

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАЙ БОВЕНЬ

УДК 780.646.3.04:781.22

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ
В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИХ ТРАДИЦІЙ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Bai
Bowen



数字签名者: Bai
Bowen
日期: 2025. 11. 27
21:32:29 +08' 00'

Бай Бовень

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Бай Бовень. Звуковий образ валторни в контексті національно-стильових традицій. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2025.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення специфіки валторнового мистецтва на основі дослідження темброобразів інструмента, що складають його звуковий образ. Доведено, що дослідження валторнового мистецтва є важливим для розуміння як технічних аспектів гри на інструменті, так і творчих підходів до інтерпретації музики. Методологія дослідження цього мистецтва є доволі специфічною і вимагає поєднання різних наукових підходів, від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень.

У дисертації запропоновано інтерпретацію валторни як засобу культурного діалогу, що функціонує на перетині національної і міжкультурної семантики. Застосування даного підходу дозволяє осмислити інструмент не лише як технічний чи стилістичний елемент, а як носія комунікативного потенціалу, здатного впливати на процеси культурного обміну в глобалізованому музичному просторі.

Актуальність запропонованої теми зумовлена: 1) відсутністю теоретично обґрунтованої методології дослідження валторнового мистецтва з урахуванням досягнень сучасного музикознавства, зокрема в аспекті тембру, фактури, звуко- і темброобразів; 2) необхідністю створення наукових підходів до інтерпретації музики для валторни з урахуванням її специфіки.

Мета дослідження – визначити особливості звукового образу валторни в різних національно-стильових традиціях.

Об'єктом дослідження є валторнове мистецтво, **предметом** – художнє втілення звукового образу валторни в контексті національно-стильових традицій.

Матеріалом дослідження є твори Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Р. Штрауса, Д. Лігеті, українських і китайських композиторів для валторни.

У дисертації *вперше* в українському музикознавстві введено поняття «звуковий образ валторни» в контексті національно-стильових традицій; укладенно комплекс темброобразів валторни; запропоновано методологію дослідження валторнового мистецтва; виокремлено темброобрази валторни, що утворюють звуковий образ інструмента в різних національно-стильових традиціях; уточнено поняття «звуковий образ інструмента» та «темброобраз», отримало подальший розвиток поняття «семантика музичної мови» і «драматургія музичного твору».

У *Розділі 1* «Мистецтво гри на валторні як об'єкт музикознавчих досліджень» представлено історіографію питання, методологію дослідження валторнового мистецтва та розгляд поняття «звуковий образ інструменту» в контексті тембру валторни.

У підрозділі 1.1 розглядається етапність формування й осмислення валторнового мистецтва в історіографічному аспекті, з урахуванням як академічних джерел, так і виконавсько-педагогічних наративів.

Серед технічних аспектів гри на валторні виокремлено (1.2) дихання, позицію рук, використання мундштука. Занадається, що перспективи розвитку валторнового мистецтва включають не лише вдосконалення техніки виконання та педагогічних методик, але й розширення репертуару інструмента та інтеграцію його в новітні музичні напрямки. Підкреслюється, що на сьогодні валторнове мистецтво є досить значним пластом музично-виконавської творчості, що відрізняється різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри.

У підрозділі 1.3 зазначається, що тембр, як характер забарвлення звуку, є одним із найважливіших засобів музичної виразності, що дозволяє

розрізняти інструменти та голоси, навіть при однаковій висоті та гучності. Розуміння природи тембру і усвідомлення його як важливого засобу виразності веде до більш точного та яскравого втілення і осмислення художньої ідеї, до більш глибокого розуміння музичного мистецтва загалом.

Визначається, що поняття *темброобраз* доповнює концепт «звуковий образ інструмента». Валторна має багатий звук і широкий динамічний діапазон. У сольному виконанні вона вирізняється мелодичністю та виразністю, а в оркестрі доповнює гармонічну вертикаль та контури мелодичних ліній, підкреслюючи багатство ансамблевого звучання.

У Розділі 2 доводиться, що В.-А. Моцарт у концертах для валторни з оркестром створив такий *звукообраз* солюючого інструменту, який має широке коло виражальних можливостей, необмежений лише статичними акордовими гармоніями чи сигнальним звучанням, що безперечно закріпилося за цим інструментом в оркестровій практиці (2.1.1). Виокремлено темброобрази, що складають звукообраз валторни в творчості композитора: ліричні, скерцозні та жартівливі, фанфарні, кантиленні, віртуозні та імпровізаційні, меланхолічні, танцювально-граціозні. Аналіз концертів для валторни В.-А. Моцарта дозволив не тільки оцінити інноваційність творчості композитора, але й зрозуміти принципи формування звукового образу цього інструмента в епоху класицизму.

У підрозділі 2.1.2 досліджується оркестровий стиль Р. Штрауса, в якому представлено оригінальне втілення образно-сміслових можливостей валторни. Визначається, що новаторський підхід композитора до використання тембру валторни для характеристики різних музичних образів сприяє розумінню звукового образу цього інструменту. Зазначається, що композитор створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багаторівнева партитура, яскраві характеристики груп оркестру, використання граничних можливостей інструменту. Саме у контексті його оркестрового стилю розгляд

темброобразів валторни як складової звукообразу інструменту вбачається доцільним.

Валторна у контексті сучасних технік композиції XX століття представлена у підрозділі 2.2, в якому розглянуто звукообраз валторни на прикладі творчості Д. Лігеті. Виокремлено основні риси тембрового мислення композитора: 1) сонорне трактування інструментальних голосів; 2) інтервально-хроматичні побудови; 3) пуантилізм і фактурне нашарування; 4) стабільні остинатні структури у протиставленні рухомих лініям.

Доводиться, що у валторновій творчості Д. Лігеті тембр – це не доповнення до мовно-стильової системи композитора, а її первинна складова, що визначає стильове спрямування його пізньої творчості. Підкреслюється, що валторна у XX столітті перестає бути винятково лірично-героїчним голосом романтичної традиції. Вона трансформується в багатофункціональний тембровий інструмент, відкритий до нових технік письма, інтеграції зі звуковими технологіями та участі в авангардних музичних експериментах.

Розглянуто становлення та розвиток жанру концерту для валторни з оркестром в українській музиці другої половини XX – початку XXI століття (2.3). Особливу увагу приділено аналізу концертів для валторни з оркестром п'яти провідних українських композиторів: В. Гомоляки, О. Зноско-Боровського, Л. Колодуба, В. Зажитька та В. Думи. Доводиться, що кожен із авторів запропонував власну художню концепцію жанру – від класичної героїко-ліричної моделі до постмодерного іронічного переосмислення. Виявлено еволюцію структурних, стилістичних і образних параметрів концерту для валторни, що відображають загальні тенденції змін у композиторському мисленні другої половини XX століття.

Результати дослідження засвідчують наявність української національної валторнової традиції, здатної до глибокого філософського осмислення форми, і водночас чутливої до виконавських можливостей інструмента.

У Розділі 3 розглядається процес становлення та розвитку валторнової освіти в Китаї в контексті професійної підготовки, націоналізації репертуару та інтеграції в систему естетичного виховання (3.1). Особливу увагу приділено історичним етапам формування валторнової педагогіки, проблематиці створення національно орієнтованих творів та викликам модернізації навчальних підходів у коледжах, університетах і закладах загальної освіти. Проаналізовано взаємозв'язок між професійною, шкільною й соціальною освітою як умовою сталого розвитку валторнової школи. Розглянуто потенціал фестивалів і конкурсів як засобів популяризації валторни та механізмів підтримки творчих ініціатив. Дослідження окреслює стратегічні напрями реформування валторнової педагогіки, спрямовані на формування національної культурної ідентичності через інструментальне музикування.

У підрозділі 3.2 доведено, що впродовж XX століття валторна поступово інтегрується в національну професійну музику Китаю. Зауважується, що розвиток виконавської школи, започаткований професором Хань Сянгуаном, а також вплив західної академічної освіти зумовили якісний стрибок у техніці, педагогіці та композиторській практиці для валторни в Китаї. Проаналізовано Концерт «Меморіал» Ши Юнкана, в якому валторна виконує функцію наративного героя, здатного транслювати глибокі філософські, культурні та історичні сенси за допомогою інтонацій, динаміки, регістрового розмаїття. Зазначається, що у творах китайських композиторів валторна все частіше функціонує як образно-емоційна сутність, що відображає національний характер та є містком між вокальною традицією та інструментальною мовою.

Доводиться, що Ши Юнкан в Концерті для валтони з оркестром «Меморіал» використовує французьку валторну як центральний виразний засіб для свого програмного наративу. Весь тембровий та динамічний діапазон валторни, від ліричних низьких регістрів до блискучих високих фанфар, стратегічно використовується для відображення емоційних змін та розвитку сюжету, який вибудовується від урочистої пам'яті до героїчної дії та тріумфу.

У заключних *Висновках* підкреслюється, що екзистенційна семантика звукового образу валторни розгортається в площині трьох взаємопов'язаних координат: історичної (традиція мисливського сигналу та романтичної символіки), темброво-психологічної (ефект дистанції, заклику, пам'яті) та філософсько-онтологічної (звукова межа між видимим і невидимим, між присутністю та втратою). Наголошується, що звуковий образ валторни як категорія сучасного музикознавства є результатом багатофакторної взаємодії інструментальних, стилістичних, жанрових, культурно-історичних та індивідуально-інтерпретаційних чинників. Комплексне осмислення темброобразів валторни в контексті різних епох і композиторських шкіл виокремило її як носія національно-стильових моделей звучання, а також як об'єкта художньої трансформації.

Ключові слова: валторна, валторнове мистецтво, духове соло, західноєвропейська традиція, звуковий образ валторни, концерт для валторни з оркестром, тембр, темброва драматургія, темброобраз, оркестровий стиль, техніка гри, українське музикознавство, методологія, музична культура, китайська музика, творчість українських композиторів, національна ідентичність, інструментальні жанри, інтерпретація, виконавське мистецтво гри на валторні, семантика, програмність, освіта.

ANNOTATION

Bai Bowen. The sound image of the French horn in the context of national-stylistic traditions. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical art”, field of knowledge 02 – “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation presents the results of a theoretical generalization of the specifics of French horn art based on the study of the timbre images of the instrument that make up its sound image. It is proven that the study of French horn art is important for understanding both the technical aspects of playing the instrument and creative approaches to interpreting music. The methodology for studying this art is quite specific and requires a combination of different scientific approaches, from historical and theoretical analysis to acoustic and pedagogical research.

The dissertation proposes an interpretation of the French horn as a means of cultural dialogue, functioning at the intersection of national and intercultural semantics. The application of this approach allows us to understand the instrument not only as a technical or stylistic element, but also as a carrier of communicative potential, capable of influencing the processes of cultural exchange in the globalized musical space.

The relevance of the proposed topic is due to: 1) the lack of a theoretically sound methodology for studying French horn art, taking into account the achievements of modern musicology, in particular in terms of timbre, texture, sound and timbre images; 2) the need to create scientific approaches to the interpretation of music for French horn, taking into account its specifics.

The purpose of the study is to determine the features of the sound image of the French horn in different national-style traditions.

The object of the study is French horn art, *the subject* is the artistic embodiment of the sound image of the French horn in different national-style traditions.

The material of the study is the works of there are works J.-S. Bach, W.-A. Mozart, R. Strauss, D. Ligeti, Ukrainian and Chinese composers for the French horn.

The dissertation introduces for the first time in Ukrainian musicology the concept of “sound image of the French horn” in the context of national-stylistic traditions; a complex of French horn timbre images is compiled; a methodology for studying French horn art is proposed; French horn timbre images that form the sound

image of the instrument in different national-style traditions are identified; the concepts of “sound image of the instrument” and “timbre image” are clarified, and the concepts of “semantics of musical language” and “dramaturgy of a musical work” are further developed.

Section 1 “The Art of Playing the French Horn as an Object of Musicological Research” presents the historiography of the issue, the methodology for researching French horn art, and the consideration of the concept of “sound image of the instrument” in the context of the French horn timbre.

Subsection 1.1 examines the stages of formation and understanding of French horn art in the historiographical aspect, taking into account both academic sources and performance and pedagogical narratives.

Among the technical aspects of playing the French horn, breathing, hand position, and use of the mouthpiece are highlighted (1.2). It is noted that the prospects for the development of French horn art include not only improving performance techniques and pedagogical methods, but also expanding the instrument’s repertoire and integrating it into new musical trends. It is emphasized that today the art of the French horn is a fairly significant layer of musical and performing creativity, distinguished by the variety of forms of instrumental practice, the originality of the style and aesthetics of the game.

In subsection 1.3 it is noted that timbre, as the nature of the color of sound, is one of the most important means of musical expressiveness, which allows you to distinguish between instruments and voices, even with the same pitch and volume. Understanding the nature of timbre and realizing it as an important means of expressiveness leads to a more accurate and vivid embodiment and comprehension of the artistic idea, to a deeper understanding of musical art in general.

It is determined that the concept of timbre image complements the concept of “sound image of an instrument”. The French horn has a rich sound and a wide dynamic range. In solo performance, it is distinguished by its melodiousness and expressiveness, and in the orchestra it complements the harmonic vertical and contours of melodic lines, emphasizing the richness of the ensemble sound.

In Section 2 it is proved that W.-A. Mozart in his concertos for horn and orchestra created such a sound image of the solo instrument, which has a wide range of expressive possibilities, not limited only by static chord harmonies or signal sounding, which undoubtedly became fixed for this instrument in orchestral practice (2.1.1). The timbre images that make up the sound image of the horn in the composer's work are distinguished: lyrical, scherzo and humorous, fanfare, cantilever, virtuoso and improvisational, melancholic, dance-graceful. The analysis of W.-A. Mozart's horn concertos allowed not only to assess the innovativeness of the composer's work, but also to understand the principles of forming the sound image of this instrument in the era of classicism.

Subsection 2.1.2 examines the orchestral style of R. Strauss, which presents an original embodiment of the figurative and semantic possibilities of the French horn. It is determined that the composer's innovative approach to using the timbre of the French horn to characterize various musical images contributes to understanding the sound image of this instrument. It is noted that the composer created a unique brilliant concert-orchestral style, the main properties of which are a multi-level score, vivid characteristics of the orchestra groups, and the use of the instrument's maximum capabilities. It is in the context of his orchestral style that the consideration of the timbre images of the French horn as a component of the instrument's sound image seems appropriate.

The French horn in the context of modern techniques of composition of the 20th century is presented in subsection 2.2, which examines the sound image of the French horn using the example of the work of D. Ligeti. The main features of the composer's timbre thinking are highlighted: 1) sonorous interpretation of instrumental voices; 2) interval-chromatic constructions; 3) pointillism and textural layering; 4) stable ostinato structures in contrast to moving lines. It is proved that in the French horn work of D. Ligeti, timbre is not an addition to the composer's linguistic and stylistic system, but its primary component, which determines the stylistic direction of his later work. It is emphasized that the French horn in the 20th century ceases to be an exclusively lyrical-heroic voice of the romantic tradition. It

is transformed into a multifunctional timbre instrument, open to new writing techniques, integration with sound technologies, and participation in avant-garde musical experiments.

The formation and development of the horn concerto genre in Ukrainian music of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries is considered (2.3). Special attention is paid to the analysis of horn concertos by five leading Ukrainian composers: V. Homolyaka, O. Znosko-Borovsky, L. Kolodub, V. Zazhytka, and V. Duma. It is shown that each of the authors proposed his own artistic concept of the genre – from the classical heroic-lyrical model to the postmodern ironic rethinking. The evolution of the structural, stylistic, and figurative parameters of the horn concerto is revealed, reflecting the general trends of changes in composers' thinking of the second half of the 20th century.

The results of the study confirm the existence of a Ukrainian national horn tradition capable of a deep philosophical understanding of the form, and at the same time sensitive to the performance capabilities of the instrument.

Section 3 examines the process of formation and development of horn education in China in the context of professional training, nationalization of the repertoire and integration into the system of aesthetic education (3.1). Particular attention is paid to the historical stages of the formation of horn pedagogy, the problems of creating nationally oriented works and the challenges of modernizing educational approaches in colleges, universities and general education institutions. The relationship between professional, school and social education is analyzed as a condition for the sustainable development of the horn school. The potential of festivals and competitions as means of popularizing the horn and mechanisms for supporting creative initiatives is considered. The study outlines strategic directions for reforming horn pedagogy aimed at forming a national cultural identity through instrumental music making.

In section 3.2 it is proved that during the 20th century the horn gradually integrated into the national professional music of China. It is noted that the development of the performing school, initiated by Professor Han Xiangguang, as

well as the influence of Western academic education, led to a qualitative leap in the technique, pedagogy and compositional practice for the horn in China. The Memorial Concerto by Shi Yongkang is analyzed, in which the horn performs the function of a narrative hero, capable of transmitting deep philosophical, cultural and historical meanings through intonations, dynamics, and register diversity. It is noted that in the works of Chinese composers the horn increasingly functions as a figurative and emotional entity, reflecting the national character and being a bridge between the vocal tradition and the instrumental language.

It is shown that Shi Yongkang uses the French horn as a central expressive means for his programmatic narrative in the Concerto for French Horn with Orchestra “Memorial”. The entire timbre and dynamic range of the horn, from lyrical low registers to brilliant high fanfares, is strategically used to reflect emotional changes and the development of the plot, which builds from solemn memory to heroic action and triumph. The final Conclusions emphasize that the existential semantics of the horn’s sound image unfolds in the plane of three interconnected coordinates: historical (the tradition of the hunting signal and romantic symbolism), timbre-psychological (the effect of distance, appeal, memory) and philosophical-ontological (the sound boundary between the visible and the invisible, between presence and loss). It is emphasized that the sound image of the horn as a category of modern musicology is the result of a multifactorial interaction of instrumental, stylistic, genre, cultural-historical and individual-interpretative factors. A comprehensive understanding of the horn’s timbre images in the context of different eras and composer schools has distinguished it as a carrier of national-style sound models, as well as an object of artistic transformation.

Keywords: French horn, French horn art, wind solo, Western European tradition, sound image of the French horn, concerto for French horn with orchestra, timbre, timbre dramaturgy, timbre image, orchestral style, playing technique, Ukrainian musicology, methodology, musical culture, Chinese music, work of Ukrainian composers, national identity, instrumental genres, interpretation, the performing art of playing the French horn semantics, programmaticity, education.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України
як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Бай Бовень. Звуковий образ валторни в концертах для соллючого інструменту з оркестром В-А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2023. Вип. 38. С. 293–305. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-21>
<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/1031/1362>
2. Бай Бовень. Методологія дослідження валторнового мистецтва. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 41. С. 303–314. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-22>
file:///C:/Users/aleks/Downloads/music-art-and-culture.com_41_2024_%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf
3. Бай Бовень. Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк*. Харків: ХНУМ, 2025. Вип. 74. С. 143–157. DOI [10.34064/khnum1-74.07](https://doi.org/10.34064/khnum1-74.07)
https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_7_Bowen_143-157.pdf

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ANNOTATION.....	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	13
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВО ГРИ НА ВАЛТОРНІ ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	24
1.1. Історіографія питання.....	24
1.2. Методологія дослідження валторнового мистецтва.....	29
1.3. Звуковий образ інструмента і його темброобрази в композиторській творчості.....	37
Висновки до Розділу 1.....	51
РОЗДІЛ 2. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ В ІСТОРИЧНІЙ ПАНОРАМІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ.....	55
2.1. Австро-німецьке валторнове мистецтво: класико-романтичні традиції...55	
2.1.1. Валторна в жанрово-стильовій системі В.-А. Моцарта: від тембрового архетипу до звукообразу.....	55
2.1.2. Хроматична валторна в оркестровому стилі Р. Штрауса.....	63
2.2. Звукообраз валторни в контексті композиторських технік ХХ ст.	73
2.3. Концерти для валторни з оркестром українських композиторів: порівняльний аналіз авторських концепцій В. Гомоляки, О. Зноско- Боровського, Л. Колодуба, В. Зажитька, В. Думи	80
Висновки до Розділу 2.....	104
РОЗДІЛ 3. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ У КИТАЙСЬКОМУ ВАЛТОРНОВОМУ МИСТЕЦТВІ.....	107
3.1. Трансформація валторнової освіти в Китаї як складова національної музичної культури.....	107

3.2. Темброобрази валторни в творчості китайських композиторів другої половини XX століття.....	126
3.2.1. Концерт для валторни з оркестром «Меморіал» Ши Юнкана: темброобразні рішення програмних наративів.....	126
3.2.2. Культурна інтеграція західноєвропейських і китайських музичних традицій у концертних п'єсах для валторни і фортепіано.....	137
Висновки до Розділу 3	149
ВИСНОВКИ.....	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	166
ДОДАТКИ.....	195

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Валторнове мистецтво пройшло тривалий шлях еволюції, який характеризується особливою естетикою виконання та стилістикою творів, різноманітними формами інструментально-інтерпретаційної практики. Використання валторни в музичній практиці різних епох утвердило її як один з основних оркестрових, а також сольних інструментів.

Валторна виділяється серед мідних духових інструментів кількістю обертонів, найширшим діапазоном і найдовшим розтрубом. Він сильний і потужний у високому регістрі, багатий і м'який у низькому, блискучий у високому, м'який і ліричний у середньому і нижньому регістрах, і це особливе звучання дозволяє валторні добре поєднуватися з іншими голосами в оркестрі.

Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються темброві архетипи інструментів, що формують певний інструментальний стиль.

Сучасне мистецтво гри на валторні постійно звертається до минулого, до його спадщини і живої практики. У цьому діалозі культур завжди виникає проблема сприйняття і розуміння чужих культур, їх своєрідності та внутрішніх взаємозв'язків. Питання музикознавчої і виконавської інтерпретації музичних образів має цілісно-духовний зміст, в якому знаходить прояв емоційне та інтелектуальне ставлення автора до самого себе і до дійсності, що його оточує.

Дослідження валторнового мистецтва є важливим для розуміння як технічних аспектів гри на інструменті, так і творчих підходів до інтерпретації музики. Однак, методологія дослідження цього мистецтва є доволі специфічною і вимагає поєднання різних наукових підходів, від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень.

Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена: 1) відсутністю теоретично обгрунтованої методології дослідження валторнового мистецтва з урахуванням досягнень сучасного музикознавства, зокрема в аспекті тембру, фактури, звуко- і темброобразів; 2) необхідністю створення наукових підходів до інтерпретації музики для валторни з урахуванням її специфіки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2021 рр. тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.); а також комплексній темі «Теоретичне музикознавство в історичному процесі розвитку» на 2022–2026 рр. (протокол № 5 від 29.12.2022 р.) Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28.10.2021 р.) та уточнено (протокол № 8 від 27.02.2025 р., протокол № 3 від 30.10.2025).

Мета дослідження – визначити особливості звукового образу валторни в різних національно-стильових традиціях.

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням конкретних *завдань*:

- розглянути історичні аспекти розвитку валторнового мистецтва;
- визначити методологію дослідження валторнового мистецтва;
- обгрунтувати використання поняття «звуковий образ інструменту» стосовно тембру валторни;
- схарактеризувати темброобрази валторни в творчості В.-А. Моцарта;
- розглянути втілення образно-сміслових можливостей валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса;
- визначити вплив композиторських технік на звукообраз валторни у XX ст.;

- зробити порівняльний аналіз авторських концепцій концертів для валторни з оркестром українських композиторів;
- схарактеризувати тембровий потенціал валторни в реалізації програмного задуму у Концерті «Меморіал» для валторни з оркестром Ши Юнкана;
- дослідити взаємодію китайських та західноєвропейських музичних традицій у контексті концертних творів Лю Чанганя і Сунь Дафанга, зокрема виявити елементи китайської національної ідентичності.

Об’єктом дослідження є валторнове мистецтво, **предметом** – художнє втілення звукового образу валторни в різних національно-стильових традиціях.

Матеріалом дослідження є: Бранденбургський концерт № 1 Й.-С. Баха, всі чотири концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта, Концерт для валторни з оркестром № 1 Р. Штрауса, «Тріо для валторни, скрипки і фортепіано» та «Гамбурзький концерт для валторни й камерного оркестру з чотирма натуральними валторнами» Д. Лігеті; концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки, О. Зноско-Боровського, В. Зажитька, В. Думи; «Концерт № 2 для валторни з камерним оркестром» і «Українське концертино для двох валторн з оркестром» Л. Колодуба; Концерт «Меморіал» для валторни з оркестром Ши Юнкана; концертний твір Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» (у перекладенні для валторни з фортепіано Сюн Жунлі та Яо Біня); концертний твір для валторни з фортепіано «Капричіо “Повернення до Яньань”» Сунь Дафанга.

