

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН Є

УДК 781.22.646.7.68:785(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЗВУКООБРАЗ ВАЛТОРНИ В АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВІЙ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

02 – Культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ / **Чжан Є**

Науковий керівник: **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор

Суми – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Є. Звукообраз валторни в ансамблево – оркестровій інтерпретації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2025.

Валторна – один із найскладніших для опанування мундштучних музичних інструментів сімейства мідних духових, що з’явився наприкінці XIV століття. Звичайно, вивчення звукообразу валторни потребує звернення до малодосліджених питань інструментальної культури, одним з яких на сьогодні залишається усвідомлення закономірностей еволюційного розвитку валторнового мистецтва, трансформаційні зміни в якому відбуваються в тісному зв’язку з процесом становлення органологічних характеристик валторни та її конструкційних параметрів.

Загалом, означена проблема має резерви щодо остаточного вивчення. Теоретико-методологічною основою для кваліфікаційного дослідження стали праці М. Преторіуса, Е. Тарра, П. Тріше, А. Гампеля та ін., а також, українських дослідників: В. Апатського, В. Громченка, О. Вар’янка, В. та Л. Богданових, І. Палій, І. Якустіді та ін. Проте, незважаючи на те, що сучасне музикознавство у своїх здобутках вже має певні важливі напрацювання щодо різноманітних питань мистецтва гри на духових інструментах та оркестрового виконавства, на сьогоднішній день проблема звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації як цілісне мистецьке явище, що тривалий час динамічно розвивалося в еволюційній єдності з самим інструментом, залишається малодослідженою.

Це зумовлює актуальність і новизну теми дисертації та визначає її науково-практичне спрямування у напрямку обґрунтування методологічно доцільних позицій дослідження трансформаційних змін звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

Мета дослідження полягає у висвітленні історико-культурних особливостей валторнового мистецтва та специфіки звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

У першому розділі розглянуто історико-органологічні та музикознавчі аспекти дослідження мистецтва гри на валторні. У фокусі уваги опинились питання генези та еволюції валтороподібних інструментів та органології валторни у динаміці культурно-історичних змін. Матеріал цього розділу надає підстави для дослідження валторнового виконавства у таких проєкціях: органологія валторни в контексті усвідомлення закономірностей її інструментальної трансформації в процесі музично-культурної еволюції; історична еволюція духових інструментів у світовій музичній культурі; інструментознавство в галузі духових інструментів, історія розвитку ансамблево-оркестрового жанру, в якому валторна виступає невід'ємним учасником; проблеми особливостей звукоутворення на мідних духових, у тому числі, на валторні, вдосконалення валторнового виконавського мистецтва, узагальнення виконавських виражальних засобів в інструментальній музиці та їх екстраполяція на виконавську практику.

Другий розділ «Музичний образ у проєкції валторнового мистецтва» присвячено дослідженню звукообразу крізь призму валторнового мистецтва. Особливу увагу приділено звукообразу, як універсальній категорії, яка передбачає процес створення музичного взірця під час композиторської та виконавської практики, а також процес його сприйняття слухачами. Розглянуто звукообраз як феномен, в якому віддзеркалюється певна історична епоха та національний світогляд, тісно пов'язані з образною семантикою, інтонаційною символікою та комплексом виражальних засобів. Досліджено трансформації звукообразу валторни в контексті багатовікового історичного розвитку виконавства на духових інструментах, в тому числі, валторнового.

У цьому зв'язку проаналізовано роботи Ю. Алжиєва, В. Осадчої, О. Козаренко, Н. Рябухи, Л. Шаповалової, С. Шипа, Ван Янсуя та ін., в яких

висвітлюється проблема музичної стилістики, художнього образотворення, звукового образу.

У третьому розділі «Валторнові звукообрази в ансамблево-оркестровій творчості Китаю» висвітлено питання становлення та розвитку духового інструментарію в контексті китайських національних традицій. У цьому аспекті розглянуто еволюційні процеси духового оркестрового виконавства Китаю з урахуванням творчих надбань європейського зразка. Відзначено, що оркестрова духова музика займає особливе місце у музичній спадщині китайських композиторів, еволюціонуючи разом із загальними тенденціями розвитку культури та, водночас, зберігаючи багатовікові національні традиції.

Узагальнено основні характеристики звукообразу в сучасній китайській оркестровій духовій музиці на прикладі творчості Інъ Циня, Ван Хешена, Джі Ченга. Звукообраз валторни забезпечує втілення етнічно характерної стилістики композиції у поєднанні з характеристиками академічної музики (твори «Нічна краса пасовиська» Інъ Циня, «Дорога в небо» Ван Хешена, «Хвала» Чен Дана, марші Джі Ченга).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження визначається тим, що *вперше*:

- розглянуто валторнове інструментальне мистецтво з огляду на специфіку звукообразу в ньому як об'єкті всебічного історико-теоретичного аналізу;
- схарактеризовано звукообраз крізь призму валторнового мистецтва;
- з'ясовано взаємозв'язок китайської та європейської валторнової музики в контексті інтеграційних процесів;
- висвітлено синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу взірців китайської валторнової музики в ансамблево-оркестрових інтерпретаціях;
- введено до наукового обігу маловідомі твори китайської ансамблево-оркестрової музики для валторни, які демонструють особливу специфіку звукообразу цього інструмента.

Уточнено наукові положення щодо:

- історико-культурних та жанрово-стильових особливостей китайської валторнової інструментальної музики.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про:

- специфіку звукообразу в духовій інструментальній музиці;
- виконавські підходи щодо втілення звукообразу валторни в китайській духовій музиці.

Ключові слова: валторна, звукообраз, інтерпретація, ансамблево-оркестрове виконавство, духовий оркестр, стильова парадигма, інструментальне мистецтво, духова інструментальна музика, історична динаміка, органологія, конструкційні особливості інструменту, еволюція валторноподібних інструментів, виконавські традиції.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ye Zhang. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century. *Актуальні питання гуманітарних наук.* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. С. 105 – 109.

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-16>

https://aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_1/18.pdf

2. Чжан Є. Валторнове виконавство в контексті музично-інтерпретаційних процесів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей.* Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2) 191 - 200

[file:///D:/Downloads/PDF%20\(3\).pdf](file:///D:/Downloads/PDF%20(3).pdf)

<https://doi.org/10.33287/222452>

3. Zhang Ye. Peculiarities of performing technique development in French horn art. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. № 5. С. 113–119. doi:

<https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-15>

<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2020/1902>

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Чжан Є. Творчі підходи у музичній інтерпретації : *матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи»*, 26 грудня, 2024 р. С. 150 – 152.

5. Чжан Є. Валентин Марухно як видатний представник української валторнової школи. VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». 7 листопада 2024 року Київ 2024. С. 380 – 381.

6. Чжан Є. Особливості інтерпретації на валторні в оркестровій музиці. *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань, 6–7 груд. 2024 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. — Суми : Триторія, 2025. 421 – 429.*

7. Ye Zhang. Musical-instrumental art in the renaissance era. *Ювілейна палітра 2024 : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року).* – Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 160 – 164.

ABSTRACT

Zhang Ye. The sound image of the French horn in ensemble and orchestral interpretation. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for Doctor of Philosophy degree in the field of knowledge 02 Culture and Art, in the specialty 025 Musical Art. – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2025.

The French horn is one of the most difficult to master mouthpiece musical instruments of the brass family, which appeared at the end of the 14th century. The study of the sound image of the French horn requires addressing little-studied issues of instrumental culture, one of which today remains the awareness of the laws of the evolutionary development of French horn art, the transformational changes in which occur in close connection with the process of formation of the organological characteristics of the French horn and its construction parameters.

In general, the specified problem has reserves regarding the final study. The theoretical and methodological basis for the qualification study was the works of M. Pretorius, E. Tarr, P. Trichet, A. Gampel and others, as well as Ukrainian researchers: V. Apatskyi, V. Hromchenko, O. Varianko, V. and L. Bohdanov, I. Palii, I. Yakustidi and others. However, despite the fact that modern musicology already has some important developments in its achievements regarding various issues of the art of playing wind instruments and orchestral performance, today the problem of the sound image of the French horn in ensemble and orchestral interpretation as a holistic artistic phenomenon that has been dynamically developing for a long time in evolutionary unity with the instrument itself remains poorly studied.

This determines the relevance and novelty of the topic of the dissertation and determines its scientific and practical orientation in the direction of substantiating methodologically expedient positions for the study of transformational changes in the sound image of the French horn in ensemble and orchestral interpretation.

The purpose of the study is to highlight the historical and cultural features of French horn art and the specifics of the sound image of the French horn in ensemble and orchestral interpretation.

The first section examines the *historical-organological and musicological aspects of the study* of the art of playing the French horn. The focus of attention was on the issues of the genesis and evolution of French horn-like instruments and the organology of the French horn in the dynamics of cultural and historical changes. The material of this section provides grounds for the study of French horn performance in the following projections: organology of the French horn in the context of understanding the patterns of its instrumental transformation in the process of musical and cultural evolution; historical evolution of wind instruments in world musical culture; instrumental science in the field of wind instruments, the history of the development of the ensemble-orchestra genre, in which the French horn is an integral participant; the peculiarities of sound production on brass instruments, including the French horn, the improvement of French horn performing art, the generalization of performing expressive means in instrumental music and their extrapolation to performing practice.

The second section, “Musical Image in the Projection of French Horn Art”, is devoted to the study of sound image through the prism of French horn art. Particular attention is paid to sound image as a universal category that involves the process of creating a musical pattern during compositional and performing practice, as well as the process of its perception by listeners. Sound image is considered as a phenomenon that reflects a certain historical era and national worldview, closely related to figurative semantics, intonation symbolism and a complex of expressive means. Transformations of the French horn sound image are studied in the context of the centuries-old historical development of performance on wind instruments, including the French horn.

In this regard, the works of Yu. Alzhyiev, V. Osadcha, O. Kozarenko, N. Riabukha, L. Shapovalova, S. Shyp, Wang Yangsui et al. are analyzed, which

highlight the problem of musical stylistics, artistic image formation, sound image etc.

The third section, “Horn sound images in the ensemble and orchestral creativity of China”, highlights the issue of the formation and development of wind instruments in the context of Chinese national traditions. In this aspect, the evolutionary processes of Chinese wind orchestral performance are considered, taking into account the creative achievements of the European model. It is noted that orchestral wind music occupies a special place in the musical heritage of Chinese composers, evolving together with the general trends in the development of culture and, at the same time, preserving centuries-old national traditions.

The main characteristics of the sound image in modern Chinese orchestral wind music are summarized using the works of Yin Qing, Wang Hesheng, and Ji Cheng as an example. The sound image of the horn provides the embodiment of the ethnically characteristic stylistics of the composition in combination with the characteristics of academic music (the works “Night Beauty of the Pasture” by Yin Qing, “Road to Heaven” by Wang Hesheng, “Praise” by Chen Dan, and marches by Ji Cheng).

The scientific novelty of the obtained research results is determined by the fact that *for the first time*:

- the horn instrumental art is considered in view of the specifics of the sound image in it as an object of comprehensive historical and theoretical analysis;
- the sound image is characterized through the prism of horn art;
- the relationship between Chinese and European horn music in the context of integration processes is clarified;
- the synthesis of Chinese national traditions with world musical experience is highlighted through stylistic analysis of samples of Chinese horn music in ensemble and orchestral interpretations;
- little-known works of Chinese ensemble and orchestral music for the horn are introduced into scientific circulation, which demonstrate the special specificity of the sound image of this instrument.

The scientific provisions regarding:

- historical-cultural and genre-stylistic features of Chinese horn instrumental music are clarified.

The scientific ideas regarding the specificity of the sound image in wind instrumental music *were concretized*.

The performance approaches to the embodiment of the sound image of the horn in Chinese wind music *have been further developed*.

Key words: *French horn, sound image, interpretation, ensemble-orchestra performance, brass band, style paradigm, instrumental art, brass instrumental music, historical dynamics, organology, construction features of the instrument, evolution of French horn-like instruments, performance traditions.*

List of the author's publications

Articles in scientific professional journals of Ukraine

1. Ye Zhang. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century. *Актуальні питання гуманітарних наук*. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. С. 105 – 109.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-16>
https://aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_1/18.pdf
2. Чжан Є. Валторнове виконавство в контексті музично-інтерпретаційних процесів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2) 191 - 200
[file:///D:/Downloads/PDF%20\(3\).pdf](file:///D:/Downloads/PDF%20(3).pdf)
<https://doi.org/10.33287/222452>
3. Zhang Ye. Peculiarities of performing technique development in French horn art. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5. С. 113–119. doi:
<https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-15>
<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2020/1902>

Published works of an approbation character

4. Чжан Є. Творчі підходи у музичній інтерпретації : *матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи»*, 26 грудня, 2024 р. С. 150 – 152.

5. Чжан Є. Валентин Марухно як видатний представник української валторнової школи. VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». 7 листопада 2024 року Київ 2024. С. 380 – 381.

6. Чжан Є. Особливості інтерпретації на валторні в оркестровій музиці. *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань, 6–7 груд. 2024 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. — Суми : Триторія, 2025. 421 – 429.*

7. Ye Zhang. Musical-instrumental art in the renaissance era. *Ювілейна палітра 2024 : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року).* – Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 160 – 164.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ВАЛТОРНОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИКО-ОРГАНОЛОГІЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС.....	21
1.1. Генезис валторноподібних інструментів та особливості їхньої еволюції в історичній перспективі.....	21
1.2. Валторнове мистецтво як предмет музикознавчої рефлексії та науково-дослідних студій.....	48
1.3. Сучасний стан валторнової виконавської практики у вимірі ансамблево-оркестрового інтерпретаційного процесу.....	71
Висновки до розділу 1.....	94
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ОБРАЗ У ПРОЕКЦІЇ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА.....	97
2.1. Поняття звукообразу в системі категорій музичного мистецтва.....	97
2.2. Особливості звукообразу валторни у західноєвропейській музичній традиції.....	104
Висновки до розділу 2.....	126
РОЗДІЛ 3. ВАЛТОРНОВІ ЗВУКООБРАЗИ В АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ.....	128
3.1. Духові інструменти в системі китайських національних музичних традицій.....	128
3.2. Специфіка трактування валторнових партій у китайських ансамблево-оркестрових композиціях.....	140
Висновки до розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173
ДОДАТКИ.....	197

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність звернення до проблематики валторнового мистецтва зумовлена багатовимірними можливостями цього інструмента як у сольному, так і в ансамблево-оркестровому контексті. Валторна вирізняється шляхетним, дещо меланхолійним тембром, широкою палітрою звуковиражальних засобів і впродовж століть приваблювала увагу митців різних епох. Її своєрідне звучання знайшло відображення у творчості провідних композиторів барокової, класичної, романтичної та сучасної доби, а виконавська практика формувалася завдяки майстерності видатних інтерпретаторів та удосконаленням інструмента виробниками. У сучасних умовах ці аспекти привертають увагу дослідників – музикознавців, культурологів, педагогів та практиків-виконавців, які прагнуть ґрунтовно осягнути феномен валторнового мистецтва і, зокрема, специфіку його звукообразності.

Як один із провідних духових інструментів симфонічного оркестру, валторна наділена унікальними художньо-виражальними властивостями. Її звучання поєднує в собі м'якість і силу, внутрішню теплість та урочистість, що надає музиці особливого емоційно-естетичного виміру. Завдяки широкому діапазону та неповторним тембровим характеристикам вона здатна відтворювати як лірико-споглядальні інтонації, так і динамічно-драматичні кульмінації, формуючи неповторний звуковий образ у колективному виконавстві.

Необхідність наукового осмислення природи валторнового виконавства на сучасному етапі визначається потребою розробки низки малодосліджених питань. Серед них – особливе місце належить проблемі звукообразу валторни, розглянутому в ансамблево-оркестровій інтерпретації. Саме ця проблематика становить ядро запропонованого дослідження.

У попередніх століттях окремі аспекти валторнової практики розглядались у працях визначних теоретиків і педагогів. Серед них слід назвати «Улаштування музики» М. Преторіуса, «Трактат про музичні інструменти» П. Тріше, «Основний трактат про всі духові інструменти» О. Вендерброка, «Школу для першої і другої валторни» А. Гампеля та Я. Штіха, «Школу для валторни» Ф. Дювернуа. Викладена в них методика гри безпосередньо залежала від органологічних властивостей інструментів відповідної доби та обмежувалася можливостями їхньої конструкції.

У XX – на початку XXI століття наукові праці зосереджуються вже на осмисленні проблем сучасного духового виконавства, особливостей конструкції та вдосконалення інструментів. Серед них – «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» В. Апатського, «Історія духового музичного мистецтва України» В. Богданова, «Духове соло в європейській академічній композиторській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика» В. Громченка та інші. Ці роботи відзначаються універсальністю і створюють базу для подальшого вивчення специфіки валторнового виконавства.

Історичний розвиток валторни розглядався в тісному зв'язку з еволюцією всієї групи духових інструментів. Цю лінію дослідження простежуємо у працях «Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні» Ю. Лошкова, «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» П. Круля. Окремі аспекти висвітлено в дисертаційних дослідженнях: «Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва» Є. Чурікова, «Значення тембру валторни у процесі навчання» І. Якустіді та інших.

Представлений науковий доробок репрезентують широкий спектр підходів до виконавських проблем, проте розкривають їх здебільшого у фрагментарному вигляді. Натомість сучасна наука потребує комплексного аналізу валторнового мистецтва як цілісної художньої системи, розвиток якої пов'язаний із трансформаціями в органології, змінами соціокультурних

функцій інструмента та його ролі у виконавському процесі. Таким чином, попри вагомі досягнення музикознавства, проблема осмислення валторнового виконавства в ансамблево-оркестровій практиці крізь призму звукообразу залишається відкритою і потребує подальшої розробки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка в межах наукової теми кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489).

Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року).

Мета дослідження полягає у висвітленні історико-культурних засад розвитку валторнового мистецтва та виявленні специфіки звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

Реалізація заявленої мети обумовила необхідність вирішення низки **завдань**, серед яких:

- охарактеризувати валторнове мистецтво як соціокультурний і художній феномен;
- проаналізувати особливості ансамблево-оркестрової інтерпретації валторнових творів у XX–XXI століттях;
- розкрити сутність поняття «звукообраз» у контексті валторнового мистецтва;
- виявити специфіку китайської валторнової музики в ансамблево-оркестровій інтерпретації;
- розглянути звукообраз валторни в контексті китайських національних традицій.

Об'єкт дослідження — звукообраз в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

Предмет дослідження – специфіка звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

Методологічна основа дослідження передбачає комплексне використання історико-ретроспективного, функціонально-органологічного, системного підходів.

Історико-ретроспективний підхід дав змогу відтворити процес еволюції валторни, виявити ключові етапи становлення ансамблево-оркестрового виконавства на цьому інструменті.

Функціонально-органологічний підхід забезпечив можливість дослідити конструктивні та виконавсько-звукові параметри валторни й валторноподібних інструментів, розкрити їхні художньо-виражальні ресурси.

Системний підхід дозволив об'єднати отриману інформацію та простежити загальні закономірності розвитку ансамблево-оркестрової практики, виокремити спільні композиційні та інтонаційно-тематичні особливості у творах із валторною партією.

Поряд із цим використано такі методи, як порівняльний та жанрово-стильовий аналіз, що дали можливість співвіднести органологічні та художньо-виражальні характеристики різних етапів еволюції інструмента. Застосовано системоутворюючий метод для осмислення структурних закономірностей музичного мистецтва, метод абстрагування для перевірки об'єктивності здобутих результатів, метод класифікації для групування виконавських прийомів, пов'язаних із формуванням звукообразу. Також методи синтезу й узагальнення використано для опрацювання матеріалу та формулювання висновків.

Дисертаційна праця ґрунтується на досягненнях історичного та теоретичного музикознавства, а також спирається на напрацювання у сфері інструментознавства й органології, музичної акустики, виконавського музикознавства та методики викладання гри на інструментах. Це дозволило здійснити комплексне вивчення феномену валторного мистецтва в його багатопланових проявах.

Теоретична база дослідження визначається комплексом наукових праць, що відображають різні напрями розвитку музикознавчої думки:

- дослідження проблем історичної еволюції духових інструментів (у тому числі, валторни) у світовій музичній культурі, а також особливостей становлення та розаїтку духового виконавського мистецтва (праці В. Апатського, В. Богданова, В. Буяновського, В. Громченка, А. Карпяка, В. Качмарчика, П. Круля, І. Палій, В. Посвалюка, Ю. Рудчука, М. Терлецького, Є. Чурікова, І. Якустіді та інших), у яких висвітлюються закономірності становлення духових інструментів, їх органологічні зміни та виконавські традиції;

- роботи з інструментознавства, що охоплюють вивчення мідних духових інструментів, оркестровки та історії розвитку оркестрового жанру музичного мистецтва (Г. Берліоз, Ш. Відор, К. Закс, А. Карс, В. та Л. Богданови, С. Цюлюпа, В. Латко, С. Коробецька, Ю. Лошков, О. Олійник, А. Понькіна та інші), де простежуються загальні процеси еволюції духових оркестрів та їхнього репертуару;

- праці, присвячені вивченню феномену звукообразу в музичному мистецтві (Ю. Алжнєв, В. Осадча, О. Безбородько, О. Козаренко, Д. Наливайко, І. Пясковський, І. Романюк, Н. Рябуха, І. Стадник, О. Фекете, Л. Шаповалова та інші), які розкривають специфіку художнього образотворення в інструментальній музиці;

- систематизаційні праці, що стосуються аналізу загально-музичних та виконавських виражальних засобів, новітніх прийомів і технік гри та їх проєкції на виконавську інтерпретацію музичного твору (А. Карпак, І. Палійчук, Чжу Чанлей, Л. та Д. Максименки, М. Мимрик, М. Муєдінов, О. Стахевич, А. Сташевський, Ху Пінь та інші), що дозволяє уточнити сучасні виконавські підходи;

- дослідження сучасної музичної стилістики, інтерпретації, музичної семіотики та текстології (Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, Ю. Грібіненко, О. Зав'ялова, О. Зінкевич, І. Котляревський, В. Москаленко,

Л. Касьяненко, О. Самойленко, О. Ляшенко, І. Пясковський, А. Черноіваненко, С. Шип, І. Юдкін та інші), які надають ґрунтовну методологічну базу для дослідження виконавської інтерпретації;

- праці, які висвітлюють історію та практику оркестрового виконавства Китаю та гри на духових інструментах (Ден Цзякунь, Хуан Кайдян, Лі Ісюань, Сун Пенсян, Ло Кунь, Лі Дзінь, Ян Чженюй, Чжан Цзіньцю та інші), які створюють необхідне підґрунтя для аналізу специфіки інтеграції китайської духової музики у світовий культурний контекст.

Зазначений комплекс наукових джерел формує теоретичну основу для комплексного вивчення проблеми звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження визначається тим, що *вперше*:

- розглянуто валторнове інструментальне мистецтво з огляду на специфіку звукообразу в ньому як об'єкті всебічного історико-теоретичного аналізу;
- схарактеризовано звукообраз крізь призму валторнового мистецтва;
- з'ясовано взаємозв'язок китайської та європейської валторнової музики в контексті інтеграційних процесів;
- висвітлено синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу взірців китайської валторнової музики в ансамблево-оркестрових інтерпретаціях;
- введено до наукового обігу маловідомі твори китайської ансамблево-оркестрової музики для валторни, які демонструють особливу специфіку звукообразу цього інструмента.

Уточнено наукові положення щодо:

- історико-культурних та жанрово-стильових особливостей китайської валторнової інструментальної музики.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про:

- специфіку звукообразу в духовій інструментальній музиці;

- виконавські підходи щодо втілення звукообразу валторни в китайській духовій музиці.

Практичне значення одержаних результатів дослідження зумовлене тим, що проведений історико-культурний аналіз відкриває нові можливості для розвитку китайської духової музики та сприяє більш глибокому усвідомленню її ролі в сучасному мистецькому процесі. У ході дослідження було суттєво оновлено джерельну базу, присвячену творчості китайських композиторів та виконавців у сфері валторнового мистецтва, що створює підґрунтя для подальших наукових розвідок. Дисертація окреслює перспективи пізнання специфічних виконавських і композиторських прийомів, які знаходять вияв у сучасній інструментальній практиці.

Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін «Історія музичного мистецтва», «Історія музичного виконавства», «Інструментальний ансамбль», а також у класі основного інструмента. Вони придатні як додаткове джерело для репертуарного забезпечення студентів-інструменталістів і як основа для створення методичних рекомендацій, спрямованих на вдосконалення процесу навчання ансамблево-оркестрової гри.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т. ч. *міжнародних*: «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи» (26 грудня 2024 р., Суми) та *всеукраїнських*: «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (7 листопада 2024 р., Київ); IV Черкашинські читання. Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції (6-7 грудня 2024 р., Харків); «Ювілейна палітра-2024» (11-12 грудня 2024 р., Суми).

Публікації. Основні результати кваліфікаційної роботи висвітлено в 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові, 4 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертаційне дослідження складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (257 найменувань) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 198 сторінок, основний текст викладено на 172 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ВАЛТОРНОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИКО-ОРГАНОЛОГІЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

1.1. Генезис валторноподібних інструментів та особливості їхньої еволюції в історичній перспективі

Аналізуючи еволюцію виконавської техніки у валторновому мистецтві, неможливо оминати питання художньо-виражальних ресурсів інструмента, його темброво-звукових характеристик, конструктивних та органонологічних особливостей, а також шляхів їх трансформації в історико-культурному вимірі. У контексті концепції взаємозалежності та спіралеподібності розвитку тріади «інструмент – виконавець – репертуар», розробленої А. Сташевським [166, с.133]. Художні можливості валторни перебувають у прямій кореляції з її конструктивними параметрами: вони зумовлюють виконавську майстерність і водночас самі змінюються під її впливом. Саме тому доцільним є звернення до органонологічної еволюції валторни як інструмента, простеженого крізь призму культурно-історичних етапів, що визначили його виражальний потенціал та виконавські практики. Згідно з даною концепцією, художні можливості музичного інструмента тісно взаємопов'язані з його конструктивними характеристиками: вони визначають рівень виконавської майстерності, але водночас і самі перебувають у стані постійної зміни під впливом розвитку техніки виконання. Тобто йдеться про складний процес взаємодії, у якому жоден компонент не існує ізольовано, а всі вони формують єдиний цикл культурно-мистецької еволюції. Відомо, що жоден музичний інструмент не залишався в історії в незмінному вигляді. Від моменту своєї появи і до сучасності вони зазнавали численних конструктивних трансформацій: змінювалися матеріали виготовлення, форми корпусу, розмірні пропорції, акустичні властивості; удосконалювалися технічні можливості й виражальний потенціал. Цей процес органонологічного вдосконалення був універсальним і охоплював усі типи інструментів, у тому числі духові. Сучасна валторна не є

винятком – вона також пройшла тривалий і складний шлях розвитку від найпримітивніших форм до досконалого професійного інструмента. Подібно до інших духових інструментів, її витoki сягають глибин прадавніх цивілізацій. Археологічні й історичні свідчення підтверджують, що перші музичні «знаряддя» виникали з предметів природного походження чи побутових речей, здатних видавати звук при пропусканні крізь них повітря. Це могли бути порожнисті тростини, очерет, роги тварин, мушлі та інші предмети довкілля. Саме подібні «звучні предмети» стали основою для появи перших духових інструментів. Найдавнішими зразками, які можна віднести до пращурів усіх амбушюрних інструментів (у тому числі й валторни), дослідники називають великі морські мушлі та рогоподібні утворення. Дослідники В.О. Богданов та Л.Д. Богданова датують їх використання ще добою палеоліту [22, с.115].

Формування виду *Homo sapiens* у пізньому палеоліті (IX–VII тис. до н.е.) стало визначальним етапом не лише для появи перших знарядь праці, але й для становлення найдавніших форм мистецької діяльності, серед яких важливе місце посідає виготовлення музичних інструментів. Деякі дослідники, зокрема Є. Чуріков (на основі досліджень П. Делія) [60; 199], датують виникнення перших рогоподібних духових інструментів ще пізнішим часом – коли сформувалася полінезійська цивілізація (II–I тис. до н.е.).

Гра на цих досить простих на перший погляд інструментах була доволі складною. Вони не мали мундштуків, і тому виконавець мусив прикладати губи прямо в середину вузького краю та продувати значну кількість повітря, щоб видобути звук [60]. Первісне їх застосування мало чітко окреслений сигнальний характер: за допомогою цих звуків передавалися важливі повідомлення або попередження. Подальший розвиток духових інструментів був пов'язаний із переходом від природних зразків до штучно виготовлених. Для цього використовувалися різноманітні матеріали: кістка, глина, дерево, а через певний час – перші метали (мідь, бронза, срібло). Спершу інструменти зберігали пряму форму, але поступово їх форми почали видозмінюватися та

варіюватися: загинатися, набуваючи округлого вигляду. Загальновідомо, що перші духові інструменти могли застосовуватися як засіб зв'язку або сигналу про щось. Уже з XII століття археологічні та іконографічні пам'ятки засвідчують їх поширення у зігнутий, близькій до сучасної валторни формі [199].

Більшість дослідників вважає прямим попередником валторни «мисливський ріг» [8; 25]. Його функціональне застосування охоплювало різні сфери життя. У військовій справі він слугував засобом передавання сигналів і команд; у мисливстві – інструментом координації колективних дій; у ритуально-обрядових та святкових дійствах – важливим елементом урочистої атмосфери. Використання рогів у мисливській практиці було надзвичайно поширеним і зберігалось аж до XVI ст., коли з'являється їхня спеціальна назва – Jagdhorn («мисливський ріг»). Згодом перші рогоподібні інструменти також отримали застосування в інших подіях: світських урочистостях, релігійних ритуалах, святах тощо. Саме завдяки ширшому їх використанні вони стали важливою складовою багатьох національних традицій у різних країнах світу. Вагомим зрушенням у напрямі вдосконалення цих інструментів вважається робота над покращенням їх органологічної будови, яка сприяла удосконаленню звуковиражальних засобів. Міцним фундаментом у даному процесі стала трансформація отвору, через який виконавець вдуває повітря. Його конструкція з часом наближалася до форми сучасного мундштука. В контексті даного дослідження доречно вказати, що виконавці ще в давнину володіли певними складними техніками гри, які актуальні й у сучасному виконавському мистецтві. Зокрема, ірландський дослідник Саймон О'Двайер (Simon O'Dwyer) зазначає, що вже в період бронзової епохи ірландські музиканти, використовуючи металеві роги, практикували техніку перманентного дихання, що вимагало високої майстерності [238, с.45].

Окрему увагу в еволюційній генеалогії валторни заслуговує група інструментів, описаних у біблійних текстах. Музикознавці, спираючись на ці джерела, виокремлюють серед них керен (зігнутий ріг бика або вола), шофар,

йовел, карна (інструменти рогоподібної форми різної величини), а також металеву хацоцру (труба). Всі ці інструменти мають спільні ознаки з майбутньою валторною – насамперед конструктивні й акустичні. Їхнє функціональне значення було надзвичайно широким: вони виконували військові, ритуальні, обрядові завдання, а також мали символічні значення саме в релігійних діях. Їх використання могло уособлювати перемогу над ворогами, божественну силу, духовне нагадування про знакові явища [199, с.152]. У даному контексті доречно погодитися з думкою І. Семеряги: подібні інструменти можна справедливо вважати безпосередніми пращурами валторни, [152]. Також автор вказує, що в численних перекладах Біблії спостерігається тенденція взаємозаміни понять «ріг» і «труба». Це стало причиною до плутанини їхніх функцій та відобразилося навіть у музично-історіографічних працях до XVIII ст.

Дослідник історії розвитку валторни П. Делій серед перших імовірних попередників валторни виокремлює давньоримську букцину (I ст. н.е.) – довгу зігнуту трубу, яку поступово почали скручувати у спіраль, надаючи їй замкнутої круглої форми, що пізніше стане характерною для сучасного інструмента [60, с. 58]. Саме цій букцині, за припущенням ученого, було вперше присвоєно назву «валторна», хоча в науковій традиції все ж домінує думка про походження інструмента від тваринного рогу.

Водночас інші дослідники (М. Терлецький, П. Круль) розрізняють: букцину трактують радше як попередницю тромбона, а праобразом валторни вважають інший інструмент – *corna*, яка мала конічний ствол, опуклий розтруб і більш подібне до валторни звучання [96; 175]. Соціокультурний контекст також відіграв важливу роль у розвитку інструмента й виконавської техніки. Висвітлюючи еволюцію розвитку валторнового виконавства варто зазначити, що в Давній Греції та Римі важливе місце займав такий вид діяльності як агональність, тобто практика змагань між музикантами. Такі заходи сприяли популяризації подібних інструментів, покращенню їх конструкції,

удосконаленню виконавських навичок, що мало позитивний вплив на духову музику вцілому та еволюцію валторни зокрема.

Згідно з думкою В. Громченко, на валторнове виконавство значно вплинула агональність (змагання музикантів). Саме конкурентність між музикантами сприяла покращенню артистичності музикантів, виконавської техніки, виконавського апарату [54]. В результаті таких змагань утворився новий жанр у музиці – «піфійський ном», основною відмінністю якого була програмність музичного змісту. На початку Середньовіччя відбувся розвиток феодалізму. Світська культура почала розвиватися в осередках звичайних міст та маєтків заможних постатей. На цей час, як відомо, припадає розвиток мистецтва вуличних музикантів (трубадурів мінезингерів, труверів тощо), головною рисою творчості яких було поєднання різних жанрів мистецтв. Музикознавці наголошують, що мистецтво вуличних музикантів (трубадурів) було важливою частиною національної музичної культури того часу, що відобразилось у їх виконавській пісенній творчості. Зазвичай трубадури виступали на одній сцені разом із жонглерами та менестрелями, що додавало їхнім концертам видовищності. Відомо, що вуличні митці у своїх виступах використовували різні музичні інструменти, в тому числі духові: роги, ріжки, дудки. Але переважна роль вокальної партії в їх виконавстві спонукала до відходження інструментальної на другий план, тобто акомпанування. Можливості духових інструментів не могли розкритися на повну, бо їх звучання перекривало співака, тому їх застосовували переважно окремо від співу. Але інколи в музичних виступах менестрелів були сольні фрагменти духових інструментів, які яскраво підкреслювали мелодію, «відповідно до художнього змісту музично-поетичних композицій набували певної виразності, підкреслювали характер твору, акцентували інструментальними засобами його художньо-образну змістовність» [175]. Вище вказані відомості свідчать високий рівень виконавської майстерності трубадурів та менестрелів того періоду. Дослідник В. Апатський стверджує, що фундаментом інструментального виконавства періоду Ренесансу стало мистецтво вуличних

музикантів Середньовіччя [8]. А інший науковець В. Громченко вважає, що в період Середньовіччя відбулося формування певних жанрів інструментальної музики, таких як естампі та кантус [54]. Прихильником схожої думки є О. Олійник. Він пише, що специфічна мелодика мистецтва естампі сприяла розвитку інших жанрів та імпровізаційної виразності музики періоду Відродження [122].

Дослідження середньовічної інструментальної музики демонструють значну складність та багатогранність цього культурного явища. Про поширення рогоподібних духових інструментів за межі мисливського та військового застосування свідчать наукові розвідки мистецтвознавців. Я. Бодак, один із провідних знавців музичної традиції Середньовіччя, у своїх працях підкреслює особливе місце труби серед інструментів менестрелів. Учений трактує цей інструмент не лише як окрему конструкцію, а як цілу групу духових, об'єднаних спільними функціями й характеристиками звучання. Він звертає увагу на те, що голос труби та рогу супроводжував життя середньовічної людини майже постійно: вони звучали у хвилини радості й урочистостей, під час воєнних небезпек, у мисливстві, а також у побутових ситуаціях. Варто наголосити, що термінологія цього періоду ще не була усталеною: назва «труба» могла позначати як справжні прямі труби, так і рогоподібні інструменти, близькі за формою до валторни. Це свідчить про гнучкість і водночас нечіткість у класифікації музичних інструментів у середньовічній культурі [26].

Британський музикознавець Дж. Хамфріс [230] у своїх дослідженнях звертає увагу на те, що в письмових і візуальних джерелах XI–XV століть один і той самий інструмент часто називався по-різному: *cor* (ріг), *trompe* (мисливська труба) або *trompette*, *tromba* (труба). Науковець доводить, що така багатозначність у вживанні термінів зберігалася щонайменше до початку XVII ст. Як яскравий приклад він аналізує трактат М. Преторіуса *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620), де представлено й мисливську трубу (*Jägertrommet*), зображену у вигляді рогу з характерним спіралеподібним

вигином, і класичну трубу (trommet), яка вже мала усталену форму. Цей приклад ілюструє не тільки відмінності в назвах, але й фактичну відсутність єдиної системи класифікації. Дж. Хамфріс робить висновок, що потреба у стандартизації мисливських рогів у той час просто не існувала, оскільки їх використання було локалізованим і функціонально різноманітним [230, с. 79].

В історичних працях неодноразово підкреслюється також зниження рівня інструментальної культури на початку Середньовіччя. Однією з головних причин цього стала негативна позиція церкви, яка нерідко засуджувала використання музичних інструментів у релігійному житті. Заборона поширювалася передусім на інструментальні виступи, що мали світський характер, адже вони асоціювалися з розвагами, танцями та язичницькими практиками. У той самий час у межах урочистих процесій чи святкових богослужінь труби й роги іноді все ж допускалися. Цікаво, що саме імпровізаційність та демонстрація виконавської віртуозності викликали найбільше невдоволення духовенства. Попри ці обмеження, процес удосконалення техніки гри на мундштучних духових не припинився: поступово зростала майстерність виконавців, розширювалися темброві й динамічні можливості інструментів. Це свідчить про внутрішню життєздатність традиції, яка не могла бути повністю зупинена жодними зовнішніми заборонами.

Окрему сферу використання труб і рогів становила так звана баштова музика. У середньовічних містах із веж міських мурів подавалися різні сигнали: від попередження про небезпеку до оголошення важливих подій. Хоча в цій практиці домінували труби, рогоподібні інструменти також знаходили своє місце. П. Круль зазначає, що поряд із трубами в баштовій музиці застосовувалися горни, які за формою та принципом гри були близькі до ранніх зразків валторн. Водночас ці інструменти мали суттєві недоліки: їхнє звучання було глухим і нерідко нечистим, що пояснювалося примітивною конструкцією – відсутністю мундштука та нерівномірним проходженням повітря. Слід також підкреслити матеріальну відмінність: труби виготовлялися

переважно з металу, тоді як роги – з органічних матеріалів, що обмежувало їхні акустичні властивості [96].

Подальша еволюція інструментів засвідчує, що з часом майстри почали вдосконалювати їхні конструкції. Зокрема, у виробництві рогів з'являється метал, формується спіралеподібна будова корпусу, що створювало нові можливості для гри. У наукових дослідженнях вказано, що становлення валторни як інструмента – це довготривалий процес, який охоплював XII–XVI століття. У цей період роги майже не відрізнялися від природних зразків, і лише у XVII ст. відбулося формування їхньої характерної спіралеподібної форми, що заклало підвалини для подальшого розвитку так званої «натуральної валторни».

Дж. Хамфріс, вивчаючи зразки образотворчого мистецтва, де зображені музиканти – гравюри, фрески, гобелени, – робить висновок, що рогоподібні інструменти фіксуються вже з XI ст [230]. Якщо труби згодом майже повністю витіснили ріг із військової та баштової практики, то в мисливстві, пастушій та сторожовій культурі ріг зберігся й навіть посів провідне місце. Припускаємо, що на основі досліджень М. Грінберг та Дж. Хамфріса з'явилась умовна класифікацію таких інструментів: малі (з ясным і дзвінким звучанням), середні (знижені за регістром) і половинні (із глибоким, грубуватим тембром). Усі ці різновиди об'єднувалися під назвою *Hiefhörner* «хіфхьорнер» («стегові роги»), адже носилися вони, як правило, на стегні мисливця. Поступово навколо мисливських рогів сформувалась окрема культурна традиція, яка розвивалася протягом кількох століть. І. Семеряга наголошує, що на основі цього інструмента створювалася система сигнальних знаків, яка виконувала важливі комунікативні функції під час полювання. Сигнали були диференційовані: загальні, спрямовані на організацію групи мисливців, а також спеціальні, що повідомляли про різні етапи або результат мисливського процесу. Вражає те, що частина цих сигналів збереглась у мисливських обрядах аж до наших днів. Дослідження Дж. Хамфрісом трактатів XIII–XVI ст. (зокрема «Книги про короля Модуса й королеву Рацію» чи «Книги полювання»

Гастона Фебюса) підтверджує, що для якісного виконання мисливець мав володіти як базовим натуральним звукорядом, так і широким спектром сигналів. Проте джерела цього періоду ще не дозволяють зробити точні висновки щодо конкретної конструктивної еволюції рогу [246, с. 85].

У XVII ст. з'являються спеціальні музичні збірники, що включали мисливські фанфари, марші та сигнали. Це стало ознакою переходу від утилітарного використання до музичної систематизації. Сигнальна музика набула статусу окремої жанрової форми зі своїм інструментарієм. Про це свідчить і трактат німецького музичного теоретика С. Вірдунга *«Короткий твір про музику»* (1511), де чітко розрізняються два різновиди: сигнальний ріг (Acherhorn) та мисливський ріг (Jegerhorn) [268, с. 122].

Цікавим прикладом є й так звана традиція «Губертових фанфар» – використання мисливських рогів під час меси святого Губерта у Валлонії. Спочатку, у XVI–XVII ст., ці інструменти звучали разом із хором, створюючи особливий урочистий колорит, але вже у XIX ст. вони повністю замінили спів. Фанфари ґрунтувалися на природному звукоряді валторни та водночас виконували сакральну функцію, символізуючи молитву про успіх мисливства. Таким чином, інструмент, що походив із суто практичної сфери, поступово набував сакрального змісту.

