і кларнетисту Валентину Резеру і має назву «Досвід настанови для тих, хто пише для кларнета і валторни, із зауваженнями про гармонію та приклади для двох кларнетів, двох валторн і двох фаготів». У цій невеликій за обсягом роботі 1764 року видання автор розглядає діапазон валторни, регістри, які практично застосовуються, пояснює технічні особливості і деякі прийоми інструментування.

Далі відомості про валторни класичного періоду знаходимо у відомій праці Ф. Франкера «Основний діапазон усіх духових інструментів», яка була видана у 1772 році [4].

Тракування інструментів у період раннього класицизму істотно відрізняється від використання валторн в оркестрі 1770–1790-х років. У ранньокласичний період навантаження на валторни є досить значним, їхні партії часто виходять у мелодійний пласт і викладені в гранично високому регістрі. Після 1770-х років, з початком формуванням «зрілого» класицизму,

валторни відходять на другий план. Їхні функції стають дуже обмеженими, а діапазон, як правило, не виходить за межі нотного стану [4].

Весь період раннього класицизму показує шлях валторни, яка позбавляється елементів барокової стилістики і наближається до того експресивно-образного типу, який стане характерним для її сприйняття в ХІХ ст. – барвистий інструмент альтово-тенорової теситури, з м'якою та об'ємно-наповненою тембровою палітрою, не надто рухливий, але ефектний у невеликих соло. В цілому ж його роль залишається хоч і дуже важливою, але допоміжною, більш значущою у колористичному відношенні, ніж у віртуозному.

У 1750-1760-ті роки ХVІІІ століття створює ряд неординарних творів з валторнами Леопольд Моцарт. Його *Sinfonia da Camera*, написана у 1755 році, містить чудовий зразок концертуючої валторни у ранньокласичному стилі. Склад оркестру невеликий, він включає скрипку-соло та валторну-соло, дві партії альтів, баси та клавесин. Маленька чотиричастинна симфонія, чарівна та витончена музична дрібничка, свідчить про смаки зальцбургського двору, але найдивовижніше в ній це віртуозна і дуже висока партія валторни, яка солірує нарівні зі скрипкою [4].

Отже, в оркестрі другої третини ХVІІІ століття валторна займає стійке положення і стає неодмінним, постійним його учасником. Самобутня яскравість і технічний блиск її інтерпретації загалом поступаються оркестру бароко, але при цьому вона застосовується більш вишукано, витончено, її функції стають більш універсальними, а роль цілком визначена у вертикалі партитури.

В оркестрі Йозефа Гайдна трактування валторн є типовим для епохи явищем, і нічого того, що виходить за рамки традиції, в його партитурах не зустрічається. У симфоніях Й. Гайдна можна знайти чимало повчальних прикладів для аналізу транспозиції валторнових партій кінця ХVІІІ століття, та безліч зразків «правильного», хрестоматійного інструментування,

яке демонструє, як найбільш доцільно і з найменшими втратами використовувати валторну, уникаючи непотрібних складнощів та «небезпечних», тобто, високих, або швидких та незручних елементів. У спадщині Й. Гайдна є низка камерних творів, в яких валторна використана з дивовижною досконалістю у надзвичайно складних виконавських ситуаціях. Так, маловідомі дивертисменти для скрипки, валторни та віолончелі є найважчими творами валторнового репертуару, що охоплюють вищий регістр та містять усі види техніки і тому рідко звучать у концертах саме завдяки найвищому ступеню віртуозності. Деякі дивертисменти та серенади Й. Гайдна для змішаного складу також представляють неординарні партії валторн, розраховані на видатних виконавців [4].

«Оновлена» інтерпретація валторни знаходить своє місце у творчості В. А. Моцарта, який використовує валторну вільно і жваво, виявляючи то ліричні, то граційно-розважальні сторони її характеру. Вже в ранніх дивертисментах можна знайти віртуозні соло, які дозволяють виконавцям довести свою майстерність. У 1770-1780-х роках інтерпретація валторн стає ще більш досконалою та органічною. Так, у Мі бемоль мажорному дивертисменті К. Anh. 226, створеному В. А. Моцартом ймовірно на початку 1780-х років, валторни активно діють протягом усієї партитури і використовуються не лише як фарба для заповнення середньої теситури та створення ритмічного руху, а й як вагомні учасники драматургічного процесу.

Одночасно композитор формує у своїх творах новий образ валторни – інструмента, здатного до передачі ліричних, елегічних та навіть патетичних емоційних фарб, що можна бачити в Концертній симфонії для квартету духових інструментів з оркестром К. Anh. 9, Квінтеті для фортепіано та духових інструментів К. 452, Серенаді для 13 інструментів К. 361.

Цікавий прийом, знайдений В. А. Моцартом – поєднання в хоральному викладі двох валторн та двох фаготів, що залишає враження чотириголосного

хору валторн. Ця мікстова комбінація буде потім успішно використовуватися майстрами ХІХ століття.

У пізніх симфоніях В. А. Моцарт сміливо використовує хроматизми, техніка «закритих» звуків стає для нього природною і необхідною, адже тепер валторни здатні вирішувати будь-які завдання технічного характеру, а подальше збагачення їхнього трактування пов'язане вже з еволюцією музичної мови в мінливих стильових нормах [4].

В оркестрі Л. В. Бетховена найбільш яскравим стає розширення експресивно-образних меж валторни. Героїчні, патетичні, трагічні інтонації не вимагали принципово іншої техніки, вони вимагали іншого художнього образу, темпераменту, енергетики, які вимагали адекватного втілення у динаміці, штрихах, фактурі, фразуванні та інтонаційному забарвленню валторнових партій [4].

Музика Великої французької революції стала потужним стимулом розвитку французької школи духових інструментів. Вже на початку ХІХ століття французьке духове виконавство зайняло лідируючі позиції в Європі, а Паризька консерваторія стала найбільш авторитетною установою, яка не тільки виховувала молодих музикантів, а й реально зміцнювала методологічну та наукову базу виконавського мистецтва. Школа духових інструментів, і, зокрема, валторн була тісно пов'язана з композиторською творчістю.

Знаменна для французької культури подія – створення Г. Берліозом у 1830 році «Фантастичної симфонії» стала не тільки досягненням великого автора, але й найвищим підйомом виконавської культури.

Надзвичайно експресивна партія валторн, яка часом не поступається за виразністю віолончелям домінує у головній партії симфонії «Ромео та Юлія» Г. Берліоза. Видатний композитор поєднує в оркестрі чотири валторни різних ладів – *in D*, *in A*, *in E* та *in F*, що дозволяє знаходити необхідні співзвучності в будь-яких відхиленнях та модуляціях. У цьому творі виявилася особлива свобода інтерпретації валторн, які здатні надати оркестрову об'ємність,

відчуття глибини і простору, а також відрізняються гнучкістю та універсальністю функцій.

Г. Берліоз відзначав чудові зразки трактування валторни у творчості інших авторів, з яких особливо виділяв К. М. Вебера: «Ніхто з майстрів, на мій погляд, не вмів користуватися валторною краще, ніж Вебер, він змусив валторни говорити чудовою та новою мовою» [4].

К. М. Вебер не здійснює жодних радикальних змін у технічному трактуванні інструментів, він створює твори в руслі сформованих традицій, розвиваючи їх відповідно змін естетичних норм часу. Особлива мальовничість його оркестру, яка виділяє партитури К. М. Вебера з контексту часу, створюється пошуком засобів та елементів оркестрування, певною мірою народжених його попередниками та сучасниками. К. М. Вебер зумів знайти найперспективніші, багатообіцяючі фарби оркестру та з їх допомогою створити оригінальну систему засобів виразності, яка справедливо викликала захоплення професіональних музикантів-виконавців і слухачів. Характерним прикладом є використання валторн у знаменитому Хорі мисливців з опери «Чарівний стрілець», де натуральні інструменти грають те, що належить їм за статусом та в межах досить характерного голосоведення [4].

Інтерес К. М. Вебера до валторни не обмежувався оркестром. Відмінне володіння можливостями інструменту знайшло відображення в низці камерних та сольних творів, серед яких красивий й елегантний Секстет Es-dur для двох кларнетів, двох валторн та двох фаготів, а також один з найпопулярніших творів валторнового репертуару – Концертино для валторни з оркестром Es-dur, ор. 45 (1815). Ця п'єса і в наші дні представляє значні труднощі для виконавців рухомою та різноманітною фактурою, легкою технікою, широким діапазоном та «незручними» стрибками. У сольній каденції (Adagio) представлений один із перших випадків гри аккордами. Автором передбачена гра трізвучними акордами – ефект, який досягається за допомогою власних голосових зв'язок виконавця паралельно із виконанням

нижнього звуку на інструменті; третій звук виникає як обертон під час інтонування голосом квінтового, терцевого або октавного тону [4].

В італійській музиці першої половини XIX століття інші, але також дуже ефектні прийоми трактування натуральної валторни в оркестрі знайшов Джоаккіно Россіні, який застосовував її з витонченістю, блиском та рідкісною для того часу віртуозністю. Досить згадати відомі сольні фрагменти в увертюрах до опер «Семіраміда», «Сорока-зłodійка», «Севільський цирульник».

В інтерпретації валторни Д. Россіні знайшли яскраве відображення як традиції італійської виконавської школи з її блиском, легкістю та грацією, так і культура *bel canto*, яка отримала валторне втілення у вигляді чарівних, пластичних та витончених мелодій, що наближаються до стилістики оперних арій.

Трактування валторни в оркестрі відпрацьовувалося композитором і в камерно-інструментальних творах, де її поєднання з партнерами, способи взаємодії з ансамблем виявлялися в «чистому» вигляді, з урахуванням елементів балансу, фактури, штрихів та регістрових фарб. Так, у спадщині Д. Россіні є барвистий і віртуозний твір для квартету валторн під назвою «*Rendez-vous de chasse*» («Зустріч на полюванні»), де майстерність використання натуральних валторн дивує дотепною винахідливістю та елегантністю стилю [4].

