

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

ЖУЛИН ЮРІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

**ІНТЕГРАЦІЯ ВАЛТОРНИ В ОРКЕСТРОВУ ТРАДИЦІЮ ХІХ
СТОЛІТТЯ ЯК ЧАСТИНА ПРОГРЕСУ МІДНОЇ ДУХОВОЇ СЕКЦІЇ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Валторна

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Баклаженко О. П.
Заслужений артист України
ст. викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –
Базів Н. Я.
ст. викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Львів - 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ I. Огляд історії становлення валторни та трансформації виконавських підходів	
1.1. Розвиток звукових властивостей і технічних можливостей валторни в історичному аспекті: від барокової епохи до романтизму.....	6
1.2. Формування сольного виконавства на натуральній валторні у XVIII — XIX століття	11
Розділ II. Еволюція використання валторни в оркестровій музиці XIX століття: від натурального до хроматичного інструмента	
2.1. Розвиток функціонального призначення валторни в оркестровій музиці XIX століття (натуральний і вентильний інструмент)	19
2.2. Застосування натуральних і вентильних валторн в оркестровій практиці другої половини XIX століття.....	21
ВИСНОВКИ	27
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	29

ВСТУП

Актуальність дослідження. У другій половині XVII століття валторна, яка до того часу слугувала переважно мисливським інструментом для подачі сигналів, починає поступово проникати у сферу художньої музики. Одним із перших прикладів використання валторни як сольного інструмента можна вважати музику до комедії-балету Ж.-Б. Мольєра «Принцеса Еліди», написану Ж.-Б. Люллі у 1664 році. Цей твір засвідчив нову роль інструмента, що зумовило його подальше активне включення в оркестрову практику. Проте справжній розквіт валторного мистецтва настав із формуванням богемської школи, яка підготувала цілу плеяду віртуозів. Їхня виконавська майстерність та педагогічна діяльність сприяли поширенню техніки гри на валторні в багатьох країнах Європи.

Упродовж XIX століття мідна духова група оркестру зазнає активного розвитку. Валторна посідає все вагомніше місце в оркестровому звучанні, збільшується кількість інструментів у складі оркестру. Наприклад, у Першій симфонії Л. Бетховена, написаній на межі XVIII–XIX століть, задіяно лише дві валторни. Натомість у пізніших творах композиторів-романтиків, таких як Ріхард Штраус, Густав Малер, Антон Брукнер, оркестровий склад може містити до шести або восьми валторн. Це розширення сприяло як збільшенню динамічного діапазону оркестру, так і поглибленню гармонійного колориту.

Паралельно з кількісними змінами відбувалися якісні трансформації. Натуральна валторна, яка мала обмежений звукоряд і дозволяла виконання лише натуральних тонів, поступово витісняється хроматичною — вдосконаленою моделлю, обладнаною вентилями. Це технічне нововведення радикально змінило підхід до виконавства: композитори отримали можливість писати складні хроматичні пасажі, застосовувати модуляції, не обмежуючись рамками одного ладового строю. Водночас процес адаптації нового інструмента не був одномоментним. У творах середини XIX століття ще простежуються елементи

старої традиції: композитори іноді трактують хроматичну валторну в стилістиці натуральної, а в партіях для останньої з'являються нетипові хроматичні ходи.

Таким чином, еволюція валторни впродовж другої половини XVII — XIX століть є складним багатограним процесом, що охоплює як конструкційні вдосконалення інструмента, так і глибинні зміни в музичному мисленні. Становлення валторни як оркестрового й сольного інструмента визначило подальший розвиток її репертуару, а також дало поштовх до виникнення жанру концерту для валторни. Цей процес засвідчив готовність музичної культури до розширення технічних та художніх меж виконавської практики, що зробило валторну повноправним учасником симфонічного діалогу.

Мета роботи - дослідження еволюції виконавської практики та специфіки інтерпретації валторнових партій в оркестрових творах композиторів XIX століття.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати еволюцію виконавських прийомів гри на валторні в історичному зрізі — від естетичних і технічних особливостей епохи бароко до виразових тенденцій романтичного стилю;
- Дослідити становлення сольної валторнової виконавської школи на основі аналізу творчої діяльності провідних валторністів XVIII – першої половини XX століття, які сприяли утвердженню інструмента як сольного;
- Розкрити особливості трактування валторнових партій у симфонічній музиці першої половини XIX століття з урахуванням співіснування натуральних і вентильних (хроматичних) моделей інструмента;
- Охарактеризувати принципи використання та функціональну роль різновидів валторни в оркестровій практиці другої половини XIX століття, звертаючи увагу на специфіку композиторського підходу до їх звукового потенціалу.

Об'єктом дослідження – валторнове мистецтво XIX ст.

Предмет дослідження – розвиток валторни як дзеркало загальних змін у мідній духовій групі оркестру в XIX столітті

Матеріалом дослідження – послужили методичні праці відомих педагогів-методистів, статті періодичних видань, архівні та історичні дані, інформація офіційних веб-сайтів державних вищих навчальних закладів музичної освіти.

Методологія дослідження. У роботі застосовуються такі методи:

1. Історико-еволюційний метод, який використовувався для аналізу становлення та розвитку валторнового мистецтва, а також для вивчення стильових особливостей валторнових партій у партитурах композиторів XIX століття.

2. Метод порівняльного аналізу, спрямований на дослідження особливостей трактування партій натуральної та хроматичної валторни в період з початку до кінця XIX століття.

Структура дослідження. Робота складається зі *вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел*, що містить 16 позицію. Загальна кількість сторінок – 29 с.

РОЗДІЛ 1

ОГЛЯД ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ВАЛТОРНИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКИХ ПІДХОДІВ

1.1 Розвиток звукових властивостей і технічних можливостей валторни в історичному аспекті: від барокової епохи до романтизму

Поява валторни як натурального музичного інструмента була передусім зумовлена загальним розвитком музичної культури та новими ідейно-естетичними вимогами оркестрового виконавства в Західній Європі середини XVII століття. Натуральна валторна вирізнялася надзвичайно багатим, насиченим і співучим звучанням, проте мала істотний недолік — обмежену кількість доступних тонів. Через це її застосування в музичних творах було звужене до обмеженого кола тональностей. Ця особливість спонукала появу валторн різних розмірів, які використовувалися в оркестрах у строях B, C, D, Es, E, F, G, A та високому B.