Підсумовуючи, можна ствердити, що рогова музика в середньовічній Європі здійснила тривалий і складний шлях розвитку: від утилітарних функцій у побуті та мисливстві – до становлення повноцінного музичного жанру зі своїми традиціями й формами. Вже у XVI–XVII ст. можна говорити про її окрему естетичну цінність, хоч у свідомості людей рогоподібні інструменти залишалися тісно пов'язаними з мисливством та його гучним, дещо грубим звучанням. Проте саме ця своєрідність і стала основою для подальшої еволюції валторни та її входження у професійну музичну культуру.

Дослідники інструментальної культури Середньовіччя неодноразово звертали увагу на той факт, що поряд із вокальними практиками, які посідали провідне місце в духовному та світському мистецтві того часу, особливе

значення мало використання духових інструментів. Зокрема, мистецтвознавець І. Гишка у своїх працях наголошує на визначній ролі труби та споріднених з нею за функціональними характеристиками інструментів у практиці менестрелів. Дослідник підкреслює, що звуки труби, а також рогу супроводжували життя середньовічної людини не лише під час урочистостей чи в екстремальних ситуаціях, але й були наявні в щоденному побуті. Важливим у цьому контексті є й те, що середньовічна термінологія щодо позначення духових інструментів вирізнялася значною свободою та умовністю. Часто під однією назвою могли розумітися інструменти різної будови: так, під поняттям «труба» іноді описувалися й рогоподібні інструменти, що мали схожість із майбутньою валторною [48].

Цю думку розвиває Дж. Хамфріс, наголошуючи, що в історичних джерелах XI–XV століть можна зустріти приклади, коли один і той самий інструмент називався по-різному: рогом (cor), мисливською трубою (trompe) або просто трубою (trompette, tromba). Подібна ситуація зберігалася аж до початку XVII століття. Як приклад Дж. Хамфріс наводить ілюстрації з відомого трактату М. Преторіуса «Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia» (1620 р.), де «мисливська труба» (Jägertrommet) зображена у вигляді інструмента, подібного до валторни (рогу зі спіралеподібним закрученням), тоді як під назвою «труба» (trommet) представлено інструмент класичної трубної форми. Вчений робить висновок, що на той час не існувало єдиної системи класифікації духових інструментів, зокрема мисливських рогів і труб, оскільки потреби у стандартизації просто не виникало [246, с.76].

Разом із тим у науковій літературі неодноразово підкреслюється, що розвиток інструментальної виконавської культури в ранньому Середньовіччі зазнавав певних труднощів через негативне ставлення до неї з боку церковних кіл. Хоча використання духових інструментів допускалось у святкових церемоніях, проте критики зазнавали саме прояви віртуозності й імпровізаційності у грі. Попри це, свідчення джерел демонструють, що процес становлення техніки гри на мундштучних духових інструментах не лише не

припинився, але й рухався в напрямі вдосконалення виконавської майстерності.

Важливою сферою використання труб і рогів у середньовічних містах була так звана баштова музика. Це був спеціально розроблений комплекс сигналів, що виконувалися з висоти міських веж з метою сповіщення населення про небезпеку, урочистості чи інші важливі події. У цьому середовищі переважали труби, проте нерідко використовувались і рогоподібні інструменти. На цьому наголошує Є. Чуріков [210, с.158], який, поряд із трубами, виділяє також горни, вбачаючи в них безпосередніх попередників валторни завдяки їх вигнутій конічній формі. Науковець пояснює, що поступове зникнення цих інструментів із практики баштової музики та військової сфери було зумовлене низкою недоліків: тьмяним тембром, недостатньою чистотою та стабільністю звучання, відсутністю мундштука та нестійким повітряним потоком у каналі інструмента. До цього додавався ще й матеріальний фактор – рогоподібні інструменти тоді не виготовлялися з металу, на відміну від труб, для створення яких використовували жерсть та інші метали.

Упродовж Середньовіччя відбувався поступовий розвиток технології виготовлення рогоподібних інструментів. Застосування металів у їхньому виробництві сприяло зміні їхньої форми: корпус ставав більшим, поступово загинався, що зрештою призвело до появи характерної спіралеподібної конфігурації. Як зазначали дослідники оркестру, еволюція сучасної валторни тривала кілька століть. Від XII до XVI століття майстри виготовляли інструменти з незначним вигином, наслідуючи форму природного рогу тварин. Лише на початку XVII століття інструмент набув спіралеподібної форми та став відомим як «звичайний ріг», а пізніше – як «натуральна валторна».

Є. Чуріков, аналізуючи образотворчі джерела (картини, гравюри, фрески, гобелени), доводить, що зображення рогоподібних інструментів зустрічаються вже з XI століття. Після того як труба поступово витіснила ріг із військової та баштової практики, він закріпився в мисливській, сторожовій і

пастушій сферах [210]. В. Богданов вказує на систематизацію цих інструментів іншими науковцями [21] за трьома категоріями: малі, середні та половинні. Незважаючи на різницю в тембрових характеристиках, усі вони мали спільну назву – «хіфхьорнер» (Hiefhörner), тобто «стегневі», адже носилися на боці. Розвиток мисливської практики в пізньому Середньовіччі сприяв формуванню цілої музично-прикладної культури, де головним інструментом був мисливський ріг. І. Семеряга, аналізуючи джерела, наголошує, що з часом виникла система мисливських сигналів, яка постійно розширювалася й удосконалювалася. Він відзначає, що сигнали поділялися на кілька груп – загальні, спрямовуючі, сигнали перемоги тощо, і частина з них використовується навіть у сучасних мисливських ритуалах [158].

У дослідженнях німецьких музикознавців Б. Брюхле та К. Янецькі [246], які опрацьовував старовинні трактати про полювання (зокрема твори Г. Твіці, А. де Фер'єра, Г. Фебюса, А. де Фонтен-Герена та ін.), підкреслюється, що виконавець на мисливському розі мав володіти не лише природним звукорядом, але й значним арсеналом мелодичних поспівок. Водночас ці джерела не дозволяють однозначно судити про конструктивні зміни інструментів чи про специфіку виконавських прийомів, проте в них простежується зростання естетичної складової мисливської культури. Саме цей процес став основою формування артистичного музикування на мисливських рогах, що згодом сприяв становленню професійного виконавства й появі віртуозів.

Сигнальна музика, яка зародилась у сфері мисливства, згодом почала поширюватися й на інші жанри. Яскравим прикладом цього є «Губертові фанфари» – використання мисливських рогів у богослужінні Меси Святого Губерта, яка відбувалась у католицьких храмах Валонії. Упродовж XVI–XVII століть мисливські роги виконували функцію підсилення хорового співу, а в XIX столітті вони навіть повністю замінили хор. Губертові фанфари символізували молитву за успіх полювання та спиралися на розширений звукоряд так званого «золотого ходу валторни» [66].

У результаті можемо стверджувати, що рогова музика середньовічної Європи пройшла шлях від утилітарної функціональності до художньо-виконавської практики, поступово виокремившись у самостійний напрям музичної культури. Найбільшого розквіту ця традиція досягла у XVII столітті, коли мисливський ріг і його різновиди остаточно закріпилися як важливі інструменти європейського музичного середовища. Разом із тим, як слушно зазначає І. Семеряга [158], упродовж усього XVI століття ріг сприймався насамперед як мисливський інструмент з обмеженими виражальними можливостями, звучання якого залишалося гучним і доволі грубим. Саме ця подвійність – прикладна функціональність та водночас зародження естетичної вартості – визначила подальшу еволюцію валторни й заклала підвалини для її майбутнього розвитку як інструмента професійного мистецтва.

Валторни, налаштовані у строї D, відзначаються широким діапазоном, що охоплює звукову шкалу від шостого до сімнадцятого, а в окремих випадках і до двадцять першого обертону. У практичному вимірі це відповідає звуковому простору від «ля» малої октави до «соль» другої октави. Особливої уваги заслуговує верхній регістр інструмента, який характеризується відносною зручністю у виконанні та стабільністю звучання. Його тембр у цьому регістрі набуває легкості, яскравості й блиску. Водночас валторни строю F та Es зберігають типовий для даних інструментів діапазон, який сягає шістнадцятого обертону. Тут провідними залишаються середній і високий регістри, тоді як у найвищих теситурах тембр вирізняється особливою яскравістю, але водночас набуває відтінків напруженості, щільності та певної скутості звучання.

Кульмінаційним етапом розвитку валторнової виконавської техніки доби бароко стало формування так званої кларіно-техніки (від лат. *claro* – «ясний, світлий, блискучий»). Первісно, у XVII столітті, термін *clarino* позначав високі партії для труб. У партитурах із кількома трубними голосами верхні партії позначалися як *clarini*, а нижчі – як *trombe*, хоча суттєвої конструктивної відмінності між інструментами не існувало. Поступово це поняття закріпилося за верхніми теситурами духових партій усієї групи мундштучних інструментів,

для яких характерною рисою стали віртуозність та яскраве викладення музичного матеріалу. Подекуди термін уживався навіть для позначення виключно високої теситури труби. Подібна варіативність інтерпретації терміну у практиці XVII століття вважалася нормою, однак із часом це спричинило термінологічні розбіжності серед дослідників [143].

Зростання ролі високих партій природно поставило вимогу вдосконалення інструментарію. Тому використовувалися натуральні інструменти з дещо зменшеною мензурою та неглибоким мундштуком, що полегшувало виконання складних пасажів. Деякі науковці визначали кларіно як «маленьку трубу», висловлюючи скепсис щодо доцільності гри у високих теситурах, вбачаючи у цьому крайній прояв технічної непрактичності, зокрема й через наслідування скрипковим фігураціям [188].

Становлення кларіно-техніки в бароковому інструменталізмі було зумовлене органологічними особливостями натуральних духових. У нижньому регістрі вони мали лише кілька звуків, у середньому – майже повний діатонічний звукоряд, а у верхньому – діатоніку з можливими хроматичними відхиленнями. Це зумовлювало прагнення композиторів орієнтуватися на високі теситури, які надавали найбагатші виражальні ресурси. Дослідники наголошують, що у верхніх регістрах труби та валторни вирізнялися святковим, віртуозним і величним звучанням, яке водночас не перекривало тембрів струнних і дерев'яних духових, а органічно з ними поєднувалося.

Разом із тим, оволодіння кларіно-технікою вимагало від музиканта виняткової майстерності: точного володіння амбушюром, координації між губами й мундштуком, а також здатності до швидкого інтонаційного мислення та внутрішнього «передслухання». Поширення кларіно-техніки у грі на трубах і валторнах стало визначальним чинником розвитку барокового оркестру, піднісши її від чисто технологічного рівня до естетично-стильового. У науковій літературі, зокрема у працях П. Тріше [188], кларіно трактується вже не лише як технічний прийом чи специфічний інструмент, а як виконавський

стиль, сутність якого полягає у грі у високих регістрах із характерною віртуозністю.

Аналогічної думки дотримуються й інші дослідники. Так, Дж. Хамфріс [245] наголошує, що техніка кларіно виникла завдяки особливостям акустики й конструкції натуральних інструментів, і водночас сформувала неповторний стиль, легко впізнаваний навіть у сучасних інтерпретаціях. В. Березін, у свою чергу, розмежовує поняття «кларіно-техніка» та «кларіно-стиль», визначаючи перше як виконавські можливості, обумовлені природою натурального звукоряду, а друге – як художньо-естетичний принцип барокової музики, втілений у розгорнутих, яскравих пасажах у високих регістрах.

Розвиток кларіно-техніки сприяв формуванню сольних партій для труб і валторн, які за рівнем віртуозності не поступались інструментам мелодичного типу. Вона існувала аж до пізнього класицизму, проте найповніше проявилася саме в епоху бароко. Особливого розквіту валторнове мистецтво набуло завдяки унікальним тембровим і виразовим можливостям цього інструмента. Як слушно зазначає І. Семеряга, валторна, хоч і мала конструктивні обмеження, все ж змогла виробити «інструментальне *bel canto*», здатне наближатися до людського голосу, зокрема жіночого сопрано, та відтворювати ефекти живої мови завдяки специфічним штрихам і мелодичним зворотам [160].

Вагомий вплив на формування барокового духового стилю справило й вокальне мистецтво, що активно розвивалось у цей час. Поєднання голосу з духовими інструментами у спільних жанрах збагачувало виразальні можливості як дерев'яних, так і мідних духових, стимулюючи розвиток кантиленного звучання, артикуляційних відтінків та способів інтонування.

Яскравим зразком синтезу цих традицій є Бранденбурзький концерт № 1 Й. С. Баха, де валторни виконують партії у високих теситурах з віртуозним викладом шістнадцятими тривалостями. Подібні приклади зустрічаємо також у творчості Г. Генделя, Г. Телемана та в «Месі сі мінор» Баха.

З утвердженням класицизму техніка кларіно поступово втратила актуальність, однак саме вона заклала основи стилістики валторнової музики барокової доби. Дослідники, серед яких В. Гура, О. Устименко-Косоріч, О. Губський [58], підкреслюють, що для цього періоду типовими стали певні «клішовані формули» валторнового мовлення: гамоподібні пасажі у другій октаві, арпеджіо по натуральному звукоряду, тріольні рухи та стрибки на стійкі обертони.

Входження валторни до складу оркестру, безсумнівно, розширило його темброву палітру, однак на ранніх етапах створювало певні труднощі. Виконавці змушені були використовувати декілька інструментів із різним строем, а композитори – враховувати цю особливість. Розв’язанням проблеми стало впровадження змінних трубок – кронів, що дозволяли змінювати стрій одного інструмента. Хоча точний винахідник цього удосконалення невідомий, перша відома валторна з кронами датується 1721 роком (майстер М. Лейхнамшнейдер). Уже до середини XVIII століття подібні інструменти набули широкого поширення, а у другій половині століття виготовлення валторн із комплектами кронів стало поширеною практикою.

Одним із ключових недоліків попередньої конструктивної системи валторни залишалася необхідність регулярної зміни постановки інструмента при переході на інший стрій. Виконавцеві доводилося постійно пристосовуватися до нових відчуттів, які стосувалися як положення амбушура, так і самого способу утримання інструмента. Особливі труднощі виникали під час використання масивних за розмірами кронів, що значно понижували стрій, а також у ситуаціях, коли застосовувалося відразу кілька таких елементів. У подібних випадках не лише змінювались органічні відчуття музиканта, але й суттєво зростала вага самого інструмента, що ускладнювало його практичне використання у виконавській діяльності.

Наступний етап органологічної еволюції валторни розпочинається у другій половині XVIII століття. Саме тоді відомий дрезденський валторніст Антон Йозеф Гампель спільно з винахідником Йоганном Георгом Вернером

запровадили принципово нову систему, що ґрунтувалася на інтеграції додаткових кронів безпосередньо в корпус інструмента. Ці трубки мали вигнуту форму й різну довжину, що дозволяло шляхом їх почергової заміни змінювати стрій валторни та розширювати спектр доступних звуків. Важливо підкреслити, що нововведення Гампеля-Вернера усувало один із найбільш обтяжливих недоліків попередніх конструкцій – потребу постійного переміщення мундштука та, відповідно, зміну виконавської позиції.

Запропоновані трубки отримали назву «інвенції» (від лат. *inventio* – «винахід»), а вдосконалений інструмент закріпився в музичній практиці як інвенційна валторна [71, с. 41]. Сутність нової технології полягала в тому, що трубку інструмента розрізали посередині, а її кінці відгинали паралельно й заглиблювали всередину корпусу. Завдяки цьому вони могли з'єднуватися між собою за допомогою крона відповідної довжини. Така система забезпечувала можливість подовження трубки, регулювання строю та навіть певної інтонаційної корекції – виконавець отримував додатковий контроль над звучанням шляхом глибини занурення крона.

Зазвичай інвенційні валторни виготовлялися з високим строєм, адже саме додаткові крони дозволяли суттєво знижувати висоту звучання. Внаслідок цього музикант більше не потребував цілої колекції інструментів, налаштованих у різних строях, що раніше було типовою вимогою оркестрової практики. Відтепер достатньо було одного інструмента та набору змінних трубок, що значно полегшувало умови праці виконавців і водночас економило ресурси майстрів-інструментальників. Проте слід зауважити, що впровадження інвенційної валторни не витіснило миттєво старішу технологію. На практиці ще довгий час існували інструменти, які поєднували обидві системи – як використання кронів між мундштуком і мундштучною трубкою, так і нові «інвенції».

Цікаво, що в музичному середовищі сформувалася певна спеціалізація: традиційні інструменти з кронами в мундштучній частині частіше застосовувалися в оркестрах, тоді як інвенційні валторни швидко здобули

популярність серед сольних виконавців. Попри очевидні органологічні переваги, інвенційна валторна залишалася недосконалою. Головним її обмеженням була прив'язаність до натуральних строїв та відсутність можливості повноцінної хроматизації, що гальмувало розвиток технічних можливостей інструмента.

Проте саме в цей період відбувається ще один важливий прорив, пов'язаний із відкриттям так званих «закритих звуків». За переказами, приблизно в 1750 році Гампель випадково виявив нову акустичну можливість: під час виконання він помістив руку в розтруб інструмента й зауважив, що глибина її занурення безпосередньо впливає на висоту звуку, знижуючи його до інтервалу в один тон. Це спостереження стало основою для нової виконавської техніки, яка згодом отримала німецьку назву «штопфен» (*stopfen* – «затикати») [45].

Винахід швидко поширився серед музикантів та був сприйнятий композиторами як унікальна можливість урізноманітнити звучання валторни, заповнивши прогалини натурального звукоряду. Дослідники припускають, що саме після цієї інновації валторну дедалі частіше починають називати «ручним рогом», на відміну від її попереднього визначення як «мисливського рогу». На авторство відкриття вказують і тогочасні джерела: зокрема, І. Якустіді [223; 224] у своїх працях спирається на трактат Ф. Дювернуа «Школа для валторни» початку XIX століття, де підтверджується новаторство Гампеля [67].

Разом із тим, не всі музикознавці погоджуються з однозначним авторством цього відкриття. Дехто вважає, що техніка закритих звуків могла застосовуватися ще в добу бароко, хоча й у дуже обмеженому обсязі. Так, І. Якустіді припускає, що подібні прийоми могли використовуватися для виконання складних партій, які неможливо було відтворити виключно натуральними звуками. Прикладом може слугувати знаменита партія валторни у «Музиці на воді» Георга Фрідріха Генделя, де без інтонаційної корекції рукою у розтрубі виконання багатьох пасажів видається проблематичним. Крім того,

навіть окремі натуральні звуки потребували подібного коригування для досягнення чистоти звучання [223].

Водночас більшість валторнових партій барокового репертуару все ж ґрунтувалися на відносно зручних ділянках натурального звукоряду й не вимагали систематичного використання техніки «штопфен». Отже, навіть якщо методика закритих звуків і була відома ще до середини XVIII століття, вона залишалася радше винятком, аніж правилом. Лише завдяки Гампелю ця практика здобула більшого поширення, поступово перетворившись на повноцінний виконавський прийом [45].

Наслідком стало суттєве розширення технічних можливостей валторни: виконавці отримали змогу відтворювати повні діатонічні гами у вибраному строї, а також заповнювати інтервальні прогалини між обертонами у значному діапазоні. Фактично нова технологія забезпечила інструменту можливість охоплювати малу, першу й другу октави, що мало надзвичайно велике значення для подальшого розвитку валторнового виконавства та репертуару.

Винахід техніки закритих звуків у грі на валторні став одним із найважливіших кроків у розвитку цього інструмента в другій половині XVIII століття. Спершу він сприймався як суто практичний прийом, покликаний розширити виконавські можливості, але дуже швидко нововведення набуло теоретичного обґрунтування. Уже в 1762 році А. Й. Гампель, сам автор цього відкриття, виклав свої погляди у спеціальній праці «*Lectio pro corni*» («Лекції про валторну»). У цьому трактаті вперше було систематизовано принципи гри з використанням руки в розтрубі, де автор описав кілька варіантів її положення — від часткового прикриття до повного закриття. Для епохи класицизму це мало величезне значення, адже музика вимагала від інструменталістів дедалі більшої виразності, гнучкості та здатності передавати складні драматичні образи.

Ідея Гампеля не залишилася поодиноким явищем: у наступні десятиліття її активно розвивали як виконавці, так і теоретики. У добу класицизму та на початку романтизму техніка закритих звуків стала настільки поширеною, що

фактично змінила сам підхід до використання валторни в оркестрі. Якщо в барокову епоху вона переважно виконувала функцію гармонічного заповнення та мала обмежений звукоряд, то тепер завдяки новому прийому її можливості наблизилися до виразних засобів інструментів групи дерев'яних духових. Це дало змогу композиторам – серед яких Я. Штіх (Дж. Пунто), Л. Моцарт, Й. Гайдн – створювати партії, що вже не були допоміжними, а виходили на рівень сольного звучання [45].

Поступово техніка закритих звуків отримала подальше осмислення в педагогіці. Особливого поширення вона набула у XX столітті завдяки діяльності американського виконавця та педагога Філіпа Фаркаша. Спираючись на принципи, закладені ще Гампелем, він створив детальну систему, у якій класифікував усі варіанти положення руки в розтрубі, склав таблиці та методичні рекомендації. Це свідчить про те, що відкриття XVIII століття мало довготривале значення та впливало на формування академічної школи гри навіть через кілька століть.

Нововведення торкнулося не тільки технічних аспектів, але й зовнішнього вигляду виконавця та акустики інструмента. До Гампеля валторністи зазвичай тримали інструмент розтрубом догори, однак необхідність розташовувати руку всередині змусила змінити цей звичний спосіб. Відтоді розтруб почали спрямовувати вниз і вправо – положення, яке стало загальноприйнятим і зберігається донині. Ця зміна мала далекосяжні наслідки: звук валторни набув більшої теплоти, м'якості та шляхетності, що відповідало естетичним запитам нової епохи. У такий спосіб навіть сама постава музиканта перетворилася на важливий чинник у формуванні тембру [223].

Сучасні дослідники й методисти наголошують, що роль руки в розтрубі не обмежується лише технікою закритих звуків. Вона може виконувати функцію сурдини, допомагати коригувати інтонацію в процесі гри, регулювати динаміку й фарбувати звук у найрізноманітніші відтінки. Це надає виконавцю широке поле для творчих експериментів: від імітації ефекту різних духових до

створення оригінальних вібрацій чи навіть несподіваних акустичних ефектів, які збагачують палітру звучання.

Разом із тим техніка закритих звуків мала й очевидні обмеження. Найбільш помітною вадою була різниця в тембровому забарвленні між відкритими й закритими тонами. Якщо перші звучали яскраво, об'ємно і дзвінко, то другі сприймалися тьманими, приглушеними, іноді навіть різкувато-деренчливими. Ця нерівність особливо відчувалася під час виконання кантилени, де від закритого звука до відкритого тембровий перехід міг здаватися надто контрастним. Дослідники відзначали, що закриті тони на *forte* звучали грубувато й «дико», тоді як на *piano* – ніжно, але водночас без прозорості ясності, властивої відкритим. У деяких випадках тембр закритих звуків нагадував інші інструменти, зокрема гобой, що з одного боку вважалося недоліком, а з іншого відкривало нові можливості для тембрових поєднань.

Незважаючи на такі недосконалості, більшість композиторів XVIII–XIX століть ставилися до нововведення з великою прихильністю. Адже саме воно дозволило значно розширити діапазон валторни та інтегрувати її в більш складні оркестрові фактури. Для прикладу, Л. Бетховен, прагнучи уникнути надмірної тембрової різноманітності, почав вводити до своїх симфоній по дві пари валторн у різному строї. Це забезпечувало більшу кількість натуральних (відкритих) звуків та робило загальне звучання партії більш цілісним [210].

Водночас поступово почали помічати й художню цінність тембрової «вади». Приглушене звучання могло створювати особливий драматичний настрій, відповідати вимогам певного образу. Саме тому прийом закритих звуків став поштовхом до виникнення ще одного важливого засобу – сурдини. Хоча точні відомості про час і авторство її появи відсутні, вже відомо, що невдовзі після Гампеля цей прийом застосовувався в практиці провідних композиторів. Особливо його цінував К. В. Глюк, який прагнув досягти приглушеного, мрійного або драматичного тембру у своїх операх. Йому навіть приписують оригінальний експеримент – використання двох валторн, розташованих розтрубами одна до одної. Такий прийом створював ефект не

лише сурдини, але й «зіткнення» звукових хвиль, утворюючи незвичну акустичну атмосферу.

Цей експериментальний спосіб високо оцінив Г. Берліоз у своєму трактаті з інструментовки, про що вдало описує І. Гишка у власній монографії [48]. Він писав, що звуки, спрямовані одна на одну, справляють враження віддалених, ніби «таємничих», сповнених драматизму й надзвичайної виразності. Таким чином, техніка закритих звуків, попри свою суперечливу оцінку, не тільки стала практичним засобом розширення звукоряду валторни, але й започаткувала традицію пошуку нових тембрових ефектів, що вплинула на весь подальший розвиток європейського оркестрового мистецтва.

З початком цілеспрямованого використання закритих звуків у виконавській практиці валторністів ця техніка отримала окреме означення – «закупорені звуки». Така термінологічна відмінність виглядає логічною та історично виправданою, оскільки вона підкреслювала специфіку нового способу звуковидобування, відмінного від традиційних відкритих тонів. Хоча сама методика закупорених звуків ще залишалася досить недосконалою, як відзначають сучасні музикознавці, саме її поява та впровадження в оркестрову практику стали переломним моментом у розвитку як виконавського мистецтва на валторні, так і композиторської творчості. Цей винахід суттєво розширив виразальні можливості інструмента, надавши йому тембрової різноманітності, що була недосяжною в межах лише натурального звукоряду. Дослідники наголошують, що навіть за наявності певних тембрових вад закупорені звуки стали справжнім «революційним зрушенням» у розвитку оркестрової палітри, адже саме завдяки ним мідна група отримала доступ до мінору – виразової сфери, яка відкривала нові горизонти для передачі драматичних, трагедійних або скорботних образів. Ця нова якість звучання, як підкреслюють музикознавці, змінила не лише технічні, але й естетичні уявлення про інструмент, адже композитори вже наступних поколінь почали активно використовувати закупорені звуки у своїй творчості. Їх застосування ставало доречним у сценах похмуро-загрозливого або гротескного характеру,

а також у пасторальних епізодах, де специфічний приглушений тембр сприяв створенню особливої атмосфери.

Примітно, що навіть після винайдення й поширення клапанної валторни, яка суттєво розширила діапазон і технічні можливості інструмента, практика застосування закритих звуків не зникла. Виконавці й композитори продовжували звертатися до цього прийому не з практичної необхідності, а через його унікальне темброве забарвлення, яке стало своєрідним виразовим засобом. Аналогічну функцію виконували й спеціальні сурдини, які, подібно до закупорених звуків, змінювали тембр і забарвлення інструмента, додаючи нових колористичних відтінків. І ця традиція використання сурдин зберігається до сьогодні, охоплюючи не лише класичний, але й сучасний академічний і навіть джазовий репертуар.

Ще однією визначною віхою у розвитку валторнового виконавства стали дослідження та практичні винаходи видатного валторніста та органолога Антона Йозефа Гампеля. Окрім удосконалення техніки закритих звуків і використання інвенційної валторни, саме йому належить ідея поділу інструмента на два різновиди: високу валторну (horn-alto) та низьку валторну (horn-basso). Такий розподіл мав подвійний ефект: з одного боку, він полегшував виконавцям гру в різних теситурах, адже кожен інструмент отримував «свою» зручну ділянку діапазону, з іншого – у сумі вони створювали значно ширший загальний звуковий обсяг. Ідея Гампеля мала величезний вплив на подальший розвиток оркестрової практики, адже вона заклала підвалини для сучасного поділу валторн на «високі» та «низькі» в оркестрі. Так, у сучасному симфонічному складі перша та третя валторни зазвичай виконують партії у високій теситурі, тоді як друга й четверта належать до низьких і забезпечують глибину та фундамент ансамблевого звучання [45].

Відомий теоретик Уолтер Пістон зазначав, що саме цей поділ вплинув на формування уявлення про «ідеальне валторнове звучання». Збільшення уваги до низьких валторн сприяло не лише розвитку техніки звуковидобування в нижньому регістрі, але й появі нових партій, які вимагали більшої виразності

саме в цій теситурі. Цікавим є той факт, що композитори XVIII століття почали віддавати перевагу саме другій і четвертій валторнам, часто використовуючи строї E, Es чи D, тоді як у XIX столітті поступово утвердився більш універсальний стрій F.

Важливим наслідком поділу валторн стало й удосконалення конструкції низького інструмента. Його мензура була розширена, розтруб дещо збільшився, а мундштук отримав більш конусоподібну форму з ширшим отвором. Це зробило процес звуковидобування значно зручнішим, а звучання – насиченішим і м'якішим. Крім того, у виконавській практиці почали з'являтися нові технічні знахідки: наприклад, можливість зниження другого обертоу на збільшену кварту виключно завдяки роботі губного апарату. Такі нові звуки отримали назву «штучні тони», і вони розширили спектр виражальних можливостей валторни.

Свої новаторські підходи Гампель та його учні активно впроваджували у виконавській практиці. Вони створювали не лише навчальні матеріали – вправи, етюди, дидактичні зразки, – але й художні твори, призначені спеціально для низької валторни. Відомо, що видатний валторніст-віртуоз Я. Штіх, учень Гампеля, написав для цього різновиду інструмента концерти № 5 і № 7 для валторни з оркестром, що свідчить про популярність і активне поширення низької валторни в концертній практиці другої половини XVIII століття [45].

Дослідники одностайно підкреслюють переваги низької валторни порівняно з високою. Серед них – більш досконала конструкція, зручність у виконанні технічно складних пасажів, рівніший інтонаційний стрій, а також особлива м'якість та природність звучання, яка зробила цей інструмент надзвичайно привабливим як для виконавців, так і для композиторів.

Варто звернути увагу й на ширший історико-стильовий контекст. Саме в цей час європейська музика переживала перехід від бароко до класицизму, що позначилося й на трактуванні валторни. Якщо в епоху бароко поширеною була техніка кларіно, що дозволяла досягати віртуозних ефектів у найвищих

регістрах, то для композиторів доби класицизму все більшої ваги набували темброві якості інструмента. М'який, насичений обертонами тембр валторни почав сприйматися як унікальне виразове забарвлення, яке чудово поєднувалося зі струнними та дерев'яними духовими. Саме в цей період сформувався новий художньо-естетичний образ валторни – елегійний, поетичний, лірико-епічний, який згодом закріпився в теоретичних трактатах ХІХ століття.

У ранньокласичній оркестровій практиці (Г. Монн, Г. Вагензейль, Г. Ройттер, Й. Гайдн, В. А. Моцарт) валторни поступово отримували дедалі більше значення. Проте через обмеження натурального звукоряду композитори були змушені уникати надмірного використання високих регістрів і закупорених звуків. Часто виникала необхідність швидкої зміни строю інструмента шляхом заміни кронів, що було далеко не завжди зручним. Однак, попри ці труднощі, поступово з'являлася тенденція до рівноправного розподілу матеріалу між групами оркестру. Так, у Третій симфонії Й. Гайдна вже спостерігається рівномірний розподіл тематичного матеріалу між гобоями, валторнами та струнними. У наступних творах Гайдн і Моцарт дедалі частіше доручали духовим інструментам самотійні мелодичні фрази або епізоди, що знаменувало поступову інтеграцію валторни в гармонійну та тематичну основу оркестрової фактури [64].

Вольфганг Амадей Моцарт сприймав валторну не лише як допоміжний оркестровий засіб, а як повноцінний концертний інструмент, спроможний однаково переконливо відтворювати як протяжну кантилену, так і віртуозні пасажі. Подібна оцінка ролі валторни у творчості Моцарта свідчить про її поступове утвердження у високохудожньому музичному дискурсі кінця ХVІІІ століття, коли з інструмента з виразно прикладними функціями вона трансформувалася у важливий носій симфонічного й камерного звучання.

Дослідження, проведені І. Семерягою [152] стосовно оркестрових партитур композиторів ранньокласичного періоду та перших представників віденської класичної школи, дають підстави виокремити дві провідні тенденції

у трактуванні валторни. Перша з них пов'язана з програмною музикою, де інструмент здебільшого зберігав декоративну, ілюстративну функцію, наслідуючи мисливські роги з їх сигналами та фанфарною атрибутикою. Хрестоматійним прикладом цього напряму є «Мисливська симфонія» Леопольда Моцарта, яку недарма називають своєрідним «Концертом для чотирьох валторн». Тут виразність твору значною мірою зумовлюється імітацією характерних мисливських сигналів і звукової луни. Аналогічна роль відведена валторнам у Симфонії № 31 Йозефа Гайдна («Із сигналами валторни»), а також у Симфонії № 48 («Марія Терезія»), де вони функціонують як носії сигнально-фанфарних інтонацій, що створюють урочистий і піднесений колорит.

Друга тенденція виявляється у прагненні композиторів відкрити й показати власне художні можливості інструмента без обмеження до суто зображальних ефектів. У цьому контексті показовим є приклад Симфонії мі-бемоль мажор Георга Мона, де дві валторни в строї Es отримують вагомий водночас різнопланові завдання. Перша з них формує головний тематичний матеріал закличного характеру, що тяжіє до кларінної техніки, тоді як друга демонструє активний токатний рух, побудований на арпеджійованих пасажах з виразною метричною пульсацією. Обидві партії виявляють значний рівень технічної насиченості, що підтверджує зростання виконавських вимог до валторністів у цей період.

Швидкий розвиток європейської музичної культури XVIII століття, а особливо оркестрового жанру, закономірно стимулював пошук нових виражальних засобів і технічних удосконалень інструментарію. Водночас мідні духові, зокрема валторна, залишалися в низці аспектів обмеженими у своїх можливостях. Однією з головних проблем була відсутність хроматизації, тобто неможливість виконання хроматичних ліній, що значно стримувало композиторську фантазію і не дозволяло інструменту повною мірою відповідати потребам нових стилістичних течій. Ця вада ставала особливо

відчутною у другій половині XVIII – на початку XIX століття, коли музичне мислення дедалі більше тяжіло до гармонійної та мелодичної гнучкості.

Органологічний розвиток валторни відбувався надзвичайно повільно порівняно з багатьма іншими інструментами. Це пояснюється як особливостями тембрової природи та специфікою звукоутворення, так і складністю узгодження натурального звукоряду з вимогами рівномірнотемперованої системи. Такі обставини довгий час гальмували інтеграцію валторни у якості універсального оркестрового та ансамблевого інструмента.

Проте навіть після того, як упродовж XIX століття з'явилися вдосконалені хроматизовані моделі валторн, чимало композиторів продовжували використовувати натуральні інструменти. Цей факт спостерігається у творах Йоганнеса Брамса, Ріхарда Вагнера та інших авторів, які високо цінували природну красу звучання, темброве багатство і специфічний колорит натуральної валторни. Унаслідок її довготривалого побутування в оркестровій практиці виник своєрідний інтонаційний архетип, пов'язаний з характерними інтервальними формулами. Найбільш відомим є так званий «золотий хід валторни» – послідовність квінтових інтонацій, що стала невід'ємною частиною стилістики симфонічної музики й донині впізнається як символ цього інструмента [152].

Варто також звернути увагу на зміни у строях валторн, які застосовувалися в різні періоди. Якщо в епоху бароко домінував стрій D (поряд із F та Es), то вже у другій половині XVIII століття провідну роль у сольній і камерній практиці починають відігравати строї F та Es, тоді як стрій D поступово відходить на другий план. Стрій B та інші різновиди здебільшого зберігали своє значення лише в оркестрових партитурах, виконуючи допоміжну функцію. Така еволюція стройових переваг віддзеркалює зміни в художніх запитах композиторів і зростання вимог до універсальності інструмента.

1.2. Валторнове мистецтво як предмет музикознавчої рефлексії та науково-дослідних студій

Джерельна база, що стосується дослідження історії та специфіки валторни, надзвичайно широка й різнопланова, тому її доцільно систематизувати за основними напрямками. Така класифікація дозволяє чітко визначити основні аспекти наукового вивчення цього інструмента та виявити закономірності його розвитку як у контексті органології, так і в площині виконавської практики.

Перший напрям охоплює праці, безпосередньо присвячені органології валторни та етапам її історичної еволюції. Тут важливим є простеження поступового вдосконалення конструкції інструмента, шляхів переходу від природної (натуральної) валторни до вентильної, а також виявлення ролі цього процесу у формуванні нових виражальних можливостей. У наукових роботах цього блоку аналізується також питання використання валторни в різних стилєвих напрямках – від доби класицизму, де вона утвердилася як важливий оркестровий голос, до сучасних експериментальних течій.

Другий напрям становлять дослідження з інструментознавства та оркестрознавства, у яких розглядаються проблеми мідних духових інструментів загалом. У таких працях валторна постає як частина ширшого ансамблевого комплексу, що виконує особливу функцію – поєднання м'якого та співучого тембру з мідною яскравістю. Цей блок важливий тим, що демонструє місце валторни в симфонічному оркестрі, а також її специфічну роль у різних формах музичного колективу: від камерних ансамблів до масштабних оркестрових полотен.

Третій напрям об'єднує загальномузикознавчі праці, які висвітлюють розвиток класичної музики в різні історичні епохи. Саме завдяки таким працям можна простежити закономірності трансформації валторни на тлі ширших процесів еволюції музичної культури. Адже будь-яка зміна конструкції інструмента або вдосконалення виконавських прийомів ніколи не відбувалася

ізолювано – вони завжди були пов’язані з культурними запитами суспільства, естетичними ідеалами епохи та стилістичними інноваціями композиторів.

Четвертий напрям охоплює літературу, присвячену проблемам виконавської техніки та акустики духових інструментів. У цих працях аналізуються фізичні закономірності звукоутворення, специфіка артикуляції, динамічний діапазон, а також труднощі, що виникають у процесі навчання та концертної діяльності виконавця. Для валторни ці аспекти мають особливе значення, адже інструмент характеризується складністю інтонування та необхідністю вироблення високої технічної точності.

П’ятий напрям формують дослідження з теорії музичного виконавства, у яких валторна розглядається у зв’язку із загальними принципами розвитку інструментальної майстерності. Тут важливо наголосити на універсальності виконавських принципів, що застосовуються не лише у грі на мідних духових, але й на інших інструментах, проте з урахуванням специфічних особливостей валторнової школи.

Шостий напрям складають роботи, спрямовані на систематизацію виражальних засобів та новітніх виконавських прийомів. Ідеться про літературу, де аналізується застосування розширених технік (*multiphonics*, *glissando*, техніка «*stopped horn*» тощо), які істотно розширили палітру інструмента у XX–XXI століттях. Цей корпус джерел важливий для розуміння того, як сучасні композитори експлуатують специфічні темброві можливості валторни, створюючи нові художні ефекти.

Перейдемо до розгляду першої групи джерел — праць, безпосередньо присвячених історії та органології валторни.

Серед ранніх фундаментальних досліджень у вітчизняній та зарубіжній літературі варто відзначити працю В. Апатського «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [8], де автор одним із перших здійснив системний огляд історії валторни — від її витоків до широкого використання в симфонічній музиці XVIII–XX століть. Особливу увагу приділено репертуару для валторни у творчості віденських класиків (Моцарт,

Гайдн, Бетховен), а також її функціонуванню у творах романтиків, де інструмент набуває виразно-образного значення.

Значний крок уперед у розвитку валторнової науки становить дисертація Марухно В. «Інструментальна техніка гри на валторні» [111]. Це дослідження відрізняється глибоким аналізом виконавської техніки. Автор не лише подає історичний нарис розвитку валторни, але й проводить детальний розгляд технічних і методичних аспектів гри, аналізуючи різні прийоми артикуляції, дихання, роботу губного апарату та способи формування інтонаційної точності. Марухно звертає увагу на темброві відмінності, педагогічні підходи до навчання та вплив різних технічних аспектів на музичну інтерпретацію, а також розглядає творчість видатних виконавців, які формували виконавську культуру валторни у ХХ столітті.

Особливе місце у світовій літературі належить монографії німецького музикознавця Х. Куніца «Das Horn» [233], яка вважається класикою європейської валторнової історіографії. Автор докладно простежує еволюцію інструмента від найдавніших прототипів до появи класичної натуральної валторни у ХVІІІ столітті. Важливо, що він розглядає не лише органологічний аспект, але й виконавський – описує специфіку техніки гри та її поступове вдосконалення.

Не менш значущою є дисертація П. Круль «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» [96]. Дослідник висловлює цікаву тезу про темброву різноманітність духових у бароковій та класичній музиці, наголошуючи на особливій ролі валторни, яка завдяки своєму виразному й водночас гнучкому тембру стала символом величності та поетичності оркестрового звучання.

У праці Г. Баумана «The Horn: A History of the Instrument and Its Music» [232] представлено масштабний огляд розвитку виконавства на валторні від найдавніших прототипів до ХХ століття. Цінність цього дослідження полягає у вивченні композиторського репертуару та характеристиці інновацій у сфері

інструментобудування, що безпосередньо впливали на виконавські можливості валторни.

Нарешті, монографія В. Богданова та Л. Богданової «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.» [22] репрезентує широку історичну панораму розвитку духових інструментів у різних культурних середовищах — від найдавніших цивілізацій Єгипту та Месопотамії до європейських традицій Середньовіччя та Нового часу. У ній простежується, як культові, військові та побутові функції духових поступово трансформувалися у мистецькі, створюючи підґрунтя для становлення високорозвинених оркестрових традицій XVIII–XIX століть, у яких валторна посіла провідне місце.