Методологічна основа і методи дослідження. В дослідженні використано методи історичного і теоретичного музикознавства, а також окремих галузей музичної науки, пов’язаних з композиторською творчістю та виконавським мистецтвом, їх теорією і практикою. Для вирішення поставлених завдань та досягнення мети було застосовано наступні методи дослідження, а саме:

– *історико-типологічний* – у процесі розгляду розвитку валторнового мистецтва, його історичних зв'язків та спадкоємності;

– *системний* – для осмислення системно-структурних явищ валторнового мистецтва як художньої цілісності, зокрема, мовно-стильової організації творів для валторни; а також для здійсненні узагальненої характеристики звукового образу валторни у національно-стильових традиціях;

– *інтерпретологічний* – при характеристиці взаємодії виражальних засобів композиторських творів і виконавських прийомів гри на валторні;

– *жанрово-стильовий* – для визначення жанрових характеристик творів та стильових засад творчості композиторів;

– *компаративний* – для визначення типологічних ознак звукового образу валторни на основі аналізу функціональних зв'язків;

– *структурно-функціональний*, пов'язаний з аналізом оркестрових стилей різних композиторів, тематичної структури, формотворення; для визначення функціонального значення звукообразу валторни у певний культурно-історичний період;

– *метод інтонаційного аналізу* – для визначення особливостей тематизму темброобразів валторни та специфіки їх взаємодій;

– *семантичний* – для аналізу мобільних та константних складових темброобразів валторни, а також узагальнення їх сталих стильових ознак.

Теоретичну базу дослідження склали наукові розвідки, присвячені:

- тембру, фактурі, інструментознавству, оркестровим стилям: Ю. Авраменко [4], В. Апатський [12], Т. Афанасенко [20], О. Білецький [27], Г. Виноградов [34], Т. Виноградова [35], А. Гайденко [41], Н. Герасимова [44], О. Глотов [48], О. Гнатишин [49], Л. Дразниця [66], О. Жарков [69–77], Г. Завгородня [79], Г. Ігнатченко [82, 83], Ю. Іщенко [87], Р. Каширцев [99, 100], Д. Клебанов [101], А. Муха [142], В. Приходько [165], В. Ракочі [170–171], Д. Решетник [101], В. Романовський [174], Г. Савченко [187–190], С. Хащеватська [215],

- Х. Юрко [247], Є. Юцевич [249–250], S. Adler [255], A. Cars [261], W. Piston [290], C. Sacha [292];
- валторновому мистецтву: М. Гадзецький [40], Р. Галапуп [42]; В. Гура, О. Устименко-Косоріч, О. Губський [31], І. Кондратюк [113], Палійчук І. [153–154], Ф. Фаркас [211], П. Федак [212], М. Черняк [224], Чжан Є [225], Є. Чуріков [225–229], І. Якустіді [253], Н. Douglas [268], R. Gardner [275], E. Weiner [297];
 - музичній семантиці, зокрема тембровій: О. Александрова [6], Є. Бондар [31], Ц. Ден [65], Г. Косенко [92], Г. Косенко [114], І. Пясковський [168–169], Н. Рябуха [180–182], О. Самойленко [192–195], В. Цзоу [218–219], Л. Цзу [220], Ю. Чекал [222–223], Х. Юрко [248], М. Breal [258], О. Kühl [285], J.-J. Nattiez [286];
 - музичній формі і драматургії: О. Александрова, О. Шара [8], О. Белоєнко [21], В. Вишинський [36], С. Гоменюк [50], Ю. Пей [157];
 - історії духового музично-виконавського мистецтва: В. Апатський [12–14], В. Громченко [281], С. Цюлюпа [19], В. Богданов [28–30], Р. Вовк [39], В. Качмарчик [96–98], О. Овчар [149–150], В. Посвалюк [160–162, 164], Ю. Рудчук [178–179], М. Терлецький [208];
 - методиці гри на духових інструментах: Г. Абаджян [2], В. Апатський [15–18], Ц. Ван [32], В. Гарань [39], І. Гишка [45], А. Гладких [46, 47], І. Кобець [91], В. Луб [123], Г. Марценюк [130–134], Т. Пастушок [156], В. Посвалюк [163], Б. Тузіченко [209];
 - виконавській інтерпретації творів: О. Александрова, Л. Шаповалова [7], О. Антонова [10], В. Антонюк [11], Д. Вечер [33], Ю. Вишницька [37], М. Давидов [62, 63], І. Єргієв [67, 68], Н. Жукова [78], О. Катрич [91–95], В. Крицький [93], Є. Йоркіна [94], В. Ковтонюк [108], Н. Лисенко [120], В. Москаленко [135–140], Ю. Ніколаєвська [145–148], С. Саврук [184–186], О. Старовойтова [201], І. Сухленко [202–204], О. Фекете [213], Чеботаренко О. [221], Л. Шаповалова [230–232, 234];

- різним аспектам розвитку західноєвропейської та української музики, формування національних шкіл: С. Бедакова [22], М. Загайкевич [80], Л. Кияновська [107], О. Козаренко [109], І. Ляшенко [124–125], М. Максименко [128], О. Немкович [143–144], С. Павлишин [152], І. Романюк [175], М. Шурдак [245], N. Del Mar [266], B. Gilliam [276],
- китайській валторновій освіті, інтерпретації творів китайських композиторів: Ц. Ден [64], Х. Ло [122], Х. Пань [155], Л. Сюй [205], Ш. Сюй [206], Ї. Сюнь [207], Хуан Би [216], А. Brendon [259], Х. Хан [278], Е. Hannum [279], С. Wang [296],
- інструментальним жанрам і композиторському стилю: О. Антонова [9], К. Біла [23], М. Калашник [95], О. Коменда [111–112], І. Коханик [115–116], А. Муха [141], Д. Рогаль-Левицький [173], Л. Шаповалова [233], Шип С. [237–241], О. Щербініна [246], D. Heartz [280], M. Kennedy [284].

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- введено поняття «звуковий образ валторни» в контексті різних національно-стильових традицій;
- укладенню комплекс темброобразів валторни;
- запропоновано методологію дослідження валторнового мистецтва;
- виокремлено темброобрази валторни, що утворюють звуковий образ інструмента в різних національно-стильових традиціях.

Уточнено:

- поняття «звуковий образ інструмента», «темброобраз».

Отримало подальший розвиток:

- поняття «семантика музичної мови», «драматургія музичного твору».

Практична значущість отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації можна використовувати у лекційних та практичних курсах вищих музичних навчальних закладів: «Історія світової музичної

культури», «Історія української музики», «Основи інструментування та диригування», «Інструментознавство», «Історія виконавського мистецтва», «Аналіз та інтерпретація музики», «Оркестрова практика», «Камерний ансамбль», «Читання та аналіз партитур», «Історія оркестрових стилей»; а також у класах зі спеціальності (валторна).

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Основні положення дослідження викладено автором у 6 доповідях на конференціях різних рівнів: на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського), (Харків, 2022); на III Міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023); на Науковому проєкті «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2024); на V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні) (Харків, 2024); на Міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2025); на XXI Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2025), на VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі (до Всесвітнього дня науки)» (14-15 листопада 2025, Харків).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 3 одноосібних наукових статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів (десяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (297 позицій), 5 додатків (*Додаток А* – нотні приклади; *Додаток Б* – посилання на

нотні, аудіо- та відеоджерела; *Додаток В* – перелік знакових творів для валторни ХХ століття; *Додаток Д* – перелік конференцій, на яких проходила апробація положень дисертації та список публікацій за темою дослідження.

Загальний обсяг дисертації складає 207 сторінок, з них основного тексту – 150 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО ГРИ НА ВАЛТОРНІ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1 Історіографія питання

Валторна, як специфічний представник групи мідних духових інструментів, має глибоку історію в європейській і світовій музичній традиції. Її вивчення охоплює міждисциплінарний простір, що включає не лише музикознавство, але й історію культури, інструментознавство, етномузикологію та інтерпретологію. У даному підрозділі розглянемо етапність формування й осмислення валторнового мистецтва в історіографічному аспекті, з урахуванням як академічних джерел, так і виконавсько-педагогічних наративів.

Як зазначають дослідники (В. Пістон, А. Карс), історія валторни налічує понад тисячу років. Перші згадки про інструменти, схожі на валторну, датуються епохою античності, коли використовувались природні роги тварин, що використовувались для комунікації. У Середньовіччі валторна здобула популярність у середовищі мисливців і військових. Протягом Ренесансу та Бароко інструмент значно вдосконалювався, переходячи до більш складних конструкцій з металевими трубами і клапанами, що дозволяли розширити його технічні можливості. У XIX столітті завдяки винайденню клапанної системи валторна стала важливим інструментом у складі симфонічних оркестрів. Це дозволило розширити її діапазон і виразні можливості. Валторна також стала популярною в якості сольного інструмента, що сприяло розвитку численних концертних творів [290, 90].

Розглянемо питання історичного становлення валторни в якості оркестрового і сольного концертного інструмента.

Дослідники доводять, що перші згадки про інструменти, які можна асоціювати з валторною (*cor de chasse, corno da caccia*), з'являються в

європейських джерелах XVII століття. На цьому етапі наукового осмислення інструмента майже не існує: історичні згадки зосереджуються здебільшого в трактатах з органології (наприклад, у працях М. Преторіуса). Основна увага – на технічних характеристиках і побутовій ролі [90, 282, 290].

А. Карс зазначає, що ситуація поступово змінюється у XVIII столітті, коли валторна входить до оркестрового складу оперної та симфонічної музики. Розпочинається перший аналітичний етап історіографії: з'являються теоретичні праці, де порушуються питання штучної зміни висоти тону (техніка рукою в раструбі), що має не лише практичне, але й концептуальне значення для розуміння розвитку інструмента як засобу художньої виразності [90].

Щодо історіографія валторнового мистецтва у XIX столітті, А. Карс наголошує, що вона формується під впливом двох чинників: розширення оркестрового складу та зростання інтересу до віртуозного співу. Відповідно, у цей період з'являються перші спеціалізовані методичні посібники (напр., методика Жана-Батіста Арбана) та наукові праці з аналізом художніх функцій валторни в творах романтиків – К.-М. Вебера, Й. Брамса, Р. Вагнера. У працях представників німецької музикознавчої школи (зокрема К.-Ф. Вейцмана) валторна вже постає не лише як оркестровий інструмент, а як символічний носій емоційного, часто героїчного або містичного образу. Такі інтерпретації мають тривалий вплив на подальше сприйняття інструмента у XX столітті [90].

У першій половині XX століття валторнове мистецтво активно інституціоналізується: у провідних консерваторіях Європи та США виникають класи валторни, а дослідники починають осмислювати інструмент в аспекті тембрової поетики та еволюції виконавської техніки.

Починаючи з 1950-х років, історіографія розширюється за рахунок мультидисциплінарних підходів. Особливо помітною є поява робіт, що поєднують музикознавство з філософією музики, зокрема в напрямі герменевтики, де валторна трактується як голос-посередник між суб'єктивним і об'єктивним простором композиції.

На цьому етапі також помітно зростання уваги до композиторських творів для валторни в різних жанрових різновидах: дослідники аналізують не лише твори для солюючої валторни (наприклад, концерти Р. Штрауса, М. Глієра, П. Гіндеміта), але й ансамблеві та камерні жанри, у яких валторна розкривається як тональний модифікатор і тембровий центр.

Історіографія валторнового мистецтва останніх десятиліть зазнає значної трансформації. По-перше, відбувається «деєвропеїзація» дослідницького поля – розширюється спектр національних музичних традицій, у яких валторна інтегрується у місцеву стильову систему. Зокрема, зростає інтерес до китайської валторнової школи, яку репрезентують такі автори, як Ши Юнкан [236], Лю Сяоду, Сунь Дафан. Їх твори демонструють зміщення фокусу на темброву лінію як носія національного образу.

Другий важливий напрям – цифрові й акустико-психологічні підходи. Розробляються програми аналізу спектральних характеристик валторни, що дозволяє поєднати об'єктивне моделювання звуку з традиційним інтерпретологічним аналізом. У цьому контексті особливе значення має вивчення валторни у нових медіа (електронна музика, гібридні форми), де інструмент виконує функцію синестетичного посередника між акустичним і цифровим простором.

Окрему лінію становить історіографія педагогіки гри на валторні. Від класичних посібників XIX століття до сучасних мультимедійних курсів – усі вони не лише формують технічну базу, а й відображають еволюцію естетичних уявлень про інструмент. Значну роль відіграють також мемуарні джерела – свідчення відомих валторністів, які дозволяють осмислити трансформації стилю виконання в різні історичні періоди.

А. Карс вказує на те, що французька валторна (圆号, валторна, *Waldhorn*, *Corno da caccia*) має багату історію, еволюціонувавши від мисливського сигнального інструмента до видатного оркестрового та сольного інструмента. Її еволюція включала значні вдосконалення: винахід крон (додаткових трубок) у середині XVIII століття для зміни тональностей, а пізніше – «куліси»

(Антоном Гампелем у 1748 р.). Важливо, що А. Гампель також розробив техніку «закритих звуків» (*hand-stopping, sons bouchés, gestopfte Töne*) у 1760-х роках, що значно розширило діапазон натуральної валторни та її темброву палітру [261]. Ця техніка, спочатку призначена для розширення діапазону натуральної валторни, пізніше стала засобом «тембрового збагачення» на хроматичних валторнах. Високий регістр валторни в музиці бароко (наприклад, у «Бранденбурзькому концерті» № 1 Й.-С. Баха) часто вважався дивним або неможливим для виконання музикантами XIX століття, але сучасні виконавці відродили техніку *кларіно* для цих віртуозних високих партій.

У музиці класицизму, зазначає А. Карс, високий фанфарний звук валторни використовувався рідко, надаючи перевагу її м'якому та витонченому звуку в середньому та частково верхньому регістрах. Валторна виконувала фонові, темброво-декоративні, а іноді й драматичні функції. Динамічний діапазон валторни є значним, її звук – надзвичайно виразний та різноманітний за своїм темброво-звуковим забарвленням [261].

В. Пістон дає наступні характеристики регістрів валторни:

- низький регістр – глухий та відносно слабкий, але ніжний та наспівний;
- середній регістр – найбільш об'ємний та виразний, має світле, наспівне і поетичне забарвлення;
- верхній регістр – найбільш яскравий за динамікою та світлий за тембровим забарвленням;
- найвищий регістр – найбільш напружений, дещо стиснутий і використовується переважно на *f* та *ff*; вимагає великої професійної майстерності через близьке розташування натуральних тонів [290].

Еволюція техніки гри на валторні, зокрема перехід від стилю *кларіно* (техніка губ для чистих звуків) до використання *закритих звуків* (ручне заглушення для хроматичних нот та тембрових варіацій), демонструє захоплюючу суперечність. Якщо кларіно підкреслювало чистоту та

віртуозність у межах натурального гармонічного ряду, то закриті звуки вносили нову темброву якість (яку часто характеризують як глуху або стиснуту при повному заглушенні) та дозволяли хроматизм.

Зародження валторни, як натурального музичного інструменту, було, в першу чергу, обумовлено загальним підйомом музикальної культури та новими ідейно-естетичними потребами оркестро-виконавської практики в Західній Європі середини XVII ст. А. Карс доводить, що перетворення звичайного ріжка на оркестрову натуральну валторну з подальшим її технічним удосконаленням сталося у Франції 1680 року. На жаль, ім'я першого майстра не збереглося. Головним результатом пошуків та експериментів зі створення першої натуральної оркестрової валторни, стало отримання якісно нового звуку – більш м'якого, виразного, ніж у її попередниць. Таким чином, у Європі звичайний для того часу мисливський ріг (*cor de chasse*) отримав стійку назву «*Frenchcorn*» (французький ріжок), яка прийнята і в даний час для валторн [90]¹.

В. Пістон зазначає, що прогресивні видозміни та спроби вдосконалення валторни завершують «хроматизацію» інструмента у першій половині XIX століття і пов'язані з іменами Ф. Блюмеля, Г. Штольца, А. Сакса (1814–1894) та Ш.-Ж. Сакса (1791–1865), які зробили великий внесок у розвиток інструменту; також дослідник окрему увагу приділяє валторновій сурдині і вказує на те, що зараз це є характерним виконавським прийомом у валторністів (процес тембральної зміни звуку – фізична зміна звучання – змінюється від введення руки в розтруб та її положення) [290].

Більше суттєвих змін у конструкції валторна не зазнала, збільшилася лише кількість вінтів. Удосконалення полягало в тому, що підвищувалася якість прийомів звуковидобування та їх стійкість. Звуки крайнього регістру стали витягуватися легше і впевненіше, можливість технічної рухливості помітно зростає. Внаслідок цього композитори стали складати твори з великою

¹ До XVI ст. ріг використовувався на полюванні, тому й отримав назву мисливського. Він і є, власне, попередником валторни.

кількістю технічних труднощів. Виникали все нові, більш складні твори для валторни, в яких більш виразно простежувався розвиток валторни від діатонічної та натуральної – до хроматичної.

Композиторська думка, не обмежена більше звуками лише натурального звукоряду, почала освоювати нову інтонаційну природу валторни як мелодичного інструменту. Вентильний механізм у конструкції валторни і нові досягнення валторністів-віртуозів, що виникли у зв'язку з цим, пробудили інтерес і у багатьох композиторів. Особливо яскраво перехід від натуральної та діатонічної валторни до хроматичної проявився у творчості Франца та Ріхарда Штраусов – батька та сина. Франц Штраус – блискучий музикант-віртуоз, соліст мюнхенської опери, написав концерт для валторни, що міцно увійшов до репертуару валторністів усього світу. Час написання даного концерту практично збігся з періодом, коли вентильна валторна почала завойовувати «місце під сонцем». Ф. Штраус, не будучи професійним композитором, написав концерт для соллючої валторни з оркестром досить простий з погляду композиторської думки, що в інтонаційному і фактурному плані значно поступається Й. Гайдну і В.-А. Моцарту. Проте, ставши першим учителем музики для сина Ріхарда, Франц Штраус своєю виконавською майстерністю «залучив» талант великого Ріхарда для написання валторнової музики.

1.2. Методологія дослідження валторного мистецтва

Валторна – це один з найскладніших та найвиразніших інструментів у складі оркестру та камерного ансамблю. Її здатність передавати широкий спектр емоцій, різноманітність звукових ефектів та технічні особливості гри ставлять її в особливу категорію серед духових інструментів.

Дослідження валторного мистецтва є важливим для розуміння як технічних аспектів гри на інструменті, так і творчих підходів до інтерпретації

музики. Однак, методологія дослідження цього мистецтва є доволі специфічною і вимагає поєднання різних наукових підходів, від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень. Актуальність дослідження валторнового мистецтва обумовлена кількома важливими чинниками. По-перше, в умовах сучасного музикознавства необхідно звернути увагу на специфіку техніки гри та звукоутворення валторни, оскільки це дає можливість не лише розширити наші уявлення про акустику духових інструментів, але й підвищити ефективність навчання та вдосконалення гри на цьому інструменті. Багато аспектів, які стосуються звукової інтерпретації, специфіки використання мундштука та ручних технік, потребують детального наукового осмислення.

По-друге, значна увага до валторнового мистецтва є необхідною в контексті сучасного репертуару. У той час, як багато оркестрових інструментів отримали ширше застосування в новітніх жанрах та експериментальних формах музики, валторна залишається в більшості випадків вірною традиціям класичних ансамблів. Однак наявність численних сольних концертів, а також композицій для камерних ансамблів, створює нові виклики для виконавців, композиторів та педагогів. Відповідно, виникає потреба у систематизації методів інтерпретації, техніки гри та інновацій в репертуарі для валторни.

По-третє, проблема методології дослідження валторнового мистецтва полягає в тому, що на даний час немає єдиного підходу до теоретичного та практичного вивчення цього інструмента, що ускладнює підготовку висококваліфікованих фахівців у галузі виконання та викладання гри на валторні. Більшість наукових робіт зосереджена на техніці гри на валторні або історії її розвитку, тоді як комплексні дослідження, які б поєднували ці аспекти з педагогічними, акустичними та інтерпретаційними складовими, є доволі рідкісними.

Вивчення натуральної валторни та музики, написаної для неї, вписується у широке коло музикознавчих досліджень, присвячених духовим інструментам. На даний час музикознавцями та виконавцями – як

зарубіжними, так і вітчизняними – зроблено значну роботу, що дозволяє простежити магістральний шлях еволюції натуральної валторни, розвитку техніки гри на ній, використання в композиторській творчості різних епох. Спеціальна бібліографія з валторні до 1970 року зібрана в Бібліографічному покажчику Б. Брашля та Бібліографічному довіднику з мідних інструментів М. Фасмана, які складають основу будь-якого дослідження цього інструменту та його репертуару.

У XIX столітті завдяки винайденню клапанної системи валторна стала важливим інструментом у складі симфонічних оркестрів. Це дозволило розширити її діапазон і виразові можливості. Валторна також стала популярною в якості сольного інструмента, що сприяло розвитку численних концертних творів.

У низці праць досліджуються твори для валторни, написані в певних жанрах. Приміром, у статтях І. Палійчук [153; 154] окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни в українському музичному мистецтві, шляхи формування та розвитку, що пов'язані з іменами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Думи та ін. Також проаналізовано вершинні взірці жанру валторнового концерту з оркестром українських авторів та запропоновано його типологію.

Видання Книги рекордів Гіннеса 1977 року ² назвало валторну найскладнішим інструментом в оркестрі (іншим, мабуть, є гобой), тому що висота відтворюваних нот контролюється не лише перетисканням клапанів, але, як і в інших мідних духових інструментах, зміною форми губ і рота (чим вища нота, тим важче на ній грати – і діапазон валторни значно зростає).

Гра на валторні є складним мистецтвом, що потребує високого рівня технічної майстерності та знання акустичних особливостей інструмента. Техніка гри на валторні має свої особливості. Для досягнення правильного звукоутворення важливою є не лише техніка дихання, а й володіння унікальними прийомами гри, такими як застосування різних варіацій звукових

² Книга рекордів Гіннеса – Офіційний сайт: <https://record.org.ua/>

коливань через використання мундштука. Технічні аспекти гри на валторні включають:

- *дихання* – правильне дихання є основою техніки гри на валторні. Музикант повинен мати здатність контролювати своє дихання, використовувати діафрагму для вибудування потужного та чистого звуку;
- *позиції рук* – під час гри на валторні руки використовуються як для затискання клапанів, так і для коригування звучання через чашку інструмента;
- *використання мундштука* – мундштук є основним елементом, який визначає акустичні властивості інструмента. Позиція губ та спосіб втягування повітря через мундштук є важливими аспектами гри.

Дослідження валторного мистецтва вимагає комплексного підходу, який об'єднує різні методи, а саме:

- *аналіз партитур та репертуару* – вивчення класичних та сучасних творів для валторни дозволяє зрозуміти не тільки технічні, але й музичні можливості інструмента. Особлива увага приділяється роботі з партіями валторни в симфонічних творах;
- *акустичні дослідження* – використання технічних засобів для аналізу звучання валторни дозволяє визначити, як зміни в конструкції інструмента чи прийоми виконання впливають на його звучання;
- *інтерв'ю з музикантами-валторністами* – оскільки вивчення валторного мистецтва включає не тільки технічні питання, а й емоційну складову, важливо проводити інтерв'ю з виконавцями та педагогами, щоб зібрати суб'єктивні думки про особливості інтерпретації музики для валторни.

Насьогодні валторнове мистецтво є досить значним пластом музично-виконавської творчості, що відрізняється різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри. Валторнові школи (американська, європейська, японська, українська,

китайська) – самобутні творчі явища, витoki якого лежать у традиціях сольної, оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого та сьогодення.

Зараз у сфері виконавства на валторні продовжується процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару та науково-методичного потенціалу, що дозволяє констатувати про прогресивність впливу цього ходу розвитку на виховання нової генерації валторністів. Немає сумніву в тому, що продуктивність даного процесу не може обійтися без подальшого комплексного виявлення та аналізу закономірностей у галузі теорії та практики гри на валторні, без визначення змістовності виразних можливостей інструменту, стилістики та інтерпретації валторнової музики. І тут особливе місце має належати серйозному вивченню як найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, які пройшли випробування часом та посіли гідне місце у репертуарному доробку виконавців-валторністів, так і новітніх творів.

Як відомо, валторна має важливу роль у складі оркестру. Вона виконує функцію як підтримки, так і виразного сольного інструменту, доповнюючи звучання оркестру і створюючи яскраві темброві ефекти. Особливо важливими є твори, в яких валторна входить до складу групи духових інструментів або виконує сольні партії. Одним із класичних прикладів є використання валторни в творах Л. ван Бетховена, де вона активно взаємодіє з іншими інструментами. Партії валторни у його симфоніях часто мають драматичний або ліричний характер, що дозволяє інструменту виражати найрізноманітніші емоції.

У камерній музиці валторна здобула особливу популярність. В музичних творах для тріо, квартетів та інших малих ансамблів валторна взаємодіє з тембрами інших інструментів. Це створює оригінальні фактурні рішення, де її тембр може бути як основним, так і підтримуючим.

Педагогіка гри на валторні є важливою складовою дослідження валторного мистецтва. Це:

- *індивідуальні заняття* – для кожного студента необхідно розробляти індивідуальну програму навчання, враховуючи його технічні можливості та музичний смак;
- *групові заняття та ансамблі* – виконання в ансамблях дозволяє розвивати навички слухання і взаємодії з іншими музикантами.

