

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

КРИВДА Андрій Віталійович

**ВАГОМІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ТА РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ГРИ НА
ВАЛТОРНІ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Валторна

Бакалаврська робота

Науковий керівник:
старший викладач кафедри
оркестрові духові та ударні інструменти
Баклаженко Олександр Павлович

Рецензент:
старший викладач кафедри
оркестрові духові та ударні інструменти
Базів Назар Ярославович

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВАЛТОРНА: ВІД ПЕРШИХ ЗРАЗКІВ ІНСТРУМЕНТУ ДО ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ.....	5
1.1. Стабілізаційні процеси валторнової органології XVII–XVIII доби.....	5
1.2. Позиціонування інструменту валторна в період музичного класицизму.....	12
РОЗДІЛ 2. КАРДИНАЛЬНА ЗМІНА ФУНКЦІОНАЛУ ВАЛТОРНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ЕТАПІВ.....	19
2.1. Місце та роль валторни в XIX–XX мистецьких століттях.....	19
2.2. Валторнове мистецтво сучасності: провідні персоналії кінця XX – початку XXI доби.....	24
ВИСНОВКИ.....	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	30

ВСТУП

Актуальність дослідження сформулювалася завдяки освоєнню виконавства валторнових творів різних музично-історичних періодів та розумінню різнотипного позиціонування цього інструменту в творах композиторів різних епох. В одних творах валторна виконує виключно фанфарну та сигнальну функцію, в інших – вона уже наділена лаконічними мелодичними фігураціями, окрім повторювальних чи сигнальних звучань. Сучасна ж практика демонструє потужний потенціал валторни, проте, дізнатись про еволюційні процеси та етапи її розвитку вдалося лише з іноземних джерел, скрупульозно збираючи інформацію з досить давніх трактатів та англомовних інструментально-органологічних досліджень. В українському музикознавстві, нажаль, таких наукових розвідок, поки не існує.

Мета роботи – дослідити еволюційний шлях інструменту валторна з опорою на її практичне використання композиторами у своїй творчості.

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** поетапно, в контексті музично-історичного розвитку – яким чином формувалась сучасна валторна.
2. **Відстежити** основні конструктивні моменти еволюційного шляху інструменту та його втілення у різнотипних творах композиторами того чи іншого мистецького періоду.
3. **Проаналізувати**, яким чином був оцінений валторновий функціонал у творах митців, якої ролі та змісту, форми, надавали композитори в різні музично-історичні епохи – впритул до XX-XXI доби.

Об’єкт дослідження – історія мідних духових інструментів від перших згадок в музикознавчих трактатах до сучасної експозиції.

Предмет дослідження – інструмент валторна від найраніших зразків до позиціонування в спадщині XX-XXI століття.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу історичних етапів органології інструменту валторна⁴

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки використання композиторами інструменту валторна в своїх творах;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до яких зверталися композитори при написанні творів, в котрих була використана валторна;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному і виконавському аналізі валторнових творів або творів за участю валторни.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати трактати музикознавців, що стосуються основних органологічних етапів формування інструменту валторна та її позиціонування в творах композиторів різних епох.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ВАЛТОРНА: ВІД ПЕРШИХ ЗРАЗКІВ ІНСТРУМЕНТУ ДО ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

1.1. Стабілізаційні процеси валторнової органології XVII– XVIII доби

Походження назви музичного інструменту «валторна» сягає своїм корінням німецького слова «Waldhorn». Слушно зауважити, що це – не єдине джерело формування нового терміну, котрим сьогодні звично називають мідний духовий інструмент, адже західно-європейська лексика експонує й італійський варіант, зокрема, «corno da caccia», що перекладається, як «мисливський ріг». Не меншої ролі у формуванні назви інструменту відіграли й французькі слова, зокрема, «cor de chasse». Цілком ймовірно, що німецька версія максимально близька по відношенню до позиціонування, звуковидобування інструменту валторна та його функції в групі мідних духових інструментів: wild – як дикий, та Horn в якості рогу [16].

Зокрема, деякі дослідники, до прикладу, І. Барсова, у своїй книзі про оркестр – апелює до поняття лісового рогу, адже, це доречно свідчить щодо первинного його застосування. Така назва інструмента зберіглася і в музичному лексиконі деяких європейських країн і дотепер, зокрема в Чехії валторна і сьогодні зветься так («лісні рог» – lesní rog) [3, с. 69].

У сучасній музичній практиці східнослов'янська назва «валторна» також має два основні синонімічні еквіваленти, які закріпилися в різних країнах. Перший – French Horn (тобто «французький ріг») [29]. Така назва розповсюджена у Великій Британії, США та Канаді та походить від пастушого інструмента франкомовних регіонів Альпійських гір. Другий варіант – просто Horn (нім. – Horn, італ. – corno, франц. – cor). Ця назва функціонує у переважній більшості європейських країн та офіційній академічній музичній термінології.

Поступовий перехід у виконавській практиці з назви «мисливський ріг» на назву «валторна» відбувається на початку XVIII століття. Свідченням цього

процесу можуть слугувати широковідомі роботи з історії оркестру А. Карса, в яких автор, описуючи зазначений період розвитку оркестру, називає цей інструмент то рогом, то валторною [26].

Конструктивний розвиток валторни у XVII столітті, як і розвиток інших музичних інструментів, відбувався не лише в умовах емпіричних пошуків у діяльності музичних майстрів й музикантів-виконавців. Велику роль в цьому процесі відігравали й наукові роботи тих часів у галузях акустики, механіки, математики й фізики, матеріалознавства та ін. Особливо важливими в цьому плані виявилися й тогочасні музикознавчі роботи з теорії музики, технік письма і композиції, інструментознавства тощо. Аналізуючи дві відомі теоретичні роботи того часу (трактат Міхаеля Преторіуса «Syntagma musicum», написаний у 1614–20 рр. [39], і фундаментальна праця Марена Мерсенна «L'Harmonie universelle» 1637 р. [35].