Розглядаючи кожний наступний історичний період, дослідники прагнуть надати цілісну характеристику не лише музичному життю й культурним процесам конкретної доби, але й здійснити докладний опис інструментарію, який функціонував у ті часи, його акустичних та конструктивних особливостей. Такий підхід дозволяє комплексно осмислити історію розвитку виконавського мистецтва, виявити тісний взаємозв'язок між еволюцією музичної культури та вдосконаленням інструментів. Особливо значущим для історіографічного аналізу у сфері виконавського мистецтва духових інструментів постає звернення до дисертаційних досліджень, у яких простежується як еволюція самих інструментів, так і особливості їх функціонування в різних стилевих і жанрових контекстах.

Однією з вагомих праць, що висвітлює питання розвитку валторни, є дисертація І. Семеряги «Еволюція валторни в Центральній Європі у XVII–XVIII століттях» [152]. У цьому дослідженні автор зосереджує увагу на процесах поступової трансформації валторни в європейській музичній культурі означеного періоду, наголошуючи, що саме XVII–XVIII століття стали визначальним етапом у формуванні цього інструмента. Семеряга вбачає у даному історичному відрізку не лише початки усталення конструктивних параметрів та ладових можливостей натуральної валторни, але й закладення

основ її подальшого розвитку в оркестровій і сольній практиці. Особливої уваги заслуговує його аналіз перших спроб інтеграції валторни до оперно-оркестрових ансамблів у XVII ст., а також поступове утвердження її ролі у симфонічній та оперній музиці XVIII ст. Показовим є методико-виконавський розбір валторнових партій у таких знакових творах, як *Соната для валторни і фортепіано* Л. ван Бетховена та *Концерт для валторни з оркестром № 5* Я. Штіха. На прикладі цих композицій дослідник робить висновки про основні риси музики для валторни XVIII ст., серед яких – виразна мелодичність, використання широкого діапазону тембрових відтінків і зростання ролі інструмента як сольного голосу.

Значний внесок у розробку теми зробив також Бауман Г., автор книги «The Horn: A History of the Instrument and Its Music» [219]. Ця праця має комплексний характер, адже в ній простежується функціонування валторнової партії в оркестрових партитурах представників різних епох і стилів – від бароко до музики XX століття. Дослідник наголошує, що трансформація ролі валторни в оркестрі була зумовлена не лише її технічним і конструктивним удосконаленням, але й зміною естетичних вимог до звучання, зумовлених розвитком музичних стилів. Відтак, через аналіз великої кількості симфонічних партитур Бауман демонструє тісний взаємозв'язок між художньо-естетичними ідеалами композиторських шкіл та виконавською практикою духовиків, що своєю чергою формували характерні риси оркестрових стилів. Завдяки цьому робота вирізняється високим рівнем наукової значущості й може розглядатися як одне з фундаментальних досліджень у галузі історії оркестрової музики.

У своїй книзі Бауман також детально аналізує конструктивні особливості валторн та принципи гри на них, акцентуючи на залежності між технічними параметрами інструмента та його темброво-акустичними властивостями. В праці простежується взаємозв'язок між конструкцією та строем валторни й такими характеристиками звуку, як чіткість атаки, інтонаційна стійкість, темброва насиченість і точність інтонування. Такий підхід дозволяє глибше

зрозуміти специфіку виконавської техніки й відкриває перспективи для подальшої оптимізації конструкції інструмента.

У свою чергу, В. Марухно у праці «Інструментальна техніка гри на валторні» [111] сконцентрував увагу на техніці та виконавських аспектах гри на валторні. Дослідник детально аналізує стильові особливості використання валторни в оркестровій та камерній музиці, підкреслюючи її роль у формуванні оркестрового колориту та втіленні художніх задумів. Значну увагу приділено вивченню виконавських традицій духових музикантів різних історичних періодів, що дозволяє відтворити контекст функціонування інструмента. Автор наголошує, що розвиток виконавської техніки та підходів до гри на валторні розширив її технічні можливості й визначив новий статус – від обмеженого ансамблевого голосу до самостійного сольного й оркестрового інструмента.

У монографії І. Гишка «Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика)» [48] увага зосереджена на процесах взаємодії амбушюра й мундштука, що безпосередньо впливають на якість звуку. Завдяки застосуванню спеціальної апаратури дослідник експериментально обґрунтовує закономірності утворення звуку, підкріплюючи свої висновки практичними рекомендаціями для виконавців.

Серед новітніх досліджень варто відзначити дисертацію Є. Чурікова «Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторного мистецтва» [199]. Автор здійснює комплексний аналіз функціонування натуральної валторни, її конструктивних характеристик та художньої інтерпретації в музиці бароко й класицизму. Важливою складовою цієї роботи є звернення до старовинних трактатів і навчальних посібників, таких як праці Ф. Франкьора, О. Вендерброка, а також школи А. Гампеля, Дж. Пунто й Ф. Дювернуа. Завдяки цьому Є. Чуріков реконструює не лише теоретичні підвалини гри на натуральній валторні, але й виявляє тяглість виконавських традицій, що стали основою подальшого розвитку інструмента.

Таким чином, у сукупності перелічені дослідження створюють цілісну картину історичного поступу валторни, демонструючи її складний шлях від натурального інструмента XVII–XVIII століть до сучасних різновидів з удосконаленою механікою та розширеними виражальними можливостями. Цей корпус наукових праць засвідчує як культурно-історичне значення валторни, так і її виняткову роль у розвитку європейського музичного мистецтва [199].

Важливою складовою у процесі наукового осмислення динаміки розвитку валторнового виконавського мистецтва є порівняльний аналіз закономірностей становлення та еволюції споріднених духових інструментів. Такий підхід дозволяє побачити ширший історико-культурний контекст, у якому відбувалося формування традиції гри на валторні, а також простежити паралелі з іншими інструментальними школами. У цьому відношенні особливе значення мають дисертаційні дослідження вітчизняних науковців, серед яких варто виокремити праці В. Богданова, А. Карпяка, В. Качмарчика, П. Круля, та інших, які зробили вагомий внесок у вивчення специфіки розвитку духових мистецьких практик [21, 76, 79, 96].

Так, у фундаментальній дисертації П. Круля «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» [96] висвітлюється генеза вітчизняних духових та ударних інструментів і простежується широкий спектр культурних процесів, що вплинули на формування цієї сфери. Автор спирався не лише на мистецтвознавчі студії, але й на цінні історичні, етнографічні, культурологічні та літературні джерела, серед яких значне місце посідають старовинні рукописні та друковані пам'ятки. Завдяки цьому робота Круля набула міждисциплінарного характеру і стала важливою віхою у вивченні музично-виконавських традицій України. Одним із суттєвих здобутків дисертації є запропонована автором періодизація розвитку духових та ударних інструментів, що дало змогу систематизувати знання про історичне становлення цього виду мистецтва.

Дослідження В. Богданова «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.)» [24] зосереджене на вивченні формування української традиції гри на духових інструментах у безпосередньому зв'язку з еволюцією інструментарію та розвитком концертної практики. Учений визначає два провідних чинники, що сприяли якісному зростанню цього мистецтва: по-перше, становлення професійної музичної освіти виконавців-духовиків, по-друге – активізація музичного життя в громадському просторі, яке стало платформою для широкої популяризації духових оркестрів і ансамблів. Таким чином, Богданов показує, як зміни у сфері освіти та соціокультурні процеси взаємодіяли між собою, формуючи підґрунтя для розвитку національної школи гри на духових інструментах.

Дисертація та однойменна монографія В. Качмарчика «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.» [79] присвячена комплексному аналізу розвитку флейтової виконавської школи Німеччини в період від епохи бароко до романтизму. Автор розглядає взаємозв'язок між удосконаленням інструмента, еволюцією техніки гри та становленням педагогічної системи навчання флейтистів. Особлива увага приділяється творчості визначних постатей – Й. Кванца, Й. Тромліца, А. Фюрстенау, Т. Бьома, які заклали підвалини сучасної європейської флейтової школи. Дослідження Качмарчика має надзвичайне значення, оскільки демонструє, як художні інновації та технічні вдосконалення взаємопов'язані у процесі становлення виконавської традиції.

Наступний пласт джерельної бази становлять праці інструментознавчого характеру та дослідження з історії оркестру й теорії оркестровки, які можна вважати другим напрямом цього історіографічного огляду. Однією з найвагоміших у сучасному українському музикознавстві є монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність» [94], яка репрезентує комплексне осмислення проблем оркестрового письма. Її значущість полягає у поєднанні аналітичного підходу з широким історико-культурним контекстом, що дозволяє простежити еволюцію оркестрового

мислення від минулого до сучасності. У праці розглядаються принципи інструментовки та специфіка звукових можливостей різних груп оркестрових інструментів, серед яких валторна посідає особливе місце.

Описуючи валторну, С. Коробецька спирається на попередні європейські та українські інструментознавчі традиції, підкреслюючи її унікальне поєднання м'якого тембру та потужної динаміки. Дослідниця наголошує на важливості врахування специфіки звуковидобування, що формує різноманітність виконавських можливостей інструмента. У її трактуванні валторна постає як багатогранний художній засіб – від героїчно-урочистих інтонацій до тонких лірико-драматичних відтінків, що підтверджує особливу роль інструмента в оркестровій палітрі.

Продовженням цього напрямку є дисертаційна праця І. Якустіді «Значення тембру валторни у процесі навчання» [210], у якій увага зосереджується на проблематиці тембрової специфіки валторни. Авторка доводить, що усвідомлене оперування тембровими відтінками не лише розширює художньо-виражальні ресурси інструмента, а й істотно впливає на ефективність процесу підготовки виконавця. Таким чином, у поєднанні ці праці демонструють взаємозв'язок між історико-теоретичним осмисленням оркестрового стилю та практичними шляхами вдосконалення професійної майстерності валторніста.

Значним внеском у розвиток оркестрової теорії стала праця М. Терлецького «Історія розвитку духового оркестру» (Рівне, 2006). У навчальному посібнику автор комплексно розглядає етапи становлення та еволюції духового оркестру, приділяючи увагу не лише історичним аспектам, а й виконавсько-практичним особливостям. У контексті аналізу оркестрової фактури акцент зроблено й на ролі валторни, яка в різні історичні періоди посідала важливе місце як у тембровому, так і в художньо-виражальному плані. Таким чином, дослідження Терлецького поєднує історико-теоретичний підхід із практичним баченням специфіки духових інструментів, що робить його

особливо цінним для розуміння закономірностей розвитку оркестрового мистецтва.

Важливим джерелом у цій сфері є й праця англійського музикознавця А. Карса «Історія оркестровки», де представлено панорамне бачення розвитку симфонічного оркестру від XVI до початку XX століття. Автор простежує еволюцію оркестрових стилів у різні історичні епохи, аналізує діяльність провідних композиторських шкіл, а також приділяє увагу органологічним характеристикам інструментів, їхнім тембровим і виражальним можливостям. Такий підхід дозволяє побачити валторну не лише як окремий інструмент, а як складову складної та багатовимірної системи, що формувалася протягом кількох століть.

У процесі вивчення історії становлення й розвитку валторни як оркестрового інструмента важливим джерелом постає навчальний посібник М. Терлецького «Інструментування для духового оркестру» [175]. У виданні детально розглянуто специфіку застосування духових інструментів в оркестровому контексті, зокрема наголошено на закономірностях темброво-фактурної організації та можливостях художньої виразності кожної інструментальної групи. Цінність праці полягає у поєднанні технічного аналізу особливостей інструментування з історико-стильовими підходами, що дозволяє простежити трансформацію ролі окремих інструментів, серед них і валторни, у структурі оркестрового звучання.

Вагомим доповненням до цього напрямку досліджень стала праця В. Гамара «Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів» [44]. У посібнику розкриваються принципи добору та використання навчального репертуару, що сприяє не лише засвоєнню технічних навичок, але й формуванню художньо-виражальних якостей музикантів. Автор акцентує увагу на специфіці звучання окремих груп інструментів та їх взаємодії в оркестровій фактурі. Особливо цінним є трактування мідних духових, серед яких валторна розглядається як важливий

тембровий і виразовий засіб, здатний органічно поєднуватися з іншими оркестровими групами та збагачувати загальне звучання колективу.

Зовсім інший, але не менш важливий ракурс пропонує фундаментальна праця американського композитора й педагога У. Пістона «Оркестровка». На відміну від більш загальних історико-оглядових праць, ця книга поєднує теоретичний аналіз проблем сучасної оркестровки з докладною характеристикою окремих інструментів. Розділ, присвячений валторні, вирізняється системністю та деталізацією: автор описує конструктивні різновиди інструмента, діапазон, нотацію, специфічні технічні прийоми, звукові й виразальні можливості. Важливою є увага до оркестрових функцій валторни, зокрема до її здатності поєднувати м'якість тембру з виразністю фанфарного звучання. Наведені Пістоном численні нотні приклади з оркестрової класики підкріплюють теоретичні спостереження конкретним музичним матеріалом. Саме завдяки такому підходу ця книга стала одним із найавторитетніших джерел у галузі інструментознавства.

Своєрідне продовження цієї традиції знаходимо в роботі Ш. Відора «Техніка сучасного оркестру». Автор акцентує увагу на еволюції музичних інструментів, проте головний наголос робить на закономірностях розвитку стилю, розглядаючи оркестрове письмо у зв'язку з ширшими культурними й художньо-історичними процесами. Такий підхід дозволяє оцінити використання валторни не лише з точки зору технічних параметрів, але й у контексті домінантних естетичних парадигм тієї чи іншої доби.

Значний масив інструментознавчої інформації про валторну міститься і в інших працях, серед яких слід назвати дослідження В. Марухно «Інструментальна техніка гри на валторні» [111], де детально аналізуються техніка гри та роль валторни в оркестрі, А. Веприка «Нариси з питань оркестрових стилів» та «Трактовка інструментів оркестру», що висвітлюють розвиток оркестрових систем і особливості використання різних інструментів, включно з валторною, Ю. Палійчука «Техніка та виконавство на духових інструментах в Україні» (Музична наука та освіта, 2015), що охоплює

інструментознавчі й виконавські аспекти гри на духових інструментах, П. Круля «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» [96], у якій простежується історичний розвиток духових інструментів і оркестрового виконавства, а також додаткові розробки В. Марухно, які розглядають взаємозв'язок конструкції та темброво-акустичних властивостей валторни, що дозволяє глибше оцінити специфіку виконавської техніки. У цих працях валторна розглядається не ізольовано, а в межах загального процесу розвитку симфонічного оркестру, що дозволяє побачити взаємозв'язок інструмента з оркестровою системою в цілому, оцінити його роль у формуванні оркестрового колориту та художньо-естетичних особливостей музики різних епох.

Окремий блок історіографії становлять фундаментальні музикознавчі праці історичного спрямування, які фокусуються на ширшому культурному і мистецькому тлі. Серед них – «Історія музичної культури» Р. Грубера, що охоплює еволюцію музики від найдавніших етапів до завершення XVI століття, демонструючи зв'язок музичного мистецтва з історією суспільства. Цінним джерелом є й «Історія західноєвропейської музики до 1789 року» Т. Ліванової, де розглянуто формування основних стилевих течій європейського музичного мистецтва. У подібному ключі працюють й інші автори: І. Гівенталь і Л. Щукіна («Музична література»), М. Друскін («Історія зарубіжної музики»), В. Конен («Етюди про зарубіжну музику»), В. Протопопов («Нариси з історії інструментальних форм XVI–XIX століть»), К. Розеншильд («Історія зарубіжної музики»). Усі ці праці дають можливість зрозуміти, у якому саме історико-стильовому контексті відбувалася еволюція валторни.

Серед зарубіжних досліджень особливе значення має монографія німецького вченого І. Хардена «Епохи музичної історії: історія європейської музики» («Epochen der Musikgeschichte»), у якій ретельно систематизовано культурно-мистецькі етапи розвитку музики Європи. Українська музикознавча традиція представлена новітніми дослідженнями, зокрема роботою Я. Бодака

«Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття». У ній автор не тільки простежує основні тенденції музичного розвитку Стародавнього Сходу, античного Середземномор'я, середньовічної Європи, але й звертається до маловідомих аспектів музичної культури Східної Європи (Польщі, Чехії), приділяє увагу історії християнської музики. Особливо важливими для нашого дослідження є розділи, присвячені становленню інструментального мистецтва і, зокрема, духовим інструментам, що становлять попередні етапи розвитку валторни.

Окремий пласт історіографії становлять монографії, присвячені окремим композиторам, чия творчість пов'язана з використанням валторни. Серед них – ґрунтовна праця Г. Аберта «В. А. Моцарт», у якій аналізуються як симфонічні, так і концертні твори композитора для валторни. Ці матеріали доповнюються дослідженням Л. Полеха «Історія створення та історія інтерпретації концертів для валторни В. А. Моцарта». Аналогічний інтерес становлять монографії, присвячені творчості Й. С. Баха (А. Швейцер, М. Друскін), Й. Гайдна та Л. ван Бетховена, у яких тепер враховані праці В. Терлецького та В. Богданова, а також Г. Баумана і Є. Чурікова, у яких простежуються специфічні оркестрові функції валторни. Завдяки цим дослідженням оцінюється роль валторни не лише як технічного інструмента, але й як носія художньо-естетичних ідей у симфонічному та концертному репертуарі різних епох.

Четверта група джерел включає методичні й навчальні видання, спрямовані на опанування виконавською технікою гри на валторні. Особливе місце серед них посідає праця Ф. Фаркаса «Мистецтво гри на валторні» («The Art of French Horn Playing»), що стала однією з перших систематизованих спроб узагальнити проблематику виконавської практики на цьому інструменті. У ній розглянуто як суто технічні прийоми (артикуляція, аплікатура, робота з диханням), так і питання художньої інтерпретації та інтонаційної культури. Подібні роботи формують методологічну основу для сучасної валторнової

педагогіки та дозволяють досліднику оцінювати виконавські аспекти в тісному зв'язку з історико-музичним розвитком інструмента.

Досліджувана робота створена у форматі навчально-методичного посібника школи і структурно поєднує кілька ключових блоків: теоретичний, що містить аналіз будови валторни, особливостей її функціонування та правил експлуатації, а також практичний, зорієнтований на вироблення необхідних навичок постановки ігрового апарату та амбушюру. Окремо виділяється значний комплекс дидактичних вправ, які спрямовані на розвиток технічних аспектів виконавства. Важливо зазначити, що подібний підхід поєднання науково-теоретичної бази з практичними завданнями є характерним для класичних методичних шкіл. Серед зарубіжних напрацювань у цій сфері особливої уваги заслуговує методика німецького валторніста К. Біліха «Kompendium der Horntechnik. Täyliches Einblasen, Fitneß-Training, Angewandte Praxis», відома у вітчизняному музикознавчому просторі під назвою «Збірник валторнової техніки: щоденні вправи, тренінг, прикладна практика». Це ґрунтовне дослідження, адресоване студентам вищих мистецьких навчальних закладів та професійним виконавцям. Особливістю книги є поєднання широкого спектра вправ, етюдів, віртуозних п'єс, а також фрагментів оркестрових партій із найвідоміших симфонічних творів, що робить її надзвичайно корисним практичним інструментом у професійній підготовці.

Серед перших фундаментальних праць, присвячених системному вивченню виконавського мистецтва гри на валторні, варто виділити книгу Г. Баумана *The Horn: A History of the Instrument and Its Music* [219]. Вона поєднує дві концептуальні частини: перша – виключно теоретична – охоплює питання історії походження інструмента, його конструктивних характеристик, акустичних особливостей і принципів звукоутворення, а також розглядає художньо-виражальний потенціал валторни. Друга частина роботи має прикладний характер і формує методичний комплекс, де увага приділяється організації постановки інструмента, функціонуванню губного апарату й артикуляційних засобів (зокрема роботи язика), техніці виконавського

дихання, методам звуковидобування та раціональній організації самостійних занять.

В українській музично-педагогічній традиції вагоме місце належить науково-методичним працям І. Якустіді – виконавця, педагога й дослідника. Його докторська дисертація «Значення тембру валторни у процесі навчання» [211] є унікальним науковим дослідженням, у якому на основі численних лабораторних експериментів аналізується акустична природа звуку й принципи функціонування виконавського апарату валторніста. Інша праця автора – навчальний посібник «Методика навчання гри на валторні» – пропонує системний підхід до оволодіння виконавською майстерністю, акцентуючи увагу на формуванні амбушюру, психофізіологічних передумов виконавського процесу та комплексному розвитку навичок музиканта. Багато фахівців вважають цю книгу дуже важливою за значенням методичним підручником у сфері валторнового виконавства та стверджують про її високу наукову та практичну цінність.

Помітний внесок у розвиток методики зробив В. Марухно «Інструментальна техніка гри на валторні, [111]. Його праця охоплює не лише суто технічні питання – роботу з амбушюром, постановкою та виконавським диханням, – а й пропонує широкий корпус навчального матеріалу: гами, етюди, вправи, дидактичні п'єси, а також музичні фрагменти з відомих творів світової композиторської класики. Подібним практико-методичним спрямуванням відзначаються також праці Є. Чурікова *Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва* [199] та Г. Баумана *The Horn: A History of the Instrument and Its Music* [219]. Вони містять рекомендації щодо поступового освоєння гри на інструменті, організації виконавської техніки, методів дихання та звуковидобування, а також добірку вправ і музичних матеріалів для практичного закріплення знань.

З-поміж дисертаційних досліджень необхідно виокремити працю Є. Чурікова. Автор, спираючись на методико-педагогічний підхід, розглядає процес виховання музиканта-духовика у широкому контексті, особливо

акцентуючи увагу на розвитку виконавського апарату. У роботі простежено специфіку його структури, запропоновано шляхи та методи вдосконалення, а також подано аналіз становлення й розвитку вітчизняної школи валторнового виконавства, її традицій і сучасного стану [199].

Останнім часом у сфері духової педагогіки помітним стало дослідження К. Штурценегера «*Swiss Horn Methods*» [207]. У цій праці виконавська майстерність трактована як багатовимірна категорія, що охоплює технічні, методичні та психологічні складові. Автор підкреслює тісний взаємозв'язок між управлінням виконавським процесом та технологічними аспектами гри на духових інструментах, визначає об'єктивні критерії професійного рівня та формує теоретичну систему підготовки виконавців-духовиків, здатних працювати на високому професійному рівні.

Фундаментальним підсумком розвитку української педагогіки духових інструментів стала монографія В. Апатського «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [8]. Ця праця, створена на основі його докторських досліджень, стала важливим етапом становлення сучасної вітчизняної науки про духові інструменти. У ній систематизовано великий пласт знань і практичного досвіду, напрацьованого українською школою виконавства протягом останніх десятиліть. Чотири розлогі розділи книги розглядають ключові проблеми технології виконавського процесу, основні принципи формування професійного виконавського апарату, акустичні, анатомічні та психофізіологічні чинники, що впливають на результативність гри. Значна увага приділяється виконавським засобам виразності, творчій інтерпретації музичного тексту, а також організації навчального процесу майбутніх музикантів-духовиків у мистецьких закладах. Таким чином, праця В. Апатського стала підсумком багаторічного розвитку теорії і практики духової педагогіки в Україні й визначила перспективи подальшого становлення галузі.

Праця В. Апатського вирізняється глибиною та системністю наукового опрацювання, поєднуючи аналіз теоретичних засад духового виконавства з

практичними рекомендаціями щодо розвитку професійної майстерності. За обсягом охоплення проблематики та методологічним підходом ця робота справедливо може розцінюватися як «невичерпне джерело» знань, що забезпечує міцний фундамент для подальших досліджень у сфері музикознавства та методики виконавства. У контексті порівняння, робота Апатського співзвучна класичним концепціям педагогіки духових інструментів, однак виділяється більш комплексним аналізом психофізіологічних аспектів та структурних елементів виконавської діяльності, що дозволяє трактувати її не лише як методичний посібник, але й як теоретичну монографію [8].

Останнім часом у сфері духової педагогіки помітним стало дослідження В. Т. Посвалюка *Теорія і методика виконавства на трубі* [138]. У цій праці виконавська майстерність розглядається як багатовимірна категорія, що охоплює технічні, методичні та психологічні аспекти гри на духових інструментах. Автор підкреслює тісний взаємозв'язок між управлінням виконавським процесом та технологічними аспектами гри, визначає об'єктивні критерії професійного рівня та формує теоретичну систему підготовки виконавців-духовиків, здатних працювати на високому професійному рівні.

У сфері духової педагогіки та історії духових інструментів особливе місце займають дослідження В. Богданова, зокрема монографія *Історія духового музичного мистецтва України* та праця *Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.)*. Автор аналізує історичний розвиток духових інструментів, організацію виконавства та культурний контекст, простежує еволюцію виконавських традицій і методики навчання гри на духових інструментах [21, 24].

Навчальний посібник В. Марухно *Інструментальна техніка гри на валторні* доповнює ці історичні дослідження практико-методичними рекомендаціями. Його структура передбачає два взаємопов'язані блоки: теоретичний, у якому розглядаються природа та технологія виконавства, та

методичний, що охоплює дидактичні аспекти, від критеріїв відбору учнів до організації самостійних занять.

Серед новітніх методичних розробок важливими є праці В. Т. Посвалюка (*Теорія і методика виконавства на трубі*) та Г. Баумана (*The Horn: A History of the Instrument and Its Music*). Посвалюк концентрує увагу на практико-методичних аспектах навчання, зокрема на взаємодії фізіологічних і емоційно-виражальних факторів у процесі підготовки музиканта-інструменталіста. Бауман аналізує психофізіологічні аспекти виконавського процесу, структуру виконавських засобів, організацію навчального процесу та педагогічну взаємодію, відзначаючи технологічні моменти формування виконавської майстерності. Таке поєднання історико-теоретичного та методичного підходів забезпечує цілісне розуміння розвитку духової освіти та підготовки виконавців на високому професійному рівні [138, 219].

У сфері духової педагогіки та історії духових інструментів особливе місце займають дослідження В. Богданова, зокрема монографія *Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.)*. Автор аналізує історичний розвиток духових інструментів, організацію виконавства та культурний контекст, простежує еволюцію виконавських традицій і методики навчання гри на духових інструментах [24].

Праця В. Латка *Мідні духові інструменти в українському музичному просторі* демонструє універсалізацію методичних підходів для всього класу духових інструментів. Автор акцентує увагу на формуванні губного апарату, положенні мундштука, контролі дихання та роботі губ і язика під час артикуляційних прийомів, що дозволяє виділити загальні принципи, спільні для різних інструментальних спеціалізацій [99].

Навчальний посібник В. Марухно *Інструментальна техніка гри на валторні* доповнює ці історико-методичні дослідження практичними рекомендаціями щодо постановки інструмента, функціонування губного апарату та техніки виконавського дихання [111].

Серед новітніх методичних розробок важливими є праці Н. Качмарчик та В. Т. Посвалюка [79, 138], які концентрують увагу на психофізіологічному потенціалі музиканта, артикуляційних прийомах, методах звуковидобування та організації самостійних занять. Таке поєднання історико-теоретичного та практико-методичного підходів забезпечує цілісне розуміння розвитку духової освіти та підготовки виконавців на високому професійному рівні.

До джерел, що аналізують виконавську техніку в ширшому психологічному та психофізіологічному контексті, належать праці В. Клименка, М. Черкашиної-Губаренко, І. Іванової та Г. Абаджян. Їхні дослідження охоплюють структурні та психофізіологічні компоненти виконавської діяльності, зокрема силові, швидкісні, координаційні та витривалісні аспекти, а також вплив цих факторів на формування рухової пам'яті та психофізіологічної готовності музиканта. Автори підкреслюють тісний взаємозв'язок між технікою рухів, контролем дихання, артикуляційними засобами та розвитком музично-художнього мислення, демонструючи, що якість технічної підготовки неможлива без врахування психологічних чинників.

Особливу увагу вони приділяють питанням інтеграції фізіологічних, психологічних і емоційно-вольових факторів у процесі навчання та розвитку виконавської майстерності, що дозволяє формувати комплексні підходи до підготовки музикантів високого рівня. У працях наголошується на значенні усвідомленого контролю за власними рухами, розвитку внутрішньослухового сприйняття, формуванні стратегії інтерпретації музичного твору та розвитку когнітивних і емоційних складників виконавської діяльності.

Такий підхід забезпечує можливість оцінювати технічні прийоми та розвиток музичної виконавської культури у широкому педагогічному і психологічному контексті, не обмежуючись конкретним класом інструментів, і дозволяє поєднувати традиційні методичні прийоми з сучасними науковими даними про психофізіологію та психологію музичного виконавства. Це робить праці українських дослідників важливим орієнтиром для викладачів,

методистів та здобувачів вищої освіти у сфері музичного мистецтва, зокрема в контексті комплексного формування професійної майстерності музиканта.

Таким чином, аналіз науково-методичної літератури свідчить про багатогаровість підходів до виконавської майстерності на духових інструментах, де психофізіологічні, педагогічні та психологічні аспекти взаємопов'язані й утворюють комплексну систему, необхідну для підготовки висококваліфікованих виконавців.

Проблематиці виконавської техніки присвячено значний масив сучасних музикознавчих та методичних праць, що відображають різноманітні підходи до дослідження цього явища як у теоретичному, так і в практичному аспектах. Серед сучасних досліджень важливе місце займають роботи українських музикознавців та методистів, зокрема В. Марухно, автор *Інструментальна техніка гри на валторні* [111], де висвітлюються технічні аспекти гри, постановка губного апарату та артикуляційні прийоми, а також подано систематизовані методичні рекомендації для навчання. Значну увагу приділено і працям В. Посвалюка (*Теорія і методика виконавства на трубі*) [138], у яких подано методичні підходи до формування базової та професійної техніки. Дослідник Чуріков аналізує еволюцію виконавської техніки та професійне формування музиканта, акцентуючи увагу на психофізіології дихання, розвитку моторики та музично-художнього мислення.

У цих працях поєднується аналіз музично-психологічних факторів із практичними аспектами виконавства, зокрема формування технічних навичок через усвідомлення механіки ігрових рухів, систематичне виховання рухової культури та виконання вправ, що охоплюють широкий спектр технічних прийомів. Таким чином, сучасні українські дослідники створюють фундамент для розуміння інтеграції когнітивних, моторних і емоційних компонентів у процесі розвитку виконавської майстерності, забезпечуючи комплексний підхід до формування професійної компетентності музиканта.

У науково-методичному плані значну цінність мають дослідження Г. Баумана «*The Horn: A History of the Instrument and Its Music*» [219] та

В. Марухно «Інструментальна техніка гри на валторні» [111], які приваблюють системністю та універсальністю представлених підходів. Вони розглядають розвиток виконавської техніки не лише для конкретного інструментального класу, а й у ширшому контексті, що дозволяє застосовувати запропоновані принципи до різних класів музичних інструментів.

Особлива увага приділяється фортепіанній традиції, де аналіз техніки гри охоплює як психофізіологічні закономірності організації ігрового апарату, так і практичні методики вдосконалення навичок. У сучасних підходах наголошується, що формування техніки передбачає не лише механічне опанування рухів, а й інтеграцію художньої виразності та внутрішнього слухового сприйняття, що дозволяє досягти високого рівня технічної і творчої досконалості.

Подібні універсальні підходи демонструють також праці М. Терлецького, К. Штурценегера, І. Якустіді, де методологічна система розроблена для розвитку рухової культури, координації, дихання та артикуляції музиканта, що робить ці дослідження цінними орієнтирами для сучасної педагогічної практики.

Важливим є також урахування досліджень виконавської техніки на клавішних інструментах, зокрема фортепіано, які містять комплексний аналіз техніки гри в поєднанні з питаннями педагогіки та музичної інтерпретації. Порівняно з ранніми методичними розробками, сучасні підходи демонструють глибоке розуміння психологічних, фізіологічних і художніх аспектів виконавства, що слугує важливою орієнтацією для досліджень.

У контексті психофізіологічних чинників виконавської техніки підкреслюється, що «художньо повноцінне виконання музичного твору базується на природній взаємодії інтелектуальної та емоційної сфер, музичного слуху та моторики, що приводять до спільного знаменника вольовим зусиллям». Це показує, що технічна майстерність музиканта формується як результат взаємодії когнітивних, емоційних і моторних процесів, а не лише через механістичне повторення вправ.

У сфері струнного виконавства, зокрема гри на гітарі, наголошується на аналізі розвитку технічної майстерності молодих музикантів, пропонуються концептуальні засади формування фізіологічно адекватних музично-ігрових рухів та система методичних заходів для прискореного вдосконалення техніки. Особлива увага приділяється анатомо-фізіологічним аспектам, що впливають на оптимізацію рухової діяльності виконавця.

Шоста група джерел включає науково-інформаційні роботи різного характеру, серед яких важливою є дисертація М. Хруста «Нові інструментальні техніки: досвід класифікації». У ній автор систематизує способи звуковидобування на різних музичних інструментах, характеризує види звукового результату та пропонує універсальну класифікацію нових інструментальних технік, що включає стандартизовану нотацію для їх запису. У межах нашого дослідження особливу увагу привертає опис технік гри на аерофонах, що дозволяє системно аналізувати сучасні підходи до виконавської техніки духових інструментів та інтегрувати їх у педагогічну практику.

У наукових працях А. Сташевського, зокрема «Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві» [166] та «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиторські технології, інструментальний стиль» [167], представлено всебічний аналіз музично-інструментальних виражальних засобів як фундаментального елементу формування художньо-виражального потенціалу сучасного баяна. Автор систематизує сутнісні та структурні характеристики цих засобів, підкреслюючи їхнє значення для розвитку індивідуального інструментального стилю виконавця. Особливу увагу приділено практичним аспектам застосування специфічних інструментально-технічних прийомів та звуко-акустичних ефектів, які виступають органічною складовою виражальної системи. Такий підхід дозволяє не лише теоретично окреслити функціональні можливості інструменту, але й демонструє шляхи їх інтеграції у сучасний композиторський контекст, що сприяє формуванню цілісного розуміння взаємодії технічної майстерності та художньої експресії.

Дослідження Г. Баумана «Сучасні техніки виконавства на духових інструментах» [219] зосереджено на аналізі новітніх прийомів гри на валторні та інших духових інструментах. Автор здійснює детальну класифікацію таких прийомів, розглядає їхнє використання в сучасному репертуарі та окреслює особливості техніки виконання. У роботі також висвітлено художні та методичні аспекти застосування нетрадиційних прийомів, що дозволяє інтегрувати їх у педагогічну практику та підготовку професійних виконавців. Значущість праці Баумана полягає в тому, що вона відкриває перспективи для системного впровадження сучасних технік у навчальний процес та слугує важливим орієнтиром для подальших досліджень у сфері духових інструментів.

Дослідження, присвячені специфічним технічним прийомам гри на саксофоні, забезпечують додаткову базу для порівняльного аналізу технік різних духових інструментів. Так, роботи М. Мимрика та І. Савчука «Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці» та стаття «Специфічні прийоми гри в сучасному сольному репертуарі саксофона» [113] містять ґрунтовний аналіз інструментально-технічних засобів, розглядають їхні технологічні особливості та демонструють вплив на художню виразність виконання. Ці дослідження показують, що сучасні виконавські практики поєднують традиційні та експериментальні підходи, що значно розширює можливості інтерпретації музичного твору.

Інтерпретаційні аспекти реалізації інструментально-виражальних засобів висвітлюють численні наукові праці. Зокрема, М. Мимрик у роботі «Саксофон в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавська практика», Л. Максименко в дослідженні «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака)» [110], Д. Максименко в науковій розвідці «Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації», Ло Кунь «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у

вимірах міжкультурного діалогу» [102], А. Карпак «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.)» [76] демонструють різні аспекти взаємодії технічної підготовки й художньої інтерпретації. Аналіз цих джерел дозволяє встановити закономірності розвитку інструментально-технічних прийомів та їх роль у формуванні індивідуального виконавського стилю. Порівняльне вивчення результатів робіт Сташевського, Баумана та дослідників саксофонного виконавства надає змогу окреслити спільні закономірності формування виразності та специфічних технік гри на різних класах духових інструментів, що є важливим для комплексного розуміння сучасного інструментального мистецтва.

1.3. Сучасний стан валторнової виконавської практики у вимірі ансамблево-оркестрового інтерпретаційного процесу

Проблема інтерпретації займає провідне місце в різноманітних гуманітарних дисциплінах, таких як літературознавство, культурологія, музикознавство та театрознавство, оскільки вона передбачає не лише передачу змісту твору, але й активну участь інтерпретатора у процесі формування його художнього образу. У літературознавстві інтерпретація розглядається як система логічного та смислового відображення реальності через мовні засоби, що дозволяє читачеві осягнути авторський задум у певній комунікативній формі. Музичний твір у цьому контексті відрізняється тим, що на момент створення він існує лише у вигляді нотного тексту, що фіксує ідеї композитора щодо ритму, гармонії, темпу та динаміки. Виконавець, отримавши нотний матеріал, здійснює його «матеріалізацію» у звуковому просторі, при цьому його інтерпретація формується під впливом особистого досвіду, музичної освіти, технічних можливостей, культурного й історичного контексту, а також виконавського стилю певного періоду. Таким чином, у музикознавчій практиці виникає поняття «виконавської інтерпретації», яке охоплює різноманітні

способи та стратегії передачі музичного змісту, що можуть суттєво різнитися залежно від соціокультурного та індивідуального контекстів.

У гуманітарній науці інтерпретація розглядається як багаторівнева діяльність, що включає когнітивні, емоційні та сенсорні аспекти. Ф. Шлейєрмахер та В. Дільтей підкреслюють, що для повного розуміння тексту необхідна конгеніальність між автором та інтерпретатором, тобто певна психологічна й естетична спорідненість, яка забезпечує адекватне сприйняття авторського задуму. Гадамер і Гайдеггер розширюють цю концепцію, трактуючи інтерпретацію як процес, у якому досвід інтерпретатора взаємодіє із закладеними в тексті культурними й духовними сенсами, а П. Рікер додає аспект мовної та семантичної трансформації, вказуючи на діалектичну природу взаємодії між суб'єктом і об'єктом інтерпретації. У цьому підході основне завдання полягає в розкритті внутрішнього світу автора та переданні його намірів, що потребує від інтерпретатора не лише технічного володіння засобами вираження, але й розвиненої емпатії та здатності до інтуїтивного осмислення художнього твору.

Музикознавчі дослідження в Україні та на Заході, такі як праці В. Богданова, М. та К. Янчі, розвивають ці ідеї в контексті виконавства, визначаючи інтерпретацію як складний комплекс психофізіологічних, естетичних та технічних процесів. Сучасні методи аналізу музичної інтерпретації включають історичний, систематичний та порівняльний підходи. Історичний аналіз дозволяє простежити еволюцію виконавських практик від бароко до сучасності, визначити характерні для кожної епохи стилістичні особливості та способи звуковидобування. Систематичний підхід спрямований на класифікацію технічних і виразних засобів, що використовуються виконавцем, а порівняльний – на зіставлення інтерпретацій різних виконавців або ансамблів на основі записів. Такі методи дозволяють не лише відтворити авторський задум, але й дослідити, як різні культурні, історичні та індивідуальні фактори впливають на формування виконавського образу [100].

Історичні джерела демонструють розвиток концепцій інтерпретації в європейській музичній традиції. Густав Шиллінг у монографії «Музична динаміка або вчення про виконавство в музиці» (1848) наголошує на важливості динамічних, тембрових та ритмічних нюансів, як засобів передачі смислу твору. Гуго Ріман у «Музичному лексиконі» (1882) систематизує термінологію музичної інтерпретації, а Ріхард Вагнер, аналізуючи Дев'яту симфонію Бетховена (1873), демонструє, як виконавець може впливати на сприйняття твору слухачем через власне трактування ритмічних і тембрових елементів. У класичній музиці інтерпретація найчастіше пов'язана з точним відтворенням нотного тексту, тоді як у поп-музиці, джазі чи фольклорних традиціях вона здебільшого характеризується високим ступенем свободи, де акцент ставиться на індивідуальному художньому осмисленні.

Етимологічне дослідження терміну «інтерпретація» підтверджує його латинське походження – *interpretatio*, що в перекладі означає пояснення, експозиція, тлумачення або версія. Англomовні словники подають такі значення: «an explanation or opinion of what something means» – пояснення або думка про значення, а також «a particular way of performing a piece of music, a part in a play, etc.» – особливий спосіб виконання музичного твору чи ролі у виставі (Cambridge Dictionary). Українські тлумачні словники визначають інтерпретацію як творче розкриття художнього образу або музичного твору виконавцем, а в широкому сенсі – як відтворення або моделювання однієї системи (тексту, твору, подій, фактів життя) в іншій, структурно сумісній системі [156]. У мистецтві інтерпретація постає як механізм передачі й відтворення художнього явища, забезпечуючи активну участь виконавця у створенні можливих варіантів реалізації змісту твору. Таким чином, інтерпретація не лише передає авторський задум, але й відкриває простір для творчого осмислення, де поєднуються історичні традиції, індивідуальний стиль виконавця та культурний контекст.

Інтерпретація також є ключовим елементом сучасної наукової методології, оскільки вона забезпечує можливість побудови систем об'єктів та

понять, які дозволяють здійснювати ізоморфне відображення структури однієї системи у структурно сумісну систему іншої, зберігаючи логіку та принципи оригіналу. У музиці це означає, що виконавець формує власну реалізацію твору, базуючись на глибокому розумінні його композиційних, гармонічних, ритмічних і драматургічних аспектів, водночас ураховуючи психологічні та естетичні особливості слухачької аудиторії.

Таким чином, інтерпретація виявляється багатовимірним явищем, що об'єднує технічні, психофізіологічні, естетичні та культурологічні аспекти, виступаючи центральним механізмом у передачі та осмисленні художніх творів у різних галузях мистецтва. Вона одночасно забезпечує відтворення авторського задуму та створення нових значень через особистий досвід виконавця, що підкреслює її ключову роль у розвитку творчої та культурної практики.