Цікавою є інтерпретація валторн у симфонічних партитурах Роберта Шумана. Оркестрова спадщина композитора отримала чимало нарікань від критиків у нівелюванні тембрової палітри, безпідставному змішуванні фарб, недостатній рельєфності інструментальних ліній тощо. Але достатньо ознайомитися з творами Р. Шумана для духових інструментів – гобою, кларнету, валторни, – щоб оцінити знання найтонших нюансів їхньої інтерпретації, рідкісну органічність стилю, що враховує теситурні, технічні, штрихові, динамічні особливості у всьому їхньому різноманітті.

У 1849 році Р. Шуман створює надзвичайно яскраву й темпераментну композицію – Концертштюк для квартету валторн з оркестром. Написаний як відгук на революційні події в Німеччині, цей твір з рідкісною повнотою розкриває сутність та характер романтичної валторни, яка може бути не тільки мрійливою і похмуро-елегічною, але й потужною, сильною, агресивною, здатною до концертного блиску, романтичного пориву та трагічних і скорботних інтонацій.

Одним з найскладніших творів валторнового репертуару, є створений Р. Шуманом твір «Adagio і Allegro» для фортепіано та валторни, який зосередив у собі як найважливіші принципи інтерпретації романтичного вентильного інструменту, так і повний комплекс виконавських проблем, які не втратили актуальності і для сучасних музикантів. Гнучка, пластична мелодія насичена хроматизмами, стрибками на великі інтервали, потребує широкого фразування та бездоганного володіння legato у всіх регістрах. Ніяких невинувачених, «незграбних» чи надуманих, химерних елементів в партії валторни немає, вона абсолютно органічна і сприймається слухачем природно й легко [4].

Партії валторн в симфоніях композитора здебільшого витримані в класичних традиціях – їх звукоряд діатонічний, іноді містить кілька хроматичних звуків (fis, b, es), але в цілому обмежується зручними нотами.

Творчість Ріхарда Вагнера – ціла епоха у розвитку оркестрових стилів. Його оркестровий стиль поділяється на два періоди: до 1850 року – час становлення та після 1850 року – вершина майстерності. До першого періоду можна віднести опери «Летючий голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін», до другої – «Трістан та Ізольда», «Мейстерзінгери», «Кільце Нібелунгів», «Парсифал». Особливістю оркестрового письма Р. Вагнера є «захоплення» дуже широкого діапазону розташування акордів й включення в оркестрову вертикаль максимально великої кількості голосів (партій) [4].

Починаючи з ранніх опер, Р. Вагнер часто дублював партії струнних інструментів мідними, зокрема валторнами, що в умовах найскладнішої хроматичної гармонії вимагало від валторніста значної майстерності чистого інтонування. В операх до «Лоенгріна» Р. Вагнер застосовує дві натуральні валторни та дві хроматичні, використовуючи переваги і тих, і інших. Починаючи з «Лоенгріна» він пише оркестрові партії лише для хроматичних валторн [4].

Будучи видатним реформатором оркестрового письма, Р. Вагнер якісно й кількісно розширив мідну групу, збільшивши кількість валторн до шестивосьми інструментів, й надавши їм самостійну, дуже часто автономну роль. У гармонійній вертикалі група валторн може містити мелодію, супровід, бас, контрапунктуючі підголоски, що істотно підвищує її драматургічну значущість.

Якщо оркестрові новації Р. Вагнера розкрили образний світ валторни в умовах оперної партитури, то в контексті оркестрування Ф. Листа, виразні властивості валторни широко реалізовані в симфонічній музиці.

Досліджуючи питання функцій валторнових партій у симфонічних партитурах Ф. Листа, слід відмітити, передусім, роль «відкритого», чистого тембру, який підкреслює індивідуальний характер інструменту не менш рельєфно, ніж було раніше, але у інших, цілком оригінальних ракурсах. Можна констатувати, що у більшості симфонічних творів Ф. Лист вважає за краще використовувати більш яскравіші, відкриті та польотні звучання натуральних валторн різних строїв, вільно варіюючи їх залежно від тональності та обраної фарби, однак і хроматичні валторни у його партитурах є абсолютно органічними.

Ф. Лист натуральним валторнам часто доручає розвинені мелодійні звороти, теми патетичного, драматично насиченого, піднесено-призовного характеру, які окреслюють кульмінаційні зони партитур а коли композитор вдається до використання хроматичних валторн, їхні партії стають

невпізнанно активними, інтонаційно розвиненими та активно включаються у розвиток й розробку тематичного матеріалу.

В оркестрі Ф. Листа валторна це не лише дорогоцінне та самобутнє художнє явище, це певний етап інтерпретації валторни, який підсумовує та узагальнює оновлені естетичні принципи інтерпретації валторни у ХІХ столітті.

У романтичній музиці, як у кожному живому творчому процесі, не було єдиного, прямого, магістрального шляху еволюції оркестру, його технічних і художніх засобів виразності. Персоніфікований інструментальний стиль кожного великого майстра виявив свої, особливі сторони інтерпретації валторни, які водночас як заперечували, так і розвивали традиції минулих часів. Художня цінність валторни, досконалість її трактування виявлялися у всьому різноманітті різних авторських стилів [4].

Цікавим є трактування валторни Йоганнесом Брамсом, який мав своє бачення оркестру та інструментального колориту. Мелодична та гармонійна стилістика Й. Брамса вимагала технічно більш досконалих інструментів. Партії у його симфоніях, окрім Першої, призначені для вентильних валторн – багато епізодів його творів на натуральних валторнах сприймалися б як «запрограмована» фальш. При нагоді композитор користувався валторною *in F*, яка у роки створення його симфоній стала провідним представником сімейства мідних духових, однак у багатьох випадках вибір інструменту визначався тональністю твору, тому далеко не завжди можна виявити зв'язок між тембром інструменту певного строю та характером його партії. Але провідні, принципово значущі сторони валторни, які походять з епічної монументальності авторського стилю, філософської поглибленості, потужної конфліктності образів, формуються композитором у контексті фактурно розвиненої, ретельно опрацьованої оркестрової тканини, де кожна деталь, елемент, штрих набувають значущість та зміст [4].

Вже на початку ХХ століття в музиці сформувалися напрямки, які були побудовані на різних естетичних засадах й радикально різнилися за технікою оркестрування. Композитори, які продовжували й розвивали традиції оркестру ХІХ століття, зробили величезний внесок у розширення виразних можливостей інструментів, збагачення їхньої образної сфери, продовжуючи лінію романтичного оркестрування.

На початку століття найяскравішими представниками цього напрямку стали Р. Штраус та Г. Малер. Творчість французьких імпресіоністів початку століття увібрала багато здобутків пізньоромантичного оркестру, проте уявлення К. Дебюссі й М. Равеля про оркестровий живопис були настільки нові й незвичні для слухачів, що багатьом сучасникам уявлялися безладним шумом, повним запереченням традицій і, в цілому, явищем досить деструктивним. Потрібно було кілька десятиліть, щоб краса імпресіоністського оркестру почала сприйматися із захопленням й природністю, властивою свіжому, талановитому, але все ж таки традиційному музичному мовленню [4].

На початку ХХ століття мистецтво гри на валторні зазнало значних змін. Натуральні інструменти, які залишилися в минулому, поступово забувалися, змінилися принципи педагогічних шкіл, диференціювалися й самі моделі інструментів. Основним типом валторни став інструмент строю F, хоча деякі строї залишалися у вживанні, особливо у духових оркестрах (Es, B, рідше D). Майстри працювали над проблемами вирівнювання тембру в усьому діапазоні інструменту, оскільки найбільш якісним, повним і співучим залишався середній регістр, досить обмежений, хоча й затребуваний. З плином часу набуває поширень валторна не з трьома, а з чотирма вентилями, де четвертий призначений для перемикання ладу з F в B – він отримав назву квартвентилю. Ці нові модифікації валторни мали два основні різновиди: подвійні та комбіновані. Подвійні валторни (Doppelhorn) являли собою по суті два інструменти, з'єднані в один, який мав два ряди крон. У комбінованих

валторнах при грі в строю використовувалися два ряди трубок, а при грі в ладі F – тільки один. На деяких інструментах був ще й п'ятий вентиль, здатний знижувати лад на півтона, але використовувався головним чином в процесі виконання закритих звуків. Чотирьох- і п'ятивентильні валторни перевершували тривентильні, які стали вже традиційними, за чистотою та стійкістю інтонації. Тим часом найбільш висококваліфіковані виконавці-валторністи добре володіли тривентильними інструментами, і партії більшість композиторів вже незмінно записували в ладі F [4].

Спів, грація, драматичні й трагічні інтонації – все це знаходить застосування у традиційних оркестрових стилях. У традиційному напрямі розвивається і виконавське мистецтво: вдосконалюється техніка, рухливість, звукові фарби набувають потужності, яскравості, витонченості та пластичності переходів. Однак у нетрадиційних напрямках колишня виразність майже не знаходить застосування, у партитурах композиторів нововенської школи, інших авторів валторну використовують в основному як фарбу, обмежену скромним набором штрихів. Згодом, протягом усього ХХ століття, можна спостерігати ситуацію, коли сформовані десятиліттями експресивні властивості валторни в музиці авангардних напрямків втрачають цінність, а валторна, як і інші інструменти, включається в іншу систему взаємодії голосів оркестру, багато в чому деструктивну, адже відбувається розмивання уявлення про красу тембру, фразування, динамічні відтінки, філіровку звуку тощо. Таким чином, авангардні та традиційні оркестрові стилі співіснують протягом майже ста років, частково доповнюючи, частково протистоючи один одному.

Основні чинники трактування тональності позначилися на становленні фактури, оркестрування та значущості партій окремих інструментів, зокрема валторни, що знайшло своє відображення в музиці Густава Малера, в творчості якого знайшли втілення багато особливостей австрійської й німецької симфонічної школи.

Г. Малер дуже цінував валторни, адже, як відомо, у Другій симфонії він використовує десять валторн (включаючи чотири в оркестрі за сценою). Не менше восьми валторн використовує він і в більшості наступних симфоній. Нерідко саме валторновий тембр визначає зміст окремих тем та інтонаційних обертів, а група валторн отримує у своє розпорядження багатоголосні сольні епізоди [4].

