

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**НАТУРАЛЬНА ВАЛТОРНА: ЇЇ ВИТОКИ І ПОДАЛЬШЕ
ВИКОРИСТАННЯ**

Виконав: студент 4 курсу
денної форми навчання
зі профілізації «валторна»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Герій Орест

Науковий керівник –
Олійник Борис Михайлович,
Заслужений артист України,
професор кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	
РОЗДІЛ 1. Історіографія вивчення натуральної валторни.....	
РОЗДІЛ 2. Витоки натуральної валторни.....	
2.1. Походження інструменту, його первісна будова.....	
2.2. Етапи вдосконалення будови натуральної валторни і гри на ній	
РОЗДІЛ 3. Історія використання натуральної валторни	
3.1. Особливості трактування натуральної валторни в творчості композиторів доби бароко	
3.2. Натуральна валторна в музиці класицизму	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	

ВСТУП

Починаючи з останньої чверті ХХ ст., у музичному виконавському мистецтві гри на духових інструментах простежуємо тенденцію зацікавлення проблемами відродження автентичного виконавства. Збільшувалась кількість і глибина досліджень з історії музики бароко і класицизму, появлялись приклади і пропозиції застосування барокової стилістики задля вирішення актуальних композиторських завдань, особливо затребуваних у кінематографі. Також привертала увагу нових досліджень знайдені в архівах та старих бібліотеках і наново опубліковані забуті партитури, які стали подобатись «свіжим» звучанням публіці, яка постійно вимагає чогось новенького. А, як відомо, нове – це добре забуте старе. Тому зацікавлення натуральною валторною, її специфікою звучання, роллю у барокових та класичних оркестровках **набуває актуальності** в наші дні і є важливою темою досліджень не лише для західноєвропейських, але й для українських музикантів.

Метою цього дослідження є збір і систематизація сучасних знань музикантів (теоретиків і практиків) про натуральну валторну, її витоки, еволюцію будови, специфіку звучання і особливості трактування валторни в творчості композиторів бароко і класицизму.

Відповідно, задля досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- проаналізувати твори дослідників історії музики щодо інформації про натуральну валторну;
- систематизувати знання про походження натуральної валторни;
- виділити етапи розвитку інструменту, змін його будови;
- описати конструктивні, акустичні та інтонаційні особливості натуральної валторни;
- проаналізувати принципи трактування натуральної валторни композиторами доби бароко і класицизму.

Отже, **об'єктом** дослідження є інструмент натуральна валторна, а **предметом** дослідження є застосування натуральної валторни в музиці бароко і класицизму з уваги на еволюцію її будови та акустичних й інтонаційних особливостей звучання. У даній роботі **часові рамки** використання натуральної валторни ми обмежимо часом її автентичного функціонування, тобто періодом бароко і класицизму – кінцем XVII - початком XIX ст. **Географічні межі** будуть співпадати з країнами перебування композиторів, які у своїй творчості звертались до натуральної валторни: Франція, Італія, Німеччина, Австрія.

Методологічну основу роботи складають методи: описово-аналітичний та наукового узагальнення (для опрацювання історіографії питання), історичний (у виділенні етапів розвитку і використання натуральної валторни), морфологічний (в розборі складу і функцій частин інструменту), порівняльно-типологічний (у зіставленні різновидів і модифікацій інструменту). Підставовим є культурологічний підхід, відповідно до якого всі явища і події розглянуті в процесі їх виникнення, розвитку і взаємозв'язку з конкретними умовами і естетичними нормами.

РОЗДІЛ 1. Історіографія вивчення натуральної валторни

З другої половини ХХ ст. відбулось зростання зацікавлення диригентів і музикантів питаннями стилю виконання історичних (барокових, класичних) музичних творів. Своєю чергою це спричинило поживлення інтересу до історії розвитку музичних інструментів, зокрема мідних духових. Адже у 17-18 ст. конструкція і відповідно звучання певних інструментів були відмінними від сучасних. Також ці відмінності зумовлювали використання тоді дещо іншої техніки гри. Отож, щоб «правильно», тобто автентично відчитати партитури барокових чи класичних композиторів, відобразити ту естетику звучання, яка домінувала тоді, коли твори були написані, виконавці-практики та музикознавці звернулись до уважного, докладного вивчення музичної спадщини минулого.

Західноєвропейські теоретики та композитори в архівах і бібліотеках почали ретельніше шукати забуті давні партитури, щоб знайти там як ефектні, захопливі для сучасного слухача мелодії, так і натхнення для сучасної творчості. Музиканти-практики почали засновувати невеликі колективи, які спеціалізувалися на виконанні барокової музики, наприклад, естонський «Nortus Musicus» під керівництвом Андреаса Мустонена, бельгійський «La Petite Bande» під керівництвом Сігісвальда Кьойкена та ін. Так розпочалася «мода на автентичне виконавство», яка викликала розвиток суміжних досліджень, зокрема галузі прикладного музикознавства, яка вивчає конструкцію давніх інструментів – органології. Але навіть для тих, хто не займався історичною реконструкцією, а прагнув правильної сучасної інтерпретації давніх творів, вивчення натуральної валторни також було потрібне.

За останні роки в пошуках інформації про натуральну валторну музикознавці опрацювали величезний пласт літератури, починаючи із середньовічної. Насамперед – це книги, які описують застосування

мисливських рогів: Оксфордський рукопис французького епосу «Пісня про Роланда» (XII ст.), «Полювання на оленя» Г. Твіці (XIII ст.), «Книга полювання» Г. Фебюса (XIV ст.), «Полювання з собаками» Жака дю Фуїу (1561). Далі – це ранні трактати про музичні інструменти і їхнє використання, зокрема праці М. Преторіуса «Влаштування музики» (1620), М. Мерсена «Всезагальна гармонія» (1636), П.Тріше «Трактат про музичні інструменти» (1640). Уже безпосередньо про натуральні валторни, їх використання у концертних програмах, особливості звучання та поєднання з іншими інструментами черпали дослідники інформацію з праць кінця XVIII ст.: «Досвід настанови для тих, хто пише для кларнета і валторни» В.Резера (1764), «Основний трактат про всі духові інструменти» О.Вандерброка (1793), «Основний діапазон всіх духових інструментів» Ф.Франкера (1772). З того часу збереглись також перші книги-посібники, які навчали гри на валторні. Це – праця А. Гампеля і його учня Я. Штіха «Єдина і правильна школа для навчання молодих музикантів складностям партій першої і другої валторни» (1797), робота Ф. Дювернуа «Школа для валторни» (1802). (Фурукін с. 4)

У XX-початку XXI ст. серед досліджень історії розвитку валторни і музики, написаної для натуральної валторни важливими працями була монографія колекціонера музичних інструментів Р.Морлі-Пегга (1973), монографії про валторну видатного німецького валторніста і музикознавця К.Янецького і австралійського валторніста-віртуоза Б.Такуелла, книга музикознавця Дж.Хамфрі (2000), робота професора класу валторни Ліонської консерваторії, виконавця на натуральній валторні М. Гарсена-Мару (2006). Ці видатні валторністи свого часу, які грали у найвідоміших оркестрах світу присвятили вивченню валторни бачато свого часу й сил і зуміли отримані знання передати учням. У їхніх книгах розглянуто як історію виникнення натуральної валторни, так і розтлумачується основи техніки гри.