Основним завданням є розвиток технічних навичок і вдосконалення музичної інтерпретації. Підходи до викладання можуть варіюватися від класичних методик до сучасних інноваційних підходів. Результати методичних напрацювань видатних валторністів, педагогів щодо вдосконалення виконавської техніки відбилися не тільки у розробці методичних посібників, а й у створенні окремих виконавських шкіл. Як зазначає Є.Чуриков, «... для того, щоб відповідати категорії “виконавська школа”, інструментальне виконавство повинно володіти певними ознаками, які об’єднані в цілісну систему, а саме:

- єдність основних художніх і технологічних принципів виконання;
- групою музикантів-учнів або послідовників відомого виконавця, що об’єднані спільністю творчих принципів і художньої манери виконання;
- високим рівнем виконавчої майстерності послідовників даної школи; серійністю високих результатів;
- єдністю та наслідуваністю методів навчання на інструменті;
- групою педагогів, що притримуються єдиної системи цілей, завдань та методів навчання [229, с. 227]».

Сучасні тенденції у виконанні музики на валторні зумовлені технологічними інноваціями та змінами в музичних уподобаннях. Використання нових матеріалів для виготовлення інструментів, вдосконалення технік гри та нові підходи до інтерпретації класичних творів відкривають нові горизонти для валторного мистецтва. Також важливо зазначити, що сучасні виконавці активно використовують електронні засоби для модифікації звуку валторни, що відкриває нові можливості для експериментування з тембром.

Дослідження валторнового мистецтва включає і психологічні аспекти гри на інструменті. Психологічна підготовка є важливою частиною виконавської діяльності, тому викладачі валторни часто працюють над розвитком емоційної стійкості своїх учнів. Гра на валторні вимагає не лише фізичних зусиль, але й психологічної концентрації. Музикант повинен контролювати свої емоції, щоб не допустити стресу чи перенапруження, яке може вплинути на якість виконання.

Акустичні дослідження валторни дають змогу краще зрозуміти механізм її звуковидобування та вдосконалювати конструкцію інструмента для досягнення більш чіткого і багатого звучання. Нові технології дозволяють створювати більш точні моделі інструментів, які оптимізують акустичні властивості.

Існує кілька проблем, пов'язаних з дослідженням валторнового мистецтва. По-перше, відсутність доступу до старовинних партитур і інструментів ускладнює дослідження історії інструмента. По-друге, недостатньо єдиного підходу до педагогічних методів.

Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості XX – початку XXI ст. з точки зору тенденцій розвитку, специфіки і систематики досліджував В. Громченко [55–58]. Залишаються актуальними праці: з історії оркестровки А. Карса [90], з теорії інструментування – С. Адлера [255].

Важливим підґрунтям у дослідженні валторнового мистецтва є наукові праці, в яких розкриваються питання теорії музичного тембру. Серед важливих – функції тембру. О. Жарков, визначаючи багаторівневність і складність поняття «тембр», називає «... драматургічну, фактурну (мелодичну, гармонічну, власне фактурну), композиційну (синтаксичну та формотворчу), стильову та стилістичну, семантичну та семіотичну, жанрову, культурологічну (дотична до семантичної) та колористичну його функції» [72, с.272]

Аналізуючи подвійну природу функціонування тембру і відповідно функціонування тембру на мовному і мовленнєвому рівнях, дослідник

доходить висновку, що «... тембр має стабільні й мобільні характеристики»; і що «в одному звуці два тембри: тембр власне інструмента і тембр цього інструмента в конкретних умовах» [70, с. 144]. Погоджуючись із Б. Тарасовим стосовно двох типів тембру «локального» та «обумовленого», музикознавець пропонує бінарну опозицію «обумовлений тембр – акомодативний тембр» [там само, с.145]. Вона розкриває цю специфічну властивість тембру, а саме його подвійну природу, пов'язану з використанням в оркестровій партитурі й сприйняттям.

Тембр, здатний до об'єднання різних елементів музичної мови в певну цілісність, і, водночас, представляє собою самостійний параметр звучання. О. Жарков наголошує, що «... подвійний характер тембру посилює подвійність його функціонування в музичному творі: це, з одного боку, іманентна, невід'ємна сутність звучання, а з іншого, багато в чому відокремлена сфера творчого процесу – оркестровка» [70, с.146]. «Обумовлений тембр, як засіб мови, надає інтонації широкі можливості для вибору оркестрового рішення, а акомодативний, як мовленнєвий механізм відібраних мовних засобів, створює унікальність і неповторність художнього рішення» [там само, с.147].

Нарешті, О. Жарков пропонує розгляд «функціонування тембрової тріади», результатом якої постає «темброва інтонація» як рівень висловлювання; вона «створюється у процесі тембрового інтонування, обумовлюючи фонологічну і смислову сутність звучання, злиття якого відбувається на фонемному, морфемному і синтаксичному (точніше, темброво-синтаксичному) рівнях і втілюється в певному оркестровому звучанні» [70, с. 147]. І далі, роз'яснюючи поняття тембрової інтонації, дослідник підкреслює: «Темброва інтонація – це фіксоване відображення (і в нотному тексті, і в реальному звучанні) кореляції інструментального (вокального) оформлення музичного матеріалу і самого цього матеріалу. Специфіка тембрової інтонації полягає в тому, що в її інструментальному оформленні (засобами тембру в певних умовах) виявляється ставлення (суб'єктивне – і композитора, і інтерпретатора) до музичного матеріалу» [там само].

Отже, запропонована методології дослідження валторнового мистецтва може бути в подальшому розвинена в розкритті особливостей використання валторни в різних національно-стильових традиціях.

1.3. Звуковий образ інструмента і його темброобрази в композиторській творчості

Різноманітність композиторської творчості у другій половині ХХ століття багато в чому трансформувала розуміння і сприйняття традиційних явищ музичного мистецтва, канонів художніх творів. У такій загальній парадигмі питання тембру також кардинально змінюються і потребують музикознавчого осмислення.

Тембр, як характер, забарвлення звуку, є одним із найважливіших засобів музичної виразності, що дозволяє розрізняти інструменти та голоси, навіть при однаковій висоті та гучності. Як відомо, він формується гармонічними обертонами, які надають звуку індивідуальності. В музичному мистецтві тембр може бути описаний такими термінами, як «яскравий», «темний», «теплий», «жорсткий» та ін., і має емоційний вплив на сприйняття музичних образів. Г. Косенко, досліджуючи про семантику альта, зазначає: «Тембр також має семантичні властивості, асоціюючи звуки з об'єктами та концепціями, і може передавати інформацію, подібно до мови» [114, с. 6]. Проблематика тембру, підкреслює Г. Косенко, є однією з найскладніших у музикознавстві, оскільки темброві характеристики інструментів часто важко піддаються систематизації. У зв'язки з цим дослідниця пропонує розглядати тембр як «багаторівневе функціональне явище», «комунікативну систему», «аспект музичного мислення» та «компонент музично-драматургічного ряду», що робить його «головною складовою звукоколериту» [там саме].

Ступінь оволодіння композитором та виконавцем художньо-виразними можливостями тембру у всьому різноманітті та багатстві найтонших нюансів

та відтінків його спектру багато в чому визначає свободу творчої уяви та точність використання цього засобу у втіленні авторського задуму. Глибина переживання слухачем змісту музичного твору також знаходиться у прямій залежності від уміння сприймати різноманітність тембрової палітри, відчувати формотворчу, драматургічну та виразну роль тембру. Таким чином, розуміння природи тембру і усвідомлення його як важливого засобу виразності веде до більш точного та яскравого втілення і осмислення художньої ідеї, до більш глибокого розуміння музичного мистецтва загалом.

Насьогодні наукою ще не встановлено, скільки різних тембрових відтінків здатна вловити і усвідомити людина. Однак саме ці знання, на наше переконання, дають можливість вільно творити, повноцінніше чути і глибше вивчати музику. На етапі розвитку музичного мистецтва важливо звернутися до музично-естетичної оцінки художніх якостей тембру, до його вербальних характеристик, адже лише позначивши словом кожен відтінок тембру, можна стверджувати, що він сприймається свідомо, переходить із відчуттів у знання.

Поняття *темброобраз* доповнює концепт «звуковий образ інструмента». Тембр визначає характер звуку, впливаючи на емоційне забарвлення інтонування. Валторна має багатий звук і широкий динамічний діапазон. У сольному виконанні вона вирізняється мелодійністю та виразністю, а в оркестрі доповнює гармонічну вертикаль та контури мелодичних ліній, підкреслюючи багатство ансамблевого звучання.

Н. Рябуха виокремлює онтологічну природу музичних інструментів, зазначаючи: «Виконавець настільки глибоко “вживається” в звукову форму твору, що інструмент стає його органічним продовженням – *звуковим аналогом особистості*» [180, с. 82]. Тобто звуковий образ вбирає в себе органічне поєднання композиторського і виконавського сприйняття виразових акустичних властивостей інструмента, що знаходить прояв у використанні певних виконавських прийомів. «Обумовлений парадигмами пізнання світу і людини, звукообраз розкриває нові творчі можливості для переосмислення звукової дійсності. Світомодельована функція звукообразу пов'язана з

відбиттям специфіки процесів становлення художньої цілісності “духу” часу, культури і типу художньої свідомості» [там саме].

Ю. Чекан запропонував поняття «інтонаційний образ світу». Науковець розглядає його як феномен: «У феномені інтонаційної концепції зав’язуються в один вузол найрізноманітніші виміри: музичне й позамузичне, поодиноке та загальне, змінне та постійне. Так, позамузична філософська ідея матеріалізується у сполученні інтонацій, що обумовлює неповторність конфігурації інтонаційного образу світу – власне музичного феномену». [222, с. 231]

Саме в індивідуальному досвіді осмислюються «інтонаційний образ світу», що на думку Ю. Чекана, «... конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» [222, с. 137]. Дослідник відмічає: «Аналіз жанрово-інтонаційних витоків тематизму як виявів просторово-часових та смислових параметрів інтонаційного образу світу дає можливості виявити таку складову тексту і, відповідно, створеного ним інтонаційного образу світу, як “точка зору” автора» [там саме, с. 219].

Ю. Ніколаєвська, досліджуючи музичний інструмент як звукообраз світу, підкреслює: «Звукообраз інструмента – важливий концепт інтерпретології, а його створення базується на свідомих комунікативних стратегіях виконавців» [145, с. 201] і пропонує наступне визначення – «звуковий образ інструмента – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (*фізичний когнітивний рівень*) та топоном, пов’язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер звучного твору, його темпоральні характеристики (*художній когнітивний рівень*). Сумарність цих параметрів складає певний код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухацького сприйняття» [там саме, с. 206].

Саме у контексті оркестрової партитури, у взаємодії з іншими інструментами та інструментальними групами здійснювався відбір оптимальних засобів виразності валторни, визначалися її художні функції,

формувався характерний експресивно-образний тип, який зробив цей духовий інструмент носієм відомих знакових, семантичних характеристик.

У дисертації Р. Каширцева уточнено та обґрунтовано поняття «темброво-фактурний модус», «модус інструментування», «інтерпретаційний потенціал тембру та фактури»; підкреслено єдність тембру та фактури як факторів звуковиразовості [99, с. 90]. Х. Юрко розглянула різні аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі [247].

У свою чергу еволюція художніх та технічних властивостей валторни активно впливала на вигляд симфонічної партитури, техніку оркестрування та формування індивідуальних, авторських оркестрових стилів. Згідно з Ден Цзякунем, «... темброво-інтонаційна семантика є аналітичним підходом, що вивчає виразне значення, яке міститься у самій якості звучання інструментів, виходячи з “інтонаційної концепції” В. Москаленка та концепції “інтонаційного образу світу” Ю. Чекана» [65, с. 143]. Аналізуючи темброво-інтонаційну семантику в духових партіях сюїти «Жовта ріа – Золотий берег» Чжу Цзяхе, дослідник підкреслює, що духові інструменти відіграють «надзвичайно важливу роль» як «знаки образно-емоційної семантики твору», підкреслюючи також, що «... мідні духові інструменти представляють темброво-інтонаційні моделі, що мають семантику закликів і напруження з одного боку, та світла, краси, повнозвуччя з іншого» [там само].

Цзоу Вей зазначає, що в музиці ХХ століття «... зростаюча роль тембра в ієрархії звукових виразних засобів стає все більш очевидною», перетворюючись на «один із найсуттєвіших компонентів музичної системи» та здатний виконувати «самостійні змістовні та конструктивно-організуючі функції» [219, с. 584]. Він також підкреслює, що *темброколорит* часто виступає як «концепція, що стимулює виникнення творчих ідей» [там само, с. 585].

Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи

звуквидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються *темброві архетипи інструментів*, що формують певний інструментальний стиль. Як зазначає Н. Рябуха, досліджуючи звуковий образ фортепіано, «... в історії інструментальної культури трактування звукообразу інструмента пов'язане із умовами його побутування, що закріплює різні “образні амплуа”. Однак, перетворення його у творчості кожного композитора є індивідуальним, оскільки пов'язане із пошуком колористичних звучань та оригінальних звукообразів» [180, с.82].

Митці по-своєму реалізують звукові можливості інструменту відповідно до жанрово-стильової, семантичної та інтонаційної специфіки своїх творів, пристосовують до авторського задуму весь їх технічний, акустичний та виразний потенціал³.

Сучасне мистецтво гри на валторні постійно звертається до минулого, до його спадщини і живої практики. У цьому діалозі культур завжди виникає проблема сприйняття і розуміння чужих культур (їх своєрідності та внутрішніх взаємозв'язків).

Валторна виділяється серед мідних духових інструментів кількістю обертонів, найширшим діапазоном і найдовшим розтрубом. Він сильний і потужний у високому регістрі, багатий і м'який у низькому, блискучий у високому, м'який і ліричний у середньому і нижньому регістрах, і це особливе звучання дозволяє валторні добре поєднуватися з іншими голосами в оркестрі.

Валторнове мистецтво пройшло тривалий шлях еволюції, який характеризується особливою естетикою виконання та стилістикою творів, різноманітними формами інструментально-інтерпретаційної практики. Використання валторни в музичній практиці різних епох утвердило її як один з основних оркестрових, а також сольних інструментів.

Чжан Є присвятив своє дослідження «... трансформаційним змінам звукообразу валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації» та «історико-

³ Це відбивається й у процесі виконавської інтерпретації, оскільки виконавець узгоджує запропоновану звукову ідею з прийомами звуквидобування та індивідуальною манерою виконання.

культурним особливостям валторнового мистецтва» [225, с. 2–3]. Звукообраз представлено як «... універсальну категорію, яка передбачає процес створення музичного взірця під час композиторської та виконавської практики, а також процес його сприйняття слухачами» [там само]⁴. Визначення поняття ґрунтується на валторновому виконавстві в контексті інтерпретаційних процесів.

Вивчення специфіки творів для валторни вписується у широке коло музикознавчих досліджень, присвячених духовим інструментам. На даний час шлях еволюції інструменту в композиторській творчості різних епох представлено Бібліографічному покажчику Б. Брашля та Бібліографічному довіднику з мідних інструментів М. Фасмана, в дослідженнях Р. Морлі-Пегга, Дж. Хамфрі, М. Гарсена-Мару, Ф. Фаркаса, К. Янецького. Особливий інтерес представляють праці, в яких акцентовано увагу на історико-стильових особливостях валторнової музики – це монографія В. Березіна, дослідження Л. Беленова, де висвітлюється використання та трактування натуральної валторни в оркестрових партитурах композиторів епохи Бароко та віденських класиків. При вивченні проблем інструментознавства та інструментування у нагоді дослідження К. Закса, Р. Модра, А. Байнеса, А. Карса. В. Кожухаря.

Сучасне музикознавство дедалі більше орієнтується на пошук нових методологічних підходів до інтерпретації художніх творів. У цьому контексті особливої актуальності набуває залучення метафізичної проблематики, оскільки вона дозволяє розкрити музичні явища не лише у формально-звуковому вимірі, а й у широкому культурно-смысловому полі. Сам термін «метафізика» походить від грецького «τὰ μετὰ τὰ φυσικά» (буквально – «те, що йде після фізики») і традиційно позначає сферу абстрактних понять, які, попри нематеріальність, мають визначальний вплив на людський досвід.

Застосування метафізичного підходу в музикознавчих дослідженнях передбачає міждисциплінарну взаємодію з філософією, культурологією та

⁴ В дисертації Чжан Є також узагальнено основні характеристики звукообразу в сучасній китайській оркестровій духовій музиці на прикладі творчості Ін Циня, Ван Хешена, Джі Ченга. Західноєвропейська традиція представлена ансамблевими творами за участю валторни Л. ван Бетховена та І. Мошелеса [225].

іншими гуманітарними дисциплінами. Зокрема, порівняльне вивчення міфологічних систем різних народів дає змогу виявляти універсальні закономірності, що поєднують окремі культурні традиції.

Не менш суттєвим у процесі теоретичного аналізу музики є розгляд її семантичних аспектів. Семантика, яка виникла в межах мовознавства як наука про значення, в сучасному гуманітарному знанні тісно пов'язана з логікою, семіотикою та психологією, що відкриває широкі можливості для міждисциплінарних досліджень. У музичному контексті семантика спрямована на вивчення змістовної функції елементів музичної мови та звукових образів, що формують художню цілісність твору.

Розуміння семантики музики має особливе значення для виконавця, адже саме воно забезпечує глибину й переконливість інтерпретації. Специфіка музичної семантики полягає в тому, що її предметом виступають не окремі факти чи явища культури, а структурні елементи музичного мовлення, через які розкривається художній зміст. Тембр і фактура є важливими елементами музичного твору для розуміння його змісту. Сучасні музикознавці звертаються до дослідження тембрової семантики музичного твору чи певного інструменту (Г. Косенко «Темброва семантика альту як художня метасистема» [114], Цзу Лінжуй «Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії» [220], Х. Юрко «Семантика тембрів струнно-смічкових інструментів у творах українських композиторів» [248] тощо), але тембровій семантиці валторни і творам для цього інструмента ще не приділено достатньої уваги.

Отже термін *темброобраз* означає **стійкий комплекс слухових, культурних, асоціативних та семантичних значень**, закріплених за певним тембром або групою тембрів. Темброобраз формується на трьох рівнях:

- 1) **акустичному** – фізичні властивості звуку, спектр, атака, резонанс.
- 2) **інтонаційно-стилістичному** – типові формули, прийоми, жанрові моделі, історичні функції інструмента.
- 3) **семантичному (семіотичному)** – символи, асоціації, культурні коди.

Валторна належить до інструментів з особливо багатим темброобразом, адже її еволюція пов'язана з мисливськими обрядами, королівськими церемоніями, військово-сигнальною сферою, фольклорними та природними звуками.

Таким чином, кожне залучення валторни в оркестрово-драматургічний контекст несе значуще семантичне навантаження.

Як відомо, до появи оркестрової валторни у сучасному розумінні її предком був мисливський ріг, що виконував сигнальну, комунікативну та ритуально-церемоніальну функції. Це визначило первинні характеристики тембру, а саме: просторова гучність; кругла, «золотиста» барва з виразним резонансом; архаїчні інтонаційні формули.

У добу Високого бароко валторна стає інструментом аристократичної репрезентації. Вона уособлює владу, полювання, а також урочистий «блиск» придворно-парадових дійств. Саме ці значення Й.-С. Бах майстерно інтегрує в тембровий задум Бранденбурзького концерту № 1.

Тембр валторни у музичному мистецтві бароко сформувався як комплексна знакова система, в якій акустичні властивості натурального інструмента взаємодіють із культурно-історичними семантичними нашаруваннями. У творчості Й.-С. Баха валторна – не просто входить у склад оркестру, вона є важливим **темброобразним носієм**, що формує структурну та смислову драматургію твору. Бранденбурзький концерт № 1 (BWV 1046) є унікальним прикладом інтеграції валторни у тканину *concerto grosso*, де темброобрази та жанрові асоціації відіграють провідну роль.

У концерті задіяно *in F*, які звучать переважно в групі *ripieno*, створюючи верхню яскраву лінію тембрової вертикалі. На відміну від скрипки, флейти або гобоя, валторна у Й.-С. Баха не бере участі у епізодах *concertino*, але виконує структуроорганізуючу функцію в *tutti*. Це створює контрастність тембрових площин – легкість і гнучкість концертуючих інструментів протиставлена важкому, “золотому” тембру валторн.

Оскільки у валторн XVIII ст. були відсутні вентиля, вони використовували натуральний звукоряд, який обмежував мелодичні можливості, але надавав звучанню: архаїчну міцність; чистоту інтервалів; фанфарну інтонаційність; органічну спорідненість з тональністю концерту *D-dur*. Композитор не лише враховував ці особливості, він склав темброву драматургію навколо них, стилізуючи весь твір у мисливсько-церемоніальній манері.

У другій частині валторни повністю відсутні. Це не технічна перерва, а продумана драматургічна стратегія. Відмова від валторн переводить звучання в іншу семантичну площину: від зовнішнього – до внутрішнього, від урочистості – до камерності. Таким чином, валторна у Бранденбургському концерті № 1 – це не просто барвистий інструмент оркестру, а семіотичний центр твору, через який Бах організовує структуру, смисли й образно-символічний спектр концерту.

Темброобраз валторни в Бранденбурзькому концерті № 1 Й.-С. Баха є одним із найяскравіших прикладів тембрового мислення епохи бароко. У цьому творі валторна функціонує не лише як інструмент із певною акустичною характеристикою, а як **знаковий інструмент**, що формує жанрову, семантичну, драматургічну та символічну структуру. Її звучання поєднує природний архаїчний код, придворну репрезентативність, просторову вертикаль, енергію фанфарного жесту та циклічну драматургічну логіку. Завдяки цьому тембр валторни стає ключем до розуміння концепції всього концерту.

Тембровий розвиток валторни від бароко до класицизму демонструє, як технічні зміни інструмента і зміна естетичних пріоритетів вплинули на темброобраз. Якщо у бароко валторна була *золотисто-фанфарною, символічною та структуроутворюючою*, то в класицизм вона стає *гнучкою, виразною, інтегрованою у оркестровий колорит*. Таким чином, еволюція валторни відображає загальну трансформацію оркестрового мислення та тембрової культури XVIII–початку XIX століття.

Таблиця 1. Порівняльний аналіз тембру валторни в епоху бароко і класицизмі

Характеристика	Бароко	Класицизм
<i>Тип інструмента</i>	Натуральна валторна	Вентильна/хроматична валторна
<i>Мелодика</i>	Обмежена натуральними гармоніками	Повна хроматика, складні лінії
<i>Темброва палітра</i>	Фанфарна, яскравомідна, архетипна	Гнучка, тепла, виразна, лірична
<i>Тематизм</i>	Фанфари, репрезентація, мисливський образ	Мелодична інтеграція, оркестрове колорування, драматургія
<i>Семантика (символіка)</i>	Аристократична велич, природа, мисливство	Емоційна палітра, психологічна виразність
<i>Оркестрові функції</i>	<i>Ripieno</i> , підтримка <i>tutti</i>	<i>Concertino</i> та <i>tutti</i> , сольні партії, колористика

У творчості Р. Штрауса валторна є, за визначенням Е. Вайнера, «інструментальним символом героїчного космосу»; дослідник доводить, що «... композитор наділяє її роллю не лише тембрового маркера, а й драматургічного координатора оркестрового простору» [297, с. 48]. У французькій школі, навпаки, «... переважає принцип фрагментарної оркестрової палітри, де валторна несе відтінкову, імпресіоністичну функцію» [270, с. 91].

У китайських композиторів (Ши Юнкан, Сунь Дафан), як зазначає Хан Х.: «... валторна дедалі частіше використовується як інтонаційний знак, що поєднує традицію з сучасністю» [278, с. 35].

Таким чином, оркестрове функціонування валторни у різних національних школах демонструє не лише естетичні, а й культурно-сміслові розбіжності. Функціонування валторни в австро-німецькій, французькій та китайській оркестрових традиціях має свої відмінності.

Якщо в німецькій традиції вона набуває символічного масштабу, то у французькій – імпресіоністичної нюансованості, а в китайській – стає знаком культурної модернізації. Валторна, отже, є не лише тембровим ресурсом, а й *акустичним носієм національного музичного мислення*. У сучасному музикознавстві усе частіше підкреслюється значення тембрової специфіки інструментів як маркерів національного стильового мислення. Валторна у цьому контексті постає не лише як частина оркестрової палітри, а як індикатор глибинних художньо-ментальних засад, національного стильового мислення тієї чи іншої музичної культури.

Питання інтерпретації звукового образу валторни виходить далеко за межі чисто акустичного або технічного аналізу. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі зростає увага до філософських аспектів музики, особливо в її здатності до трансляції глибинних екзистенційних змістів. Відтак тембр валторни, з її внутрішньо контрастним поєднанням м'якості та героїзму, стає виразником напруженої діалектики між суб'єктивним і надособистісним, між ліричним переживанням і монументальною знаковістю.

Семантична амплітуда валторни дозволяє розглядати її як «метафізичний голос» оркестру. За свідченням численних виконавців, звучання валторни часто викликає у слухача відчуття далечини, заклику, пам'яті або навіть передчуття. Цей афективний потенціал пов'язаний не тільки зі специфікою інструментального регістру, але й з історичними нашаруваннями його функціонального вжитку – від мисливського рогу до інструмента-голосу долі в симфонічних драмах Й. Брамса, Г. Малера чи Р. Штрауса.

Філософське осмислення музичного тембру, започатковане ще в естетиці романтизму, отримало нове прочитання у XX столітті. Звук сприймається як

ідея, що реалізується в матеріальному просторі, а тембр – як прояв чуттєвості в раціоналізованому світі. У контексті валторнового мистецтва ці міркування дозволяють побачити в тембрі валторни не просто акустичну ознаку, а носій глибокого образного коду – такого, що передає складні стани свідомості: тремтіння, розгубленість, ностальгію, геройське піднесення.