Трактат М. Преторіуса являє собою основне зібрання інформації щодо музичної органології межі XVI–XVII століть. У Третій книзі автор ретельно описав усі існуючі на той час музичні інструменти, їх художні можливості й діапазони. У трактаті також міститься інформація і про натуральну валторну того часу, представлену у вигляді мисливського рогу (Jägerhorn) [39].

Робота ж М. Мерсенна є капітальним (як на той час) трудом з музичної теорії та акустики, де описані основні положення про природу звуку, ладову й інтервальну структуру, основи гармонії і поліфонії, техніку письма тощо. Але найголовнішим щодо питання валторнової органології в цій роботі виявляється опис природи формування обертонового спектра, який пояснював систематизацію і структуру натурального звукоряду [35].

Новим етапом розвитку валторни (на той час, її прототипу – мисливського рогу) стало її введення до складу оркестру, починаючи з середини XVII століття. Це значно сприяло еволюції валторни та докорінно змінило її мистецьку сутність, що було пов'язано з поступовою «еміграцією»

інструмента з попереднього ареалу його прикладної функціональності до кола музичних інструментів академічної оркестрової традиції.

У цей період поступового переходу від поліфонічних форм музики до нової гомофонії, продовжується й процес становлення та подальшого формування власне оркестрової культури, й зокрема оркестру як такого. Тож, поступове збагачення струнного оркестру духовими інструментами, у тому числі й першими валторнами, виявилось своєчасним і закономірним рухом. Дослідник історії розвитку оркестру А. Карс наголошує, що у XVII столітті в оркестрі поступово відбувається типізація інструментальних груп за принципом об'єднання інструментів одного роду [26].

Отже, спочатку формується струнна група оркестру, згодом група дерев'яних духових і тільки мідні інструменти на той час ще не встигли сформуватися в окрему групу, а використовувалися епізодично й нестабільно. Також у зазначений час формується і розвивається практика ансамблевих форм виконавства на розі-валторні. Як відомо, вже у XVIII столітті так звані хори мисливських рогів (або рогові оркестри) отримали досить широке розповсюдження в музичній культурі. Дослідники валторни, а саме, вітчизняний виконавець та музикознавець, Апатський В., майже одноставно наголошують на перших спробах залучення декількох валторн до оркестрової музики [1].

До прикладу, композитор Ф. Каваллі, який використав валторни-роги в своїй опері «Весілля Федити і Пелея» (1639), а також на А. Скарлатті та М. Преторіуса, досвід яких у цьому питанні є підтвердженням, але конкретні роки залучення валторн до їх оркестрових творів не відомі.

Характеризуючи досвід перших залучень валторни-рогу до оркестрової музики на прикладах, що перелічені вище, слід зазначити, що інструмент довго застосовувався переважно як атрибут сигнальної мисливської традиції,

а час повноцінного використання індивідуальної стилістики духових інструментів настане не раніше другої половини XVIII століття [26, р. 95].

На початку XVIII століття валторни вже були присутні в оркестрах А. Скарлатті (опера «Тигран»), Г. Генделя («Музика на воді»), Й. С. Баха (Бранденбурзький концерт № 1), що стало важливим кроком на шляху еволюції валторни та її розвитку як академічного оркестрового інструмента. Крім того, духові інструменти, а разом з ними й валторни, широко почали використовувати у своїй творчості композитори мангеймської школи, які зробили серйозний внесок у розвиток симфонічного жанру та оркестру як такого. Найчастіше функції цих інструментів концентрувалися на супроводі струнної групи, підсиленні тутійних епізодів, підкресленні ритміки, а невеличкі сольні фрагменти зустрічалися вкрай рідко. Надаючи оцінку процесу проникнення й поступового закріплення валторни в оркестровій культурі, А. Карс зауважує, що найважливішими змінами складу оркестру, які відбулися у першій половині XVIII століття, стали входження до оркестру двох валторн і заміна блок-флейти поперечною флейтою [26, р. 94].

Слід зазначити, що до кінця XVII століття в європейській музичній практиці утверджується дві назви щодо цих інструментів, які функціонують паралельно: «trompe» (тромп) і «cor» (власне валторна). Суттєвої різниці між ними майже не існує. Під назвою «тромп» частіше розуміють традиційний мисливський ріг (що на той час фактично і був валторною), а корном (валторною) переважно іменують усе розмаїття рогових спіралеподібних за формою інструментів. І лише на початку XVIII століття в музичній культурі Франції відбувається поступове й чітке розділення цих понять та пов'язаних з ними інструментів.

Назва «тромп» закріплюється виключно за мисливським інструментом та разом з ним продовжує розвиватися у відповідній музичній сфері. Валторна ж стає переважно оркестровим інструментом. Разом з тим змінюється й постановка інструмента. Якщо тромп, в силу

специфіки свого функціонування (мисливська традиція), утримується розтрубом вгору, то у валторни, як оркестрового інструмента, розтруб спрямовується униз і вправо.

Важливим та індивідуальним шляхом відбувався розвиток валторни в оркестровій сфері. Зважаючи на той факт, що стрій у мідних духових інструментів залежить від довжини повітряного стовпа та його діаметру (мензури). Саме тому задля отримання звуків, які відсутні на натуральній валторні, у виконавську практику швидко почали входити інструменти різних розмірів (з різною довжиною повітряного стовпа) та, відповідно, різних строїв. Валторни більшого розміру відповідали низьким строям, а меншого розміру – високим. Отже, обмежені можливості валторни з натуральним строєм ставили композиторів у певні звукові межі, які вони мали враховувати під час створення музичного тексту. Так, Й. С. Бах у своїх кантатах використовує аж вісім інструментів з різними строями, зокрема валторни в строях D, B-alto, G, C-alto, C-basso, A, F, Es. З іншого боку, залучення до оркестрового виконання декількох інструментів із різним строєм значно поліпшувало звукову ситуацію.