Валторни нижчих строїв (B, C, D) відзначалися великою вагою та громіздкістю, а також слабким і глухим звучанням. Інструменти середніх строїв (A, B-високе) мали різкий і навіть «крикливий» тембр. Найкращими за акустичними властивостями були валторни середніх строїв (Es, E, F, G), які мали ширший натуральний звукоряд [1, с. 145].

У Барокову епоху валторни поступово закріплювалися в оркестрах, але композитори не акцентували уваги на їх тембрових або технічних особливостях. В оперних творах Г. Ф. Генделя, Р. Кайзера, А. Скарлатті та інших, валторни виконували переважно мелодичну функцію у верхньому регістрі, зливаючись зі звучанням струнних інструментів.

На етапі розвитку натуральної валторни важливо виокремити два ключові винаходи середини XVIII століття. Першим були крони — додаткові трубки різної довжини та форми, які вставлялися між мундштуком і трубою інструмента. Це дозволяло виконавцям замінювати важкі низькі валторни на більш гнучкі інструменти середніх строїв із можливістю пониження звучання до необхідної

тональності, що надало композиторам змогу змінювати стрій валторни в межах одного твору. Завдяки кронам кількість доступних строїв інструмента зросла до шістнадцяти.

Проте використання кількох крон одночасно ускладнювало інструмент, збільшувало його вагу і, найголовніше, погіршувало чистоту та якість звуку. Цю проблему вирішив Антон Гампель у 1748 році, замінивши крони на інвенцію — додаткову трубку, що вставлялася в середню частину валторни. Інструмент із такою конструкцією отримав назву інвенційної валторни.

Другим значним удосконаленням стало застосування закритих звуків, коли права рука виконавця частково перекривала розтруб, не вводячи його повністю. Це штучно подовжувало повітряний стовп, понижуючи звук на півтон або тон і змінюючи його тембр. Такий прийом розширив темброві та технічні можливості інструмента й збільшив кількість доступних звуків.

Винахід змінних крон, інвенційної валторни та техніка закритих звуків стали ключовими етапами на шляху створення хроматичної валторни [5].

Було й ряд інших спроб удосконалення натуральної валторни, не завжди успішних. У 1770 році Ф. Кельбель створив валторну з клапанними отворами, однак, попри технічні переваги, вона програвала натуральним валторнам у чистоті інтонації і якості звуку, тому не отримала широкого застосування. Перспективнішою стала двовентильна валторна, виготовлена в 1814 році майстрами Ф. Блюмелем і Г. Штельцелем, але її механізм дозволяв лише часткове хроматичне пониження, що не давало повного хроматичного звукоряду. Першою повністю хроматичною стала тривентильна валторна кінця 1820-х років.

Перші хроматичні валторни, що з'явилися у XIX столітті, були ще далекими від ідеалу як в аспекті інтонаційної стабільності, так і в плані якості звучання. Ці інструменти часто мали обмеження щодо точності налаштування та рівномірності тембру в різних регістрах, що створювало додаткові труднощі для виконавців. Протягом приблизно сорока років тривала поступова модернізація конструкції хроматичних валторн. Зокрема, відбувалися вдосконалення вентильної системи,

зміцнення корпусу, вдосконалення форми мундштука та розтруба. У результаті цієї еволюції нові зразки інструментів поступово витіснили натуральні валторни зі складу симфонічних оркестрів. Однак навіть попри технічний прогрес деякі видатні композитори та інструментознавці, зокрема Ріхард Вагнер і Гектор Берліоз, демонстрували обережність у застосуванні нових валторн. Вони визнавали очевидні переваги хроматичності — можливість вільного модуляційного руху, більш широкий діапазон технічних прийомів — але водночас відчували ностальгію за характерним бароковим забарвленням натуральної валторни, тому нерідко комбінували обидва типи інструментів у своїх оркестровках [10].

До кінця XIX століття серед різних строїв валторн найпопулярнішим став стрій F, який є середньорегістровим та дозволяє органічно інтегрувати інструмент в оркестрову текстуру. Цей стрій став основним у симфонічних оркестрах, оскільки забезпечував зручність гри, адекватну інтонаційну стабільність, а також збалансоване поєднання тембрових характеристик у всіх регістрах. Водночас у духових оркестрах через прагнення до уніфікації часто використовувалась валторна в строї Es, оскільки вона краще поєднувалася з іншими інструментами відповідного строю. Проте в сучасній практиці ця модифікація практично зникла зі сцени, остаточно поступившись місцем строю F. Існують також подвійні та потрійні валторни, які поєднують строї F та B, а іноді й високий стрій Es або навіть альтовий. Такі конструкції значно розширюють функціональні можливості виконавця та дозволяють ефективно змінювати звучання залежно від контексту.

Конструкція валторни суттєво відрізняється від інших мідних духових інструментів, зокрема таких, як труба або тромбон. Її трубка значно довша — у розгорнутому вигляді сягає приблизно 3,7 м, що забезпечує насичене та глибоке звучання. Основна частина трубки скручена у характерну спіральну форму, яка не тільки робить інструмент зручнішим для тримання, а й впливає на тембр, додаючи йому округлості та м'якості. Ще однією унікальною особливістю є форма мундштука. На відміну від труби, де використовується чашечкоподібний мундштук, у валторни мундштук має лійкоподібну форму з вузьким обідком. Така

конструкція дозволяє виконавцеві більш гнучко керувати губним апаратом, зокрема при грі в екстремальних регістрах — як у наднизькому, так і у найвищому. Ця особливість також сприяє досягненню характерного м'якого, оксамитового тембру валторни.

