Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

РОЛЬ ВАЛТОРНИ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Виконавець: студент 2 курсу

Денної форми навчання Профілізації «Валторна»

Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Ступеня вищої освіти «Магістр»

Друзь Олександр Сергійович

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,

професор кафедри кафедри музичної

медієвістики та україністики,

Граб Уляна Богданівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,

Народний артист України,

Доцент кафедри оркестрового диригування

Мочурад Богдан Іванович

м. Львів – 2022

Зміст

Вступ……..3

Розділ 1. Історичний аспект розвитку валторнового мистецтва в Україні……..……..5

1.1. Визначення поняття «виконавська школа» та «виконавська традиція»…….……5

1.2. Витоки української школи валторнового мистецтва……...…8

Розділ 2. Твори для соло валторни у національній композиторській творчості……16

2.1. Жанр сольного валторнового концерту у творчості українських композиторів……..16

2.2. Роль валторни у творчості Л. Колодуба, Є. Станковича та Б. Лятошинського……..22

Висновок……27

Список використаних джерел……28

Вступ

Валторна – інструмент з давньою та багатою історією. Образність та технологія застосування інструменту в різних жанрах і стилях музики засновані на поєднанні його специфіки (генетично пов'язаної з її сигнальною функцією, про що свідчить назва інструменту – «лісовий ріг», ця функція найбільш повно зберігається в інтрадах, вступних розділах музичних творів) та універсалізму (валторна за своїми тембровими та віртуозно-технічними якостями – перехідна ланка, «місток» між дерев'яними та мідними духовими інструментами).

За своїм діапазоном, різноманітністю і багатством виразних засобів валторна переважає всі інші мідні духові інструменти. Звук валторни, сильний і блискучий, водночас має велику м'якість, повноту і виразність.

Хоч творчість українських композиторів засвідчує достатньо активне використання валторни як солюючого інструменту, однак в українському музикознавстві ця тема недостатньо розкрита, що і зумовлює **актуальність дослідження.**

Об’єктом дослідження є творчість українських композиторів другої половини XX ст.

Предмет дослідження – роль валторни у творах українських композиторів, зокрема Л. Колодуба, Є. Станковича та Б. Лятошинського.

Метою роботи є дослідити і узагальнити значення валторни у творчості українських композиторів, проаналізувати ряд чинників, які сприяли утвердженню валторни як самостійного сольного та оркестрового інструменту.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати **наступні завдання**:

- узагальнити та структурувати основні принципи української валторнової школи;

- комплексно розглянути та проаналізувати фактори, які мали та мають вплив на використання валторни як самостійного сольного та оркестрового інструменту;

- розкрити основні етапи розвитку духового та валторнового мистецтва в Україні;

- узагальнити основні тенденції розвитку української валторнової школи;

- окреслити мету та способи використання специфіки інструменту в оркестрових партіях творів українських композиторів (Л.Колодуба, Є. Станковича та Б. Лятошинського).

Методи дослідження, використані в дослідженні: історико-системний, жанрово-стилевий, методи аналізу і синтезу.

Наукова новизна полягатиме у комплексному виявленні значення валторни як оркестрового та сольного інструменту в українській композиторській творчості. **Джерельною базою** стануть праці українських дослідників-виконавців (В. Антонова, В. Апатського, В. Богданова та ін.) та партитури творів вітчизняних композиторів (Л. Колодуба, Є. Станковича та Б. Лятошинського)

Практичне значення. Наукове дослідження стане корисним у курсах методики викладання гри на валторні, інструментуванні, інструментознавстві, а також для педагогічної практики гри на духових інструментах.

Структура роботи. Дане дослідження складається зі вступу, двох розділів (чотирьох підрозділів), висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1. Історичний аспект розвитку валторнового мистецтва в Україні

1.1. Визначення поняття «виконавська школа» та «виконавська традиція».

Аналіз літератури показує недостатню розробленість деяких базових понять у мистецтвознавстві та музичній педагогіці, які використовуються на практиці як щось само собою зрозуміле. До таких відносяться «виконавська школа» та «виконавська традиція». Вони широко застосовуються у статтях та монографіях, у мові музикантів-професіоналів та любителів музики. У свою чергу, властива їм багатозначність часто породжує не цілком свідоме вживання цих понять. Це зумовлює необхідність аналізу явищ, пов'язаних із даними поняттями та їх наукової систематизації, що є метою цього розділу.

Окремі питання сутності валторнової школи торкаються роботах В.Н. Солодуєва, Г.А. Абаджяняна, В. М. Апатського, В. О. Богданова та деяких інших. Так, Г. А. Абаджянян розглядає деякі проблеми, пов'язані з осмисленням закономірностей існування духових шкіл. Зокрема, він говорить про умови життєздатності школи, найважливішим з яких вважає творчий розвиток індивідуальності учня. Ще одним із доданків розвитку духової школи автор вважає наступність поглядів та принципів у навчанні музиканта. Однак він наголошує, що наслідування учнем свого вчителя, копіювання, стандартизація виконавських трактувань, методів викладання – це прямий шлях до вимирання школи [1, с. 19].

В. Д. Іванов дає власне формулювання поняття «школа виконавська», визначаючи її як «складене у виконавсько-педагогічній сфері мистецтва системне художнє спрямування, пов'язане зі своєрідністю та спільністю основних поглядів, наступністю принципів та методів у навчанні грі на тому чи іншому музичному інструменті» [21]. Найбільш істотний внесок у теоретичне обґрунтування поняття «виконавська школа» зробив С. Г. Горовий. У дисертаційному дослідженні [15] він вирішує низку важливих завдань, одне з

яких – сформулювати визначення «духова школа». Основуючись переважно на аналізі аналогічного поняття в наукознавстві, він приходить до наступного визначення: «духова школа – це неформальне об'єднання музикантів, яке має центр або відрізняється поліцентричністю, має індивідуальну парадигму, що включає естетичні, педагогічні, виконавські, професійні принципи, характеризується прямим або опосередкованим типом комунікації і здійснює збереження, передачу, генерування художніх ідей і вироблення технічних засобів їхнього здійснення у місцевому, національному чи міжнародному масштабі у межах конкретного історичного періоду» [15, 54].

Передача педагогом учню своїх естетичних поглядів, методів підходи до вивчення музичного твору, виконавських навичок, навіть манери поведінки на сцені, – це передача елементів своєї школи [15, 47].