Особливою є роль валторни у творах меморіального характеру. Так, у «Німецькому реквіємі» Й. Брамса партії валторн несуть не лише ліричне забарвлення, але й внутрішню зосередженість, схожу на акт медитації. Вони ніби зводять у метафору ідею спокою після втрати. У «Пісні про землю» Г. Малера валторни виступають як звукові маркери переходу, вказуючи на межові стани між буттям і зникненням, між землею і небом. Таке трактування тембру дозволяє говорити про валторну як про «голос віддаленої пам'яті» – внутрішньо зворушливий, іноді навіть травматичний в емоційному плані.

У китайській філософській традиції (зокрема в контексті даосизму) звук асоціюється з невидимим життєвим рухом – «ци» (氣), диханням світу. Така перспектива відкриває нові горизонти для розуміння семантики валторни в китайському мистецтві другої половини XX століття. Концерт Ши Юнкана «Меморіал» – один із прикладів, де звуковий образ валторни постає в якості духовного провідника, голосу-посередника між поколіннями, між живими й мертвими. Валторна тут не імітує плач або стогін – вона втілює тишу після цих емоцій, що звучить мовчки, але зсередини (Див. підрозділ 3.2).

Таким чином, екзистенційна семантика звукового образу валторни розгортається в площині трьох взаємопов'язаних координат: історичної (традиція мисливського сигналу та романтичної символіки), темброво-психологічної (ефект дистанції, заклику, пам'яті) та філософсько-онтологічної (звукова межа між видимим і невидимим, між присутністю та втратою).

У сучасному музикознавстві активізується міждисциплінарний інтерес до тембру як синестетичного явища – тобто такого, що має потенціал одночасно викликати слухові, зорові й навіть тактильні образи.

Тембр валторни надзвичайно багатий в асоціативному полі. У багатьох композиторів і виконавців звук валторни асоціюється з кольором *золотим*, *буриштиновим*, *мідним* або навіть *сизо-сірим* – залежно від регістру. Середній регістр у *forte* часто описується як «*вогняно-золотий*» або «*сонячний*», тоді як *pianissimo* у верхньому регістрі – як «*димчастий*», «*восково-білий*», «*туманий*». Ці описові метафори, що передають колір, фактуру, стан, засвідчують синестетичну глибину тембрового досвіду.

Композитори, відомі своєю увагою до синестезії, неодноразово підкреслювали значення валторни в колористичній палітрі партитури. О. Мессіан, наприклад, визначав тембр валторни як «запах лаванди і мідних лісів» [90, с. 87]. У його «*Turangalila-Symphonie*» валторнові партії мають не лише ритмічну чи мелодичну функцію, а фактично – колористичну, що «фарбує» музику певним емоційно-смісловим відтінком.

У цьому контексті показовим є вплив валторни на аудіо-візуальні мистецтва. У фільмах Стенлі Кубрика («*A Space Odyssey*», 2001) або А. Тарковського («Жертвоприношення») партії валторни в саундтреках виконують функцію «підсвічування простору» – тобто звукової репрезентації візуального середовища, передаючи атмосферу часу, величі або трансцендентного страху. У таких випадках валторна стає не просто інструментом, а «світлом у звуці».

У китайській традиційній культурі кольори також мають семантичну насиченість, що відбивається у звуковій палітрі. Наприклад, зелений і нефритовий – це кольори мудрості й рівноваги; саме вони пов'язані з валторною в деяких сучасних китайських оркестрових творах (напр., у музиці Лю Сяоду). Валторна тут інтерпретується як тембр-медіатор між природним і штучним, між людиною й ландшафтом.

У підсумку, синестетичний підхід до аналізу звукового образу валторни дозволяє вийти за межі акустичної конкретики й виявити в тембрі інструмента міжсенсорний потенціал – здатність одночасно звертатись до слуху, зору,

емоційної інтуїції слухача. Це перетворює валторну на активного учасника не лише музичного, а й візуально-психологічного дискурсу культури.

Сучасна кіномузика є важливим артефактом аудіовізуальної культури, в якій звук стає не лише акомпанементом зображення, а повноцінним семантичним носієм. Особливо значну роль у цьому контексті відіграє валторна – її тембр здатен створювати асоціації з героїзмом, самотністю, втратою, сакральністю або навіть містикою.

Валторна часто використовується в кіномузиці як тембровий еквівалент «героя в тіні» – символу внутрішньої боротьби, пафосу або меланхолії. У творчості Джона Вільямса валторна є ключовим інструментом для вираження епічного масштабу (фільми «*Star Wars*», «*Indiana Jones*»). Вона супроводжує образ джедая, звучить у кульмінаційних моментах як знак морального вибору. Її м'який, але потужний тембр ніби окреслює моральні обриси персонажа. Важливою функцією валторни в кіномузиці є ефект ретроспекції. У саундтреку Ханса Циммера до фільму «*Inception*» валторна використовується у моменті, що символізує повернення до спогадів, «занурення» в глибини пам'яті. Її поодинокі, розтягнуті звуки створюють враження тимчасової паузи, емоційної задуми. У фільмі «*Gladiator*» такий же ефект – поєднання героїзму та трагічності – виникає завдяки контрапункту валторни й струнних.

В українській кіномузиці валторна також поступово набуває значення інструмента символу. Наприклад, у саундтреку М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків» валторновий тембр позначає зв'язок з природою, архаїкою, гірською елегійністю. Це асоціюється з інтонаційною спадкоємністю гуцульських духових інструментів, але переосмислено в академічній стилістиці.

Валторна – єдиний мідний духовий інструмент, який у саундтреку може з однаковою переконливістю виконувати як функцію внутрішнього монологу, так і сигнального знаку. У цьому сенсі її функціональна гнучкість набуває наративного значення – вона стає «персонажем» музичної дії. У сценах

епічного контрасту (битви – спогади; натовп – одинак; перемога – траур) саме валторна озвучує емоційний центр конфлікту.

Темброва специфіка інструмента дозволяє легко трансформуватись у різні «жанрові маски»: у фентезі – вона віщує пророцтво, у трилері – створює ілюзію простору, у військовому фільмі – звучить як дзвін пам'яті. Тому звукорежисери, працюючи з композиторами, часто залишають валторнову лінію недоописаною в партитурі – дозволяючи виконавцеві «імпровізувати внутрішнім сенсом», що також актуалізує її як інструмент суб'єктивної інтерпретації.

Важливою є й роль валторни в *електроакустичній* музиці. У творах композиторів-постспектралістів (Ж. Гарру, Т. Мюрай) валторна часто обробляється через ефекти *delay*, *pitch shift*, *granular synthesis*, що дозволяє відчутти її як «інструмент-привид», тембровий рельєф, що трансформується у реальному часі. Валторна стає частиною звукового ландшафту, де розмиваються кордони між акустичним і цифровим, між диханням людини і машиною.

В експериментальній музиці Південної Кореї, Китаю, Японії валторна залучається в перформанси і мультимедійних композиції. У творах Рю Ічі Сакамото або Танаки Хідекі можна зустріти валторну, що виконує фрагментовані партії з великими паузами, що символізують «інструмент у тиші». У китайському медіа-арті з'являються концептуальні інсталяції, де валторна використовується як «носій дихання простору» – наприклад, у композиціях Сюй Хуейліня.

Таким чином, темброобрази валторни, що складають її звукообраз, демонструють стилістичну різноманітність. Вона не лише адаптується до різних звукових контекстів, але й змінює свої функції – від сольного голосу до тембрового середовища, від ритмічного маркера до символу культурної інтермедіальності.

Висновки до Розділу 1

Вивчення витоків валторнової виконавської культури довело, що валторна пройшла довгий шлях еволюції, подібно до інших інструментів групи мідних духових, та її удосконалення пов'язане з загальним розвитком музично-виконавської традиції. Багатовіковий розвиток валторни доводить, що вона могла виникнути скрізь де жила людина, проте жодна нація не може зарахувати себе до першовідкривачів цього музичного інструменту. Знадобилися десятиліття, щоб із примітивно звучання пастушого ріжка зробити досконалий інструмент круглої вигнутої форми з конічною трубкою та широким розтрубом.

Перші згадки про інструменти, які можна асоціювати з валторною з'являються в європейських джерелах XVII століття. На цьому етапі наукового осмислення інструмента майже не існує: історичні факти зосереджуються здебільшого в трактатах з органології, де основна увага приділялась її технічним характеристикам і побутовій ролі.

Ситуація поступово змінилась у XVIII столітті, коли валторна увійшла до оркестрового складу оперної та симфонічної музики. Розпочався перший аналітичний етап історіографії: з'явилися теоретичні праці, де порушувались питання штучної зміни висоти тону (техніка рукою в раструбі), що має не лише практичне, але й концептуальне значення для розуміння розвитку інструмента як засобу художньої виразності.

Історіографія валторнового мистецтва у XIX столітті формувалась під впливом двох чинників: розширення оркестрового складу та зростання інтересу до віртуозного виконавства. У цей період з'явилися перші спеціалізовані методичні посібники та наукові праці з аналізом художніх функцій валторни в творах романтиків.

У дослідженнях представників німецької музикознавчої школи валторна в цей період постала не лише як оркестровий інструмент, а й як символічний носій емоційного, часто героїчного або містичного образу. Такі інтерпретації мали тривалий вплив на подальше сприйняття інструмента у XX столітті.

У першій половині XX століття валторнове мистецтво активно інституціоналізувалося: у провідних консерваторіях Європи та США виникли класи валторни, а дослідники почали осмислювати інструмент в аспекті тембрової поетики та еволюції виконавської техніки.

Починаючи з 1950-х років, історіографія розширюється за рахунок мультидисциплінарних підходів. Особливо помітною була поява робіт, що поєднували музикознавство з філософією музики, зокрема в напрямі герменевтики, де валторна трактується як голос-посередник між суб'єктивним і об'єктивним простором композиції.

На цьому етапі також помітно зростання уваги до композиторських новацій: дослідники аналізують не лише твори для валторни соло, але й ансамблеві та камерні музичні композиції, у яких валторна розкривається як тональний модифікатор і тембровий центр.

Історіографія валторнового мистецтва останніх десятиліть зазнає значної трансформації. По-перше, відбувається «деєвропеїзація» дослідницького поля – розширюється спектр національних музичних традицій, у яких валторна інтегрується у місцеву стильову систему. Зокрема, зростає інтерес до китайської валторнової школи, до тембру валторни як носія національного образу.

Окрему лінію становить історіографія педагогіки гри на валторні. Від класичних посібників XIX століття до сучасних мультимедійних курсів – усі вони не лише формують технічну базу, а й відображають еволюцію естетичних уявлень про інструмент. Значну роль відіграють також мемуарні джерела, які дозволяють осмислити трансформації стилю виконання в різні історичні періоди.

Дослідження валторнового мистецтва є багатограним і потребує використання різних методологічних підходів, від акустичних досліджень до аналізу творчості композиторів. Інструментальний, педагогічний та інтерпретаційний аспекти гри на валторні залишаються актуальними напрямками для наукових пошуків, що дозволяє краще розуміти і розвивати це

унікальне мистецтво. Вивчення валторнового мистецтва як окремої галузі музикознавства є надзвичайно важливим і необхідним кроком для подальшого розвитку не лише практичного виконання, але й теоретичного осмислення цього інструменту в умовах сучасної музичної культури. Основні методологічні підходи до дослідження валторнового мистецтва зосереджуються на техніці гри, педагогічних аспектах, інтерпретації та аналізу репертуару, а також акустичних та психологічних аспектів гри на валторні. Перспективи розвитку валторнового мистецтва включають не лише вдосконалення техніки виконання та педагогічних методик, але й розширення репертуару інструмента та інтеграцію його в новітні музичні напрямки.

Темброобрази валторни, що складають її звукообраз, демонструють стилістичну різноманітність. Вона не лише адаптується до різних звукових контекстів, але й змінює свої функції – від сольного голосу до тембрового середовища, від ритмічного маркера до символу культурної інтермедіальності.

Темброобрази валторни виокремлюються в конкретних музичних творах в залежності від їх семантичного змісту і складають панораму уявлень про валторнове звучання в цілому. Саме воно і складає поняття *звуковий образ валторни*. В наступних розділах дослідимо специфіку і характер прояву темброобразів валторни в творчості композиторів, що належать до різних національно-стильових традицій.

РОЗДІЛ 2

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ В ІСТОРИЧНІЙ ПАНОРАМІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Австро-німецьке валторнове мистецтво: класико-романтичні традиції

2.1.1. Валторна в жанрово-стильовій системі В.-А. Моцарта: від тембрового архетипу до звукообразу

Концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта посідають особливе місце в репертуарі цього інструмента. Твори відзначаються високим рівнем технічної і емоційної складових партії солюючого інструмента, демонструють глибоке розуміння композитором можливостей валторни як з точки зору тембрового забарвлення, так і з боку інструментальної техніки.

Проаналізуємо чотири концерти для валторни В.-А. Моцарта з акцентом на визначенні ролі валторни у загальній оркестровій палітрі.

Австрійський валторніст-віртуоз Йозеф Ляйтгеб (1745–1811), який володів здатністю «співати» на валторні оксамитовим звуком, надихнув В.-А. Моцарта на створення у Вені чотирьох концертів для валторни з оркестром (KV 412, 417, 447, 495), три з яких композитор присвятив йому, а також Квінтета *Es-dur* для валторни і струнних (KV 407)⁵.

У контексті аналізу концертів для валторни важливо зазначити, що Моцарт застосовував строгі формальні засади, що притаманні сонатній формі, де експозиція задає тематичну основу, розробка розкриває її різні грані через відхилення, нові темброві сполучення, а реприза повертає слухача до первинного музичного матеріалу з певними змінами, що свідчить про вплив розробки на загальну форму твору. Такий підхід дозволив забезпечити цілісність композиції, де кожна частина має свою функцію в створенні загальної художньої ідеї. «Музична ідея, – за визначенням В. Москаленка, – це

⁵ Тричастинний цикл Квінтету обумовлює близькість твору до жанру інструментального концерту.

провідна закономірність у звучанні майбутнього твору, яка, будучи уявленою в узагальнених музичних значеннях, відіграє роль певної музично-інтонаційної установки. На відміну від музичного задуму, котрий може бути переданий словами, музична ідея твору виражається виключно мовою музики» [136, с. 98].

Концерт № 1, *D-dur* складається з двох частин – сонатного *Allegro* і рондо. В.-А. Моцарт використав подвійний склад оркестру, представлений струнною групою у повному складі (перші та другі скрипки, альт, віолончель та контрабас), неповною групою дерев'яних духових (гобой і фагот) і валторною *in D*.

I частина написана у формі сонатного *Allegro* в тональності *D-dur*; за рахунок наявності лише головної партії (далі – ГП) в оркестрі та відсутності сполучної й побічної (далі – ПП) має скорочену експозицію. За характером ГП лірична та світла, В.-А. Моцарт репрезентує в ній *кантиленні* можливості валторни. З інтонаційної точки зору для ГП характерно: висхідний стрибок на кварту із затакту; неодноразове оспівування тоніки; висхідна секундова інтонація (D_2-T_6), що підкреслює основну тональність концерту; прохідні звуки, артикульовані штрихом «коротка ліга» на сильній долі такту; стрибки з подальшим мелодичним заповненням. Головна партія містить три побудови (11+10+8): спочатку тема звучить у перших скрипок (тт. 1–11), у другому реченні відбувається її розвиток у партії оркестру (тт. 11–21), в останньому – експонується у солюючої валторни (тт. 21–29). Таким чином, можемо розглядати експозицію ГП в межах простої тричастинної форми, де експозиція у соліста є репризою. Темброобраз валторни – *лиричний*.

У сполучній партії (далі – СП) у тт. 30–37 відбувається модуляція у тональність домінанти – *A-dur*, в якій проводиться побічна партія у валторни. ПП за характером контрастує з ГП, тема складається з двох елементів: *танцювально-граціозного* та *аріозного* у вигляді мелодії «широкого дихання». У ПП змінюється фактура, в ній з'являються характерні для В.-А. Моцарта *гумористичні* риси, що проявляються за рахунок коротких фігурацій

шістнадцятими тривалостями, повторів мелодичних фігур, поверненню до однакових тонів ладу. Другий елемент ГП за характером контрастує з першим, в ньому присутні широкі розспівні інтонаційні ходи (на октаву, септиму, квінту), висхідні стрибки заповнені низхідним рухом. Окрім інтонаційно-мелодичного контрасту В.-А. Моцарт залучає і ритмічний: використання мелізмів (тремоло), тріолей, ритмічної групи «одна восьма та дві шістнадцяті». Завершується експозиція I частини оркестровим проведенням заключної партії та затвердженням тональності *A-dur*. Темброобрази валторни – *танцювально-граціозний, аріозний, гумористичний*.

Розробка відкривається проведенням ГП в тональності *A-dur* (тт. 61–72) у перших скрипок в високому регістрі (квінтою вище у порівнянні з експозиційним викладенням), відповідно тема зазнає тембрового та тонального розвитку. Поряд з цим, мелодична лінія також трансформується – з’являється низхідна інтонація замість висхідної, яку композитор підкреслює неодноразовим повторенням; додаються короткі мотиви, що виникають завдяки композиційному прийому дроблення та використанню восьмих пауз. Розробка побудована на матеріалі ГП; в той же час присутній і новий контрастний тематизм – у партії соліста (тт. 72–78). Тема побудована на елементах сполучної та побічної партій: вона комбінує в собі і *фанфарне* звучання (риса сполучної), що характерне для валторн, і *кантиленний* початок за рахунок крупних тривалостей та низхідного стрибка на сексту (кореляція з побічною партією). Після цього повертається ГП у перших скрипок в субдомінантовій тональності *G-dur*, яка відразу співставляється з *ліричним* звучанням з рисами *меланхолії* у валторни в *e-moll*. Таким чином, В.-А. Моцарт підкреслює жанрову природу концерту, що полягає у змаганні між оркестром і солістом та співвідношенні контрастів. Розробка завершується оркестровим *tutti* – це домінантовий предикт, де відбувається модуляція з *A-dur* в *D-dur*. Темброобрази валторни – *фанфарний, співочий, лірико-меланхолічний*.

Динамізована реприза розпочинається точним проведенням ГП у валторни в тональності *D-dur*, після чого відбувається розвиток тематизму на

елементах СП та розробки. Далі в основній тональності звучить ПП в оркестрі та розвиваються елементи ГП. У репризному розділі звучить видозмінена ПП у соліста, її стрімкі висхідні пасажі містять риси *імпровізаційності* та нагадують каденцію соліста. Завершується I частина оркестровим *tutti* життєстверджуючої заключною партією в тональності *D-dur*.

Отже, В.-А. Моцарт у I частині Концерту для валторни з оркестром № 1, *D-dur* розкриває різні темб्रोобразні та виконавські можливості валторни: співучість та ліричність (ГП), скерцозність та жартівливість (перший елемент ПП), фанфарність (СП), кантиленність (другий елемент ПП), віртуозність та імпровізаційність (ПП в репризному проведенні).

II частина *Allegro* написана у формі рондо (*ABACADA+Coda*) в тональності *D-dur*. Рефрен має форму квадратного періоду (8+8): тема спочатку проводиться в партії оркестру, а потім у соліста. За характером тема *галантна* та *вишукана*, має риси танцювальності. Мелодична лінія містить часті повтори звуків та мотивів, що надає темі *гумористичних* рис. Перший епізод (тт. 16–36) в тональності домінанти *A-dur* розвиває тематизм рефрену, при цьому провідним виступає діалогічність між партіями соліста та оркестру завдяки прийому імітації. Знову повертається рефрен в основній тональності: спочатку тема звучить у соліста, а потім в оркестрі. Фактура оркестрового проведення видозмінена, в ній присутні фігурації шістнадцятими тривалостями та гамоподібні пасажі. Перед другим епізодом В.-А. Моцарт використовує доволі ніжну (*dolce*) та контрастну за характером зв'язку (тт. 54–58), в якій відбувається модуляція в однойменну тональність *d-moll*. Другий епізод (тт. 58–92) завдяки ладотональній (*d-moll*) мелодичній трансформації контрастує з рефреном. Тематизм набуває пісенних рис завдяки відсутності повторюваності, як це було у рефрені, та ширшого діапазону мелодії, адже від самого початку тема починається зі стрибка на висхідну кварту з подальшим висхідним рухом. За рахунок достатньо розгорнутого другого епізоду можемо вбачати в II частині Концерту № 1 риси тричастинності. Рефрен звучить досить загадково в партії валторни на *p* та відразу контрастує на *f* у оркестра. Третій

епізод (тт. 108–118) в тональності *A-dur* знову розвиває тематизм рефрену, це своєрідна реприза так званої тричастинної форми. Слідом звучить заключне проведення рефрену в основній тональності: на *p* у соліста, на *ff* в оркестрі. Завершується II частина невеликою кодою (тт. 134–141), в якій композитор завдяки прийому імітації ще раз підкреслює змагальну природу жанру концерта.

Аналіз усіх чотирьох концертів для валторни В.-А. Моцарта демонструє їхню спільну структурну організацію за класичною сонатною формою. У кожному з творів майстерно поєднується звучання валторни з оркестровим акомпанементом, проте існують відмінності у використанні додаткових інструментів та оркестрових засобів.

Розглянемо особливості застосування тембру валторни.

1. Концерт №1 (1791, *D-dur*). На відміну від наступних концертів, в цьому творі темброобрази валторни більш *фанфарні* і мають *маршовий* характер. Валторна використовується як *урочистий* і *бравурний* інструмент, але при цьому вже починає проявляти свої мелодичні можливості. У першій частині (*Allegro*) валторна виконує ритмічно організуючу роль, активно взаємодіє з оркестром. Вона перегукується з духовими інструментами, підтримуючи фанфарну атмосферу. У другій частині (*Rondo, Andante*) валторна не стільки демонструє віртуозність, скільки веде діалог з оркестром, легкий та невимушений. Отже, в цьому концерті валторна виконує *героїко-урочисту* роль, веде мелодію впевнено і велично, що нагадує про її традиційне мисливське звучання. Оркестр підтримує солюючий інструмент, створює стійку гармонічну основу.

2. Концерт № 2 (1783, *Es-dur*). Валторна представлена вже не просто як *фанфарний* інструмент, а й як повноцінний мелодійний лідер. Вона виконує роль співучого соліста, що взаємодіє з оркестром, який створює легку гармонічну основу, не перекриваючи звучання валторни. У побічній партії експозиції (*B-dur*) валторна виспівує плавні, виразні фрази, протиставляючи їх більш ритмічним мотивам оркестру. У розробці інструмент стає учасником

тональних відхилень, що додає драматизму, але не виходить за межі класичної ясності. Отже, валторна в цьому концерті – *співучий*, виразний інструмент, який освоює більш складну та пластичну мелодику.

3. Концерт № 3 (1784–1787, *Es-dur*). У цьому концерті валторна стає більш інтегрованою в оркестр, демонструючи *ліричний* бік інструмента. Поява кларнетів робить звучання оркестру м'якшим, а валторна на цьому тлі набуває теплового, обволікаючого характеру. У повільній частині (Романс, *As-dur*) валторна проявляє співучість і гнучкість, а оркестр лише підкреслює її виразність. У фіналі валторна знову набуває віртуозного, танцювального вигляду, зберігаючи баланс між технікою та лірикою. Отже, інструмент в цьому концерті не лише соліст, а й частина загальної звукової тканини: часом він зливається з оркестром, а часом виходить на передній план.

4. Концерт № 4 (1786, *Es-dur*). Це найскладніший і найнасиченіший за фактурою концерт. Валторна в даному творі не лише виконує солюючу партію, а й бере участь у розвитку музичного матеріалу. Оркестр тісно взаємодіє з валторною, передаючи їй теми та розвиваючи їх. У першій частині в партії валторни багато модуляційних побудов, що робить її роль драматично значущою. Друга частина посилює ліричний характер, створюючи виразний діалог між валторною і струнними. Фінал – енергійний та динамічний, підкреслює технічні можливості інструмента. Таким чином, у цьому концерті валторна є повноцінним виразним інструментом, здатним не лише вести тему, а й трансформувати її, взаємодіючи з оркестром на всіх рівнях.

Отже, у Концерті № 1 валторна виконує урочисту, фанфарну роль; у Концерті № 2 – стає мелодично виразним інструментом, але ще зберігає класичну ясність; у Концерті № 3 – інтегрується в оркестр, набуваючи теплового та ліричного звучання; у Концерті № 4 – стає драматургічним елементом, активно беручи участь у розвитку музичного матеріалу.

У концертах № 1 і № 2 основний акцент робиться на діалозі між соло валторни та струнним оркестром із підтримкою дерев'яних духових (гобої, іноді валторни оркестру). Ці твори вирізняються чітким ритмічним малюнком

і виразною експозицією, де валторна спочатку вступає після оркестрової експозиції теми, що підсилює ефект її презентації.

Концерт № 3 демонструє ще більш широку палітру інструментів завдяки залученню кларнетів і фаготів, що розширює темброве забарвлення твору і створює особливий контраст між соло валторни і іншими голосами оркестру. Романтична середня частина (романс) надає твору ліричності, тоді як фінал у формі рондо повертає енергійність, характерну для заключних частин концертного жанру.