Попри те, що валторна має один з найширших діапазонів серед мідних духових — близько чотирьох октав — у симфонічній та камерній музиці цей діапазон рідко використовується повністю. Композитори здебільшого застосовують найбільш виразні зони середнього та верхнього регістрів, рідше — низький. Проте існують винятки, коли валторна демонструє свої технічні можливості у повному обсязі. Зокрема, у III частині Дев'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена ми спостерігаємо активне використання широкого регістрового діапазону, що вимагає від валторніста високої технічної підготовки. У сучасному репертуарі, особливо у творах XX—XXI століття, спостерігається тенденція до розширеного використання екстремальних регістрів та нетрадиційних прийомів звуковидобування, що зумовлює потребу у високому рівні професійної майстерності [14, с. 74-75].

У симфонічному оркестрі зазвичай використовується група з чотирьох валторн, кожна з яких виконує певну функціональну роль. Перша валторна, як правило, виконує найвищі партії, вимагаючи витонченого контролю над звуковидобуванням і точного інтонування. Друга й третя зазвичай підтримують гармонічну структуру, тоді як четверта виконує функцію басу, часто опускаючись у найнижчі регістри. Кожен виконавець добирає мундштук індивідуально, відповідно до своєї партії, зважаючи на специфіку регістру, що переважає у його функціональному навантаженні. Таким чином формується своєрідна мікроструктура всередині валторнової групи, що дозволяє досягати виразної і збалансованої оркестрової палітри.

Тембр валторни — надзвичайно багатогранний. У нижньому регістрі її звук є глухим, м'яким, іноді навіть туманним, що ідеально підходить для створення атмосферності та таємничості. Середній регістр звучить насичено, тепло, лірично

— він найбільш близький до людського голосу і часто використовується для мелодичних партій. Верхній регістр яскравий, пронизливий і енергійний, дозволяє досягати кульмінаційної напруги та емоційної виразності. Найвищі ноти вимагають від виконавця віртуозної техніки, точного контролю над диханням і губним апаратом. Вони використовуються рідко, але можуть мати величезний художній ефект.

Окрему увагу варто приділити закритим звукам (так званим "gestopft"), які можна добути двома основними способами. Перший полягає у використанні спеціальної сурдини, що вставляється в розтруб, незначно змінюючи висоту звуку, але суттєво впливаючи на тембр — звук стає глухим, приглушеним, ніби зі сцени, оповитої димом. Другий спосіб — це «ручна закритість», коли виконавець вводить руку у розтруб, частково перекриваючи його. Такий прийом підвищує висоту звуку приблизно на півтон і створює характерний «назальний» відтінок. Обидва способи використовуються не тільки для колористичного збагачення, а й як технічний засіб підвищення гнучкості інтонації, особливо у творах класичної та романтичної епох. Таким чином, валторна — це не лише важливий оркестровий інструмент, а й повноцінний соліст, здатний виразити найтонші відтінки людських емоцій: від ніжної ліричності до героїчного пафосу. Її конструктивні особливості, широта діапазону, гнучкість тембру та розмаїття виконавських технік роблять її унікальним явищем у світі мідних духових інструментів [12].

1.2. Формування сольного виконавства на натуральній валторні у XVIII — XIX століття

Упродовж XVI століття валторна, яка до того часу здебільшого виконувала допоміжну роль у складі оркестру або ж використовувалась у військових духових оркестрах та для сигналів під час полювання, поступово починає стверджуватись як повноцінний, самостійний сольний інструмент. Відбувається поступова еволюція її функціонального призначення: з інструмента обмеженого використання вона перетворюється на виразний засіб індивідуального музичного висловлювання. Цей період ознаменувався важливими змінами в сприйнятті валторни як композиторами, так і виконавцями. Починається новий етап, у якому інструмент набуває якісно нового статусу — інструмента, здатного виявити глибину почуттів, драматизм і витонченість художнього образу.

Виконання на валторні потребує надзвичайно складної й водночас вишуканої техніки, яка формувалася протягом століть і з часом сягнула вражаючого рівня досконалості. Особливість гри на цьому інструменті полягає в тому, що саме губи виконавця — тобто його амбушур — є тим органом, який не лише безпосередньо формує звукову хвилю, а й забезпечує управління усіма аспектами виконавської техніки: інтонацією, динамікою, артикуляцією, зміною регістрів, а також точністю інтервалів. Такий рівень складності вимагає від музиканта виняткової фізичної підготовки, гнучкості, витривалості, і — що особливо важливо — високого рівня чутливості та музичної інтуїції. Без цього гра на валторні не досягне ані потрібної естетичної виразності, ані точності звукового відтворення [3].

Партії валторни в творах композиторів класичної епохи, як правило, характеризуються підвищеним рівнем технічної складності. У них часто зустрічаються стрибки на октаву і більше — широкі інтервали, які вимагають чіткого володіння інтонацією. Не менш важливими є трелі, швидкі пасажі та фрази у високому регістрі, які потребують від виконавця максимальної точності,

контролю дихання та внутрішнього слуху. Часто ці елементи поєднуються в одній фразі, що ще більше ускладнює завдання перед музикантом [9].

З моменту, коли валторна починає розглядатися не лише як оркестровий, а як сольний інструмент, зростають і вимоги до її виконавця. Формується особлива виконавська традиція, в межах якої технічна досконалість розглядається не як самоціль, а як основа для реалізації ширшого, глибшого завдання — передавання емоційного змісту музичного твору. У грі на валторні починають акцентуватись не лише точність інтервалів і ритму, а й виразність інтонації, гнучкість фразування, уміння відтворити плавність лінії, драматичну напругу або ж легкість і грайливість музичного образу. Ці якості виводять валторну на новий рівень виконавського мистецтва, де вона конкурує з іншими сольними інструментами — скрипкою, флейтою, кларнетом.

Натуральна валторна, яка ще не мала клапанного механізму, дозволяла грати лише звуки натурального звукоряду. Це зумовило виникнення особливої техніки, що отримала назву "рука в раструбі" — метод, який полягав у тому, що виконавець змінював положення руки всередині розтруба інструмента для регулювання висоти тону, тембру та гучності. Застосування цієї техніки значно розширювало виконавські можливості валторни: вона могла звучати м'яко й приглушено, або ж яскраво і відкрито. Проте опанування цієї техніки вимагало виняткового відчуття інтонації та постійного контролю над звуковидобуванням. Саме завдяки такій методиці валторна змогла відповідати естетичним ідеалам епохи класицизму — стриманій елегантності, пропорційності, гармонійності [2].