«Значність» педагога у власних очах учня у цьому контексті може складатися з компонентів як об'єктивно, і суб'єктивно обумовлених. До об'єктивно обумовлених компонентів можна віднести музикантський авторитет, виконавський та педагогічний досвід, високу результативність педагогічної діяльності тощо. Суб'єктивно обумовленими доданками є емоційна привабливість педагога, психологічна сумісність, наявність у викладача саме тих якостей, які залучають цього учня.

Оскільки музикант, що має здатність до персоналізації, перетворююче діє на інших людей (учнів, слухачів, колег), то, отже, надає перетворюючу дію і на всю навколишню реальність. Завдяки наявності у музиканта такої здібності відбувається залучення молодих музикантів у системну діяльність, у музично-академічну традицію. Навколо такого лідера утворюється колектив, який називається **школою**.

У межах музично-виконавчої школи відбувається взаємообмін думками, слуховим досвідом та іншою інформацією. Для цього система має бути обов'язково відкритою. Вплив на розвиток учня надає не тільки педагог, а й учні класу, що відбувається в процесі спілкування, а також внаслідок зовнішніх зв'язків (відвідування концертів, занять інших педагогів). У кожному класі

(школі конкретного педагога) формується особлива творча атмосфера, що призводить до посилення ефекту при односпрямованих діях, прояву «ефекту творчого резонансу».

Досвід, що передається в рамках школи та традицій, – це і загальна ерудиція музиканта, і вузькопрофесійні навички, і відомості про загальні стилістичні закономірності різних художніх епох, і знання особливостей стилю кожного композитора. І виконавська школа, і виконавська традиція передають цей досвід у вигляді наступності. Проте наступність у яких здійснюється по-різному.

Наступність музично-виконавчого досвіду у виконавській школі повною мірою може здійснюватися лише за умови безпосередньої особистої взаємодії педагога та учня у процесі систематичних індивідуальних занять протягом значного відрізка часу. Це зумовлено особливостями процесу навчання виконавчої майстерності, адже щоразу йдеться про конкретне звучання конкретного музичного твору, який виконує конкретна людина тощо.

Таким чином, можна сформулювати визначення поняття «виконавча школа» – це система художніх, музично-естетичних, виконавських принципів і методів роботи, що ними породжуються, сформована суб'єктом з високою здатністю до персоналізації, що передається за допомогою наступності при безпосередньої взаємодії вчителя та учня в процесі навчання.

Отже, виконавчу школу створює музикант, який має здатність до персоналізації, здійснює свою викладацьку діяльність у рамках традиційного педагогічного процесу, тобто при особистому взаємодії з учнем (-ями) протягом систематичних занять протягом досить тривалого періоду. Знання, що передаються від педагога до учня в рамках такого процесу, є дворівневою структурою: з одного боку, це знання інструментальної специфіки та відповідні вузькопрофесійні навички; з іншого боку, моральні, художні, естетичні ідеали та цільові установки.

1.2. Витоки української школи валторнового мистецтва

Згадки про валторну, з’являються у першій половині XVI ст. в Україні. Порівняно з іншими духовими, зокрема з флейтою, стародавній зразок якої виявлено при археологічних розкопках у басейні річки Дністер у селі Молодове Чернівецької області (вік приблизно 18 тисяч років), та гобоєм, зображення якого знаходимо на фресці північної вежі Софіївського собору у Києві (XI ст.), перші відомості про валторну належать до першої половини XVI ст.

Основні форми музичного життя, діяльність духових ансамблів та оркестрів цього періоду регулювалися корпоративними організаціями музикантів-професіоналів – музичними цехами. Їх широке поширення по всій Україні свідчило про значний попит на духову музику. Музичні цехи формувалися в містах з Магдебурзьким правом і набули поширення в Україні, починаючи з західних земель: у 1578 р. – у Кам'янці-Подільську, у 1580 р. – у Львові, у 1677 р. — у Києві, і лише у другій половині XVIII ст. на Чернігівщині (1770) та Харківщині (1780). Особливий інтерес представляє статут Львівського музичного цеху, до якого у 1634 р. внесено пункт про функціонування двох колективів інструментальної музики - «сербської капели» та «італійської капели». Якщо «сербська капела» була призначена для обслуговування весіль та світських розваг як ансамбль народної музики (цимбали, скрипки, дудки), то «італійська капела», зрозуміло, об'єднувала фахівців. Виходячи з назви «капели», В. О. Богданов висловлює припущення, що «склад капели «італійської музики» був принципово близький до складу венеціанських колективів, тому обов'язково включав і валторни, фаготи поруч із флейтами, шалмеями, бомбардами, корнетами, трубами та тромбонами» [7, с. 85].

Зустрічаються валторни й серед інструментарію козацьких військових оркестрів XVII-XVIII ст. (труби, горни, валторни, гобої, литаври та бубни). З ревізійної книги 1723 можна дізнатися, що «музика військова» Стародубського

полку козацького складалося із семи осіб: чотирьох «тренбачів», одного «довбиша» та двох «пищалок» [23, с. 9]. Після ліквідації Запорізькій Січі (1775 р.) музиканти були змушені служити в озброєних корпусах Лівобережжя, а на Правобережжі – у польських капелах. Це призвело до зміни форм духового виконавства, збагачення складу інструментів фаготами та значному оновленню репертуару. Оркестр брав участь у театральних спектаклях та концертах. Склад військових духових оркестрів систематично поповнювався студентами Університетів.

XVIII-XIX століття – час формування національної професійної школи у всіх галузях культурної діяльності, яка знайшла відображення у сфері валторнового виконавського мистецтва. Починаючи з 40-х років XVIII ст., концертна духова музика зосереджується в дворянських маєтках, про що свідчать спогади та мемуари, музично-історичні документи, епістолярні праці, описи вечорів та дивертисментів, а також збірники нот, каталоги загальновживаних культурних традицій. З'являються оркестрові переклади популярних танців та пісень, а також самостійні інструментальні твори. Валторна поряд з іншими (флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, тромбон) духовими використовувалися «в аристократичних колах, поміщицьких садибах, міських та військових оркестрах… репертуар оркестрів цього періоду був переважно західноєвропейським, про що свідчить музична колекція Розумовських» [23, с. 1].

Поширення капел та кріпацьких оркестрів при дворянських маєтках ознаменувало важливий етап розвитку духового виконавства українській музичній культурі XVIII — першій половині XIX ст.