У цьому випадку виникала проблема для самого виконавця-валторніста, оскільки зміна одного інструмента на інший також вимагала певного часу. І цей чинник мали враховувати композитори. Разом з тим, період проникнення і адаптації валторни до оркестрової культури (друга половина XVII – перша половина XVIII століття), під час якого звичною практикою було використання декількох натуральних інструментів з різним строєм, значно збагатив як сам оркестр з його художніми (насамперед, темброво-акустичними) можливостями, так і сприяв розвитку власне органології валторни, її звукових якостей і техніки гри на ній. А сам інструмент цього періоду своєї конструктивної еволюції отримав назву натуральної або барокової валторни.

Визначаючи часові межі процесу проникнення й адаптації валторни до оркестрової культури, А. Карс зазначає, що мисливський ріг (прототип валторни) не отримав системного використання в оркестрах XVII століття, а «випробувальний» період функціонування валторни в оркестрі охопив аж першу чверть XVIII століття. Надалі вона починає використовуватися в оркестрах практично регулярно [26, р. 94]. Отже, барокова валторна тих часів – це простий інструмент з натуральним строєм, ствол якого зазвичай має від півтора до чотирьох з половиною обертів, мензура (тобто переріз повітряного каналу) у порівнянні з сучасними інструментами є більш вузькою, а діаметр розтруба є невеличким – до 25 см Також вважається, що барокова валторна не мала додаткових трубок (крон) для корегування строю, а техніка гри на ній не передбачала виконання закритих звуків.

Барокова валторна з успіхом використовувалася в оркестровій музиці кінця XVII століття видатними митцями: Й. С. Бахом, Г. Генделем, Г. Телеманом, І. Фашем та ін. Але найкраще її виражальні можливості проявлялися у творчості виконавців-композиторів того часу, які самі були яскравими музикантами-віртуозами

Серед факторів, що сприяли поширенню інструментів саме з цими строями, варто назвати наступні: зручність, оптимальність роботи губного апарату відповідно до визначеного звукового регістру, зручність і стійкість звукоутворення натуральних тонів щодо чистоти їх інтонування; наявність тривалих ділянок діапазону зі звуками, що йдуть підряд в інструментах низьких строїв; найліпша можливість сполучення валторн з іншими інструментами (струнними чи духовими), що грають в зручних для них тональностях. Проте, найзручнішим з трьох перелічених вище строїв валторни (та найбільш розповсюдженим) виявився стрій D.

Кульмінаційним моментом розвитку виконавського мистецтва на валторні у період барокової доби стала техніка кларіно (clarino, лат. claro – яскравий, світлий, блискучий). **Необхідно зауважити, що, в XVII столітті**

терміном «clarino» спочатку позначали труби, які грали високі партії. Так, в партитурах з декількома трубами верхні партії підписувалися як clarini, а нижні – як trombe, хоча будь-якої різниці між самими інструментами не існувало. Тож, згодом цей термін закріпився за верхніми музичними партіями труб (а також партіями усього сімейства мундштучних інструментів), для яких характерним є високий регістр і насичене, віртуозне викладення матеріалу.

Подекуди терміном «кларіно» позначали й просто високу теситуру партій труби. Таке вільне трактування назви clarino в музичній практиці того часу було нормою, але пізніше призвело до певної термінологічної плутанини у фахових колах. У подальшому високі теситури партій кларіно природним чином почали вимагати й відповідного, більш зручного для їх виконання інструментарію. Так, відомо, що зазвичай використовувалися натуральні інструменти зі зменшеною мензурою та неглибоким мундштуком. А. Карс взагалі зазначає, що кларіно – це маленька труба [26, р. 48]. Вчений також висловлював скептичне ставлення до техніки кларіно. Він вважав вимушену гру на духових у верхніх теситурах крайньою непрактичністю, тим більше – наслідування партіями кларіно скрипкових фігурацій.

Яскравим прикладом втілення техніки кларіно на валторні у творчості видатних композиторів барокового періоду є Бранденбурзький концерт № 1 Й. С. Баха. У його першій частині дві солюючі валторни розпочинають свої партії з найвищих звуків свого діапазону (до третьої октави; ля другої октави), до того ж, сам виклад партій представлено шістнадцятими нотами в рухливому темпі, що засвідчує складність цих партій, а з ними – й наявність у той час оркестрових виконавців-віртуозів високого класу. Разом з тим, незважаючи на теситурну складність валторнових партій, автор свідомо уникає в них незручних стрибків та вибудовує музичні рухи послідовно, тобто по звуках натурального звукоряду [21, с. 78].

Якщо проаналізувати теситурні та фактурні *особливості барокової валторни*, то необхідно назвати у якості прикладу такі музичні твори:

увертюру-сюїту Г. Ф. Телемана для 4 валторн та оркестру фа мажор, увертюру-сюїту Г. Ф. Генделя для 2 кларнетів та валторни ре мажор, тріо для кларнету, валторни та басу Ф. Кельбеля, концерти для валторни з оркестром Г. Ф. Телемана, Перший Бранденбурзький концерт Й. С. Баха. Використання верхнього регістрів валторни у барочній музиці дивне для сучасних інтерпретаторів.

Для виконання складних партій у епоху бароко частково застосовувалася техніка **закритих звуків** (англ. hand-stopping, фр. sons bouchés, нім. gestopfte Töne). Така техніка вперше була застосована видатним дрезденським валторністом Антоном Гампелем лише у 1760-ті роки. Однак виконавська практика **останньої третини XX – початку XXI століття** показала, що багато партій і в барокових творах нездійсненні без застосування техніки правої руки. *Барокова музика* не вимагає отримання діатонічних (ненатуральних) або альтерованих звуків у першій або малій октавах. Але виконання навіть натуральних тонів та деяких послідовностей виявилось неможливим без коригування правою рукою, що прикриває розтруб, оскільки ці звуки інтонаційно нестійкі. Звідси – застосування закритих звуків. Таким чином, виходячи з практики сучасного виконання барокових творів на натуральній валторні цікава для нас техніка була відома вже в 1720 році.