Не можна не згадати і про тих композиторів, які зробили неоціненний внесок у розвиток валторнової сольної літератури. Насамперед, це Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Луїджі Керубіні, а також інші менш знані автори, чий твори були написані на замовлення конкретних валторністів — віртуозів своєї доби. Ці композитори не лише залишили по собі цінний репертуар, але й фактично сприяли розширенню меж технічних і виразових можливостей інструмента. Саме завдяки такій творчій співпраці між композитором і виконавцем відбувалося

вдосконалення конструкції інструмента, урізноманітнення прийомів гри, а отже — і збагачення музичної мови.

У XVII–XVIII століттях виконавське мистецтво гри на валторні переживає період активного розвитку, який супроводжується безперервним пошуком нових художніх форм та засобів виразності. У цей час з'являються перші сольні концерти для валторни з оркестром, розширюється участь інструмента в камерних ансамблях, його все частіше включають до складу духових і мішаних колективів. Також помітною є тенденція залучення валторни до виконання духовної музики, що свідчить про її зростаючу значущість у загальному контексті музичної культури тієї доби.

Отже, процес становлення валторни як сольного інструмента був надзвичайно складним, але в той же час глибоко закономірним. Він став можливим завдяки постійному взаємозв'язку трьох важливих компонентів — композиторської уяви, виконавського досвіду і технічного вдосконалення інструмента. Саме в цю добу були закладені основи тієї виконавської школи, яка в подальшому дала змогу валторні заявити про себе як про рівноправного учасника сольної та камерної сцени, і зрештою, вивела інструмент на провідні позиції у світі музичного мистецтва [11].

Період від другої половини XVIII до першої половини XIX століття характеризується розквітом виконавської майстерності на натуральній валторні. Саме тоді виникла ціла низка видатних віртуозів, чия творчість суттєво вплинула на розвиток валторного мистецтва. Про їхній високий рівень виконавської майстерності свідчать твори, присвячені цим музикантам, їхні власні композиції та спогади сучасників. Проте з плином часу деякі імена було несправедливо забуто. Зокрема, як відомо, **Якоб Айзен**, віденський валторніст, став першим виконавцем Рондо Es-dur (KV 371) В.А. Моцарта [15].

Іншим видатним музикантом був **Ігнац Льойтгеб** (1745–1811), який був солістом двірцевої капели у Зальцбургу та близьким другом сім'ї Моцартів. Сам В.А. Моцарт присвятив йому чотири концерти для валторни з оркестром (RV 412, 417, 447, 495) та Квінтет (KV 407).

Серед яскравих представників віртуозної школи був **Карл Франц** (1732–1802), який у 1763–1777 роках працював у капелі князя Естергазі під керівництвом Й. Гайдна. Орієнтуючись на високий рівень технічних здібностей Франца, Гайдн створив для нього Концерт для валторни та двох валторн з оркестром. Після цього Франц виступав у капелах Пресбурга та Мюнхена. Йому присвятив Сонату німецький композитор **Франц Данци**.

Про життя й творчість німецького валторніста **Франца Ланга** (1751–1819) відомо небагато. Він служив у двірцевих капелах Мангейму і Мюнхена, гастролював Європою, виступаючи також у дуєті зі своєю дружиною — талановитою співачкою та дочкою відомого композитора і диригента **Йогана Стаміца**.

Великий внесок у розвиток валторнового виконавства зробив чеський музикант і педагог **Антон Йозеф Гампель** (1705–1771), який працював у капелах Дрездена, Праги та Регенсбурга. Саме йому належить винахід техніки «закритих звуків», що значно розширило можливості натуральної валторни [13]. Він виховав низку талановитих учнів, серед яких Й.В. Штих, автор трьох концертів для валторни та знаменитої методики «Школа» для валторни.

Учень Гампеля Йоган Венцель Штих, відомий як **Джованні Пунто** (1746–1803), здобув визнання як видатний віртуоз і гастролював по Європі. Він служив у капелах Кобленца, Майнца та Вюртсбурга, а з 1782 року — у Парижі. Його високо цінували В.А. Моцарт і Л. Бетховен, який присвятив Штиху Сонату для валторни та фортепіано F-dur (ор. 17). Штих написав 14 концертів для валторни з оркестром, квартети, тріо, дуети та «Школу» для валторни.

Французький валторніст **Жан Лебрюн** (1759–1809), учень Гампеля, був першим валторністом Grand Opera у Парижі, а пізніше — Берлінської опери. Його концерти для валторни відзначаються значною технічною складністю.

Ще одним учнем Гампеля був Йоган **Антон Мареш** (1719–1794), який працював у Росії, зокрема у капелі імператриці Єлизавети. Він очолював відомий

оркестр рогової музики і був капельмейстером двірцевого оркестру егерської служби.

Видатним учнем Штиха став Йоган Андреас **Амон** (1763–1825), який разом з вчителем гастролював Європою та пізніше став капельмейстером у Гейльбронні. Він створив симфонії, концерти та численні твори для валторни, хоча більшість з них залишилися у рукописах.

Італійські віртуози **Луїджі Беллолі** (1770–1817) і його брат Агостіно були першими валторністами Парми і Мілана, викладали у консерваторіях і писали навчальні методики та балети.

Важливий внесок у розвиток валторни внесли також Йозеф Нагель і Франц Цвірцин — перший і другий валторністи двірцевої капели в Еттінгені, для яких композитор Антоніо Розетті написав концерти і камерні твори.

Йоган Туршмідт (1725–1800), засновник династії валторністів, був першим валторністом у капелах Еттінгена і Регенсбурга. Його син **Карл Туршмідт** (1753–1797) продовжив сімейну традицію, ставши видатним виконавцем і гастролюючи Європою.