Поширення валторни відноситься до кін. XVIII-поч. XIX ст., під час інтенсивного розвитку оркестрової музики у садибах поміщиків та магнатів. Інструмент постійно приймає участь в ансамблях духових у складі 2-х флейт, 2-х кларнетів, 2-х фаготів та 2-х валторн, іноді у подвійному поєднанні. У такому складі духових звучали численні перекладення популярної оркестрової музики, музики з опер, а також обробки народних танців та пісень. Тільки з одних

духових та ударних інструментів складалася капела П. Болюбаша (одного з пращурів Н.В. Лисенка). Окрім найманих музикантів-іноземців значну частину оркестрів при дворянських маєтках становили добре освічені кріпаки музиканти. Деякі з них мали змогу навчатися за кордоном. У репертуар оркестру графа А. Іллінського входили високохудожні, віртуозні європейські твори, які виконували першокласні виконавці-духовики. Про рівень оркестру свідчить згадка про постановку силами кріпаків опери В. Моцарта «Дон Жуан». Цей факт дає підстави високо оцінити рівень володіння духовими інструментами і відноситься, зокрема, до партії валторн, які є колоритними, підкреслюють образну характеристику героїв.

Валторна увійшла до українського музичного мистецтва разом з формуванням професійної музичної культури та зайняла стабільне місце у капелах України європейського зразка. Цікавим у цьому аспекті є шлях професійного виконавського становлення Київської магістратської капели. Якщо історія капели XVII – початку XVIII ст. невідома, то з 1768 р. є свідоцтва про склад капели, який складався лише з духових інструментів без валторн. А функціональне призначення колективу обмежувалося забезпеченням музикою свят, розваг та церемоній. З 1768 р. при капелі функціонувала музична школа.

Докладніші відомості збереглися з часу відновлення капели після пожежі 1814 р. Це контракти музикантів, де вказується, що троє з дев'яти учасників капели володіли валторнами, а також іншими інструментами, а саме: капельмейстер Готліб Фіхтнер - «грає на всіх інструментах і робить аранжування», Іван Малиновський — «скрипка, бас, фагот» та Іван Гаврилов — «кларнет, фагот та валторна» [7, с. 105]. В оновленому складі капели (1817 р.) на валторні грали Ян Захаржевський (а також на скрипці, віолончелі та фаготі) та Григорій Ольгуткін (а також на віолончелі та контрабасі), та учень школи — Іван Волосовський (а також на скрипці). У списку інструментів капели за 1814 р. числяться 2 валторни, а тривале їх використання свідчить про рідкісне вживання. В цей час інструмент був рідкісним, а спеціальність валторніста особливо рідкісною. Валторна для виконавців виступала додатковим

інструментом, який опановували після основного, переважно струнного. У 1820р. поряд з іншими інструментами для капели була придбана ще одна пара валторн, а репертуарний матеріал свідчить про значний професійний рівень.

До початку XIX ст. належить перший спогад про організацію в Києво-Могилянській академії «капели інструментальної музики», яка проіснувала до 1817 р. – початку реформ та вилучення інструментальної музики з навчального процесу за невідповідність духу та моралі православної церкви та академії. Склад оркестру академії за аналогією до міської магістратської капели включав флейти, гобої, кларнети, фаготи, валторни, труби, литаври та струнні. Академічна капела брала участь у святах, урочистих ритуалах, вчених диспутах, при зустрічах високопоставлених гостей, за зауваженням В.Аскоченського, була найкращою у всьому Києві [7, с. 65].

Виконавча творчість поступово залишає межі помісних та театральних оркестрів та переміщається до громадських закладів, парків, садиби, і з 60-х гг. XVIII ст. поширюється традиція ярмаркових виступів, згодом — гастрольна практика, яка активізувала обмін досвідом музикантів та диригентів у галузі виконавчої майстерності. Основний репертуар становили оперні та симфонічні партитури, увертюри, сонати, концерти та різні ансамблі зарубіжних композиторів: Дж. Сарті, Дженаро Астаріта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, Я. Стаміца, К. Вебера, Й.Х. Фішера. Пануючим у розвитку духового виконавства XVIII ст. залишалося колективне оркестрове та ансамблеве музикування.

Нормою серед професійних музикантів залишилася універсальність, різнобічність у практиці музикування. Часто гру на валторні опановували разом з іншим основним інструментом. Є приклад скрипаля Івана Олександровича Лозінського, який майстерно володів не лише скрипкою, а й валторною, фаготом, флейтою, кларнетом, а також маестро І. Вітовського, який знав на практиці та викладав гру на всіх оркестрових інструментах, у т. ч. валторні [7]. Учень Й. Гайдна – творця класичного типу симфонічного оркестру в Європі – І.Вітовський очолив музичні класи у Харкові 1804 р. Він мав намір створити

оркестр європейського зразка. Дослідник Слобідської України Д. Багалій наводить перелік придбаних музичних інструментів – повний склад духової групи, у т. ч. валторни. У музичній бібліотеці знаходились твори А. Гіровеца, І. Плейеля, Ф.-А. Гофмейстера, Л. Бетховена; оперні увертюри Л. Керубіні, В.А. Моцарта, Дж. Россіні, К.М. Вебера та ін., що свідчить про високий рівень техніки виконавства на валторні.

XIX століття поряд із романтичними віяннями знаменувало індивідуалізацію виконавського мистецтва. Активізувався цей процес в області скрипкової та клавірної музики (кінець XVIII – початок XIX ст.), а згодом поширився на духові інструменти. Історія доносить до нас перші імена віртуозів-валторністів в Україні: вправного майстра Солецького, вихідця із оркестру сенатора А. Іллінського, а також представників плеяди київських солістів - С. Дуди, Шамрая, Галера, які своєю виконавською діяльністю презентували етап становлення валторнового мистецтва в Україні

Аналізуючи ситуацію переходу від колективного музикування до сольного, Ю. Лошков зауважує: «З 20-х років XIX століття прогресивна методика музичного навчання дає разючі результати: преса засвідчила якісне зростання рівня індивідуального виконавчої майстерності, що призвело до активного залучення солістів до оформлення урочистостей» [7, с. 79].

Т. Ярославенко серед свідчень впливу західноєвропейської культури згадує про фабрики, які виробляють духові музичні інструменти: «Найбільше фабрик музичних інструментів знаходиться в Австрії, Чехії та в Німеччині, в Саксонії, звідки інструменти розходяться в усі сторони світу» [7, с. 25]. В огляді духових інструментів Ярославенко звертає увагу на флейти та кларнети як мелодійні інструменти, але тільки коротко згадує гобої, фаготи, труби та валторни. Цей факт свідчить про допоміжну роль валторни на час написання дослідження в українських оркестрах (львівського регіону).