У ХХ столітті спектр виконавської валторнової техніки характеризується суттєвим розширенням способів та прийомів гри; пошуком й впровадженням нових темброво-акустичних звучностей та ефектів, побудованих на основі колористики й сонористики; опануванням сучасних композиційних технік, до яких можна віднести алеаторику, додекафонію, мінімалістику, мікрохроматику, сервійну техніку тощо. Валторна зі своїм комплексом інструментальних виражальних засобів, повною мірою відповідає художнім запитам і намірам найвидатніших композиторів того часу – П. Хіндемита, Р. Штрауса, О. Мессіана, Ф. Пуленка, Р. Глієра, В. Лютославського, П. Булеза та ін., що яскраво проявилось в їхній музичній творчості (оркестрових валторнових партіях, ансамблевих композиціях за участю валторни, валторнових творах малих і великих форм, інструментальних концертах тощо) [4].

Значний вплив на оркестр ХХ століття зробив Пауль Хіндеміт. У низці сольних та камерних композицій для духових інструментів є популярні у концертній практиці твори для валторни, в яких розкривається відношення композитора до художніх та технічних властивостей інструменту. Цікавим є раннє Тріо для кларнета, валторни та фортепіано ор. 1, де мова П. Хіндемита вже свіжа та оригінальна, а трактування інструментів спрямоване на подолання романтичних традицій. Дві сонати для валторни та фортепіано – Фа мажор (1939 р.) та Мі бемоль мажор (1941 р.) – приваблюють виконавців глибиною та філософічністю оповідання, стриманою та водночас яскравою емоційністю, логікою музичних ідей. Валторна постає у сонатах інструментом

технічно розвиненим, з широкими інтонаційними та динамічними можливостями [4].

Ще радикальнішу трансформацію зазнала інтерпретація валторни в оркестрі композиторів нововенської школи. У 1923 році А. Шенберг повідомив про відкриття ним нового способу написання музики – використання дванадцяти вільно співвіднесених між собою тонів. З цього часу розпочинається додекафонний період творчості композитора. Спочатку А. Шенберг застосував цей метод у фортепіанній та камерно-інструментальній музиці, а потім в оркестрі. Валторнові партії оркестрових творів А. Шенберга відповідно до всієї нової стилістики, базувалися на принципі додекафонної будови мелодійних ліній [4].

Вплив додекафонно-серійної техніки на інтерпретацію валторн яскраво виявляється у партитурах Антона Веберна. Основними прийомами композитора стають філірування або «роздування» окремих звуків, *sforzando*, особливі способи звуковидобування, що виявляється в різних поєднаннях засурдиненого, закритого й відкритого звуку валторн, чергуванні легатної та стакатної техніки, використанні віртуозних елементів для формування колориту тощо [4]. Музична практика ХХ століття висунула ряд різних принципів музичної організації, які впливали на виразні можливості валторни в нових, невідомих раніше ракурсах. У сонорній музиці як особливій якості звучання змінюється тип фактури, нівелюється роль тонально-гармонічних відносин між звуками та співзвуччями.

Склавшись як цілісна система композиційних засобів приблизно в середині п'ятдесятих років ХХ століття, сонорика набула великого поширення у творах К. Штокхаузена, Д. Лігеті, К. Пендерецького, В. Лютославського, Х. Гурецького, Б. Бартока; є характерною для творів А. Шнітке, С. Губайдуліної, Р. Щедріна, Б. Тищенко, Н. Сідельникова, Г. Канчелі, В. Торміса та багатьох інших композиторів. Сонорна звучність досягається через взаємодію різних видів музичної організації – звуковисотності, тембру, артикуляції, динаміки.

Валторна широко застосовувалася в творчості Кшиштофа Пендерецького, композитора, який є класиком сонорної музики. В оркестровому складі його основних творів – ораторій «Пристрасті за Лукою», «Dies irae», «Космогонія», «Заутреня», симфонічних творів «Плач за жертвами Хіросіми», двох симфоніях, операх «Диявол із Лаудіна», «Втрачений рай» значне місце належить валторновій групі [4].

Серед найцікавіших композицій для валторни (соло, в ансамблі, соло з оркестром), які належать провідним митцям 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, «Согаїе» Л. Беріо, «Італійські пісні» Е. Денісова, «Призвуки» В. Горлінського, «Лісова музика» В. Сільвестрова, концерти для валторни з оркестром Є. Станковича, Л. Колодуба та ін. [4].

Отже, підсумовучи, зазначимо, що валторна пройшла довгий шлях розвитку та вдосконалення від простого мисливського рогу до сучасного потужного оркестрового інструменту. Назва «валторна», яка давно закріпилася за цим інструментом в музичному лексиконі походить від німецького словосполучення Waldhorn (вальдхорн), тобто «лісний ріг». Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна» відбувається на початку ХVІІІ століття.

## **1.2. Жанр сольного інструментального концерту для валторни (історичний аспект)**

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для названої групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий еволюційний шлях.

Більше, ніж триста років, концерт зберігає статус одного з провідних жанрів у музичному мистецтві, незважаючи на стрімку модернізацію укладу життя та культурні зміни в суспільстві. Поява концерту останній чверті XVII ст. зумовлена комунікаційними потребами суспільства. Суттєвою умовою виникнення жанру концерту та його незгасаючої популярності на протязі більше, ніж триста років, став запит на яскраву творчу особистість – соліста у його взаємодії з оркестром.

Як певне історично-соціальне середовище досліджувався жанр концерту у роботах Грегорі Барнетта, Майкла Маріссена та інш.; ймовірні витoki концертності розглядалися у статтях Роберта Холла, Девіда та ін. Еволюцію концертного жанру дослідив В. Ракочі. Вивчення жанру валторнового концерту в творчості українських сучасних композиторів присвячено науковій доробки І. Палійчука. Питання валторнового виконавства стали дослідженням Є. Чурікова.

Отже, в контексті нашого дослідження слід визначити сутність поняття «концерт».

У дисертаційному дослідженні В. Ракочі, зазначається, що трактування концерту як дискусії у 1619 році було започатковано М. Преторіусом, який визначав концерт як «диспут, у якому зібрано різні партії інструментів з метою гри в концерті» [27].

У трактаті «Щойно відкритий оркестр» Й. Маттезон у 1710 році в більш широкому сенсі розуміє концерт як різновид музичного зібрання з елементами дискусії між учасниками, що передбачає деяке суперництво та у вузькому сенсі як камерну музику для голосів та інструментів, що передбачає взаємодію та спільне виконання [27].

Квінтесенцією концерту виступає змагальність, тобто почергове переважання одного чи іншого інструмента, що детермінує співіснування усіх. Концерт є жанром, в якому обов'язково є соліст та оркестр, причому соліст уособлює сталість, а оркестр трансформацію, адже має потенціал до

видозмін протягом твору. На думку В. Ракочі, змагальність в інструментальному концерті виявляється у формі контрастування солістів з оркестром, який може змінюватися за розміром і складом); між меншою і більшою групами інструментів в оркестрі; між позаоркестровими і внутрішніми оркестровим солістами тощо [27].

По-друге, трактування концерту як діалогу можна знайти в роботах Б. Ласапеда та Г. Коха, які вважали, що концерт формою спілкування між солістом та оркестром, між виконавцями та слухачами, між групами інструментів всередині оркестрового колектив, між диригентом, солістом, оркестром та слухачами тощо.

По-третє, визначення концерту як оркестрової п'єси з'являється в роботах Ж.Ж. Руссо, М. Фрамері, П.Л.Женгене, які вважали концерт інструментальним твором для певного інструменту та оркестрового супроводу.

У працях Д. Грегорі, Й. Кірнбергера, Й.Г. Шульцера надається визначення концерту як поєднання гри віртуозного виконавця й оркестру, який лише акомпанує і саме це визначення домінує до XIX ст.

Отже, наразі загальноживаним є розуміння концерту як музичного твору, що зазвичай складається з трьох частин, в якому або один сольний інструмент (наприклад, фортепіано, скрипка, віолончель, труба, валторна тощо), або група солістів супроводжується оркестром або концертним оркестром [27].

Початкове значення слова «концерт» – це спільне виконання, ансамбль. Ще до того, як викристалізувалася форма інструментального концерту, з'явилася тенденція виділяти із загального ансамблю інструменти, які концертують. Змагання та боротьба соліста та оркестру, що виступають у всеозброєнні своїх найбагатших засобів виразності, становлять саму основу інструментального концерту. Характер і форма взаємодії соло та оркестру є показовим щодо жанру. Цей принцип включає різні типи драматургії

концерту, які відбивають різні в історичному плані естетичні тенденції. Це три типи концертів, що відрізняються за характером взаємодії соло та оркестру, за питомою вагою обох компонентів у творі, а саме: концерт з переважанням сольного першоджерела, де оркестр грає підлеглу роль супроводу; концерт із відносно рівноправними партіями соло та оркестру та концерт, у якому панує оркестр.

Типовими зразками першого виду концертної драматургії слугують концерти В. А. Моцарта. Надалі цей тип концертів знайшов свій розвиток у творчості Ф. Шопена, К. Сен-Санса та ін.

Родоначальником другого типу концертної драматургії слід вважати Л.Бетховена, який наситив концерт драматизмом, підкресленою конфліктністю розвитку. Він яскраво протиставив соліста та оркестр, прагнучи досягти найбільшої дієвості обох компонентів, симфонічності розвитку, активності ствердження ідеї.

До третього типу належать так звані кончерто гресо старовинних композиторів, концерти Й. Брамса та інші твори з домінуючою роллю оркестру.

Найбільш поширеною формою концертного жанру є тричастинність (I ч. – сонатне алєгро, II ч. – повільна частина, частіше пісенно-ліричного характеру, III ч. – фінал, у формі рондо або знову ж таки сонатного алєгро).

Перша частина концерту зазвичай дає узагальнене відображення дійсності, людських почуттів у вигляді взаємодії, боротьби образів. Вона багата на різноманітні яскраві образи, що розвивається в драматичній напрузі.

Друга частина – це найчастіше світлі ліричні роздуми. Як втілення особистого внутрішнього світу людини може мати характер драматичного монологу, глибокого філософського роздуми, тонкого відтворення психологічного стану.

У фіналі стверджується основна ідея твору. Фінали концертів – це яскраві життєрадісні картини здебільшого святкового настрою. Використання

народних пісенно-танцювальних образів, жанрово-побутові риси надають концертам особливої святковості та дзвінкості.