Французькі виконавці Морис і Жан Дезіре Арто також були видатними музикантами свого часу, гастролювали і викладали у Брюссельській консерваторії, написали низку творів для валторни.

Йоганн Йозеф Кенн (1752–1808) і його учень **Луї Франсуа Допра** (1781–1868) займали провідні посади в Парижській опері і консерваторії, викладали і створили численні композиції для валторни.

Жак Франсуа Галле (1795–1864), учень Допра, був професором Паризької консерваторії і автором великої кількості творів, серед яких концерти, каприси, етюди і «Школа» для валторни. Його учень Ежен **Леон Вівьє** (1817–1890) відзначався винятковою технікою.

Жозеф Жан Мейфред (1791–1867), учень Допра, багато років викладав у Паризькій консерваторії та брав участь у вдосконаленні вентильного механізму валторни.

Фредерік Ніколя Дювернуа (1765–1838) був самоуком, але став одним із провідних виконавців Grand Opera і автором численних творів, серед яких 12 концертів для валторни.

Його учень Мартен **Жозеф Менгель** (1784–1851) очолював консерваторію у Генті і написав камерні ансамблі та концерт для валторни.

Родина Леві — Едуард Константін, Рудольф і Рихард — мала значний вплив на розвиток валторнової школи у Франції і Відні.

Німецький валторніст і композитор Георг Шнейдер (1770-1838) був капельмейстером оперного театру у Ревелі (1814-1816), а від 1820 року - Берлінської опери. Він одним із перших у Берліні почав організовувати популярні абонементні концерти.

Інший німецький валторніст-віртуоз і композитор Йоган Готфрид Шунке (1777-1861) служив у капелах Магдебурга, Берліна та Касселя, а також гастролював з сольними концертами та в дуеті з братом Міхаелем (1778-1821) по країнах Західної Європи. Він є автором ряду концертних творів для натуральної валторни з оркестром, а також у супроводі фортепано.

Зовсім мало інформації збереглося про німецького валторніста і композитора Йогана Готфрида Роде (1797-1857). Відомо, що він служив військовим капельмейстером у Потсдамі і був автором чисельних п'єс, перекладів та обробок творів для валторни.

Однією із визначних постатей валторного мистецтва є **Фридрих Адольф Гумперт** (1841-1906) – видатний німецький валторніст, педагог і аранжувальник, чия діяльність мала значний вплив на розвиток валторного мистецтва у другій половині XIX століття. Музичну освіту він здобув у місті Йена, де заклалися основи його професійної майстерності. Завдяки винятковому таланту та працьовитості, Гумперт здобув визнання серед музикантів свого часу.

Наприкінці 1860-х років, на запрошення видатного композитора й диригента Карла Рейнеке, Гумперт отримав почесну посаду першого валторніста в одному з найпрестижніших музичних колективів Європи — оркестрі Гевандгауза в

Лейпцигу. Ця подія стала поворотним моментом у його кар'єрі й надала новий імпульс його творчій і виконавській діяльності.

Протягом своєї блискучої кар'єри Фрідріх Гумперт зробив надзвичайно вагомий внесок у популяризацію та розвиток валторни як сольного й оркестрового інструмента. Одним із його найважливіших досягнень стало створення *«Практичної школи для валторни»* — фундаментального педагогічного посібника, який і сьогодні залишається одним із базових підручників для початківців і професіоналів. Цей посібник відзначається системним підходом до формування техніки гри, логічним розподілом матеріалу та увагою до музичної виразності.

Крім педагогічної діяльності, Гумперт активно займався творчістю, аранжуванням і видавничою справою. Він підготував і опублікував велику кількість транскрипцій популярних класичних творів для валторни — зокрема уривки з симфоній, опер, вокальних номерів та інших жанрів. Це дало змогу виконавцям розширити свій репертуар і долучити валторну до більш широкого музичного контексту.

Важливою частиною спадщини Гумперта є також збірники етюдів, вправ і сольних творів, які слугують не лише технічним тренажем, а й зразком музичного мислення. Окрему увагу заслуговують два зошити його власних композицій, призначених для квартету валторн. Ці твори не тільки демонструють знання природи інструмента, а й розкривають багатство його ансамблевого потенціалу.

Кожен з провідних виконавців XIX століття, серед яких і Фрідріх Гумперт, зробив неоціненний внесок у становлення й розвиток школи гри на натуральній валторні. Саме завдяки їхній наполегливій праці, досвіду та інноваційним підходам валторна перетворилася з допоміжного інструмента на повноцінного учасника музичного процесу — як у сольному, так і в ансамблевому виконанні.

Однак, починаючи з 1850-х років, музичний світ почав зазнавати значних змін, пов'язаних з активним технічним удосконаленням інструментів. Із появою та поступовим поширенням хроматичної (вентильної) валторни, яка значно розширила технічні можливості та зручність гри, натуральна валторна поступово

втрачала свої позиції. Вона дедалі рідше використовувалася в нових композиціях, хоча ще довгий час залишалася цінною в академічному репертуарі та в контексті виконання музики доби класицизму й раннього романтизму.

Таким чином, діяльність Фрідріха Адольфа Гумперта є своєрідним містком між епохами — він був водночас і хранителем традицій гри на натуральній валторні, і провідником нових ідей, які готували ґрунт для подальшого розвитку сучасної школи валторнового виконавства [7, с. 144-145].

РОЗДІЛ II. ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОРИСТАННЯ ВАЛТОРНИ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ: ВІД НАТУРАЛЬНОГО ДО ХРОМАТИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА

2.1. Розвиток функціонального призначення валторни в оркестровій музиці ХІХ століття (натуральний і вентильний інструмент)

Збільшення кількості партій валторн та інших мідних інструментів у творах композиторів ХІХ століття супроводжувалося не менш значними якісними змінами: натуральні мідні інструменти класичного періоду поступово витіснялися з оркестрів хроматичними, які відрізнялися від своїх натуральних прототипів не лише ширшим діапазоном звуків, а й принципово новими виразовими можливостями. Хроматизація мідних інструментів зробила їх повноправними учасниками оркестрового звучання та сприяла появі нових прийомів організації оркестрової вертикалі порівняно з класичним періодом. Процес трансформації мідних духових інструментів, що розпочався на початку ХІХ століття і завершився наприкінці століття, кардинально змінив структуру оркестру.