1.2. Позиціонування інструменту валторна в період музичного класицизму

Наступним етапом конструктивної еволюції валторни можна вважати початок другої половини XVIII століття, коли дрезденський музикант-валторніст Антон Йозеф Гампель і винахідник Йоганн Георг Вернер впровадили систему додаткових крон (трубок вигнутої форми різної довжини)

безпосередньо всередину інструмента. Як і раніше, тобто при використанні крон між мундштуком і мундштучною трубкою, почергова їх зміна дозволяла змінювати стрій інструмента, а з ним і отримувати необхідні звуки, що були відсутні в умовах попереднього строю. У такий спосіб були усунуті незручності попередньої технології використання кронів, зокрема проблема зміни положення мундштука. Автори цього винаходу назвали дугоподібні крони «інвенціями» (лат. *inventio* – букв. «винахід»), а сам інструмент – інвенційною валторною [26, р. 150].

Попри значні органологічні переваги, що відкрились у валторновому виконавстві із впровадженням конструктивних рішень А. Й. Гампеля і Й. Г. Вернера, інвенційна валторна залишалася поки що не достатньо досконалим інструментом, головними вадами якого були наявність лише натуральних строїв та відсутність хроматизації. Наступним важливим кроком органологічної еволюції інструмента, й зокрема розвитку валторнової виконавської техніки, було винайдення так званих закритих звуків, що належить також А. Й. Гампелю.

Те, що техніка закритих звуків набула швидкого й значного поширення у виконавській практиці того часу, засвідчують також і деякі тогочасні музичні композиції, у тому числі й валторнові оркестрові партії та оригінальні твори для валторни провідних композиторів: Я. Штіха (Дж. Пунто), Л. Моцарта, Й. Гайдна та ін. Винахід А. Й. Гампелем закритих звуків також докорінно змінив принцип утримання інструмента музикантом та його загальну постановку. Починаючи від часу винайдення й впровадження до виконавської практики цієї техніки й дотепер (тобто вже понад два з половиною століття) валторністи утримують інструмент не розтрубом уверх, як було прийнято раніше, а вниз і вправо, що дає їм змогу легко поміщати в нього руку за необхідності.

Зміна виконавської посадки і положення інструмента в напрямку розтруба вправо-вниз вплинуло й на сам характер звуку валторни та його

тембральне забарвлення. Нові акустичні умови такого положення інструмента зробили його звук більш м'яким, теплим і, разом з тим, дещо шляхетним. Крім того, утримування правої руки у розтрубі валторни й сьогодні розкриває усе нові можливості та зручності, а саме: можливість використовувати руку як сурдину та за необхідності змінювати тембр і динаміку звуку, підкоригувати стрій інструмента у процесі гри (якщо така необхідність виникає), а також, залучаючи винахідливість, дає змогу експериментувати зі звуком та отримувати нові звукові ефекти, різноманітні вібрації та ін. Незважаючи на значне розширення виконавських можливостей натуральної валторни (зокрема в аспекті збільшення звукоряду), що принесло із собою винайдення техніки закритих звуків, основним її недоліком залишалося те, що закриті звуки суттєво відрізнялися від відкритих (натуральних) тембральним забарвленням.

Деякі композитори (наприклад, Л. Бетховен) стали залучати до оркестровки своїх творів по дві пари валторн з різним строєм з метою зберегти максимальну кількість натуральних звуків звукоряду й забезпечити однорідність тембрового звучання. Слушно, що закрите звучання валторни приваблювало К. В. Глюка, який шукав для втілення своїх образів саме приглушений тембр інструмента та з успіхом використовував сурдини. К. В. Глюку навіть приписують авторство прийому гри двох валторн, розвернутих розтрубами одна до одної. В цьому випадку утворювався не тільки ефект сурдини, а й явище зіштовхування звукових потоків, що було незвичайною акустичною ситуацією.

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

Як зазначають дослідники, значні художні досягнення музичного інструменталізму періоду бароко (у тому числі й мистецтва гри на валторні), що проявилися у появі та функціонуванні такого колоритного й віртуозного стилю гри у високих і найвищих регістрах, як техніка кларіно, поступово стають незатребуваними [32].

Нових композиторів класичної доби усе більше цікавить саме темброва сторона інструмента, зокрема «фарби валторни, її м'який і насичений обертонами тембр, можливості взаємодії зі струнними й дерев'яними інструментами в якості фону, «зв'язки» між групами різної теситури, декорування оркестрового колориту або «ущільнення», збагачення ансамблевої звучності» [37].

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

Розвиток валторнового виконавства в нову добу характеризується подальшим активним впровадженням інструмента до оркестрової фактури, що спостерігається вже у творчості композиторів ранньокласичного періоду, таких як Г. Монн, Г. Вагензейль, Г. Ройттер, а також в музиці перших віденських класиків – Й. Гайдна і В. А. Моцарта [38].

Як пише А. Карс, у цей період оркестр був вже трискладовим (групи струнних, дерев'яних духових і мідних духових), але самостійними в гармонічному плані були лише струнні й дерев'яні. Усі намагання отримати гармонію з таким негнучким матеріалом як мідні (навіть у найзручніших тональностях) закінчувалися невдачею. Мідні, хоч і підтримували

найважливіші звуки оркестрової фактури, але ж були позбавлені увідних тонів і субмедіанти навіть у зручних тональностях [26, р. 163]. В оркестровках Й. Гайдна і В. А. Моцарта спостерігається незначна участь валторн у розробкових епізодах, які, в основному, будувалися на ладогармонічному розвитку, саме через обмеженість натурального валторнового строю. Поставала нагальна потреба швидкої зміни строю інструмента (через заміну необхідних крон), що не завжди вдавалося втілити. Ці композитори також оминали високі й найвищі регістри інструмента для створення валторнових партій, а також практично не використовували закриті звуки, щоб уникнути різниці в їх тембрі й якості звучання.