Натомість у праці Г.Фіцпатріка «Валторна і валторнове виконавство в австро-чеській традиції з 1680 по 1830 роки» (1970) розглянуто не лише техніку

гри на натуральній валторні, але й особливості виконавства, зумовлені стильовими вимогами, традиціями конкретної виконавської школи, естетикою сприйняття звуків в певну історичну епоху. Ті самі проблеми дослідження підняті у праці Ю.Усова «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» (1978, перевидання 1989), в свій час більш доступній для українських музикантів. До цієї групи досліджень, що спеціалізуються на висвітленні широкого культурологічного тла розвитку гри на духових інструментах, належить фундаментальна праця фаготиста С.Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» (Ч. I. 1973, Ч. II. 1983).

Важливе питання ролі валторн, як і інших духових інструментів, у розвитку мистецтва оркестровки розглянуте в глибокому дослідженні англійського композитора А.Карса (1925), що також було опубліковане в перекладі російською мовою у 1932 і 1989 роках. У цій фундаментальній праці подано історію формування ансамблів і оркестрів, простежено еволюцію інструментів і оркестрових стилів у Західній Європі від 16 і до ХХ ст. Новіші дослідження поглиблювали й доповнювали влучні спостереження А.Карса. Серед них, наприклад, монографії В.Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» (2000), де роль духових інструментів, зокрема валторн, розкрито з уваги на розвиток оркестровки, чи Л.Беленова «Валторна в музиці бароко і класицизму» (2004). Узагальненням напрацювань багатьох попередніх дослідників стала книга В.Кожухаря «Інструментознавство» (2009).

Окремі відомості про звучання валторн в музиці бароко і класицизму можна також почерпнути з досліджень творчості тогочасних композиторів, зокрема з книг А.Швейцера «Себастьян Бах» (переклад з німецької 1965 року), Г.Аберта «Моцарт» (1987), П.Луцкера та І.Сусідко «Моцарт і його час» (2015), Л.Кириліної «Бетовен. Життя та творчість» (2009).

Серед українських музикознавчих праць, де про розвиток валторни мовиться в контексті дослідження інших духових інструментів, треба виокремити книги видатного вченого, викладача, фаготиста В.Апатського

«Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» (2006) та «Історія духового музично-виконавського мистецтва» (Ч.І. 2010, Ч.ІІ. 2012). Серед пізніших праць – монографія П.Круля «Духовий інструментарій в історії музичної культури України» (2013), книга В.Богданова та Л.Богданової «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ століття» (2013), та монографія В.Громченка «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.» (2020).

Пізнавальним щодо генези всіх трьох груп духових інструментів є стаття-дослідження В.Апатського та С.Цюлюпи «Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку» (2007).

Однак, якщо про дерев'яні духові інструменти написано музикознавцями досить багато різноманітних праць, то серед мідних – лише про трубу є трохи праць українських дослідників, зокрема книга І.Гишка «Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика)» (2010), стаття В.Посвалюка «Труба в епоху бароко» (2009) тощо. Про валторну українською мовою написано дуже мало праць, а про натуральну валторну ще менше (ми знайшли статтю Г.Соболева «До проблеми виконання концертів В.А.Моцарта для валторни з оркестром» (2005).

РОЗДІЛ 2. Витоки натуральної валторни

2.1. Походження інструменту, його первісна будова.

Далеким предком натуральної валторни, як і інших труб, був сигнальний духовий інструмент – ріг. Як пише Громченко: «Потреба людини доісторичних часів у відчутному посиленні звучання власного голосу під час полювання (для впливу на диких тварин) зумовила народження численних мундштучних інструментів – різноманітних труб, рогів, труб-раковин тощо» (Громченко, с.38)

Якщо в стародавні часи прототипи духових свистячих і язичково-тростяних інструментів звучали переважно в храмах, при дворах правителів та супроводжували мирне життя населення, то мундштучні мідні (амбушюрні) інструменти використовувались переважно в інформаційно-комунікативній функції для військових або мисливських цілей. (Апатський, Цюлюпа, с.6) Як стверджують оповіді про походи Олександра Македонського чи про військові звияги римських імператорів, звучали такі інструменти досить гучно. Ці розповіді, а також відомості з європейського Середньовіччя вказують, що «музичним» цей інструмент вважати можемо з певною часткою умовності, бо тоді роги насамперед виконували сигнальні, закличні функції і були атрибутом воїнів, припасовані до пояса їхніх обладунків поряд зі зброєю. Часом – навіть досить престижним атрибутом, предметом оздоблення і пишання придворної знаті. А часом – необхідним інструментом нічних сторожів, пастухів, пекарів, поштарів, і також – мисливців.

Про перехід вже в пізньому Середньовіччі мисливської музики від суто сигнальних функцій до виконання складніших сольних партій свідчить мотет французького композитора і теоретика музики Філіпа де Вітрі (1291–1361) під назвою «Труба звучить у лісі», який починається розвиненим інструментальним вступом (Громченко. С. 62).

Металеві роги європейського Середньовіччя мали вигляд конічної трубки, для зручності музиканта загнутої догори, як справжній ріг тварини, і

мали кільця для протягування шнурків для кріплення довкола пояса людини. Якщо мундштук був, то він був щільно припаяний до рогу, щоб не згубитись у походах, боях чи мисливських погонях. **Рис. 1.**



Рис. 1. Ріг з припаяним металевим мундштуком. 17 ст. Музей історії мистецтва: музей музичних інструментів. Відень.

Розвиток та урізноманітнення мисливських рогів як предків кількох родин мідних духових інструментів розпочались у 16 столітті завдяки успіхам металообробки та новим запитам до організації полювання. У 17 ст. з розвитком мисливства як церемоніалу, як способу цікаво проводити час європейською аристократією, з-поміж рогів виділилася група мисливських рогів (фр.: *cor de chasse*; іт.: *corno da caccia*, німецькою – *Waldhorn* – лісовий ріг, слово, яке залишилось в українській мові). Під час мисливства як церемоніалу знаті ці музичні інструменти мусили виконувати складніші, ніж раніше, завдання: не лише подавати певні умовні сигнали, але також грати короткі мелодії виступу на полювання з палацу, початку, тріумфу, і довшу концертну мисливську музику, яка звучала після завершення полювання.