Романтизм XIX ст. привніс у музичне мистецтво новий образний світ, який посилив роль програмності у музиці, підкреслив увагу до особистих душевних переживань людини. Все це не могло не позначитися на формі концертів. Переважна більшість тогочасних одночастинних концертів не дотримуються форми сонатного АLEGRO, а побудовані складніше, з елементами циклічності. Крім того, зустрічаються концерти в чотирьох частинах (Й. Брамс), у двох частинах, твори концертного плану в варіаційній формі (Героїчна балада А. Бабаджаняна), в інших вільних формах, а також «подвійні» та «потрійні» концерти, тобто для двох або трьох солістів та оркестру [27].

Історію розвитку концерту для духових інструментів не можна відокремити від розвитку цього жанру в цілому. До класичного та докласичного періоду належить велика кількість концертів для духових інструментів.

Італійський композитор Антоніо Вівальді (1678–1741 рр.) вважається творцем жанру інструментального концерту. Тільки для духових інструментів ним написано шістнадцять концертів для флейти, одинадцять – для гобою та тридцять вісім – для фаготу, а також концерти для труби та валторни.

Вершиною інструментальної творчості видатного композитора Німеччини Георга Фрідріха Генделя (1685–1759 рр.) є його твори в жанрі *concerto grosso* («великий концерт»), які належать до скарбів оркестрової музики XVIII століття. Г. Генделю належать три концерти для солюючого гобою з оркестром та один для валторни з оркестром, написаний у 1740 р.

Знамениті Бранденбурзькі концерти (1721 р.) великого Іоганна Себастьяна Баха (1685–1750 рр.) набагато складніші за змістом, ніж у його попередників. Бахівський стиль характеризується контрастами тембрів, ритмічних комбінацій, соліст та ансамбль-оркестр перебувають у напруженій

взаємодії, розділяються, щоб знову поєднатися в єдиному динамічному розвитку.

Всі шість концертів І. С. Баха (за винятком Першого) майже однакові за композицією циклу, але різняться складами струнних і духових інструментів, які виконують роль солістів. У чотирьох концертах (Третій та Шостий концерти написані для струнного складу) духові виступають як справжні солісти, повноправні учасники музичного змагання.

Творчість великих майстрів пізнього бароко (А. Вівальді, Г. Генделя, І. С. Баха) явило собою новий та великий етап еволюції духового мистецтва. Виразні можливості духових інструментів (флейти, гобоя, фагота, натуральні труби та валторни) у жанрі інструментального концерту отримують виключно глибоку інтерпретацію, що багато в чому стимулює їхній подальший розвиток.

Одним із перших композиторів, який своєю творчістю окреслив шляхи переходу до нового напрямку в музиці, який остаточно склався в другій половині XVIII – першій чверті XIX століття як віденська класична школа, був відомий гамбурзький композитор Георг Філіп Телеман (1681–1767 рр.). Виразність, мелодійність, властиві вокальній манері, вважають головним завданням нового музичного мистецтва. До кращих творів композитора в жанрі інструментального концерту відносяться: соната для флейти та чембало, концерт для труби, струнного оркестру та basso, концерт для двох валторн з оркестром, тріо для флейти, гобою та віолончелі з чембало та інші.

Історія мистецтва гри на духових інструментах не знає, мабуть, такого підйому виконавської майстерності, яке спостерігалось за часів Йозефа Гайдна (1732–1809 рр.) та Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791 рр.). Ці композитори виявляли величезний інтерес до музикантів-духовиків, мали серед них друзів, шанували їхню високу майстерність, тому становлення класичного музичного жанру не обійшлося без створення чудових творів для духових інструментів.

Творчість віденських класиків містить чудові сольні концерти для всіх дерев'яних та деяких мідних духових, значення яких у музичній культурі минулого та сьогодення важко переоцінити.

Складність валторнових партій, зокрема їх насиченість розвиненою хроматично-пасажною технікою, стала новим словом в еволюції інструменту в оркестрі Ріхарда Штрауса (1864–1949 рр.).

Великий німецький композитор Ріхард Штраус (Richard Strauss) був «приречений» стати музикантом та розпочати музичну кар'єру, адже був сином легендарного валторніста Франца Штрауса (Franz Strauss). Відносини між батьком та сином незмінно мали характер глибокої поваги, але водночас не позбавленої деякого елемента змагальності. Для Ріхарда Штрауса було справою честі з особливим блиском писати музику для інструменту, яким досконало володів його батько.

Р. Штраус зумів зробити валторнові партії своїх творів практично рівнозначними провідним мелодійним інструментам оркестру, збагативши їх віртуозністю, блиском та універсальністю у викладі інтонаційних, ладогармонічних та метроритмічних елементів.

Найважливіші особливості трактування валторни в оркестровій музиці Р. Штрауса виявляються вже у симфонічній поемі «Веселі забави Тіля Уленшпігеля» ор. 28. Виконавці знають, що ці партії за рівнем складності часто можна порівняти з віртуозними сольними п'єсами. Композитор розпоряджається технікою валторни без обмежень та обережності, що зазвичай притаманне трактуванню інструменту. Він може однією фразою використовувати повний діапазон, включаючи вищий і нижчий регістри, виписувати рухливі альтеровані партії у складному ритмічному русі; спектр динаміки розширюється до крайніх меж, від різнохарактерних сурдин до потужного fortissimo з піднятим догори розтрубом і всі ці елементи вважалися нехарактерними та неприродними для оркестрового амплуа валторни, адже вони далеко виходять за рамки традицій та істотно змінюють типовий

експресивно-образний вигляд інструменту. Однак переконливість і логічність всіх цих нововведень не залишає сумнівів у їхній доцільності, для слухача вони сприймаються природно та надзвичайно виразно, хоча у виконавців, ймовірно, викликали чимало запитань та сумнівів.

Р. Штраус багато в чому став спадкоємцем традицій оркестрування, закладених Р. Вагнером. У нього потужний, повнозвучний оркестр, багато оригінально скомпонованих tutti і змішаних тембрів, різноманітних дублювань як провідної мелодійної лінії, так і імітацій і підголосків. Р. Штраус користувався валторнами різних строїв і жодні натуральні інструменти не здатні до участі у його оркестрі.

Як зауважує І. Палійчук, особливо активно розвиток жанру валторнового концерту відбувається в другій половині ХХ століття, який успадковує нові тенденції, характерні для музичного мистецтва того часу, що має свій вираз у втіленні складних філософських концепцій, а також використанні новітніх досягнень композиторської та виконавської технік [24].

Концертні твори для валторни створювали у середині та кінці ХХ століття представники різних національних композиторських шкіл – О. Арутюнян, С. Василенко, О. Гедіке, П. Гіндеміт, Р. Глієр, Б. Дваріонас, Й. Пауер та інш.

Для валторни соло створювали концертні опуси і українські композитори, зокрема В. Гомоляка, Л. Дума, О. Зноско-Боровський, Л. Колодуб, Є. Станкович та ін. Як зауважує І. Палійчук, ці твори «відображають не стільки кількісну характеристику жанру валторнового концерту, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів та поєднання у творах стильових ознак різних епох» [24, 80].

У своєму дослідженні науковець доводить, що аналіз партитур цих творів зумовив можливість їх поділу на такі домінуючі в музиці ХХ століття стилістичні групи, як неоромантичну (Перший валторновий концерт Л. Колодуба (1972) та Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972)

і О. Зноско-Боровського (1976), а також неокласичну (Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л. Колодуба) [24, 79].

Отже, успадкувавши європейські традиції, валторнові концерти українських композиторів збагатили названу жанрову галузь яскравими національними здобутками.

### **Висновки до розділу I**

Валторна є одним з найдавніших інструментів в історії людства, одним з найяскравіших інструментів духової групи симфонічного оркестру, якому завдяки потужним художньо-виражальними властивостями відводиться почесне місце в когорті елітних інструментів академічного кола.

Для валторни писали свої шедери багато хто з геніальних творців музичного мистецтва. Свою любов та шану віддали їй А.Скарлатті, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Мейрбер, Дж. Россіні, К. М. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, К. Дебюссі, М. Равель, А. Брукнер, Г. Малер, П. Хіндеміт, К. Пендерецький та ін., які відзначали унікальний діапазон, тембр та звуковиразні якості цього інструменту.

Наразі мистецтво гри на валторні займає чільне місце у світовій та вітчизняній музично-виконавській творчості та відрізняється різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри і констатує сформованість трьох основних шкіл гри на валторні – американську, європейську та українську. Вітчизняна школа гри на валторні є самобутнім творчим явищем, витоки якого полягають у традиціях сольної та оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого й сьогодення.

Валторна пройшла довгий шлях розвитку та вдосконалення від простого мисливського рогу до сучасного потужного оркестрового інструменту. Назва

«валторна», яка давно закріпилася за цим інструментом в музичному лексиконі походить від німецького словосполучення Waldhorn (вальдхорн), тобто «лісний ріг». Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна» відбувається на початку XVIII століття.

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для названої групи духових інструментів домігантою стає концерт, який пройшов тривалий еволюційний шлях.

Наразі у сфері виконавства на валторні продовжується процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару та науково-методичного потенціалу, що дозволяє стверджувати про прогресивність виховання нової генерації вітчизняних валторністів. Продуктивність даного процесу не може обійтися без подальшого комплексного вивчення та аналізу закономірностей в галузі теорії та практики гри на валторні, визначення змістовності виразних можливостей інструменту, стилістики та інтерпретації валторнової музики. Особливе місце має належати ґрунтовному вивченню найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, які пройшли випробування часом та посіли гідне місце у репертуарному доробку виконавців-валторністів.

## РОЗДІЛ 2.

### КОНЦЕРТ № 1 РІХАРДА ШТРАУСА ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

#### 2.1. Валторнове мистецтво у творчості провідних світових виконавців

Активний розвиток валторнового виконавства та його широка популяризація в світовій музичній культурі кінця ХХ – першої половини ХХІ століть відбувається завдяки творчій діяльності сучасних талановитих виконавців-валторністів, мистецтво яких стало відображенням формування провідних жанрово-стильових й художньо-технологічних тенденцій цього виду сучасного валторного виконавства.