Концерт № 4, окрім подібних структурних елементів, виділяється своєю технічною складністю та інноваційним використанням кольорового нотного запису. Використання валторни отримує унікальну рису: вона не лише представляє основний тематичний матеріал, а й, в деяких моментах, *дублює партію оркестрової валторни*, що створює враження подвійного соло і посилює загальну звучність.

Загалом, всі концерти характеризуються інтеграцією солюючого інструмента з багат шаровим оркестровим звучанням. Моцарт вміло використовує валторну як інструмент, що здатен відтворювати як величні, так і ніжні темброобрази. В концертах присутній особливий баланс між віртуозністю партії соліста і його гармонійною взаємодією з оркестром, між індивідуальним виконанням і колективним звучанням. Ця здатність композитора поєднувати соло і акомпанемент є однією з головних ознак його концертного стилю. Концертам для валторни з оркестром В.-А. Моцарта загалом притаманні риси концертності, такі як віртуозність партії соліста, діалогічність; глибина образів та драматургічного задуму, виразність мелодики та симфонізм.

Як відомо, в епоху класицизму функціонувала натуральна валторна, без клапанів. Гра на ній вимагала від виконавця високої майстерності, особливо у тих розділах, де інтонаційна точність і плавність переходів між регістрами були вирішальними. В.-А. Моцарт майстерно використовував ці особливості валторни не тільки в соло, але й у валторнових партіях оркестра, що дозволило

досягти гармонійної єдності між сольним та акомпануючим параметрами звучання.

Концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта представляють новий етап у розвитку валторного мистецтва. Композитор використав новітні на ті часи конструкції інструментів, у зв'язку з чим у його опусах для валторни відбулося переосмислення тембру інструмента. Кожен концерт – це втілення принципу *inventio* в галузі формоутворення, трактування тембру солюючої валторни, драматургії, семантики.

В.-А. Моцарт у концертах для валторни з оркестром створив такий *звукообраз* солюючого інструменту, який має широке коло виразових можливостей, необмежений лише статичними акордовими гармоніями чи сигнальним звучанням, що безперечно закріпилось за цим інструментом в оркестровій практиці. Виокремимо темброобрази, що складають звукообраз валторни в творчості композитора: ліричні, скерцозні та жартівливі, фанфарні, кантиленні, віртуозні та імпровізаційні, меланхолічні, танцювально-граціозні.

У творах В.-А. Моцарта для солюючої валторни закладено художні і музично-виконавські завдання, що спрямовані на розвиток виконавської техніки валторніста. Генетичні ознаки жанру концерта якнайкраще демонструють віртуозність і виразність солюючого інструмента. Композитор врівноважує віртуозність партії солюючого інструмента та симфонічного оркестру.

Роль валторни у концертах для валторни з оркестром В.-А. Моцарта полягає не лише в передачі основного тематичного матеріалу, але й у створенні особливого оркестрового колориту. Валторна є носієм різних *темброобразів*, що підкреслюють емоційну глибину твору. Тембр валторни виступає засобом формування конкретного образу, тому її темброва семантика є важливим аспектом в реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента: завдяки системі складових факторів, що характеризують його унікальні акустичні властивості, здатність емоційного впливу на слухача, потенціал художньої виразності у процесі музичної інтерпретації. Крім того,

застосування валторни як солюючого інструмента супроводжується різноманітним оркестровим супроводом – від струнних до дерев'яних духових, що створює багатопланове звучання з чітким розподілом функцій у кожній з партій. Таке поєднання інструментальних засобів відображає у творах В.-А. Моцарта їх системну функціональність і природне звучання.

2.1.2 Хроматична валторна в оркестровому стилі Р. Штрауса

У репертуарі для валторни соло є безліч цікавих творів – як класичних, так і сучасних. Твори Ріхарда Штрауса для валторни є важливою частиною виконавського репертуару. Композитор написав два концерти для валторни з оркестром (№ 1 Мі-бемоль мажор, ор. 11 та № 2 Мі-бемоль мажор, ор. 132), що входять до репертуару більшості відомих валторністів.

Р. Штраус створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багаторівнева партитура, яскраві характеристики груп оркестру, використання граничних можливостей інструменту. Саме у контексті його оркестрового стилю розгляд темб्रोобразів валторни як складової звукообразу інструменту вбачається доцільним.

Поняття «оркестровий стиль» є складовим поняття композиторського стилю і характеризує особливості роботи автора з оркестровою партитурою, зокрема, з тембровим параметром. Г. Савченко представляє «оркестрування як темброво-фактурне інтонування, що здійснюється у просторі і часі та моделює певні просторово-часові (спатіально-темпоральні) уявлення, що сформувались у культурі-контексті, завдяки реалізації темброво-фактурної структури» [189, с. 86].

Більш високим поняттям в термінологічній ієрархії, ніж стиль, є поняття музичне мислення. За цією аналогією оркестрове мислення вміщує в себе поняття «оркестровий стиль». Оркестрове мислення, за визначенням Г. Савченко, – «це засіб пізнання і відбиття дійсності та формування цілісного

уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні і духовні складники, аксіологічну систему), засіб втілення смислових універсальій культури-контексту та моделювання системи відношень суб'єкта до світу через оркестрування як темброво-фактурне інтонування, що здійснюється у просторі і часі. Об'єктування цілісного уявлення про світ здійснюється у темброво-фактурній структурі твору через оркестрове письмо» [189, с. 90]. В даному визначенні оркестрове мислення виступає не лише як музичний, а й філософсько-культурний феномен. Воно виступає засобом пізнання й відображення дійсності, формує цілісне бачення світу та моделює відносини людини з ним. Через темброво-фактурну структуру оркестрове письмо втілює культурні смисли й універсальії, поєднуючи естетичний, пізнавальний і духовний виміри мистецтва.

Г. Саченко також підкреслює значення культурного контексту оркестрових стилей: «Оркестрування можна трактувати як темброво-фактурне інтонування, в якому моделюються певні просторово-часові уявлення, котрі відбуваються згідно з певною логікою (насамперед інтрамузичною) і яке детерміноване *культурою-контекстом* (позамузичним) (підкреслено мною – Б. Бай» [189, с. 88]

Ріхард Штраус – композитор, який охопив своєю творчістю кілька кардинально відмінних історичних стилів – пізній романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модернізм.⁶ Пошуки нових виразних засобів у його творчості були обумовлені підвищеною увагою до властивостей інструментів, що найкраще представляли ідеї романтичного оркестру. Композитор значно збагатив репертуар для валторни: твори для цього інструменту відрізняються яскравою індивідуальністю та майстерним використанням його тембрових і фактурних можливостей. На думку Г. Косенко, тембр та фактура стають

⁶ Життєтворчість Р. Штрауса висвітлена в монографіях Н. Дельмара (Del Mar, 1962 [266]), Б. Гілліама (Gilliam, 1999 [276]), М. Кеннеді (Kennedy, 1999 [284]). Аналіз концертів для валторни з оркестром Р. Штрауса частково представлено в розробці Г. Гріна (Greene, 1978 [277]).

основними «стилетворчими» засобами у музичному мистецтві романтизму [114, с. 178].

Отже, розглянемо темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром.

Твір був написаний взимку 1882–1883 рр., ще коли 19-тирічний композитор навчався у Мюнхенському університеті. На той час Р. Штраус вже був автором кількох музичних творів: Струнного квартету (1881), Серенади для оркестру (ор. 7), Скрипкового концерту (ор. 8, 1883). До знаменитої симфонічної поеми «Дон Жуан» (1886), що відкрила нові грані його композиторського таланту, залишилося всього близько трьох років. В оркестровій партитурі рукою композитора написано присвяту – валторністу Оскару Францу.

Для свого часу Концерт № 1 для валторни є досить передовим, хоча йому ще дуже далеко до тієї «музики майбутнього», що характеризуватиме пізній стиль композитора. У другій частині концерту відчувуються риси німецької класичної та романтичної традицій. Ранній романтичний стиль представлений тут синтезом класичних та романтичних традицій, характерних для німецької музики. Наприклад, у повільній частині відчувуються впливи оркестрової музики Р. Шумана. Відзначимо, що Франц Штраус, вважав цей концерт надто складним з технічного боку для виконання.

Інструментальний склад оркестру парний і включає: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, літаври та струнні інструменти. Відмітимо, що строї солюючої та оркестрової валторни відрізняються (солююча in *F*, оркестрова in *Es*). Г. Грін припускає, що Р. Штраус радився з батьком, тому партії оркестрових та сольної валторни суттєво відрізняються [277].

Р. Штраус, безперечно, орієнтувався на симфонізований тип концерту. Поемність, монотематизм поєднуються з тричастинним контрастним співвідношенням частин (*Allegro – Andante – Allegro*), що сліднують одна за одною без перерви (*attacca*).

Величезне значення для валторнової літератури мало застосування у концерті принципу монотематизму та віртуозне використання сольного інструменту. Р. Штраус дотримується романтичного принципу поемної композиції, де відчутно сонатно-симфонічне мислення, протистояння драматичних тем ліричним, образна трансформація тем. Композитор продовжує традицію Ф. Ліста, що виражається у прагненні до блискучої віртуозності, укрупнення фактури, трактування валторни як інструменту, що за виразністю не поступається іншим солюючим інструментам. Тому партія соліста відіграє першорядну роль.

Часто автор застосовує зміни темпів; звідси походить і зміна настроїв. Блискучі пасажі, гострий ритм, афектація змінюються ніжними і граціозними темами, помпезністю і урочистістю – сміливими і повними гумору інтонаціями.

I частина *Allegro, Es-dur*. Концерт відкривається (після початкового акорду оркестру) сигналом валторни, що імітує мисливський ріг:

Приклад 1. Концерт № 1 для валтори з оркестром
Р. Штрауса. I ч.



Проявляється традиційна «мисливська» семантика тематизму – хід по звуках тризвуку і його обернень, закличні інтонації, сигнальна функція. Важливість цієї теми полягає ще й у тому, що вона стає інтонаційною основою для багатьох наступних тем концерту.

Після демонстрації основної теми звучить її оркестрова експозиція. Зазначимо, що для молодого композитора з досить консервативним вихованням форма I частини концерту видається досить сміливою, оскільки Р. Штраус відходить від традиційної сонатності.

Після короткого оркестрового вступу, з т. 29 звучить лірична тема соло валторни (*ліричний темброобраз*). Оркестр у цьому розділі виконує в основному акомпануючу функцію. Поступово розвиваючись, тема сягає своєї

кульмінації, потім, поступово заспокоюючись, плавно перетікає у наступний розділ. Вона протяжна і представляє ще один важливий в інтонаційній драматургії інтервал висхідної октави та її заповнення наступним низхідним рухом. У процесі розвитку теми у партії валторни з'являються секундні, квартові інтонації, а наприкінці – хід униз звуками секстакорда – попередження появи теми *С*. Перед нею знову звучить тема оркестрового вступу (*Tutti*).

Тема *С* презентує новий варіант основної інтонаційної ідеї: контраст експресивного низхідного пасажу з гострим пунктирним ритмом і висхідного руху на *staccato*. Структура цього розділу форми – тричастинна, з серединою розвиваючого типу, де з'являється новий тріольний мотив, який ще не раз зустрінеться в партитурі концерту:

Приклад 2. Концерт для валторни з оркестром

Р. Штрауса. I ч. Тема *С*



Обігруються інтонації висхідної октави, низхідного ходу по звуках акордів. Розвиток призводить до репризи теми *С* (на *ff*) у т. 125 – останнє проведення партії соліста у цьому розділі концерту та кульмінації першої частини. Наприкінці, як зазначає Г. Грін [277], використовуються каденційні формули моцартівського типу.

Після її проведення звучить протяжне оркестрове *Tutti*, що синтезує початковий тематизм та тріольні елементи із середнього розділу епізоду *С*.

Таким чином, складається рондоподібна структура 1 частини:

Вступ – тема-теза

A – оркестрове *Tutti* (рефрен)

B – заснований на розвитку теми з висхідним октавним ходом (епізод)

A – оркестрове *Tutti* (рефрен)

C – другий епізод (його будова тричастинна)

A – оркестрове *Tutti* (варійований рефрен)

Оркестр у цьому розділі виконує не тільки функцію, що акомпанує. Штраус насичує оркестрову партію багатьма сольними епізодами (дуети: валторна–скрипка, валторна–віолончель, валторна–дерев'яні духові).

II частина (*Andante, 3/8, as-moll*) представляє собою ліричну мінорну баладу для валторни з оркестровим супроводом. Сольна партія кілька разів вступає у дуети з кларнетом, фаготом та віолончеллю, гармонійно поєднуючись з головною мелодичною лінією. У середині частини валторна разом із насиченим акомпанементом дерев'яних духових інструментів звучить героїчно, проте поступово мелодія заспокоюється і переходить до завершення.

Тематизм частини будується на інтонації висхідної кварта і низхідному русі за звуками акорду.

Приклад 3. Концерт для валторни
з оркестром Р. Штрауса. II ч.



Контраст зі співучою партією солюючої валторни утворюють легкі оркестрові фігурації на *staccato*. Форма 2-ї частини – складна тричастинна. У розвитку тематизму превалюють інтонації сексти, обігрується кварта, що об'єднує інтонаційну драматургію концерту.

III частина *Allegro, Es-dur*. Перехід до третьої частини базується на тематизмі першого оркестрового *Tutti* (пунктирний ритм). Фінал – швидке рондо, що починається з енергійної і бравурної головної теми у валторни, що солює (*бравурний темброобраз*). Потім вона поступається місцем більш спокійній, але все ж таки досить рухливій звучності. Кода концерту – класичне

скерцо, що нагадує заключні частини валторнових концертів В.-А. Моцарта (*скерцозний темброобраз*).

У концерті багато епізодів, коли оркестровий голос (дерев'яні духові, віолончелі, скрипки) співає разом із валторною, вступаючи з нею у своєрідний діалог. Така трактовка оркестрової партії сприяє індивідуалізації тембрів. Оркестр бере участь у розробці тематичного матеріалу, що особливо помітно в повільному другому розділі. Функція оркестрових *Tutti* – об'єднання і розчленування. Наприклад, оркестру доручено проведення рефрену в першій частині, що звучить при переході між частинами, позначаючи межі форми.

Визначимо ключові характеристики застосування тембру валторни як засобу формування звукової палітри в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі концерту для валторни з оркестром № 1):

- *Ліричність та експресія (віртуозність)*. Р. Штраус часто використовує валторну як інструмент для вираження глибоких емоцій. Мелодійність валторнових партій підкреслює багатий і теплий тембр інструменту.
- *Технічна складність*. Твори Р. Штрауса для валторни вимагають від виконавця високого рівня техніки. Він використовує широкий діапазон та складні пасажі, що робить виконання його музики викликом для музикантів.
- *Оркестрування*. Композитор майстерно використовує валторну в оркестрових творах, створюючи яскраві моменти, що запам'ятовуються. В оркестрових партитурах валторна часто виступає як солюючий інструмент, виділяючись серед інших.
- *Особлива виразність*. Творчість Р. Штрауса пронизана духом романтизму, що проявляється у його мелодичних лініях та гармонічних рішеннях. Він часто застосовує складні, колористичні гармонії та динамічні контрасти, що надає його творам особливої виразності.
- *Тематичне розмаїття*. Р. Штраус використовує різні музичні теми та стилі, що робить його твори різноманітними та цікавими для виконавців та слухачів.

- *Інновації.* У своїх творах Р. Штраус іноді вводить елементи, які розширюють традиційні рамки використання валторни, включаючи незвичайні техніки гри та нові підходи до мелодії та гармонії.

Концерт для валторни № 1 Р. Штрауса – це твір, який демонструє не лише технічні можливості інструменту, а й дозволяє виконавцю висловити широкий спектр емоцій. Партія валторни у цьому концерті є важливим елементом, який поєднує в собі лірику, віртуозність та глибоку музичну виразність, що збагачує концерт і робить його важливою частиною репертуару для валторністів.

Р. Штраус продемонстрував дивовижне мистецтво індивідуалізації кожного тембру і оркестрових партій. Його оркестровий стиль – яскравий, барвистий, винахідливий.

Розвиваючи традиції оркестру XIX століття, композитор розширив виразні можливості валторни, збагатив її образну сферу, продовжуючи лінію романтичного оркестрування. У його партитурах всі інструменти (у тому числі – валторни) набувають безпрецедентної яскравості, сили, віртуозності, але головне – величезною мірою розширюється доступна їм сфера образності. Блискучий концертний стиль у звучанні оркестру Р. Штраус успадкував від Р. Вагнера, але мистецтво інструментування він довів до крайньої міри віртуозності. Партитури митця розраховані на високий технічний рівень виконавців, це, свого роду, – енциклопедія досягнень оркестрування. Прекрасно володіючи різними прийомами, композитор знаходить все нові і нові поєднання фарб, найвибагливішим чином групуючи інструменти або об'єднуючи їх у незвичайних подвоєннях. А. Карс зазначає, що характерними рисами оркестрування Р. Штрауса стають: різноманітність оркестрової фактури та її складність, що часом доходить до такого ступеня, коли звучання оркестру здається хаотичним навіть при ідеальному виконанні. Часто-густо горизонтальні лінії утворюють випадкові дисонантні чи навіть політональні поєднання, але такі співзвуччя в поліфонічній фактурі не залишають враження фальші завдяки тембровій відмінності цих ліній [90].

Отже, валторна у творчості Р. Штрауса набуває нового звучання та статусу в оркестровому контексті. Композитор прагне максимально розкрити її індивідуальні технічні та темброві можливості. Завдяки цьому партії валторни у його творах, як сольні, так і оркестрові, набувають *концертного характеру*, демонструючи широкий діапазон звукових фарб та віртуозні прийоми, що раніше вважалися неприйнятними.

Мелодичні лінії валторни насичені *хроматизмами та пасажами, подібними до струнних інструментів*, а включення високих регістрів дозволяє отримати нові темброві ефекти. Часто поєднання гранично високих нот із звучанням інших оркестрових груп створює особливо яскравий та потужний звук. Композитор широко застосовує різні динамічні та звукові ефекти, зокрема сурдини для мідних інструментів та *campana in aria*, а також фортиссімо з підкресленням інтенсивності звучання. Партії валторни відзначаються складністю та насиченістю розвиненими пасажами, що робить їх рівнозначними провідним мелодичним інструментам оркестру. У межах однієї фрази інструмент може охоплювати весь діапазон, включаючи найвищі та найнижчі регістри, із складним ритмічним малюнком і альтерованими пасажами.

Р. Штраус використовує валторни різних строїв, у тому числі хроматичні, що відкриває нові можливості інтонаційної виразності. Навіть для таких інструментів партії залишаються надзвичайно складними та оригінальними.

У Концерті для валторни з оркестром №1 композитор застосовує традиційні функції інструменту, такі як сигнальна та речитативна роль, але водночас створює власну систему тембрових образів. Серед них виділяються: призовний, співучий, ліричний, героїчний, оповідальний, оптимістичний, патетичний, лірико-драматичний, тривожний, скерцозний, святковий, лірико-оповідальний та тріумфальний. Ці образи формують **звукообрз валторни**, підкреслюючи її універсальність і значення у розвитку оркестрового звучання. Багатий тембровий комплекс не лише визначає специфіку функціонування валторни у Р. Штрауса, але й підносить її художні можливості на якісно новий

рівень узагальнення. Визначимо, яким чином функціонує партія валторна в розглянутому концерті Р. Штрауса.

Таблиця 2. Логіка побудови партії валторни
у Концерті № 1 Р. Штрауса.

Технічний прийом	Використаний регістр	Тембровий ефект	Темброобраз
<i>Хроматичні пасажі, альтеровані рухи</i>	Високий, середній, низький	Струнного характеру, виразне кольорове звучання	Ліричний, лірико- драматичний, тривожний
<i>Широкий діапазон (повний регістр)</i>	Від низьких до гранично високих нот	Потужне, контрастне звучання	Героїчний, тріумфальний, патетичний
<i>Складні ритмічні малюнки</i>	Середній та високий	Рухливе, динамічне звучання	Скерцозний, оптимістичний
<i>Використання фортиссімо та автикуляційних нюансів</i>	Високий, середній	Яскравий, експресивний, підкреслений звук	Призовний, святковий, героїчний
<i>Звукові ефекти: сатрана in aria, сурдини</i>	Середній, високий	Нові темброві фарби, відтінки	Оповідальний, лірико- оповідальний
<i>Хроматичні валторни різних строїв</i>	Всі регістри	Інтонаційно багатий звук	Універсальні емоційні образи, підкреслюють драматичність

Отже, таблиця унаочнює зв'язок техніки виконання, регістру, тембрового ефекту та утворюваного темброобразу, що дозволяє зрозуміти, як виокремлюється звуковий образ інструмента в оркестровому стилі Р. Штрауса.

2.2 Звукообраз валторни в контексті композиторських технік XX ст.

Сучасні композитори активно експлуатують широкий спектр тембрових засобів з метою реалізації художнього задуму. «Музичний матеріал – організована композитором звукова матерія, будь-яке реальне чи уявне звучання (мовчання), яке сприймається як музика, тобто все, що звучить і паузує у процесі виконання (чи уявного прослуховування) музичного твору» [цит. за: 245, с. 14]. У контексті сучасного музикознавства та композиторської практики особливу вагу набуває вивчення співвідношення між тембром, музичним матеріалом і принципами формоутворення.

У другій половині XX століття відбуваються суттєві зміни в підходах до формоутворення. Уявлення про «музичний твір» як індивідуальний авторський проєкт спричиняє трансформацію традиційних форм, властивих класико-романтичному стилю. Водночас, попри ці зміни, композиційне мислення продовжує опиратись на архітектонічну логіку, побудовану на принципах контрасту й повторюваності. Це дозволяє говорити про збереження структурних основ двочастинної, тричастинної та рондоподібної форм. Також важливим стає впровадження контрастно-епізодичної форми, різновидів варіаційності та варіативності.

Особливу роль починає відігравати використання пауз і моментів тиші, що відповідає художньому настановленню на відкритість форми. Здатність у будь-який момент внести паузу, розмежовуючи розділи, стає невід'ємним елементом формотворення в сучасній композиції. Поряд із цим спостерігається паралельна тенденція, що апелює до класичної логіки співвідношення матеріалу й форми, тобто технік композиції та принципів формотворення.

У межах аналізу взаємозв'язків між композиційними техніками та формоутворенням, необхідно враховувати хвилеподібну динаміку розвитку, яка залишається провідною. Проте ця тенденція набуває нових характеристик

залежно від обраної техніки. Різноманітність методів композиції зумовлює різноплановість форм. Наприклад, форма, створена на основі додекафонної техніки, буде відрізнятися від форми, що реалізується в умовах сонорно-алеаторичної стилістики. Попри це, іноді можна виявити подібність у звучанні між ними через повторення матеріалу в умовах вільного ритму або інтонаційної організації, що створює ефект перетину принципів.

З цієї причини класифікація форм у сучасній музиці ускладнюється, зокрема, через інтегративність сучасних технік. Використання елементів з кількох систем одночасно розширює не лише тембровий спектр, а й тембровий формотворчий потенціал. Це надає творам гнучкості й багатшаровості. Часто межі між розділами стають розмитими, сприймаються не через слуховий досвід, а через аналітичне осмислення. У сонорній музиці, наприклад, змінюється не матеріал чи тема, а сама фактура, що й визначає формальну структуру.

Контраст фактур у такій музиці стає визначальним чинником формотворення. Саме зміни в текстурі здатні створити нову темброву драматургію, зокрема через перехід між різними пластами – від сонорних до мікрополіфонічних і навпаки. Такі переходи часто сприймаються як хвилеподібний рух, що структурує твір подібно до традиційного фугато в симфонічному розвитку.

Упродовж XX століття валторна зазнає суттєвої трансформації як з погляду композиторських рішень, так і з точки зору виконавської практики. Із інструмента, який здебільшого асоціювався із героїко-ліричним звучанням у симфонічному контексті XIX століття, валторна перетворюється на динамічний виразовий засіб із потужним експресивним потенціалом, здатним інтегрувати найновіші техніки письма.

У творчості композиторів XX століття (Д. Лігеті, К. Штокгаузен, Л. Беріо, О. Мессіан) валторна використовується не лише як мелодичний або гармонічний засіб виразності, а як акустичний «модуль», що інтегрується у

нові фактурні системи. Це свідчить про *розширення артикуляційного та тембрового спектра інструмента*.

Основними прийомами модернізації валторнової мови стають:

- *мультифонація (multiphonics)* – одночасне виконання кількох тонів, що потребує особливої координації дихання, ембушура та артикуляції;
- *глісандо на вентилях* – створення безперервних звукових змін у поєднанні з мікроінтервальними ефектами;
- *піанісимо на крайніх регістрах* – експерименти з динамічною палітрою, які акцентують на крихкості й прозорості тембру;
- *фрулаш (flutter-tonguing), шумові ефекти* – удари по корпусу інструмента, які розширюють спектр нетемперованих звучань.

Особливу увагу варто приділити ролі валторни у рамках сонорної естетики, яка стає характерною для другої половини ХХ століття. У таких творах, як *Trio for Violin, Horn and Piano* (1982) Д. Лігеті, валторна фіксується як окрема звукова площина – не просто голос, а тембровий шар, що функціонує на рівні колористичної структури. У звуковому просторі цього твору інструмент конкурує з електронікою або імітує «акустичні ефекти», які раніше були недосяжні.