Дослідники стверджують, що найхарактернішою ознакою валторни – закручення трубки кільцем – деякі роги набули ще в середовищі римських легіонерів, але ця форма не була поширена, аж доки не стала особливо зручною під час великого кінного полювання з собаками, яке облюбували у 17 ст. європейські аристократи. Недарма найраніші зображення такої форми інструменту знаходять у сценах із богинею Діаною, яку вважали покровителькою мисливства. Наприклад, на картині початку 17 ст. голландського живописця Генрика ван Балена (1574-1632) «Купання Діани» чи у «залі Діани» Версальського палацу збереглися зображення кільцеподібного мисливського рогу, виконані між 1670 і 1682 роками.

У Німеччині такий інструмент називали Parforcehorn (парфорсний ріг). У велике кільце вузької металевої трубки, яка закінчувалась розширеним розтрубом, мисливцю зручно було просунути голову й перекинути інструмент через плече, що під час переміщення звільняло обидві руки для тримання вуздечки. У ранніх таких інструментах вузьку майже циліндричну трубку з латуні закручували в 1,5 оберти (**Рис. 2**), у пізніших німецьких парфорсних рогах – у 2,5 оберти. Завершувалась ця трубка конічно розширеним розтрубом, мундштук був чашоподібної форми. Парфорсний ріг міг видобувати з 6-го по 14-й тон натурального ряду. Як стверджують знавці, Parforcehorn in Es звучав лише на півтона вище, ніж налаштований in D французький Trompe de chasse, тому твори, складені для trompe de chasse, також можна грати на Parforcehorn in Es. (Josef Pöschl: *Jagdmusik: Kontinuität und Entwicklung in Der Europäischen Geschichte*. H. Schneider, 1997) Навіть тоді, коли парфорсні роги витіснили досконаліші духові інструменти, деякі композитори для посилення художнього ефекту опери старались зімітувати їх звук. Наприклад, так зробив Карл Марія фон Вебер в опері «Вільний стрілок» 1821 року. Щодо парфорсного рогу в оркеструванні, то взаємодія з іншими інструментами траплялася рідко, хіба інколи разом з органом або у парадах фанфар. Monika Lustig: *Jagd- und Waldhörner: Geschichte und musikalische Nutzung*. Wissner, 2006.



Рис. 2. Парфорсний рiг. Вiдeнь, 1710 р. Музей iсторiї мистецтва: музей музичних iнструментiв. Депозит Вiденського музичного товариства I.Н. 174.

Кiльцеподiбно згорнений рiг – прототип валторни – у Францiї називали *trompe de chasse*. Вiд нiмецького парфорсного рогу вiн вiдрiзнявся вузьким мундштуком, який давав чистiший звук, i бiльшою кiлькiстю звивiв трубки (у раннях – 2,5 обертiв, у пiзнiших (*Cor d'Orlѐans*) – 3,5 обертiв). **Рис.3** Звиви труби не лише зробили її зручнiшою у транспортуваннi й використаннi, але й збагатили її звучання – на такому iнструментi вже можна було видобути 16-17 натуральних звукiв (Кожухар, с. 123) Як вказують знавцi, *Trompe de Chasse* – це iнструмент з сильним металевим звуком (багатим обертонами) в основному строю D з дiапазоном висоти близько трьох октав, починаючи iз звучання D. Фактичний корисний дiапазон висоти залежав вiд мундштука i вправностi губного апарату музиканта. Вигiдною особливiстю iнструменту були сильнi тони i особливе вiбрування звуку, що зумовило й особливостi музичних партiй, написаних для цього iнструменту. *Trompe de Chasse* – транспонуєчий iнструмент, звучання in D позначене як C.



Рис. 3. Trompe de Chasse. Вільгельм Гаас, Нюрнберг, 1694 р. Музей музики, Париж.

Наприкінці 17 ст. «круговий ріг» потрапив у мистецьку музику, загальноновживаною у партитурах стала італійська назва натуральної валторни *corno da caccia* або її французький відповідник *cor de chasse* (мисливський ріг). Відомо, що при дворі Людовика XIV працювало 14 гравців на рогах. Незабаром композитор Жан-Батіст Люллі також ввів ці інструменти до оркестру.

На жаль, збереглось дуже мало раних валторн. Серед них є інструмент майстра Єроніма Штарка з Нюрнберга, датований 1667 роком. Мисливський ріг майстра Кретьєна з Парижа 1680 року мабуть є прикладом не раз згадуваної у працях композиторів шестифутової валторни, оскільки ця згорнута в півтора обороту трубка в розгорнутому вигляді мала б довжину 2 м 27 см, тобто за старими мірами довжини – 6, 5 футів. Ще один інструмент – 1689 року майстра Мішеля Коха, що зберігається в Музичному музеї Лейпцігського університету – має довшу трубку, згорнуту в два з половиною обороти.

На початок 18 ст. різноманітність натуральних валторн зросла. Їх довга трубка з мензурою вужчою, ніж у сучасних валторн, закручувалася від півтора до чотирьох з половиною оберти. Розтруб був малих розмірів і не перевищував у діаметрі 25 см. Обмежений звукоряд раних валторн був причиною того, що

урізноманітнювали звучання цих інструментів з допомогою зміни їх розмірів: інструменти низьких строїв були величезними і мали тихший звук, а високих – менші за розмірами, але часом мали неприємне різке звучання. Так, валторна in B (бас) була вдвічі довша, ніж ріг in B (альт). Dr. John Ericson

Очевидно, композитори того часу знали особливості звучання кожного різновиду, адже в партитурах можна знайти різні назви схожих інструментів. Наприклад, Йоган Себастьян Бах у своїх партитурах підписував партії валторн *corno da caccia*, а іноді – *tromba da caccia* або *corno parforce*. Те саме у французьких партитурах: раз трапляється назва *cor de chasse*, а раз – *trompe de chasse*. На всіх цих *corni da caccia* впродовж XVIII ст. у відповідності із законами акустики видобували звуки натурального звукоряду у тій тональності, в якій було виготовлено конкретний інструмент.



Як видно із нот, натуральні тони розташовані широко внизу – за інтервалами октави, квінти і мажорного тризвуку, і тісніше вверху, де вже майже наближаються до мажорної гами. Композитори переважно писали партії з використанням верхньої частини звукоряду. Нижня межа діапазону залежала від довжини повітряного каналу інструменту. Перший найнижчий звук було дуже важко отримати, і то не на кожному інструменті, тому перший обертон на практиці не використовували. (Буяновський с. 14) Верхня межа діапазону повністю залежала від вправності і роботи губного апарату музиканта. Вона могла сягати 16-го обертону. Але не всі звуки були красивими і добувались з однаковою стійкістю. Найгірші висоти - це написані *b-flat*, *f-sharp* ", *a-flat* " і *b-flat* ", які, як правило, складають майже чверть кроку. Написані *e'*, *e*", and *d*" також, як правило, дещо не відповідають, *e'* і *e* " лежать злегка плоско, а *d* " - трохи гостро. Відносна інтонація всіх цих висот головним чином залежала від конструкції інструменту і могла значно

відрізнятися від теоретичних моделей. (Dr. John Ericson The Natural Horn and Its Technique http://www.public.asu.edu/~jgerics/natural_horn.htm)

2.2. Етапи вдосконалення будови натуральної валторни і гри на ній.