Разом з тим, аналізуючи ранні гайднівські оркестровки, А. Карс спостерігає в них намагання композитора слідувати більш осмисленому розподілу основного матеріалу між струнними й духовими. Так, вже у Третій симфонії Й. Гайдна (1761) у тріо менуету основний матеріал рівномірно розподілений між гобоями, валторнами та струнними. А в наступних творах композитор, враховуючи свій попередній досвід в цьому аспекті, доручає духовим інструментам сольні епізоди (або в унісоні з іншими) основного мелодичного матеріалу, урівнюючи їх зі струнними. У деяких творах, написаних між 1761 та 1764 роками, можна побачити цілі епізоди із солюючими духовими, а валторни отримували в них невеликі, але повністю самостійні мелодичні фрази [26, р. 153]. В. А. Моцарт же ставився до валторни як до істинно концертного інструмента, який здатен на виконання і кантилени, і віртуозної музики.

У цілому, органологічна еволюція валторни відбувалася досить тривалий час, і у порівнянні з іншими інструментами виявилася значно довшою. Це пояснюється звуковою специфікою самого інструмента, принципами звукоутворення, формування строю і організацією звукорядів, на ускладнення чого впливала й проблема співвідношення натурального й рівномірно темперованого строїв.

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

Зі свого боку, натуральна валторна, що використовувалася протягом тривалого часу в світовій оркестровій практиці, залишила в музичній культурі стійкий інтонаційний архетип – звуковий образ, збудований на основі іманентних інтервально-інтонаційних послідовностей, який залишається й сьогодні цілком характерним і пізнаваним.

Варто підсумувати, що в музичному мистецтві класицизму валторна досить швидко, буквально протягом двох десятиліть, отримує той художньо-експресивний образ, який буде визначати її трактування та еволюцію в наступні півтора століття. Звичайно, ці зміни безпосередньо позначилися на виконавській техніці та, загалом, на естетичних критеріях сприйняття інструменту. Інтерпретацію натуральної валторни ми зустрічаємо у таких сольних та ансамблевих творах епохи класицизму: концерти Моцарта, Гайдна, Крамаржа, Штиха, камерні композиції Моцарта, Гайдна, Бетховена, Сальєрі тощо.

Отже, у музиці класицизму натуральна валторна знаходить новий художній образ – художньо-експресивний, зовсім інакший ніж в епоху бароко. Високий регістр із його яскравим фанфарним звучанням вже використовується мало і застосовується лише в окремих випадках. Тепер музикантів більше цікавить м'яка та вишукана звучність валторни в середньому та частково верхньому регістрі. У оркестрових і ансамблевих творах валторна виконує фонові функції, темброво-декоруючі, характерно-

динамічні, ущільнюючи звучання *tutti*, колористичні, іноді – драматургічні. Майстерне володіння технікою закритих звуків дуже значно розширює інтонаційні можливості натуральної валторни.

Фактично входження валторни у романтичну стихію інструменталізму було повністю підготовлено виконавською практикою класицизму. Процес поліпшення валторни остаточно не зупиняється і продовжує відбуватися в умовах сьогодення, але фокусується на інших напрямках і аспектах, а саме: постійні пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей; винайдення нових матеріалів і сплавів металу, що позитивно впливають на поліпшення якостей звуку; пошуки рішень щодо зменшення ваги інструменту; покращення механічних властивостей вентиляльної машинки; удосконалення звукоутворення інструменту й інших виконавських якостей тощо.

Найбільш розповсюдженими у виконавській оркестровій практиці залишаються інші різновиди валторни та валторноподібних інструментів: валторни-дисканти (для виконання барокової музики), натуральні валторни, вагнерівські труби тощо. Усі згадані різновиди сучасної валторни активно використовуються у світовій музичній практиці в жанрах оркестрового (симфонічного й духового) виконавства, камерно-інструментальній і сольній творчості, в академічній музиці класико-романтичного й модерново-авангардного спрямувань, в естрадній, джазовій та деяких напрямках рок музики [20, с. 361].

РОЗДІЛ 2. КАРДИНАЛЬНА ЗМІНА ФУНКЦІОНАЛУ ВАЛТОРНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ЕТАПІВ

2.1. Місце та роль валторни в XIX-XX мистецьких століттях

Очевидним є те, що повноцінне входження валторни (як і інших мідних духових) до кола повноправних оркестрових інструментів академічної традиції, безумовно, вимагало пошуків технологічних рішень хроматизації інструмента. Особливо гостро це питання поставало з розвитком самої музики, еволюцією музичної мови, й зокрема її ладово-тональної і гармонічної сфери, яка у XVIII та XIX століттях ставала все складнішою і більш хроматизованою. За спостереженням А. Карса, «яка б не була краса тембру натуральних валторн і труб, цілковито очевидно, хроматичні інструменти раніше чи пізніше мали б з'явитися. Старий інструмент, котрий міг видавати ледве 10-12 звуків у спеціальних тональностях, ставав усе більше й більше невідповідним...» [26, р. 175].

Перші спроби хроматизації натуральних валторн сягають середини XVIII століття і пов'язані з іменем чеського валторніста Ф. Кьобеля. Він впровадив у конструкцію сигнального мисливського рогу механізм клапанів, які дозволяли отримувати у процесі гри окремі хроматичні звуки. Клапани цієї системи безпосередньо приєднувалися до відповідних отворів, що розміщувалися на стволі інструмента.

Цікавим кроком розвитку валторни виявилися експериментальні винаходи англійського майстра ірландського походження Ч. Клаггета (у різних джерелах його прізвище транскрибують по-різному – Ч. Клаггет [26], який 1780 року запропонував поєднати два інструменти з різним строем в одному. Тобто дві валторни з'єднувалися однією мундштучною трубкою з єдиним мундштуком та за допомогою окремого механічного вентиля виконавець міг спрямовувати повітря в обраний ним інструмент. Це надавало можливість валторністу в процесі гри користуватися діапазоном і звуками

відразу двох строїв натуральних інструментів, що дійсно певною мірою розширювало виконавські можливості, але ж питання хроматизації в цій конструкції валторни остаточно вирішити не вдалося. Крім цього, такий інструмент значно збільшився у розмірах і вазі, що робило виконання на ньому дещо незграбним і не зовсім зручним.