Наразі серед сучасних валторністів-виконавців найбільш відомими є Володимир Бондарчук, Валентин Марухно, Євгеній Чуріков, Костянтин Тімохін (Україна); Радек Баборак (Чехія), Герман Бауман, Петер Дамм, Луїза Марія Нейнекер (Німеччина), Джеф Нельсен (Канада), Майкл Томпсон (Великобританія), Хав'єр Бонет (Іспанія), Зьорен Германсон (Швеція), Джовані Хофер (Італія), Крістоф Штурценегер (Швейцарія), Марк Тейлор, Керрі Турнер, Кен Віллі, Ліррі Вільямс (США) та ін.

Розглянемо творчий шлях декількох з цих відомих валторністів сучасності.

Чеський валторніст Радек Баборак (нар. 1976 року) наразі є одним із найвідоміших представників сучасного сольного академічного валторного виконавства. Грати на валторні почав з 8 річного віку і вчителем його був Карел Кренек.

З 1993 року займався активною концертною діяльністю як соліст та у складі оркестрів й ансамблів, брав участь у численних міжнародних конкурсах та фестивалях, на яких посідав почесні призові місця.

З 2002 по 2011 рік був головним валторністом Берлінського філармонічного оркестру, співпрацював з Лондонським філармонійним оркестром, Симфонічним оркестром Баварського радіо, Токійським філармонійним оркестром тощо.

В репертуарі виконавця величезна кількість концертів для валторни старовинних та сучасних композиторів, зокрема К.-М. Вебера, Р. Шумана, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, Р. Глієра, М. фон Пауера, П. Дукаса, М.-Г. Арнольда, К.-М. Аттерберга, Е. Бозза, П. Хіндеміта тощо.

Євген Чуриков (нар. 1993 р.) – випускник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015), учасник та призер численних міжнародних конкурсів (конкурс ім. П. Чайковського), артист Національного академічного заслуженого симфонічного оркестру України (2016), соліст-валторніст симфонічного оркестру Загребської філармонії. У 2015 році Євген Чуриков отримав стипендію від I, CULTURE Orchestra для проходження майстер-класів у Лондоні. Проходив майстер-класи у Києві з Радеком Бабараком, у Лондоні з Джеффом Брайаном.

В репертуарі Євгена Чурикова класичні твори для валторни композиторів-класиків та сучасних авторів.

Джефф Брайан (Jeffrey Bryant) (нар. 1946 року в м. Брістоль, 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 філармонійного оркестру. Поєднує активну виконавську діяльність з викладацькою, працюючи з 1973 року професором Гілдхольської школи музики і драми у Лондоні.

Візитівкою Джеффа Браїана є виконання на валторні саунд-треків з кінофільмів, зокрема таких всесвітньовідомих як «Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Бетмен», «Джеймс Бонд», «Дружина французького лейтенанта». Слід зазначити, що в цих відомих та відразу впізнаваних мелодіях головна роль належить валторні соло.

Валентин Марухно (нар. 1961 року в м. Київ) – український валторніст і педагог. Заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 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. В репертуарі відомого виконавця та педагога твори С. Бозза, Й. Гайдна, П. Дюка, Л. Керубіні, В. А. Моцарта, А. Розетті, Р. Штрауса, Ф. Штрауса, Р. Шумана та ін.

Радован Влаткович (нар. 1962 року) – хорватський валторніст і педагог, творча кар'єра якого будувалася у співпраці з найвідомішими європейськими симфонічними оркестрами. Радован Влаткович був солістом групи валторн Берлінського симфонічного оркестру, солістом-валторністом в симфонічному оркестрі Берлінського радіо. Приймав як соліст участь в безлічі міжнародних фестивалів та конкурсів, співпрацював як соліст-валторніст з Баварським симфонічним оркестром, Мюнхенським камерним оркестром, Віденським камерним оркестром тощо.

Визнання здобув як виконавець всіх валторнових творів В. А. Моцарта та Р. Штрауса.

Творчість відомого українського валторніста Володимира Бондарчука досліджувала вітчизняний науковець Олена Резнік (Житомирський державний університет імені Івана Франка).

Володимир Бондарчук є яскравим представником Одеської валторнової школи, провідним валторністом Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

У своїх наукових доробках О. Резнік зазначає, що в світовій музичній культурі першої половини ХХІ століття відбувся активний розвиток валторного виконавського мистецтва, рушійними силами якого були сучасний органологічний розвиток валторни, накопичення практичного досвіду, розширення репертуару, осучаснення науково-методичної думки і як наслідок науково-методичної літератури [29].

В. Бондарчук (нар. 1947 р.) закінчив Одеську консерваторію. Працював солістом оркестру в Одеському театрі музичної комедії (1967-1968), Одеському оперному театрі (1969-1970), Одеському філармонійному оркестрі (1970-1971).

Як оркестрант Національного одеського філармонійного оркестру виступав у таких всесвітньвідомих концертних залах як Карнегі-Холл (Нью-Йорк), Мюзік-Феррайн (Відень), Мессік-Холл (Торонто), Барбі-Холл та Альберт-Холл (Лондон) [29].

Репертуарний багаж В. Бондарчука складається з творів Р. Глієра, Р. Штрауса, Р. Шумана, К. Сен-Санса, В.А. Моцарта та українських композиторів Л. Колодуба, І. Карабиця тощо.

Костянтин Тімохін (нар. 1973 р.) У віці 7 років його зарахували до Київської спеціальної музичної школи ім. Лисенко (клас викладача А. Кірпаня), де він навчався грі на валторні, скрипці та фортепіано. Згодом він продовжив своє навчання в Київській консерваторії (клас професора Н. Юрченко) та Женевській консерваторії. Там, окрім занять з диригування та камерної музики, він опановував майстерність гри на валторні під

керівництвом Бруно Шнайдера, отримавши диплом з відзнакою як сольний виконавець. Наступним кроком в його музичній освіті стало навчання у Цюрихській Академії мистецтв під керівництвом Девида Джонсона, яку він з успіхом закінчив, отримавши ще один диплом сольного виконавця. Костянтин пройшов додаткові курси гри на бароковій та натуральній валторні в класі Глена Борлінга.

Костянтин Тімохін став переможцем двох конкурсів: Міжнародного конкурсу валторністів в Мінську (Білорусь) та Національного конкурсу музичного мистецтва в м. Рід (Швейцарія)/ Competition CNEM Riddes. У віці 17 років він дебютував як соліст з Українським молодіжним оркестром в рамках концертного туру Японією, виступав з різними симфонічними оркестрами в Європі, виконуючи Концерти для валторни В. А. Моцарта, Дж. Гайдна, Л. Керубіні, Р. Глієра, Е. Боззата К. М. фон Вебер, Р. Штрауса.

Наразі Костянтин Тімохін виступає з камерними оркестрами, серед яких Струнний квартет Колорадо (США), Ансамбль Фіделіо та Контршпалм в Женеві, Бароковий ансамбль Йофін в Цюриху та Джардіно Армоніко.

Як соліст-валторніст Костянтин Тімохін виступав з Женевським камерним оркестром, Симфонічним оркестром Сент Галлен, а також у складі Оперного оркестру Цюриху. Сьогодні він обіймає посаду концертмейстера групи валторн в Базельському камерному оркестрі, з яким бере участь в гастрольних турах за участю всесвітньо відомих солістів та диригентів, виступаючи в найбільших концертних залах світу. Як соліст він регулярно виступає з Оркестровим Ансамблем Каназава (Японія), «Ле Мюзісьєн дю Лувр» під керівництвом Марка Мінковські (Франція) та «Джардіно Армоніко» (Італія) під керівництвом Джованні Антоніні.

Український валторніст Костянтин Тімохін здійснив записи з престижними лейблами, серед яких Sony та Naïve, а також записував музику для багатьох радіостанцій світу [31].

Отже, підсумовуючи зазначимо, що мистецтво гри на валторні не втратило своєї популярності і в наш час. Відомі зарубіжні та вітчизняні валторністи сучасності на високому художньо-технічному рівні володіють усім різноманіттям сучасної валторнової виконавської техніки та успішно втілюють її в процесі професійної виконавської інтерпретації. Разом з тим, кожен з перелічених валторністів має неповторний власний художньо-виконавський стиль, що виражається в унікальному використанні кожним виконавцем різноманітних засобів музичної виразності та виконавської техніки сучасної валторни.

## **2.1. Виконавський аналіз Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром**

Перш, ніж перейти до виконавського аналізу Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром доцільно розглянути проблему виконавської інтерпретації музичних творів та дослідити сутність поняття «інтерпретація».

Сам термін «інтерпретація» походить від латинського слова «interpretatio» – тлумачення, трактування, розкриття змісту.

У «Філософському енциклопедичному словнику» ми стикаємося з таким визначенням: «1) Інтерпретація (від лат. interpretatio – роз'яснення, тлумачення), фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності, об'єктивованим у знаковій чи чуттєво-наочній формі; 2) Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, під час якого доводиться тлумачити наміри та дії людей, їхні слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [34, 788].

Розглядаючи специфіку процесу музичної інтерпретації, виокремлюються три основні сенси поняття «музична інтерпретація»: а) у широкому значенні – як галузь наукового пізнання; б) процес осмислення та

тлумачення музичного твору; в) у вузькому значенні – трактування, версія твору як наслідок музичного інтерпретування.

Спочатку слово «інтерпретація», що з'явилося в українській мові, та його європейські аналоги не мали взагалі жодного відношення до музики. Ідея сприйняття виконання твору як його інтерпретації виникла відносно недавно. За часів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена чи Ф. Шуберта суперечок щодо правильного трактування музичних творів не виникало, адже зазвичай автори самі виконували власні твори. Розвиток інтерпретації як самостійного мистецтва стало можливим на початку ХІХ століття, коли стрімкими темпами відбувалася популяризація концертної діяльності та з'явився новий тип музиканта-інтерпретатора, тобто виконавця творів інших композиторів. Такими музикантами-інтерпретаторами були Ф. Ліст, А. Рубінштейн, С.Рахманінов та ін.