Незмінна довжина ранніх валторн і припаяні мундштуки спричиняли проблеми у концертних ситуаціях. Для кожного іншого строю потрібен був інший ріг. Насамперед для вирішення цієї проблеми запровадили різні знімні мундштуки. У Віденському музеї історії мистецтв експонується дві майже однакові натуральні валторни одного майстра, відрізняються вони мундштуками, як стверджує музейний підпис, менший мундштук допомагав видобути вищий звук. (Рис.4)



Рис. 4. Дві натуральні валторни. Дрезден, 18 ст. Музей історії мистецтва: музей музичних інструментів. І.Н. 720 і 721. Відень

Далі, близько 1700 року брати Лейхнамшнайдери у Відні розробили ріг із знімним мундштуком, який можна було з'єднати з додатковою прямою чи

кільцем закрученою трубкою, вставленою попереду вдувного отвору валторни. Цю додаткову трубку називали головною кроною, а між нею і вдувним каналом валторни за допомогою муфт могли доставляти ще й інші куски трубки різної довжини, щоб змінити загальну довжину повітряного каналу інструменту, а отже, і понизити його стрій. Буяновський 16. Це просте і відносно недороге рішення залишалось у користуванні навіть у 19 ст., бо ще у 1840 р. Чарльз Таллі у своїй книзі навчання гри на валторні, виданій у Лондоні, рекомендував цю систему для початківців. Доставляння крон уможливлювало настроїти один і той самий інструмент так високо, як С, і так низько, як В (бас). Винайдення крон зменшило необхідність мати в оркестрі кілька різновеликих валторн, бо з допомогою тих приставних кілець одна і та сама валторна могла отримати пониження чи підвищення свого строю на певний інтервал. Крім того крони давали музиканту змогу грати в тих тональностях, в яких валторни зазвичай не виготовлялися або настроювалися вкрай рідко, наприклад in A, in H. Але крони змінювали тембр (особливо довгі) та інтонацію, тому сольні виконавці не використовували крон, а далі приносили з собою кілька різних інструментів, кожен у своєму строї. Проте для простіших партій оркестрового виконання достатнім виявилось просто застосування крон.

Однак лінійне доставляння трубок-крон між мундштуком і трубкою валторни було незручним, бо у високих строях інструмент був незручно близько до обличчя, тоді як для низьких потрібно було додати так багато відрізків, що інструмент ставав нестійким, і це негативно впливало на чистоту звучання. Крім того інструмент ставав настільки довгим, що часом було важко дістати розтруб рукою. Це становило особливу незручність після того, як очевидно богемські валторністи близько 1720 р. винайшли практику з допомогою зануреної в розтруб руки прикривати повітряний потік і таким чином понижувати окремі тони на півтону. Це також сприяло поліпшенню інтонації інструменту, надання його тембру тепліших і ніжніших відтінків.



Рис. 5. Інвенційна валторна. 18 ст. Музей історії мистецтва: музей музичних інструментів. Відень.

Цю важливу інновацію «закритих звуків» поширив і кодифікував дрезденський валторніст, богемець з походження, Антон Йозеф Гампель (1710-1771) приблизно в 1750 році, а потім спопуляризував його учень, теж богемець, Йоганн Венцель Штіх (1746-1803, більш відомий під італійським іменем Джованні Пунто) Robert Eitner: *Hampel, Anton Josef*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 10, Duncker & Humblot, Leipzig 1879, S. 494. Щоб обійти проблему завеликого видовження валторни кронами, десь між 1750-1753 роками Гампель запропонував майстрові Йоганну Вернеру виготовити окремі знімні U-подібні крони, щоб вставляти їх в середину повітряного каналу. Тепер вони займали місце посередині кілець інструменту, не впливаючи на загальну конфігурацію і величину його. Їх назвали інвенції (пізніше інвенції стали також називати кронами), тому валторни з такими U-подібними вставками отримали назву інвенційні (Inventionshorn) (Рис. 5). Головний наслідок цього нововведення був у тому, що на відміну від кільцевих ранніх крон, які сильно віддаляли розтруб від музиканта, розміщені в центрі інвенції зовсім не впливали на віддалення від руки виконавця кінця валторни. Це стало передумовою подальших вдосконалень інструменту: у 1750 р. А. Гампель опустив розтруб вниз, щоб зручніше було прикривати його рукою,

заглиблюючи її більше чи менше всередину труби. Це дозволило понижувати або підвищувати звуки на півтона або навіть тон. Утворювались так звані закриті звуки. Кожухар 125 звуки ці виходили різного тембру, деколи глухі, деколи – дзвінкі, що робило мелодію нерівною. Але зате вдавалось заповнити деякі прогалини натурального звукоряду, а у верхній його половині отримати повну мажорну гаму з частковими хроматичними тонами. Загальний тембр інструменту став м'якшим, благороднішим, можна було грати навіть дуже тихо. Буяновський 19

Музиканти-конструктори звичайно самі й репрезентували нові інструменти в мистецьких колах, вони були віртуозами-виконавцями, часто самі писали музику для своїх інструментів і звісно ж – навчали учнів. Праця Антона Гампеля «Єдина і правильна школа для навчання молодих музикантів складностям партій першої і другої валторни», де розтлумачувались усі нюанси створення відкритих і закритих звуків, збереглась до наших днів у редакції його учня Яна Вацлава Штіха. Він не лише засвоїв настанови свого вчителя, але й продовжив працю над вдосконаленням інструменту. Було збільшено мензуру – розмір основного каналу, збільшено розтруб, а відповідно мусив бути змінений мундштук. Завдяки Штіху мундштук отримав конусоподібну форму зі збільшеним вхідним отвором. Це забезпечило валторні м'який, ліричний тембр. Кожухар с. 126

Новий інструмент був здатний виконувати широкий спектр транспозицій і швидко став постійним учасником оркестрової музики, через що в джерелах отримав назву «оркестрового рогу», як наприклад, підписано цей різновид валторни у книзі Георга Кастнера «Manuel Général de Musique Militaire (Paris, 1848)», Табл. XIV. Тонка настройка Inventionshorn залишалася проблемою до тих пір, поки в 1776 р. Дж. Г. Гальтенгоф не вдосконалив муфти.

У 1781 р. паризькі майстри Йозеф і Люсьєн-Йозеф Рау у співпраці з Карлом Тюрршмідтом модифікували інвенційну валторну, залишивши крони лише всередині закруту інструменту. Така вишукана модель для солістів

отримала назву Cor Solo і могла звучати у строях G, F, E, Es, D. (Рис. 6) В оркестрі така модель не прижилася, бо там потрібно було грати в більшій кількості строїв.



Рис. 6. Сольна валторна. Л.Дж.Рау, Париж, 1797 р. Музей музики, Париж.