Перші спроби осмислити ці зміни та впровадити у практику удосконалені мідні інструменти, зокрема вентильну (хроматичну) валторну, не завжди зустрічалися з розумінням сучасників і часто ставали предметом гострої дискусії. Зокрема, німецький оперний капельмейстер К. Л. Райсінген щодо введення хроматичних валторн писав: «Вони псують характерне природне звучання інструментів і сприяють тому, що в майбутньому ми будемо володіти лише жовтою та червоною фарбами, якими неможливо по-справжньому ні малювати, ні заштриховувати. У валторн найбільш гарно звучать їх відкриті звуки, романтичні у своїй прозорій повноті, тоді як закриті звуки створюють чудернацький, жахаючий ефект, який у розумних межах використовували Бетховен та Вебер» [5].

Автор висловлює обурення, що характерне звучання мисливських рогів (валторн) занепадає і їх замінюють гучні та монотонні за тембром нові інструменти. Він ставить питання, чи можливо гідно виконати бодай одне соло класичної

(натуральної) валторни на вентильному інструменті. На його думку, технічні переваги нових інструментів не компенсують втрату цінних тембрових якостей, а рухливість звуків не характерна для мідних інструментів. Відтак автор вбачає в новому підході до мідних духових, особливо валторни, занепад музичної культури і закликає повернутися до простоти та природності.

Звісно, з позицій сьогодення такі погляди сприймаються як історичний курйоз. Проте ще в середині XIX століття та пізніше схожі думки висловлювали інші музиканти й композитори, серед яких був Г. Берліоз. Сучасні технічні труднощі оркестрантів, які писали для натуральної валторни, були настільки значними, що було б простіше застосовувати на той час вже наявні хроматичні інструменти, універсальні у виборі звуків [2].

Ш. Відор вважав, що хроматичний інструмент одразу наводить лад і дає композиторові повну свободу дій [9, с. 111]. Проте, враховуючи високу виконавську майстерність гри на натуральній валторні XVII-XIX століть, описані Відором незручності, очевидно, не були такими значними для його сучасника — Мендельсона. Для них така техніка не здавалася надмірно складною чи нерациональною, а її недоліки були незначними у порівнянні з перевагами натуральних інструментів.

Прихильність багатьох видатних композиторів до натуральної валторни часто пояснювали недосконалістю першого покоління вентильних інструментів, які в тембровому відношенні значно поступалися натуральним. Однак таке пояснення не є вичерпним. Зокрема, у примітках до оркестрового складу опери «Трістан та Ізольда» (1865) Р. Вагнер зазначав, що завдяки вентилям валторна безперечно виграє, і це удосконалення важко ігнорувати, хоча воно призводить до втрати краси тону та здатності м'якого зв'язування звуків. Тому композитори, прагнучи зберегти природність звучання, утримуються від вентильної валторни, якщо не впевнені, що виконавець зможе зробити ці недоліки малопомітними.

Отже, і противники, і прихильники хроматичної валторни однаково визнавали її темброві недоліки. Вагнер, який дуже цінував оркестровий колорит, не міг не

помітити вад тембру вентиляних інструментів і вважав це серйозною перешкодою для їхнього застосування. Водночас він цікавився вентиляними інструментами і, на відміну від Берліоза, який експериментував із мідними духовими, але не визнавав їх, Вагнер передбачив їх подальше вдосконалення та утвердження в оркестровій практиці.

Окрім недоліків перших хроматичних валторн, суттєвою причиною опору їхньому впровадженню був консерватизм музикантів, які не бажали освоювати нові інструменти. Але найголовніші причини лежать глибше [4].

Хроматична валторна — це не просто вдосконалення натуральної. Її поява в оркестрах стала справжнім переворотом у оркестровому мисленні, що, звичайно, не обмежувалося лише розширенням кількості звуків, які можна було виконувати на інструменті. Хроматичні валторни несли в собі іншу інтонаційну основу — темперований стрій, що був результатом взаємного нівелювання кількох натуральних звукорядів, об'єднаних у одному інструменті.

2.2. Застосування натуральних і вентиляльних валторн в оркестровій практиці другої половини XIX століття

Протягом другої половини XIX століття ставлення до хроматичної валторни залишалося суперечливим. Уже у 1890 році бельгійський музикознавець і композитор Франсуа Геварт відзначав, що інструментальна музика ще не цілком опанувала це нове надбання — хроматичну валторну, яка відкривала симфоністам широкі перспективи для творчих пошуків.

У дослідженнях з історії музичних інструментів еволюція мідних, зокрема валторни в оркестрах XIX століття, часто трактують як просто заміну інструментів одного покоління іншим [15, с. 119]. Проте насправді ситуація набагато складніша.

Хроматичні інструменти змогли стати повноправними членами оркестру лише тоді, коли їхні можливості почали відповідати глибинним основам музичного мислення. Це відбулося не відразу, про що свідчать особливості стилю партій валторн у партитурах XIX століття. Якщо припустити, що стиль партії відповідав інструменту (натуральному чи хроматичному), на якому її виконували, то впевнено говорити про таку відповідність можна тільки щодо партій початку століття — коли панував натуральний стиль письма для натуральних інструментів — та кінця століття, позначеного появою хроматичного стилю для вентиляльних інструментів.

У середині ж XIX століття спостерігається особливий феномен: хроматизовані партії писалися для натуральних інструментів, а квазинатуральне письмо — для хроматичних. Ці явища представляють великий інтерес, адже трактування можливостей інструмента не завжди відповідало реальним технічним характеристикам. Стиль завжди актуалізує лише ту частину можливостей, яка найбільше відповідала уявленням конкретної епохи про ідеальне звучання інструмента, залишаючи інші не задіяними. Так, наприклад, Берліоз критикував Бетховена за надмірну обережність у використанні закритих звуків валторни [3].