Таким чином, передумови для створення в Україні власної духової школи на підставі національних музичних традицій виникли у другій половині XIX – на початку XX ст.

У той час, коли в Західній Європі виконавчі та педагогічні школи активно формувалися до початку XIX ст., про що свідчить відкриття консерваторій у Парижі (1795 р.), Празі (1811 р.), Варшаві та Відні (1821 р.), Лондоні (1822 р.) та Лейпцигу (1843 р.), підготовка українських виконавців, зокрема духовиків, до другої половини XIX століття не мала професійного, систематичного характеру. Музичне освіта здійснювалася в полковій музиці, рогових та кріпацьких оркестрах та капелах, Київській магістратській капелі, у музичних класах деяких колегіумів, Київської академії, Харківського університету та інших навчальних закладів у контексті системи загальної освіти.

Російське музичне суспільство (РМС), утворене в 1859 р. ініціативи А. Рубінштейна та назване у 1873 р. імператорським (ІРМС), мало на меті музично-просвітницьку діяльність та відкриття безлічі відділень та музичних класів, реорганізованих пізніше в музичні училища. Саме вони відіграли провідну роль у становленні основ валторнового виконавства в Україні у класах при відділенні РМС все ж таки не приділялося належної уваги до духового мистецтва. Однією з основних причин була неможливість придбання учнями для особистого користування занадто дорогих інструментів. Проблема була вирішена у класах духових інструментів організованих при ІРМС музичних училищ: не тільки шляхом забезпечення процесу потрібним інструментарієм, а й звільнення учнів від оплати. Такі класи з'являються у Київському училищі у 1870 р., у Харківському – у 1886 р., в Одеському – у 1887 р. Хоча музичній школі при Київському відділенні ІРМС і були передані інструменти колишньої Київської магістратської капели, проте робота налагодилася не одразу. У 1868 р. школа була реорганізована у Київське музичне училище, яке стало першим спеціальним музичним навчальним закладом середнього рівня та найстарішою музичною установою в Україні. З 1870 р. було відкрито клас кларнета, з 1872 р. – клас флейти, гобоя, валторни, тромбона та труби. Клас валторни відкрився завдяки особистому клопотанню директора училища В. Пухальського, який наполіг на відкритті всіх класів духових інструментів. [7, с.65]

Першими педагогами-валторністами у Київському музичному училищі були солісти оркестру Київської російської опери С. Шамрай, а пізніше – А. Гілєр. З 1888 р. в училищі викладав легендарний Сергій Дуда, який залишив помітний слід в історії Київської валторнової школи як педагог-методист і композитор — автор значної кількості творів для валторни. За даними 1889-1890 навчального року, у класі валторни навчалося всього три учня. У програму класу входили фантазії, концертино Якобі, Ф. Давида, твори Р. Коха, Меркера, Вайсенборна, Й. Кюфнера та С. Дуди. Важливим аспектом навчальної роботи виступає участь валторни у ансамблі, про що свідчить репертуар учнівських вечорів, які організовувалися в училищі в різні роки. У 1897 р. клас С. Дуди закінчив Іван Йосипович Костлан – у майбутньому засновник московської валторнової та фаготової школи.

Вищі навчальні музичні заклади відкривалися в Україні на початку XX ст.: консерваторії у Києві та Одесі у 1913 р., у Глухові Чернігівській губернії (Сумська область), у Львові та Донецьку. Першими викладачами валторністами консерваторій були С. Дуда та Г. Гауер Таким чином, процес розвитку виконавської майстерності гри на валторні в Україні вийшов на новий етап, крокуючи до нових горизонтів професійної досконалості. [7, с.82]

Розділ 2. Твори для соло валторни у національній композиторській творчості.

У репертуарі мідних духових інструментів є чимало творів як українських так і зарубіжних композиторів. Різноманіття репертуару вражає - це і мініатюри, і твори крупної форми. Особливо багатим є репертуар для труби та тромбона, оскільки валторна як сольний інструмент почала використовуватися лише у XVIII столітті, через довгий шлях удосконалення своєї конструкції.

Одними із найперших авторів, які почали використовувати валторну як концертний інструмент були Й.С. Бах, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель та Г.Ф. Телеман, але найбільшого значення цьому інструмента із натуральним строєм надавали В.А. Моцарт та Й. Гайдн. Історичне значення концертів для валторни Й. Гайдна полягало у переході з виконавського і історичного стилю бароко до віртуозного і інтонаційно оновленого класичного стилю, від Stilo clarino до Stilo mixto. Це передбачало розширення діапазону інструменту, зменшення віртуозного начала для підкреслення більшої кантиленності і характерного тембру інструменту. В цьому стилі вже творитимуть свої концерти для валторни Джованні Штих-Пунто, А. Розетті, В.А. Моцарт і композитори наступних епох [32, с. 69]

Поступово, у процесі вдосконалення механізму звуковидобування, коли валторна стала хроматичною, композитори почали звертати на неї увагу як на солюючий інструмент та використовувати її тембри у більш широкому виразовому контексті.

Особливо жанр валторнового концерту почав розвиватися у другій половині XX століття. Оскільки, до цього часу, виконавська техніка валторніста досягла нового більш високого рівня, то й композитори почали використовувати та втілювати складні філософські концепції для досягнення своєї майстерності письма у жанрі сольного концерту. Концертні твори для соло-валторни є у багатьох представників різноманітний національних шкіл – О. Арутюняна, С. Василенка, О. Ґедіке, П. Хіндеміта, Р. Ґлієра, Б. Дваріонаса, Й. Пауера та ін.

2.1. Жанр сольного валторнового концерту у творчості українських композиторів.

Великий внесок у композиторську творчість для валторни зробили українські композитори, серед яких: В. Гомоляка, Л. Дума, О. Зноско-Боровський, Л. Колодуб, Є. Станкович та інші.

Ці митці звернулися не тільки суто до концертного жанру, а й до його різновидів, таких як: одночастинний концерт-поема – Перший валторновий концерт Л. Колодуба 1972 р.; великий симфонізований концерт – Концерт для валторни з оркестром В. Гомоляки 1972 р., О. Зноско-Боровського 1976 р. та Л. Думи 1991р.; камерний варіант концертного жанру – Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба 1980 р.; жанр подвійного концерту – Українське концертино для двох валторн з оркестром Л. Колодуба 1985 р. Також існує такий специфічний твір, як Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича 1993р., що поєднує у собі жанр симфонії, концерту та симфонічної поеми [28].