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

Щодо розвитку валторнової виконавської техніки у цей період, то слід відмітити цікаві факти використання багатоголосся (мультифоніки), і не як окремих експериментів, а в академічній творчості провідних композиторів того часу. Зокрема, це демонструє *Концертіно для валторни з оркестром К.-М. Вебера (ор. 45)* 1806 року, а уже 1815 – композитор зробив другу версію твору, збагативши його використанням акордової техніки. К.-М. Вебер здійснив цю редакцію для відомого музиканта-валторніста того часу Себастьяна Рауха, який вже у той час досконало володів такою рідкісною технікою гри.

Наступним кроком конструктивного розвитку валторни стало вдосконалення самого механізму вентилів французьким валторністом *П'єром-Йозифом Майфредом*, який 1826 року замовив майстру Жану Крістофу Лаббе валторну з двома помповими клапанами. Ці клапани являли собою перероблений і вдосконалений механізм німецьких вентилів. Окрім того, Ж. К. Лаббе виготовив ще один різновид інструмента – кулісну валторну, тобто валторну з кулісним механізмом, подібним до куліси тромбона.

Тобто, можемо припустити, що ці винаходи були здійснені на межі 1820–30-х років. Разом з тим, А. Карс приписує першість винайдення третього

вентиля німецькому майстру К. Мюллеру з Майнца та датує її 1830 роком [26, р. 177].

Ще одним відомим і важливим кроком на шляху розвитку валторнової механіки стало вдосконалення А. Блюмелем системи помпових (пістонних) клапанів-вентилів. 1828 року він запропонував валторну з трьома поворотними (або обертовими) вентилями. Замість пістона (натискного механізму) майстер впровадив до механіки інструмента вентиля обертального типу. Згодом майстер повернувся до своєї першої розробки – пістонно-помпового вентиляльного механізму [26, р. 176]. Упродовж XIX століття в Англії і Франції поширення отримали механіки з пістонами-клапанами, а в Німеччині – з вентилями обертального типу.

Отже, хроматична валторна з більш-менш усталеними характеристиками була вже винайдена та розпочала свій шлях в музичному мистецтві. Але враховуючи усі органологічні переваги, які безперечно прийшли з винаходом помпової і вентиляльної механіки, хроматична валторна не відразу була адекватно сприйнята музичним суспільством й, зокрема, провідними композиторами того часу.

Процес входження цього інструмента до оркестру починає відбуватися у середині XIX століття, чому сприяє творчість таких видатних композиторів, як Г. Доніцетті, Г. Берліоз, Р. Шуман, Р. Вагнер. Але справжню боротьбу за своє існування в оркестрі хроматична валторна розпочинає і проводить протягом третьої чверті цього століття. Неабияку роль у цьому процесі відіграла творчість Р. Вагнера, Ф. Ліста, Дж. Верді, А. Дворжака, що дало змогу остаточного укріплення хроматичного інструмента в оркестрі. І вже в останній чверті століття питання щодо типу інструмента (натурального чи хроматичного) задля його використання в оркестрі практично не ставилося.

Отже, до межі XIX–XX століть найбільш поширеним видом валторни у професійній виконавській практиці стає хроматична тривентильна

валторна з 12-футовою трубкою і строем F, яка поступово і на певний час витіснила усі інші різновиди. Але на цьому пошуки конструктивного оновлення валторни не завершилися. Вони продовжувалися під постійно зростаючими вимогами щодо виражальних можливостей інструмента з боку композиторів і виконавців. *З плином часу, в оркестровій практиці того часу, в основному, використання валторн утвердилося в такій комбінації: високі – 1-а в строї B, 3-я – в строї A; низькі: 2-а – в строї F, 4-а – в строї Es, що, в принципі, вирішувало поставлену задачу.*

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

Основною метою професійних музикантів і майстрів інструментів вбачався пошук такої конструкції інструмента, яка б вміщувала в собі звуковиразні й виконавсько-технологічні властивості усіх основних її різновидів.

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

участю валторни, валтонових творах малих і великих форм, інструментальних концертах тощо).

В останній третині XX століття спектр виконавської валторнової техніки характеризується суттєвим розширенням способів і прийомів гри; пошуком і впровадженням нових темброво-акустичних звучностей і ефектів, побудованих на основі колористики й сонористики; освоєнням новітніх композиційних технік, що значно актуалізувалися в сучасній валторновій музиці зазначеного часу, а саме: різноманітних проявів алеаторики й мінімалістики, серійної техніки й додекафонії, мікрохроматики та ін. Серед найцікавіших композицій для валторни (соло, в ансамблі, соло з оркестром), які належать провідним митцям кінця XX століття та в яких найбільш вичерпно проявляється комплекс сучасної виконавської валторнової техніки, слід назвати Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» та 10 п'єс для духового квінтету Д. Лігеті, «Fanfare for the common man» А. Копланда, «Колізей» Т. Бедеті, «Corale» Л. Беріо, Adagio molto (з Концерту для віолончелі і п'яти духових) Г. Дорохова, «Призвуки» В. Горлінського, «Лісова музика» В. Сильвестрова, концерти для валторни з оркестром Є. Станковича та Л. Колодуба та ін.

Отже, конструктивна еволюція валторни, що в своїх основних векторах відбувалася протягом декількох століть, у XX столітті прийшла до стабілізації основних конструктивних, органологічних і звуковиразових характеристик у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична тривентильна валторна, хроматичні чотиривентильні й п'ятивентильні валторни, подвійні, півторинні й потрійні валторни. Найбільш універсальними у виконавській практиці другої половини XX століття виявилися саме подвійна й півторинна валторни.