У середині XIX століття відбувався активний процес освоєння технічних прийомів, що дозволяли трансформувати натуральні звуки за допомогою різних

видів закритих звуків, а також збільшувати їх кількість через поєднання інструментів різних строїв.

Використання закритих звуків на валторні мало свої особливості. Ці звуки створювали специфічний темброво-динамічний ефект, схожий на ефект сурдині, і застосовувалися в оперних партитурах ще з часів Х. В. Глюка. Проте на початку XIX століття зміна натуральних звуків передусім слугувала для розширення звукоряду. У партіях Бетховена та його сучасників — Спонтіні, Росіні та інших — сформувалася особлива техніка мелодизації валторнових партій.

Миттєва зміна висоти звуку на півтон або навіть цілий тон була неможливою на інструментах із кронами, оскільки насадження і зняття крони потребували часу, а також супроводжувалися інтонаційною нестійкістю і нерівномірністю тембру та динаміки. Ці недоліки могли подолати лише віртуози, яких у той час було небагато і яких сучасники високо цінували [6].

Серед партій валторн середини XIX століття можна помітити таку особливість: натуральні інструменти звучать ніби хроматизовано, а хроматичні — ніби натурально.

У цьому контексті залишається спірним питання: для якого саме інструмента Бетховен написав партію четвертої валторни у повільній частині Дев'ятої симфонії (1824). Ця партія загадкова з кількох причин: по-перше, сольно вона призначена не першій, а четвертій валторні; по-друге, у ній сміливо поєднані регістри, що зазвичай належали різним голосам групи; по-третє, партія насичена звуками, які не входять у натуральний звукоряд.

Існує припущення, що четверта валторна Бетховена була написана для хроматичної валторни, що вже мала у деяких віденських музикантів. Партія цілком відповідає можливостям єдиного відомого на той час інструмента з двома вентилями, винайденого у 1820 році. Проте викликає сумніви той факт, що на двовентильних інструментах неможливо виконати нижній звук G', який однак можна було видобути за допомогою губної техніки натурального інструмента. Без

сумніву, цей прийом був відомий виконавцям того часу, які вже починали грати на хроматичних валторнах.

Очевидно, що навіть через десятиліття після остаточного утвердження хроматичних валторн в оркестрі елементи натуральної техніки та самі натуральні інструменти час від часу використовувалися, що підтверджує написання партій для них і в останні десятиліття XIX століття. Так, повільна частина Четвертої симфонії Й. Брамса (1886) демонструє, що композитору, враховуючи складність музичної мови, вдалося обмежитися у партіях валторн лише кількома закритими звуками, які звучали найбільш гармонійно, і витримати їх у класичному натуральному стилі [16].

Еволюція валторни як музичного інструмента є прикладом глибокого й поступового процесу змін, який охоплює не лише технічні удосконалення, а й трансформацію виконавської культури, композиторського мислення, естетичних ідеалів та оркестрової практики загалом. Цей розвиток тісно пов'язаний із загальними тенденціями музичного мистецтва XIX століття, зокрема зі зростаючим інтересом до нових тембрових відтінків, індивідуалізації інструментів, пошуку нових виразових засобів у рамках оркестрового полотна.

Трансформація валторни від її натуральної (тобто безвентильної) форми до вентильної моделі не була простим актом технологічної модернізації. Навпаки — це був тривалий і суперечливий процес, що охопив майже століття. Він супроводжувався активним співіснуванням старої й нової форми інструмента в оркестровій практиці, що створювало унікальний феномен музичного дуалізму. Натуральна валторна, яка панувала в музиці XVII–XVIII століть, зберігала своє значення ще й у першій половині XIX століття. Її специфічний тембр, м'який і шляхетний, був добре відомий композиторам, які цінували цей звук і писали з огляду на його особливості.

З технічної точки зору, натуральна валторна була обмежена лише звуками натурального звукоряду, що значно звужувало її можливості в порівнянні з майбутнім вентильним варіантом. У зв'язку з цим музика для неї вимагала спеціальних технік: виконання мелодій за допомогою змін позиції руки в розтрубі,

техніки hand-stopping (заглушення звуку), точного контролю губної апертури тощо. Це було складне мистецтво, яке вимагало високої професійної підготовки та великої виконавської інтуїції.

З появою вентиляного механізму (на початку XIX століття, приблизно в 1815–1820 роках) можливості валторни кардинально змінилися. Тепер вона змогла виконувати повну хроматичну гаму, долаючи попередні обмеження у виборі тональностей і висот. Венти́лі — механічні пристрої, що змінюють довжину повітряного стовпа — надали валторні гнучкості й універсальності, які відкрили перед композиторами нові горизонти.

Проте технічний прорив не одразу витіснив попередню традицію. Вентильні валторни не були одразу сприйняті як повноцінна заміна натуральних. По-перше, через певні технічні труднощі нових механізмів, які на ранньому етапі могли знижувати чистоту інтонації. По-друге, через сильну інерцію традиції — композитори, оркестранти, педагоги довгий час тяжіли до звичних форм і прийомів гри. Тому протягом десятиліть у практиці співіснували два різні інструментальні типи: старий і новий.

Цей дуалізм був не просто технічним, а виявом більш широкого художнього компромісу. Наприклад, у творах Берліоза, Шумана, Мендельсона, Вагнера та Брамса трапляються як партії, розраховані на хроматичну валторну, так і фрагменти, що зберігають логіку натурального звукоряду. У цих випадках або використовувалися окремі валторністи на вентиляних інструментах, або один музикант змінював техніку гри залежно від місця у партитурі.

Із плином часу співіснування двох систем поступово зміщувалося на користь вентиляного інструмента. Це особливо помітно з другої половини XIX століття, коли нові вимоги до оркестрового письма — зростання тембрового багатства, поліфонії, складні модуляції — зумовлювали потребу в більш технічно досконалому інструменті. Однак навіть тоді не зникла ностальгія за тембром натуральної валторни, що залишався еталоном благородного звучання. Цю

традицію підтримували як педагоги в навчальних закладах, так і виконавці, які спеціалізувалися на автентичному виконанні класичної музики.