З другої половини ХІХ століття вже почала складатися теорія музичної інтерпретації, яка вивчає різноманіття виконавських шкіл, естетичні принципи інтерпретації і у ХХ столітті ця теорія стала однією з галузей музикознавства.

Питанням формування у майбутніх музикантів-виконавців інтерпретаційних здатностей присвячені значні наукові доробки вітчизняних науковців, з-поміж яких І. Гринчук, М. Демір, В. Корзун, Н. Мозгальова, В.Москаленко, Г. Падалка, Пан На, О. Полатайко, І. Полубоярина, Сунь Пенфей, І. Ткачук, Л. Шаповалова, О. Щолокова, Н. Юдзіонок та ін.

Як зазначають науковці, головна мета будь-якої інтерпретації – розуміння сенсу та змісту твору. Виконавець може (в окремих випадках – повинен) вільно інтерпретувати музичні тексти, в результаті чого формується безмежне семіотичне поле гри смислами та цінностями культури. Знакова інтерпретація музичних творів передбачає наявність вихідного об'єкта – музичного тексту, Фіксований текст стає предметом інтерпретації у процесі виконання і так виникає специфічна тріада «автор – виконавець – слухач».

Кожне виконання – це інтерпретація індивідуальна та неповторна навіть у одного й того ж музиканта, адже реальне звучання твору залежить від часу, місця та інших об'єктивних та суб'єктивних обставин, здатних кардинально змінити характер музики, але в межах кордонів, які диктує текст твору.

Музичний текст функціонує, транслюється та набуває актуального буття лише у формі виконання. У музиці виконання це не просто переведення нотного запису в звукову форму, це завжди відтворення тимчасової форми музики, її спосіб соціокультурного існування. Музика є формою часу, а її зміст розташовується на кордоні (простору-часу, індивіда-культури, знака-символу тощо), тому виконання виконує ключову роль процедури буття музичного твору.

Виконання є, власне, інтерпретацією. З позиції філософії музики інтерпретацію можна розглядати як форму події, спільного буття різних індивідуальностей у межах одного цілого – авторського твору як тексту культури. У цьому сенсі інтерпретація, з одного боку, є накопиченням смислів, а з іншого, актуалізацією та кореляцією концептуально-образних смислів музичного твору в умовах іншої культурно-історичної доби.

Найсуттєвішою умовою вдалої інтерпретації є грамотне прочитання інтерпретатором нотного тексту і в сучасній музиці набуває все більшого значення процес вербалізації нотного тексту.

Отже, як зазначає В. Корзун, інтерпретація – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, яка характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування [14].

На думку В. Корзун, художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності. Невід'ємною складовою досвіду, зокрема виконавського, є вміння, що зумовлюють здатність належно виконувати певні дії. Таким чином, виконавський досвід

постає як сукупність знань і навичок, що безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності [14].

Процес виконавської інтерпретації має такі стадії: – ознайомлення з музичним твором, усвідомлення його змісту; ознайомлення з епохою, творчістю; загальний аналіз стилевих особливостей композитора; аналіз засобів виразності твору; визначення образів, основних інтонацій, ідеї, образно-сміслової сфери; – опанування драматургії твору; технічне засвоєння нотного тексту у відповідності з образним змістом твору; визначення образних тем, другорядних інтонацій; виявлення логічних вершин інтонацій, фраз, тем; аналіз засобів виразності; розв’язання виконавських труднощів за допомогою технічних прийомів та способів, які відповідають образному змісту та засобам виразності цього твору; – створення цілісного художнього образу, власної інтерпретації; визначення логіки розвитку крупних тематичних конструкцій, складання виконавського плану у відповідності з художньо-образним змістом та аналізом музичного твору.

Отже, сутнісною характеристикою виконавської майстерності виступають виконавсько-інтерпретаційні вміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів, смаку, творчих здібностей, художніх та технічних виконавських умінь [18].

В процесі інтерпретації музичних творів величезну роль відіграють виконавські вміння та навички музиканта-духовика.

Складна система виконавського процесу музиканта-духовика, і зумовлюється, по-перше, психофізіологічними характеристиками музиканта, оскільки контролюються його музичним слухом. По-друге, функціонування даної системи забезпечується роботою наступних компонентів: біофізичних, що включають дихальний, губний, артикуляційний, пальцевий апарат; механічних, до складу яких входять інструмент, мундштук, тростина та пристосування до них. В процесі звуковидобування ці компоненти, взаємодіючи між собою, узгоджуються (координуються)

музикантом у вигляді придбаних спеціалізованих рухово-технічних умінь і навичок. Ці ігрові рухи виявляються у різноманітних виконавських прийомах і способах, властивих специфіці звукоутворення (акустична генерація звуку) і звуковидобування (ведення звуку) на конкретному духовому інструменті (лабіальному, язичковому, амбушюрному). Також у змістовну сторону виконавського процесу входить досить великий комплекс інтонаційно-виразних засобів (тембр, висота, гучність, темп, агогіка, ритм, штрихи, вібрата та ін.). При цьому конкретне оформлення музичної тканини (фактурна умова) визначає зовнішнє та внутрішнє взаємовідношення даних ігрових компонентів.

Результативний підхід до технічної роботи музиканта-духовика пов'язаний з творчим пошуком оптимальних технічних рішень, з урахуванням його індивідуальної техніки, пов'язаної, зокрема, з вибором раціональної аплікатури, знаходженням зручних місць для зміни дихання, точним виконанням штрихів, коригуванням звуковисотного ладу, знаходженням необхідного художньо-звукового колориту. Виконавську техніку музиканта-духовика можна диференціювати на дві основні групи. Перша група – це власне рухова техніка, що включає техніку дихання, техніку пальців, техніку мови (артикуляційна техніка); друга група – це художня техніка, до складу якої входить техніка звуковисотного інтонування, штрихова техніка, динамічна техніка, агогічна техніка, техніка вібрата, техніка фразування та філіровки звуку тощо.

Отже, Концерт для валторни з оркестром № 1 Ріхарда Штрауса написаний в тональності Мі-бемоль мажор, має тричастинну форму, де всі частини слідуєть одна за одною без перерви.

Перший концерт написаний для стандартного оркестру з кількох дерев'яних духових інструментів, двох валторн, двох труб і струнних. Партія соло написана для клапанної валторни, тоді як партії ансамблевих валторн написані для ручних.

Перша частина сміливо уникає сонатної форми. Для молодого композитора із консервативним вихованням це було досить несподіваним рішенням, тому деякі науковці вважають, що перша частина написана у формі квазірондо. Таким чином, вступні фанфари є зухвалим викликом соліста, вступом до концерту, а також оголошенням теми А рондо.

Розпочинається концерт з бадьорого, жвавого, піднесеного та дуже гучного сигналу валторни.

Оркестр підхоплює тему і працює з нею наступні двадцять два такти. Соло повертається з темою В. Потім в оркестру є секція tutti, заснована на темі А, перш ніж соліст повертається з тематичною частиною С. Цей розділ відкривається наполегливою, активною темою.

Друга частина розділу С має більш розвиваючий характер і побудована на ритмічній фігурі тріолі. Цей ритм пронизує весь концерт і висхідний рух також з'являється в інших місцях концерту.

Отже, після невеличкого масивного оркестрового вступу оркестр поступово відходить на другий план, виконуючи функцію акомпаніменту. Соло валторни з позивних вигуків раптово змінюється на ліричне і ніжне звучання основної теми, яка поступово розвиваючись, набирає все більш динамічних і потужних обертів та доходить до своєї кульмінації.

Друга частина концерту контрастна першій та третій своєю ліро-епічної поезією фантастично-героїчного характеру з драматичним сюжетом. Сольна партія валторни представлена як лірична мінорна балада, що епізодично та тематично-органічно створює дуети з кларнетом і фаготом. Оркестр акомпанує в неповному складі, далі мелодію валторни підтримує весь оркестр з насиченим звучанням дерев'яної групи.

Фінал концерту композитор написав у формі рондо. У швидкому темпі з бравурною енергією звучить тема валторни, яка створює ритмічний імпульс з арпеджіо, які рухаються вгору у тріольному паттерні. Соло поступово переходить з бадьорого і гучного до спокійної, але досить жвавої мелодії.

Кода концерту – класичне скерцо, яке нагадує заключні частини валторнових концертів В. А. Моцарта.

У темпо-ритмовому плані I частина концерту написана в темпі Allegro, розмір 4/4, який не змінюється до кінця першої частини:

Allegro ♩ = 112 (1864–1949)

mpo in F Solo

*f* energico

mpo *f* tremolo

Друга частина концерту написана в темпі Andante, розмір 3/8:

Andante ♩ = 69

Fiati

Fiati

Archi

Archi

*ppp*

Solo

*pp dolce*

Є невеличке *accelerando*, яке потім знову повертається до *a tempo*, який залишається незмінним до кінця частини:

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Третя частина написана в темпі *Allegro*, розмір 6/8:

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

У кінці відбувається перехід на 4/4:

Mit freiem Vortrag

The musical score is written for three staves. The top staff is a solo line in treble clef, starting with a 'Solo' instruction and a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a melodic line with various ornaments and a decrescendo (*dim.*) towards the end. The middle staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, starting with an 8-measure rest and a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is another solo line in treble clef, starting with a fortissimo (*f*) dynamic and ending with a fortissimo fortissimo (*ff*) dynamic. Asterisks mark specific notes in this line.

Який потім повертається до 6/8.

В тональному плані I частина написана в тональності Мі –бемоль мажор, II частина в тональності мі-бемоль мінор, III частина – Мі –бемоль мажор.

В динамічному плані I частина розпочинається з *f* (головна тема). Побочна партія розпочинається на *p*. В кінці першої частини звучить оркестрове tutti на *ff*. Друга частина розпочинається ніжнішим *ppp*, яке превалює майже на протязі всієї частини. Третя частина розпочинається на *mp*, яке на протязі частини підсилюється і кінець концерту звучить на *ff*.

В партії валторни присутні стрибки, тріолі у висхідному та низхідному русі, пунктирний ритм, що у швидкому темпі потребує від валторніста майстерного володіння виконавською технікою.

Отже, підсумовуючи зазначимо, що Концерт № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор має класичну три частинну будову, частини написані в темпах Allegro, Andante, Allegro, мають досить різноманітний темпоритмічний, динамічний та агогічний характер.