2.2. Валторнове мистецтво сучасності: провідні персоналії кінця XX – початку XXI доби

Конструктивна еволюція валторни, дійшовши до середини XX століття, уповільнила свій рух в контексті радикальних органологічних винаходів і трансформацій інструмента та здебільшого характеризується усталеністю його головних конструктивних і звуковиражальних параметрів. Основні органологічні характеристики валторни, що сформувалися у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична тривентильна валторна, хроматичні чотиривентильна й п'ятивентильна валторна, подвійна, півторинна й потрійна валторни, фактично не змінюються вже протягом кількох десятиліть. Але, разом з тим, процес поліпшення валторнової органіки остаточно не зупиняється і продовжує відбуватися аж до сьогодення, сфокусувавшись дещо в інших напрямках і аспектах, а саме: постійні пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей; винайдення нових матеріалів і сплавів металу, що позитивно впливають на поліпшення якостей звуку; пошуки рішень щодо зменшення ваги інструмента; покращення механічних властивостей вентильної машинки; удосконалення звуковидобувної ергономіки інструмента й інших виконавських якостей та ін.

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

рокмузики. Справжнього ренесансу в музичній творчості останніх років зазнає натуральна валторна, яка з успіхом усе частіше впроваджується в оркестрові формації для виконання творів барокового і раньокласичного періодів, а сучасне виробництво і розповсюдження цих інструментів свідчить про позитивну динаміку такої тенденції.

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

Активний розвиток валторнового виконавства та його широка популяризація в світовій музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть відбувалися не лише завдяки піднесенню музично-інструментальної індустрії та виробництву високоякісних інструментів, а перш за все, через плідну творчу діяльність плеяди талановитих і відомих світових виконавців світу, мистецтво яких стало відображенням формування провідних жанрово-стильових й художньо-технологічних тенденцій цього виду сучасного інструменталізму. Серед найяскравіших постатей слід згадати Радека Баборака (Чехія), Радована Влатковича (Хорватія), Джеффа Брайана (Англія), Валентина Марухна (Україна).

До прикладу, **Радек Баборак** вважається одним із найвідоміших представників сучасного сольного валторнового виконавства. Формування виконавського індивідуального стилю митця відбувається протягом усього періоду його творчої діяльності та сьогодні відрізняється неповторністю й оригінальністю. Репертуарний багаж Радека Баборака є достатньо широким та складається з багатьох віртуозних концертів для валторни барокової і

класичної доби, великих романтичних творів і валторнової музики сучасних композиторів, зокрема К.-М. Вебера, Р. Шумана, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, Р. М. Глієра, М. фон Пауера, П. Дукаса, М.-Г. Арнольда, К.-М. Аттерберга, Е. Бозза та ін. Окрім цього, в постійному репертуарі митця містяться й концертні твори для валторни з камерним оркестром Л. Бетховена, Е. Бозза, Ф. Данца, П. Хіндеміта.

Одним із видатних представників європейської валторнової школи є англійський валторніст *Джефф Брайан*. Для валторніста важливе впевнене володіння всіма видами валторнової техніки, активне виконавське мислення, багата і розвинена емоційна сфера. За його словами, «свобода виконання – це наслідок величезної творчої роботи; необхідно свої думки привести до повного узгодження з ідеєю твору, що декларується композитором [18]

Виконавство Джеффа Брайана також відрізняється врівноваженим поєднанням високого артистизму з майстерним володінням всіма специфічними виконавсько-технічними засобами. Заслуга Джеффа Брайана у розвитку валторнового виконавства полягає, окрім іншого, у формуванні ним особливого виконавського стилю, створеного під впливом європейської академічної вокальної школи з її широким і вишуканим розспівом. Цей виконавський стиль сьогодні став основою сучасної англійської школи гри на валторні [34]

Ще одним сучасним виконавцем, котрого варто згадати в контексті еволюційного валторного мистецтва – *Радован Влаткович*, хорватський валторніст і педагог, творча кар'єра якого нині пов'язана з провідними європейськими симфонічними колективами і музичними вишами. На противагу багатьом, навіть досвідченим, валторністам, Радован Влаткович опанував бездоганний початок першого звуку, адже саме у виконавців на валторні він часом буває проблематичним. Основна ж (стаціонарна) частина звуку в його виконанні відрізняється особливою рівністю з помірною і збалансованою вібрацією та м'яким тембром. Можна з упевненістю

констатувати, що виконавському почерку видатного валторніста Радована Влатковича притаманна бездоганна реалізація усього широкого комплексу різноманітних художніх вимог, що ставляться сьогодні до концертуючого музиканта-валторніста.

Яскравим представником сучасного українського валторнового мистецтва, який справедливо здобув широку популярність у музичному світі сьогодення, є заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського **Валентин Марухно**.

Важливими рисами виконавського почерку В. Марухна є особлива майстерність звукоутворення та темброва відзнака звучання валторни, які отримали природну подальшу спадкоємність і розвиток у його студентів. Неперевершені звукові якості валторни у грі В. Марухна зумовлюють популяризацію його виконавства у середовищі колег-музикантів і студентів. Митець завжди прагне досягти у грі своїх вихованців певного звукового ідеалу. На його думку, це можливо не тільки шляхом активного вдосконалення й зміцнення виконавсько-технічних навичок, а й за допомогою сталого гармонійного розвитку кожної особистості, її світогляду й загальної музичної культури.

ВИСНОВКИ

Музично-історичні джерела композиторського та виконавського трактування натуральної валторни свідчать про те, що фактично її інтерпретація пережила три суттєво різні періоди: від витоків до кінця епохи бароко, від середини XVIII століття до початку XIX-го, і період від початку XIX століття до 1870-х років.

Валторна в епоху бароко є типом інструменту, що володіє особливою експресією. Провідну роль у розвитку валторнового мистецтва цієї епохи відіграли виконавці, які писали музику виключно для свого інструменту. Вони писали твори з розрахунку на власні можливості та майстерність. Тому концерти та сюїти цих композиторів-виконавців можуть значно відрізнятися за спектром використаних технічних елементів, а художнє спілкування в цілому індивідуалізоване та підпорядковане виявленню найефектніших прийомів, якими володів той чи інший віртуоз. Композитори, у тому числі найбільші майстри епохи бароко, могли орієнтуватися на виразні засоби, вже освоєні виконавцями. Причому враховуючи значні обмеження в трактуванні натуральної барокової валторни та тонкощі застосування техніки «кларіно», композитори мали вивчати технічні деталі та подробиці використання цього музичного інструменту.