Відтак, процес переходу від натуральної до вентиляної валторни не варто спрощувати до лінійної технологічної еволюції. Це був складний культурний процес, що вбирав у себе дискусії між новим і традиційним, прагнення до нових форм виразності та збереження спадку минулого. Водночас ця еволюція мала далекосяжні наслідки: вона вплинула на оркестрове письмо, на розвиток сольної валторнової літератури, а також на формування нових виконавських шкіл, які поєднували класичну техніку з сучасними підходами до гри.

Таким чином, тільки в останні десятиліття XIX століття вентиляна валторна остаточно утвердилася в симфонічному оркестрі як провідний мідний духовий інструмент середньої тесситури. Вона стала незамінною у творах Р. Вагнера, Г. Малера, А. Брукнера та інших пізньоромантичних композиторів, які бачили у ній не лише тембровий компонент, а й активного носія музичної дії. Це завершення тривалого перехідного періоду підготувало ґрунт для подальшого розквіту валторнового мистецтва у XX столітті.

ВИСНОВКИ

Мистецтво гри на валторні упродовж XVII–XIX століть пройшло важливий етап становлення й еволюції, в якому відобразилися як загальні тенденції розвитку європейської музичної культури, так і специфічні особливості інструментальної практики. Починаючи з використання натуральної валторни в мисливських сигналах і церемоніальній музиці, інструмент поступово увійшов до складу симфонічного оркестру та здобув визнання як сольний засіб вираження. Завдяки високому рівню майстерності виконавців-віртуозів, що активно діяли в добу класицизму, валторна поступово розширила межі своїх технічних і художніх можливостей.

Віртуозне мистецтво гри на натуральній валторні у XVIII столітті мало глибокий вплив на формування композиторського інтересу до інструмента. Це стало стимулом для створення ряду концертів, сонат, дуетів та оркестрових творів із виразними валторновими партіями. Імена таких виконавців, як Дж. Пунто, Ф. Доплер, Й. Гайдн-Мошелес, увійшли в історію музики як приклади гармонійного поєднання технічної досконалості з художньою глибиною.

XIX століття відкрило нову сторінку в історії валторни — добу технічної модернізації інструмента, що була обумовлена появою вентильної системи та подальшим розвитком хроматичних інструментів. Ці зміни значно розширили діапазон і дозволили виконавцям грати усі звуки хроматичної гами без необхідності використовувати складні прийоми, пов'язані з ручною технікою на натуральному інструменті. Унаслідок цього валторна набула здатності передавати як героїчні, так і ліричні образи, адаптуючись до ширшого спектра музичних стилів і жанрів.

Особливої уваги заслуговує той факт, що в партитурах композиторів романтичної епохи (Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Берліоз) валторна вже не була лише засобом кольорового забарвлення чи тематичних повторів, а дедалі частіше ставала повноцінним носієм музичної дії — інструментом, здатним до

драматичного монологу, внутрішнього конфлікту чи піднесеної лірики. Зростаюча кількість валторн у складі оркестру — від двох до чотирьох і більше — свідчить про зростання ролі цього інструмента у загальному оркестровому балансі.

Хоча процес остаточного переходу від натуральної до хроматичної валторни не був одномоментним і відбувався з певними суперечностями (наприклад, в естетичних поглядах композиторів-класиків і романтиків), результатом цієї трансформації стало утвердження валторни як одного з найуніверсальніших інструментів симфонічного оркестру. Поєднання теплого, м'якого тембру, широкого діапазону, гнучкості та драматичної виразності забезпечило їй провідну роль у музичному світі XIX століття та стало передумовою подальших композиторських експериментів у XX столітті.

Отже, впродовж зазначеного періоду мистецтво гри на валторні сформувалося як окрема школа інструментального виконавства, заснована на глибоких традиціях, вдосконалених технікою гри, багатством художніх образів і активною взаємодією з композиторською творчістю. Еволюція інструмента не лише розширила його можливості, але й сприяла глибшому осмисленню ролі валторни як індивідуального голосу в оркестровій палітрі, що й визначає її значення в музичному мистецтві до сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Апатський В. Цюлюпа С. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. 2007. В. 2. С. 139–158.
2. Берліоз Г. Великий трактат про сучасну інструментацію та оркестровку. Київ: Музика, 1972. 531 с.
3. Берліоз Г. Мемуари. Київ: Музика, 1967. 416 с.
4. Богданов В. Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва: від найдавніших часів до початку XX століття. Харків: Сілічева С.О., 2013. 113–136
5. Боднарчук В. Валторна: духові інструменти. Оркестр. 2008. №2/11. С. 18–25.
6. Боднарчук В. Духові інструменти у музичній культурі класицизму. Київ: ІОСО РАО, 2000. 387 с.
7. Боднарчук В. Питання методики викладання гри на духових інструментах у консерваторіях Франції // Проблеми вищої музичної освіти. Одеса: Музика, 2005. С. 139–158.
8. Буяновський В. Валторна. Київ: Музика, 1971. 70 с.
9. Відор Ш. М. Техніка сучасного оркестру. Київ: Музика, 1938. 260 с.
10. Геварт Ф. Новий курс інструментації (пер. з франц. В. Ребікова). Київ: Музика, 2000. 347 с.
11. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ–Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
12. Качмарчик Н. Теоретичні питання дослідження специфічних прийомів гри на духових інструментах // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. – Вип. 44. Том 1. – 282 с. 304 с.

13. Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
14. Плохотнюк О. Історія становлення мистецтва музичного виконавства. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті європейської культури. 2007. В. 2. С. 72–76
15. Baines, A. *Woodwind instruments and their history* A. Baines. — New York: Norton, 1957. 382 pp. 18. Fitzpatrick, H. *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. London: Oxford University Press, 1970. 320 p, 2014. 154 с.
16. Gardner, R. C. *Mastering the Horn's low register*. Northon: International Opus, 2002. 67 pp. 20. Pizka, H. *Hornisten-Lexikon. Dictionary for Hornists*. Munchen: Hans Pizka Edition, 1986. 420 p. С. 46–53.