Історики стверджують, що у першій половині 18 ст. в оркестрах використовували валторни аж 9 строїв: В (бас), С, D, Es, E, F, G, А, В (альт). Найбільш виразно звучали інструменти строю D, Es, E, F, G. В партитурах Й.С. Баха вказано використання інструментів у восьми строях – *in D* (кантати 16, 88, 107, 205, 218, Месса b-moll), *in B-alto* (кантати 14, 143), *in G* (кантати 79,91, 100, 112, 128, 174, 250), *in C-alto* (кантати 16, 65, 107), *in C-basso* (кантати 3, 8, 27, 73, 89, 105) *in A* (кантата 136), *in F* (кантати 1, 14, 52, 208) та *in Es* (кантата 140). (Кожухар с. 124)

Застосування строїв валторн в оркестрі підпорядковувалось тому ж принципу, що й для передуючих їм мисливських рогів. Переважно стрій інструмента відповідав тональності твору, тобто в ре мажорі використовували валторну *in D*, а в мі-бемоль мажорі – *in Es*. Буяновський 18-19

Оскільки натуральні валторни найбільш віртуозно і урочисто звучали саме у верхньому та найвищому регістрах, то й композитори переважно у них писали музику для валторн, а виконавці для видобування красивих звуків використовували техніку «кларіно» (спочатку винайдену для музикування на

трубі, тобто на «clarino»). Техніка кларіно є грою виключно за допомогою губного апарату, що складно і потребує особливих навичок, тобто попереднього «відчуття звуку», щоб миттєво встигнути сформувати відповідне положення губ. Адже у творах Баха, Генделя, Телемана, Фаша, Мюнстера є чимало дивовижних партій валторн, що тягнуться до «ре», «мі» третьої октави і в цілому викладені в «незручній» високій теситурі. Такі партії могли бути написані для валторн in C, in F, in D, in Es, і явно не піддаються гарному виконанню на сучасних інструментах. Часом вони дійсно вимагали інших інструментів, що відрізнялися, перш за все, розмірами і конфігурацією. Зрештою гра у верхньому регістрі полегшувалась і технологією виготовлення: кований, а не прокатаний крізь валки метал мав неоднорідну поверхню повітряного каналу, що давало стійкість звуковидобування. (Смітерс, Вограм і Боушер «Гра на трубі епохи бароко» //У світі науки, № 6 за 1986 г.).

РОЗДІЛ 3. Історія використання натуральної валторни

3.1. Особливості трактування натуральної валторни в творчості композиторів доби бароко

Мідна група оркестрових інструментів сформувалась пізніше інших груп. Ранні натуральні валторни ввійшли в склад оркестрів аж у 17 ст. Дослідники сперечаються, кому з композиторів належить першість цього важливого в історії валторни кроку. Одні вважають, що першим був італієць Франческо Каваллі (1602-1676). Вони припускають, що в його опері «Весілля Фетіди і Пелея», яка була поставлена у Венеції 1639 року, коли хор воїнів співав «*cornì e tamburì*» і пізніше «*e trombe, e trombe*», серед партій для труб було кілька швидко повторюваних нот в низькій теситурі на другій лінійці партитури, грати які доручали валторнам. У цьому ж творі в уривку для п'яти голосів під назвою «Заклик до полювання» у верхніх чотирьох партіях з тріолями, побудованими на тризвуках С, також припускають вживання валторн. (Карс)

Інші кажуть, що першим композитором, який ввів в оркестр валторни, був німець Міхаель Преторіус (1571-1621). Він використав ці інструменти в циклі танців «Терпсіхора». Буяновський с. 15. Але вже точно у італійця за походженням, організатора військових оркестрів у Франції, оперного композитора, який вніс вагомий внесок у мистецтво оркестровки, – Жана Батіста Люллі (1633-1687) в дивертисменті-балеті за комедією Мольєра «Принцеса Еліди» (Версаль, 1664) звучали мисливські роги. (Кожухар с.124).

З тих ранніх прикладів видно, що в операх чи танцях валторни грали насамперед тоді, коли на сцені появлялися військові або мисливці, тобто композитори ще свіжою зберігали пам'ять про походження інструменту.

З 1681 року ці нові інструменти стали використовувати у Празі, а потім, з 1700-х років натуральні валторни щораз частіше почали входити в оркестри Європи. Вчені, аналізуючи збережені партитури, показують, що валторни були

в оркестрах Гамбурга 1705 року, оперних театрів Дрездена і Відня в 1711 і 1712 роках, Неаполя 1715 року, Лондона 1715 року, Парижа 1733 року. (Карс).

Основоположник неаполітанської оперної школи Алессандро Скарлатті (1660-1725) був серед перших композиторів, який включав партії двох валторн у свої партитури, починаючи з «Тиграна» (1715). Спочатку він, як і його сучасники, дотримувався ще традиції оркестрування, коли партії духових інструментів майже наслідували струнні (наскільки це дозволяла техніка інструментів). Однак в увертюрах до «Щасливого в'язня» чи «Гризельди» (1721) він вже почав духовим інструментам надавати самостійності, звільнивши їх від імітації ритму і мелодій струнних. (Карс) Це був вагомий крок у розвитку оркестрового мистецтва, а також це було важливо для розкриття виражальних можливостей кожного з інструментів, зокрема, валторни. Партії валторн в пізніх творах Скарлатті написані в строї F, октавою вище справжнього звучання. В одних випадках валторни трактуються як мелодичні інструменти в межах невеликої кількості можливих натуральних звуків:

33 Allegro

А. Скарлатті. Гризельда

Corno da Caccia

Corno da Caccia

В інших випадках валторни разом з іншими духовими, наприклад, гобоями, створюють гармонічний фон для ефектного контрасту з швидким ритмом струнних:

Corno da Caccia
 Corno da Caccia
 Oubuoe
 Oubuoe
 (Violini I)
 (Violini II)
 (Viola)
 (Cello, Basso, continuo)

6 7 6

Як зазначає Ю.Усов, А.Скарлатті одним із перших почав писати партії для першої і другої валторни (як й інших духових інструментів), покинувши поширену раніше практику «парного письма» для духових інструментів, коли кожна партія виконувалась двома музикантами. У нього один духовик грав одну, свою, партію так само, як і в сучасному симфонічному оркестрі. «Відійшов у минуле також принцип спільного виконання однієї й тієї самої оркестрової партії групою духових інструментів. Це у певних випадках приводило до виділення одного інструмента як солюючого й, відповідно, до появи акомпанементу» (Усов, с. 20) Специфічні тембри духових інструментів, зокрема валторн, стали невід'ємним композиційним елементом розкриття складних музично-філософських концепцій творів Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Г.Ф.Телемана та інших композиторів.