У науковій теорії та методології досліджень окремий спосіб реалізації аксіом теорії, що обирається серед множини можливих інтерпретацій, традиційно називають моделлю. Модель слугує конкретним втіленням абстрактної системи, дозволяючи перевіряти логічну узгодженість та функціональні зв'язки між її елементами. Процедура інтерпретації, у свою чергу, виступає як зворотний процес формалізації, де абстрактні конструкції теорії отримують конкретні значення або функціональні відповідності. Семантична, або «близька», інтерпретація відбувається в межах формалізованих виразів теорії: завдання полягає у знаходженні таких значень, за яких ці вирази стають істинними твердженнями. Водночас емпірична, або «багата», інтерпретація передбачає переведення теоретичних положень у практичні, фактологічні співвідношення. Це вимагає операціоналізації понять та їх зіставлення з результатами вимірювань або спостережень конкретних об'єктів, що робить перевірку теоретичних положень можливим у реальному контексті. Такий підхід значно підвищує пізнавальну цінність системи, оскільки дозволяє абстрактним категоріям набути конкретного змісту та перевірятися на практиці.

У контексті мистецтвознавства інтерпретація завжди пов'язана з поняттям значення. Вона не лише відтворює закладене автором у творі, але й пояснює його смислові й художні нюанси. Для існування процесу інтерпретації необхідна взаємодія між автором та його твором – своєрідний діалог «Автор – Твір – Автор», де твір стає посередником, що відображає авторську думку, емоційне забарвлення й концептуальне наповнення. Наступним рівнем ускладненої комунікації є система «Автор – Твір – Реципієнт», де останнім може бути слухач, критик, інший виконавець або музикознавець. Цей рівень включає вплив культурного контексту, часових і просторових умов на формування інтерпретаційних стратегій, а також на спосіб сприйняття музичного твору.

Українські культурологи та музикознавці приділяють значну увагу моделюванню таких взаємодій. Зокрема, О. Колесник у своїх працях аналізує культурологічні моделі інтерпретації, підкреслюючи необхідність урахування соціокультурного та індивідуального чинника [88, 89]. Схожі ідеї трикомпонентної структури інтерпретації пропонує Ю. Ніколаєвська, визначаючи її як поєднання трьох взаємозалежних елементів: «Твір – Виконавець – Інтерпретація». Авторка в інших роботах розширює цю модель до «Композитор – Виконавець – Слухач», підкреслюючи комунікативну природу музичного процесу, де взаємодія між складовими забезпечує повне усвідомлення і передачу художнього смислу твору. Таким чином, інтерпретаційні моделі дозволяють простежити весь спектр прояву музичного твору: від його розуміння й викладення до активного осмислення та індивідуального виконання, що виходить за межі тексту [120].

Проблематика виконавської інтерпретації залишається актуальною для музикантів, диригентів, продюсерів та музикознавців. Українські дослідники, зокрема Л. Касьяненко, О. Котляревський, О. Ляшенко, В. Москаленко, О. Самойленко, В. Приходько, Т. Рощина, приділяють увагу класифікації різних аспектів інтерпретаційного процесу. У наукових підходах виділяють три основні значення терміна «інтерпретація»: широке – як галузь наукового

знання, що вивчає закони музичного виконавства; середнє – як діяльність, спрямовану на осмислення та тлумачення твору; вузьке – як кінцевий результат цієї діяльності, тобто конкретна виконавська реалізація музичного твору.

Вузьке розуміння інтерпретації актуальне для музики, що формувалася до етапу звукозапису, коли відтворення твору можна було фіксувати лише на фізичних носіях. У більш широкому сенсі інтерпретація охоплює будь-які способи трактування твору, спрямовані на глибоке осмислення його смислової та композиційної структури. В. Москаленко пропонує трактування інтерпретації як організованої інтелектом творчої діяльності музичного мислення, метою якої є виявлення виразно-сміслових можливостей твору. Він розробив систему класифікації виконавського процесу, що включає такі компоненти: інтерпретація як процес, інтерпретування, інтерпретаційні версії, види інтерпретацій та стиль музичної творчості, який визначає спрямованість виконавської діяльності [117].

В. Москаленко виділяє різновиди інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу, а також виконавське перекладення, що передбачає адаптацію твору для виконання на інструментах іншого типу. Слухацька інтерпретація формується у внутрішньому слуховому сприйнятті, створюючи базу для подальших варіацій звучання. Редакторська інтерпретація є результатом узагальнення текстологічних, виконавських та педагогічних підходів до твору. Виконавська інтерпретація дозволяє реалізувати нове звучання твору без порушення його композиційної структури, а виконавське перекладення відкриває нові можливості для інструментальної адаптації та творчого експерименту [117].

Таким чином, інтерпретація виступає багаторівневим явищем, що включає як інтелектуальні, так і емоційні, технічні та культурологічні аспекти, створюючи основу для розуміння, передачі та творчого перетворення музичного твору. Вона демонструє динамічну взаємодію між автором, твором

і реципієнтом, дозволяючи поєднувати історичні традиції та індивідуальні підходи виконавця в сучасній музичній практиці.

Дослідник приділяє увагу різним формам інтерпретації музичного твору, аналізуючи їх специфіку та функціональні відмінності. Композиторська інтерпретація, як зазначає В. Москаленко [117], може проявлятися у широкому спектрі творчих прийомів: від переробки існуючого матеріалу іншого автора до застосування музично-стильових систем, характерних для певного композитора, при цьому базовий нотний текст залишається без змін. Така інтерпретація може включати словесну роботу з матеріалом, використання жанрової адаптації, музичної транскрипції, запозичення окремих музичних фраз, стилізацію або створення колажів із кількох композицій. Композиторська інтерпретація знаходить своє застосування в різних жанрах музики: від пісенної та камерної до романсу, опери, балету, мюзиклу тощо, що демонструє її універсальність і значення для розвитку музичного мислення.

Режисерська інтерпретація, на відміну від композиторської, акцентує увагу на трансформації внутрішньої структури та смислового наповнення художнього твору. Вона пов'язана з переосмисленням художнього задуму, змінює сприйняття твору та може включати нові художні акценти, сценічні або композиційні варіації. Технологічна інтерпретація, яка набуває особливої ваги в сучасній музиці, пов'язана з використанням інноваційних технічних засобів: студійних технологій, цифрового звукового оброблення, форматування та фіксації виконання. Саме технологічна інтерпретація, за Москаленком, стає ключовим елементом сучасного розуміння музичної інтерпретації, оскільки дозволяє твору існувати у нових звукових проявах і відкриває можливості для його відтворення в різних контекстах [117].

Музикознавча інтерпретація представлена як вербальна або концептуальна форма вираження музичного твору, що не обмежується його виконанням. Вона охоплює аналіз композиційної структури, стилістики, історичного контексту та виконавських особливостей. Такий підхід дозволяє розглядати твір не лише як об'єкт виконання, але й як предмет наукового

осмислення, формує критичне, аналітичне та естетичне мислення щодо музичного явища.

Формування технологічної та музикознавчої інтерпретації взаємопов'язане з процесом запису та подальшого редагування твору, а також з роботою над фінальним звучанням композиції. Тут важливе значення мають не лише технічні аспекти, але й інтеграція аналітичного та емоційного сприйняття музики, що дозволяє досліднику або виконавцю створювати нові проєкції значень і художніх смислів, співвідносити твір з жанровою, стилістичною та епохальною приналежністю. Не менш важливою є роль слухацької аудиторії, яка активно впливає на формування інтерпретаційної думки та створює умови для розширення музичного контексту.

Українська мистецтвознавиця Л. Мельник пропонує виділяти музично-журналістську інтерпретацію як окремий пласт музичного пізнання. Вона реалізується у відстороненій, «немузичній» формі, найчастіше через словесне пояснення чи журналістську рецензію, що пов'язує її з музикознавчою інтерпретацією. Такий підхід дозволяє транслювати мистецькі явища ширшій аудиторії, перетворюючи невербальні художні прояви на зрозумілі текстові форми знання. Л. Мельник підкреслює, що основною функцією музично-журналістської інтерпретації є комунікація, тобто передача смислу та художніх особливостей твору в доступній для сприйняття формі.

О. Самойленко розширює класифікацію інтерпретації, виділяючи три основні види: ужиткову (повсякденну), наукову та художню. Ужиткова інтерпретація базується на концепції «передсудів» Х.-Г. Гадамера, коли свідомість інтерпретатора, його попередній досвід і особистісна психосемантика визначають вибір «мови свідомості» для осмислення твору. Повсякденна інтерпретація формує первинний досвід, що слугує фундаментом для подальших, більш складних видів інтерпретаційної діяльності [152].

Наукова та художня інтерпретації спрямовані на розвиток мислення та творчих здібностей людини. Для наукової інтерпретації критеріями оцінки стають істина або хибність тверджень, достовірність аргументів; для

художньої – наявність художніх образів, зрозумілість та виразність, символічна насиченість та здатність до творчого переживання. Таким чином, вони поєднують аналітичний та емоційний аспекти пізнання музичного твору, дозволяючи оцінювати його як у практичному, так і в теоретичному контексті.

О. Самойленко також виділяє чотири основні форми інтерпретації: композиторську (мистецько-авторську), виконавську (художньо-авторську), слухацьку (співтворчу) та музикознавчу (науково-художню). Вона відзначає, що ключовим протиріччям між композиторською та музикознавчою інтерпретаціями є різниця в методах досягнення результату: композитор, орієнтуючись на власне бачення, оперує «чужим» інтертекстом, тоді як музикознавець на основі зовнішніх спостережень та аналізу формує «своє» розуміння. Ця різниця в підходах породжує особливу динаміку інтерпретаційного процесу: шлях композитора веде від емоційного переживання до логічної структури твору, тоді як шлях музикознавця рухається від аналітичного осмислення структури до переживання художнього образу. Незважаючи на різні траєкторії, спільним елементом обох підходів є емпатія та здатність співпереживати музиці, що стає основою художньої інтерпретації. Саме в такому поєднанні інтелектуального аналізу та емоційного переживання проявляється сутність музичної інтерпретації як багаторівневого процесу взаємодії суб'єкта та художнього твору, формуючи глибоке розуміння музичної культури та мистецтва загалом [150].

Важливим є підхід О. Самойленко до розуміння музичної інтерпретації через концепцію великого «когнітивного трикутника», який включає три взаємопов'язані елементи: інтерпретацію, пам'ять та смисл. Зовнішні компоненти цього трикутника, перебуваючи у постійній взаємодії, формують основу процесу осмислення музичного твору, дозволяючи суб'єкту одночасно зберігати інформацію про твір, відтворювати її у свідомості та надавати йому значення. Автор виділяє також внутрішній, або малий «когнітивний трикутник», який діє як мікромеханізм розуміння. Він складається з трьох взаємопов'язаних елементів: основою є жанр і мова музичного твору, вершина

визначає стиль, а центральна площина – текст. Малий трикутник, за словами дослідниці, функціонує як віддзеркалення великого, забезпечуючи практичне втілення його концепцій. Саме через взаємозв'язок великого та малого трикутників відбувається процес інтегрованого розуміння музичного твору та його інтерпретаційних можливостей.

Особливу увагу в працях Самойленко заслуговує виконавська, або художньо-авторська інтерпретація. До середини XVIII століття інтерпретаційна діяльність нерозривно поєднувалася з композиторською роботою, оскільки автор твору зазвичай був його першим виконавцем. Лише з поширенням концертної практики у XIX столітті виник виконавський тип інтерпретації як самостійна сфера. У другій половині століття сформувалися основи теорії інтерпретації, що дозволяло досліджувати різні музичні школи, естетичні принципи виконання та технологічні аспекти виконавства. У XX столітті були закладені ключові теоретичні та практичні основи для оцінки значення інтерпретації музичних творів, що забезпечило подальший розвиток науки та мистецтва виконання [151, с. 5].

Українська музикознавиця Ю. Ніколаєвська пропонує власну класифікацію інтерпретації, яка включає: ужиткову інтерпретацію, орієнтовану на поступовий перехід від конкретного до абстрактного і придатну для процесу загального пізнання; наукову інтерпретацію, представлену в емпіричній та семантичній формах; а також художню, або творчу інтерпретацію, яка призводить до створення конкретного артефакту виконавського мистецтва [121].

Важливою складовою музичної інтерпретації є її варіативність. О. Котляревська [95] підкреслює, що композиторське бачення твору включає «позначене» та «непозначене». «Позначене» визначає точні й неточні авторські вказівки у нотному тексті, де неточні формулювання дають простір для стилістичної свободи та інтерпретаційної образності. «Непозначене» охоплює можливості взаємодії тексту, підтексту та контексту твору, створюючи потенціал для унікальної виконавської інтерпретації. Таким чином, саме

поєднання «непозначеного» та стилістично ясного тексту формує можливість для творчого переосмислення музичного матеріалу. Виконавська інтерпретація, на думку авторки, є результатом специфічної художньої діяльності свідомості інтерпретатора [95].

Оскільки музичне виконавство та перформанс є невід'ємною частиною музичного мистецтва, вони формують та урізноманітнюють виконавську інтерпретацію, підкреслюючи важливість категорії художньої інтерпретації. Художня інтерпретація передбачає творче переосмислення та відтворення дійсності в образах. Так, О. Ляшенко зазначав, що під час роботи над нотним текстом виконавець трансформує зміст твору з «нехудожньої системи» в художню, використовуючи всі технічні прийоми, власне бачення та досвід, що забезпечує варіативну множинність виконавства. Іншими словами, художня інтерпретація включає усвідомлену творчість, переосмислення та особисте авторське ставлення до твору [109].

Художня інтерпретація формується на перетині творчості автора та інтерпретатора, де суб'єктивний внесок виконавця поєднується з об'єктивним осмисленням авторського задуму [09, с. 60]. Подібне бачення поділяв і В. Москаленко, підкреслюючи, що процес підготовки та емпатійного сприйняття твору виконавцем є основою художньої інтерпретації. За його визначенням, інтерпретація – це художнє тлумачення музичного твору співакою, інструменталістом, диригентом або камерним ансамблем у процесі виконання [114].

У культурологічному аспекті дослідження художньої інтерпретації розвивали Е. Колесник, Є. Гуренко та інші. Аналізуючи музику як феномен культури, Л. Гаврілова та Л. Псарьов звертали увагу на три ключові елементи художньої інтерпретації: об'єкт, інтерпретатор та продукт виконавської діяльності [88]. Музичне виконавство існує як «триєдиний» комплекс – створення, виконання та сприймання музики, де взаємодія композитора, виконавця та слухача формує цілісне сприйняття мистецького явища [88].

Поняття художньої інтерпретації охоплює як процес створення власної версії твору, так і результат трансформації оригіналу. Воно включає творче переосмислення та можливість варіативних трансформацій первинного мистецького матеріалу. Художнє стає визначальним чинником у процесі інтерпретації, і виникає питання: які фактори впливають на її формування, особливо якщо професійний рівень виконавця не відповідає складності твору? Чи можна вважати гепенінг проявом художньої інтерпретації? Чи можлива музична інтерпретація без художнього компоненту?

О. Колесник пропонує виділити п'ять цілей, що стоять перед інтерпретатором у первинній інтерпретації: 1) осмислення, структурування та синтез фактів для створення цілісної картини світу поза межами художньої реальності; 2) реалізація авторського задуму у виконавському вигляді (музичне виконання, театральна постановка); 3) заміна первинного авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування); 4) доповнення одного твору іншим (наприклад, ілюстрація, міжвидові транспозиції); 5) діалог сенсів, створення власних варіацій на тему першоджерела, що може включати зміну мовної та семіотичної системи або її збереження [89, с.109].

Тобто художня інтерпретація виступає комплексним процесом, який об'єднує аналітичне осмислення, емоційне переживання та творчий внесок інтерпретатора, забезпечуючи багатогранність сприйняття й розвитку музичного мистецтва.

Музична інтерпретація виступає складним і багатовимірним процесом надання смислу музичному тексту, що включає як аналітичне розуміння нотного запису, так і емоційне та культурне осмислення твору в цілому. Вона може розглядатися як у вузькому сенсі, коли акцент робиться на точному виконанні нотного матеріалу, так і у ширшому – коли до уваги беруться історичні, соціокультурні та психологічні аспекти сприйняття музики, включно з контекстом її створення та майбутньої рецепції. Центральним елементом музичної інтерпретації є триада «Твір – Виконавець –

Інтерпретація», де взаємодія усіх трьох компонентів формує цілісну музичну реальність.

Сучасна музикознавча думка виділяє численні види інтерпретації, кожен з яких виконує специфічну функцію в музичному процесі. Серед них: слухацька, композиторська, редакторська, словесна, виконавська, режисерська, технологічна, музикознавча та музично-журналістська інтерпретації. Особливе значення має художня інтерпретація, яка передбачає не лише точне відтворення тексту, але й емоційне занурення виконавця в образ музичного твору. Вона проявляється як у здатності музиканта відчути глибину композиції на етапі ознайомлення з нею, так і у створенні цілісного музичного образу під час виконання. Художня інтерпретація спрямована на підсилення сценічних, кінематографічних або будь-яких інших мистецьких подій, де музика виступає засобом емоційного та смислового підкреслення події.

На стадії редакторської та технологічної обробки музичного матеріалу питання художньої інтерпретації стає особливо актуальним. Тут музикант або редактор впливає на текст не лише як виконавець, але й як співтворець, використовуючи технічні засоби для уточнення тембру, динаміки, артикуляції та стилістичної виразності твору.

Що стосується валторнового виконавства, його історичний розвиток у контексті ансамблево-оркестрової практики демонструє стабільність основних конструктивних характеристик інструмента, що сформувалися до середини ХХ століття. Хроматичні тривентильні, чотиривентильні та п'ятивентильні валторни, а також подвійні, півторинні й потрійні конструкції забезпечують широкі можливості для виконання різноманітних жанрових і стилістичних завдань. Разом з тим, удосконалення інструмента не припиняється: розробляються нові сплави металів для поліпшення тембру, оптимізуються механічні властивості вентильної системи, зменшується вага інструмента, а також вдосконалюється ергономіка та комфорт гри для виконавця.

Сьогодні у світовій практиці використовуються різноманітні конструкції валторн, включаючи дискантні валторни для барокової музики, натуральні

валторни, вагнерівські труби та інші спеціалізовані різновиди. Їх застосування поширене у симфонічному та духовому оркестровому виконанні, камерній музиці, сольному репертуарі, а також у жанрово-стилістично різноманітних напрямках, від класико-романтичних до модернових і авангардних. Особливий інтерес сьогодні викликає натуральна валторна, яка переживає справжній ренесанс, активно застосовуючись у виконанні творів барокової та ранньокласичної епохи, що відображає прагнення сучасних музикантів до автентичності звуку та стилю.

Високоякісні інструменти від провідних світових виробників сприяють не лише популяризації валторнового виконавства, але й розвитку технічної майстерності виконавців. Серед провідних фірм варто відзначити європейські Paxman, Ricco Kühl, Dietter Otto, Engelbert Schmid, Cornford, Kruspe, Thien, Hans Hoyer, Dietemar Dürk; американські Patterson, Lawson, Holton, C. G. Corn, Willson; азійські – китайські Jupiter, Roy Benson, Brahner, Konig, Eastman та японські Yamaha.

Активний розвиток валторнового виконавства у другій половині XX – на початку XXI століть значною мірою пов'язаний із творчістю талановитих музикантів, чия майстерність формувала провідні жанрово-стильові та художньо-технологічні тенденції. Серед найвідоміших виконавців: Володимир Антонів, Володимир Бондарчук, Леонід Зельдич, Андрій Кирпань, Василь Пилипчак, Микола Юрченко, Валентин Марухно (Україна); Дмитрій Воронцов, Валерій Полех, Віталій Буяновський, Анатолій Дьомін, Аркадій Шилклопер; Радек Баборак (Чехія); Герман Бауман, Петер Дамм, Штефан Дор (Німеччина); Лі Брацеджірді (Австралія); Андрев Кларк, Джеф Нельсен (Канада); Піп Істоп, Стефен Стірлінг, Майкл Томпсон (Великобританія); Нурі Гуарначелі, Хав'єр Бонет (Іспанія); Зьорен Германсон (Швеція); Джовані Хофер (Італія); Крістоф Штурценегер (Швейцарія); Марк Тейлор, Керрі Турнер, Кен Віллі, Ліррі Вільямс (США).

Сучасний валторніст є висококваліфікованим професіоналом, що володіє не лише технічними навичками, але й глибоким розумінням художньої

сутності музичного твору. Його індивідуально-стильові особливості безпосередньо впливають на характер інтерпретації, формування звукового образу та передачу авторського задуму. Виконавські технології, що включають різноманітні прийоми гри та артикуляційні методики, виступають ключовими інструментами реалізації творчої концепції виконавця.

Для більш ґрунтовного аналізу індивідуально-стильових рис валторнової виконавської техніки було обрано чотирьох відомих сучасних європейських музикантів: Радека Баборака (Чехія), Радована Влатковича (Хорватія), Джеффа Брайана (Англія) та Валентина Марухна (Україна). Дослідження їхніх методів виконання та технік дозволяє прослідкувати вплив особистісного підходу виконавця на формування художньої інтерпретації та відображення актуальних тенденцій у сучасному валторновому мистецтві, що охоплює академічні, джазові та естрадні стилі.

Чеський валторніст Радек Баборак, який народився 1976 року, визнаний одним із провідних виконавців сучасного сольного валторнового мистецтва. Його унікальний індивідуальний стиль поступово формувався протягом усього періоду творчої діяльності й сьогодні вирізняється оригінальністю, глибиною музичного осмислення та високою художньою самобутністю. Процес становлення виконавського почерку Баборака був тісно пов'язаний із систематичним освоєнням різноманітних технік гри на інструменті, що дозволило йому створити власну манеру виконання, де технічна досконалість поєднується з глибоким інтелектуальним та емоційним сприйняттям музики.

Його активна концертна діяльність розпочалася ще 1993 року, охоплюючи як сольні виступи, так і участь у різноманітних ансамблях та оркестрах. Баборак неодноразово брав участь у престижних міжнародних музичних конкурсах, здобуваючи призові місця та закріплюючи своє ім'я на світовій сцені. Репертуарні виступи музиканта включають численні записи для радіо, участь у телевізійних програмах у Нідерландах, Німеччині, Франції, Японії та Чехії. Його запрошували на сольні концерти до таких престижних концертних залів, як Токійський конгрес-центр, Мюнхенська концертна зала,

Берлінська Філармонія, Амстердамський концертгебау та Паризький Театр де ла Музик, що свідчить про високий міжнародний рівень його професійного визнання. Протягом багатьох років Баборак співпрацював із видатними симфонічними колективами, зокрема Симфонічним оркестром Баварського радіо, Берлінським Німецьким симфонічним оркестром, оркестрами SWF і Кьольнського радіо, Чеською філармонією, оркестром «Моцартеум» у Зальцбурзі, симфонічним оркестром NHK у Токіо та багатьма іншими. Така практика дозволила музиканту сформувати багатогранний виконавський досвід, що охоплює сольну, ансамблеву та оркестрову діяльність.

Репертуар Баборака відзначається значним жанровим і стилістичним розмаїттям. Він включає твори барокової та класичної доби, великі романтичні концерти, а також сучасну музику для валторни, зокрема роботи К.-М. Вебера, Р. Шумана, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, Р. М. Глієра, М. фон Пауера, П. Дукаса, М.-Г. Арнольда, К.-М. Аттерберга та Е. Бозза. Крім сольних творів, у його постійному репертуарі наявні камерні та оркестрові концерти для валторни, створені Л. Бетховеном, Е. Боззом, Ф. Данцом, П. Хіндемітом, що демонструє його високий рівень музикознавчої обізнаності та готовність до виконання широкого спектра стилів.

Виконавський стиль Радека Баборака визначається вишуканим художнім мисленням, що проявляється у створенні унікальної музично-мовленнєвої інтонації та характерного виконавського почерку. М. Михайлов зазначав, що «стиль у музиці являє собою єдність системно організованих елементів музичної мови, зумовлену системою музичного мислення», – і саме таке поєднання техніки та художнього розуміння характерне для Баборака. Кожний його виступ демонструє глибоке осмислення змісту твору, точний вибір засобів музичної виразності та формування цілісної художньої форми.

До особливостей його стилю належить поєднання технічної віртуозності та емоційної насиченості. Технічна досконалість служить інструментом для передачі романтичних та драматичних нюансів, тоді як унікальний тембр звуку дозволяє створювати багатогранні музично-художні образи.

Самовдосконалення є постійним процесом: музикант прагне вдосконалювати не лише техніку гри, але й глибину художнього осмислення, естетичний рівень та культурний контекст виконуваної музики [199].

Художня інтерпретація в сольному виконавстві Баборака є ключовим компонентом його творчої індивідуальності. Вона проявляється не лише в точності інтонацій та динамічних контрастів, але й у фізичній манері виконання, артикуляційних і жестових засобах, що формують завершений музичний образ і передають глибину емоційного переживання.

У контрастному порівнянні, англійський валторніст Джефф Брайан (нар. 1946 р.) представляє інший напрям європейської школи виконавства. Хоча детальна інформація про його життєвий шлях обмежена, відомо, що він здобув значний досвід у провідних оркестрах, зокрема Національному молодіжному оркестрі Великобританії, Борнмутському симфонічному оркестрі, Лондонській філармонії та Лондонському симфонічному оркестрі. З 1975 року він очолює групу валторн Королівського філармонічного оркестру в Лондоні, що свідчить про високий професійний статус і довготривалу стабільність у кар'єрі [199].

Окрім виконавської діяльності, Джефф Брайан активно займається педагогікою, очолюючи підготовку молодих музикантів у Міжнародному молодіжному оркестрі «I'CULTURE Orchestra», до складу якого входять учасники з різних європейських країн. Завдяки цьому поєднуються практика сольного та оркестрового виконання з передачею традицій і стандартів художньої інтерпретації наступним поколінням. Інтерв'ю та майстер-класи, проведені з Брайаном, надають унікальну можливість дослідити його методи інтерпретації та технічного виконання, демонструючи відмінні підходи до формування індивідуально-стильових рис виконавця.

Порівняльний аналіз стилю Баборака та Брайана дозволяє простежити різні аспекти європейської валторнової школи: чеський виконавець поєднує технічну віртуозність з емоційною глибиною та постійним прагненням до самовдосконалення, тоді як англійський музикант вирізняється високою

оркестровою дисципліною та системним педагогічним підходом. Таке порівняння дозволяє глибше оцінити механізми художньої інтерпретації та індивідуальні стильові особливості в сольному й оркестровому виконанні.

Під час інтерв'ю Джефф Брайан наголошував на тому, що сучасне виконавство на валторні висуває перед музикантом винятково широкі й багатогранні вимоги, які охоплюють технічні, художні та психологічні аспекти. Виконавець має вільно володіти усіма видами техніки гри на валторні, включно з інтонуванням, агогікою, фразуванням та мікродинамікою, демонструвати високий рівень творчого мислення і здатність до імпровізаційного аналізу музичного тексту. Також велике значення має розвинена емоційна сфера, здатність музиканта відчувати внутрішню логіку твору та передавати її слухачеві через художньо обґрунтовану інтерпретацію. За словами самого Брайана, «свобода виконання є прямим результатом кропіткої і системної праці; для досягнення справжньої виразності необхідно, щоб власні музичні думки повністю узгоджувалися із задумом твору, який закладено композитором». В цьому контексті свобода артиста не означає спонтанність чи випадковість, а є результатом багаторічної практики, глибокого опрацювання твору та усвідомленого поєднання технічної майстерності з художнім баченням. Такий підхід дозволяє досягти високого рівня переконливості у виконавському акті, який здійснюється через комплексне використання різноманітних засобів музичної виразності – від нюансів динаміки до тонких інтонаційних переходів і специфічних артикуляцій [218].

Гра Джеффа Брайана вирізняється гармонійним поєднанням високого артистизму та бездоганного технічного контролю. Одним із його значних внесків у розвиток валторного мистецтва стало формування унікального виконавського стилю, що поєднує традиції європейської академічної вокальної школи з широким і витонченим розспівом. Ця манера виконання на сьогодні є основою сучасної англійської школи гри на валторні, і багато молодих

музикантів орієнтуються на цей стиль, вивчаючи його як приклад ідеального поєднання техніки й художнього мислення.

Репертуар Брайана є надзвичайно різноманітним і охоплює широкий спектр музичних жанрів та стилів. Він включає не лише численні сольні та камерні твори академічного напрямку, але й значну кількість композицій до відомих кінофільмів, де соло валторни виступає як своєрідна музична візитівка. Серед таких робіт – саундтреки до «Зоряних воєн», «Гаррі Поттера», «Бетмена», «Джеймса Бонда», «Дружини французького лейтенанта» за романом Джона Фаулза та інших відомих кінопроектів. Така репертуарна багатовекторність демонструє не лише майстерність митця у виконанні різних стилів, але й у його здатності адаптувати індивідуальний музичний почерк до різних жанрових вимог, зберігаючи при цьому єдність художнього образу та внутрішню органічність музичної форми [219].

Хорватський валторніст і педагог Радован Влаткович (нар. 1962 року) представляє інший, хоча не менш важливий, аспект європейського валторнового виконавства. Його кар'єра тісно пов'язана з провідними симфонічними колективами та музичними академіями Європи. Влаткович працював солістом Берлінського симфонічного оркестру, був головним валторністом Симфонічного оркестру Берлінського радіо, викладав у Штутгартській вищій школі музики і театру, консерваторії «Моцартеум» у Зальцбурзі та Вищій школі королеви Софії в Мадриді. Його творчий шлях є яскравим прикладом цілеспрямованого формування високопрофесійного сольного виконавця та педагога одночасно.

Молодий Влаткович здобув низку престижних міжнародних нагород, що стало потужним стимулом для розвитку його професійної кар'єри. Географія концертної діяльності музиканта охоплює численні країни Європи, Північної Америки, Австралії та Азії. Він виступав на багатьох фестивалях як соліст і педагог, зокрема в Зальцбурзі, Відні, Единбурзі, Дубровнику, а також гастролював у США, Австралії, Ізраїлі, Кореї та Японії, що свідчить про його міжнародне визнання та високу репутацію серед професійних колег.

Виконуючи сольні партії з провідними симфонічними та камерними колективами, такими як Баварський симфонічний оркестр, Оркестр радіо Штутгарта, Німецький симфонічний оркестр, Мюнхенський камерний оркестр, Англійський камерний оркестр, Симфонічний оркестр ВВС, Віденський камерний оркестр, Оркестр «Санта Чечілія» у Римі, «Філармонія Роттердам» та інші колективи в Берні, Базелі, Цюриху, Леоні, Страсбурзі, Токіо, він здобув колосальний досвід роботи з різними диригентами та музикантами. Такий широкий спектр співпраці дозволив Влатковичу розвинути унікальні навички оркестрового мислення та артистичної взаємодії.

З 1992 року музикант обіймає посаду професора у Державній вищій школі музики й виставкового мистецтва у Штутгарті, де здобув авторитет як глибоко освічений та високоерудований виконавець. Його педагогічна діяльність поєднує у собі передавання теоретичних знань та практичного досвіду, що дозволяє молодим музикантам засвоювати не лише технічні навички, а й художнє бачення музичного твору. Одним із найвизначніших досягнень Влатковича є премія німецьких критиків за запис на CD, зокрема за виконання всіх валторнових концертів В. А. Моцарта та Р. Штрауса разом з Англійським камерним оркестром під керівництвом Джеффрі Тейта [219].

Стиль Влатковича відрізняється від стилів інших сучасних виконавців особливою акуратністю ведення звуку, тонкою художньою довершеністю інтерпретації та естетичною завершеністю виконання. Його музика вирізняється чуттєвою емоційною реакцією на кожен музичний фрагмент, надзвичайним артистизмом та витонченим музичним смаком. Він досконало володіє всіма технічними аспектами валторнового виконавства, забезпечуючи чисту та рівну атаку звуку, збалансовану вібрацію та м'який тембр. Завдяки цим рисам, стиль Радована Влатковича відзначається повною відповідністю сучасним високим вимогам до концертного виконавства на валторні, поєднуючи майстерність, індивідуальність та художню глибину.

Видатним представником сучасного українського валторнового виконавства, який заслужено здобув широку популярність як у національному,

так і в міжнародному музичному просторі, є заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Валентин Марухно (нар. 1961 року). Його музична кар'єра розпочалася в оркестрі Народного ансамблю танцю імені Павла Вірського, де він формував перші навички ансамблевої гри, опановував мистецтво взаємодії з колегами та набував сценічної дисципліни. Починаючи з 1991 року, Валентин Марухно обійняв посаду концертмейстера групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, що стало визначним етапом його професійного зростання та сприяло становленню його унікального виконавського стилю [111].

Протягом своєї творчої діяльності Валентин Марухно поєднує два взаємопов'язані напрями – сольне й оркестрове виконавство та педагогіку. Така універсальність дозволяє йому не лише досконало виконувати найскладніші оркестрові партії творів українських та зарубіжних композиторів, а й формувати у студентів розуміння музики як єдиного художнього процесу. Його виконання відзначається надзвичайною точністю, балансом тембру та емоційною глибиною, що робить його одним із найпомітніших музикантів сучасної української сцени [111].

У 1990-ті роки сольне валторнове виконавство в Україні ще не мало широкого поширення. Публіка та організатори концертів надавали перевагу піаністам, скрипалям та іншим інструменталістам, а сольні концерти валторни були скоріше рідкісною подією. Активна концертна діяльність Валентина Марухна стала важливим чинником популяризації цього інструменту та стимулювала інтерес талановитої молоді до класу валторни в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, яку він очолює сьогодні. У своїй педагогічній та виконавській практиці він продовжує традиції свого наставника, видатного українського валторніста і педагога Анатолія Дьоміна, що дозволяє формувати спадкоємність виконавських шкіл та передавати найкращі методики новим поколінням [111].

Однією з характерних особливостей виконавського почерку В. Марухна є вишукана культура звуку та неповторна темброва забарвленість, які передаються його студентам. Він наполегливо працює над тим, щоб виховати у них здатність до «співучого» інтонування, природного та вокального характеру звучання, що є важливою рисою для висококласного виконавця. За його переконанням, досягнення звукового ідеалу можливе лише через систематичне вдосконалення технічних навичок, розвиток музичного мислення та формування гармонійної особистості студента. Таким чином, педагогічна концепція В. Марухна поєднує технічну досконалість з духовним та естетичним зростанням учня [193 с. 380].

У порівнянні зі своїми українськими колегами, такими як Олександр Бабенко, Валентин Марухно демонструє більш виразне володіння тембровим спектром валторни та витончену роботу над фразуванням, що дозволяє йому передавати внутрішню драматургію твору навіть у межах невеликих камерних ансамблів. У міжнародному контексті його підхід до звуку й інтонації можна порівняти з методикою Радека Баборака (Чехія) та Джеффа Брайана (Велика Британія), які також роблять акцент на вокальності звучання, проте кожен із них має свої національні відтінки: Баборак поєднує яскравий драматизм із чітким технічним контролем, а Брайан відзначається рівномірністю тембру та елегантністю фразування. В. Марухно ж вирізняється синтезом цих підходів із глибокою педагогічною орієнтацією на розвиток студентів [193].

Серед пріоритетів педагогічної роботи Валентина Марухна – систематичне розширення репертуару студентів, який включає твори різних жанрів та стилів: від ліричних кантилень до віртуозних етюдів, малих і великих концертних форм. До ключових творів, які він рекомендує для освоєння, належать концерти та сонати Є. Бозза, Й. Гайдна, П. Дюка, Л. Керубіні, В. А. Моцарта, А. Розетті, Р. Штрауса, Ф. Штрауса, Р. Шумана та інших видатних композиторів, що дозволяє студентам сформувати комплексну музичну підготовку і глибоке розуміння різних епох та стилів [193].

Технічні аспекти виконавства у класі В. Марухна приділяють особливу увагу звуковидобуванню, чистоті атаки, координації звуку та технології дихання. Він пропонує методику, засновану на правильному фізіологічному відчутті вдиху та роботі м'язів черевного преса, що під час взяття дихання виконують функцію своєрідного «меха». Для вдосконалення дихальної техніки педагог рекомендує швидкий безшумний вдих через рот і ніс, з активною участю діафрагми та грудної клітини, що дозволяє студенту забезпечити контроль над тривалістю і силою звуку [199].

Валентин Марухно відомий як суворий, але справедливий педагог, вимоги якого ґрунтуються на багаторічному досвіді сольного й оркестрового виконавства та глибокій музичній ерудиції. Його школа гри на валторні сьогодні є однією з провідних в Україні, а випускники класу Марухна складають основу групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. Вони демонструють узгоджене звучання, чистоту інтонування та майстерність взаємодії в оркестровому контексті [199].

Протягом багатьох років педагогічної діяльності Валентин Марухно виховав численне покоління високопрофесійних валторністів, які сьогодні гідно представляють його школу як в Україні, так і за її межами. Серед них: А. Зінченко (солістка Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Є. Чуріков (концертмейстер групи валторн Загребського філармонійного оркестру, Хорватія), А. Шкіль (концертмейстер групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України), А. Лисенко (концертмейстер групи валторн Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Лонг Чеі (соліст симфонічного оркестру м. Гуанчжоу, Китай) та інші. Випускники його класу продовжують традиції Київської школи духового виконавства та слугують активними носіями кращих українських традицій гри на валторні [199].

Таким чином, діяльність Валентина Марухна поєднує високий професійний рівень сольного й оркестрового виконавства, глибоку педагогічну роботу та активне просування української школи валторного мистецтва на

міжнародній арені. Його внесок у розвиток мистецтва гри на валторні проявляється як у творчих досягненнях самого виконавця, так і в результатах його учнів, що робить його фігуру ключовою в сучасному українському музичному контексті.

Висновки до розділу 1.

1. Проведений аналіз джерел за обраною тематикою засвідчує відсутність у сучасному музикознавстві комплексного (цілісного) дослідження, присвяченого проблемам звукообразу валторни, її еволюційної трансформації в процесі розвитку ансамблево-оркестрової музики. Переосмислення й узагальнення теоретико-історичних, методичних, творчих надбань у сфері генези і розвитку виконавства на валторні виступає основою для подальшого дослідження валторного мистецтва в контексті ансамблево-оркестрової інтерпретації з метою його розвитку та удосконалення.

Історико-теоретичний аналіз, здійснений у першому розділі роботи, виявив широке коло джерел, котрі прямо чи опосередковано стосуються представленої у кваліфікаційній праці проблематики, репрезентують різні її тематичні аспекти. Серед наукових джерел: дисертації, монографії, підручники, навчальні посібники, статті тощо, в яких висвітлюються: органологія валторни в контексті усвідомлення закономірностей її інструментальної трансформації в процесі музично-культурної еволюції; історична еволюція духових інструментів у світовій музичній культурі; інструментознавство в галузі духових інструментів, історія розвитку ансамблево-оркестрового жанру, в якому валторна виступає невід'ємним учасником; проблеми особливостей звукоутворення на мідних духових, у тому числі, на валторні, вдосконалення валторного виконавського мистецтва, узагальнення виконавських виражальних засобів в інструментальній музиці та їх проєкція на виконавську інтерпретацію твору.

Наголошується, що розвиток валторнового мистецтва зумовлений конструктивною еволюцією інструмента, а також жанрово-стилістичними особливостями музичної культури різних часів і територій.

Імпровізаційність, віртуозність є основними рисами гри на валторні та валтороподібних інструментах у музиці античної доби. Універсальність та артистизм притаманний для інструментального виконавства трубадурів-мінезингерів Середньовіччя і Відродження. Адже супровід та сольні інструментальні фрагменти мали підсилювати основну мелодію яскравим вишуканим звучанням. Основними характеристиками в інструментальній стилістиці кларіно Барокової доби стали зручність і стійкість звуковидобування натуральних тонів відповідно до чистоти їх звучання, а також легкість, яскравість. Валторнові партії відзначаються виразністю та за рівнем своєї яскравості не поступаються партіям інших інструментів барокового оркестру. Серед відомих взірців: Бранденбурзький концерт № 1, Меса сі мінор Й. С. Баха, твори Г. Телемана, І. Фаша та інших.

Звукообраз валторни класицизму і романтизму, представлений звуко-тембровими та експресивними властивостями інструменту, спостерігається, переважно, у програмних творах, що наділяє валторну образом мисливського рогу з його сигнальною атрибутикою (Симфонія № 3 «Із сигналами валторни» Й. Гайдна, «Мисливська симфонія» Л. Моцарта). У творах К. Глюка, Л. Бетховена відбувається актуалізація тембрових можливостей валторни та взаємодія її м'яких, насичених обертонами звуків з іншими оркестровими інструментами. Елегійні, поетичні, ліричні, героїчні звукообрази валторни віддзеркалюються в творчості Г. Берліоза, Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Ліста та інших.

Констатовано, що конструктивна еволюція валторни, дійшовши до середини ХХ століття, в основному, характеризується усталеністю його головних конструктивних і звуковиражальних властивостей. Основні органологічні характеристики валторни сформувалися у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична три вентильна валторна, хроматичні

чотири вентиля й п'яти вентиля валторни. Розширення виражальних засобів валторни, що відбулось завдяки її хроматизації, сприяло використанню валторни в оперно-симфонічній, камерно-інструментальній і сольній творчості видатних діячів ХХ століття: П. Хіндеміта, Р. Штрауса, О. Мессіана, Ф. Пуленка. Втім, процес поліпшення валторни в умовах сьогодення концентрується в таких аспектах, як: пошуки покращення звукових (тембрових, динамічних) властивостей, застосування нових матеріалів, що поліпшують якість звуку; удосконалення звуковидобування на інструментах тощо.