Найбільш плідним у написанні творів крупної форми є Л. Колодуб. У цього композитора спостерігається свої яскраво виражені манера та стиль написання валторнового концерту у його різновидах, таких як: одночастинний концерт-поема, камерний різновид концертного жанру та подвійний концерт.

За стильову модель Першого валторнового концерту композитор взяв романтичну симфонічну поему, з її характерними ознаками – широкий образний та психо-емоційний діапазон, вільно трактована сонатність та наскрізна інтонаційна ідея; безупинне розгортання музики, злиття воєдино соліста з оркестром. В цілому, у Концерті присутній цілісний образно-драматургічний задум, який є ясним та цілком продуманим, які дають зрозуміти чітку стратегію автора в орієнтації на саме класичні зразки концертного жанру. Проте, багата колористика та насичена палітра, самобутня гармонійна мова – складні політональні утворення та фонічні ефекти, – усе це надає Концерту свіжості та оригінальності. [25]

Також, окрім Першого валторнового концерту-поеми Л. Колодуба, з'являється й новий для валторни жанр – великий симфонізований концерт. У цьому жанрі ми можемо спостерігати симфонічну драматургію та розвиток, що підіймає оркестр на новий рівень, уже не другорядного акомпонуючого «конкурента» чи «суперника», а повноцінного головного героя, який підтримує «думку» соло-валторни. Мова йде про Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки 1972 р. та О. Зноско-Боровського 1976 р. Композиційна структура їх є традиційною, а саме тричастинною, із традиційною драматургією кожної з частин. Романтична та емоційно-поривчата перша частина, друга частина наспівно-елегійного характеру та народно-танцювальна, феєрична та святкова третя частина. Також, у концертах представлених композиторів, ми можемо прослідкувати і вплив урочистих або похоронних маршів, ліричних пісень та народної танцювальної музики. При цьому, є наскрізний розвиток інтонаційного змісту концертів В. Гомоляки та О. Зноско-Боровського. [29]

Отже, Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки та О. Зноско-Боровського зберегли основні засадничі ознаки концертного жанру, які утвердилися протягом усього свого історичного розвитку. Композиції поєднують у собі масштабність, розвиток музично-драматичних образів, який є сформованим в усталеній системі їх співвідношень та, найголовніше, циклічність. Проте, у творів є своя специфічна риса – це можливість продемонструвати усю виразову та технічну можливість солюючого інструменту, що втілюють індивідуальні ідеї обох авторів.

Л. Колодуб написав ще один Концерт для валторни, але вже у супроводі камерного оркестру, присвячений М. Я. Юрченку. Концерт був створений у 1980 році. Також, варто зазначити, що камералізація концертного жанру напряму була пов'язана впливом неокласицизму/.

«Неокласична тенденція», – як зазначає Г. Конькова, – стала, в деякій мірі, реакцією на те ускладнення музичної мови, ту, часом надлишкову, щедрість у задіянні найрізноманітніших сучасних засобів виразності, які призвели до свого роду технічного перенасичення творчості і стабілізувались,

набуваючи вже певних рис «академізму» [29, с. 20]. Також, Другий концерт для валторни із камерним оркестром Л. Колодуба можна назвати «юнацьким», про що можуть свідчити наступні ознаки: опора на жанр маршу, ліричних пісень, танців, світлий, можна сказати, прозорий образний зміст тощо.

Також, Л. Колодуб є творцем досить оригінального жанру – подвійного валторнового концерту, який має назву «Українське концертино для двох валторн з оркестром». Даний твір був написаний у 1985 році. Він також є виразником неокласичного стилю у концертному жанрі, як і Другий валторновий концерт Л. Колодуба. Такий різновид концерту ми можемо спостерігати у фортепіанній (Концертино для двох фортепіано Л. Донник, Концертино для двох фортепіано О. Жука), скрипковій (Подвійний скрипковий концерт Л. Колодуба) та віолончельній (Концерт для двох віолончелей з камерним оркестром О. Красотова) музиці, але у репертуарі для мідних духових ми його не спостерігаємо. Також, концертні твори Л. Колодуба для валторни з оркестром мають яскраво виражений національний український колорит. Передусім, ми можемо спостерігати пряме цитування українських народних пісень таких як «Ой піду я понад лугом» та «Женчичок-бренчичок вилітає», які ми можемо почути у першій частині та у фіналі Українського концертино для двох валторн з оркестром.

У сучасній музиці ми можемо зустріти використання рівноправних та незалежних співвідношень стильових особливостей різних епох. Авторами все частіше використовуються найрізноманітніші мистецькі традиції, які є підпорядкованими досить складній взаємодії із композиторським задумом. Можемо сказати, що так званий стильовий плюралізм XX століття – це ґрунт, який дає змогу розкрити максимальну універсальність концертного жанру, зокрема для валторни з оркестром. Також, у композиторів минулого століття ми можемо спостерігати видозміну жанрової моделі, яка зумовлена синтезом концерту та симфонії. Симфонізм композиторами у даному випадку залучається для осмислення змісту, як імпульсу для розвитку драматургії, яка проходить наскрізь через увесь цикл, що само собою розширює можливості

концертного жанру. Проте, концертні риси надають симфонічному твору відкриту емоційність та спонтанність. Таким чином, у валторновому концерті відкривається філософське осмислення життя – замість культу прекрасного, блискучого та гармонійного ми бачимо втілення іронії у погляді на існування Людини у сучасному світі. [29]

Як приклад такого твору ми можемо представити Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л. Думи, який був написаний у 1991 році. Цей твір не має позитивного фіналу, який є традиційним для концертної поетики. Нетрадиційні концептуальні рішення, які присутні у Валторновому концерті Л. Думи, втілені у формі традиційного концертного жанру: тричастинна циклічна форма із чергуванням контрастуючих частин, а також у присутності «змагання» між солістом та оркестром. Разом із тим, увесь музичний матеріал підпорядкований цілеспрямованому тематичному та симфонічному розвитку.

Взірцем валторнового концертного репертуару ми можемо назвати Шосту камерну симфонію (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича, яка була створена у 1993 році, у якій поєднано риси симфонії та концерту із солюючою валторною. Окрім того, усі три частини виконуються attacca, що надає особливої цілісності та монолітності усій композиції.