В партії валторни присутні стрибки, тріолі у висхідному та низхідному русі, пунктирний ритм, що у швидкому темпі потребують від валторніста майстерного володіння виконавською технікою. В середній частині повільний

темп, довгі та заліговані тривалості, динамічний відтінок р потребують володіння виконавським диханням.

Спробуємо здійснити порівняння різних інтерпретаційних версій Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром.

На даний час в мережі Інтернет можна знайти досить велику кількість записів цього музичного твору. Найбільш відомими є записи Лейпцигського оркестру Гевандхауза (Герман Бауман – валторна, Курт Мазур – диригент);

Лондонський оркестр Philharmonia (Денніс Брейн – валторна, Вольфганг Завалліш – диригент; Саксонська державна капела (Петер Дамм – валторна, Рудольф Кемпе – диригент); Симфонічний оркестр Кьольнського радіо (Ендрю Джой – валторна, Вольф-Дітер Хаушильд – диригент); Бамбергський симфонічний оркестр (Луїза Марія Нойнекер – валторна, Інго Мецмахер – диригент); Лондонський симфонічний оркестр (Баррі Такуелл – валторна, Іштван Кертес – диригент) (за даними з сайту <https://classic-online.org/production/3051>) та інші [49].

В мережі Youtube ми переглянули запис концерта № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор у виконанні Радека Баборака (диригент Charles Olivieri-Munroe, 2014). <https://youtu.be/SS8ey4g6jYo?feature=shared> [50].

У ході аналізу виконавської майстерності Радека Баборака, ми дійшли висновку про, насамперед, виключну делікатність звучання та чудове відчуття ансамблевості виконавця. Підґрунтям для цього є вишукане художнє мислення валторніста, що дає йому змогу вибудовувати архітектоніку твору згідно з авторським задумом композитора. Звідси в його грі наявна унікальна музично-мовленнєва інтонація, що формує специфічний виконавський почерк. Виконавство Радека Баборака завжди надає слухачеві орієнтири для чіткого уявлення про задум і зміст твору, адже валторніст задалегідь створює у власній уяві попередній звукоряд твору і планує свої виконавсько-інтерпретаційні дії до найдрібніших деталей. Тобто виконавець детально

аналізує доцільність відповідних засобів виконавської виразності, за допомогою яких він може створити органічне художньо-образне ціле.

Характерними рисами індивідуального виконавського стилю Радека Баборака є віртуозна легкість з ефектними технічними прийомами, що, водночас, поєднується з емоційною насиченістю творів авторів епохи Романтизму. Техніка звуковидобування Радека Баборака відзначається незабутнім за красою і силою звуком.

Музична творчість Радека Баборака характеризується постійною потребою у самовдосконаленні. Цей процес включає не тільки технологію гри на валторні, а саме – індивідуальне опанування виконуваної музики з музично-технічної та художньо-емоційної сторін і формування власної естетичної оцінки цієї музики, а ще і саму виконавсько-творчу діяльність. Якість виконавської майстерності Радека Баборака проявляється через інтерпретаційні вміння та досконалість і невимушеність його творчого акту. За словами самого Радека Баборака, для виконавця надважливим є формування потреби в постійному творчому пошуку, а у випадку виконавця-валторніста – має бути глибока зацікавленість у валторній виконавській діяльності в цілому. Звичайно, виконавство валторніста може бути сольним, ансамблевим або оркестровим. У творчості Радека Баборака наявний увесь цей комплекс виконавської самореалізації. Його виконавський стиль характеризується високим рівнем інтелектуальних і емоційно-вольових зусиль. І, як результат, його виконавська технологія демонструє неодмінну досконалість звучання.

Для сольного виконання творів для валторни виконавцю необхідно володіти чудовими інтерпретаційними вміннями. Саме ці якості показує сольна музично-практична діяльність Радека Баборака. Адже сольний виступ якнайкраще визначає рівень інтерпретаційних умінь артиста, бо безпосередньо пов'язаний зі своєрідністю прояву виконавської майстерності музиканта. Емоційність Радека Баборака повноцінно відображається під час

гри на валторні, що проявляється не тільки у відповідному інтонуванні, але й в доцільному відтворенні художньо-музичного образу через доповнення його виразності конкретними артистично-виконавськими рухами.

На нашу думку, виконання Радеком Бабораком Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор відрізняється від інших інтерпретацій надзвичайною інтелігентністю, вишуканістю звуку, м'якою атакою, чіткою артикуляцією, суворим дотриманням авторських штрихів, динамічних та агогічних відтінків.

Також ми прослухали запис хорватського валторніста Радована Влатковича [https://youtu.be/nl\\_VYyIzH3s?feature=shared](https://youtu.be/nl_VYyIzH3s?feature=shared) Horn: Radovan Vlatkovic Conductor: Stéphane Denève Orchestra: Radio Filharmonisch Orkest [51].

Для виконавського стилю Радована Влатковича характерна надзвичайна емоційна виразність виконання, сила звуку і сміливість звучання. Як для сольного виступу, Радован Влаткович є виключно вдалим виконавцем, який презентує валторну як повноцінний сольний інструмент. Його виконавська манера вирізняється особливою культурою звуковедення, що проявляється в інструментальному інтонуванні. Окрім того, виконавській інтерпретації Радована Влатковича властива художня довершеність. Як наслідок, гра митця сповнена витонченого музичного смаку, а завдяки емоційній чуйності виконавство валторніста набуває неабиякого творчого натхнення та вирізняється яскравим артистизмом. До специфічних ознак індивідуального виконавського стилю Радована Влатковича та його виконавської стилістики належить майстерне володіння різними нюансами валторного звучання, яке можливе лише за умови досконалого володіння всіма видами виконавської техніки, до якої відносяться майстерність інтонування, побудова музичних фраз, доречне використання агогічних відхилень, темпоритму, динамічних відтінків тощо. До особливостей виконавської манери музиканта можна віднести і чисту атаку звуку без жодних призвуків.

Музиканти-валторністи знають, як іноді важко взяти перший звук на даному духовому інструменті. Але Радован Влаткович опанував цю техніку і його так званий «перший звук» є бездоганим. Взагалі, його манера звуковидобування відзначається особливою рівністю і силою звуку, вібрація є збалансованою і має м'яке темброве забарвлення. Отже, узагальнюючи аналіз виконавського почерку видатного валторніста Радована Влатковича, ми стверджуємо, що сольним партіям у його виконанні властива музично-технічна довершеність, а також він дотримується комплексу різних художніх вимог, що висуваються до концертуючого музиканта-валторніста.

## **Висновки до розділу II**

Активний розвиток валторного виконавства та його широка популяризація в світовій музичній культурі кінця XX – першої половини XXI століть відбувається завдяки творчій діяльності сучасних талановитих виконавців-валторністів, мистецтво яких стало відображенням формування провідних жанрово-стильових й художньо-технологічних тенденцій цього виду сучасного валторного виконавства.

Наразі серед сучасних валторністів-виконавців найбільш відомими є Володимир Бондарчук, Валентин Марухно, Євгеній Чуріков, Костянтин Тімохін (Україна); Радек Баборак (Чехія), Герман Бауман, Петер Дамм, Луїза Марія Нейнекер (Німеччина), Джеф Нельсен (Канада), Майкл Томпсон (Великобританія), Хав'єр Бонет (Іспанія), Зьорен Германсон (Швеція), Джовані Хофер (Італія), Крістоф Штурценегер (Швейцарія), Марк Тейлор, Керрі Турнер, Кен Віллі, Ліррі Вільямс (США) та ін.

Мистецтво гри на валторні не втратило своєї популярності і в наш час. Відомі зарубіжні та вітчизняні валторністи сучасності на високому художньо-технічному рівні володіють усім різноманіттям сучасної валторної виконавської техніки та успішно втілюють її в процесі професійної виконавської інтерпретації. Разом з тим, кожен з перелічених валторністів має

неповторний власний художньо-виконавський стиль, що виражається в унікальному використанні кожним виконавцем різноманітних засобів музичної виразності та виконавської техніки сучасної валторни.

В процесі інтерпретації музичних творів величезну роль відіграють виконавські вміння та навички музиканта-духовика, яку можна диференціювати на дві основні групи. Перша група – це власне рухова техніка, що включає техніку дихання, техніку пальців, техніку мови (артикуляційна техніка); друга група – це художня техніка, до складу якої входить техніка звуковисотного інтонування, штрихова техніка, динамічна техніка, агогічна техніка, техніка вібрато, техніка фразування та філіровки звуку тощо.

У підрозділі 2. 1. нами було здійснено виконавський аналіз Концерту для валторни з оркестром Р. Штрауса в тональності Мі-бемоль мажор.

Перша частина концерту написана для стандартного оркестру з кількох дерев'яних духових інструментів, двох валторн, двох труб і струнних. Партія соло написана для клапанної валторни, тоді як партії ансамблевих валторн написані для ручних. Друга частина концерту контрастна першій та третій своєю ліро-епічної поезією фантастично-героїчного характеру з драматичним сюжетом. Сольна партія валторни представлена як лірична мінорна балада, що епізодично та тематично-органічно створює дуети з кларнетом і фаготом. Фінал концерту композитор написав у формі рондо. У швидкому темпі з бравурною енергією звучить тема валторни, яка створює ритмічний імпульс з арпеджіо, які рухаються вгору у тріольному паттерні. Кода концерту – класичне скерцо, яке нагадує заключні частини валторнових концертів В.А. Моцарта.

Отже, Концерт № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор має класичну три частинну будову, частини написані в темпах *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, мають досить різноманітний темпоритмічний, динамічний та агогічний характер. В партії валторни присутні стрибки, тріолі у висхідному та низхідному русі, пунктирний ритм,

що у швидкому темпі потребують від валторніста майстерного володіння виконавською технікою. В середній частині повільний темп, довгі та заліговані тривалості, динамічний відтінок р потребують володіння виконавським диханням. На даний час в мережі Інтернет можна знайти досить велику кількість записів цього музичного твору. В мережі Youtube ми переглянули запис концерта № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром в тональності Мі-бемоль мажор у виконанні Радека Баборака (диригент Charles Olivieri-Munroe, 2014). <https://youtu.be/SS8ey4g6jYo?feature=shared>; запис хорватського валторніста Радована Влатковича. [https://youtu.be/nl\\_VYyIzH3s?feature=shared](https://youtu.be/nl_VYyIzH3s?feature=shared) Horn: Radovan Vlatkovic Conductor: Stéphane Denève Orchestra: Radio Filharmonisch Orkest.