Підкреслюється, що на сучасному етапі розвитку валторнового мистецтва широко задіяними у виконавській оркестровій практиці також є й інші різновиди валторни та валтороподібних інструментів (валторни-дисканти, натуральні валторни, вагнерівські труби тощо). Розглядаються приклади відомих композицій кінця ХХ століття за участю валторни, в яких використовується різноманітна сучасна валторнова техніка, серед яких: Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» та десять п'єс для духового квінтету Д. Лігеті; Квартет для чотирьох валторн В. Рунчака; концерти для валторни з оркестром Є. Станковича і М. Колодуба.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора [193, 194]

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ОБРАЗ У ПРОЕКЦІЇ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Поняття звукообразу в системі категорій музичного мистецтва

Ключовим поняттям, яке виступає базисом даного дослідження, є образ країни – комплексний, багатовимірний феномен, що формується одночасно під впливом внутрішніх національних особливостей і зовнішнього сприйняття міжнародною спільнотою. З одного боку, він відображає унікальну історико-культурну специфіку та традиції народу, з іншого – є результатом того, як державу оцінюють іноземні суб'єкти у глобальному культурному, політичному та економічному контексті. Одне з найпоширеніших і водночас універсальних визначень цього поняття запропоновано в дослідженні Цуй Юна “Образи Китаю в міжкультурній комунікації” (2011). Автор розрізняє поняття мовної, комунікативної та культурної компетенції на рівні знань і поняття образу країни як продукт розуміння й інтеграції цих знань у цілісне сприйняття держави. Науковець підкреслює: «Образ – це узагальнене уявлення, сформована думка, репутація або оцінка, яка виникає на основі отриманої інформації. Процес формування образу обумовлений економічними, соціальними та культурними чинниками. Образ країни відображає її політичну та економічну міць, рівень культурного розвитку, значимість традицій та норм у глобальному контексті. Це комплексний показник авторитету держави у світі, успішності її політики, значущості культурних цінностей» [32].

Музичний звукообраз є комплексною категорією, що об'єднує інтонаційно-образні, темброві, ритмічні та гармонічні характеристики музичного твору і формує у слухача цілісне уявлення про музичну подію. У цьому контексті С. Шип у своїх працях щодо номінації та класифікації музичних жанрів пропонує комплексну систему критеріїв, що включає: 1) чисельність виконавців та їх розподіл у складі ансамблю або оркестру; 2) характеристику аудиторії, враховуючи просторово-акустичні умови виконання

та відносну кількість слухачів; 3) визначеність музичного матеріалу, співвідношення композиційного та імпровізаційного елементів, письмової та усної передачі твору; 4) рівень участі автора у підготовці музичного твору; 5) особливості звукового матеріалу, що залежать від типу інструмента або голосу; 6) специфічні виражальні засоби та технічні прийоми; 7) образний зміст композицій; 8) соціокультурне середовище виникнення творів; 9) етнічні особливості, пов'язані з місцем і культурою створення; 10) функції творів у соціальному та культурному житті індивідуума та суспільства [206].

На основі цього автор пропонує визначення музичного жанру як «класи або множини музичних творів і форм музикування, що визначаються функцією музичного артефакту в культурі, умовами його створення та художньої реалізації і характеризуються системою змістових і формально-виражальних ознак». Такий підхід дозволяє розглядати жанр як інтегровану категорію, що включає конструктивний, стилістичний і соціокультурний аспекти музичної практики, водночас підкреслюючи, що формування музичного звукообразу залежить від взаємодії всіх цих елементів та визначає сприйняття твору слухачем у певному культурному контексті.

Якщо перенести ці концептуальні положення у сферу музикознавства, образ країни в музичному мистецтві можна розглядати як символічне, художньо-естетичне відображення культурної та етнічної традиції певної держави через призму музичних засобів конкретного історичного періоду. Такий образ формується через інтеграцію семантичних, міфологізованих та стилістичних ознак: світоглядних, морально-етичних, філософських, естетичних і художньо-музичних. До останніх відносяться етнічні ритми, жанрові особливості, темброво-інтонаційна палітра, специфічна ритмометрична структура та ладова організація. Іншими словами, музичний образ країни – це своєрідний звуковий «портрет» держави, що об'єднує традиції, культурні стереотипи та національні особливості у єдиному художньому цілісному прояві. Якщо в суміжних сферах, таких як геополітика, маркетинг, соціологія, культурологія, брендинг та комунікації, образ країни має чіткі

методологічні підходи та інструменти, наприклад методи брендіндексування (за С. Анхольтом), то в українському музикознавстві він поки що вивчається здебільшого у вузькому аспекті окремих компонентів [206].

Музичний звукообраз є комплексом взаємопов'язаних музичних елементів, що включає інтонації, співзвуччя, висоту та тривалість звуків, тембр, ладові й гармонічні характеристики, ритм, метричну організацію, динаміку та просторове розташування звуків. Він створює у слухача уявлення про певний об'єкт, явище або подію завдяки виникненню асоціацій і емоційного відгуку. Як зазначав В. Апатський, звукообраз не може існувати поза інтонацією [11], а І. Пяковський визначав музичне мислення як «мислення інтонаційно-звуковими образами» [141]. Сучасні дослідники музичної психології підкреслюють, що сприйняття музичного звуку формується за допомогою шести ключових параметрів: висоти (pitch), гучності (loudness), тембру (timbre), тривалості (duration), фактури (texture) та просторового розташування (spatial location) (Elements of Music, 2015). Усі ці складові рівнозначні, адже спільно формують єдиний образотворчий та смисловий комплекс. Таким чином, формування звукового образу — це історично закріплений процес, що надає звуковим засобам певні топологічні, семантичні та асоціативні характеристики.

Науковці зазвичай трактують звукообраз як синтетичну категорію, яка об'єднує інтонаційно-образні властивості музики у цілісну смислову структуру [2]. Українська дослідниця Н. Рябуха розглядає звукообраз як музично-культурологічну універсалію, яка відображає особливості сприйняття світу і ціннісні орієнтації у різних сферах культури [146]. Авторка підкреслює: «Звукообраз набуває типологічного значення, формуючись та закріплюючись у процесі музичної комунікації в певному соціокультурному просторі». Специфіка звукообразу, за Рябухою, проявляється в синтезі онтологічного та сонологічного аспектів, що дозволяє досліднику або слухачеві осмислити духовну реальність через музичний твір. При цьому звукообраз об'єднує інтонаційно-образний зміст, стилістичні та структурно-семантичні

характеристики твору з темброво-акустичними властивостями інструмента та специфічною технікою звуковидобування, спрямованими на передачу художньо-образної моделі світу [146].

Інший науковець Л. Шаповалова розглядає звукообраз як смислоутворюючу категорію, яка дозволяє виходити за межі буття та долучатися до Вищого сенсу, що складає сутність творчого процесу. У її трактуванні звукообраз об'єднує інтонаційно-образний зміст твору, стилістичні та структурно-семантичні характеристики, а також темброво-акустичні властивості інструменту, що разом формують цілісну художню модель музичного твору. Тембр при цьому виступає ключовим елементом, який забезпечує сприйняття образної ідеї, створюючи єдність технічних і виразних складових виконавства.

Н. Рябуха у своїх працях наголошує, що глибинне осягнення феномена звукообразу можливе лише через усвідомлення онтологічного зв'язку зі звуком та сутністю музичної практики [147]. Вона підкреслює, що звукообраз формує особливе типологічне значення у процесі музичної комунікації, відображає ціннісні орієнтації та соціокультурний контекст, у якому створюється і сприймається музичний твір. Завдяки синтезу онтологічного та сонологічного аспектів, звукообраз дозволяє виконавцю та слухачу осмислити духовну реальність твору, поєднуючи художнє, емоційне та технічне у цілісний образ.

Таким чином, сучасні українські дослідники формують підхід до звукообразу як комплексної категорії, що інтегрує психофізіологічні, естетичні та культурологічні чинники, що визначають художню повноцінність музичного твору та сприяють глибшому розумінню індивідуального виконавського стилю.

У практичній музичній діяльності смислоутворююча функція звукообразу реалізується через взаємодію композитора та виконавця-інтерпретатора. Ю. Алжнєв та В. Осадча наголошують, що саме таке творче партнерство дозволяє через музичний образ пізнати онтологічний зміст твору [Алжнєв, Осадча, 2015]. На важливості ролі виконавця у створенні музичного

звукообразу акцентує О. Фекете, підкреслюючи, що процес формування смислу звукообразу є результатом багаторівневого, багатопланового мислення музиканта, який синтезує власний емоційно-художній досвід з індивідуальною творчою практикою (Фекете, 2010: 464). Таким чином, музичний образ країни, закодований у звукообразі, постає як динамічна система, що забезпечує інтеграцію культурних, естетичних та емоційних значень, створюючи у слухача цілісне уявлення про національну ідентичність через музичний вираз.

Як окрема форма художнього образу музики, звукообраз спирається на певну знакову систему, у межах якої музичний твір набуває здатності передавати смислові та емоційні значення. Провідний український філолог Д. Наливайко трактував образ як «константу мистецтва» [119] та підкреслював «високий рівень знаковості у структурі образності» [119], що демонструє його здатність передавати глибоко закодовану інформацію через символи й умовні художні засоби. Музика, виступаючи знаковою системою, оперує специфічними звуковими формами, однак її особливість полягає в тому, що «в основі музичного знака лежить емоційно-образне відображення явища у свідомості, а не саме явище, що зумовлює конотативний, тобто неявний, характер музичної мови» – зауважує О. Козаренко [87]. Іншими словами, музичний знак не є прямим відтворенням реальності, а створює суб'єктивний, образний «портрет» об'єкта через призму сприйняття композитора й виконавця.

Як синтезійна категорія музичного мислення, звукообраз функціонує через «символічні» інтонації – комплексні звукосполучення, описані В. Апатським, – що Н. Рябуха справедливо визначає як культурний код, який репрезентує смислову модель світу у контексті розвитку самосвідомості музичної культури [145]. У цьому аспекті звукообраз виступає своєрідним «носієм знань» про культурну епоху, її естетичні норми, моральні орієнтири та світоглядні концепції. Водночас, як підкреслює Рябуха, «художньо-смислові координати звукообразу визначаються зміною стильової парадигми, що породжує нове уявлення про звук і його роль у творчому процесі... У межах

конкретної музичної культури звукова реалізація художнього образу та пошук нових звучань набувають специфічних смислів» [146]. Таким чином, звукообраз не існує поза історичним контекстом і може бути розглянутий як своєрідне звукове «відчуття епохи», що інтегрує музично-естетичні, культурні та соціальні виміри. В європейській музичній традиції цей феномен проявляється у конкретних жанрових формах і стилях: як зазначають Ю. Алжнев та В. Осадча, «звукообраз твору багаторівневий і функціонує на жанровому рівні, взаємодіючи зі структурою музичного тексту та культурним контекстом» [2].

У процесі закріплення за певним музичним жанром протягом різних історичних періодів звукообраз відтворює не лише специфіку жанрових ознак, але й загальні світоглядні константи епохи. Н. Рябуха підкреслює, що через звукообраз у музиці відтворюються світомоделюючі, символічні та семантичні властивості соціокультурного простору, що дозволяє відобразити культурно-історичний зміст конкретної доби [147]. У широкому розумінні образи – це характеристики предметів, явищ чи подій, сприймані через відчуття. Зокрема, Аристотель розглядав образ як посередника між чуттєвим сприйняттям і розумом, а В. Апатський визначав його як конкретне відчуття, супроводжуване відповідними уявленнями [11].

Отже, звукообраз можна розглядати як психофізіологічний феномен, який залежить як від індивідуальних особливостей сприйняття, так і від колективних ментальних характеристик нації. Звукова картина світу «представляє увиразнення глибинних структур національної ментальності». Поняття ментальності, за сучасними філософськими дослідженнями, включає систему символів, що формуються в межах певної культурно-історичної епохи та закріплюються у свідомості через процес комунікації. Таким чином, кожна нація виробляє власну систему образності, яка відображає колективне несвідоме, суспільні цінності та ієрархію пріоритетів.

Досліджуючи образ рідного краю в музиці, Цинь Тянь зауважує: «У кожному національному мистецтві існують образи, які акумулюють риси

ментальності народу, відображають сутність національного характеру. У китайському музичному мистецтві, як і в будь-якому іншому, особливого значення набувають образи високого ступеня узагальненості, які протягом століть перетворилися на національні символи». Тобто образ рідного краю розглядається як універсалія, архетип, тісно пов'язаний із процесом національної самоідентифікації. У дослідженні китайської фортепіанної музики Лу Цзе пропонує поняття «концепту», що включає: «архетипи», «міфи та їх одиниці – міфологеми», «філософеми», «концепти», «символи» та «фрейми», пов'язуючи їх із глибинними обрядами та ментальним кодом, який визначає національний характер і образ світу.

Міркування щодо національної специфіки звукообразу висловлює й китайська дослідниця Лю І. Вона зазначає, що національний звукообраз формується під впливом особливостей музичної інтонації, характерних тембрів національних інструментів, церемоніальних і театральних традицій, світоглядних уявлень, способу відчуття світу, ставлення людини до природи та специфічної національної картини світу.

Отже, узагальнюючи, можемо констатувати, що музичний звукообраз є універсальною категорією. Він охоплює як процес створення музичного твору (композиторсько-виконавську діяльність), так і процес його сприйняття слухачем, відображає історичну епоху та національний світогляд, містить високий ступінь узагальненості, тісно пов'язаний із жанровою системою та реалізується через образну семантику, інтонаційну символіку та комплекс виражальних засобів. Дослідження проблеми виконавства на духових інструментах в історії західноєвропейської музики, наприклад, дозволяє виявити специфічні ознаки, які корелюють із світоглядом Сходу і знаходять відображення в китайських музичних звукообразах, демонструючи універсальність та міжкультурну значущість цієї категорії.

2.2. Особливості звукообразу валторни у західноєвропейській музичній традиції

У межах цього дослідження звукообраз валторни аналізується в контексті органології, де центральним є поняття «образ інструмента» Л. Гаккеля. Це поняття передбачає розгляд інструмента не лише як фізичного об'єкта, а й як носія художньо-виражальної інформації, що формує специфічний емоційно-естетичний ефект у слухача.

Звукообраз валторни безпосередньо залежить від її конструктивно-технічних властивостей і органологічних характеристик, що визначають можливості інструмента у художньому вираженні. Тому дослідження включає історію розвитку валторни, її участь в ансамблево-оркестрових контекстах та еволюцію виконавських практик. Такий підхід дозволяє виявити, як технічні інновації впливали на формування специфічного звукообразу та його інтеграцію в жанрову систему.

Протягом багатовікової історії розвитку валторного мистецтва основними способами формування звукообразу були: імпровізаційність, колористична віртуозність, темброва різноманітність, експресивна декламаційність музичної мови, сонорність і експерименти зі звуком. Ці характеристики варіювалися залежно від епохи, стилю та культурного середовища, у якому розвивалася музична практика.

Дослідження органологічного та художнього розвитку валторни дозволяє простежити процес еволюції звукообразу в єдиному хронологічному континуумі, де технічні новації поєднувалися з формуванням нових стилістичних та жанрових практик. Це дає змогу проаналізувати художньо-образні трансформації валторни в контексті історії музики, а також взаємодію музичних засобів із жанровими формами, що склалися в європейській традиції.

Узагальнення поглядів на категорію «звукообраз» дозволяє визначити її як універсальну, оскільки вона охоплює як процес композиторсько-

виконавської творчості, так і сприйняття слухача, реалізується через жанрову систему, образну семантику, інтонаційну символіку та сталу систему виражальних засобів, відображає етнічні й національні особливості музичної культури.

Включення валторни до академічного оркестру вимагало технічних рішень, зокрема хроматизації інструмента, що відкривало нові горизонти у створенні звукообразу. Питання хроматизації стало критично важливим у зв'язку з розвитком музичної мови та ускладненням ладово-тональної і гармонічної системи у XVIII–XIX століттях. А. Карс зазначав: «Якою б не була краса тембру натуральних валторн і труб, очевидно, що хроматичні інструменти мали з'явитися рано чи пізно. Старий інструмент, здатний видавати лише 10–12 звуків у певних тональностях, ставав невідповідним...» [199].

Перші спроби хроматизації натуральних валторн пов'язані з іменем чеського валторніста Ф. Кьобеля у середині XVIII століття. Він інтегрував у конструкцію мисливського сигнального рогу механізм клапанів, що дозволяв отримувати додаткові хроматичні звуки, підключені до отворів на стволі інструмента. Ймовірно, винахід датується 1762–177? роками (від сходження Катерини II до смерті Кьобеля). Історичні джерела свідчать про виготовлення двох таких інструментів та їх демонстрацію на власних концертах Ф. Кьобеля і П. Гензеля при дворі Катерини II [199].

Гра на клапанних валторнах вимагала спеціальної підготовки, проте Кьобель і Гензель змогли продемонструвати можливість виконання в різних тональностях, включно з тими, що були недоступні для натуральної валторни, а також отримання повного хроматичного звукоряду. Винахід був схвалений музикантами, капельмейстерами та слухачами, оскільки «вперше принципово вирішував проблему повного хроматичного звукоряду на валторні» [199].

Проте конструкція Кьобеля не набула значного поширення, що пояснюють двома факторами: технологічною складністю й недосконалістю інструмента та секретністю технології його виготовлення [199]. У цьому сенсі

винахід Кьобеля став важливим етапом у історії валторни, заклавши основу для подальших технічних і музичних трансформацій, які дозволили інструменту інтегруватися в оркестрову практику та сформувати його унікальний звукообраз, що відтворює естетику конкретних історичних епох.

Крім технічних аспектів, дослідники звертають увагу на значну складність опанування виконавської техніки на валторні, яка була непростотою навіть для музикантів високого професійного рівня. Засвоєння інструмента вимагало значних фізичних зусиль, тривалого часу практики та високої дисципліни, що підкреслює особливу складність його використання у виконанні складних музичних творів. Очевидно, що пошуки конструктивного вдосконалення духового інструментарію того часу не обмежувалися валторною; хроматизація та інші технологічні експерименти зачіпали весь спектр мундштучних інструментів, що відкриває можливість для порівняльного аналізу розвитку валторни зі спорідненими інструментами.

Наприклад, у 1801 році віденський трубач А. Вейдингер, спираючись на ідеї Ф. Кьобеля, сконструював і запатентував трубу з клапанним механізмом, який запозичував елементи конструкції дерев'яних духових інструментів [199]. Його труба мала від чотирьох до шести отворів уздовж ствола, які відкривалися та закривалися клапанами, керованими лівою рукою. Проте ця конструкція не отримала широкого застосування, оскільки численні отвори погіршували тембральне забарвлення та загальні акустичні властивості інструмента. Аналогічна проблема на перших етапах виникла й у клапанної валторни Ф. Кьобеля, проте він вдосконалив систему, створивши пристрій для отримання так званого «аморного тону», що дозволило поліпшити темброву якість інструмента [22].

І. Семеряга у своїй праці робить висновок, що клапанна конструкція Кьобеля не мала суттєвого впливу на подальший конструктивний розвиток валторни. Водночас Є. Чуріков зазначає, що саме клапанний механізм став відправною точкою для створення нового сімейства мідних духових

інструментів – бюгельгорнів (Bügelhorn), які згодом заклали основу духових оркестрів [199].

Цікавою спробою конструктивного експерименту є винахід англійського майстра ірландського походження Ч. Клаггета (у різних джерелах його прізвище фіксується як Ч. Клаггет, Ч. Клайджет, Ч. Клаже), який у 1780 році запропонував поєднати два інструменти з різним строем в одному. Виконавець міг спрямовувати повітря через один мундштук, обираючи, до якої з валторн буде підключений потік повітря за допомогою окремого механічного вентиля []. Така конструкція давала можливість одночасного використання двох натуральних строїв, розширюючи діапазон і звукові можливості, однак проблема повної хроматизації залишалася невирішеною. Крім того, інструмент значно збільшився в розмірах і вазі, що знижувало зручність виконання, і саме ці обставини перешкоджали його поширенню.

Подібна ідея була реалізована Клаггетом для труби. У 1788 році він запропонував модель хроматичної труби, що об'єднувала два інструменти з різними строями (D і Es) з одним мундштуком. Вентиль дозволяв не лише переключати між трубами, а й понижувати звучання на цілий тон, забезпечуючи повний хроматичний звукоряд [199]. Пониження тону досягалося завдяки додатковій довжині трубки, яка підключалася під час натискання клапана, що, на думку А. Карса, заклало основу майбутньої системи вентилів для подовження ствола інструмента [199].

Суттєві зрушення у конструктивному вдосконаленні валторни, зокрема у сфері хроматизації, відбулися на початку XIX століття з появою вентиляльної механіки, що стала універсальною для мундштучних інструментів. Піонером у цьому напрямі вважають німецького майстра А. Блюмеля, який у 1814 році розробив механізм з натискними вентилями (циліндричними пістонами) [54]. Під час натискання вентиля повітря відводилося до додаткової трубки (крони), а при відпусканні пружина повертає повітря до основного ствола, перекриваючи додатковий канал.

У 1815 році Блюмель продав патент берлінському валторністу та майстру музичних інструментів Г. Штольцелю, який разом з ним виготовив кілька двовентильних валторн. До механізму було додано дві додаткові трубки різної довжини, кожна з яких керувалася окремим вентилем-пістоном: перша понижувала звук на півтона, друга – на цілий тон, а комбінація обох забезпечувала зниження на півтора тони [54]. Ця система, яка у широкій практиці отримала назву клапанної механіки, була запатентована 12 квітня 1818 року і закріпилася як «вентилі Блюмеля» або «німецькі вентилі».

Винахід Блюмеля означав принципове вирішення проблеми хроматизації валторни та став визначальним етапом у розвитку мундштучних інструментів, відкривши можливості для повноцінного включення валторни до оркестрового складу та формування її унікального звукообразу, що відповідав складності та виразності музичної мови XIX століття.

На початковому етапі впровадження вентильних (пістонних) механізмів у конструкцію валторни ці інновації не одразу здобули широку популярність серед виконавців і не завжди отримували позитивні оцінки. Так, відомий французький валторніст Л. Допра, який придбав для себе вентильний інструмент, розроблений А. Блюмелем, після кількох спроб застосування зробив висновок про недосконалість пістонного механізму та його складність у практичному використанні [54]. Цей випадок наочно ілюструє, що на ранніх етапах технічних новацій навіть висококласні професійні музиканти стикалися з труднощами адаптації до нових виконавських умов, що вимагало значних зусиль і часу для освоєння інструмента.

У цей самий період відбувався розвиток власне виконавської техніки на валторні. Особливо цікавим є використання багатоголосся, або мультифонік, не як поодиноких експериментів, а у складі академічних творів провідних композиторів. Наприклад, Концертино для валторни з оркестром (ор. 45) К.-М. Вебера, створене у 1806 році, включало елементи акордової гри. У 1815 році композитор здійснив другу редакцію цього твору, збагачену гармонічними багатоголосними пасажами, орієнтовану на відомого

валторніста Себастьяна Рауха, який уже у той час володів рідкісною технікою акордової гри. Як зазначає дослідник Д. Муєдінов, спираючись на дані Є. Даннера, техніка акордової гри на валторні була відома ще у XVIII столітті, що свідчить про значну давність та поступовий розвиток цієї практики [54]. Таким чином, композиційні та виконавські інновації того часу взаємопов'язані з технічними удосконаленнями інструмента, оскільки складніші гармонічні та хроматичні вимоги вимагали більш точного й повного контролю над звукорядом.

Наступним етапом у розвитку валторнової конструкції, що вплинуло на її звукообраз, стало вдосконалення вентиляльної механіки. У 1826 році французький валторніст П'єр-Йозиф Майфред замовив майстру Жану Крістофу Лаббе валторну з двома помповими клапанами, які були модифікованою й удосконаленою версією німецьких вентилів [240]. Паралельно Лаббе виготовив кулісну валторну – інструмент з кулісним механізмом, подібним до тромбонової куліси. Хоча кулісні валторни певний час застосовувались у виконавській практиці в оркестрах Франції та Англії, технічно більш досконалі вентиляльні моделі поступово витіснили їх із практики, оскільки забезпечували більшу точність інтонації та хроматичність.

Особливе значення у розвитку валторни мало введення третього клапана. Цей винахід одночасно здійснили кілька майстрів у різних країнах. У Франції розробку здійснив Жюль Галері, який разом із П.-Й. Майфредом впровадив тривентильну конструкцію у практику. У Німеччині аналогічну валторну з трьома вентилями виготовив Г. Штольцель [246]. За оцінками науковців, ці новації з'явилися через кілька років після проведення національної виставки в Парижі 1827 року, тобто на межі 1820–30-х років. А. Карс приписує першість винайдення третього вентиля німецькому майстру К. Мюллеру з Майнца, датує його винахід 1830 роком. Інші приклади включають валторни французького майстра М. Періне (1830), у яких застосована нова система понижуючих помпових вентилів, та віденські клапани Й. Ридля (1832) з клавійною системою плечових приладів [199].

Важливість третього вентиля полягає у суттєвому розширенні хроматичних можливостей інструмента. Двовентильна конструкція дозволяла виконувати всі хроматичні звуки лише від четвертого натурального тону, залишаючи прогалини у нижніх регістрах. Третій клапан дозволяв подолати ці обмеження, забезпечуючи можливість виконання повного хроматичного звукоряду, що стало критично важливим для розвитку складної оркестрової та сольної музики [54].

У 1828 році А. Блюмель запропонував валторну з трьома обертальними (ротаційними) вентилями, замінюючи попередню пістонну систему. Проте майстер згодом відмовився від ротаційного типу, повернувшись до перевіреної пістонно-помпової механіки, яка отримала патент і витримала перевірку часом []. Цей процес ілюструє, що на шляху технічного вдосконалення важливими були не лише новаторські ідеї, але й практична надійність та пристосованість механізму до виконання музики високого рівня складності.

Протягом першої половини XIX століття концепція вентиляльної механіки активно розроблялася майстрами в різних країнах, що породило широкий спектр конструктивних рішень. Зрештою у виконавській практиці та виробництві мідних духових інструментів закріпилися лише два основні типи: пістонна (натискна) та обертальна системи. До кінця XIX століття у Франції та Англії переважала пістонна механіка, а в Німеччині – обертальна [54].

Таким чином, поява та розвиток клапанної системи, впровадження третього вентиля та удосконалення пістонної механіки суттєво розширили виражальні можливості валторни, забезпечили повноцінну хроматичність та інтеграцію інструмента в оркестрову практику, закріпивши його роль у формуванні сучасного звукообразу валторни.

Незважаючи на значний прогрес у створенні тривентильних механізмів, на перших порах хроматична валторна не отримала одностайного прийняття серед виконавців та композиторів. Серед негативних відгуків слід відзначити думку французького валторніста Л. Допра, який, придбавши інструмент А. Блюмеля, відзначав недосконалість вентиляльно-пістонної механіки після

кількох спроб її використання [199]. Подібна критика зумовлювалася як технологічними обмеженнями перших моделей, так і недостатньою відпрацьованістю виконавської техніки гри на новому типі інструмента. Цікаво, що в цей самий період на зростаючу увагу заслуговує практика використання багатоголосся (мультифоніки), не як ізольованих експериментів, а як елементів академічного музичного мислення. Відомим прикладом є «Концертіно для валторни з оркестром» (ор. 45, 1806) К.-М. Вебера, в якому композитор вперше застосував багатоголосся у виконавській практиці оркестру. У 1815 році Вебер здійснив другу версію твору, збагачену акордовою технікою гри, спеціально для видатного валторніста Себастьяна Рауха, що свідчить про інтерес композиторів до розширення виконавських можливостей інструмента []. Дослідники, зокрема Д. Муєтдінов, підкреслюють, що техніка акордової гри на валторні була відома ще в XVIII столітті, що демонструє певну традиційну базу для подальшого розвитку інструмента [199].

Наступним значним кроком у конструктивному розвитку валторни стало вдосконалення вентильного механізму французьким валторністом П'єром-Йозифом Майфредом. У 1826 році він замовив майстру Жану Крістофу Лаббе інструмент з двома помповими клапанами, переробленими й удосконаленими за зразком німецьких вентилів [Чуріков]. Поряд із цим Лаббе створив кулісну валторну – інструмент із кулісним механізмом, подібним до тромбона. Хоча кулісна конструкція отримала певне поширення у Франції та Англії, інструменти вентильного типу з часом виявилися технічно більш досконалими і поступово витіснили кулісні моделі з професійного вжитку.

Особливою інновацією стало введення третього вентиля, що реалізовували різні майстри в різних країнах майже одночасно. У Франції Жюль Галері, спільно з П.-Й. Майфредом, застосував трьохклапанний механізм, а в Німеччині його аналогічну систему виготовив Г. Штольцель [54]. За різними джерелами, ці винаходи з'явилися на межі 1820–1830-х років, хоча А. Карс віддає першість німецькому майстру К. Мюллеру з Майнца, датуючи винахід 1830 роком [Чуріков]. Крім того, французький майстер М. Періне 1830

року запропонував систему понижуючих помпових вентилів, яка лягла в основу сучасної механіки мідних духових інструментів. Аналогічні розробки віденського майстра Й. Ридля (1832) дали початок так званим «віденським клапанам» з клавішною системою управління [200].

Упровадження третього вентиля стало вирішальним для розширення хроматичних можливостей інструмента. Двовентильна механіка дозволяла виконувати хроматичні звуки лише від четвертого натурального тону вверх, залишаючи прогалини у нижніх регістрах. Третій ventиль забезпечив повне покриття хроматичного звукоряду від нижніх до верхніх тонів, що значно розширило музично-виражальні можливості валторни [201].

Не менш важливим було вдосконалення системи помпових клапанів А. Блюмелем. У 1828 році він запропонував інструмент із трьома обертовими вентилями, але пізніше повернувся до пістонного типу, вважаючи його більш практичним та надійним. Це рішення підкреслює прагнення майстрів знайти оптимальний баланс між технічною досконалістю та зручністю гри.

Упродовж XIX століття ідея вентиляльної механіки активно розроблялася в різних країнах, демонструючи різноманітні конструктивні рішення. Зрештою у виробництві мідних духових інструментів закріпилися два основні типи механіки: пістонна (натискного типу) та обертальна. У Франції та Англії домінували пістонні системи, тоді як у Німеччині переважали обертові вентиля [199].

Хроматична валторна поступово інтегрувалася в оркестрову практику, проте на ранніх етапах її сприйняття залишалося обмеженим. Поступовий перехід від натуральних валторн до хроматичних у партитурах відбувався протягом кількох десятиліть. Наприкінці XIX століття слово «валторна» в оркестрових ремарках вже майже завжди означало хроматичний інструмент, що відображає повну заміну натуральних моделей.

Прийняття хроматичної валторни супроводжувалося й стандартизацією строю. У XIX столітті інструмент виготовляли у строях E, Es, F, D, проте остаточно визнаним і універсальним став стрій F. Основними причинами його

популярності є оптимальний діапазон натуральних тонів, що забезпечує багатство тембру; зручна довжина ствола та повітряного стовпа, що сприяє стабільності звучання; середній стрій, який зручно транспонувати та застосовувати у сольних, камерних і оркестрових партіях [54].

Отже, інтеграція хроматичної валторни в музичне життя XIX століття була багатоплановим процесом, що поєднував технічні вдосконалення, розвиток виконавської майстерності та адаптацію композиторських прийомів. Прийняття інструмента, стандартизація строю та вдосконалення вентиляційної механіки дозволили сформувати сучасний звукообраз валторни, який об'єднав технічну надійність, виразність тембру та універсальність застосування у різних музичних жанрах і формах.

До межі XIX–XX століть найбільш поширеним видом валторни у професійній виконавській практиці стала хроматична тривентильна валторна з 12-футовою трубкою і строем F. Цей інструмент на певний час витіснив інші різновиди, завдяки своїй універсальності та можливості виконання повного хроматичного звукоряду. Однак цей етап не означав завершення пошуку конструктивних удосконалень. Постійне підвищення вимог до музичних інструментів з боку композиторів і виконавців стимулювало подальші інновації. Наступним значущим кроком еволюції стала поява чотиривентильної валторни, також відомої як валторна з кварт-вентилем, яка відкривала нові перспективи для розширення діапазону і виражальних можливостей інструмента.

Проблеми тривентильної моделі полягали насамперед у обмеженні точності звучання у верхньому регістрі. Хроматична валторна у строї F мала близько двадцяти натуральних звуків, але під час переходу до другого октави точність виконання хроматичних тонів значно зменшувалася. Використання наявних клапанів у цій зоні не полегшувало завдання, а тому композитори й виконавці шукали способи вирішення цієї проблеми. У практиці оркестрів того часу стали застосовувати додаткові інструменти з високими строями, які не

мали великої кількості натуральних тонів. Це дозволяло точніше виконувати високі партії, підвищувало рівномірність звучання та стабільність інтонації [1].

Оркестрова практика стабілізувалася на певній конфігурації: високі валторни — перша в строї В, третя в строї А; низькі — друга в строї F, четверта в строї Es. Така комбінація частково вирішувала питання рівномірності й точності звучання, проте не надавала виконавцеві можливості швидкої зміни строю інструмента. Впровадження четвертого вентиля з кроном у чотиривентильній моделі дозволило понижувати стрій на інтервал, що відповідав довжині крону. У результаті в одному інструменті поєднувалися характеристики двох різних строїв, що значно розширювало виконавські можливості. Наприклад, валторна в строї F могла одночасно набувати властивостей строю Es, а валторна у строї В — властивостей строю А. Це дозволяло поєднати потенціал двох високих інструментів у одному високому, а двох низьких — у одному низькому інструменті, що було надзвичайно важливим в умовах інтенсивного розвитку музичної культури наприкінці XIX століття [149].

Німецький майстер К. Круспе у 1898 році зробив принциповий крок вперед, створивши подвійний інструмент, який поєднував два різновисотні строї — F і В [149]. Цей винахід отримав назву подвійної хроматичної валторни (Doppelhorn) і відкрив нові універсальні можливості для музикантів: вони могли виконувати партії, призначені для високого і низького строю, на одному інструменті. Конструктивна особливість полягала в застосуванні універсальної голосової машини з двома рядами кронів: один для високого строю (В), другий — для низького (F). Четвертий ventиль дозволяв спрямовувати повітряний струмінь в один або в інший ряд кронів, що робило можливим поєднання властивостей двох інструментів у межах одного [199].

Майже одночасно з появою подвійної валторни з'явилася інша конструкція — півторинна (комбінована) чотиривентильна валторна, яка забезпечувала схожі художні цілі, але мала інший принцип голосової машини. В її основі лежав стрій В, а додатковий набір кронів збільшував можливості

основного строю до F. У півторинній моделі повітряний потік міг проходити або через один напрям (В-струй), або через два одночасно (для отримання F), що забезпечувало гнучкість і розширювало виражальні можливості [54].

Переваги півторинної моделі полягали у простоті конструкції, меншій кількості металу та відповідно меншій вазі інструмента, що робило його більш зручним для тривалого виконання складних творів. Проте виконавці і майстри прагнули створити ще більш універсальний інструмент, який би поєднував властивості всіх основних різновидів валторни. Це прагнення привело до появи п'ятивентильної валторни, що поєднувала переваги високих і низьких строїв і надавала максимально широкий спектр виконавських та виражальних можливостей у межах одного інструмента.

Таким чином, еволюція валторни у другій половині XIX століття демонструє закономірний процес органологічного розвитку: від тривентильної моделі через чотиривентильну до подвійної, півторинної та, зрештою, п'ятивентильної валторни. Кожен етап відображав прагнення майстрів і музикантів розширити діапазон, підвищити рівномірність звучання, забезпечити універсальність та адаптованість інструмента до виконавських і композиторських вимог. Разом із вдосконаленням механіки зростали й технічні навички виконавців, які мали опановувати нові прийоми гри, а також оркестрові стратегії інтеграції різних моделей валторн у партитури.

Еволюційний шлях валторни також відображає тісний зв'язок між органологією, виконавством і композиторською практикою: зміни в конструкції інструмента стимулювали розвиток нових музичних образів і художніх прийомів, а складні механічні рішення, у свою чергу, визначали стиль виконавства і можливості музичної виразності []. Це підкреслює важливість розуміння історії технічного розвитку валторни не лише як інженерного процесу, але і як суттєвого чинника формування музичної культури XIX–XX століть.

На сучасному етапі винахід п'ятивентильної валторни залишається останнім суттєвим і принциповим кроком у довготривалій конструктивній

еволюції інструмента. П'ятивентильна модель є логічним продовженням подвійної чотиривентильної валторни, при цьому введення п'ятого вентиля з додатковим кроном дозволило понижувати стрій інструмента на визначений інтервал, створюючи нові виконавські й темброві можливості.

Таким чином, подвійна валторна, що об'єднувала строї F і B, за допомогою п'ятого вентиля могла отримати ще два додаткових строї – A і Es. Крім того, така конструкція значно полегшувала виконання закритих звуків: відпадала необхідність введення руки у розтруб, оскільки п'ятий вентиль, спрямований на пониження строю, дозволяв коригувати окремі ноти на потрібний інтервал [Дювернуа, Зельдич]. Завдяки цьому тривентильні, чотиривентильні та п'ятивентильні інструменти з повною хроматизацією протягом XX століття стали класичними конструктивними моделями валторни, що отримали широке застосування в оперно-симфонічному репертуарі, камерних ансамблях і сольному виконавстві в межах академічної музичної культури.

П'ятивентильна валторна, із своїм розширеним комплексом виконавських засобів, повною мірою відповідала художнім і технічним запитам провідних композиторів XX століття – П. Хіндеміта, Р. Штрауса, О. Мессіана, Ф. Пуленка, Р. Глієра, В. Лютославського, П. Булеза та інших. У їхніх творах (оркестрові валторнові партії, ансамблі, сольні концерти) чітко простежується застосування всіх потенційних можливостей сучасного інструмента: широкий динамічний діапазон, зміна тембрових забарвлень, використання повної хроматичної шкали та можливостей альтерацій і мікрохроматики.

Наприкінці XX століття з'явилася і потрібна валторна, яка будувалася на основі подвійної моделі з додатковим рядом кронів, що дозволяло одночасно виконувати партії у високих реєстрах, переважно у строях F, Es і B. Така конструкція, незважаючи на зростання ваги інструмента, забезпечила ще більшу універсальність виконання. Для полегшення ваги пізніше була розроблена компенсована валторна, де один ряд кронів відповідав строю B,

другий – строю F, а третій — високому регістру Es. У цей період спостерігається суттєве розширення виконавської техніки валторни: активне освоєння колористики і сонористики, використання нових ефектів, пошук нестандартних темброво-акустичних рішень, а також упровадження сучасних композиційних прийомів – алеаторики, мінімалістичних технік, серійної і додекафонної музики, мікрохроматики та інших експериментальних методів.

Серед найбільш репрезентативних творів для валторни кінця ХХ століття, які максимально демонструють потенціал сучасного інструмента, слід виділити: Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» і 10 п'єс для духового квінтету Д. Лігеті, «Fanfare for the Common Man» А. Копланда, «Колізей» Т. Бедеті, «Soralé» Л. Беріо, «Італійські пісні» Е. Денісова, Adagio molto з Концерту для віолончелі і п'яти духових Г. Дорохова, «Призвуки» В. Горлінського, «Лісова музика» В. Сільвестрова, а також концерти для валторни з оркестром Є. Станковича і Л. Колодуба. У цих творах виконавці змогли повною мірою реалізувати можливості інструмента: широкий діапазон, різноманітні штрихи, артикуляційні прийоми, складні мелодичні та гармонічні побудови.

У ХХ столітті відбулася стабілізація основних конструктивних і звукових характеристик валторни. Основними моделями, які закріпились у професійній практиці, стали хроматична тривентильна валторна, чотиривентильні та п'ятивентильні моделі, подвійні, півторинні та потрійні валторни. Найбільш універсальними в другій половині століття виявилися подвійні та півторинні моделі, здатні виконувати партії як у високій, так і у низькій теситурах.

Виконавські можливості цих інструментів охоплюють широкий спектр технік: від віртуозних пасажів, розгорнутих і ламаних арпеджіо до мелодичних ліній зі складними контурами; від великих і малих стрибків до мелізматичних і сонорних ефектів; від різноманітних штрихів і артикуляційних прийомів до гармонічної хоральної вертикалі у два-три голоси. Завдяки цьому сучасні подвійні й півторинні валторни залишаються універсальними інструментами,

придатними як для оркестрових партій високої складності, так і для сольних і камерно-ансамблевих виконань.

Використання валторни в західноєвропейській музиці має довгу традицію. Наприклад, у творчості Л. ван Бетховена змішані ансамблі з валторнами займають відносно невелике місце, але демонструють важливість тембрового потенціалу інструмента. До таких творів належать Секстет для струнного квартету та двох валторн *Es dur*, op. 81b (1794–1795 pp.) та Септет для кларнета, валторни, фагота, струнних інструментів *Es dur*, op. 20 (1799–1800 pp.), де валторна інтегрується у колорит ансамблевого звучання, створюючи контрастні темброві відтінки.

У другій половині ХХ століття валторна стала важливим інструментом не лише в традиційній академічній музиці, але й у авангардних і експериментальних течіях. Композитори активно використовували її можливості для створення нових звукових ефектів, досліджували нетрадиційні методи гри, включно з багатошаровим використанням клапанів, зміною розтруба під час звучання, комбінуванням різних строїв у межах одного інструмента. Такий підхід сприяв виникненню нових виконавських шкал, розширенню динамічного та тембрового діапазону, а також дозволив досягти більшої свободи в інтерпретації оркестрових і сольних творів.