У контексті *алеаторики, пуантизму, тотальної серіалізації* та інших модерністських напрямів, валторна виступає як інструмент з надзвичайно пластичними властивостями. Наприклад:

- у партитурах К. Штокгаузена («*Zeitmaße*») вона використовується в умовах змінного темпу, нетрадиційної нотної графіки й індивідуалізованого часу звучання;
- у творах Л. Беріо (*Sequenza V* для тромбона, з аналогічними ідеями) концепція театралізації поширюється і на валторнові твори, де використовується голос, рух, сценічна міміка.

У другій половині ХХ століття з'являються музичні композиції, де валторна використовується у поєднанні з живою електронікою, сенсорними мікрофонами, комп'ютерною обробкою. Це модифікує саму природу тембру –

валторна звучить як гібридний інструмент, що коливається між акустичною природою та електронною інтерпретацією.

Розвиток цифрових технологій суттєво вплинув на практику інструментального виконавства. Валторна, як інструмент із чутливим резонансом та широким спектральним профілем, набула нового життя у сфері електронної та електроакустичної музики.

Однією з головних тенденцій є інтеграція валторни у *live electronics* – формат, у якому виконавець взаємодіє з комп'ютерною обробкою в реальному часі. Використання *delay*, *reverb*, *pitch modulation* дозволяє створювати «пошаровий» звук, у якому фізичне джерело розмножується в акустичному просторі. Такий підхід застосовувався у творах Бруно Мадерни, Стіва Райха, Трістана Мюрая.

Цифрова трансформація тембру валторни дозволяє маніпулювати його формантами – спектральними зонами, які визначають характерність звучання. Зміна цих параметрів у Max/MSP, SuperCollider або Ableton Live відкриває доступ до «іншого голосу» валторни – іноді геть віддаленого від класичної акустики, але глибоко пов'язаного зі звуковою ідентичністю інструмента.

Музика Дьордя Лігеті пізнього періоду демонструє надзвичайну інтенсивність музичних подій. Він поєднує власні технічні винаходи з елементами африканських музичних традицій, інтерпретуючи їх крізь призму європейського мистецтва XX століття. Прикладами такого синтезу у музиці з використанням тембру валторни є: «Тріо для фортепіано, скрипки та валторни» (1982), та «Гамбурзький концерт для валторни й камерного оркестру з чотирма натуральними валторнами» (1998-99, ред. 2003).⁷

У першій частині «Тріо для фортепіано, скрипки та валторни» Д. Лігеті використовує малосекундовий принцип формування інтонаційного простору,

⁷ У Д. Лігеті є ще 6 багателей для духового квартету (1953) та 10 п'єс для духового квінтету (1968), що відносяться до раннього періоду творчості композитора. О. Білецький реконструював головні характеристики звукового образу валторни в цих ансамблевих творах на основі аналізу певних засобів музичної виразності, що сприяють його створенню [27].

аналогічний до того, що присутній у творі Й. Брамса, однак із суттєвою переорієнтацією на сонорний тип мислення. Інтонаційний модуль – так званий «золотий хід валторн» – трансформується у формі хроматичних рухів і втрачає свою тональну основу, набуваючи замість цього фактурно-кolorистичного значення. Ускладнена тричастинна форма з точною репризою, як зауважує сам композитор, сконструйована з метою максимальної незалежності голосів та зосередження на ритміко-інтервальному розвитку як засобі вираження основної ідеї.

Внутрішній тематизм замінюється на принцип матеріального конструювання звуку: кожен інструмент представлено як самостійний звуковий пласт. Скрипка виконує інтервальні побудови (велика терція, зменшена кварта, мала секста), які піддаються хроматичному розширенню. Валторна втілює спадні хроматичні лінії, що утворюють образно-фактурну основу, а фортепіано функціонує як стабілізуючий елемент, поступово зливаючись у кластери з іншими голосами. Кульмінаційний спад приводить до квінтсекстакорду – умовного тонального завершення.

У другій частині (токаті) реалізовано стратегію багатошарової ритміко-фактурної організації. Скрипкова партія насичена інтервальними стрибками та фрагментами кольористичного характеру; валторна – пуантилістичними ходами та хроматичними пасажами; фортепіано виконує остинатну фігуру з джазовим відтінком. Таке нашарування створює ефект часової нестабільності, нової музичної перспективи.

У третій частині контрастно чергуються марш і вальс, кожен із яких представлено в крайніх та середніх епізодах відповідно. Ритмічні зсуви між інструментами (ефект «відставання») утворюють складну поліметричну картину. Поява валторни в середньому розділі змінює фактуру, м'яко контрастуючи з гострохарактерною маршовістю початку. Реприза активізує попередній ритмічний пласт із введенням зловісного мотиву валторни.

Фінал функціонує як формоутворююча арка до першої частини: сонорне проведення спадного хроматизму стає єдиним звуковим простором, у якому

зміна подій майже непомітна на слух, але структуру можна простежити в партитурі. Характерний для Д Лігеті хронотоп сонорного часу реалізується через зменшення подієвості та перехід до фактурної нерухомості – принцип, притаманний варезівській естетиці, як зазначає С. Гоменюк [50]. Хвилеподібна динаміка, тотальна хроматика й перехід від тематизму до матеріальної організації визначають специфіку посттематичної парадигми у Тріо Лігеті.

Таким чином, твір демонструє глибоке переосмислення класичної традиції засобами модерністського сонорного дискурсу, утверджуючи ритм, тембр і фактуру як основні чинники нової формотворчої логіки.

Тембровий розвиток у творчості Д. Лігеті, зокрема в *Тріо для валторни, скрипки та фортепіано*, є не лише засобом колористичного збагачення, а й структуроутворюючим принципом, який визначає логіку музичного розгортання. Композитор мислить не через тематизм у класичному розумінні, а через звукові пласти, у яких кожен інструмент функціонує як автономна темброва зона. Виокремимо основні риси тембрового мислення Д. Лігеті в цьому творі:

- *сонорне трактування інструментальних голосів*: скрипка, валторна і фортепіано не зливаються в єдиний ансамбль, а співіснують як незалежні темброві горизонти з власним структурним розвитком.
- *інтервально-хроматичні побудови*: тембр формується не лише через інструментальне звучання, а й через мікроінтервали, зменшені інтервали та хроматичні лінії, що стають основою звукового рельєфу.
- *пуантилізм і фактурне нашарування*: динамічна гра з часом і простором досягається через точкові звуки, акценти на атаці, розподілені по всьому регістру, що створює ефект просторової багатовимірності.
- *стабільні остинатні структури у протиставленні рухомим лініям*: наприклад, остинато фортепіано контрастує з динамічним мелосом скрипки та валторни, посилюючи відчуття автономності тембрових шарів.

«Гамбурзький концерт для валторни й камерного оркестру з чотирма натуральними валторнами» Д. Лігеті є яскравим прикладом використання валторни в контексті композиторських технік ХХ століття.

Композитор використовує атональні елементи, пуантілізм, поліфонічні пласти, що дозволяє йому експериментувати з мелодичним параметром валторнових партій. Валторна бере участь у поліфонічних діалогах з іншими інструментами, що створює багат шарову фактуру, в якій валторна може як виділятися, так і зливатися з ансамблем. Наприклад, на початку III частини звучить соло натуральної валторни *in F* на фоні струнної групи оркестру, що виконує акомпануючу функцію. Діалогічні фрагменти представлено у II частині, що будується на співвідношенні солюючої валторни і ансамблю валторн.

Д. Лігеті використовує різноманітні техніки артикуляції, такі як стаккато, легато, фразування з різними динамічними відтінками; експериментує з ритмічною організацією, використовуючи нестандартні ритми та метри.

Комбіноване використання натуральних і хроматичних валторн дозволило композитору створити широкий спектр тембрів. Це підкреслює контрасти між м'якими, ліричними та агресивними, різучими темброобрами. Різкі зміни динаміки також сприяють тембру валторни передавати різні емоційні стани, від ніжності до агресії.

Порівняльний аналіз співвідношення натуральних валторн і хроматичної валторни в «Гамбургському концерті» Д. Лігеті довів, що вони виконують різні, але взаємодоповнюючі функції. Натуральні валторни підкреслюють традиційні темброві якості та емоційність, тоді як хроматична валторна додає складності та експериментальності. Це співвідношення створює багат шарову текстуру, що робить твір унікальним у контексті сучасної музики.

В «Гамбургському концерті» валторна виконує різноманітні функції, від *соліста* до *ансамблевого інструмента*, що підкреслює її гнучкість і

виразність. В I частині вона взємодії з дерев'яними духови і струнними інструментами, утворюючи єдиний звуковий потік з виокремленням виразних мелодичних фраз – реплік соллючих інструментів. У другій частині представлено соло валторни на тлі ансамблю валторн, у III – соло валторни з підтримкою струнної групи, потім фактура поступово ущільнюється за рахунок додавання ансамблю валторн з підключенням групи дерев'яних духових інструментів. Приверте увагу використання тембру валторни в скерцозному епізоді на початку другої частини (*Signale, Tanz, Choral*) і в *Capriccio* (шоста частина), де підкреслюється програмність засобами музичної виразності, що працюють на складання віртуозних, ігрових темброобразів.

Отже, у валторновій творчості Д. Лігеті *тембр* – це не доповнення до мовно-стильової системи композитора, а її первинна складова, що визначає стильове спрямування його пізньої творчості. Темброве мислення композитора набуває форми хронотопу – звукової реальності, у якій традиційна ієрархія форм, гармонії та ритму поступається місцем акустичним характеристикам, інтенсивності і фактурі. Саме це дозволяє Д. Лігеті створити музику, що відчувається як живий, органічний звуковий простір.

Таким чином, валторна у XX столітті перестає бути винятково лірично-героїчним голосом романтичної традиції. Вона трансформується в багатофункціональний тембровий інструмент, відкритий до нових технік письма, інтеграції зі звуковими технологіями та участі в авангардних музичних експериментах.

2.3. Концерти для валторни з оркестром українських композиторів: порівняльний аналіз авторських концепцій В. Гомоляки, О. Зноско-Боровського, Л. Колодуба, В. Зажитька, В. Думи

Упродовж XX ст. українське музичне мистецтво переживало глибокі й динамічні трансформаційні процеси, що віддзеркалювали

загальноєвропейські тенденції, зберігаючи при цьому специфіку національного культурного середовища. В цей період посилюється інтерес композиторів до жанрового експерименту, що проявляється у створенні нових інструментальних форм та переосмисленні традиційних. Зміна художньої парадигми зумовила активізацію пошуків у сфері інструментального концерту, який починає функціонувати не лише як засіб технічної демонстрації, а й як повноцінний носій драматургічного й образного змісту.

Суттєвою рисою естетичного спрямування митців цієї доби стало звернення до нових оркестрових складів, а також формування авторських версій синкретичних жанрів, таких як концерт-сюїта, симфонія-концерт чи концерт-симфонія. Особливу увагу привертає активне зростання репертуару для духових інструментів, зокрема мідної групи. В цю епоху також стверджувались концертні жанри для валторни і формувався її концертний стиль.

У цьому контексті українська композиторська школа, хоча й розвивалась із певним запізненням у порівнянні з європейськими аналогами, демонструвала гнучку здатність до адаптації новітніх тенденцій. На фоні загальноінструментального зростання, концерт для валторни в Україні формувався значно пізніше, що було зумовлено як соціокультурними, так і професійно-організаційними причинами.

Значна частина затримки у становленні концертного жанру для валторни пов'язана з відносною несформованістю вітчизняної системи духової педагогіки на початку ХХ століття. Рівень виконавської культури ще не досягав тієї професійної зрілості, яка дозволяла б українським композиторам створювати повноцінні концертні твори.

Також слід брати до уваги й відносну інституційну молодість української музичної освіти. Якщо європейські консерваторії почали функціонувати ще з кінця ХVІІІ століття, то в Україні лише на початку ХХ століття з'являються вищі навчальні музичні заклади.

Не менш важливим чинником гальмування стало і домінування вокального напрямку у вітчизняній композиторській практиці. Протягом тривалого часу українське академічне мистецтво тяжіло до хорової музики, вокально-інструментальних жанрів, залишаючи духові інструменти поза межами композиторської уваги. Як наслідок, концертна література для валторни у міжвоєнний та повоєнний періоди ще лише починала формуватись, а професійна школа виконавства залишалася залежною від іноземного репертуару. Як зазначає І. Кондратюк, «...весь художній виконавський репертуар музиканта-духовика наприкінці XIX – початках XX століття складають твори О. Бьоме, Ж. Арбана, тобто, іноземних композиторів» [113, с. 7].

Упродовж 1930–1950-х років українське духовне мистецтво поступово долає початкові труднощі становлення, зумовлені браком фахової школи, а також обмеженим доступом до світових музичних практик. Освітній ландшафт цього періоду зазнає значних змін: активізується діяльність початкових та середніх музичних навчальних закладів, що дає змогу готувати більш кваліфікованих виконавців. Як наслідок, поступово зростає якість гри у духовому класі, а також формуються умови для появи першої спеціалізованої методичної літератури. В. Посвалюк підкреслює, що «... у цей же історичний період необхідно відзначити появу перших зразків педагогічних та методичних зразків літератури по духовому виконавству, а також – методичні курси» [160, с. 66].

На тлі такого поступу виконавської культури в Україні активізується потреба у створенні національного репертуару, що міг би відповідати як художнім, так і технічним викликам часу. Особливо це стосується валторни, яка донедавна залишалась у тіні більш популярних виконавських напрямів.

Разом із педагогічними ініціативами у 1960–1970-х роках вітчизняне музичне середовище переживає стрімке оновлення на рівні композиторського мислення. Значну роль у цьому відіграють політичні процеси та розширення культурного діалогу із країнами Європи. Як наслідок, зростає зацікавлення

українських митців до новітніх стилістик – неокласицизму, неоромантизму, імпресіонізму, що зумовлює глибші, багатовимірні образні концепції в інструментальній музиці.

Твори таких авторів, як Дж. Енеску, а також концерти Б. Дваріонаса, Й. Пауера та П. Хіндеміта, активно входять у виконавський обіг, значно збагачуючи стилістичну палітру українських інтерпретаторів. Їхній вплив не лише сприяє зростанню рівня гри, а й слугує своєрідним зразком для національних композиторів. Зокрема, у 1970-х роках цей жанр набуває рис високого симфонічного наповнення.

Концерт для валторни з оркестром, створений Вадимом Гомолякою (1914–1980), є знаковим явищем у розвитку українського інструментального жанру. Написаний у зрілий період творчості композитора, твір демонструє високу художню майстерність, виважене композиційне мислення та досконале розуміння специфіки інструменту. Композитор, знаний передусім як автор балетів і музики до кінофільмів, зумів органічно перенести свій драматургічний досвід у сферу концертного жанру. Його концерт для валторни відзначається стрункістю форми, тематичною логікою та яскраво вираженою образною лінією.

У першій частині концерту композитор застосовує класичну тричастинну побудову: експозиція – розробка – реприза; форму сонатного *Allegro*. Вступ, довірений фортепіано, задає драматичний тон. Основна тема у соліста квадратної побудови – лірична, виразна, що є характерним для валторнового звучання. Технічна складова включає трелі, тріольні пасажі та активну динаміку.

Розробка коротка, але динамічна, веде до кульмінації, де тема набуває героїчності. Реприза нетипова – композитор відмовляється від побічної партії, зосереджуючись на головній. Фінал частини – віртуозний, з гамами й акцентами, що розкривають технічні можливості валторни.

Друга частина – Adagio – представлена як зона емоційної глибини, ліричної зосередженості. Соліст виконує тему у співочій манері на фоні прозорої фактури акомпанементу. Розвиток у середній частині драматизується, веде до кульмінації. З'являється каденція, побудована на матеріалі з попередньої частини, що є ознакою наскрізного мислення композитора.

Третя частина – знову сонатне *Allegro*. Основна тема енергійна, сполучна – маршоподібна. Побічна партія інтонаційно споріднена з ліричними темами першої частини. У розробці домінує оркестр, а валторна вступає в кульмінаційних зонах розвитку. Реприза не містить суттєвих змін, а кода демонструє оптимістичне підсумування, з урочистим закінченням.

Творчість Олександра Зноско-Боровського (1929–2010) позначена глибоким філософським змістом, епічним масштабом і тяжінням до симфонічного мислення. Його концерт для валторни та оркестру, створений у 1975 р., є одним із найскладніших і водночас найвиразніших зразків українського валторнового репертуару. На відміну від творів В. Гомоляки чи Л. Колодуба, цей концерт відзначається розгорнутою драматургією, багатошаровою структурою та розвиненою лейтмотивною системою.

Концерт складається з трьох частин і має приблизну тривалість 18–20 хвилин. Він поєдніє риси симфонічної поеми і концерту, що дозволяє композитору уникнути суворой класичної архітектоніки й розвивати тематичний матеріал у широкому, «розмовному» потоці. Основу музичної мови становить синтез тональної основи з модальними елементами, які наближають музику до епічного наративу.

Перша частина – *Allegro moderato* – починається з оркестрового вступу, побудованого на енергійній маршовій інтонації з ритмічною пульсацією в басах. Цей елемент надалі виконує функцію *лейтмотиву руху* – символу неперервності, драматичної дії. На його тлі з'являється основна тема валторни – широка, з інтонаціями закликів. Вона носить характер монологу, ніби звернення до слухача. Уже з перших тактів очевидна *підвищена вимогливість*

до дихання виконавця: тривалі фрази, великі інтервали, контрастні динамічні плани.

У побічній партії з'являється наспівна тема з виразною мелодичною лінією, яка подається у співзвучанні з кларнетом і флейтою. Вона контрастує з головною темою, створюючи ефект внутрішнього діалогу – світлого і темного, ліричного й драматичного.

Розробка проходить у дусі симфонічного розвитку: основна тема дробиться, проводиться різними інструментальними групи. Особливе місце посідає *каденція*, яка розміщена не в кінці, як у класичній формі, а в центрі розробки. Ця каденція має характер *внутрішнього монологу*, у ній валторна ніби бореться з самою собою: технічно складні пасажі, арпеджіо, флажолети, глісандо створюють образ боротьби та катарсису.

У репризі головна тема подається трансформованою – вона зменшена до невеликої інтонації, що звучить з більш стриманим емоційним забарвленням. Завершення частини – оркестрова *кода*, в якій домінує лейтмотив ритму, що поступово затихає, створюючи атмосферу очікування.

Друга частина – *Andante sostenuto* – є центральною емоційною віссю всього концерту. Вона побудована як *лірична медитація*, яка контрастує з епічною драматургією першої частини. На відміну від активної дії у першій частині концерту, тут музика зосереджена на внутрішньому, особистісному переживанні, де валторна виступає не як оповідач, а як *співець*.

Основна тема подається у валторні в плавному русі, з розміреним диханням, у середньому регістрі, з м'якою динамікою. Уперше в концерті вона з'являється без ритмічного супроводу, на тлі статичних гармонічних площин струнних. Цей ефект створює враження зависання часу, зосередженості на звуці як такому. Інтонаційна основа теми – насхідні секунди і терції – апелює до народної пісенності, але без прямого цитування.

Після першого викладу теми вступають дерев'яні духові, які насичують фактуру легкими гармонізаціями. Оркестровка у цій частині витончена:

відсутні мідні духові (окрім валторни), переважає камерне звучання, що наближає її до сонатного циклу романтичного типу.

У середній частині (*quasi recitativo*) валторна виходить на передній план із короткими, фрагментованими фразами, які інтонаційно перегукуються з темою першої частини. Це зв'язок створює драматургічну єдність усієї форми.

Кульмінація досягається без очевидного наростання динаміки, а за рахунок інтенсивності гармонічного напруження і щільності фактури. Після цього – різка розрідженість: валторна лишається майже самотійно, лише з підтримкою акордів арфи. Це своєрідне «оголення» образу – момент максимального ліричного зосередження.

Закінчення частини – це натяк на тематизм першої теми, але вже в мажорній гармонізації, з додатковими верхніми голосами у флейтах. Враження – ніби герой концерту переосмислює почуте й пережите. О. Зноско-Боровський тут демонструє глибоку психологічну чуйність та уважність до простору мовчання у музиці.

Третя частина – *Allegro giocoso (Rondo con variazioni)*. Фінальна частина концерту О. Зноско-Боровського має життєрадісний, майже святковий характер, який, однак, не зменшує глибини загальної драматургії твору. Вона написана у формі рондо з варіаційними елементами, що дозволяє поєднувати повторювану тему рефрена з постійно новими варіантами варіювання.

Головна тема рондо – світла, ритмічно чітка, з яскраво вираженим танцювальним імпульсом. Вона з'являється у валторни після короткого оркестрового вступу й одразу фіксується в пам'яті завдяки симетричній побудові та ритмічним акцентам. Інтонаційно ця тема містить елементи української народної пісенності, але подана в стилізованому, майже жартівливому ключі – з ледь відчутним іронічним підтекстом.

Перший епізод розгортається у мінорі, з виразно вираженим танцювальним ритмом, який виконує оркестр, тоді як валторна веде контрапунктичний супровід. Саме тут композитор вводить гармонічні

модуляції, що збагачують образну палітру твору: рефрен звучить у зміненому гармонічному освітленні, що створює ефект непередбаченості.

У наступному варійованому проведенні тема рондо трансформується в технічну фігурацію – валторна виконує її в подрібненому вигляді, із швидкими пасажами, тріолями, стрибками на великі інтервали. Тут проявляється віртуозність інструмента, але вона не є самоціллю – технічність служить розвитку образу.

Особливо яскравим є *епізод-цитата*, коли композитор вводить фрагмент із теми першої частини, інтегруючи її у новий темп і гармонічне забарвлення. Це один з найсильніших драматургічних моментів у концерті – утвердження наскрізної єдності циклу. Після цього рефрен повертається у повному обсязі, але вже з потужною підтримкою оркестру, у розширеній оркестровці з мідними духовими, ударними та контрапунктуючими голосами дерев'яних.

Кульмінаційна *кода* виконує функцію остаточного узагальнення. Вона починається несподівано – з паузи, після якої валторна вступає сольним закликком, який миттєво підхоплює оркестр. Настроєво це утвердження, завершення внутрішнього шляху героя, який пройшов через драму, сумнів, ліричне зосередження – й виходить до світлого фіналу.

О. Зноско-Боровський досягає ефекту завершеності без пафосу, а через глибоко продуману архітектоніку та виважену динамізацію тематичного розвитку. Концерт завершується яскравим мажорним акордом, який залишає відчуття очищення та внутрішньої рівноваги.

Таким чином, концерт для валторни з оркестром О. Зноско-Боровського – це не просто зразок національного інструментального мислення, а твір, який репрезентує глибину художнього бачення, технічну досконалість і жанрову сміливість. Він є яскравим прикладом того, як українська композиторська школа другої половини ХХ століття інтегрувала світовий досвід, водночас зберігаючи автентичність.

Левко Колодуб (1930–2019) – один із найбільш впізнаваних українських композиторів другої половини ХХ ст., чия творчість охоплює широке жанрове поле: від симфонічної музики до оперети, балету, камерних творів і творів для дітей. Його музичний стиль позначений лаконізмом, органічним поєднанням традицій академізму з елементами фольклору, джазу, естрадної інтонації. Твори для валторни посідають в його спадщині особливе місце, зокрема **«Концерт для валторни з камерним оркестром» (1980)** і **«Українське концертино для двох валторн з оркестром» (1985)** які демонструють різні підходи до жанру, але єднаються спільною рисою – мелодичною яскравістю та природною інтонаційністю.

«Концерт для валторни з камерним оркестром» був написаний у тісному зв'язку з виконавською практикою – спеціально для молодих музикантів, але не є «учнівським» у жодному сенсі. Композитор вдається до камерного оркестру (струнні, фортепіано, дерев'яні духові), завдяки чому досягається прозорість і гнучкість звучання. Форма — тричастинна (швидка–повільна–швидка), але з вільним трактуванням.

Перша частина – *Allegretto* – має жвавий, грайливий характер. Вона відразу виявляє одну з головних особливостей стилю Л. Колодуба – інтонаційну **«розмовність»**. Тема валторни будується з коротких інтонаційних формул, що нагадують діалог або репліки. Вони переплітаються з мотивами інших інструментів у дусі камерної поліфонії. Гармонія ясна, переважно діатонічна, але із колористичними вставками у вигляді хроматичних пасажів.

Друга частина – *Andante* – є найбільш емоційно насиченою. Тут валторна звучить несподівано м'яко, іноді майже «вокально». Основна тема – це широкий наспів, близький до української ліричної пісні, але стилізований. Струнні супроводжують легкими трихордовими акордами, іноді з імітаційною підтримкою флейти. Частина має просту форму: **А–В–А**, де середній епізод містить ритмічно пожвавлений матеріал у синкопованому ритмі, схожому на баркаролу.

Фінал – *Allegro giocoso* – повертає у жартівливо-грайливу стихію першої частини. Однак тепер композитор використовує *активні ритмічні остінатні фігури*. Валторна, наче лискучий оповідач, блискуче змінює регістри, тембри, грає з глісандо, з гумором і темпераментом.