Барокові партії для валторн першої третини 18 ст. вказують, що композитори враховували, що цей інструмент має один стрій. Правда, Скарлатті писав для валторн в строї F, Кайзер Райнгард (1674-1739) в опері «Октавія» (Гамбург, 1705) стрій валторн визначив in C, у Георга Фрідріха Генделя (1685-1759) валторнові партії написані in D. Майже всі партії валторн, створені до 1740-х років, написані для одного з чотирьох строїв: C, D, F чи G, серед яких особливо часто траплялися D і F. І майже всі ці партії показують, що композитори розраховували, що в оркестрі є інструмент лише одної довжини.

Німецький композитор Йоганн Маттезон (1681-1764) у своїй книзі «Das neu eröffnete Orchester» (1713) описує склад сучасних йому оркестрів, нюанси гри на кожному інструменті, правила оркестровки. Він вказує, що валторну (Waldhorn) недавно стали застосовувати в театральній і камерній музиці, і що її найживанішим строем є F, а регістр звучить квінтою нижче труби in C. Він також згадує про валторну in G.

Барокова доба досягла кульмінації в розвитку давньої поліфонічної традиції. Як підсумовує В.Громченко, «рівнозначність голосів поліфонічної фактури зумовила рівнозначність інструментів тогочасного, зокрема бахівського оркестру. З цим значною мірою пов'язана й паритетність струнних і духових в оркестрі барокової доби на відміну від оркестру класицистичного періоду, де домінувала струнна група, а духові відігравали здебільшого акомпануючу роль. Водночас, прояви гомофонно-гармонічного початку зумовлювали поступове усвідомлення тембрової неповторності різних інструментів, у тому числі й духових» (с.75). Музика бароко стає драматичнішою, динамічнішою і – більш особистою. Це прямо впливало на вимоги до виконавської майстерності, адже вимагало від музиканта виявлення емоцій, віддзеркалення психічного стану людини, зворушення мелодією гри на валторні глибин душі слухача. У музиці бароко яскравіше, ніж у попередні періоди, виступила темброва виразність і специфічність духових інструментів. Якщо раніше внаслідок абстрактного тлумачення тембрів інструментів в

оркестровках допускалося взаємозаміну інструментів, а навіть інструментів і голосу, то тепер це стало нетиповим. І такі вимоги оркестрування позитивно позначились на розвитку музики для кожного інструменту, зокрема, і для валторни.

Партії валторн у Генделя («Музика на воді» і «Музика феєрверку»), написані in D, F чи G, є то транспонуючими інструментами, то ні, тобто in D нотовані вони октавою вище дійсного звучання, а in F та G нотовані в C і потребують транспозиції. Всі вони розташовані високо і написані у квітастому мелодичному стилі, який однак складений зі здавалось би звичних натуральних звуків. В оркестрових композиціях звучання валторн Гендель застосовував у вигляді поперемінних реплік з трубами, або у вигляді дублювання мелодій труб октавою нижче. В інших випадках валторни грають за гобоєм чи струнними з вимушеними пристосуваннями тоді, коли натуральних звуків не вистарчало.

Партії труби (tromba) і валторни (corno da caccia) у Й.С.Баха (1685-1750) переважно написані in D (наприклад, «Перший Бранденбурзький концерт Фа мажор»), лише в окремих випадках валторни у нього транспонуючі інструменти. Вони в основному мелодичні, з складною композицією суміжних звуків, а тому побудовані у верхньому регістрі натурального ряду.

Набуття духовими інструментами значення однакової ваги зі струнними та іншими інструментами у розкритті музичного задуму творів барокових композиторів, перші прояви гомофонно-гармонічного викладу, де духові інструменти були солюючими і відповідне утвердження в партіях тогочасних духових інструментів домінуючої мелодичної лінії, логічно підвели до виникнення нових музичних жанрів – інструментальних концертів для духових інструментів та духових творів соло. За словами В.Громченка: «Епоха Бароко дала музичній культурі низку визначних зразків сольного духового музичного мистецтва, що й нині залишаються репертуарними. У них максимально сконцентрувалися й типові риси епохи, й передбачення майбутніх періодів,

позначених виходом у художній творчості на перший план проблем внутрішнього світу особистості». (с.77)

Взагалі, музика для валторн А.Скарлатті, А.Вівальді (1678-1741), Г.Ф.Генделя та Й.С.Баха, тогочасні твори для валторн-солістів у супроводі невеликого струнного ансамблю чи клавесина були написані із використанням верхньої, гамоподібної частини натурального звукоряду. Буяновський с. 16. А тому тодішні професійні виконавці мушили віртуозно володіти технікою кларіно, вміти з допомогою лише губ видобувати на натуральній валторні високі чисті звуки.

Від середини 18 ст. почала поширюватись система «транспонуючих» валторнових партій, в одному й тому самому творі вимагали валторн в різних строях. В середині століття появились також партії in Es, E та A, а далі – ще й у високому та низькому B. Тому партитури другої половини 18 ст. вже включаються весь набір з 9 строїв валторн: B (бас), C, D, Es, E, F, G, A, B (альт).

Сьогоднішнім музикантам не завжди легко правильно прочитати і відтворити на сучасних інструментах ці давні записи. Більшість практиків грають високі партії на звичайній валторні, транспонуючи вниз, вважаючи, що валторна in D звучала на септіму нижче запису, валторна in C – на октаву нижче, а валторна in B – взагалі міф. Насправді ретельні дослідження показують, що не все так однозначно. Виконавець і дослідник **такий-то** звертає увагу музикантів на те, що, наприклад, в увертюрі-сюїті Генделя для 2 кларнетів in D і валторни in D питань нема: виразно прочитується використання інструменту D-basso. Натомість у частині «Quoniam tu solus sanctus» в Месі сі мінор Баха не може звучати на октаву нижче написаного шестифуртова валторна строю D, зразки якої збереглись в музеях, бо порушується тембровий колорит. А тоді треба припускати існування якихось інших, незбережених, інструментів. Так само складно з валторнами in C. Відомо, що існували валторни в високому і низькому C. Ще в XIX ст. Берліоз у своєму знаменитому «Великому трактаті про сучасне інструментування і оркестровку» (1843) писав про ці обидва

підвиди інструментів, відзначаючи, що валторни в високому С не транспонують, грати їхні партії в музиці XVIII ст. належить рівно так, як вони написані. Берліоз На сучасних інструментах in F/V дуже важко зіграти партію C-alto без транспонування. Одиниці із сучасних віртуозів здатні на це, тому таку музику тепер грають з трубами замість валторн. Аналогічна ситуація з валторною in B. До середини XIX ст. існували валторни у високому і в низькому В. У музиці бароко і класицизму за замовчуванням мали на увазі B-alto, використання ж інструменту в низькому В завжди відзначалося в партитурах як B-basso. Також збереглося чимало найважчих високих партій для валторн in Es. Хто.