## ВИСНОВКИ

Валторна є одним з найдавніших інструментів в історії людства, одним з найяскравіших інструментів духової групи симфонічного оркестру, якому завдяки потужним художньо-виражальними властивостями відводиться почесне місце в когорті елітних інструментів академічного кола.

Для валторни створювали свої шедери багато хто з геніальних творців музичного мистецтва. Свою любов та шану віддали їй А.Скарлатті, А. Вівальді, Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен, Дж. Мейрбер, Дж. Россіні, К. М. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, К. Дебюссі, М. Равель, А. Брукнер, Г. Малер, П. Хіндеміт, К. Пендерецький та ін., які відзначали унікальний діапазон, тембр та звуковиразні якості цього інструменту.

Наразі мистецтво гри на валторні займає чільне місце у світовій та вітчизняній музично-виконавській творчості та відрізняється різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри і констатує сформованість трьох основних шкіл гри на валторні – американську, європейську та українську. Вітчизняна школа гри на валторні є самобутнім творчим явищем, витoki якого полягають у традиціях сольної та оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого й сьогодення.

Валторна пройшла довгий шлях розвитку та вдосконалення від простого мисливського рогу до сучасного потужного оркестрового інструменту. Назва «валторна», яка давно закріпилася за цим інструментом в музичному лексиконі походить від німецького словосполучення Waldhorn (вальдхорн), тобто «лісний рiг». Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський рiг» на назву «валторна» відбувається на початку XVIII століття.

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару

для названої групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий еволюційний шлях.

Наразі у сфері виконавства на валторні продовжується процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару та науково-методичного потенціалу, що дозволяє стверджувати про прогресивність виховання нової генерації вітчизняних валторністів. Продуктивність даного процесу не може обійтися без подальшого комплексного вивчення та аналізу закономірностей в галузі теорії та практики гри на валторні, визначення змістовності виразних можливостей інструменту, стилістики та інтерпретації валторнової музики. Особливе місце має належати ґрунтовному вивченню найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, які пройшли випробування часом та посіли гідне місце у репертуарному доробку виконавців-валторністів.

Розвиток музичної науки в кінці ХХ-початку ХХІ століття й виокремлення виконавського музикознавства в окрему наукову галузь сприяли значній активізації наукового розгляду багатьох актуальних питань і напрямів практики музичного виконавства взагалі та валторного зокрема. У зарубіжній та вітчизняній науково-методичній літературі накопичено величезний обсяг джерел, присвячених різноманітним питанням виникнення, розвитку та вдосконалення валторни, її конструкції, ролі в оркестровому виконавстві, виконавської техніки тощо.

На основі аналізу науково-методичної літератури, ми дійшли висновку, що виконавець-валторніст в процесі виконавської інтерпретації художнього змісту музичного твору задіює низку виконавських виражальних засобів, до яких відносяться – техніка звуковидобування – комплекс дій ігрового апарату, спрямованих на видобування звуку; техніка звукового філірування та звуковедення – вміння керувати звуком, формуючи необхідні його акустичні якості, які дозволяють виконати окреслені художні задачі; техніка інтонування – вміння точно володіти звуковисотною інтонацією; техніка фразування –

будування музичної мови в процесі виконання (мотиви, фрази, речення тощо); артикуляційна техніка – вміння ясно й чітко артикулювати музичну горизонталь та її структурні елементи.

Активний розвиток валторнового виконавства та його широка популяризація в світовій музичній культурі кінця ХХ – першої половини ХХІ століть відбувається завдяки творчій діяльності сучасних талановитих виконавців-валторністів, мистецтво яких стало відображенням формування провідних жанрово-стильових й художньо-технологічних тенденцій цього виду сучасного валторного виконавства, серед яких яскраво виділяються постаті Володимира Бондарчука, Валентина Марухна, Євгенія Чурікова, Костянтина Тімохіна (Україна); Радека Баборака (Чехія), Германа Баумана, Петера Дамма, Луїзи Марії Нейнекер (Німеччина), Джефа Нельсена (Канада), Майкла Томпсона (Великобританія), Хав'єра Бонета (Іспанія), Зьорена Германсона (Швеція), Джовані Хофера (Італія), Крістофа Штурценегера (Швейцарія), Марка Тейлора (США) та ін.

Основною особливістю у виконавській інтерпретації Концерту № 1 Р. Штрауса для валторни з оркестром є його романтична емоційно-змістовна сутність написання, що дає винятково розлогу палітру задля створення образно-ідейного трактування цього шедевр академічного валторного репертуару.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис.... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.
2. Апатський В. Багатозвуччя в сучасному духовому виконавстві [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu\\_2009\\_10\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_15)
3. Барсова І. А. Книга про оркестр. Київ : Музична Україна, 1988. 160 с.
4. Беленов Л. Д. Партія валторни в контексті еволюції симфонічної партитури XVIII–XX ст. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://diss.rsl.org/diss/06/0190/060190036.pdf>
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М., 1972. Т. 1. 306 с.; Т. 2. 527 с.
6. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстності. Київ: ДАКККіМ, 2009. 150 с.
7. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початка XX ст. Харків: Основа, 2013. 384 с.
8. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.): автореф дис.... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
9. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVIII століття. Дрогобич: Коло, 2017. 280 с.
10. Вдов А. Ф. Валторна в музиці композиторів венської класическої школи: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М, 2005. 220 с.
11. Видор Ш. Техника современного оркестра. М., 1938. 487 с.

12. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
13. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М., 1941. 1256 с.
14. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8722/KORZUN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
15. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології): дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1995. 141 с.
16. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
17. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2011. 145 с.
18. Крицький В. М. Формування вміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: автореф. дис. .. канд. пед. наук: 13.00.01. НПУ ім. М. П. Драгоманова. К., 1999. 20 с.
19. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
20. 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.
21. Національний симфонічний оркестр України. Валторни. URL: <http://www.nsou.com.ua/horns.html>
22. Ліванова Т. Н. Історія західноєвропейської музики до 1789 року. К., 1983. 1300 с.

23. 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.
24. Палійчук І. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів ХХ століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. №3. С. 79–84.
25. Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Иванова. М., 1990. 464 с.
26. Пісоцький Л. Натуральна валторна: історія створення, особливості та виконавська практика. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: збір. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (21-22 квітня 2022 р.). Частина І. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. С. 53-56.
27. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. Дисерт. на здоб. наук. ст. д-ра мистецтв-ва: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 603 с.
28. Ракочі В.О. Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть: Витоки. Трансформації. Концепції. Монографія. Київ: ПП Лисенко М. М., 2020. 267 с.
29. Рєзнік О., Філінський А. Становлення Одеської професійної школи валторни на прикладі творчої діяльності В. І. Бондарчука. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/pdf>
30. Рудчук Ю. Духова музика в аристократичних колах України у XVIII XIX ст. *Мистецтвознавство України: Зб.наук.пр. Вип. 5*. К.: «Муз. Україна», 2005. С. 107–116.
31. Сайт Львівської національної філармонії. Режим доступу: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/костянтин-тімохін-україна-швейцарія/>

32. Самойленко О. І. Бондарчук Володимир Іванович. Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія [електронна версія] URL: <https://esu.com.ua/article-36989>
33. Усов Ю. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка, 1966. 268 с.
34. Філософський енциклопедичний словник. НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
35. Фурукин А. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2015. 241 с.
36. Чуріков Є. Інтерв'ю з Джеффом Брайаном / рукопис, архів автора. Лондон. 2018. 22 с.
37. Чуріков Є. Дефініція «Виконавська техніка валторніста» в історичній ретроспективі. *Студії молодих учених. Культура і сучасність*. № 1, 2019. С. 314–317.
38. Чуріков Є. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва. Дисерт. на здоб. наук. ст..док-ра філософії. Спец. 025 – музичне мистецтво. Старобільськ, 2021. 264 с.
39. Чуріков Є. Феномен валторнового виконавства. *Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст*. Вип. 57., 2017. С. 225–231.
40. 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)
41. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб., 2008. 368 с.
42. Цыпин Г. Исполнитель и техника. М., 1999. 192 с.
43. Якустіді І. В. Методика навчання гри на валторні. Київ: Музична Україна, 1977. 78 с.
44. About me. Radek Baborak: web-site. URL: <http://www.baborak.com/en/about-me>

45. Bihlich K. Kompendium der Horntechnik. Tägliches Einblasen, FitneßTraining, Angewandte Praxis. Deutschland: Köbl, 2012. 84 p.
46. 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.
47. Kunitz H. Die Instrumentation: ein Hand- und Lehrbuch. Band 6: Das Horn. Leipzig: Breitkopf. Härtel, 1976. 488 p.
48. [https://slovnyk.me/dict/music\\_terms/амбунюп](https://slovnyk.me/dict/music_terms/амбунюп)
49. <https://classic-online.org/production/3051>
50. <https://youtu.be/SS8ey4g6jYo?feature=shared>
51. [https://youtu.be/nl\\_VYyIzH3s?feature=shared](https://youtu.be/nl_VYyIzH3s?feature=shared)
52. <https://youtu.be/OQnd4QDpTZs?feature=shared>

## ДОДАТОК А

Ілюстрації інструментів органологічної еволюції валторни



Натуральна валторна (ріг) початку ХУІІІ століття



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



## Французький мисливський ріг (1830)



Натуральні валторни з крюком і подвійним контуром, розташованим всередині корпусу



Натуральна валторна з набором інвенційних кронів



Сучасна потрійна валторна (модель «Nova»)

**ДОДАТОК Б****Радек Баборак (Чехія)**

**Радован Влаткович (Хорватія)**



**Валентин Марухно (Україна)**



**Майстер-клас Радека Баборака з Євгеном Чуріковим (Київ, 2015)**



**Костянтин Тімохін (Україна)**