Звернемося до Секстету *Es dur*, op. 81b, який Л. ван Бетховен створив раніше за інші свої змішані ансамблі. Він, подібно до Септету op. 20, був написаний у традиціях дивертисментної музики – жанру, орієнтованого на легке, приємне сприйняття слухачем і на камерне виконання. Дивертисмент у музиці того часу передбачав розважальний, не надто складний характер творів, із гармонійно збалансованими темами і ритмічною життєрадісністю.

Цикл Секстету *Es dur* складається з трьох частин: перша частина — сонатна *Allegro*, друга – *Adagio*, третя – *Rondo*. Тональні співвідношення частин зберігають традиційний характер: друга частина написана в *As dur*, що створює контраст із головною тональністю і забезпечує музичну різноманітність. Композитор обрав склад інструментів, який включав дві

валторни in Es та квартет струнних. Цей склад відповідав усталеним на той час семантичним та акустичним уявленням про ролі інструментів у ансамблі. Валторни, що є мідними духовими високої транспозиції, традиційно асоціювалися з урочистими, сигналоподібними та фанфарними ефектами, тоді як струнні виконували як функцію підтримки та акомпанементу, так і могли вступати у взаємодію з духовими, формуючи контрапункт і створюючи поліфонічну тканину.

В дослідженні І. Палійчук зазначається, що твір «нагадує камерний концерт для двох духових інструментів із акомпанементом струнних». Валторни, що солюють, займають провідну позицію, активно змагаючись між собою. Їхні партії насичені роговими сигналами та фанфарними ходами, що нагадує рондо-фінали валторнових концертів Моцарта». При цьому вона підкреслює наявність характерного «бетховенського почерку», що проявляється у чіткій тематичній організації, динамічній логіці розвитку мотивів і уважному балансові тембрів [126].

Разом із цим, погоджуючись із дослідницею щодо провідної ролі мідних духових, варто уточнити ієрархію партій. Ансамблеве письмо Секстету будується на принципі поділу інструментів на дві компактні темброві групи. Дві валторни формують міцно інтегрований дует, де інструменти звучать то еквіритмічно, в консонуючих інтервалах, то у формі коротких діалогів, передаючи невеликі, але виразні мелодійні фрази.

Щодо струнних інструментів, їхня роль більш складна і багатогранна. Вони не обмежуються простим акомпанементом. Струнні виконують подвійні функції: підтримку ансамблю і одночасне вступання в короткі солюючі епізоди, що можуть «змагатися» з валторнами у тембровому та динамічному плані. Усередині струнної групи спостерігаються діалоги та переклички між інструментами, найчастіше між парами, що створює багатопланову фактуру і забезпечує поліфонічну повноту ансамблю. Також діалогічний принцип реалізується між двома тембровими групами – валторнами та струнними.

Таким чином, у Секстеті проявляється багаторівневий принцип діалогу: по-перше, між двома валторнами; по-друге, між інструментами струнної групи; по-третє, між валторнами і струнними. Цей принцип сприяє більш рівномірному розподілу тематичного матеріалу та формує відчуття рівноправності учасників ансамблю. Важливо також, що композиція враховує технічні особливості валторн, зокрема потребу в паузах для дихання та коротких фрагментах відпочинку для виконавців.

Важливе значення має і регістрове розташування інструментів. Валторни *in Es*, як інструменти високої транспозиції, розташовуються переважно у верхньому та середньому регістрах ансамблю, над струнними або всередині звучання струнної групи. Нижній регістр валторн у цьому творі не використовується, що пов'язано із специфікою інструмента і його акустичними характеристиками. Струнні інструменти працюють у звичному робочому діапазоні, що забезпечує гармонійне поєднання тембрових шарів, згладжує контрастність звучання і створює збалансовану ансамблеву тканину.

Крім того, у процесі порівняння з Септетом *op. 20*, Секстет демонструє більшу гнучкість у взаємодії партій і ширший спектр динамічних відтінків. Якщо в Септеті акцент робиться на легкості й розважальному характері, то у Секстеті спостерігається більш складне переплетення тембрових і регістрових шарів, що вимагає від виконавців високого рівня техніки та чутливості до ансамблевої взаємодії [160].

Таким чином, у Секстеті *Es dur* реалізується принцип рівноправного діалогу між усіма учасниками ансамблю, що включає і тематичний розподіл матеріалу, і функціональну ієрархію, і регістрову збалансованість. Валторни виконують роль провідних, але не монополізують увагу слухача; струнні інструменти одночасно підтримують і взаємодіють, створюючи багат шарову поліфонічну тканину. Завдяки цьому Секстет поєднує у собі традиції камерного дивертисменту та ознаки раннього камерного концерту, де принципи «концертування» та взаємодії груп інструментів формують органічну і динамічну композиційну структуру.

Великий секстет для флейти, двох валторн in Es, скрипки, віолончелі та фортепіано Es dur, op. 35, створений у середині другого десятиліття XIX століття, є яскравим прикладом моделі ансамблевої взаємодії, у якій фортепіано посідає виняткову позицію – роль «першого серед рівних» серед учасників ансамблю. Таке піднесення фортепіано до провідної функції в ансамблі дослідники пояснюють особистою любов'ю композитора до цього інструмента. Його характеризували як «вимогливого майстра, чуйного художника та піаніста», що мав особливу прихильність до свого «королівського інструмента». Дослідники зазначають, що «рояль обов'язково бере участь у всіх інструментальних ансамблях Мошелеса, і деякі з них можна розглядати як камерні концерти для фортепіано» [160].

Утім, роль і значення фортепіано у Секстеті не зводяться лише до солюючої функції. У цьому творі композитор делікатно порушує принцип повної рівноправності ансамблевих партій, не роблячи фортепіано домінуючим у прямому сенсі. Натомість інструмент виступає центром фактурної організації, що забезпечує цілісність ансамблевої тканини та об'єднує інші інструменти. Водночас усі інші учасники ансамблю – флейта, скрипка, віолончель і валторни — мають можливість проявити себе як солісти, брати активну участь у взаємодії та вносити власні темброві відтінки. Особливо це стосується інструментів високої та середньої теситури: флейти, скрипки та валторн. Віолончель, хоч і обмежена в деяких аспектах ансамблевого плану, отримує солістичні фрагменти, що виділяють її серед голосів ансамблю та надають композиції глибину і структурну різноманітність.

Функція фортепіано у цьому творі переважно фактурно-об'єднувальна. Оскільки до складу ансамблю входять лише два струнні інструменти – скрипка та віолончель – завдання створити повнозвучну фактуру та гармонічну вертикаль покладається саме на фортепіано. Таким чином, принцип рівноправності реалізується передусім на рівні тембрових груп – струнної, духової та фортепіанної, а не окремих інструментів. Це важлива особливість, яка дозволяє відрізнити ансамблеву організацію малих складів від великих, де

деталізація фактури більш складна, а риси оркестрового письма проявляються у масштабному мисленні ансамблевих одиниць, організації інструментів у темброво-фактурні групи та укрупненні деталей.

У Секстеті ор. 35 рівноправність партій виявляється в рівномірному розподілі тематичного матеріалу та функцій між трьома основними тембровими групами. У першій частині після туттійного відкриття тонічним тризвуком звучить основна тема, побудована на двох тематичних елементах. Перший елемент – фанфарні ходи по тризвуку, що нагадують мисливський ріг завдяки поетичному тембру валторн. Другий елемент – рух шістнадцятими у фортепіано. Ці два елементи формують структуру «питання – відповідь», де контраст проявляється ритмічно-інтонаційно та поєднується в образному плані за принципом доповнення. Динаміка посилює контрастність: на початку обидва елементи звучать на піано, а у тактах 5–6 другий елемент «виростає» до форте, завершуючи перше речення теми [160].

У другому проходженні теми перший елемент – фанфарно-валторновий – доручається флейті як головуючому інструменту фрагмента, а відповідь фортепіано зберігає темброве забарвлення попереднього речення. Наступними на перший план виходять віолончель, флейта та скрипка, чергуючись у ролі провідних голосів. Фортепіано продовжує виконувати функцію об'єднання та заповнення гармонічної вертикалі, сприяючи створенню цілісного звучання ансамблю.

Особливо цікавим є використання прийому коротких діалогів між тембровими групами. Репліки інструментів нетривалі, що забезпечує постійну оновлюваність тембрових відтінків, швидку зміну ролей і збереження паритетності між партіями. Роль фортепіано у горизонтальному вимірі полягає у синтезі та об'єднанні всіх інструментів, формуючи єдиний музичний «вузол». С. Чайкін [] відзначає універсальність фортепіано, його здатність акустично «скріплювати» інші інструменти та створювати гармонійне, узгоджене звучання, що особливо важливо у малих ансамблях [160].

У Секстеті ор. 35 І. Мошелеса реалізована модель ансамблю з кількома солюючими інструментами, ступінь свободи яких варіює. Найбільш автономним і незалежним є фортепіано, що виконує більшість фактурно-ансамблевих функцій: викладення тематизму, гармонії, педалі та об'єднання всіх голосів. Близькими за ступенем свободи є флейта та скрипка – рухливі, гнучкі інструменти високої теситури. Валторни виконують солюючі фрагменти фрагментарно; їх менша залученість пояснюється технічними особливостями інструментів того часу: натуральні валторни з обмеженими хроматичними можливостями лише почали впроваджуватись у композиторську практику [160].

Крім того, важливо відзначити, що у творі особливої уваги заслуговує регістрова організація партій. Валторни *in Es*, будучи інструментами високої транспозиції, переважно займають верхні та середні регістри ансамблю, що дозволяє їм виділятися на фоні струнних або органічно поєднуватися з ними при регістровому нашаруванні. Струнні інструменти, у свою чергу, діють у звичному оркестровому діапазоні, що дозволяє фортепіано акустично «поєднувати» ансамбль та підтримувати гармонійну цілісність. Така організація сприяє ефективному поєднанню тембрової різноманітності з рівноправністю партій і динамічною гнучкістю ансамблевої тканини.

Таким чином, Секстет ор. 35 І. Мошелеса демонструє складну та багаторівневу модель ансамблевої взаємодії, де фортепіано, високі інструменти та струнні утворюють взаємопов'язаний комплекс, що дозволяє реалізовувати як принцип солюючих ролей, так і принцип паритетності та гнучкої тембрової взаємодії. Модель такого типу передбачає баланс між автономією окремих інструментів і їхньою інтеграцією у спільну ансамблеву фактуру, що характерно для камерного письма початку XIX століття та свідчить про органічний розвиток камерно-концертної традиції композитора.

Організація партій у творі по вертикалі чітко підпорядковується принципам, прийнятим у симфонічному оркестрі, де розташування інструментів визначається як за тембровим, так і за теситурним принципом у

межах кожної групи. Кожен інструмент займає свою власну теситурну позицію, при цьому не «переступаючи» межі інших голосів, що забезпечує компактність та зібраність звучання ансамблю. Така організація дозволяє створити прозору гармонічну тканину, де кожен інструмент чітко проглядається у вертикальній фактурі. Для досягнення більшої узгодженості та об'єднаності звучання композитор активно застосовує дублювання голосів – часто в унісон або шляхом октавного подвоєння. У цьому контексті фортепіано виконує функцію своєрідного «звукоплетильника»: тембрально та акустично воно охоплює всі інструменти, зв'язуючи їх в єдину фактурну структуру, створюючи відчуття цілісності ансамблю. [160].

Як зазначають І. Смірнова та М. Калашник, вплив жанру концерту у Септеті ор. 88 І. Мошелеса проявляється в особливостях ансамблевого письма. По-перше, спостерігається чіткий розподіл ієрархічних фактурно-ансамблевих функцій між фортепіано та іншими інструментами. У даному випадку рояль займає позицію беззаперечного соліста, тоді як інші інструменти виконують здебільшого роль акомпанементу або супроводу. Принцип взаємного обміну функціями між фортепіано та іншими ансамблістами майже не реалізовується, що відрізняє цей твір від камерних моделей, де ансамбль розглядається як «співдружність солістів» [160].

По-друге, партія фортепіано вирізняється високою віртуозністю. Вона репрезентує широкий спектр тембрових можливостей інструмента, різноманітні типи фактури та технічні прийоми. Фортепіано у цьому творі «концертує» повністю вільно, його рухливість і технічна свобода не обмежуються структурними рамками ансамблю, що створює ефект домінуючого соліста в повному сенсі.

По-третє, у творі присутні численні фрагменти, де фортепіано тимчасово відсутнє. У цих «оркестрових отиграшах» на передній план висуваються інші учасники ансамблю, які беруть на себе провідну роль у звучанні. Такі фрагменти створюють своєрідні діалоги або переклички між групою інструментів та фортепіано, хоча їхня кількість обмежена. Зазвичай ансамбль

мислиться як єдине ціле за типом оркестрової фактури, а не як колективна взаємодія рівноправних солістів.

У цілому наявність рис жанру концерту в Септеті ор. 88 свідчить про певні романтичні тенденції в творчості І. Мошелеса: він прагне підкреслити індивідуальну виразність солюючого інструмента, одночасно зберігаючи структурну і фактурну цілісність ансамблю.

На рівні ансамблевого письма Септет ор. 88 реалізує модель з одним домінуючим солістом – фортепіано. Це проявляється у трьох основних аспектах:

1. чіткий розподіл ієрархічних фактурно-ансамблевих функцій між роялем та іншими інструментами, без принципу взаємного обміну ролями;
2. віртуозна, розгалужена партія фортепіано з багатством тембру та технічних прийомів;
3. фрагменти без фортепіано, де на перший план виходять інші інструменти ансамблю.

Ансамбль у Септеті мислиться як цілісна структура, наближена до оркестрової моделі. У порівнянні з малим складом Секстету, ансамблеве письмо у Септеті більш масштабне та монументальне, з чітким виділенням тембрових груп, організацією вертикалі і фактурної деталізації, яка нагадує оркестрові прийоми. Тут спостерігається тенденція мислити ансамбль як комплексну фактурну систему, де солююче фортепіано формує основну лінію, а інші інструменти підтримують фактуру, розвивають тематичні матеріали й забезпечують гармонійне заповнення ансамблевої вертикалі [160].

Таким чином, Септет ор. 88 демонструє чітку ієрархічну організацію партій, де фортепіано постає головним солістом, а інші інструменти утворюють фактурну основу, підтримують динаміку і темброву різноманітність. Модель ансамблевого письма тут ближча до оркестрової системи, ніж до камерного співдружного ансамблю, що відображає еволюцію Мошелеса у напрямі романтичних тенденцій та прагнення до поєднання солюючих і фактурно-заповнюючих функцій у межах камерного складу.

Водночас, валторни як інструменти високої транспозиції, переважно займають верхні та середні регістри ансамблю.

Висновки до розділу 2.

1. Поняття звукообразу в системі категорій музичного мистецтва пов'язане з образом країни як багатовимірним феноменом, що формується, водночас, під впливом внутрішніх національних специфічних ознак і зовнішнього сприймання цієї специфічності міжнародною спільнотою в контексті світових культурних процесів.

У сфері музикознавства образ країни розглядається як символічне, художньо – естетичне віддзеркалення культурної та етнічної традиції певної країни крізь призму семантичних ознак, світоглядних, естетичних, образно – стильових та специфічних музичних засобів конкретного історичного періоду.

Звукообраз досліджено в контексті єдності інтонаційно – образного змісту, стилістичних та структурно – семантичних характеристик твору з темброво – акустичними властивостями інструмента та специфічною технікою звуковидобування, що забезпечують передачу художньо – образної моделі світу.

Узагальнено, що музичний звукообраз є універсальною категорією, яка вбирає в себе процес створення музичного зразка під час композиторської та виконавської діяльності, а також процес його сприйняття слухачем. У звукообразі відображається певна історична епоха та національний світогляд, тісно пов'язані з образною семантикою, інтонаційною символікою та комплексом виражальних засобів.

2. Констатовано, що трансформаційні зміни звукообразу валторни пов'язані з її конструкційно – технічними, органологічними та художньо – виражальними можливостями. Тому звукообраз валторни досліджується крізь призму багатовікового історичного розвитку духового мистецтва. В різні історичні періоди основними ознаками трансформаційних змін звукообразу валторни виступали: імпровізаційність, колористична віртуозність, звуко –

темброве розмаїття, експресивна декламаційність музичного мовлення, сонорність та звукоекспериментальна ефективність тощо. Розглянуто художньо – образні модифікації валторни в контексті органологічних особливостей, а також комплексу музичних засобів відтворення валторнового звукообразу в європейській традиції.

3. Схарактеризовано звукообрази валторни в західноєвропейській музиці на прикладі музичних взірців, таких як: Секстет Es – dur, op. 81b для струнного квартету та двох валторн; Септет Es – dur, op. 20 для кларнета, валторни, фагота, струнних інструментів Л. ван Бетховена; Секстет op.35, Септет op.88 I. Мошелеса.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора [195, 196, 197].

РОЗДІЛ 3. ВАЛТОРНОВІ ЗВУКООБРАЗИ В АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ

3.1. Духові інструменти в системі китайських національних музичних традицій

Музична культура Китаю, яка формувалася протягом кількох тисячоліть, характеризується унікальною комбінацією традиційної самобутності та здатності сприймати зовнішні впливи. В історичному контексті її розвиток відбувався переважно в умовах закритої, автономної культури, проте Китай завжди перебував у тісному культурному та торговельному контакті з іншими регіонами Азії, що робило його важливим центром культурного обміну. Важливу роль у цьому процесі відіграв Великий Шовковий шлях – обширна мережа торговельних і культурних маршрутів, що поєднувала Європу та Азію. Основними були Північний та Південний шляхи, які самі мали розгалужену структуру дрібних доріг і маршрутів, що забезпечували інтенсивний рух товарів, технологій та музичних інструментів. Провінція Гансю була стратегічно важливою точкою Північного шляху, через яку проходили найрізноманітніші товари та культурні новації, включаючи музичні інструменти [60, с. 24].

Особливий вплив на розвиток китайської музичної культури мала середньоазійська цивілізація. Так, інструмент зурна, який став широко поширеним у Китаї, має саме середньоазійське або перське походження. Періоди найактивнішого культурного обміну через Шовковий шлях припадали на IV–IX та XIII–XIV століття, коли збільшувався інтерес до музичних традицій інших народів і їх елементи активно інтегрувались у місцеву культуру. За династії Тан формувалися мішані інструментальні склади, які поєднували китайські та іноземні інструменти, часто модифікуючи їх конструктивно, що давало поштовх до розвитку нових жанрових форм і ансамблевих моделей.

Лише наприкінці XIX століття національна музична культура Китаю почала відкриватися для всесвітнього обміну. У цей період китайські музиканти рідко вирушали до Європи через тривалість дороги, ризики та складнощі, пов'язані з подорожжю. Проте вони активно опановували європейські музичні інструменти, особливо духові, часто завдяки співпраці з європейськими місіонерами та музикантами. Місія цих європейців не обмежувалася релігійною діяльністю: вони впроваджували європейську освітню систему, музичну методику та ансамблеву практику, що стимулювало трансформацію культурних традицій Китаю.

Одним із яскравих прикладів європейського впливу стала школа Сюй Хуе, заснована французьким священиком Клодом Готтеланом. Тут вивчали іноземні мови (французьку, італійську, англійську та латину), європейську літературу, музику, живопис та точні науки, зокрема фізику та алгебру. Особливу увагу приділяли музиці: школа створила оркестр, який виступав під час релігійних та святкових заходів. Оркестр мав величезну популярність серед населення, що сприяло заохоченню місцевих жителів до християнської релігії через мистецтво. Перші китайські народні оркестри, які організовувалися за європейським зразком, включали духові, струнно-смічкові, щипкові та ударні інструменти. До духових інструментів належали бамбукова флейта ді (ді-цзі, чжу-ді), гобої гуань та сона, а також губний орган шен. Важливо зауважити, що у китайських оркестрах провідною групою могли бути не струнні інструменти, як у європейській традиції, а духові, що створювало специфічне темброве забарвлення ансамблів і надавало їм особливої колористики.

Процес асиміляції європейських музичних практик у Китаї спершу ускладнювали об'єктивні й суб'єктивні фактори. До об'єктивних відносилися велика відстань до європейських культурних центрів і повільність транспортного сполучення, що значною мірою зберігало місіонерську домінанту в культурному обміні. Однак із XVIII століття приїзди європейських музикантів у Китай активізувалися, поступово посилюючи вплив західних традицій.

Багато духових інструментів, що походили з Китаю, завозилися до Європи, де еволюціонували й перетворювалися на сучасні класичні аналоги. Водночас у Китаї освоєння цих інструментів тісно пов'язувалося з діяльністю європейських місіонерів, які запровадили принципи ансамблевого та оркестрового музикування з чітким розподілом виконавців за функціями в колективі. Період XVI–XVII століть вважається початком китайсько-європейської культурної інтеграції, коли китайські імператори, зокрема Цяньлун, активно залучали європейських музикантів до імператорського двору. Серед них були Томас Перейра (1645–1708) з Португалії та французькі музиканти Йохим Буве (1656–1730) і Жан Жозеф Марі Амю (1718–1793).

Середньовічна китайська музика для духових інструментів мала переважно військовий характер: в оркестрах виконувалися військові марші та сигнали, а також музика для королівських церемоній та дипломатичних заходів. Дослідник Чжу Шуан підкреслює, що китайська військова музика є однією з найстаріших у світі: її витoki сягають династії Ся (бл. 2100–1600 рр. до н.е.), і вона випереджала західну військову музичну традицію. Імператор Сюань Юань видавав спеціальні укази для створення музики, призначеної для військових дій. Надалі військова музика використовувалася не лише в бойових умовах, а й на королівських і дипломатичних заходах. Протягом правління династій Суй, Тан і П'яти династій військові оркестри постійно розширювалися та включали європейські музичні елементи, що сприяло багатокультурності китайської музики та збагаченню її інструментального складу [199].

Розвиток оркестрової музики Китаю протягом століть підпорядковувався як політичним, так і культурним чинникам, і традиційно відбувався у тісній залежності від панування тих чи інших династій. Кожна епоха формувала специфічні ансамблеві моделі та оркестрові склади, які відображали не лише музичні уподобання, а й соціальні та ритуальні функції музики. Наприклад, у ранній період династії Цін (221–207 рр. до н.е.) основними були оркестри, побудовані на дзвонах та барабанах, що мали ритуальне та військове

призначення. В епохи династій Хань (206 р. до н.е.–220 р. н.е.) і Вей-Цзінь (220–420 рр.) формується більш складна структура оркестрів духових і ударних інструментів, що забезпечувала як урочисті церемоніальні, так і розважальні потреби двору. У період династій Суй (581–618 рр.) та Тан (618–907 рр.) виникають усталені традиційні оркестрові склади, у яких закріплюється поділ на групи духових, ударних та струнних інструментів, а в епохи Мін (1368–1644 рр.) і Цін (1616–1911 рр.) активно розвивається практика поєднання духових і струнних інструментів, що створює більш різноманітну колористику звучання та дозволяє розширювати технічні та виражальні можливості ансамблів [84, с. 2–6].

Переломним моментом у становленні китайської інструментальної музики стала середина ХІХ століття, коли починається систематичне освоєння європейських музичних традицій. Так, у 1842 році за участю португальського місіонера Т. Перейри був організований перший оркестр європейського типу з п'ятнадцятьма виконавцями, до складу якого входили скрипки, віолончелі, флейта, гобой, гітара, мандоліна та клавір. Ця подія знаменувала початок активного впровадження західної оркестрової культури в Китай та відкрила нові перспективи для розвитку професійного музичного виконавства. У 1879 році у Шанхаї виник військовий духовий оркестр, до складу якого була включена класична металева флейта, що засвідчило зростання популярності європейських інструментів серед китайських музикантів та відкриття спеціалізованих шкіл при навчальних закладах для систематичного опанування їхніх технік виконання.

Початок ХХ століття ознаменувався активним розвитком класичних інструментів у Китаї, багато з яких мали свої прототипи в традиційній китайській музиці. Першу половину століття можна умовно назвати періодом накопичення досвіду, під час якого інтенсивно опановувалися західноєвропейські інструменти симфонічного оркестру, зокрема дерев'яні духові. Основні труднощі полягали в адаптації технічних і тембрових особливостей цих інструментів порівняно з традиційними китайськими

аналогами: дізі (поперечна флейта), шен (губний орган), пайсяо (флейта Пана), гуань (аналог гобоя). Для формування музичного слуху, який відповідав новим інструментальним вимогам, китайським музикантам потрібен був значний час і наполеглива практика [].

У цей період важливу роль відігравала інтелектуальна та культурна модернізація країни. Багато китайських інтелектуалів початку XX століття стали активними учасниками «Руху нової культури», який засуджував традиційні цінності конфуціанства та пропагував інтеграцію західних технічних і культурних досягнень. Вони вважали, що Китай застряг у минулому, і тільки адаптація західних практик може прискорити культурний і соціальний розвиток. Перший масштабний крок у демократизації та модернізації суспільного життя стався під час «Руху 4 травня» 1919 року, коли студенти Пекіна вийшли на демонстрацію, яка об'єднала різні верстви населення і стала важливим фактором формування нової культурної парадигми.

Музичні інструментальні жанри Китаю, як традиційні, так і класичні, стали рушійною силою європеїзації музичної культури країни. Композитори почали активно експериментувати з різноманітними гармонічними системами та композиційними техніками: імпресіоністичною та експресіоністичною гармонією, серійною, стохастичною, алгоритмічною, сонористичною та спектральною композицією. Інтеграція автентичних китайських духових інструментів у класичні форми сприяла створенню самобутнього національного стилю, який одночасно відповідав сучасним тенденціям світового музичного розвитку.

Розвиток виконавської майстерності на дерев'яних духових інструментах умовно поділяють на три етапи:

1. Від зародження оркестрової музики західного зразка у другій половині XIX століття до першої третини XX століття;
2. Середина XX століття до періоду «залізної завіси»;
3. Кінець 1970-х років – сучасність.

З середини XIX століття починається нова епоха в професійному розвитку китайської інструментальної музики. Взаємодія з європейськими традиціями дозволила створити ансамблі та оркестри, де одночасно звучали класичні європейські інструменти та еволюціоновані автентичні китайські інструменти. Це сприяло формуванню багатошарової оркестрової фактури, розширенню колористичних можливостей інструментальних поєднань та створенню нових музичних образів.

Особливу роль у цьому процесі відігравали духові інструменти, зокрема мідні, що визначали характер військової та урочистої музики XIX століття. Теоретичне осмислення цього досвіду відобразив Цзен Чжемін, який назвав його «новою китайською музикою». Від другої половини XIX століття китайське професійне музичне мистецтво набуло самостійності, інтегруючи європейський досвід з національними традиціями. Європейська практика використовується як засіб збагачення національної музичної спадщини, а стильові впливи – від романтизму до авангарду і конструктивізму – активно впливали на професійну композицію. На початку XX століття в китайській музичній професійній культурі сформувалася тенденція поєднувати національні риси з міжнародними практиками, створюючи оригінальні музичні твори, що поєднували автентичну мелодику з досягненнями світового мистецтва.

Проникнення нових тенденцій у сферу загальної та музичної освіти стало потужним імпульсом для розвитку інструментального виконання в Китаї. Завдяки реформам у навчальних програмах композитори отримали змогу створювати твори, орієнтовані на конкретні колективи чи сольних виконавців, що значно підвищило рівень професійної підготовки музикантів та стимулювало появу нових концертних жанрів. Шанхай у 1920-х роках став справжнім осередком музичної освіти, де в школах поступово впроваджувалися уроки музики – спочатку хорового співу, а згодом і ансамблевого інструментального виконання. Учні брали участь у шкільних колективах, які виконували твори високої складності, демонструючи не лише

технічну підготовку, а й музичну чутливість та ансамблеву дисципліну. Всі бажаючі могли долучитися до музичних гуртків та опановувати гру на обраному інструменті, що сприяло широкому залученню молоді до музичної діяльності. Хлопці особливо охоче обирали духові інструменти, багато з них згодом стали відомими виконавцями.

Шкільні ансамблі переважно складалися з духових колективів, які виконували популярні твори свого часу, серед яких помітне місце займав джаз. Його поширення в Китаї відбулося завдяки першим грамофонним платівкам, що робило західну музику доступною для широкої аудиторії та стимулювало музикантів експериментувати з ритмікою та тембром. Відкриття Шанхайської консерваторії у 1927 році стало визначною подією: тут активно викладали оркестровку та композицію, а в 1930-х роках відкрили класи духових інструментів, що створило системну підготовку майбутніх професійних музикантів.

Історично важливу роль відігравав симфонічний оркестр, який у Шанхаї існував ще з XIX століття. У 1879 році іноземцями був створений Шанхайський суспільний оркестр (попередник сучасного духового оркестру) з 30 музикантів під керівництвом французького флейтиста та диригента Жана Ремюза. Колектив виконував як китайські, так і європейські твори. Спочатку його виступи були орієнтовані на іноземну громаду, але згодом концерти почали залучати китайську публіку, що сприяло формуванню інтересу до західної музики та розвитку музичного смаку в місцевого населення.

У 1920-х роках оркестром керував італійський піаніст і диригент Маріо Пачі, який збільшив чисельність колективу на 20 інструментів, створивши повноцінний симфонічний склад. Він започаткував постійні літні та зимові сезони, розширивши репертуар від класичної та сучасної європейської музики до творів китайських композиторів і популярних естрадних та кінокомпозицій. Оркестр отримав високу репутацію, його часто порівнювали з «перлиною» на Дальньому Сході, що символізувало рівень виконавської майстерності та організаційної культури.

Особливо важливою була наявність понад 40 спеціально виготовлених інструментів, що дозволяло музикантам експериментувати з тембром та технічними можливостями, створюючи нові звучання для оркестрових творів. На початку XX століття китайські композитори активно шукали стильові орієнтири, спираючись на романтичну традицію європейської музики та програмні форми, прагнучи до звукозображальності за допомогою різних інструментальних поєднань. Наприклад, яскравий тембр гобоя сони намагалися відтворити через мідні духові інструменти, оскільки дерев'яні аналоги не могли передати потрібну виразність. Такі експерименти привели до активного включення народних китайських духових інструментів до оркестрового складу. Вони стали першими інструментами, для яких композитори писали сольні концертні твори, часто із симфонічним супроводом, і таким чином сформували власну поетику та виразні засоби, які відрізнялися національним характером.

Додатковим стимулом розвитку виконавства в цей період стала еміграція музикантів із Східної Європи після Жовтневої революції 1917 року. Серед біженців із Білорусі та України було чимало професійних музикантів, які оселялися на північному сході Китаю та у Шанхаї, створювали власні оркестри, займалися педагогічною діяльністю, впроваджували нові методики навчання. За статистикою, з 1916 по 1922 рік чисельність емігрантів у цих регіонах зростає з 34 до 155 тисяч []. Таким чином, розвиток виконавського мистецтва на духових інструментах у першому періоді значною мірою залежав від діяльності європейських та українських музикантів, а також роботи іноземних оркестрів. Харбін та Шанхай стали ключовими центрами поширення європейських традицій і розвитку духової музики.

Другий період, що характеризується політикою «залізної завіси» та тоталітарним контролем, мав відчутно регресивний вплив на інструментальну, сольну, ансамблеву та оркестрову музику. Військові конфлікти, зокрема японсько-китайська війна (1937–1946) та громадянська війна (1946–1949), призвели до серйозних культурних і економічних втрат. Десятиліття

Культурної революції (1966–1976) додатково посилило ідеологічний тиск на музичне середовище: іноземні музиканти залишали країну, закривалися оркестри, припинялися культурні проекти, а використання західних інструментів та проведення концертів із західною музикою фактично заборонялося.

Таким чином, розвиток інструментального виконавства у Китаї пройшов складний і багатогранний шлях: від активного залучення європейських музикантів та створення шкіл і оркестрів у 1920-х роках до жорстких обмежень у період «залізної завіси» та Культурної революції. Попри всі труднощі, традиції шкільної освіти, оркестрових практик і ансамблевої діяльності, закладені у першій половині ХХ століття, стали фундаментом для відновлення і подальшого розвитку духової та симфонічної музики у другій половині століття. Порівняно з першим періодом, другий демонструє значне обмеження культурного обміну та свободи музичної творчості, однак він також підкреслює важливість ранніх здобутків і педагогічної спадщини, які стали опорою для наступних поколінь китайських музикантів.

Декларації культурної революції та політичні ініціативи цього періоду мали доволі суперечливий вплив на розвиток китайського інструментального мистецтва. Тридцятирічна культурна «реформа», що почалася з 1949 року, суттєво гальмувала творчий прогрес, особливо у сфері синтезу китайської та європейської музичних традицій. Основна увага приділялася народним інструментам і відповідно народній музиці, тоді як професійна музична практика та жанрово-стильові експерименти змушені були відступати на другий план. В умовах посиленого ідеологічного контролю формувалася така система, де творчість мала відповідати визначеним рамкам, спрямованим на піднесення «національної» музики, іноді навіть низької якості або елементів самодіяльності, що часто суперечило сучасним мистецьким тенденціям.

За допомогою засобів масової інформації, серед яких найвпливовішим у ті роки стало телебачення, китайське суспільство поступово привчали до того, що національна музика має розглядатися виключно через призму народних

форм, без будь-якого впливу світових художніх практик. Композитори, прагнучи зберегти власну творчість, адаптували її під жорсткі рамки ідеологічного тиску, орієнтуючись на автентичні народні інструменти та стилізації, при цьому іноземні класичні інструменти використовувалися переважно для імітації або стилізації традиційного звуку. Таке підлаштування дозволяло авторам залишатися активними в музичному процесі, проте розвиток сучасних музичних напрямів, експериментальних ідей або інноваційних форм був практично неможливий. Незважаючи на це, період залишив по собі цікаві результати у вигляді оригінальних композицій для народних інструментів у сольному, ансамблевому та оркестровому виконанні. Багато композиторів того часу мали освіту та професійну практику в європейських країнах, добре знали світовий мистецький досвід і намагалися інтегрувати його у свою творчість, навіть у рамках жорстких обмежень.

Третій період розвитку китайського інструментального мистецтва збігається з впровадженням «відкритої політики» Хуа Гофена, яка означала повернення до західних стандартів у різних сферах життя, зокрема в економіці, культурі та освіті. Визнання помилковості попередньої політики та повернення до раніше закладених принципів сприяло відродженню оркестрової музики і створенню самобутніх китайських творів. Це також призвело до появи цілої низки видатних композиторів та виконавців, які активно об'єднували національні традиції з західними техніками, створюючи багатогранний та яскравий музичний репертуар.

Значну увагу цьому процесу приділяє Ло Кунь у своїй праці «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [79]. Автор зазначає, що у східній філософії та культурі традиційно відсутнє розуміння політичних, громадянських та особистих свобод у європейському сенсі, яке сформувалося після XVII століття. Водночас у Китаї існувало глибоке усвідомлення свободи у метафізичному значенні – свободи від внутрішніх слабкостей і обмежень свідомості. Бути вільним означало жити відповідно до власної природи, зберігаючи цілісність власного «я». Східні

філософські вчення не суперечили раціональності та духу саморозвитку, створюючи унікальне культурне середовище для інтелектуальної і творчої діяльності.

Аналіз історичного розвитку духових інструментів у Китаї через призму проникнення саксофона показує кілька важливих аспектів [79, 186–187]. По-перше, китайська культура володіла унікальною різноманітністю духового інструментарію та високим рівнем майстерності його виготовлення, що свідчить про вагоме значення духової музики від найдавніших часів до початку XX століття. По-друге, у розвитку цього мистецтва велику роль відігравали віртуозні виконавці та композитори, які створювали репертуар для народного, придворного та театрального виконання, а також для самостійного оркестрового мистецтва. По-третє, відзначається певна несинхронність між освоєнням саксофона (та інших західних академічних і джазових інструментів) у китайській та західній (європейській і американській) музичних традиціях. Основними причинами цього автор називає політику імператорів щодо обмеження вільнодумства та сувору консервативну зовнішню політику, що зосереджувалася виключно на розвитку національних традицій, а відтак – «закритість» Китаю до впливів західної культури аж до утворення Китайської Республіки у 1912 році.

Таким чином, проникнення нових інструментальних ідей та розвиток духових інструментів у Китаї відбувалися в умовах постійного протистояння між збереженням національних традицій і адаптацією західного досвіду. Попри обмеження культурної революції, композитори та виконавці знаходили шляхи для розвитку інструментальної майстерності та творчого самовираження, а відкриття політики Хуа Гофена стало переломним моментом, що відкрив нові горизонти для китайського музичного мистецтва.

Інструментально-жанрова площина міжкультурного діалогу, а також семантика музичного вираження у китайській та українській інструментальній традиції детально досліджена у праці Ху Пін «Розвиток українських та китайських культурних традицій у камерно-інструментальних ансамблях

другої половини XX століття» [148]. У своїй роботі авторка підкреслює, що камерно-ансамблева музика другої половини XX століття стала важливим простором для взаємодії європейських і позаєвропейських національних традицій. Це взаємопроникнення зумовило появу культурної конвергенції в академічній музиці зазначеного жанру, а також спричинило суттєву естетико-семантичну трансформацію уявлень про жіноче та чоловіче начала, що проявляється як у західній, так і в східній музичних культурах. Камерна форма, завдяки своїй гнучкості та можливості детального взаємозвучання, стала своєрідною платформою для міжкультурного обміну, де відбувалося поєднання національних і світових практик, збагачення музичного словника та стилістики.

У сфері оркестрової музики важливі аспекти розвитку для оркестру народних інструментів досліджені Су Юйчен у праці «Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» [127]. Зокрема, автор звертає увагу на поняття «оркестрова культура», яке розглядається як комплекс духовних, соціально-культурних та матеріальних чинників, що визначають виникнення, структуру та розвиток оркестрового ансамблю. Такий підхід дозволяє оцінити не лише технічні аспекти виконання, а й культурно-історичне середовище, у якому формується оркестрове мистецтво, а також специфіку взаємодії соліста з колективом у контексті традиційного та сучасного китайського музичного мислення.

Діалогічність у сфері інструментальної творчості та розвитку музичного інструментарію простежується і в дослідженні Лі Сябіня «Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект» [78]. Автор проводить порівняльний аналіз, що дозволяє виявити як аналогії, так і відмінності у формуванні та еволюції трубного виконавства в обох культурах. Лі Сябінь акцентує на тому, що процес розвитку національних композиторських шкіл мав свої часові та культурні особливості: якщо в Україні розвиток трубної музики певною мірою відбувався під впливом західноєвропейських

оркестрових традицій і народної музики, то у Китаї цей процес інтегрував елементи європейського виконавства у власну систему духових інструментів, зберігаючи національні особливості тембру і жанрової стилістики. Аналіз творчості композиторів для труби показує, що формування жанрово-стильових концепцій у двох країнах відбувалося з різними темпами і в різних історичних умовах, але в обох випадках інструмент став потужним засобом вираження культурної ідентичності.

На сучасному етапі діалогічні процеси у китайській оркестровій духовій музиці продовжуються, що сприяє активному взаємопроникненню культур. З одного боку, китайська культура, зокрема ансамблево-оркестрова практика, включається у глобальні музичні тенденції, базовані на європейській академічній традиції. З іншого боку, це взаємне проникнення збагачує європейську естетико-семантичну сферу, вводячи до неї елементи китайської музичної культури, такі як особливості ладо-тембрових систем, ритмічні структури та інтонаційна гнучкість, що характерні для традиційної китайської музики. Такий процес взаємного впливу формує нові синтетичні стилі, які дозволяють поєднувати класичну європейську інструментальну майстерність із національними китайськими музичними традиціями, створюючи багатопланову та глибоко символічну художню мову.

Таким чином, аналіз камерно-ансамблевої та оркестрової музики Китаю демонструє, що міжкультурний обмін у сфері інструментального мистецтва сприяє як збереженню національних особливостей, так і формуванню нових художніх сенсів, відкриваючи перспективи для глобальної музичної інтеграції та розвитку унікальних жанрово-стильових форм.

3.2. Специфіка трактування валторнових партій у китайських ансамблево-оркестрових композиціях

Для більш повного розуміння специфіки інтерпретації валторнової музики в китайській ансамблево-оркестровій практиці доцільно розглянути

витоки оркестрової культури Китаю, які сягають глибокої давнини і тісно пов'язані із світоглядом епохи «інь». У той час інструментальна музика розглядалася у синкретичній єдності співу, інструментальної гри та танцю, об'єднаних у концепції «юе». Ця традиція формувалась ще за часів династій Шан і Чжоу, які правили на території Китаю у другому і першому тисячоліттях до нашої ери, і заклала основу ранніх оркестрових систем.

Досліджуючи музичну практику для оркестру традиційних китайських інструментів, Су Юйчен наводить численні свідчення участі «стародавніх оркестрів» у ритуальних церемоніях династій Шан (1550–1111 рр. до н.е.) та Чжоу (1111–222 рр. до н.е.) [Су Юйчен]. На цій підставі він робить висновок про формування самостійної оркестрової культури, що мала власну структуру і функціональні принципи. Поява інструментального ансамблю в Китаї, за окремими джерелами, належить навіть до шостого тисячоліття до нашої ери, коли вже використовувались основні категорії інструментів: язичкові сона, поперечні флейти ді, шен, гуаньді та інші [Су Юйчен]. Саме вони заклали фундамент для майбутніх оркестрів, забезпечивши розвиток струнних, духових, ударних груп та спеціальних секцій дзвонів.

Численні дослідження китайських та європейських музикознавців ([1; 33; 177; 128] та ін.) вказують на визначальний вплив філософської концепції Гармонії «У-сін» на розвиток китайської музики загалом та оркестрового виконавства зокрема. Ця доктрина підкреслює узгодженість макросвіту та мікросвіту, взаємодію п'яти стихій – вогню, води, землі, повітря та металу – та їх вплив на формування гармонії в житті людини і суспільства. Особливим є і семантичне поєднання понять «музика» та «краса», позначених одним і тим самим ієрогліфом, що підкреслює естетичну цінність музичного мистецтва в китайській культурі. Під впливом цієї світоглядної системи був створений дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд «12-люй», що дозволяв рухатися по півтонах і охоплював повний діапазон октави, закладаючи теоретичні основи для майбутньої оркестрової музики.