Усі ці приклади свідчать, що валторністи бароко бездоганно знали усі концертні можливості свого інструменту і віртуозно володіли технікою видобування високих звуків на ньому. Концерти Генделя для двох хорів духових інструментів з оркестром, його ж увертюра-сюїта для двох кларнетів і валторни, «Мисливські сюїти» Г.Ф.Телемана (1681-1767), сольні валторнові концерти Й.Й.Кванца (1697-1773), К.Райнгарда, К.Г.Грауна (1704-1759) та інші барокові партитури свідчать про дивовижне за сучасними мірками мистецтво гри на валторні, яке, однак, було типовим для того часу і виконувалось у техніці кларіно. У загальній канві оркестрової музики ці композитори доручили валторнам, поряд з іншими духовими інструментами, важливу роль утворення основи і зв'язності музики, в той час, як струнні додавали енергії і прикрас. Валторни звучали окремо, і в tutti, але щораз виразніше вони ставали зв'язною ланкою всього оркестру, а не лише інструментами, які тільки вели мелодію, які тільки були гучними і важкими. хорк

Деякі партії в оркестрі раннього класицизму не менше складні, ніж барокові. В симфонії мі бемоль мажор Георга Матіаса Монна (1740) валторна in Es піднімається до «фа» третьої октави, а в цілому її сольна партія викладена в діапазоні g1 - f3. В симфонії Леопольда Моцарта ре мажор (Sinfonia da Camera, 1755) для соло скрипки і валторни партія валторни in D викладена в діапазоні

c2 - f3. Ці автори – сучасники Баха – ставили перед валторністами ще вищі, ніж барокові композитори, вимоги, хоча і писали в новому стилі. Хто. Але техніка кларіно була нормативною, загальновідомою і загальнодоступною. Тому, навіть припускаючи наявність у якихось випадках особливих інструментів, можна розглядати техніку кларіно у валторн в музиці бароко і раннього класицизму як типову, звичайну для епохи, методично розроблену.

Хоч вже від середини століття дрезденський валторніст Антон Гампель і його учні пропонували збагачувати звуковий ряд валторни способом утворення закритих звуків, композитори не дуже охоче впроваджували нововведення й далі творили з використанням лише натурального ряду. Як пишуть дослідники, композитори 18 ст. дуже обережно включали закриті звуки у валторнові партії своїх творів аж до самого початку 19 ст. Вони продовжували писати партії для натуральних інструментів, в яких використовувались лише крони. Ханк

2.3. Натуральні валторни в музиці класицизму

Розквіт натуральної валторни припадає на кінець 18 ст. і пов'язаний з творчістю віденських класиків. Ф. Й. Гайдн вважається автором першого написаного концерту для валторни з оркестром. В.А. Моцарт написав 4 концерти для валторн, які в наш час є одними з найчастіше виконуваних творів як на сучасній валторні, так і на натуральній. Бетовен використовував валторну в оркестрових творах і написав сонату для цього інструменту. Кожухар 126.

В інструментальних концертах для сольного інструмента з оркестром на перших порах соліст виділявся з оркестру лише формально. Тематичний матеріал у групі *ripieno*(*tutti*) не протиставлявся сольній партії *concertino*(*solo*). Мелодична лінія по чергово виконувалась солістом і оркестром. Незначні зміни в тематизмі виявлялись у змінах регістрів, тривалості звучання *tutti* та *solo*,

різниці в кількості проведень партій гіріеной concertinotoщо. Відтак розкриття духових інструментів у статусі солюючих більшою мірою засвідчувало наявність інерції мистецьких принципів епохи Бароко, ніж фокусування в них нових, класицистських і, потім, романтичних норм художнього мислення. (Громченко, с.90)

Валторн з кронами, які налаштовували їх на всі 9 відомих строїв, потребували партитури Гайдна, Моцарта та їх сучасників. Вони вимагали від валторн діапазон від другого обертону до 12-го, однак Моцарт уникав крайньої верхньої межі і для валторн строїв вище Es рідко вимагав 11-й чи 12-й натуральні тони. Звісно, і у Гайдна, і в Моцарта іноді використано «закриті» звуки, що показує, що обидва композитори знали про нововведення Гампеля, але вони не хотіли щедро користуватися ними. Хоч там, де це допомагало чистоті звучання, застосовували, наприклад, у Моцарта деколи вказано підвищення 11-го відкритого звука. У мінорі обидва композитори або уникали малої терції, або вживали паралельний мажорний лад, але ніколи не користувались напівзакритим es. Повністю мінорної терції Моцарт уникав так рішуче, що радше використовував інший інструмент, ніж закритий звук валторни (наприклад: в першій частині симфонії «Юпітер» зразу після першої паузи валторни в C-dur грають партію, а потім те ж повторюють фаготи в тональності c-moll). Ханк

Й.Гайдн (1732-1809). В духовій групі композитор мав 2 гобої, 2 фаготи і 2 валторни, м'який звук яких добре поєднувався з фаготами і гобоями. Композитор доручав валторні сольні фрази, побудовані на найбільш красивих натуральних звуках, а також надавав гармонічні функції. Валторна супроводжувала майже всі інструменти, відображаючи характер музики: то активні акорди tutti, які валторна значно підсилювала, то м'яке звучання як супровідний фон для струнних чи дерев'яних солістів, або зовсім тихою педаллю, підтримуючу гармонічну основу музики. Буяновський с. 20-21

Це вже було нове оркестрування, відмінне від барокового. Валторни вільно поєднувались з групою дерев'яних духових інструментів, із струнними, або з обома групами, забезпечуючи зв'язність звучання і тембровий контраст, яку б тональність не використовували. Вони брали участь в таких мелодичних побудовах, які можна скласти з обмеженого ряду натуральних звуків, або у сольних партіях. Витримані звуки в октавах і квінтах звичні і характерні для валторн як у forte, так і в piano, а з допомогою самостійних ритмічних фігур вони надавали новизни і різноманітності оркестровій музиці. Обмеженість виражальних засобів натурального звукоряду не була перешкодою для того, щоб валторни отримували своєрідні цікаві індивідуальні партії, водночас виконуючи роль зв'язної ланки різних груп інструментів. І саме ця роль збереглась за цим інструментом в оркестрі і до тепер. Ханк

В гайднівському оркестрі закріпилась спеціалізація валторністів високих переважно перша валторна і низьких – друга. Як правило обидві валторни мали один стрій, хоч були й винятки. Гайдн був також одним з засновників класичного концерту для валторни з оркестром: написав 2 концерти для 1 валторни і 1 для двох. Але застосовував він головним чином натуральні тони часом писав в характері мисливських інтонацій, але заслуга його в тому, що впровадив теми, де валторна звучить м'яко і наспівно. Буяновс. С. 22

У В.А.Моцарта (1756-1791) в 4 концертах для валторни з оркестром розкриваються нові виражальні можливості цього інструменту – красивий ліричний спів. У фортепянному квінтеті, в квінтеті для валторни і струнних Моцарт відводить валторні великі кантиленні епізоди, особливо у повільних частинах сонатного циклу (Andante). Буянов. С. 22 моцарт ще більше надавав в оркестрах і симфоніях валторнам роль гармонійної підтримки ніж Гайдн, доповнюючи її тембровим виділенням окремих тонів . для цього Моцарт нерідко доручав валторнам унісонні звуки на р. Також він розширив сольні фрази, а її підголоски і окремі звуки чути майже у всіх оркестрових творах.(Буянов с. 23)

Твори Моцарта вимагали від валторністів великої майстерності, бо треба було грати губами і гамоподібні пасажі в концертах, і віртуозні епізоди в камерних творах а іноді цілі пєси чи частин (концертне рондо, квінтет для валторн, скрипки, двох альтів і баса).(Буянов. 23.)