Твір закінчується несподівано – короткою каденцією соліста та мажорним «помахом руки» у струнних.

Подвійний концерт «*Українське концертино для двох валторн з оркестром*» має свої особливості розвитку і драматургії, в якій валторна відіграє провідну роль завдяки своїй солюючій функції.

Цей концерт є одним із найяскравіших прикладів пізнього симфонізму Л. Колодуба. Він значно відрізняється від «Концерта для валторни з камерним оркестром» як за масштабом, так і за естетикою: якщо перший твір тяжіє до лірично-грайливої мініатюри, то повноформатний концерт – це *монументальна, багаторівнева композиція* з драматургічними контрастами, оркестровою пишністю та глибоким психологізмом.

Твір складається з трьох частин, структура побудована за класичною моделлю, однак композитор вільно варіює межі між розділами, часом інтегруючи риси рондо, варіацій чи сонатної конфліктності.

I частина – *Allegro energico*. З перших тактів вступу оркестру стає зрозуміло, що це не камерна імпресіоністична мініатюра, а *повноцінна симфонічна подія*. Струнні унісоном прокладають гармонічний каркас, на якому будується вступна фанфара у валторни – енергійна, з різкими динамічними контрастами. Основна тема, представлена солістом, містить риси геральдичності: велика аркова фраза на квартових стрибках із наступним спадом у ліричну секвенцію.

У побічній партії з'являється несподівано *ніжна, тендітна мелодія*, яка озвучена у спільному діалозі валторни з дерев'яними духовими. Це створює драматичну дихотомію: між героїчним початком і ліричним підтекстом. Усі теми мають чітку інтонаційну організацію, властиву Л. Колодубу: мелодії легко запам'ятовуються і містять потенціал для розвитку.

Розробка в цій частині – інтенсивна, насичена ритмічними змінами, оркестровими кульмінаціями, змінами тональностей. Частина завершується репризою, де головна тема звучить уже без фанфарності – стримано і розсудливо, ніби герой після випробувань досягає внутрішню істину. Кода – блискавична концентрація тематичного матеріалу з фінальною крапкою в унісоні.

II частина – *Andante cantabile*. Друга частина є справжнім центром емоційного балансу концерту. Її задум побудований на *глибокому ліризмі*, який тяжіє до інтимного камерного звучання, незважаючи на симфонічний склад оркестру. Композитор майстерно контрастує з попередньою енергійною частиною, створюючи простір для медитації, внутрішнього мовлення, у якому валторна перетворюється з героїчного рупора на інструмент щирого спогаду.

Основна тема з'являється одразу у валторні – це *широка, кантиленно-пісенна фраза*, яка лине на тлі спокійного, статичного акомпанементу струнних. Вона будується на плавному русі терцій, з фразуванням, що вимагає глибокого контролю дихання й нюансів. Мелодія нагадує українську ліричну пісню, але в жодному разі не є цитатою – це *стилізація*, тонка алюзія на фольклорний мелос, переосмислений у класичній формі.

Після першого проведення теми вступають флейти і гобої, утворюючи ніжну поліфонічну підтримку. Оркестровка у цій частині надзвичайно прозора: Л. Колодуб використовує лише частину оркестрового складу, зводячи фактуру до майже камерної. У цьому епізоді соліст веде *питально-відповідну мелодичну лінію*, ніби звертаючись до невидимого співрозмовника. Середній розділ побудований на контрасті: збільшення темпу до *Più mosso*, нова тема – коротша, із фрагментованими ритмами й синкопами. Тут відчувається напруження, тривога, і навіть певне блукання. У відповідь на це валторна виконує *міні-каденцію*, в якій тема першої частини повертається, але в змінній, меланхолійній гармонізації. Це – елемент *циклічної драматургії*, який надає твору єдності.

Повернення до основної теми (*da capo*) не є прямим – вона подається в варіантному оркестровому колориті, а валторна імпровізує над ним вгорі. Таким чином, завершується не буквальним повтором, а *символічною реконструкцією* – нібито той самий настрій, але вже після внутрішньої трансформації головного образу.

Закінчення – на напівкаденційному акорді, без остаточного вирішення, що залишає відчуття відкритості, внутрішньої недоволеності. Цей прийом властивий пізній творчості Л. Колодуба, який часто прагнув не крапки, а «трьох крапок» у композиції своїх творів.

III частина – *Allegro ritmico*. Третя частина концерту Л. Колодуба являє собою кульмінаційний завершальний етап, у якому композитор поєднує риси віртуозного фіналу з характерною авторською стилістикою. Вона має характер *святкової коди*, побудованої на принципах танцювальності, ритмічного остінато та тематичних ремінісценцій із попередніх частин. Саме тут найбільш яскраво виявляється індивідуальний композиторський почерк композитора: *поєднання академічної форми з інтонаціями джазу, естрадної музики, фольклору*, при збереженні строгої драматургічної логіки.

Основна тема частини подається одразу ж після короткого, але експресивного вступу. Вона побудована на стислій ритмічній формулі, що включає пунктирний ритм і синкопи. Така побудова зумовлює особливу моторність і динамічність образу. Валторна виконує цю тему з характерною акцентуацією, майже в манері свінгу. Уже з перших тактів відчувається, що ця частина сповнена *енергії, гумору, легкого іронічного підтексту*.

Перший епізод розвиває тему в її чистому вигляді, з поступовим наростанням щільності фактури: до валторни приєднуються дерев'яні духові, а потім – повний оркестр. Оркестровка набуває кольорового характеру – відчутна гра тембрів, оркестрові «жарти», у яких фагот «відповідає» валторні несподіваними глісандо, а скрипки виконують *pizzicato*, імітуючи кларнетні мотиви.

Другий епізод будується на контрасті: нова тема подається у повільнішому темпі, але зберігає енергійний пульс. Це своєрідний «тіньовий» варіант першої теми, де ритм наче «перевертається» – замість пунктиру з'являються довгі протяжні фрази, але з тією ж інтонаційною основою. Знову проявляється улюблений прийом Л. Колодуба – варіаційна трансформація в межах форми рондо, що надає частині рельєфу й контрастності.

У розробці валторна виконує технічно складні пасажі, включаючи арпеджіо, фрагменти з великими інтервальними стрибками, глісандо, трелі. Однак ці технічні труднощі мають органічний характер — вони не виглядають як «етюд», а є частиною *ігрової стихії*, яка панує в частині. Водночас у цей момент композитор вводить елементи тематичної ремінісценції: ритмічні елементи з першої частини концерту з'являються у партії валторни та контрабасів, ненав'язливо поєднуючи драматургічні вузли.

Кульмінація частини – це справжній *оркестровий феєрверк*. Валторна подає головну тему в найвищому регістрі, а оркестр підкреслює її гучними акордами, тривалими педалями та поліритмією. Враження – як від фіналу карнавалу або параду, але без надмірного патосу. Це своєрідна радість у звуках, мистецтво як ігрове поле, в якому валторна є не лише солістом, а й веселим ведучим, артистом-сценаристом.

Кода – коротка, концентрована, побудована на скороченому викладі основного ритмічного мотиву, що розчиняється у загальному *tutti*. Останні акорди звучать яскраво, у мажорі, з переможною акцентуацією.

Зробимо узагальнення щодо творчості Л. Колодуба у представлених творах для валторни. Обидва твори для валторни, створені композитором у різні роки, демонструють гнучкість композиторського мислення, відкритість до діалогу з інструментом, а також вміння адаптуватися до виконавських потреб. Якщо «Концерт для валторни з камерним оркестром» тяжіє до *інтимної, мініатюрної форми*, має педагогічний потенціал, то концерт 1985 року – це приклад *стилістично зрілого, повноцінного симфонічного мислення*, де валторна звучить як *рівноправний учасник великої симфонічної дії*.

Можна стверджувати, що творчість Л. Колодуба у цьому жанрі заклала *міст між камерністю й монументальністю*, між фольклорними витоками й авангардними прийомами, тим самим створивши унікальну траєкторію розвитку українського валторнового репертуару у другій половині ХХ століття.

Уже на прикладі творчості для валторни перших трьох композиторів стає очевидно: українська концертна валторнова література 1970–1980-х років розвивалась не за єдиною моделлю, а у вигляді різновекторного, поліфонічного процесу, в якому кожен автор пропонував свій спосіб бачення жанру, його функції, образного потенціалу та ролі інструмента у музичній драматургії.

Вадим Гомоляка – представник умовно «традиційного» підходу, у якому концерт – це *віртуозно-драматичний жанр із чіткою формою*, майже цілковито відповідний до класичних взірців. Його концерт зберігає формальні принципи сонатного циклу, при цьому розширюючи виразові можливості валторни. Для В. Гомоляки важливим є баланс між героїзмом і лірикою, між індивідуальною лінією соліста й оркестром. Його образний світ – це насамперед світ духовного випробування, де валторна виступає як герой у класичному сенсі: сильний, чесний, драматично зосереджений.

О. Зноско-Боровський у своєму концерті йде значно далі від класичних структур. Його підхід – *поемний, епічний*, із лейтмотивною драматургією, де валторна не просто виконує функцію соліста, а стає *оповідачем великої внутрішньої історії*. Це вже не музична «арена» у сенсі змагання між солістом і оркестром, а *розгорнута симфонічна подорож*, у якій важлива кожна зміна інтонації, пауза, відлуння. Композитор підводить слухача до духовних глибин, дозволяє почути інструмент не лише як фізичне джерело звуку, а як голос відчуття. Його концерт концептуальніший, напруженіший, з психологічно більш заглибленою лінією. Валторна виступає як *духовний герой-мислитель*, який розмірковує, бореться й трансформується.

Натомість Л. Колодуб демонструє у своїх творах *стилістичну гнучкість і багатогранність*, яку можна порівняти із химерним балансуванням між академічною класикою й сучасною мовою музичного мистецтва. У «Концерт-камерті» він працює майже як педагог-естет, створюючи витончену, зворушливу мініатюру, близьку до світлого неокласицизму. У повноформатному концерті – він розкриває іншу грань: *оркестрову велич, симфонічну діалектику, ритмічну оригінальність*.

На відміну від В. Гомоляки, який тяжіє до класичної цілісності, та О. Зноско-Боровського, який будує епічну арку, Л. Колодуб радше працює як *інтерпретатор настроїв і форм*, він комбінує, змішує жанрові ознаки, не боячись ввести у концерт танцювальність, гротеск, навіть елементи джазу. При цьому його мелодика завжди зберігає інтонаційну природність, глибоке поєднання з українським фольклорним мелосом – не цитатно, а ментально.

Творчість Валерія Зажитька вирізняється психологічною експресивністю, інтонаційною загостреністю і театральністю. Його концерт для валторни, створений у 1989 році, – твір, який за своїм художнім задумом виходить далеко за межі «класичного» концерту. Це коріше музична драма, в якій соліст виступає як персонаж внутрішньої боротьби, емоційного зламу, а іноді – навіть саркастичного самопостереження.

Концерт не має традиційної тричастинної структури: він складається з *єдиного наскрізного потоку*, умовно поділеного на п'ять розділів, кожен з яких має власну емоційну атмосферу. Відчувається вплив модерністських та постмодерністських концепцій: композитор тяжіє до *деконструкції традицій*, використовуючи асоціативне мислення, різкі зміни фактури, контрасти ритму й темпу.

Концерт розпочинається без вступу – валторна одразу «вривається» в дію з рваним, пунктирним мотивом, що звучить майже як викрик. Його підхоплюють мідні духові й ударні. Усе звучання з перших секунд передає *нервову тремтіння*, якеś внутрішнє порушення стабільності. Схоже, що тут

соліст – не герой у пошуках гармонії, а людина, загнана у кут. Оркестр виступає як сила, що тисне, суперечить, задає дискомфорт.

Тематичний матеріал фрагментарний, майже *колажний*: окремі мотиви не розвиваються логічно, а, скоріше, «зриваються», «ламаються» на середині. Це створює ефект внутрішнього роздвоєння – соліст і оркестр не співпрацюють, а перебувають у конфліктній полеміці.

У другому розділі В. Зажитко вводить несподівану жанрову модуляцію: з'являються мотиви, що нагадують танець – але це *не реальний танець*, а гротескова пародія на нього. Валторна виконує тему у стилі маршу, що поступово трансформується в щось схоже на цирковий мотив або шаржований вальс. Тут композитор працює в дусі експресіоністів початку ХХ століття – Берга, Шенберга, Хіндеміта, – але з власною естетикою: гірко-сатиричною, але без цинізму.

Ритм перетворюється на головний засіб виразності. Звук валторни стає *різким, гортанним, епізодично зламаним*. У деяких побудовах композитор вимагає від виконавця нестандартних прийомів: глісандо з подихом, подвійні атаки, сурдина з ослабленням повітря.

У центральній частині концерту відбувається різкий драматургічний перелом. Оркестр досягає надзвичайної звукової щільності: багатоголосся, перекриття регістрів, шумові ефекти, удари по дереву інструментів. Валторна в цей момент майже зникає – її «глушать» масою оркестрової фактури.

Після цієї звукової катастрофи відбувається *фаза очищення*. Залишається лише соло валторни – монотонне, у вузькому діапазоні, із затримками на довгих звуках. Це звучить як *післятравматичний монолог*, як внутрішній «попіл» після пожежі. Тут композитор надзвичайно точно вловлює *психологію втоми, вигорання, мовчання після крику*.

Останній розділ – це своєрідна *кода*. Оркестр повертається, але вже не як сила тиску, а як іронічна декорація. Музика поступово переходить у *пародійний марш*, який нагадує не святкову кульмінацію, а скоріше виснажене коло. Валторна виконує фрагменти головної теми, але вони знівельовані,

майже висміяні. Відчуття – як після трагіфарсу: сміх, за яким порожнеча. Фінальні такти – це нескінченна педаль на одному звуці, в яку влітається слабка, коротка фраза валторни. Вона зникає майже непомітно. Твір завершується без виразної крапки, як відхід за куліси.

Отже, цей концерт є прикладом *радикального переосмислення жанру*. В даному творі валторна – не соліст у традиційному розумінні, а *актор психологічної драми*, людина на межі, в конфлікті із собою, зі світом, з музикою. Концерт В. Зажитька – це не просто музика для інструмента й оркестру, а *екзистенційна притча*, глибока за смислами, розвинена за формою, пророча за змістом.

Серед новітніх українських творів для валторни особливе місце посідає концерт для валторни з оркестром Валерія Думи – композитора, чия творчість зберігає зв'язок з академічною традицією, але водночас активно апелює до *постмодерної естетики*, інтелектуальної гри, стилістичних гібридів. Його концерт – це не просто музичний твір, а *рефлексія над самим поняттям «концерту»*, діалог з історією жанру та парадоксальна гра з очікуваннями слухача.

Твір створений у 2000-х роках (точна дата варіюється у джерелах), і з моменту прем'єри викликав значний резонанс. Він має зовнішньо звичну тричастинну форму, але вся його сутність полягає в *переосмисленні цієї форми через призму музичного інтелектуалізму, іронії, метафори*.

I частина – *Allegro (Concerto giocoso)*. Вже сама назва першої частини – «*giocoso*» – не випадкова. З перших тактів відчувається, що перед нами не класичний «героїчний вступ», а щось значно більш витончене й насмішкувате. Валторна розпочинає майже одразу після короткого, іронічного вступу оркестру, у якому використано несподівані інструментальні поєднання: наприклад, флейти у нижньому регістрі, ударні з дерев'яними щіточками, контрабас *pizzicato*.

Головна тема валторни – це *пунктирний мотив із затриманнями*, який не розгортається, а «в'ється» довкола звуку, ніби композитор свідомо уникає героїчної прямої. Замість єдиного розгортання – короткі репліки, запитання, обривки думок. Схоже, що валторна тут не лідер, а *іронічний коментатор*, який крокує по руїнах класичної форми з усмішкою.

Форма частини побудована за зразком рондо, але з *відозміненими репризами*. Кожного разу, коли головна тема повертається, вона звучить у новому стилістичному ключі: то як вальс, то як марш, то як експромт. В цьому проявляється постмодерна ідея **стилістичної мозаїки** – колажної структури, в якій стилі співіснують не за законами розвитку, а за логікою контекстуальної гри.

II частина – *Largo misterioso*. Як контраст до ігрової першої частини, друга – це музичний простір *медитації, паузи, тиші*. Назва «*misterioso*» вказує на певну загадковість, яку композитор досягає не тільки засобами гармонії, а й *структурою часу*. Це одна з найповільніших частин українського валторнового репертуару, де кожна фраза розгортається майже як подих, як повільне згадування або марення.

Валторна звучить у надзвичайно вузькому динамічному діапазоні – від *pp* до *mf*, а оркестрова партія зведена до абсолютного мінімуму. У певні моменти весь акомпанемент складається лише з легкого педального тону у контрабасі або акордових тремоло у струнних.

Основна тема складається з невеликих мотиві-фрагментів, майже дезінтегрована. Вона об'єднує поодинокі звуки, що звучать ніби окремі думки або кадри сну. В процесі розвитку є момент, коли валторна взагалі замовкає на цілу сторінку, передаючи «партію мовчання» оркестру – це концептуальний жест, який у постмодерній музиці виконує функцію паузи як форми.

Перед серединою частиною з'являється *цитата* – мелодія з твору В.-А. Моцарта, вплетена в гармонію, яка зруйнована й переосмислена. Це не просто цитата – це культурний діалог, запитання до слухача: що залишилось від минулих смислів, класичної гармонії, канону?

III частина – *Vivo (Fuga a modo di scherzo)*. Фінал – це музичний вибух. Якщо попередня частина була медитативною і тіньовою, то третя — інтелектуальний потік, написаний у вигляді фуги, але з уточненням: «*a modo di scherzo*». Це fuga-жарт, fuga-карикатура, fuga-цитата. Вона починається із серйозного фугатного вступу у струнних, але валторна одразу виводить тему у гротескний рівень – із глісандо, фальшивими інтонаціями, стрибками октавами.

Тема фуги побудована за всіма правилами, але кожне проведення зводиться нанівець: або вривається пауза, або оркестр змінює ритм, або фраза замінюється шумовим ефектом. Це *постмодерна деконструкція фуги як найраціональнішої форми в музиці*.

Кульмінація частини – *псевдокода*, де валторна виконує псевдокаденцію на мотив теми Баха, яка поступово розсипається на ноти. Це символічне прощання з традицією, але не трагічне – скоріше усміхнене, легке, в дусі музичного анекдоту.

Кода звучить на *tutti*, де весь оркестр грає фрагменти з різних частин концерту одночасно. Це *контрапункт стилів, епох, смислів*, який завершується несподіваним *pp pizzicato* у контрабаса.

Отже, Концерт для валторни з оркестром В. Думи – це вишуканий акт музичного мислення, що поєднує інтелектуальну рефлексію, стилістичну мобільність і віртуозне володіння формою. Валторна – не просто соліст, не герой і не жертва, а *філософ, іроніст, інтерпретатор історії*, який не бореться, а ставить питання, провокує, вивертає сенси навиворіт.

Цей твір доводить, що українська валторнова школа вийшла за межі технічної чи емоційної майстерності й увійшла в царину музичної філософії, де інструмент стає інструментом думки.

Порівняємо проаналізовані концерти з точки зору стилю, дораматургії, функцій валторни, особливостей мелодики і драматургії.

Таблиця 3. Порівняння авторських концепцій

Концертів для валторни українських композиторів

Композитор	Стиль	Драматургія	Роль/амплуа валторни	Мелодика	Оркестровка
В. Гомоляка	Класичний модерн	Симетрична, героїко-лірична	Герой, провідник	Аркова симетрична	Повний симфонічний склад
О. Зноско-Боровський	Симфонізм епічна поема	Епічна, лейт-мотивна, філософська	Мислитель оповідач	Повільна, масштабна	Щільна, багатопланова
Л. Колодуб	Неокласика з модерном	Контрастна, грайлива, структурна	Інтерпретатор	Пісенна, танцювальна	Камерно-симфонічна
В. Зажитько	Експресіонізм, авангард	Колажна, драматургія зламу	Жертва, внутрішній актор	Ламана Напружена	Контрастна, шокова, шумова
В. Дума	Пост-модерн, інтелектуальний стиль	Рефлексивна, фрагментарна, іронічна	Коментатор, мислитель, іроніст	Цитатна,	Сценічно-конструктивна, колажна

Поняття *музичної драматургії* в українському музикознавстві має широку сферу застосування, однак наукова дискусія щодо його точності, обґрунтованості та меж використання досі триває. Це поняття є багатозначним за своєю природою: воно допускає як смислове розширення, так і звуження, а також зміщення акцентів у різних наукових контекстах. Часто-густо саме через цю багатшаровість значень термін набуває метафоричних конотацій, втрачаючи статус чіткої наукової категорії. Через це виникає необхідність

окреслити базові принципи, за якими поняття *музичної драматургії* функціонує у рамках даного дослідження.

Проблематика формування музичних смислів тісно пов'язана з особливостями їхнього розгортання у процесі становлення цілісного музичного твору – тобто, з драматургією як логікою розвитку. Саме цей термін надає дослідникові певний аналітичний інструментарій, який дозволяє виявляти і простежувати взаємодію образів у межах цілого, трактувати їх як систему, що функціонує за певними внутрішніми законами. У цьому аспекті слушною є думка Пей Юнтін, яка підкреслює: «... *потрібно вивчати взаємодію образів у становленні цілого, сприймати її як систему, що розвивається за законами, які можна виявити*» [цит. за: 157, с. 67]. Окрім того, поняття драматургії застосовується не лише для вивчення внутрішньої структури музичного твору, а й у контексті музичного сприйняття. У такому випадку твір уявляється слухачем як своєрідна драма, яка розгортається не на сцені, а у свідомості – у формі ідеального «театру образів» [там само].

У науковій практиці термін *драматургія* застосовується також для означення логіки використання окремих музичних параметрів. Саме з цього витікають поширені варіанти – *темброва драматургія, фактурна, динамічна, темпова* тощо. У такому розумінні драматургія перестає бути суто структурною категорією й розглядається як **організаційний принцип**, що керує перебігом одного з музичних параметрів або їх комбінацій. Водночас поняття не втрачає своєї етимологічної природи – адже «драматургія» у своїй основі означає «*структурування*», «*побудову дії*», що дозволяє тлумачити її як поетику музичної форми.

Сьогодні поняття *музичної драматургії* дедалі частіше включає не тільки оповідальну, «сюжетну» логіку твору, а й *систему принципів його побудови* за законами розвитку конфлікту, кульмінації, розв'язки – тобто, як модель драматичної дії. Саме тому цей термін охоплює не лише план змісту, а й структуру композиційної форми в цілому.

Особливий інтерес у цьому контексті становить **темброва драматургія валторни**. Валторна – інструмент, що поєднує м'якість тембру дерев'яних духових із блиском мідної групи. Її тембр є надзвичайно гнучким: він здатен відтворювати *епічну широту, лірико-героїчні інтонації, камерну зосередженість або навіть трагічне згущення емоцій*, що й дозволяє інструменту виконувати складну драматургічну функцію у творі.

У концертах, зокрема, валторна нерідко виступає *не лише як соліст, а як образотворчий провідник*, що змінює свою виразність залежно від тембрового контексту. Вона може конкурувати з оркестром у кульмінаційних розділах, а в інших епізодах – розчинятися в оркестровому фоні, стаючи частиною загальної фактури. Така *темброва трансформація* валторни і є однією з ключових умов реалізації драматургії на звуковому рівні.

Коли композитор працює з фактурою валторни, він майже завжди вибудовує її роль у творі з урахуванням драматургічної здатності інструмента змінювати свій характер – від благородної величі до крихкої емоційності. Саме ця здатність зумовлює функціонування валторни як носія драматичної напруги в масштабі цілого твору, а не лише його мелодичної або технічної складової.

Поняття музичної драматургії нерозривно пов'язане з особливостями часового розгортання музичного матеріалу. Один із ключових сучасних підходів до її аналізу базується на виокремленні типів драматургічної організації, що визначають логіку формоутворення.

На думку Пей Юнтін, існує чотири основні типи музичної драматургії, що класифікуються за кількістю «моментів часу» – тобто змістових вузлів, які несуть у собі новий рівень психологічної або образної інформації:

1. *Однoeлементна драматургія (монодраматургія)* – базується на розгортанні одного домінантного інтонаційного чи тематичного центру, який трансформується протягом твору. Така модель притаманна, наприклад, другій частині концерту В. Гомоляки, де ліричне *Adagio* розвивається як єдиний емоційний монолог соліста. Тут драматургія

будується на внутрішньому напруженні однієї теми, що змінюється завдяки динаміці, реєстру, гармонічному тлумаченню.

2. *Двоелементна драматургія* – ґрунтується на зіставленні двох різних тематичних або образних елементів, часто у стані конфлікту. Цей тип яскраво реалізований у першій частині концерту О. Зноско-Боровського, де епічна головна тема вступає у діалог із ліричною побічною, а весь розвиток базується на загостреній поляризації їхніх характеристик.
3. *Тріадна драматургія (теза – антитеза – синтез)* – класичний тип, у якому конфлікт вирішується у новій якості. Подібна структура лежить в основі концерту Л. Колодуба, особливо в третій частині, де гральний початок вступає в конфлікт із драматичними інтонаціями середнього епізоду, що, зрештою, синтезуються у яскравій кульмінації фіналу.
4. *Багатоелементна драматургія* – найскладніший тип, в основі якого — постійна зміна виразних станів, фрагментарність, мозаїчність. Саме така модель реалізується у концертах В. Зажитька та В. Думи, де музичний матеріал не розгортається за класичною логікою, а існує як низка образних «спалахів», контрастних за змістом і структурою.