Важливою історичною подією стало формування у VII столітті традиційної китайської опери та розвиток численних жанрів національної музики. Це сприяло формуванню професійного музичного середовища, де музика розвивалася тисячу років майже без зовнішніх впливів. Перші спроби міжкультурного діалогу, які розпочалися у XVIII столітті, «зрушили» розвиток оркестрового виконавства та вдосконалення інструментів, які тепер могли виражати філософські та релігійні концепції через музичні образи. Фу Цян у праці «Європейський кларнет та його функціонування у художній культурі Китаю XX – початку XXI ст.» зазначає, що «китайські народні духові інструменти є найдавнішими у корпусі традиційного інструментарію китайського народу. Вони виступають сполучною ланкою між народною музикою і сучасною культурою, сприяючи збереженню та розвитку найдавнішої інструментальної традиції» [143, 7]. Автор також підкреслює, що класифікація китайських духових інструментів істотно відрізняється від європейської, що демонструє унікальний характер китайської оркестрової культури.

Еволюція світоглядних, соціально-економічних та культурних чинників у Китаї поряд із розвитком музичного мистецтва безпосередньо вплинула на становлення оркестрового виконавства. В українському музикознавстві існує системна періодизація китайської оркестрової культури, представлена у працях кількох авторів.

Так, у роботі Су Юйчена запропоновано наступну періодизацію [127]:

- Перший, підготовчий період – від найдавніших часів до початку XX століття, до завершення правління останньої китайської династії. У цей період закладалися основи національної визначеності музики, відпрацьовувалися форми інструментів та принципи їхнього об'єднання в оркестри.
- Другий період, що поділяється на три етапи:
 - *Перший етап* характеризується освоєнням китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду, створенням

симфонічних та духових оркестрів, а також модернізованих традиційних ансамблів. Оркестри почали поділятися на чотири групи, як і європейські симфонічні колективи, одночасно формуючи академічний репертуар. Основними функціями оркестру стали концертна та музично-освітня діяльність.

- *Другий етап (1966–1976 роки)* — епоха китайської культурної революції, коли розвиток національної культури фактично зупинився. Старі форми інструментального мистецтва пристосовувалися до нових ідеологічних вимог, а принцип народності використовувався як інструмент політичного та соціального впливу, спрямованого на «створення революційного духу».

- *Третій етап (після революції до сьогодення)* — ренесанс китайської музичної культури та оркестрового мистецтва. У цей період активно розвиваються як традиційні китайські оркестри, так і європейського типу симфонічні колективи. Зростає чисельність і різноманітність репертуару, підвищується його художній рівень, а обидва типи оркестрів активно обмінюються творчим досвідом, засвоюючи один від одного нові форми виконання та жанрові особливості.

Іншу періодизацію у контексті розвитку духового мистецтва, зокрема саксофона, пропонує Лю Кунь у роботі «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу», де акцент робиться на міжкультурних впливах і процесах адаптації західних інструментів у китайську музичну традицію [Лю кунь].

Як вже зазначалося, системні взаємні впливи між європейською та китайською культурами й музичним мистецтвом почали активно проявлятися на початку XX століття, після завершення правління останньої китайської династії Цін у 1912 році. Цей період ознаменувався посиленням акультураційних процесів, які сприяли інтеграції Китаю у світове культурне співтовариство як представника власної унікальної цивілізаційної традиції. Водночас слід відзначити, що окремі європейські впливи на китайську музику, а також впливи китайської культури на європейське мистецтво, мали місце вже

протягом кількох століть, створюючи базу для подальшого зближення культур і виникнення міжкультурних синтезів у музичній сфері.

Особливе місце в історії китайської оркестрової культури займає поява духового оркестру, що пов'язана з контактами з португальськими поселенцями. Португальці спочатку прибули до Південно-Східної Азії через Гоа та Малакку в 1510–1511 роках, а в 1513 році вперше з'явилися біля узбережжя Китаю на великій флотилії з Малакки. Вони висадилися на острові Лінтін у гирлі річки Жуянґ (Перлова ріка), де встановили камінь із написом про належність цієї території португальській короні. Пізніше, у 1517–1518 роках, португальські кораблі прибули в околиці Хаоджінгао, але китайські чиновники, обурені порушенням суверенітету, змусили їх залишити територію.

Другий прихід португальців пов'язаний із катастрофою торгового судна в 1536 році біля берегів Хаоджінгао. Йому було дозволено пришвартуватися, після чого почала зростати кількість португальських поселенців. За більшістю істориків, постійна присутність португальців у Макао розпочалася з 1553 року, коли там було встановлено берегові комерційні склади. У 1557 році Пекін надав Португалії право оренди Макао, де було зведено укріплене поселення, а в 1586 році Китай визнав Макао самоуправним містом. Саме через Макао європейська духовна музика почала проникати в Китай, стаючи важливим каналом культурного обміну.

Додатковим чинником, який сприяв появі духового мистецтва, були постійні конфлікти португальців із голландськими морськими силами. Ці протистояння стимулювали зміцнення військових укріплень та розвиток військових оркестрів, що, за деякими даними, привело до появи першого духового оркестру на території Китаю вже у 1622 році разом із постачанням гармат. Хоча документальних свідчень про цей оркестр збереглося небагато, цей факт підкреслює раннє проникнення європейської музичної традиції у військову та громадську сферу Китаю.

У 1858 році в Духовній семінарії Макао вже функціонував студентський духовий оркестр, а в 1871 році аналогічний колектив був створений при Піхотному батальйоні португальської армії. Цей колектив вважається першим європейським військовим духовим оркестром у Китаї. Важливим етапом став 1879 рік, коли у Шанхаї був заснований Публічний духовий оркестр. Його діяльність мала велике культурне значення для міста: колектив складався більш ніж із 20 професійних музикантів, усі вони були іноземцями (вихідцями з Філіппін), а керував оркестром Ремі Раса. У 1883 році головним диригентом став Феррара. Завдяки високому рівню виконавської майстерності оркестр демонстрував якісну музику, що сприяло культурному збагаченню Шанхаю.

Протягом наступних років колектив розширювався: до 1902 року чисельність музикантів збільшилася до 35 осіб. Оркестр активно обслуговував публічні заходи та приватні концерти, а у літні та осінні місяці регулярно виступав на відкритих майданчиках у міських парках. Хоча музика спочатку була орієнтована на іноземну аудиторію, завдяки відкритому виконанню її могли слухати й місцеві китайські мешканці. У 1904 році колектив змінив назву на Муніципальний духовий оркестр, а пізніше трансформувався у симфонічний, заклавши основу для подальшого розвитку Шанхайського симфонічного оркестру.

Вплив цих ранніх європейських оркестрів на розвиток китайської духової музики у ХХ столітті був багатовекторним. По-перше, вони стали моделлю організації та функціонування професійних колективів, продемонструвавши стандарти виконавської майстерності та репертуару. По-друге, через відкриті виступи в міських парках і публічних залах китайські слухачі вперше отримали доступ до нових музичних форм, що стимулювало інтерес до навчання грі на духових інструментах та формування власних китайських колективів.

На основі цих традицій у 1920–1930-х роках виникають перші китайські симфонічні та духові оркестри, у яких поєднувалися європейські інструменти та традиційні китайські духові й струнні інструменти. Це дозволило

створювати нові концертні програми, у яких програма оркестру включала як європейську класику, так і адаптовані китайські твори. Наприклад, оркестрові обробки народних мелодій того часу демонстрували спроби інтегрувати європейські гармонійні та ритмічні структури з китайськими інтонаційними та модальними системами, що згодом стало підґрунтям для сучасного китайського симфонізму.

Таким чином, розвиток ранніх духових оркестрів у Макао та Шанхаї не тільки заклав основу професійного музичного виконавства, а й став каталізатором міжкультурного діалогу, який протягом XX століття формував характер сучасної китайської духової та симфонічної музики, сприяв розвитку національної оркестрової школи і інтеграції в світовий музичний процес.

У 1896 році в Шанхаї відкрив свої двері магазин Британської фірми музичних інструментів Mourtrie. У тому самому році при цьому магазині було створено духовий оркестр з метою популяризації та реклами музичних інструментів. Керівником колективу став італієць Джейн. З часом цей оркестр здобув значну популярність і відіграв помітну роль у культурному житті Шанхаю, сприяючи поширенню європейської музичної традиції серед місцевого населення.

У 1886 році в Пекіні з'явився перший приватний духовий оркестр, організований Робертом Гартом (sir Robert Hart, 1835–1911), британським дипломатом та службовцем Імператорської морської митної служби Китаю. Протягом свого тривалого перебування в Китаї з 1854 по 1908 рік він займав численні адміністративні посади, а водночас був глибоким поціновувачем музики та виконавцем-любителем, вміючи грати на скрипці та віолончелі. Проте аматорська гра не задовольняла його творчих прагнень, і Гарт прагнув створити щось значно масштабніше.

За порадою одного з колег з митниці у Тяньцзіні, у 1885 році виникла ідея організувати духовий оркестр. Завдяки власним фінансовим можливостям Роберт Гарт придбав музичні інструменти, ноти та запросив німецького викладача для навчання учасників гри на духових інструментах. Незабаром на

його запрошення до Тяньцзіня прибув німецький музикант Бігль, який із великим ентузіазмом розпочав пошук учнів і навчання їх гри на інструментах. Уже за рік він підготував перших восьмеро учнів, які володіли не лише практичними навичками, але й могли виконувати роль викладачів. Ці музиканти вирушили до Пекіна, щоб підбирати та навчати нових кандидатів для участі у духовому оркестрі Гарта.

У 1888 році Роберт Гарт разом із Біглем формально затвердив остаточний склад оркестру в Пекіні, безпосередньо беручи участь в організації колективу. Незважаючи на інтенсивне навчання та організаційні зусилля, до складу оркестру вдалося відібрати лише 14 китайських юнаків і дівчат віком від 16 до 19 років, які мали достатню кваліфікацію гри на інструментах. Ймовірно, формування першого складу залежало від того, якими інструментами володіли найкращі музиканти, що потрапили до відбору.

Початковий склад духової групи Гарта включав такі інструменти: флейта-пікколо, труба, туба, тромбон, вагнерівська туба (різновид валторни), еуфоніум (euphonium), великий і малий барабани, китайські тарілки «бо» та інші. Очевидно, що, реалізуючи власну музичну мрію, Роберт Гарт не усвідомлював масштабу свого внеску: він започаткував китайську історію європейського духового оркестру, організувавши колектив, що складався виключно з місцевих виконавців.

Діяльність оркестру завершилася після відставки Роберта Гарта в 1908 році, коли він, завершивши довголітню та успішну кар'єру, вирушив на батьківщину. У квітні того року на вокзалі Пекіна відбулась урочиста церемонія прощань, у якій взяли участь численні офіційні особи, дипломати та представники культурного середовища, які висловлювали вдячність Гарту за його внесок у розвиток музичного мистецтва. Від'їзд супроводжувався почесною вартою англійського посольства та виконанням духовим оркестром мелодій популярних китайських народних пісень, таких як «До побачення, прощай» та «Затишна родина». Церемонія мала зворушливий і емоційний характер.

Після розпуску оркестру багато кваліфікованих музикантів, підготовлених під керівництвом Гарта та Бігля, продовжили свою музичну діяльність у складі нового колективу – Військового духового оркестру імені Юань Шикая, забезпечивши спадкоємність та розвиток духового мистецтва в Китаї.

У підсумку можна стверджувати, що Військовий оркестр Юань Шикая започаткував новий напрямок у розвитку китайської духової музики, що згодом мало значний вплив на організацію армії та військової освіти (Баодінський військовий інститут, Військова академія Гуандун Вімпоа) Республіки Китай у першій половині XX століття. Таким чином, роль діяльності Р. Гарта в історії становлення і розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю бачимо у таких здобутках митця:

1. Р. Гарт, втілюючи в життя власну музичну мрію, розпочав китайську історію європейської духової музики, вперше створив духовий оркестр, що складався виключно з китайців.

2. Учасники оркестру Р. Гарта були першими китайськими музикантами, що володіли європейськими духовими інструментами, таким чином розпочали спадкоємну історію розвитку власне китайської духової музики.

3. Після припинення діяльності оркестру Р. Гарта багато музикантів влились до складу Військового духового оркестру Юань Шикая, що започаткував новий напрям китайської військової духової музики.

4. Духовий оркестр Р. Гарта став зачинателем історії духової оркестрової (а також й ансамблевої та сольної) музики в Китаї, відкривши нові шляхи та напрями розвитку китайської музичної культури у XX та XXI століттях.

У даному контексті розглянемо історію розвитку військового оркестрового духового виконавства в цілому аналізуючи історію військового оркестрового духового виконавства у Китаї, звернемося до джерел, в яких уже здійснені спроби такого аналізу ([202; 143; 168] та ін). На вказаній основі, а також із врахуванням відомих фактів з історії Китаю та його військового музичного виконавства укладемо власне бачення цього процесу. На початок

XX століття, коли було завершено правління останньої китайської династії та утворено Китайську Республіку (1912), на широких теренах держави існувала традиція військового оркестрового духового виконавства, яка мала характерні риси й національну специфіку. Характерні риси військового оркестрового духового виконавства Китаю проявилися у продовженні наступних традицій. Це, насамперед, супровід війська у походах, сигнали до битви тощо. Це також участь військових оркестрів із традиційних інструментів у різноманітних імператорських церемоніях та урочистостях, пов'язаних з історичними, святковими та сумними подіями. Ці риси притаманні для різних національних традицій у світі, оскільки ґрунтуються на здатності духового мистецтва піднімати бойовий дух війська та об'єднувати громадян у загальному прагненні до тієї чи іншої дії. Національна специфіка військового оркестрового виконавства полягала, на нашу думку, у потрійній природі витоків цього мистецтва.

Спробуємо вирізнити та обґрунтувати ці три джерела. Перше джерело – оркестрова традиція народного виконавства, відома з прадавніх часів, що утримувалася до початку XX століття. Друге джерело – китаїзація європейської традиції оркестрового виконавства. Вона пов'язана, насамперед, із іноземними поселенцями та утворенням оркестру Роберта Гарта. Третє джерело – традиція, закладена Військовим оркестром Юань Шикая, який на національній основі започаткував новий напрям у розвитку китайської духової музики. Згодом це справило суттєвий вплив на організацію армії та військової освіти (Баодінський військовий інститут, Військова академія Гуандун Вімпоа) Республіки Китай у першій половині XX століття.

Оркестр Народно-визвольної армії є вагомим гравцем на культурному фронті в міжнародному контексті. Його представники неодноразово надавали консультативну допомогу у справі створення військових музичних колективів в інших країнах. Оркестр взяв участь у конкурсах, концертах та інших акціях в Японії, Таїланді, Сінгапурі, Гонконзі, Макао, Франції, Фінляндії, Італії, Нідерландах та ін. Оркестр супроводжує зустрічі глав інших держав на теренах

КНР. Директорами оркестру протягом його історії були такі видатні особистості. Це Ло Ланг (1920–2015) – засновник нової китайської музики, визначний політичний та музичний діяч Китайської Народної Республіки, автор таких творів, як «Марш народно-визвольної армії», «Три основні дисципліни», «Східний червоний», «Скорбота» та багатьох інших. Це також Ван Цзяньчжун, Ши Лей, Ма Гупінг та Лю Обао. У репертуарі колективу сьогодні є твори різних епох, жанрів та стильових напрямів. Серед найбільш популярних творів – «Пекінські добрі новини для прикордонного села», «Марш спортсмена», «Народна армія – назавжди до сонця», «Симфонія батьківщини» тощо. Яскравий і свіжий стиль виконання оркестру забезпечують видатні митці – диригенти, виконавці-інструменталісти і співаки, у тому числі Лю Юбао, Лу Ічжун, Чен Імін, Ма Вень, Ю Хай, Лі Тоншу, Лі Яньшен, Чжен Лу, Вей Цун, Джи Чен, Ян Сяотун, Ван Хешен, Ню Жанын, Сун Дафан, Чжу Юйчжоу, Лі Фу, Лу Цзічжен, Ло Янькі, Ци Цзінцюань, Ци Фенчжен, Чжао Веймінг, Лі Чанху, Хан Зіпінг та ін.

Отож, оркестрове духове мистецтво Китаю є специфічним феноменом у зв'язку із багатьма чинниками, що впливали і продовжують впливати на її творення та виконання.

У сучасній історіографії китайської ансамблево-оркестрової музики особлива увага приділяється видатним митцям, чия творчість істотно вплинула на розвиток духової та симфонічної традиції. Одним із ключових представників цього напрямку є Чен Дан, який народився 1967 року в місті Хуансі провінції Хубей. Його професійна кар'єра відзначається значними творчими досягненнями та широким спектром керівних посад. Зокрема, митець очолював Творчий відділ військового оркестру Китайської народно-визвольної армії, був активним членом Асоціації китайських музикантів і займав посаду директора Китайської музичної асоціації.

Освіту Чен Дан здобував на композиторському відділенні Центральної консерваторії музики Китаю, де навчався під керівництвом професорів Го Веньцзяна та Є Сяогана. Визнання його творчості відображене численними

нагородами на національних та міжнародних конкурсах: композиції «Jixiang» та «Forever Military Music» були відзначені Першою премією 7-ї і 8-ї Всеармійських літературно-художніх премій; твори «Нові твори» та «Китай благословляє вас» здобули Другу премію на відповідних Всеармійських виставках; арт-пісня «Лутон» посіла друге місце в шостому конкурсі Тайваньського провінційного симфонічного оркестру [200].

Композитор активно займався записами та випуском власних альбомів, серед яких виділяється «Forever Military Music» (2002). Його музика отримала широку популярність у Європі. Зокрема, камерна композиція «Чжа», написана на замовлення Нового оркестру Амстердаму (Нідерланди), виконувалася на гастрольях у 1997 році та отримала високі оцінки критиків. Інший твір – камерна музика «Ретро» – була названа «китайським швейцарським концертом», відзначаючи синтез китайської мелодичної традиції із західноєвропейським інструментальним письмом.

Однією з найбільш визначних робіт Чен Дана є композиція «Хвала» у тональності B-dur, де здійснено органічне поєднання європейських і китайських музичних традицій через підбір інструментів. Твір містить соло китайського флюгельгорна, що надає мелодії особливої проникливості та ніжності, а також партії китайських труб із сурдинами, які формують унікальний ліричний тембр. Концертна п'єса складається з одночастинної форми, але має внутрішню тричастинну структуру, що дозволяє розкрити багатство музичного матеріалу. Основна ідея твору полягає у прославленні здобутків китайського народу, а також у введенні національних елементів у сучасну оркестрову духовну музику.

Вступ композиції розкривається у темпі *Molto Allegretto*, коли група мідних духових інструментів – корнети, труби, валторни, тромбони – веде активний висхідний пасаж шістнадцятими нотами на фоні ударних. Мотив розвивається у квартовому, квінтовому, секстовому та інколи терцієвому співвідношенні, досягаючи кульмінаційного мажорного тризвуку VI ступеня –

G. Дерев'яні духові підхоплюють мотив, продовжуючи поступовий розвиток і створюючи підготовку до викладу основної теми A.

Перша тема вирізняється радісним, танцювальним характером, виконуючись у пентатонному ладі «b – c – d – f – g», що символізує атмосферу народного свята. Основна мелодія довіряється флейтам і кларнетам у високому регістрі, доповнюється дзвінками ударами молоточків, тоді як інші інструменти формують прозорий фон. Друга тема контрастує ліричністю та співучістю, виконуючись саксофонами і валторнами з характерними секундово-терцієвими ходами, властивими китайській традиційній музиці. Синкопований ритм кларнетів додає сучасних естрадних рис і динамічності.

Розробкова частина вступу та двох основних тем привертає увагу використанням усіх інструментальних груп оркестру, із значним акцентом на тональні та тематичні способи розвитку. Примітно, що китайські тарілки залишаються майже «мовчазними», зберігаючи темброву семантику для подальшого розвитку.

Друга частина твору виконується у темпі *largamente* і вирізняється повільністю, протяжністю та ліричністю. Соло китайського флюгельгорна вводить мелодію колискової, що розвивається із трихордових інтонацій до широких квінтових, октавних та децимних діапазонів. Супровід валторн із м'якими секундовими ходами створює ефект «заколихування», тоді як дерев'яні духові з ознаками міксолідійського ладу формують другу тему широкого дихання. У ході розвитку відбувається накопичення звучності різними групами оркестру, досягаючи ліричної кульмінації в тональності G-dur. Китайські тарілки підкреслюють кульмінаційні моменти активними «репліками», а соло флюгельгорна завершує кульмінацію традиційною пентатонною фразою.

Реприза відтворює першу танцювальну тему спочатку в тромбонів і саксофонів, а пізніше – у китайських трубах із сурдинами, повертаючи основну тональність та закріплюючи музичну структуру. Динамічне посилення *tutti* та інші оркестрові засоби забезпечують емоційно насичене завершення твору.

Таким чином, Чен Дан демонструє здатність органічно поєднувати традиційні китайські музичні елементи з європейськими техніками, створюючи яскравий приклад сучасного китайського оркестрового мистецтва.

Розглянувши твори «Дорога на небо» Ін Ціната та «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена як репрезентативні зразки використання національних інтонацій у сучасній китайській духовій оркестровій музиці, можна виокремити кілька важливих висновків. Передусім, образність цих композицій вибудовується через палітру оркестрових тембрів, що формують характерний для китайської традиції «пейзажний звукопис». У такий спосіб досягається ефект відтворення природних картин, що глибоко вкорінені в культурі та світогляді китайського народу.

Мелодична основа вказаних творів спирається на національний мелос, у якому ладоінтонаційна структура має яскраво виражену етнічну своєрідність. Найтиповішими для тематизму є секундові та секундово-терцієві інтонаційні формули. Їхнє звучання нагадує тонкі відтінки мовної інтонаційності, завдяки чому музика передає особливу емоційну чуттєвість, властиву китайському менталітету. Висхідні квартові та квінтові ходи зазвичай використовуються як засіб акцентування – вони символізують відчуття щастя, світлого піднесення або ж просторової величі Китаю. Окрему роль відіграють рідкісні низхідні секстові та октавні ходи, що з'являються після напружених секундово-терцієвих підйомів, надаючи музичному розвитку контрастності й драматизму.

Структура тематизму загалом організована за моделями європейської класичної традиції, де панує принцип квадратності. Проте в деяких епізодах автори свідомо застосовують асиметрію та нерівномірний ритмічний поділ, що виступає засобом посилення виразності й водночас свідченням специфічного національного способу мислення.

Носієм автентичності насамперед є ладова організація мелодії. У партіях солістів та окремих інструментів оркестру широко використовується пентатоніка, здебільшого мінорного забарвлення (якщо брати термінологію європейської музикознавчої школи). Часті зміни устоїв роблять мелодику

рухливою й динамічною. Іноді композитори розширюють традиційний пентахорд до гексахорду, що призводить до появи півтонових відхилень і перетворює ангемітонний лад на гемітонний. У результаті виникають інтонаційні послідовності, які перегукуються з європейськими еолійським чи фрігійським ладами. Саме це й створює ґрунт для діалогу між східною та західною музичними системами.

До найбільш виразних рис таких творів належать:

1. Поєднання пентатонного національного мелосу в горизонталі з мажороміною гармонічною системою у вертикалі партитури, доповненою колоритом кварто-квінтових акордів. Це своєрідний симбіоз, де народне й академічне мистецтво утворюють гармонійну єдність.

2. Інтеграція у склад духових оркестрів європейського зразка традиційних китайських інструментів – пі-па, цимбалів та інших, що додає оркестровому звучанню нових тембрових барв.

У п'єсі «Хвала» яскраво відображено взаємодію двох тенденцій: акультураційної (орієнтація на західні зразки) та інкультураційної (збереження китайських традицій). У творі відчутне прагнення до синтезу:

- використання національних духових інструментів – китайського флюгельгорна, труб із сурдинами, валторн – дозволяє створити особливе темброве забарвлення, що передає ніжність і ліричність;
- застосування традиційних тарілок підсилює драматичні кульмінації, надаючи оркестровому звучанню автентичного народного колориту;
- використання характерних інтонаційних моделей – трихордів, секундово-квартових і секундово-терцієвих поспівок у межах пентатонних та інших ладів – забезпечує органічне поєднання професійного й народного начала.

Усі ці риси формують своєрідну звукообразну палітру твору, яка виразно маркує його як продукт національної культури, здатний водночас інтегруватись у ширший міжнародний музичний контекст.

Серед провідних постатей сучасної китайської композиторської школи особливе місце посідає Джі Чен – випускник Центральної музичної консерваторії (1965, клас Су Ся). Його ім'я поступово стало відомим і на Заході, що свідчить про універсальність його творчого стилю. У минулому він був керівником військового оркестру, а також неодноразовим лауреатом національних мистецьких конкурсів 1970–1990-х років.

Поворотним моментом у творчій біографії митця став 1976 рік, коли після завершення «культурної революції» Китай увійшов у новий етап розвитку. Саме тоді Джі Чен переживає свій найбільш продуктивний період. Разом із композитором Вей Цюнем та поетом-піснярем Ван Сяолінем він створює масштабний твір «Фестиваль Перемоги», написаний у жанрі вальсу. У цьому творі втілено радість народу, який пережив випробування і знову звертається до життя. Прем'єрне виконання відбулося у 1977 році на площі Тяньаньмень у Пекіні, супроводжувалося феєрверками та стало символом національного піднесення. За цю роботу Джі Чен отримав нагороду за кращий твір у військово-музичному жанрі.

До його спадщини належать симфонічна поема «Осінній урожай», численні обробки як світової класики («Мелодії», «Мелодії II»), так і китайських народних пісень («Світло лотоса», «Пастораль»). В оркестровому жанрі особливу увагу привертають увертюри на державну тематику — «Хай живе велика Батьківщина», «Надія», а також численні марші, серед яких відомий «Кавалерійський полк».

У 1991 році він здобув популярність завдяки опері «Дочка партії», у якій відобразив ідеологічні орієнтири свого часу. Не менш значущою є його діяльність у кінематографі – він створив музику до близько двадцяти художніх та документальних фільмів. Важливим здобутком стала й серія творів для духових оркестрів, які набули великої популярності серед виконавців і слухачів.

Цікавий факт: у 1993 році до Сьомих національних спортивних ігор у Китаї Джі Чен написав марш «П'ятірки», який був офіційно затверджений як

новий гімн спортсменів. Визнання цього твору підтвердилося широким висвітленням у ЗМІ – на Центральному та Пекінському телебаченні, у провідних газетах та музичних журналах.

Отже, творчість Джі Чена становить вагомий внесок у розвиток китайської духової музики другої половини ХХ століття. Його доробок поєднує національне коріння з відкритістю до світових тенденцій і потребує подальших наукових досліджень як з точки зору музикознавства, так і в ширшому культурологічному вимірі.

Аналіз розвитку духової оркестрової традиції Китаю, дає можливість увизначити провідну роль військового чинника в цьому процесі. Встановлено, що більшість сучасних духових колективів країни функціонують саме у форматі військових оркестрів. Проте їхня діяльність не обмежується лише службовими функціями: вони активно беруть участь у культурному житті суспільства, супроводжують масові урочистості, національні свята, державні церемонії, а також виконують репертуар різноманітних жанрів – від обробок народних мелодій до концертних композицій. Попри це, основною сферою їхнього функціонування все ж залишається виконання військової музики, яка становить одну з найбільш стабільних і впливових складових китайської духової оркестрової культури. Саме цим аспектам і буде присвячено подальший аналіз.

Особливе місце у формуванні сучасного військово-оркестрового репертуару належить композитору Джі Ченгу, який збагатив його значною кількістю творів різних жанрових відтінків. До них відносяться як маршові композиції – урочисті та похідні, так і пісні військової тематики у супроводі оркестру, концертні п'єси, а також твори святкового характеру, що часто виконуються під час парадів чи стройових вправ. Крім того, військові оркестри нерідко залучаються до супроводу спортивних заходів, зокрема під час відкриттів олімпіад або національних ігор, де звучать твори, написані спеціально для таких подій.

Серед різноманітного доробку Джі Ченга виокремлюються марші «Ді-лі-лі-лі», «Кавалерійський», «Перемога», «Спортивні змагання» та «Під олімпійськими символами». Вони демонструють характерні риси як європейської маршової традиції, так і специфічні риси національного стилю.

Марш «Ді-лі-лі-лі» можна вважати зразковим у цьому плані. Його структура побудована відповідно до класичних канонів європейської маршової музики: виразна форма, чіткий тональний розвиток, логіка тематичного матеріалу. Водночас у партитурі зберігається китайський колорит, зокрема через використання традиційних тарілок, що додають особливої яскравості. Основна тема твору звучить життєствердно й урочисто: вона базується на дзвінкому оспівуванні тонічного тризвуку, доповненому рухом гамоподібних ходів угору й униз. Уперше ця тема з'являється у трубах, які виконують закличну функцію, а супроводом слугують акорди оркестру. У верхньому регістрі дерев'яні духові (флейти, гобої, кларнет) підсилюють її енергію віртуозними трелями, які створюють ефект «запрошення» до свята.

Подальший розвиток відзначається масштабністю: поступово до виконання теми долучається весь оркестр, у тому числі, валторни, а головна мелодія набуває семантики всенародного піднесення. На контрасті з нею з'являється лірична тема, доручена дерев'яним духовим і корнетам, яка створює іншу емоційну площину, ніби демонструючи інтимніший бік урочистості. Її кульмінаційний розвиток припадає на середину твору, де активізуються саксофони, надаючи звучанню легкого естрадного відтінку. Для досягнення апогею композитор вводить потужний «хор труб», що підсилює ефект піднесення. Завершується марш кодою, двічі повторюваною, з масивними акордами оркестру, ускладненими секундовими співзвуччями та тріумфальним проведенням головної теми у трубах і дерев'яних духових.

Інші марші композитора – «Кавалерійський», «Перемога», «Спортивні змагання» та «Під олімпійськими символами» – також орієнтуються на традиції європейської маршової музики, але щоразу отримують оригінальне

забарвлення, зумовлене китайським менталітетом та інструментальними особливостями.

Загалом можна виділити низку ознак, які формують індивідуальний стиль військових маршів Джі Ченга:

- введення у склад оркестру китайських тарілок і дзвіночків, що підкреслюють національну специфіку звучання;
- використання валторн, які імітують заклики стародавніх китайських рогів, при цьому водночас апелюючи до європейської традиції;
- застосування ударних (барабанів, ксилофонів тощо) для створення звукових образів тупоту коней чи маршових кроків;
- побудова тематизму на ходах тризвуків та їх оберненнях, насичених висхідними квартами й секстами, що несуть закличний сенс;
- проведення основних тем у м'якому тембрі дерев'яних духових, а кульмінацій – у потужному звучанні мідних;
- використання яскравих трелей у флейт як акцентів на початку та у кульмінаційних епізодах.

Усе це засвідчує: марші Джі Ченга є своєрідним синтезом, де класична європейська традиція поєднана з національно-китайською спадщиною. Завдяки такій інтеграції створюється оригінальний художній простір, який одночасно зберігає дух військової урочистості та національну ідентичність.

Чжен Лу відомий як один із найпродуктивніших китайських композиторів та аранжувальників, чия творча спадщина охоплює широкий спектр жанрів. У його доробку поєднуються найрізноманітніші стильові напрямки – від традиційних військових маршів до творів, що ґрунтуються на інтонаціях національного фольклору. Особливої популярності набула його збірка під назвою «Колекція для ансамблю духових інструментів» [196, 2], де представлено тринадцять творів – як оригінальних композицій, так і аранжувань музики інших авторів. Цей цикл є показовим прикладом того, як Чжен Лу вміло поєднує власний авторський почерк із адаптацією інших ідей,

створюючи зразки, які органічно вписуються у репертуар китайських духових колективів.

Серед його оригінальних творів чільне місце посідає концертна п'єса «Візит у сім'ю». Хоча за обсягом вона доволі компактна (усього 73 такти), а за формою – відносно проста (складна тричастинна структура з невеликим вступом та кодою), проте твір вражає виразністю та образністю. Композитор демонструє здатність у межах невеликого часу створити яскраву художню «картину», втілену засобами оркестрового письма.

Короткий чотиритактовий вступ можна інтерпретувати як музичну замальовку, що передає атмосферу сімейного затишку та традиційного китайського уявлення про гармонію в родинному колі. Повільний темп і проста фактура зосереджують увагу слухача на окремих деталях: висхідно-нисхідному хроматичному русі у кларнета, двозвукових фігураціях у флейт та групи кларнетів, педальних звуках у саксофонів, валторн, труб і тромбонів із тубами. Гармонія зведена до мінімуму – використовується фактично лише акорд B-dur, що створює ефект статичності, підкреслюючи філософську рівновагу. Такий прийом характерний і для народної китайської традиції, де важлива не стільки гармонійна динаміка, скільки медитативна стійкість.

Перша частина твору побудована на темі лірико-епічного характеру, яку вперше викладає баритон solo. Ця тема має повторну структуру з незначними варіаціями – друга фраза відрізняється розширенням діапазону мелодії, що створює враження зростання емоційної напруги. У музичну тканину органічно інтегровані мотиви вступу, які надають єдності цілій композиції. Додаткового колориту додають поліфонічні елементи у саксофонів та валторн, а також бурдонні квінти в партіях басових інструментів, що асоціюються з народнопісенними інтонаціями. Особливу увагу привертає кульмінаційний фрагмент у кінці цієї частини: висхідний стрибок на ундециму в партії баритона. З огляду на специфіку інструмента, його виконання досить проблематичне, проте саме цей момент надає темі драматизму та своєрідної експресії. При другому проведенні теми композитор насичує фактуру – додає

тенор, саксофони, а також поліфонічні репліки у труб і тромбонів. У результаті створюється більш об'ємне та насичене звучання, яке логічно завершує перший розділ.

Середня частина має контрастний характер і побудована у формі простої двочастинної структури. Перша тема, витримана у розмірі 2/4, нагадує танець: легка, ритмічно чітка, вона поєднує гомофонно-гармонічну фактуру з елементами нескладної поліфонії. Танцювальний характер підкреслюється поєднанням коротких та довших тривалостей, плавного і стрибкоподібного руху мелодії, а також варіаційними прийомами розвитку мотивів. Особливо вдало тут використані кларнети, а в повторі – й корнети, чий тембр добре передає жартівливий, легкий настрій. Супровід побудований на простому чергуванні басів і валторн у народному стилі «сильна–слабка доля» з додаванням «жартівливої секунди» у ритмічних фігураціях, що надає музиці виразного фольклорного колориту.

Друга тема середини ще більш контрастна: її викладають саксофони, валторни, тенор і баритон в октавному подвоєнні. Вона має ширший діапазон, більш енергійний характер та оперує довшими тривалостями, що створює відчуття розгортання. Композитор застосовує імітаційну поліфонію, розподіляючи мотиви між флейтами, кларнетами й корнетами, тоді як супровід максимально спрощений. Додатковий колорит додають маримба і дзвін – інструменти, тісно пов'язані з китайською музичною традицією. Їхні фігурації у верхньому регістрі створюють ефект моторності та підсилюють урочистість звучання. Завершується цей розділ невеликою сольною фразою баритона (усього три такти), яка виконує функцію «містка» між серединою та репризою.

Заключна частина твору майже дослівно повторює першу, проте наприкінці композитор застосовує прийоми поступового згасання – сповільнює темп, розріджує фактуру та знижує динаміку. Це створює ефект віддалення музичного образу, ніби митець підкреслює завершеність події та повернення до стану гармонії і спокою.

Окремої уваги заслуговує діяльність Харбінського симфонічного оркестру, що відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку виконавської школи на духових інструментах у Китаї. Саме в його складі працювали провідні китайські валторністи – Ван Юйцай, Ма Цзи, Фу Цінчунь, Ван Чжочжун, Лі Сян, Лю Тао. Внесок цих музикантів важко переоцінити, адже вони заклали підвалини професійної виконавської культури на духових у Китаї. Особливе місце належить Лі Лічжану – відомому професору Сичуанської консерваторії, чия педагогічна й виконавська діяльність суттєво вплинула на формування національної школи гри на валторні та піднесення авторитету китайських духових оркестрів на міжнародній арені.

Узагальнюючи проведені спостереження, можна дійти висновку, що духові оркестрові твори в Китаї демонструють своєрідний синтез кількох музичних пластів: традиційної народної культури, європейської академічної школи та новітніх композиційних прийомів XX–XXI століть. Саме таке поєднання стало підґрунтям для формування унікального національного стилю, який водночас відображає історичні витоки та відповідає вимогам сучасності.

Визначальним є той факт, що інструментальна музика – як ансамблева, так і оркестрова – тривалий час функціонувала переважно у межах музично-театральних жанрів. Зокрема, значного розвитку вона набула в цінцзюй (Пекінській опері), де супровід здійснювали оркестри, основу яких складали народні інструменти. Держава активно підтримувала розвиток подібних форм мистецтва, що сприяло збереженню національних традицій, хоча водночас дещо обмежувало поширення інструментальних колективів європейського типу. Проте вже у XIX столітті розпочався новий етап становлення оркестрового виконавства, що поступово вивів китайську музику на рівень професійних концертних жанрів.

Першим великим колективом, який поклав початок симфонічному руху в країні, став Шанхайський симфонічний оркестр, заснований у 1879 році. Його офіційна сучасна назва була закріплена лише у 1956 році, проте саме ця

установа відіграла фундаментальну роль у розвитку симфонічної культури Китаю. Іншим визначним осередком став Філармонічний оркестр Гонконгу, що виник у 1895 році з ініціативи музикантів-аматорів, а вже через кілька десятиліть перетворився на впливовий професійний колектив. У 1898 році в Харбіні також з'явився один із найстаріших симфонічних оркестрів країни, що закріпив традиції європейського музикування на північному сході Китаю.

Період 1950-х років став етапом активного формування нових інституцій. Саме тоді виникають оркестри народних інструментів, серед яких особливе місце посідає Китайський оркестр народних інструментів (початок 1950-х), Національний оркестр Шанхаю (1952 рік), а наприкінці десятиліття – Китайський національний оркестр народних інструментів. Важливо підкреслити, що останній колектив у 1957 році вийшов на якісно новий рівень, а у 1974 остаточно набув статусу професійного. Варто згадати і створення у 1945 році Національного тайванського симфонічного оркестру, який став центром розвитку академічної музики на острові. У 1956 році засновується Центральний філармонічний оркестр Китаю, який згодом, у 1996 році, офіційно трансформувався у Китайський національний симфонічний оркестр. У цей самий період виникають і такі важливі інституції, як Симфонічний оркестр Гуанчжоу (1957), а також оркестр Китайського національного балету (1959).

Однак розвиток не був безперервним. Культурна революція (1966–1976) різко загальмувала процеси становлення нових музичних колективів. У цей час практично не з'явилося жодного вагомого оркестру, за винятком Симфонічного оркестру в Тайнюані, заснованого у 1969 році. Лише після завершення цього періоду почалося справжнє відродження оркестрового виконавства. Так, у 1977 році сформувався Китайський оркестр Гонконгу, а невдовзі відкрився і Пекінський симфонічний оркестр.

У 1980-х роках розпочинається етап активного розширення мережі регіональних колективів. Зокрема, у 1981 році з'явився Симфонічний оркестр у Гаосюні, у 1982 – в Шеньчжені, у 1983 – в Макао, де невеликий ансамбль

поступово виріс у повноцінний симфонічний оркестр. У середині десятиліття засновуються оркестри в Тайчунзі (1985) та Тайванський національний симфонічний оркестр (1987), який невдовзі став одним із провідних у всій Азії. Кінець 1980-х ознаменувався появою у Гонконгу масштабного колективу «Пан-Азія» (1988).

На рубежі XX–XXI століть процеси набули ще більшої інтенсивності. Нові колективи з'являлися майже щороку: Симфонієтта Гонконгу (1990), Філармонічний оркестр Ксімену (1998), Оркестр Китайської філармонії (2000), Симфонічний оркестр Евергрін у Тайвані (2001), Сичуанський симфонічний оркестр (2003), міські оркестри Тайчунга, Шанхаю та Ціндао (2003–2005). У 2006 році на базі Центральної консерваторії у Пекіні був заснований навчальний симфонічний оркестр, а впродовж 2007–2009 років формувалася Симфонічний оркестр у Ханчжоу. Символічним завершенням цього етапу стало створення у 2010 році Китайського національного оркестру при Національному центрі виконавських мистецтв (NCPA Orchestra), що репрезентує сучасний рівень оркестрового мистецтва країни.

Таким чином, розвиток оркестрового та ансамблевого виконавства в Китаї проходив кілька етапів: від поодиноких колективів XIX століття – через кризові періоди політичних катаклізмів – до масштабного відродження у другій половині XX та стрімкого розквіту на початку XXI століття. Винятком залишається лише період Культурної революції, коли утворення нових ансамблів практично зупинилося. Натомість після 1977 року оркестри з'являлися у різних регіонах країни, охоплюючи міський, національний та освітній рівні. Саме завдяки цьому відбувся справжній підйом оркестрового мистецтва, яке сьогодні є одним із провідних напрямів китайської музичної культури.

Висновки до розділу 3.