Музичний та драматичний розвиток Шостої симфонії будується за принципом «споглядання-дія» із відповідною зміною тематичного плану з медитативного та споглядального на драматичний та динамічний. Ознаки концерту присутні в епізодах «змагального» характеру між оркестром та солістом. Також, із наближеного до концертного жанру у творі залишилися яскраві поєднання голосів «суперечки-змагання» та єдності образно-тематичного забарвлення образів.

Шоста камерна симфонія Є. Станковича – надзвичайно багата звуковими барвами. Її партитура – ніби акварельний малюнок. «Тривоги осінніх днів…», тричастинна симфонія, у якій кожна з частин має свою програмну назву, яку їй дав сам автор. І частина - «Світанкові…», ІІ – «Денні…», ІІІ – «Вечірні… Нічні…», які представляють собою квазі-імпресіоністичні барвисті картини, які

відображають звуковий та живописний образний світ, характерний для певного часу доби. [29]

Монолог солюючого інструменту є характерною ознакою концертності та викликає асоціації з авторським коментарем подій які відбуваються. Саме тому, програмною назвою твору є «Тривоги осінніх днів…», що носить загальний асоціативний характер і є певним романтично-поетичним символом. Таке пояснення програмної назви Шостої камерної симфонії Є. Станковича розкриває основну ідею твору – це підпорядкованість людського життя природним законам будови світу.

Отже, жанр концерту для валторни з оркестром є вагомими надбаннями у творчості В. Гомоляки, Л. Думи, О. Зноско-Боровського, Л. Колодуба, Є. Станковича та інших українських композиторів. Концерти із солюючою валторною є яскравим прикладом різноманітного розвитку типологічних різновидів концертного жанру, а також його поєднання з іншими творами різних за стильовими ознаками. Ми можемо зробити висновок, що в українських авторів присутні наступні види концертного жанру – одночастинний, циклічний, монументальний та камерний. На підставі цих творів можемо зробити висновок про багату стилістичну палітру оновлення жанру концерту і його універсальність. [29]

2.2. **Роль валторни у музичній мові Л. Колодуба, Є. Станковича та Б. Лятошинського**

Практика використання валторни як концертуючого інструменту походить від витоків європейського інструменталізму в стилях музики пізнього Ренесансу та Бароко. Саме тоді з'явилися перші зразки концертно-сольного застосування натуральних валторн у творах, створених у «стилі симфоній», під яким малася на увазі будь-яка інструментальна музика, у тому числі й переклад вокально-хорових зразків. Самостійна, спеціально написана для конкретних

інструментів музика вводилась у сферу інструментального ансамблю, що призвело в епоху Просвітництва до створення класичних концертів, зокрема, і для валторни з оркестром (чотири концерти В. А. Моцарта).

Подальша історія музики для валторни пов'язана з романтичною музикою та постромантичною інструментально-ансамблевою практикою (Р. Шуман, І. Брамс). Ансамблі за участю валторни зіграли вирішальну роль у формуванні нового концертно-камерного стилю в музиці XX ст. з властивими їй тенденціями до нео- та полістилістики. [28]

Український інструменталізм концертно-камерного типу виникає на основі світових тенденцій у цій галузі музичної культури та заявляє про себе в композиторських стилях кінця 60-70-х рр. минулого століття. З цього періоду в українській композиторській школі діють дві основні стилеутворюючі тенденції – необарокова та неофольклорна.

У творчості композиторів «нової фольклорної хвилі» з новаціями в галузі мови та форми, стверджується й властивий бароковій музичній практиці, принцип інструментального концертування – від концерту для оркестру («Карпатський концерт» М. Скорика, камерні симфонії В. Губаренко, Є. Станковича) до сольно-концертної музики для різних інструментів. У тих же композиторів (Третя партита М. Скорика, Concerto grosso В. Губаренко, Simfonia lirika Є. Станковича та інші твори) відроджуються жанрово-стильові норми музики минулих епох, аж до прямого твору за моделями.

Серед авторів, які втілили у своїй творчості ідею нового національного концертно-інструментального стилю – один із класиків сучасної української музики Лев Миколайович Колодуб. У його творчості особливе місце займають жанри концертної музики для духових інструментів, серед яких валторна є одним із «титульних». Незважаючи на достатню кількість праць за творчістю Л. Колодуба (наприклад, ювілейна збірка статей відомих українських музикознавців, що вийшла в 2006 р. [25]), концертно-інструментальний стиль композитора, у тому числі і валторновий, на нашу думку, потребує спеціального розгляду.

Жанр концерту як самостійний вид музичної творчості формувався під впливом ансамблево-оркестрової практики музикування. У її рамках визрівали сольні функції інструментів і досконало володіючих ними виконавців-віртуозів, що й стало основною ознакою жанру. Історично самодостатнє існування концерту у формі «соліст-оркестр» співпало з формуванням сонатно-симфонічного циклу, що найбільш повно відображає співвідношення концертного діалогу та симфонічної діалектики.

Концертуючими інструментами ставали переважно ті, які володіли той чи інший період, найбільш широкими технічними можливостями та досконалими конструкціями. Довгий час це були скрипка і клавір (фортепіано), до яких поступово стали додаватися інші струнно-смичкові, а також духові – дерев'яні (флейта, гобой, кларнет, фагот) та мідні (тромбон, труба, валторна, туба).

У розвитку інструментальної концертності провідна роль належить принципу солювання. Для виконання цієї функції необхідні дві основні умови – наявність досконалого за конструкцією інструменту, придатного для виконання, перш за все, розгорнутих мелодійних тем і втілення різнохарактерних образів; існування виконавської школи, в якій відображено Основні методики гри на інструменті. Не випадково у наявних визначеннях понять «концерт» та «концертність» виділяються такі ознаки, як «специфічний характер блискучого, барвистого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму» [25, с. 219].

У творчості Л. Колодуба відроджується практика барокового музикування, пов'язана з широким використанням різних інструментів у їх афектних характеристиках. Особливу увагу композитор приділяє духовим інструментам, використовуючи їх сольні та ансамблеві можливості, орієнтуючись на «образи» всього спектру їх звучання – від флейти до туби. У цьому полягає одна з визначальних стильових ліній творчості композитора, що характеризується у цьому розділі як необарокова.