Класицизм, який ставив людину в центр буття, ґрунтувався на ідеях раціоналізму, що породжував уявлення про гармонічність світобудови, розумність світоустрою, націлював на досягнення в художній творчості досконалості, ретельне оздоблення, філігранну обробку деталей, збалансованість усіх параметрів музичної композиції. Безумовно, виконавська майстерність музикантів-солістів, як втілення ідеалу музично-художньої досконалості, вимагала блискучої, виразної та змістовно-концентрованої гри, найвищого ступеня майстерності володіння інструментом. У річищі самої такої естетично-музично-виконавської діяльності розкривалась особлива роль постаті соліста-інструменталіста, зокрема виконавця на духовому академічному інструменті. Зникнення уваги до сценічно-одноосібного духового художньо-довершеного акту творчості також пов'язане з утвердженням та стрімким розповсюдженням гомофонно-гармонічного стилю, що безпосередньо вплинув на специфіку академічного оркестру. У ньому духові інструменти отримали нові функції, що найбільш яскраво виявлялись в акордовому, колористичному призначенні, «мозаїчному» використанні у побудові оркестрового звучання. Безперечно, таке розуміння специфіки духового інструментарію не сприяло розвитку сольного, індивідуального виконавства на духових інструментах (Громченко, с.91-2)

Нову роль отримала натуральна валторна в творчості Л.Бетовена 1770-1827. У нього вона звучить героїчно. В його симфоніях, опері «Фіделіо» і увертюрах до неї, в камерних деяких творах (сонаті для валторни з фортепіано, секстеті зі струнними, секстеті з кларнетами і фаготами та ін.) валторна має енергійні партії. Це вимагало інших виконавських прийомів – рішучості, ритмічної упругості, сили і динаміки. Як пише Буяновський в аналізі сонати фа

мажор с.25, скупими засобами натуральної валторни іноді всього кількома звуками Бетовен створює образи героїчного прагнення, вольового наміру, ліричних роздумів і закликів до боротьби. Тоді ці складні завдання успішно виконував той самий учень Гампеля, богемський валторніст Штіх (Пунто) 1746-1803, саме його гра надихнула Бетовена на створення цієї сонати і саме він її вперше виконував. С.26.

В іншому випадку композитор доручає валторні кантиленні соло, повільні музичні роздуми (секстет з 2 валторнами, септет, соло четвертої валторни з Adagio 9-ї симфонії. Словом, бетовен використовував валторни різноманітно: в ансамблі з дерев'яними інструментами, соло, унісони, а в Героїчній симфонії навіть впровадив тріо валторн. Більшість творів Бетховена написано для 2 валторн, але деколи і для 4. Тоді розподіл партій для другої пари валторн був таким самим як для першої, але стрій їх переважно був іншим. 4 валторни могли забезпечити повну гармонію, а застосування різних строїв ще більше збільшило можливості їх використання в оркестрі, тому у 19 ст. закріпився квартет валторн. С.27

Утвердження жанру симфонії та досягнення її еталонних зразків уже в творчості Й.Гайдна та В.-А.Моцарта, потім у симфонізмі Л.Бетховена розкривало оркестр того часу як «найдосконаліший інструмент» європейського музичного мистецтва. «Кристалізація симфонічних принципів у класицистський період у симфонічних жанрах, сольній і ансамблевій інструментальній, у тому числі фортепіанній (насамперед жанр сонати) музиці свідчило, що вперше світське інструментальне музичне мистецтво піднялось до втілення власними засобами складних філософських концепцій буття. Це виразно простежується в еволюції симфонізму від Й.Гайдна до Л.Бетховена». Усе це підтверджувало істотне ускладнення технічного арсеналу тогочасного музичного мистецтва, «виражальних засобів, образної системи, загалом партитури твору, отже, всіх аспектів виконавства» [57,9]. Громченко с. 97

В інших країнах принципи використання натуральних валторн також носили класичний характер, це і тонкий гармонічний акомпанемент, і участь у загальній оркестровій тканині і сольні репліки і імітація мисливських сигналів. Л.Керубіні (1760-1842) склав 2 сотати для валторни і струнного оркестру, де валторна мала кантиленні і віртуозні партії. Ф.Дювернуа (1765-1838) соліст оркестра Паризької опери і автор підручника з гри на розі створив ряд ансамблевих творів для валторни.

Валторніст Л.Допра 1781-1868 славився як віртуоз і композитор свого інструменту і як учитель для басової і альтової валторни. Ще один французький виконавець на натуральній валторні Ж.Галле 1795-1864 був автором багатьох етюдів і фантазій для валторни соло і теж був педагогом. С. 28

У Франції та Італії валторну найчастіше застосовували в опері її наспівність чудово узгоджувались з вокальними партіями. Валторни добре врівноважували звучання оркестру посилюючи струнну і дерев'яну групи і пом'якшуючи мідні духові.

З другої половини 18 ст валторна вже стала поширеною повсюдно. Концертний репертуар створювався як композиторами, так і валторністами віртуозами (Л. Керубіні, Ф. Дювернуа, Л. Ф. Допра, Ж. Галле).

Французи і Італійці використовували валторну переважно в опері. Російські композитори О. А. Козловський, А. А. А. Аляб'єв, М. І. Глінка в своїх оркестрових і оперних творах давали валторні сольні епізоди.

Після того, як у кінці 18 ст. був винайдений вентиляльний механізм (вентильна система) для труб і валторн ці інструменти з натуральних перетворились у хроматичні, і поступово (з другої половини 19 ст.) тільки вони стали учасниками оркестрів. Натомість натуральні валторни тепер використовують лише в автентичних оркестрах та ансамблях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кожухарь В.И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учебное пособие. СПб: Лань, Планета Музыки, 2009. 320 с.: ил.

Карс А. 'История оркестровки' - Москва: Музыка, 1989
<http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000002/index.shtml>

Буяновский В.М. Валторна. Москва: Музыка, 1971. 69 с.

Громченко В.В.Г 87Духове соло в європейській академічній композиторській тавиконавській творчості ХХ –початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ–Дніпро: ЛПРА, 2020. 304с.

Фукуркин А.В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика. Автореф. Дисс. На соиск.уч..степени канд. наук 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 2015. 25 с.

В.Апатського та С.Цюлюпи «Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку». Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України.2007. В. 2. С.6–13.

В.Посвалюка «Труба в епоху бароко» (2009) Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. 2009. В.83. С. 12–20.