1. На основі вивчення праць Ло Куня, Чжан Цзіньцю, Ден Цзякуня здійснено огляд оркестрової традиції а історії музичної культури Китаю та зазначено, що духове мистецтво Китаю, яке має глибинне історичне підґрунтя та підпорядковується традиційній філософії, відзначається своєрідним колоритом звучання інструментів у різних ансамблевих складах. Китайська оркестрова традиція сягає ще другого і першого тисячоліть до нашої ери та пов'язана із династіями Шан і Чжоу. Безперечний вплив на процес становлення академічного духового мистецтва мала діяльність європейських музикантів та діячів. Так, поява в Макао португальських поселенців у середині шістнадцятого століття, заснування у другій половині дев'ятнадцятого століття Шанхайського публічного духового оркестру та духового оркестру при Британській фірмі музичних інструментів Моуртрі, організація в 1886 році у Пекіні приватного духового оркестру сприяли започаткуванню та розвитку академічного оркестрового духового виконавства, що дало результати у двадцятому столітті, насамперед, у військовій, театралізованій, спортивно – обрядовій сферах. Отже, активізація контактів з європейською культурою сприяло виникненню і розвитку духового оркестрового виконавства Китаю з урахуванням творчих надбань європейського зразка. Зазначено, що у цій сфері найбільш розповсюдженою є військова маршова музика.

Констатовано, що поява першого китайського духового оркестру європейського зразка, заснованого британським дипломатом Р. Гартом, ефективно вплинула на розвиток китайського ансамблево – оркестрового виконавства та зумовила пошук нового репертуарного забезпечення.

2. Наголошується, що специфіка китайської валторнової музики зумовлюється інтонаційно – фактурними властивостями оригінального музичного матеріалу для ансамблево – оркестрового виконання. Підкреслюється, що особливості звукообразу валторни в китайських ансамблево – оркестрових творах пов'язані з такими ознаками, як: мелодійність китайської музичної мови (хоча сучасна валторна є досить

рухливим інструментом, найбільш повно вона проявляє себе у мелодійній площині, що пояснюється особливою тембровою насиченістю, густотою та, водночас, м'якістю і теплотою її звучання) ; фактурні особливості в ансамблево – оркестровій інтерпретації, яка відзначається музичною структурою сигнального характеру, що забезпечується фігурацією по звуках гармонії в неширокому діапазоні. У зв'язку з цим, інтерпретація валторнової музики в ансамблево – оркестровій творчості розглядається не лише як виконавський процес, але й будь – яке трактування музичного матеріалу, що має призвести до глибинного розуміння його змістово – смислової звукообразної концепції.

Зазначено, що одним із основних видів мистецтва Китаю у всій його тривалій ретроспективі є оркестрова духова музика. Їй притаманне поєднання характерних рис народної музики, європейської академічної традиції та сучасних композиційних методик. У процесі аналізу творів китайських митців (Інь Циня, Ван Хешена, Джі Ченга) визначені провідні ознаки звукообразу валторни в китайській сучасній оркестровій духовій музиці, пов'язані з національно характерним мелосом та європейською інструментальною жанровістю (наприклад, «Нічна краса пасовиська» Інь Циня, «Дорога в небо» Ван Хешена).

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора [196, 197].

ВИСНОВКИ

Наукові результати, отримані під час виконання дослідження з проблеми звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації дали змогу сформулювати такі узагальнення.

У даній кваліфікаційній роботі *вперше*:

- *Розглянуто* валторнове інструментальне мистецтво з огляду на специфіку звукообразу в ньому як об'єкту всебічного історико-теоретичного аналізу. Проведений аналіз джерельної бази за обраною тематикою свідчить про відсутність у сучасному музикознавстві комплексного, системного дослідження, що цілеспрямовано розкривало б проблематику звукообразу валторни, її конструктивні та виконавські трансформації, а також розвиток у контексті ансамблево-оркестрового виконання. Узагальнення і переосмислення теоретико-історичних, методичних та практичних надбань у сфері формування виконавства на валторні створює основу для подальшого поглибленого дослідження валторнового мистецтва та його інтерпретації у різноманітних ансамблевих і оркестрових формах, що є важливим для розвитку виконавської майстерності й оптимізації навчально-методичного процесу.

Історико-теоретичний огляд першого розділу роботи показав, що наукова література охоплює широкий спектр джерел, які безпосередньо чи опосередковано стосуються тематики кваліфікаційної праці та охоплюють різні її аспекти. Серед таких джерел: дисертації, монографії, навчальні посібники, підручники, наукові статті, в яких висвітлюються питання органології валторни, закономірностей її інструментальної трансформації, історія духових інструментів у світовій музичній культурі, розвиток ансамблево-оркестрового жанру, інструментознавчі аспекти духового оркестру, проблеми формування звукообразу на мідних духових інструментах, удосконалення валторнового виконавства та узагальнення виражальних засобів інструментальної музики і їх реалізація у сучасній виконавській практиці.

Розвиток валторнового мистецтва нерозривно пов'язаний із конструктивною еволюцією інструмента та жанрово-стильовими особливостями музичної культури різних епох і територій. В античності основними рисами гри на валторноподібних інструментах були імпровізаційність, віртуозність та здатність до гнучкого інтонаційного маневру. У середньовіччі та епоху Відродження універсальність і артистизм проявлялися у виконанні трубадурів, мінезингерів та інших середньовічних музикантів, коли супровідні та сольні інструментальні фрагменти підсилювали основну мелодію насиченим, яскравим та експресивним звучанням. У бароковій добі характерними рисами кларіно стали легкість та стабільність видобування натуральних тонів, чистота звучання, яскравість і виразність. Валторнові партії цього періоду, виконані у творах Й. С. Баха, Г. Телемана, І. Фаша та інших, відзначалися високою виконавською майстерністю та виразністю і не поступалися іншим оркестровим інструментам за рівнем музичного експресивного потенціалу.

Звукообраз валторни доби класицизму і романтизму відзначався значною палітрою тембрових та експресивних характеристик і зазвичай реалізовувався у програмних композиціях. Валторна часто виступала як символ мисливського рогу зі специфічною сигнальною функцією, що проявляється у творах Й. Гайдна («Симфонія № 3 „Із сигналами валторни“») та Л. Моцарта («Мисливська симфонія»). У творах К. Глюка та Л. Бетховена спостерігається підкреслена актуалізація тембрових можливостей валторни, взаємодія її м'яких, обертових звуків з іншими інструментами оркестру, що забезпечувало гармонійну фактуру та різнопланове емоційне забарвлення. Ліричні, елегійні, героїчні та поетичні образи валторни розкриваються у творчості Г. Берліоза, Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Ліста та інших композиторів, що формує багатогранну картину її виконавських можливостей у XIX столітті.

До середини XX століття конструктивна еволюція валторни досягла стабільності основних органологічних і звуковиражальних характеристик. Основними різновидами стали хроматичні три-, чотири- та п'ятивентильні

валторни, що забезпечили розширення діапазону, поліпшення інтонаційної точності та тембрової насиченості. Ці зміни сприяли активному використанню валторни в оперно-симфонічній, камерно-інструментальній та сольній творчості видатних композиторів ХХ століття: П. Хіндеміта, Р. Штрауса, О. Мессіана, Ф. Пуленка.

Сучасне вдосконалення валторни зосереджено на підвищенні тембрової та динамічної гнучкості, застосуванні нових матеріалів для покращення якості звуку, а також оптимізації техніки звуковидобування. Поряд із традиційними моделями у сучасній оркестровій практиці активно використовуються дискантні валторни, натуральні валторни, вагнерівські труби та інші різновиди, що дозволяє розширювати виконавські можливості та підтримувати актуальність валторного мистецтва у сучасній музичній практиці.

Серед прикладів творів кінця ХХ століття, що демонструють багатогранну сучасну техніку валторни, можна відзначити: «Концерт для валторни з оркестром «Гамбургський» та десять п'єс для духового квінтету Д. Лігеті; «Квартет для чотирьох валторн» В. Рунчака; концерти для валторни з оркестром Є. Станковича та М. Колодуба. Ці твори ілюструють широке використання сучасних прийомів та технік гри, демонструють різноманітність тембрових і експресивних засобів і підтверджують невичерпні можливості валторни як сольного і ансамблевого інструмента в умовах сучасної музичної культури.

- *Схарактеризовано* звукообраз крізь призму валторного мистецтва. Категорія звукообразу в системі музичного мистецтва тісно пов'язана з уявленням про країну як багатовимірне явище, яке формується під впливом як внутрішніх національно-специфічних характеристик, так і зовнішнього сприйняття цих особливостей міжнародною спільнотою в контексті глобальних культурних процесів. У музикознавстві образ країни розглядають як символічне, художньо-естетичне віддзеркалення етнічної та культурної традиції певної території, що реалізується через семантичні ознаки, світоглядні та естетичні концепції, образно-стильові засоби і специфіку

музичних технік конкретного історичного періоду. Звукообраз аналізується через призму єдності інтонаційно-образного змісту твору, його стилістичних і структурно-семантичних характеристик, а також темброво-акустичних властивостей інструмента та особливостей його техніки, що забезпечують відтворення художньо-образної моделі музичного світу. Узагальнено, що музичний звукообраз є універсальною категорією, що об'єднує процеси створення музичного твору композитором та його реалізації виконавцем, а також сприйняття слухачем. Через звукообраз відображаються історичний контекст і національний світогляд, які тісно пов'язані з образною семантикою, інтонаційною символікою та комплексом виражальних засобів музичного твору.

Встановлено, що трансформації звукообразу валторни обумовлені її конструкційно-технічними характеристиками, органологічними особливостями та художньо-виражальними можливостями. Тому його дослідження здійснюється у контексті багатовікового розвитку духової музики. У різні історичні періоди ключовими ознаками змін звукообразу валторни виступали: імпровізаційність, колористична віртуозність, темброве розмаїття, експресивна декламаційність музичної мови, сонорність та експериментальна звукова ефективність. Розглянуто художньо-образні трансформації валторни у взаємозв'язку з органологічними особливостями інструмента, а також комплексом музичних засобів відтворення його звукообразу у західноєвропейській традиції.

Охарактеризовано звукообрази валторни у західноєвропейській музиці на прикладі таких творів, як: Секстет Es-dur, op. 81b для струнного квартету та двох валторн; Септет Es-dur, op. 20 для кларнета, валторни, фагота та струнних інструментів Л. ван Бетховена; Секстет op. 35 і Септет op. 88 І. Мошелеса. Ці музичні приклади ілюструють різноманітність звукових та тембрових можливостей валторни у складі ансамблю та її художньо-виражальні функції у музичному тексті.

- *З'ясовано* взаємозв'язок китайської та європейської валторнової музики в контексті інтеграційних процесів. На основі аналізу праць Ло Куня, Чжан Цзіньцю та Ден Цзякуня здійснено узагальнений огляд оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю. Виявлено, що духові інструменти у китайській музичній практиці мають багатовікове підґрунтя, яке органічно пов'язане з традиційною філософією та світоглядними уявленнями. Їхнє звучання відзначається особливим національним колоритом, що яскраво проявляється як у сольних виконавських формах, так і в ансамблевих та оркестрових складах. Історичні витoki китайської оркестрової культури сягають другого – першого тисячоліть до нашої ери та пов'язуються з добою династій Шан і Чжоу, коли почала формуватися система використання інструментів у ритуально-обрядовій практиці.

Важливою складовою розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю стала активна взаємодія з європейською музичною культурою. Значний поштовх цьому процесу надала поява в Макао португальських поселенців у середині XVI століття. Подальші контакти у XIX столітті сприяли появі перших професійних духових колективів: у другій половині століття було засновано Шанхайський публічний духовий оркестр, оркестр при британській фірмі музичних інструментів Моуртрі, а також приватний духовий оркестр у Пекіні (1886). Ці події стали відправною точкою формування китайської традиції академічного духового виконавства, яке поступово інтегрувалося у військову, театральну, спортивну та обрядову практику XX століття.

Окремо підкреслюється, що саме військова маршова музика посіла провідне місце у функціонуванні китайських духових оркестрів. Створення першого духового оркестру європейського зразка, організованого британським дипломатом Р. Гартом, мало вирішальний вплив на подальший розвиток національного ансамблево-оркестрового виконавства. Цей процес не лише сприяв поширенню нового репертуару, а й стимулював пошуки власних творчих форм у поєднанні з європейськими зразками, що в підсумку забезпечило модернізацію китайської духової музичної традиції.

- *Висвітлено* синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу взірців китайської валторнової музики в ансамблево-оркестрових інтерпретаціях. У наукових дослідженнях підкреслюється, що своєрідність китайської валторнової музики значною мірою визначається інтонаційно-фактурними параметрами автентичного музичного матеріалу, написаного для ансамблево-оркестрового виконання. Важливо, що звукообраз валторни у китайських колективних творах має специфічні риси, зумовлені кількома чинниками. Передусім це мелодійність національної музичної мови: попри технічну мобільність сучасної валторни, найбільш повноцінне її розкриття відбувається саме в мелодичній сфері, адже тембр інструмента поєднує насиченість і щільність звучання з водночас ніжною м'якістю та теплом. Додатковою ознакою є особливості фактури в ансамблево-оркестровій інтерпретації: часто використовується музична структура сигналоподібного характеру, що базується на фігураціях звуків гармонії у відносно вузькому діапазоні. Саме тому інтерпретація валторнової музики в китайській колективній творчості розглядається не лише як виконавський акт, а й як багатопланове трактування музичного матеріалу, покликане відкрити його глибинний смисловий і звукообразний зміст.

Крім того, наголошується, що протягом усієї історії культурного розвитку Китаю оркестрова духова музика займала чільне місце й виступала однією з провідних форм мистецтва. Її характерною рисою є синтез народних інтонацій, академічної європейської традиції та сучасних композиційних технік. Аналітичні студії, присвячені творчості таких композиторів, як Інь Цінь, Ван Хешен та Джі Ченг, дають можливість окреслити провідні особливості звукообразу валторни у сучасній китайській духовій оркестровій музиці. Зокрема, це поєднання національно забарвленого мелосу з європейськими жанрово-інструментальними моделями. Подібні риси виразно простежуються у творах «Нічна краса пасовиська» Інь Ціня чи «Дорога в

небо» Ван Хешена, де використання валторни забезпечує глибоку образну виразність і створює оригінальний тембровий колорит.

У дисертаційному дослідженні уточнено наукові положення щодо історико-культурних та жанрово-стильових особливостей китайської валторнової інструментальної музики. Зазначено, що втілення етнічної самобутньої стилістики композицій у китайській оркестровій музиці досягається завдяки використанню та імітації традиційних духових та ударних інструментів. У зв'язку з цим, проаналізовано композицію “Хвала” Чен Дана, в якій наряду з традиційними інструментами (піпа, китайські цимбали тощо) звучать валторни для імітації китайських рогів. Таке поєднання народних традицій та європейської інструментальної жанровості сприяє створенню самобутньої стилістики духових композицій китайських митців.

Перераховані орієнтири свідчать про вагомий потенціал валторнового виконавства в ансамблево-оркестровій інтерпретації. У цій сфері відкривається широкий простір для подальшого наукового осмислення й водночас для розвитку концертно-виконавської практики. Зазначений простір в наукових розвідках не лише уособлює художньо-естетичний сенс, а й зберігає значення як *перспективний напрям у сучасному музикознавстві та виконавському мистецтві*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. Теорія та практика психології музичного виконавства. Одеса: ОНМА, 2015. 180 с.
2. Алжнєв, Ю., Осадча, В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народноінструментальному виконавстві. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 14–25.
3. Андрійчук П. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Young Scientist*. July. 2017. № 7(47). С. 59–62.
4. Анісімов М. Виконавська майстерність як проблема теорії і практики мистецтва гри на духових інструментах: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 180 с.
5. Антонів В. Методика гри на валторні. Київ, 2005. С. 12–45
6. Антошко М. Вплив китайської філософії на музичну культуру країни. Музичне мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2020. № 3. С. 178 – 182.
7. Антошко М. Розвиток музичної освіти у Китаї на початку ХХ століття. *Молодий вчений*. 2019. № 9 (73). С. 137 – 140.
8. Апатський В. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва : навч. посібник. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006.
9. Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 7–15.
10. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.
11. Апатський В. М. Віхи духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство*. К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. Вип. 1. С. 9-23.

12. Апатський В.М., Цюлюпа С.Д. 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.
13. Афоніна О. С. Художні прийоми "подвійного кодування" в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118-128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_16.
14. Баборак Р. Horn playing in contemporary Czech music. Praha, 2009. Р. 11–42
15. Бауман Г., Дамм П., Дор Ш. *Moderne Horntechnik in Deutschland*. Berlin, 2010. Р. 35–80
16. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с.
17. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
18. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
19. Берміцька Л. Особливості вітчизняного наукового інтересу до вокального виконавства. *Альманах «Культура і сучасність»*. 2014. С. 162 – 165. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2014.148275 (journals.uran.ua) Наукова періодика України.
20. Білобловський В. Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73, том 1. С. 74 – 81.
21. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : монографія. Харків : Основа, 2000. 336 с.
22. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початка ХХ ст. Харків : Основа, 2013. 384 с.

23. Богданов В. Рогові оркестри в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. № 1. С. 30-43.
24. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.) : автореф дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
25. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. Харків, 2000. 344 с.
26. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до ХVІІ століття. Дрогобич : Коло, 2017. 280 с.
27. Бондарчук В. Валторнове виконавство: історія і практика. Львів, 2008. С. 23–67
28. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні : навч. посібник. *До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
29. Брацеджірдле Л. Horn performance in Australia: stylistic perspectives. Sydney, 2011. Р. 21–56
30. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.
31. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін:, 1985. С. 14 – 18.
32. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С. 43-48.
33. Ван Цзізі. Ретроспективний аналіз розвитку духового інструментального виконавства в Україні. *Наукові часописи Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 22 (27), ч. 2. 2017. С. 110 – 115. URL: enpuir.npu.edu.ua.

34. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
35. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії. Пекін : «Культура і мистецтво», 1998. 311 с.
36. Ван Яньсуй. Звукообраз як категорія музичного мистецтва. *Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results»*. Rome, 2023. December 28–29, P. 174–177.
37. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : «Гельветика». 2022. Вип. 1. С. 19–27. <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431>.
38. Ван Яньсуй. Традиціоналізм китайського світогляду у поглядах на природу і мистецтво. *Abstracts of I International Scientific and Practical Conference «Current methods of improving outdated technologies and methods»*. Bilbao, Spain. 2024. January 08–10. P. 32–35.
39. Вендерброк О. Основний трактат про всі духові інструменти : пер. та коментарі Харків : ХНУМ, 2010. 200 с.
40. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.0. Київ, 2004. 19 с.
41. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006, 14 с.
42. Гаврілова Г. Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Збірник наукових праць ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»* Вип. 3. Слов'янськ. 2016. С. 97–106.
43. Гаврюшенко О., Шейко В., Тишевська Л. Історія культури. Київ : Кондор, 2004. 205 с.
44. Гамар В. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів : навчальний посібник / ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 3. 76 с.

45. Гампель А., Штіх Я. Школа для першої і другої валторни : пер. та коментарі Київ : Музична Україна, 2005. 136 с.
46. Гданський С. Орнаментика як засіб виражальності у класичній концертній музиці для кларнету. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2014. Вип. 20, т. 1. С. 200–206.
47. Германсон З. Swedish Horn Art. Stockholm, 2015. Р. 20–54
48. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія. Львів : АСВ, 2010. 183 с.
49. Горовой С.Г. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах. *Музичне мистецтво*. 2004. Вип. 4. С. 193– 199.
50. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Наук. вісн. Нац. муз. академії України. Вип. 7: Музикознавство (з ХХ у ХХІ століття)*. К., 2000. С. 16 – 31.
51. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
52. Грица С. Фольклор у просторі та часі : *Вибрані статті*. Тернопіль : Астон, 2002. 224 с.
53. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 230 с.
54. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ – Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
55. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи ХVІІІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2007. 19 с.

56. Громченко В.В. Універсалізація інструмента як характерна риса духового соло першої чверті XX ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 154–160.
57. Гуарначелі Н., Бонет Х. Horn music in Spain. Madrid, 2014. Р. 25–59
58. Гура В. В., Устименко-Косоріч О. А., Губський О. О. Валторна : історія, теорія, виконавська практика. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 3 (06), 2024. С. 57–61. URL: library.sspu.edu.ua
59. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с
60. Делій П. Формування виконавського апарату валторніста у процесі професійної підготовки: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 212 с.
61. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. *Слобожанські мистецькі студії*. № 1. 2024. С.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
62. Димань Т. Ю., Шульгіна В. Д. Історичні витoki сучасного вокально-інструментального виконавства в Україні на початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 159-165. URL: elib.nakkkim.edu.ua elib.nakkkim.edu.ua.
63. Добров С. М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. *Вісник ХДАДМ. Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*. 2015 № 5. С. 97 – 100.
64. Дразниця Л. Інструментознавство (інструменти духових оркестрів) : навч. посіб. Львів : ЗУКЦ, 2011. 168 с.
65. Дювернуа Ф. Школа для валторни : пер. та коментарі Львів : ЛНМА, 2007. 144 с.
66. Єрмоменко Н. О., Стахевич О. Г. Народно-інструментальне мистецтво Китаю. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка*. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 30-34.

67. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2006. 19 с.
68. Зельдич Л. Техніка гри на валторні: посібник для викладачів і студентів. Київ, 2010. С. 34–78
69. Іванова І. Психологія творчості та музичного виконавства. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. С. 21–37.
70. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство : міжвід. наук.-метод. зб. Київ*, 1980. Вип. 15. С. 131–141.
71. Істоп П., Стірлінг С., Томпсон М. *British Horn Traditions*. London, 2013. Р. 18–62
72. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Вип. 7. Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Тульчин. училище культури. Рівне, 2015. 198 с.
73. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 284 с.
74. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 2013. 377 с.
75. Карп'як А. Світоглядні орієнтири сучасного флейтиста. *Вісник Львівського університету*. Серія : мистецтво. Львів, 2012. Вип. 11. С. 84–92.
76. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 - 20 ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 21 с.
77. Картунов О. Вступ до етнополітології: науково-навчальний посібник. Київ : Ін-т економіки, управління та господарства, 1999. 300 с.
78. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

79. Качмарчик Н. Теоретичні питання дослідження специфічних прийомів гри на духових інструментах Луганськ Луганська державна академія культури і мистецтв 2021 36 с.
80. Кирпань А. Професійна майстерність валторніста. Харків, 2012. С. 15–60
81. Кларк А., Нельсен Д. Canadian Horn Studies. Toronto, 2012. Р. 14–50
82. Клименко В. Психологія музичного виконавства. Київ: Музична Україна, 2012. 160 с.
83. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28. С. 27–36.
84. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості. Народна творчість та етнографія. 1993. № 3. С. 41–49.
85. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*. 2001. Вип. 30. С. 55–66.
86. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2001. 38 с.
87. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 312 с.
88. Колесник О. С. Основи культурологічної інтерпретології. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. За загал. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. Київ, Видавництво Ліра-К, 2019. С. 88-109.
89. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі.: монографія К. : НАКККиМ, 2014. 265 с.
90. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства,*

фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.

91. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.

92. Концевич О., Карпак А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ – початку ХХІ століть. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне : Волинські обереги, 2019. С. 106-111.

93. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст. : підручник. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

94. Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2011. 332 с.

95. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996. 19 с.

96. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.

97. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.

98. Куш Є. Динаміка розвитку музичного інструментарію: вступ до теорії тембрового простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 106 – 109.

99. Латко, В. Б. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах : педагогічний аспект. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні*

науки : реалії та перспективи : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. - Вип. 63. – С. 99-102.

100. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі. *Молодий вчений*. Київ. 2018. № 3 (55). С. 559 – 562. URL: molodyivchenyi.ua.

101. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі XX століття. *Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. К. : ІМФЕ, 2002. Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. 2011. С. 67-73

102. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: автореф. дис. ... канд. мист. Київ. 2017. 19 с.

103. Лошков Ю. Диригентське виконавство та рогові оркестри в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 5. С. 108–117.

104. Лошков Ю. Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2005. № 4. С. 47–53.

105. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2015. 17 с.

106. Лю Цзюньї Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці в аспекті глобалізаційних процесів сучасно. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023, вип. XXXII 32. С.169-181

107. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 3. С. 294–299.

108. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен (автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 – музичне мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
109. Ляшенко О. Художня інтерпретація творів у мистецтві в теорії на практиці наукового аналізу. *Неперерв. проф. освіта: теорія і практика*. 2011. № 2. С. 58–63.
110. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 217–223. URL: <https://studbase.kubg.edu.ua/article/8646.studbase.kubg.edu.ua+1>
111. Марухно В. Інструментальна техніка гри на валторні. Одеса, 2014. 114 с.
112. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонового виконавства. *Музично-театральне мистецтво*. 2011. № 3. С. 184 – 188.
113. Мимрик М. Р., Савчук І. В. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 159–179. URL: <https://mystukr.mari.kiev.ua/article/view/140054.mystukr.mari.kiev.ua+1>
114. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації.: навчальний посібник. К. НМАУ. 2013. 134 с. С. 18.
115. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство : з XX у XXI століття. С. 56–64.
116. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ. 2013. 134.
117. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994.

25 с. URL : <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiyaspekty-muzykalnoy-interpretatsii#ixzz3RWlenr8P>

118. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність : укр. л-ра в контексті європ. літ. Процесу. Київ: Дніпро, 1988. 393 с.

119. Наливайко Д. С. Мистецтво: напрямлення, течії, стилі. Київ: Мистецтво, 1981. 288 с.

120. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. м-ва. Харків, 2020. 517 с.

121. Ніколаєвська Ю. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. монографія Х. «Факт», 2020. 576 с. С. 100.

122. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі. Вінниця: Нова книга, 2005. 200 с.

123. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.

124. Павлій Г. Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією: (Теорія та виконавство). Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. Лисенка, 1995. 112 с.

125. 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.

126. Палійчук І. С. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №3. С. 79–84.

127. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 159–163.
128. Пастухов О. В. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 288 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/232>
129. Пилипчак В. Виконавські прийоми на валторні. Львів, 2011. С. 22–55
130. Побережна Г. І. Художній і сакральний аспекти музичного метру. *Метроритм – 1: колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна*. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 88 – 90.
131. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. 2012. Вип. 15. С. 358–366.
132. Повзун Л. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів. Одеса : Астропринт, 2013. 208 с.
133. Полех В. Хрестоматія для валторни. Київ, 2016. 140 с.
134. Полех В. Школа гри на валторні. Київ, 2015. 142 с.
135. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Вип. 46, ХДАК, 2014. С. 267–275.
136. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціальносемантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 165–172.
137. Посвалюк В. Міжнародні творчо-організаційні зв'язки музикантівдуховиків. *Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 294-307.

138. Посвалюк В. Т. Теорія і методика виконавства на трубі : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 162 с.
139. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2009. В. 83. С. 12 – 20.
140. Преторіус М. Улаштування музики : пер. та коментарі Київ : Музична Україна, 2002. 312 с.
141. Пясковський І. Б. Логіка музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1987. 182 с.
142. Рощенко О. Г. Методологічні основи продуктивної наукової школи І.А. Котляревського. *Вісник Нац.акад.кер.кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. № 3. С. 31 – 36.
143. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.) : історикомузикознавче дослідження. Київ, 2006. 228 с.
144. Рудчук Ю. Духова музика України у XVIII–XIX століттях : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
145. Рябуха Н. Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 72–85.
146. Рябуха Н. Звукообраз у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 98–106.
147. Рябуха Н. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 234–242.
148. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 181–187.
149. Савчин Г. Ансамблево-оркестрова творчість у доробку представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28. Том 5. С. 179 – 184.

150. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2003. 27 с.
151. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис. НМАУ*. Київ. 2011. С. 3–9.
152. Семеряга І. Еволюція валторни в Центральній Європі XVII–XVIII століть : дис. канд. мистецтвознавства Львів : ЛНМА, 2012. 210 с.
153. Сергієнко Т. Китайська цивілізація: *традиції та сучасність* : матеріали XVI міжнародної наукової конференції. Київ – Львів – Торунь : *Liha-Pres*, 2022. С. 133–135.
154. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка, 2013. №10 (269). С. 161–19.
155. Скороходов В. П. Сміслові та змістовні особливості виконання каденцій доби бароко та класицизму. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Зб. наук. праць*. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 12. С. 123–127.
156. Словник української мови: в 11 томах. Том 4, 1973. С. 39.
157. Смирнова Т. А. «Особливості розвитку сучасної музичної освіти у вищих закладах зарубіжжя». *Professional Art Education*. 2022, Т. 3, № 2. С. 35–43.
158. Смирнова Т. А. Теоретико-методологічні основи музичної педагогіки. Харків: Лідер, 2022. 256 с.
159. Смирнова Т. А. Хорознавство: історія, теорія, методика. Харків: Федорко, 2018. 212 с.
160. Смірнова І. В., Калашник М. П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика: монографія. Харків: ТОВ «Планета-Прінт», 2021. 164 с.
161. Сокол О. В. Музична культура як предмет музикознавства. *Одеський музикознавець*. Одеса : Моряк, 1993. С. 91-99.
162. Солодуєв В. Школа гри на валторні. Львів, 2012. 272 с.

163. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2014.
164. Стахевич О. Г. Китайське традиційне інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство: детермінанти історичного розвитку. *Fine Art and Culture Studies : науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2024. Вип. 1. С. 88-95.
165. Сташевський А. Взаємозумовленість основних компонентів баянного виконавського мистецтва – інструментарію, виконавства та репертуару як принцип їх еволюційного розвитку. *Мистецька освіта : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конфер.* Луганськ : ЛККМ, 2003. С. 132–134.
166. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.
167. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиторські технології, інструментальний стиль. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
168. Степанова А. О. Сучасна наукова думка про розвиток духової музики та виконавства. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2021. № 1. С. 192–209. DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-192-209-212
169. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ...канд. мист. 17.00.03. Музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.
170. Сун Пенсян. Становлення і розвиток китайського музичного інструментарію. *Вісник ДАКККиМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 2. С. 77-81.
171. Сяо Ін. Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2002. 225 с.
172. Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань

«Жаль за минулим») : дис. ... доктора мистецтва. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2023. 99 с.

173. Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник / О. О. Шумська, В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко ; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2020. 108 с.

174. Терещенко А. К. Витоки становлення та розвитку українського академічного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. № 14. С. 25–36. DOI: 10.15421/221819.

175. Терлецький М. Інструментування для духового оркестру : навч. посіб. Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т., 2006. 206 с.

176. Терлецький М. Історія розвитку духового оркестру : навч. посіб. Рівне : Рівнен. держ. гуманіт. ун-т., 2006. 156 с.

177. Терлецький М. М. Духові інструменти в історії музичної культури : навч. посіб. Київ : КНУКиМ, 2015. 248 с.

178. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром : навч. посіб. для вузів культури та мистецтв. Рівне : Перспектива, 2000. 156 с.

179. Тріше П. Трактат про музичні інструменти : пер. та коментарі Львів : ЛНМА, 2008. 184 с.

180. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024. Вип. 71, Том 3. С. 273–278. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf

181. Устименко-Косоріч О., Сильова парадигма в музичній культурі Сходу та Заходу засобами інтонування. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка*. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 80-84.

182. Устименко-Косоріч, О. А. Традиційне та європейське в контексті розвитку виконавства на духових інструментах (на прикладі флейтової

китайської школи). *Слобожанські мистецькі студії*. Суми. С. 101-104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24>

183. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії [кит. мовою]. Перше видання. Пекін: Видавництво Китайського народного університету, 2002.

184. Фаркас Ф. Мистецтво гри на валторні : навч. посіб. Будапешт : Editio Musica, 1980. 256 с.

185. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2010. 18 с.

186. Ху Пін. Розвиток українських і китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Львів, 2013. 218 с.

187. Хуан Кайлян. Жанрово-стильові особливості «Народних пісень для оркестру» Хуана Жо *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 46. 2023. С. 92 – 99

188. Худяков М. Валторновий стиль: генезис, еволюція, константи і змінні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім. І. Котляревського, 2015. Вип. 42. С. 371–383.

189. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів ХІХ століття: до проблеми тембрової семіології музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Одеса, 2015. 19 с

190. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.

191. Черкашина-Губаренко М. Психофізіологічні основи музичної діяльності. Харків: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 120 с.

192. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предметмузикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.

193. Чжан Є. Валентин Марухно як видатний представник української валторнової школи. VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». 7 листопада 2024 року Київ 2024. С. 380 – 381.

194. Чжан Є. Валторнове виконавство в контексті музично-інтерпретаційних процесів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2) 191 - 200

195. Чжан Є. Особливості інтерпретації на валторні в оркестровій музиці. Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань, 6–7 груд. 2024 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія, 2025. 421 – 429.

196. Чжан Є. Особливості розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5. С. 113–119. DOI: 10.32782/facs-2024-5-15 URL: journals.vnu.volyn.ua.

197. Чжан Є. Творчі підходи у музичній інтерпретації : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи», 26 грудня, 2024 р. С. 150 – 152.

198. Чуріков Є. С. Дефініція «виконавська техніка валторніста» в історичній ретроспективі. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 324 – 317.

199. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософії Київ, 2020. 180 с.

200. Чуріков Є. С. Засоби удосконалення техніки гри на валторні (історична ретроспектива) : стаття. *Наук.-пед. збірник...*, 2019. С. 225 с.

201. Чуріков Є. С. Феномен валторнового виконавства : стаття. *Київське музикознавство : зб. статей*. Вип. 57. Київ, 2018. С. 225–231.

202. Чуріков Є. С. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство : зб. статей. Культурологія та мистецтвознавство*. 2018. Вип. 57. С. 225 – 231.

203. Шип С. В. Музична мова і мовлення музики: теоретичне дослідження. Одеса: Маяк, 2001. 256 с.
204. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
205. Шип С. В. Про техніцизм в авангардистській музиці. *Музика*. 1979. № 2. С. 12–15.
206. Шип С. В. Теорія художніх стилів: монографія. Суми: ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.
207. Штурценегер К. *Swiss Horn Methods*. Zurich, 2013. P. 12–47
208. Юдкін І. Духове соло в європейському академічному композиторському та виконавському мистецтві (тенденції розвитку, специфіка, систематика). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. № 14. С. 157 – 160.
209. Юрченко М. Валторна в сучасному оркестрі. Київ, 2013. С. 19–48
210. Якустіді І. Значення тембру валторни у процесі навчання : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1993. 249 с.
211. Якустіді І. Методика навчання гри на валторні. Київ: «Музична Україна», 1977. 78 с.
212. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: дис. докт. філос. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2015. 193 с.
213. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури України. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства : мат-ли науково-практ. конф.* (м. Полтава, 26-27 серпня 2022 р.). Одеса : «Молодий вчений», 2022. С. 21-23.
214. Ян Чжеюй. Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю XX століття. Молода музикологія – 2022: наука і практика. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 269–272.

215. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 53, том 2. С. 132–137.

216. Янчі Я. Методика навчання гри на саксофоні учнів початкового рівня у закладах позашкільної спеціалізованої освіти Київ НПУ імені М.П. Драгоманова 2019 145 с.

217. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 – 392.

218. Baines E. Brass Instruments: Their History and Development London : Faber & Faber, 1976. 432 p.

219. Baumann H. The Horn: A History of the Instrument and Its Music. New Haven : Yale University Press, 2005. 320 p. – Бауман Г.

220. Bohdanov V. The history of the wind-instruments performance from ancient time to beginning of the XX st. (монографія). Харків: Основа, 2010. 344 с. ([turn0search6]) [ResearchGate](#)

221. Brosseau Q., Ranjiangshang R., Graham I., Jerolmack D. J., Arratia P. E. Flow and aerosol dispersion from wind musical instruments : arXiv (online preprint), 2022. [DissertationKansas State University](#).

222. Churikov Є. С. Амбушур – складова частина виконавського апарату валторніста. Київське музикознавство. 2019. № 58. С.228-239. DOI: 10.33643/kmus.2019.58.17

223. Churikov Є. С. Феномен валторнового виконавства : стаття // Київське музикознавство. 2018. № 57. DOI: 10.33643/kmus.2018.57.19 [kyivmusicology.com](#)

224. Cipin G. Performer and Technique. Vienna, 2008. 220 с.

225. Fitzpatrick H. The Horn New York : Schirmer Books, 1983. 312 p.

226. Greer R. The Effect of Timbre on Brass-Wind Intonation : дис. ... Ph.D. diss., University of Michigan, 1969. UMI# 70-4090.

227. Hageman J. E. The Horn: A Discussion of the Nationalistic Schools of Horn Performance... : дис. ... D.M.A. diss., UCLA, 2005. UMI# 3181759.
228. Hempel J. Evolution of the Horn in Central Europe Berlin : Verlag für Musik, 1990. 198 p.
229. Holloway J. A. Efficient Strategies for Playing the Horn : дис. ... Doctor of Musical Arts : музичне мистецтво. University of Nevada, Las Vegas, 2016. 107 с.
230. Humphries, J. The Early Horn: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 168 p. Хамфріс
231. Janetzky K., Brühle B. The Horn. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1988. 228 p. Янецькі
232. Johnson C. S. An examination of major works for wind band, brass ensemble, and chamber winds... : дис. ... Master of Music. Kansas State University, 2015. 104 с. Full text: <http://hdl.handle.net/2097/19076>
233. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil VIII : Posaun. Leipzig, 1959. 815 S.
234. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s. 181. Li Huanzhi. URL : <https://www.allmusic.com/composition/spring-festivaloverture-mc0002430363>
235. Meyer, L. B. (1956). Emotion and Meaning in Music. Chicago: University of Chicago Press. 307 p.
236. Miulberh K. E. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті : наукова робота. Київ, 1975. 53 с. ([turn0search6]) [ResearchGate](#)
237. Morris F. The Early Horn London : Routledge, 1979. 208 p.
238. O'Dwyer S. Ancient Music and Instruments of Ireland and Britain: The Story of a Distinctive Musical Culture during the Stone Age, Bronze Age and Iron Ages of North Western Europe. Harmonic Flutes, Horns, Great Celtic Trumpets. Music Archaeology in Performance, Parade, Legend, Healing, Fanfare and War. London : Revealing History. Michael O'Mara Books, 2015. С. 42–80.

239. Palmer R. J. The Modern Application of Natural Horn Technique in Solo Horn Performance : дис. ... Doctor of Music : музичне мистецтво. Florida State University, 2020. 66 с.
240. Polk K. German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice. Cambridge University Press, 2004. 272 p.
241. Robertson R. World-Systems Theory, Culture and Images of World Order. Globalization. London : Sage, 1992. P. 61–84.
242. Robinson L. Mahler and Postmodern Intertextuality. Ann Arbor, 1994.
243. Schneider, G. A. Report on the invention of the valved horn // Allgemeine musikalische Zeitung, 1817.
244. Slupskyi V. J. Pezel's Music for the Ensemble of Copper Wind Instruments... : Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2022. C. 127–145. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.09 K-REx.
245. Straus J. N. Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Harvard Univ. Press, 1990. 207 p.
246. Sturzenegger K. Swiss Horn Methods. Zurich: Verlag Neue Musik, 2013. Штурценегер
247. Thompson B. The Horn Handbook London : Oxford University Press, 1995. 224 p.
248. Townsend J. M. The Renaissance of the American Symphony for Wind Band as Exemplified by the Recent Symphonies of Donald Grantham, David Dzubay, James Stephenson, and Kevin Walczyk : дис. ... Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2018. vi + 65 с. DOI: 10.12794/metadc1157549
249. Tsagareli Y. Psychology of Musical Performance. Berlin, 2010. 250 с.
[11]
250. Virdung, S. Musica getutscht: A German music treatise from the year 1511. Basel: Michael Furter. 184 p. Вірдунг
251. Volkov M. Theory and Practice of Wind Instrument Performance. London, 2005. 320 с.

252. Whitwell D. The Baroque Wind Band and Wind Ensemble. The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble. Vol. 3. Austin; Texas; USA : Whitwell Books, 1983. 286 p.

253. Widholm G. The Vienna Horn: Its Acoustics and Playing Technique : Historic Brass Society Journal. 2016. Vol. 28, № 1. С. 163–178. DOI: 10.2153/0120160011010

254. Ye Zhang. Musical-instrumental art in the renaissance era. Ювілейна палітра 2024 : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 160 – 164.

255. Ye Zhang. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century. Актуальні питання гуманітарних наук. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. С. 105 – 109.

256. Zhang Ye. Peculiarities of performing technique development in French horn art. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 5. С. 113–119.

257. Zhou N. Innovative Assessment Methods for the French Horn: Increasing the Effectiveness of Education. Música Hodie. 2022. Vol. 22. DOI: 10.5216/mh.v22.71569

ДОДАТКИ

Додаток 1

Список публікацій здобувача за темою дисертації Статті у наукових фахових виданнях України

1. Чжан Є. Валентин Марухно як видатний представник української валторнової школи. VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». 7 листопада 2024 року Київ 2024. С. 380 – 381.
2. Чжан Є. Валторнове виконавство в контексті музично-інтерпретаційних процесів. Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2) 191 - 200
3. Чжан Є. Особливості інтерпретації на валторні в оркестровій музиці. Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань, 6–7 груд. 2024 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія, 2025. 421 – 429.
4. Чжан Є. Особливості розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 5. С. 113–119. DOI: 10.32782/facs-2024-5-15 (journals.vnu.volyn.ua) journals.vnu.volyn.ua.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Участь у міжнародних та всеукраїнських конференціях:

5. Чжан Є. Творчі підходи у музичній інтерпретації : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи», 26 грудня, 2024 р. С. 150 -152.
6. Ye Zhang. Musical-instrumental art in the renaissance era. Ювілейна палітра 2024 : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 160 – 164.

7. Ye Zhang. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century. Актуальні питання гуманітарних наук. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Том 1. С. 105 – 109.

8. Zhang Ye. Peculiarities of performing technique development in French horn art. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 5. С. 113–119.