Теоретики бароко, зокрема, А. Кірхер та С. де Броссар, виділяють стилі духових інструментів: стиль поперечних флейт - "сумний, важкий"; стиль труб

– «жвавий, веселий, войовничий» [цит. по: 25, с. 177]. До цих характеристик І. Маттезон додає такі: «пишнозвучні тромбони», «Чаруюче-помпезні валторни», «горді фаготи» [25, с. 177]. Характерно, що барокові композитори, орієнтуючись на афектні (образні, типові) властивості інструментальних тембрів, приписували їм властивості людських темпераментів та характерів. Вже тоді відбувалося «перемикання від зображення афектів до зображення певних властивостей характеру» [25, с. 177], що суттєво і для необарокового стилю, представленого в музиці для духових інструментів Л. Колодуба.

Для Л. Колодуба як композитора, що мислить на основі національних мови і стилю, в духових інструментах, зокрема, валторні, важливі як типові «темброві ярлики» (вираз А. Вепріка [27, с. 110]) у вигляді їх стійких, «сукупних», але односторонніх характеристик, а й розширення семантичного поля дій інструментальної образності, вихід за межі обмежень, композиторів, виконавців, що закріпилися в свідомості та слухачів.

Це означає, що в авторському стилі Л. Колодуба валторна представлена різноманітно, з тенденцією до універсалізації «образу-стилю» інструменту. Про це свідчать сольно-концертні та ансамблеві жанри із залученням валторни, які в авторському стилі композитора представлені різноманітно – не лише трьома концертами, а й концертними п'єсами та брас-ансамблями.

Серед валторнових опусів Л. Колодуба можна знайти різні жанрові варіанти, що відрізняються стійкою ознакою національного забарвлення, що йде від українського народного інструментарію. Найповніше це відображено в «Українському концертино» для 2-х валторн (є і варіант для однієї валторни, партитура – 1985, клавір – 1984). У цьому творі композитор знаходить жанр, що оптимально відповідає поняттю «українська валторна», – концертино, – у якому поєднуються ознаки циклічного концерту та концерту-поеми, де виділено функцію солюючого інструменту, що трактується у двох інтонаційно-тематичних «блоках», – мелосом, що йде від пісенного початку, та танцювально-ігрового, пов'язаному з жанровою характеристичністю. У варіанті

для однієї валторни підкреслений мелосний початок, а в дуетному варіанті переважає ігрове, «змагальне», типове для класичного «подвійного» концерту.

В обох концертах для валторни з оркестром (відповідно, 1974 і 1980) переважає діалог інструменту та оркестру, а найбільш яскравими виступають ансамблеві епізоди – мікро-ансамблі валторн та інших духових інструментів, що також демонструють різні види ігрового діалогу, - питання-відповіді, діалогу-підхоплення, діалогу-втори. Ключовим моментом у переосмисленні композитором функції валторни у бік виявлення її мелосного потенціалу стає «Елегія» для валторни соло (1983), що є своєрідним ескізом «Українського концертино». В «Елегії», відповідно з жанром, композитор затверджує ліричний виток національно-української валторнової інтонації, що йде від протяжної ліричної пісні з її широким диханням. [25]

Враховуючи специфіку будови валторни, завдяки якій інструмент у плані виконання відрізняється «запізнювальною» атакою, труднощами в дрібній техніці та стаккатному штриху, Л. Колодуб створює інструктивно-художні твори – «2 етюди для валторни» (1982), а також «Романс» (1985), – призначені для навчально-методичних цілей. Характерно, що для інших мідних інструментів подібні твори, спеціально спрямовані на вдосконалення виконавської техніки, композитор не створював, що свідчить про особливе значення валторни для його авторського стилю.

Завершуючи загальну характеристику валторнових творів Л. Кодуба, слід згадати віртуозні «Скерцо» для валторни соло (2000), а також брас-ансамблі концертного типу – «Грають валторни, грають тромбони» для 4-х валторн та 4-х тромбонів (1993) – та «Дуети для мідних духових інструментів на українському мелосі» (2005). У цих творах реалізується універсалізм сольно-концертної функції валторни у взаємодії з іншими інструментами мідно-духової групи. У стильовому плані ансамблі для мідних духових інструментів Л. Колодуба демонструють об'єднання двох художньо-естетичних установок композитора: на необарочну інструментальну концертність і ґрунтовність національної української неофольклорної традиції. [19]

Для авторського стилю Л. Колодуба як визнаного класика сучасної української музики характерна значна роль мідно-духового інструментарію, в якому тембр та образність валторни виділяються як «титульні». Саме для валторни композитором створено три концерти з оркестром, ряд камерних сольних та ансамблевих творів, що демонструють різноманітні відтінки «образу» цього інструмента, що пройшов довгий історичний шлях становлення у європейській музиці. Стильовими орієнтирами для композитора служать барочна практика використання інструменту в його афектних типових властивостях, а також українська народна інструментальна культура, національна композиторська школа, яка представляє собою зразки сольно-концертного та ансамблевого трактування духових інструментів, серед яких валторні належить особлива роль. Л. Колодуб створює функціонально різнобічний (поєднання сольних та ансамблевих функцій) образ «української валторни», однаковою мірою придатною для втілення як мелосно-ліричною, інструментально-кантиленною образною сферою, так і емоційно-ігрового початку, що є однією із суттєвих новацій авторського стилю композитора.

У плеяді українських композиторів 70-х років. Євген Станкович – один із лідерів. Його своєрідність полягає насамперед у масштабності – задумів, ідей, охопленні проблем буття, їхньому музичному втіленні, нарешті в громадянській позиції, у послідовному відстоюванні ідеалів, у боротьбі (не фігуральній – справжній) з чиновниками від музики. [24]

Є. Станкович є представником «нової фольклорної хвилі», звідси щедре використання народних тем і образів, заломлене крізь призму сучасного бачення світу у всій його складності, багатогранності, суперечливості.

Починаючи зі студентських років Станкович пише багато й у найрізноманітніших галузях, але найбільш значні твори створені в симфонічному та музично-театральних жанрах: Сімфоніетта, 5 симфоній, балети «Ольга» та «Прометей», фольк-опера «Коли цвіте папороть» – ці та інші твори відзначені самобутніми, своєрідними рисами.

Остання, П'ята симфонія композитора ("Симфонія пасторалей") – це найпоетичніша лірична сповідь, роздуми про природу і місце людини в ній (1980). Звідси короткі мотиви-наспівки та рідкісні для Станковича прямі фольклорні знаки. Тут же композитор довіряє валторні дуже важливу роль – роль хорального контрапункту, у якому зароджуються філософські порозуміння героя зі своїм «Я». [22]

Загалом, роль валторни у творах Євгена Станковича є досить вагомою, оскільки у даного інструменту є усі засоби для вираження творчого задуму, - це і досить високі технічні можливості, і м’який теплий тембр, і можливість передати маршові настої.