Після найвищого рівня розвитку виконавського мистецтва у стилі та техніці «кларіно» відбувається суттєвий рух до спрощеного та скромного трактування валторн у класичній опері та симфонії. Це видно і по партитурах, і по трактатах, присвячених інструментуванню Франсуа Франкера та Валентина Резера. Але це справедливо лише по відношенню до оркестрової практики і зовсім не відноситься до сольної та камерної літератури. Наприклад секстет Л. Бетховена, концерти В. Моцарта, Й. Гайдна та інших, де представлена неординарна віртуозність трактування солюючої валторни. Також необхідно відзначити техніку закритих звуків, що набула поширення в

цю епоху. Все це дозволило розширити технічні та інтонаційні можливості духового музичного інструменту.

Отже, натуральна валторна увійшла до стихії інструменталізму як інструмент із великим багажем виконавських традицій. У зв'язку з активним розвитком практики автентичного виконавства валторна отримала нове життя не тільки у другій половині ХХ століття, а й у наш час. Тому зазначені вище моменти спонукають для подальшого дослідження історичного досвіду духового музичного інструменту – валторни в умовах сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
2. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
3. Барсова І. А. Книга про оркестр. Київ: Музична Україна, 1988. 160 с., с. 69.
4. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності. Київ: ДАКККиМ, 2009. 150 с.
5. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початка XX ст. Харків: Основа, 2013. 384 с. 221.
6. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.): автореф дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 2008. 32 с.
7. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття. Дрогобич: Коло, 2017. 280 с.
8. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
9. Гура В. В. Валторна: історія, теорія, виконавська практика. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2024. Вип. № 3. Сс. 57-61. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/408/381> .
10. Енциклопедія сучасної України. Марухно Валентин Степанович. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=63986 .
11. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 2000. 32 с.

12. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
13. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упоряд. текстів та вступ. стаття В. П. Шестакова. Київ: Музична Україна, 1976. 264 с.
14. Палаженко О. П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 76–79.
15. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII–XIX століттях: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 19 с.
16. Словник іноземних музичних термінів та виразів / ред. упор. В. В. Павленко. Вінниця: Нова книга, 2005. 384 с.
17. Філяк Р. В. Фахова компетентність виконавця на духових інструментах. *Теоретико–методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи: матеріали IX Міжнародної науково–практичної конференції*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2023. С. 173–175.
18. Чуріков Є. Інтерв'ю з Джеффом Брайаном / рукопис, архів автора. Лондон. 2018. 22 с.
19. Чуріков Є. С. Валторнова виконавська техніка в контексті еволюції конструкції та художньо-виражальних можливостей інструмента (історико-органологічний та виконавський аспекти). *Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва*. Дис. ... доктора філософії. Старобільськ, 2021. 257 с. сс. 124-206.
20. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв: збірник наукових праць*. Вип. 36. Львів: Вид-во ЛНАМ, 2018. С. 3.
21. Чуріков Є. С. Техніка clarino у валторновому виконавстві XVIII століття. *Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації: зб. матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої*

пам'яті засновника кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича народного артиста України, професора Андрія Кушніренка (м. Чернівці, 4–5 квітня 2019 р.). Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2019. С. 78–80.

22. Якустіді І. В. Методика навчання гри на валторні. Київ: Музична Україна, 1977. 78 с.

23. Якустіді І. Значення тембру валторни у процесі навчання: дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 1993. 249 с.

24. Bellis M. History of the French Horn. (A Musical Invention Based on Early Hunting Horns). Thoughtco. Updated on January 02, 2020. URL: <https://www.thoughtco.com/history-of-the-french-horn-1991798> .

25. Bihlich K. Kompendium der Horntechnik. Täyliches Einblasen, Fitneß Training, Angewandte Praxis. Deutschland: Köbl, 2012. 84 S.

26. Carse A. The history of orchestration. London, K. Paul, Trench, Trubner & Co.; New York, E.P. Dutton & Co. 1925. 372 p. URL: <https://archive.org/details/historyoforchest0000cars/mode/2up> .

27. Die bewegte Geschichte des Horns. Maulbronner Hornguartett. URL: <http://www.mbhorn4.de/frames/horn/horn3.htm>

28. Farkas Ph. The Art of French Horn Playing: a treatise on the problems and techniques of French horn playing. Evanston: Summy-Birchard, 1956. 95 p.

29. Fitzpatrick H. The Horn and Horn Playing 1680-1830. London: Oxford University Press, 1970.

30. Haydn F. J. Horn Concerto No.1. Hob.VIIId:3. Notes. Typeset by Jay Anderson using Lilypond. Copyright © 2012.

31. Hill D. Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers. Miami, Florida: Warner Bros. Publication, 1983. 96 p.

32. Humphries J. The Early Horn A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

33. Janetzky, Kurt, and Bernhard Brüchle. *The Horn*. Translated by James Chater. Portland: Amadeus Press, 1988.
34. Jeffrey Bryant FRAM FGSM. Guildhall School. URL: https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/ .]
35. Mersenne M. *Harmonie universelle*. Book 3. Paris. 798 p.
36. Meinweiser J. A. *The History of the Horn and how it Applies to the Modern Hornist*. March 18, 2016. 23 p.
37. Morley-Pegge, Reginald. *The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. New York: Philosophical Library, 1960.
38. Mozart W. A. *Konzert in Es fü Horn und Orchester*. Basel: Bärenreiter Kassel, 2003.
39. Pretorius M. *Syntagma Musicum*. (1614—1620). Book 3. 279 p.
40. Reynolds, Verne. *The Horn Handbook*. Portland: Amadeus Press, 1997.