З ім'ям Бориса Миколайовича Лятошинського пов'язаний вагомий період розвитку української музики. Лятошинський насамперед композитор-симфоніст. Для нього симфонізм – спосіб життя в музиці, принцип мислення у всіх без вийнятку творах – від найбільшого полотна до хорової мініатюри чи обробки народної пісні.

Від чотирьох до восьми валторн беруть участь у симфоніях Лятошинського. Вони становлять одну з провідних груп його оркестру. Партії валторн, при всьому їхньому різноманітті, мають у нього особливу особу, свій стиль, що дозволяє говорити про «малерівську» валторну. Цей стиль можна назвати романтично-експресивним. Переважно майже у всіх оркестрових творах композитор доручає валторні задумливо проникливі соло, овіяні романтичним сумом, як, наприклад, у першій частині Першої симфонії, у третій частині Четвертої симфонії, в піснях. У першій частині Четвертої симфонії валторна виконує задеркуваті вуличні мелодії, а в другій, стаючи одним з головних солюючих інструментів, головних дійових осіб «хоровода смерті», «то пестить чарівними звуками, то страшно дзвенить міддю» під сурдину.

Поряд з цим партії валторн всіх симфоній Лятошинського буяють динамічно гострими, експресивними фразами. Нарешті, валторнові партії симфоній композитора настільки розвинені і наповнені сольними епізодами, що нерідко набувають концертного характеру. [24]

Висновок

Валторна як самобутній інструмент з давньою історією здавна притягував увагу композиторів, які активно використовували її як у оркестрі, так і створювали для неї сольний репертуар. В Україні згадки про валторну зявляються у першій половині XVI ст., засвідчуючи її функціонування передовсім у оркестровій музиці. Впродовж наступних століть валторна впевнено посідає важливе місце у симфонічній музиці як західноєвропейських, так і українських композиторів.

Українська школа валторнового виконавства – самобутнє творче явище, витоки якого знаходяться в традиціях сольної, оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого і сьогодення. Становлення української школи валторнового виконавства можна віднести до початку XX століття, яка спирається на оркестрову творчість композиторів-класиків. Музика композиторів багато в чому визначила виконавський стиль українських валторністів, яка відрізняється співучістю звучання, широким динамічним діапазоном, красивим, виразним вібрато.

У зв’язку із технічним вдосконаленням валторни, удосконалюються й виконавські можливості музикантів. З’являються нові більш складні твори. Вагомий внесок у розвиток валторнової музики зробили й українські композитори, а саме В. Гомоляка, Л. Дума, О. Зноско-Боровський, Л. Колодуб, Є. Станкович, Б. Лятошинський та інші. Новий імпульс для розвитку отримав жанр концерту

Продовжуючи класичні традиції, розвиваючи жанрову палітру, водночас впроваджуючи у свої твори стилістику необароко, неокласичну, неофольклорну, сучасні виразові прийоми і темброву колористику інструменту, композитори збагачують свої твори виразною народно-пісенною інтонацією, демонструючи усю виразову та технічну можливість солюючого інструменту.

Список використаної літератури

1. Абаджян Г.А. Методика развития исполнительских приёмов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. *Вопросы музыкальной педагогики.* 1983. Вип. 4. С. 19–29.
2. Антонова Е.Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX в. *Музичне мистецтво*. 2005. Вип. 5. С. 47–57.
3. Апатский В.Н. История духового музыкального исполнительского искусства. Книга II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
4. Баренбойм Л.А. О фортепианно-педагогических школах вообще и школе Николаева в частности. *Л.В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма*. Л.: Сов. композитор, 1979. С. 24–26.
5. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Ч. 1. М.: Музыка, 1972. 531 с.
6. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы. М. : Музыка, 1970. 227 с.
7. Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX століття. Харків: Сілічева С.О., 2013. 384 с.
8. Бутенко Л.М. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура.* 2004. Вип. 5. С. 328–340.
9. Буяновский В. Валторна. Москва: Музыка, 1971. 72 с.
10. Буяновский В.М. М.Н. Буяновский – валторнист и педагог. Методика обучения игре на духовых инструментах. 1976. Вип. 4. С. 188–195.
11. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М. : Музыка, 1988. 80 с.
12. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Історія української музики XX століття. Київ: Освіта України, 2010. 268 с.

13. Вовк Р.А. Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. Вип. 100. С. 5–22

14. Герасимова-Персидська Н.О. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2010. № 3 (8). С. 39–46.

15. Горовой С.Г. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах. *Музичне мистецтво*. 2004. Вип. 4. С. 193–199.

16. Громченко В.В. Універсалізація інструмента як характерна риса духового соло першої чверті XX ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 154–160.

17. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. К. : Держмузвидавництво, 1967. Ч. 2. 319 с.

18. Загайкевич М. Левко Колодуб : творчі портрети українських композиторів. К. : Музична Україна, 1973. 60 с.

19. Загайкевич М. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба. *Музика.* 1972. № 5. С. 3–4.

20. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы о музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 250 с.

21. Іванов В.Д. Словарь музыканта-духовика [Электронный ресурс] – М.: Музыка, 2007. 128 с. URL: www.slovari.yandex.ru (дата звернення 05.09.2013).

22. Карпенко Л.А. Краткий психологический словарь / Л.А. Карпенко, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский [Электронный ресурс]. – Ростов-на-Дону: «ФЕНИКС», 1998. – URL: http://psychology.academic.ru/1633/ (дата обращения 12.08.2013).

23. Карпяк А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку XX століття. *Історія становлення та перспективи*

розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2017. Вип. 9. С. 15–22.

24. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.

25. Колодуб Л.: сторінки творчости (статті, дослідження, спогади). *Науковий вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2006. Вип. 50. 312 с.

26. Котляревська О. І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності. К. : «КИТ», 2005. 13 с.

27. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство, 2013. 402 с.

28. Павлишин С. Музика XX століття у синтезі мистецтв. *Syntagmation*. Львів, 2000. С. 36–50.

29. Палійчук І.С. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років XX століття. *Музичне мистецтво.* Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2012. №3. С. 288

30. Самохвалов В.Я. Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна, 1974. 46 с.

31. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М. : Музыка, 1975. 200 с.

32. Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. - 2014. - Вип. 39. С. 66-76. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_9