У кожному з випадків тембр валторни відіграє роль каталізатора зміни музичних станів. Саме здатність цього інструмента до швидкої емоційної трансформації – від епічного звуку до камерної тиші – дозволяє композиторам реалізувати складні драматургічні моделі.

Наприклад, у В. Гомоляки – це шлях героя від роздуму до утвердження; у О. Зноско-Боровського – процес розгортання внутрішнього епосу; у Л. Колодуба – поєднання гумору з симфонічним розмахом; у В. Зажитька – драматичний надлом, експресіоністський жест; у В. Думи – постмодерна гра з традицією, іронічний театр смислів.

Таким чином, аналіз типів драматургії у поєднанні з валторновими концертами українських композиторів показує, що **темброва драматургія не лише виявляє закономірності композиції, а й служить відображенням філософсько-естетичних та художніх установок авторів.**

У сучасному музикознавстві дедалі частіше музична драматургія розглядається як **дворівнева система**, що охоплює як семантичний рівень (взаємодія музичних засобів), так і образно-смісловий (взаємини образів). На першому рівні – структурному – відбувається **формування музичних образів через зіставлення, контраст, повтор або розвиток інтонаційних елементів**. Саме тут формується первинна драматична напруга, яка надалі трансформується в психологічний конфлікт на рівні образів – другому рівні драматургічної системи.

Ця концепція особливо показова при аналізі концертів для валторни з оркестром, у яких моделі драматичного розвитку тісно пов'язані з гнучкістю інструментальної виразності. Валторна, здатна передавати найширший спектр емоцій – від епічної піднесеності до камерної інтимності, – надає композитору унікальні можливості для побудови *багатопланових образно-сміслових музичних композицій*.

У такому розумінні драматургія постає як процес інтеграції всіх складових музичного твору, що веде до створення єдиної цілісної форми — не лише у конструктивному, а й у смисловому сенсі. Причому центральною рушійною силою виступає *конфлікт*, що може реалізовуватись як у контрасті тематичних елементів, так і в зіткненні засобів виразності (тембру, ритму, гармонії).

Визначення, яке пропонує Пей Юнтін, підкреслює саме цю **системність музичної драматургії**:

«...це мобільна, багаторівнева система, у якій елементи музичної мови на першому рівні інтегруються в образи, що на другому рівні формують динамічну мережу конфліктних взаємодій» [157, с. 76].

Такий підхід дозволяє виявити найвищий рівень узагальнення музичного процесу – коли вже не окремі теми чи розділи визначають форму, а логіка образного руху й психологічної трансформації, яка втілюється у дії, зіставленні, напрузі та розв'язці.

Отже, поняття *музичної драматургії* у даному дослідженні трактується як **комплексна концепція, що поєднує структурно-композиційні, семантичні та образно-сміслові компоненти**. Воно дозволяє осмислювати музичний твір не лише як сукупність елементів, а як **єдиний художній організм**, у якому драматургія є внутрішньою логікою розвитку, смислотворчим механізмом і способом вираження глибинного авторського задуму у створенні тембро- та звукообразів.

Висновки до Розділу 2

Концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта демонструють всі виконавські можливості інструмента: використовуються майже всі прийоми гри, включаючи вібрації губ, трелі, артикуляцію, швидкі плювки, розтягнуте легато, комбінації легато і блокування. Вражає той факт, що в той час ще використовували натуральну валторну, для якої це були досить складні прийоми, але композитор вивів її техніку звучання на максимальний рівень. В наш час ці твори входять до репертуару валторністів, а концерти № 3 та 4 – до обов'язкової програми Міжнародного конкурсу валторністів. Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса характеризуються експресивністю, підвищеною ліричністю. Композитор, використовуючи складні гармонії, динамічні контрасти та розширені техніки гри, розширив коло темброобразів валторни і, як результат, збагатив звукообраз інструменту.

Тембр валторни в Концерті № 1 Р. Штрауса – насичений та теплий, сприяє виразності і глибині звучання, використовується для створення контрастів та передачі різних темброобразів – співочих, ліричних, експресивних, ігрових. Цей твір – приклад талановитого підходу до жанру концерту для валторни. Складність партій для валторни, зокрема їхня насиченість розвиненою хроматично-пасажною технікою, стала значущим кроком у розвитку ролі інструмента в оркестрах Р. Штрауса. Композитор вдало підніс валторнові партії до рівня провідних мелодичних інструментів,

наповнивши їх віртуозністю, яскравим тембром і демонструючи універсальність у відтворенні інтонаційних, ладогармонічних та метроритмічних елементів. У межах однієї фрази може охоплюватись весь діапазон інструмента – від низьких до високих регістрів – виконуючи рухливі, альтеровані партії зі складним ритмічним малюнком. Звукова палітра оркестру в творах Р. Штрауса розширилась до крайніх меж: від різнохарактерних сурдин до потужного *fortissimo* з підняттям інструментів у повітря (*campana in aria*). Хоча такі прийоми раніше вважалися нетиповими для оркестрового амплуа валторни, у творчості Р. Штрауса вони суттєво вийшли за межі традицій, змінюючи її звичний експресивно-образний характер. Водночас усі ці нововведення виглядають цілком природними та логічно обґрунтованими, забезпечуючи високу виразність звучання.

Валторна в оркестровому стилі Р. Штрауса взаємодіє з іншими інструментами, створюючи контрастні сполучення темброобразів та збагачуючи колорит звучання: часто веде мелодичні лінії або вступає в діалог із струнними та дерев'яними духовими інструментами. Інтерпретаційні можливості тембру реалізуються композитором у численних прийомах інструментування, як усталених в практиці, так і авторських; змішаний модус інструментування зумовлює змістовно-драматургічну єдність темброво-фактурних комплексів соліста та оркестру. У концерті багато епізодів, коли оркестровий голос (дерев'яні духові, віолончелі, скрипки) співає разом із валторною, вступаючи з нею у своєрідний діалог. Така трактовка оркестрової партії сприяє індивідуалізації тембрів.

Звукообраз валторни в ХХ ст. складається з модернізованих виконавських прийомів, сучасних композиторських технік (сонористика, алеаторика, пуантілізм та ін.), нової трактовки елементів музичної мови, принципів формотворення.

Сучасні композиторські технології створюють не просто музику з участю валторни, а музику, яка не може існувати без її тембру як архетипу. Темброобраз валторни сьогодні – це багатошаровий, змінний, часом

нестабільний код, що виражає напругу між реальним і віртуальним, між минулим і майбутнім, між людиною й машинною естетикою.

Жанр концерту для валторни в українській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття демонструє високу варіативність форм і стилів, що є відображенням процесу еволюції інструментального мислення у національній композиторській школі. Кожен із розглянутих авторів реалізує власну концепцію інструмента:

- у В. Гомоляки валторна постає як героїчний оповідач в умовно класичній драматургії;
- у О. Зноско-Боровського – як епічна, філософська особистість у масштабній симфонічній структурі;
- у Л. Колодуба – гнучкий інтерпретатор, що адаптує форму до ліричного чи жартівливого змісту;
- у С. Зажитька – людина в екзистенційній напрузі, майже трагічний персонаж музичної драми;
- у Л. Думи – інтелектуальний мислитель, який «цитує» історію жанру, деконструює її засобами постмодерну.

Аналіз концертів для валторни з оркестром довів, що технічні можливості валторни активно розширюються: від класичних аркових фраз і кантилени – до шумових ефектів, глісандо, сурдинних експериментів і нестандартної артикуляції. Оркестровка у всіх композиторів відбиває їхній естетичний світогляд. Якщо В. Гомоляка та Л. Колодуб використовують традиційний симфонічний склад у поєднанні з камерними прийомами, то Зажитько і Дума демонструють експерименти з фактурою, колажну логіку і театралізовану інструментальність.

Постає цілісна динаміка розвитку жанру: від романтично-класичної героїки до інтелектуального музичного «коментаря» і навіть іронічної деконструкції жанру. Це свідчить про зрілість української валторнової школи, здатної оперувати всіма рівнями – від техніки до музичної філософії.

РОЗДІЛ 3

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ У КИТАЙСЬКОМУ ВАЛТОРНОВОМУ МИСТЕЦТВІ

3.1. Трансформація валторнової освіти в Китаї як складова національної музичної культури

Виконавська школа – не лише педагогічний феномен, а й особлива форма культурної ідентичності, що формує інтерпретаційну оптику музиканта. У випадку валторни школа гри визначає манеру артикуляції, дихання, фразування, опору звуку, підбір мундштука, а також – *філософію* тембру.

Французька школа (Ж. Муазан, А. Етамбль) базується на ідеї кантиленного звукоутворення з максимальною легкістю атаки, плавністю переходів та «вокалізованим» тембром. Вона має тенденцію до витонченого, прозорого звучання з яскравим верхнім регістром і «декоративною» функцією.

Німецько-австрійська школа (Ф. Штраус, Г. Клек) сформувала уявлення про валторну як про інструмент героїчного злету, насиченого драматизмом. Тут домінує об'ємний звук із щільною опорою, використання темних тембрових відтінків, перевага середньому та нижньому регістру, чіткий контроль фразування.

Англо-американська традиція (Ф. Херман, Б. Креншоу) поєднує технічну універсальність із студійною акуратністю звукоутворення. Виконавці надають перевагу збалансованості всіх регістрів, точному інтонуванню та нейтральній тембровій палітрі. Активно використовуються сурдинні ефекти та широке портаменто.

Українська валторнова школа, яка сформувалась у другій половині ХХ століття (В. Гомоляка, В. Ткаченко), тяжіє до синтезу емоційності з технічною витонченістю. Характерним є поєднання багатого нюансної палітри, вільного фразування та героїко-ліричного інтонаційного мислення. Особлива увага приділяється тембровому насиченню середнього регістру як ядра виразності.

Китайська школа (Сюн Жунлі, Лю Чангань) є молодішою, але швидко розвивається, і формує власний стиль – поєднання академічної точності з національними інтонаційними кодами (пентатоніка, легато-флексія, дихальна семантика). У педагогіці великої ваги набуває роль «тихого дихання» та «природного резонансу», що є адаптацією даоської практики до техніки гри на духових.

Таким чином, педагогічна традиція – це не лише система вправ і технік, а *культурна парадигма*, в якій звук валторни набуває ідентичності, моделюється образ виконавця, а також – виховується сприйняття слухача.

Валторна, як і низка інших західноєвропейських інструментів, була привнесена на територію Азії завдяки активній діяльності музикантів і викладачів, серед яких ключову роль відіграв професор Хань Сянгуан – визначна постать у становленні цього інструмента в китайському культурному просторі. Місцеві композитори, запозичуючи здобутки західної музичної традиції, органічно поєднували їх із національною образністю та музичними структурами, що втілювали глибинні філософські й культурні особливості Китаю. Поширення західної музичної освіти, зокрема нотної системи, стало важливим чинником адаптації європейських традицій у межах китайського соціуму. Спершу система музичної освіти Китаю будувалася за зразком японської моделі – це було наслідком активного впровадження Японією західних політичних, наукових і освітніх стандартів після реформ Мейдзі 1868 року [205, с. 372–380].

Музичне мистецтво Китаю протягом тисячоліть формувалося під значним впливом філософських систем, які стали стрижнем національної культурної ідентичності. Такі тексти, як «І цзін» (Книга Змін), що датується приблизно VII ст. до н. е., а також конфуціанське вчення (551–479 рр. до н. е.), визначали музику як інструмент упорядкування всесвіту, суспільства та моральних цінностей [205, с. 371, сс. 375–376]. У давньому Китаї музика була не лише важливою частиною повсякденного життя, а й невід’ємною

складовою церемоніальної практики імператорського двору, зокрема під час релігійних обрядів, жертвопринесень предкам і богам [там само].

Нерозривний зв'язок між поетичним словом і музикою займає фундаментальне місце в культурі Китаю. Музика впливала на поезику, структуру та зміст віршованих творів, водночас поезія ставала джерелом натхнення для музичної творчості. Показовим є склад ієрогліфа «поезія», що поєднує знаки «вірш» і «пісня», підкреслюючи глибоку єдність цих мистецтв. Характерна для китайської музики пентатоніка є не лише рисою давнього мелодичного стилю, а й джерелом креативних ідей для сучасних авторів.

З часу інтеграції валторни до китайської музичної практики в останні десятиліття XIX століття, минуло понад сто років, протягом яких інструмент зазнав помітного поступу. Однак з огляду на складність техніки гри та історичні обставини, валторна довгий час залишалась у тіні більш популярних інструментів, таких як скрипка чи фортепіано. Цей стан пояснювався системними труднощами у сфері початкової, середньої та професійної освіти, а також особливостями соціокультурного виховання. Проте сучасна модель китайської освітньої політики, зорієнтована на якість навчання й розвиток естетичної чутливості, відкриває нові можливості для валторнової педагогіки. Вона адаптується до загальнонаціональних викликів, критично осмислює власні обмеження та демонструє прагнення до інституційного оновлення через перегляд освітніх стратегій, модернізацію методик і збереження культурної спадщини.⁸

Початковим етапом у вивченні сучасного стану валторнової освіти є аналіз професійного рівня підготовки. Професійна музична освіта виступає найвищою сходинкою освітньої ієрархії, віддзеркалюючи рівень соціального визнання та масштаб популяризації музики в суспільстві. Водночас вона слугує індикатором оцінки стандартів музичного навчання в державі та демонструє особливості методики викладання гри на валторні. Вперше

⁸ Дослідження цього підрозділу ґрунтується на аналізі наукових джерел, освітніх звітів і практик провідних китайських консерваторій [178, 279, 296].

професійна підготовка валторністів була запроваджена 1927 року в Шанхайській національній консерваторії.

Після утворення Китайської Народної Республіки, зі становленням провідних освітніх інституцій, почали формуватися спеціалізовані дисципліни з викладання валторни, що спричинило зростання якості й кількості фахівців у цій сфері. Видатні музиканти, як-от Хань Мугуан, Лі Лічжан і Гу Конг, зробили значний внесок у вдосконалення навчальних практик. Проте, незважаючи на ці досягнення, клас валторни залишається маргінальним порівняно з іншими дисциплінами, часто інтегруючись у загальні духові чи оркестрові курси.

Відсутність національно орієнтованого репертуару та відповідних методичних матеріалів ускладнює створення сприятливої освітньої екосистеми. Валторнова освіта впродовж тривалого часу була ознакою елітарності, зосередженої переважно у консерваторіях, мистецьких академіях та провідних університетах, тоді як інші вищі навчальні заклади значно поступалися у підготовці. Навіть у 1990-х роках, коли система освіти перейшла від елітарної до масової моделі з розквітом вступних мистецьких іспитів, валторнова освіта не здобула належного поширення в контексті громадської освіти. Це зумовлено впливом утилітарного підходу, що перешкоджає сталому розвитку педагогічної спільноти, а також конкуренцією між інструментами – як іноземними, так і традиційними китайськими – за освітні ресурси. Унаслідок цього валторна не змогла здобути належну нішу в загальнонаціональній музичній освіті.

У професійній підготовці акцент робиться переважно на індивідуальне (сольне) навчання. Саме завдяки систематичним індивідуальним заняттям формуються технічні навички та виконавська майстерність. Проте валторна, як ансамблевий інструмент, вимагає ґрунтовного вивчення ролі у складі оркестрових та духових ансамблів. У китайських консерваторіях передбачено три форми ансамблевого навчання: камерна музика, ансамблеві класи й оркестрові партії. Камерна музика, завдяки невеликому складу учасників,

забезпечує найбільш якісний результат; ансамблеві класи охоплюють ширшу палітру інструментів та мають середній рівень ефективності; а оркестрові партії потребують поглибленого опрацювання сольних та групових епізодів із симфонічного, оперного або концертного репертуару. Разом із тим, ефективне ансамблеве навчання реалізується лише у вишах з високим рівнем спеціалізації. Обмежений вибір курсів, нестабільність форм занять та уніфіковані підходи до оцінювання у більшості університетів не сприяють зростанню якості викладання. Проте ансамблева гра є важливою складовою, що доповнює сольну підготовку, надихає студентів і формує їхню творчу ініціативу. Саме ансамблевий досвід може компенсувати вади індивідуального навчання та поглибити розуміння студентами природи інструментального музикування.

Впровадження валторни в китайську культурну парадигму супроводжувалося складним процесом адаптації, що передбачав поступову націоналізацію репертуару. Цей культурний перехід розглядався як рух у напрямі синтезу: давнє – як основа, іноземне – для практичного використання. Валторна не стала винятком у цій тенденції. Після 1950-х років почали з'являтися авторські твори з характерним національним забарвленням. Композиції, натхненні традиційними мелодіями, стали прикладом музичної інтеграції валторни в народну звукову палітру.

Однак шлях до національного утвердження валторни був непростим і позначений кількома викликами. По-перше, цей процес розпочався досить пізно, лише в середині 1950-х, і майже відразу був перерваний Культурною революцією, що приглушила розвиток професійної та творчої ініціативи. По-друге, в арсеналі не з'явилося достатньої кількості високоякісних, популярних творів. Для прикладу, фортепіанні композиції «Пастушачий пікколо» та «Погоня за місяцем» набули широкого визнання й сприяли націоналізації фортепіанної музики, тоді як подібні шедеври для валторни залишалися рідкісними. По-третє, у сфері створення музики для валторни спостерігався брак співпраці між композиторами та виконавцями. Постать Хань Мугуана є

тут знаковою: він залишив глибокий слід у розвитку методики викладання та підготував значну кількість виконавців, однак майже не займався створенням репертуару. Таким чином, дефіцит творів і відсутність тісної взаємодії між теорією й практикою стали перепоною на шляху до становлення валторни як частини національного мистецтва.

Головною метою національної освітньої політики в Китаї є формування громадян, здатних усвідомлювати, плекати та служити своїй державі. У сфері валторнової освіти це означає створення сприятливого культурного простору, який би сприяв зростанню популярності інструмента, збагаченню естетичного досвіду громадян та активізації суспільного інтересу до валторного мистецтва. Утвердження культурної присутності валторни в національній освіті має стати центральною передумовою для подальших реформ.

Проте реалізація подібних цілей вимагає стратегічних рішень саме на рівні вищої професійної освіти. Необхідно зміцнити екосистему фахової підготовки, створити умови для формування активних горизонтальних зв'язків між університетами та розширити доступ до якісних навчальних програм. Такий підхід сприятиме виникненню позитивного «ланцюгового ефекту»: зусилля, спрямовані на розвиток валторнової педагогіки у вишах, здатні трансформувати й ширший освітній ландшафт, формуючи нову генерацію фахівців та слухачів.

У новому освітньому ландшафті Китаю, орієнтованому на цінності якості, індивідуального розвитку й естетичного виховання, валторнова педагогіка поступово трансформується відповідно до вимог часу. Вона не лише визнає власні слабкі місця, але й прагне до реформування освітньої траєкторії, осучаснення навчального процесу й збереження методичних та репертуарних традицій. Ці трансформації реалізуються через поетапну адаптацію навчального змісту, перегляд механізмів управління та розширення інституційного середовища, в якому функціонує валторнова підготовка. Інструмент, що раніше виконував другорядну роль у мистецькому просторі, нині розглядається як платформа для інноваційного розвитку музичної освіти,

що дозволяє студентам не лише опановувати техніку гри, а й розвивати креативне мислення, стилістичну гнучкість та інтерпретаційну свободу.

Значення валторни як освітнього та культурного явища дедалі більше інтегрується у ширші дискурси естетичного виховання, де формуються нові підходи до викладання, засновані на міждисциплінарності, критичному мисленні та соціокультурному контексті. Залучення валторни до загальнонаціональних освітніх ініціатив створює умови для її поступової інституалізації та утвердження на рівні не лише елітарного, але й загального музичного знання.

Процес націоналізації валторнового репертуару в Китаї переслідує не лише ціль адаптації західного інструмента до вітчизняної музичної традиції, а й виконує важливу гуманістичну функцію – сприяє трансляції китайської культурної спадщини та емоційних цінностей. Через націоналізовані твори формується простір естетичного виховання, поглиблюється емоційна чутливість слухача та стимулюється розвиток національної музичної ідентичності.

Брак високоякісних творів для валторни має як історичне, так і системне підґрунтя. Істотний спад у створенні репертуару спричинений насамперед не просто відсутністю традиції, а неефективністю механізмів підтримки композиторської ініціативи. До 1990-х років ситуація була більш сприятливою: існувала цілісна система відбору творів, яку координував Департамент мистецтв Міністерства культури, а також активно долучалися оркестрові об'єднання всіх рівнів. Роль валторнових асоціацій полягала у виявленні та просуванні нових творів шляхом конкурсного відбору, публічних концертів і професійного розгляду. Цей ланцюг – від ідеї до виконання – забезпечував сталий розвиток творчої спільноти й стимулював появу якісних національних композицій.

Попри те, що подібні ініціативи тривають і сьогодні, інституційна підтримка творення валторнового репертуару є недостатньо дієвою. Необхідно оновити механізми регулярного просування, оптимізувати

інструменти відбору творів та стимулювати участь у цьому процесі всіх ключових гравців – державних установ, музичних академій, творчих спілок і мистецьких університетів. Такий комплексний підхід дозволить не лише оживити сучасний творчий процес, а й сформувати нову генерацію композиторів і виконавців валторнового мистецтва.

Реформування валторнової освіти повинно бути спрямоване на розширення соціального простору функціонування інструмента та забезпечення його стійкої присутності у загальнокультурному контексті. Основною метою є посилення ролі валторни як інструмента не лише професійного музикування, а й громадської просвіти, здатної впливати на формування естетичних і патріотичних почуттів у широкого кола слухачів і виконавців.

Просування валторни в системі національної освіти Китая фахівці вважають за можливе за трьома напрямками:

- *Професійне лідерство.* Потрібно зміцнити позиції спеціалізованих навчальних закладів, активізувати горизонтальні та вертикальні зв'язки між різними рівнями освітніх інституцій, сформувати сталу систему обміну знаннями та досвідом між освітніми структурами.
- *Інтеграція у шкільну освіту.* Варто заохочувати створення оркестрів у початкових і середніх школах, надавати підтримку учнівським духовим ансамблям, організовувати конкурси, майстер-класи, концерти з метою популяризації гри на валторні серед дітей та молоді.
- *Комунікаційна експансія.* Необхідно створити відкриті платформи для виступів валторністів, зокрема на культурних фестивалях, у публічних просторах і в онлайн-середовищі. Активне залучення новітніх цифрових і мультимедійних засобів сприятиме підвищенню соціальної видимості й культурного значення валторни.

Усі ці заходи мають на меті вивести валторну із вузького академічного кола до широкого культурного поля, де вона зможе стати засобом естетичного впливу, творчого самовираження та національного діалогу.

Ключовим завданням реформи валторнової освіти у закладах вищої освіти є формування інтегрованої моделі підготовки, яка поєднує традиції і сучасні освітні підходи, забезпечуючи сталу передачу педагогічного та виконавського досвіду. Університети мають використати свій науковий і виконавський потенціал, сприяти консолідації зусиль різних освітніх інституцій, обмінюватися ефективними методиками та підтримувати спільний розвиток ресурсної бази. Через взаємодію між закладами різного профілю можливо не лише зміцнити мережу викладання валторни, але й створити умови для раннього виявлення й підтримки талановитих студентів. Завдяки горизонтальним зв'язкам між університетами формується система академічного наступництва, що охоплює етапи від виявлення обдарувань до професійної реалізації та соціального визнання. Це, в свою чергу, забезпечує сталість розвитку валторнової педагогіки, її зростаючий вплив на регіональному та національному рівнях та відкриває шлях до створення професійного альянсу освітніх установ, зорієнтованих на вдосконалення викладання гри на валторні.

Водночас, зміцнення позицій валторни у вищій освіті створює передумови для її поширення в загальноосвітній та позашкільній освіті. Така триєдина модель – професійна, шкільна і соціальна – дозволяє говорити про комплексний підхід до естетичного виховання через інструментальне музикування.

Розвиток валторнової освіти у загальноосвітніх школах вимагає цілеспрямованих заходів – зокрема, створення шкільних оркестрів у рамках програм естетичного чи ціннісного виховання, залучення університетських фахівців до проведення додаткових занять, проєктного навчання, методичного супроводу. Уже з 1980-х років у розвинених регіонах і мегаполісах з'явилися десятки шкільних духових оркестрів. За даними 2011 року, в Пекіні функціонувало понад 500 оркестрів, у Шанхаї – близько 200, у провінції Сичуань – понад 38 оркестрів із понад 1600 учасниками. За десятиліття рівень музичної підготовки значно зріс, але у менш розвинених регіонах ситуація

залишається складною: програми естетичного виховання часто відсутні, інструменти залишаються невикористаними, а оркестри існують лише формально.

Відсутність сталих горизонтальних зв'язків між вищими й загальноосвітніми закладами, зокрема в частині музичної педагогіки, знижує ефективність навчання на початкових рівнях. У свою чергу, відсутність підґрунтя у шкільній освіті негативно впливає на потенціал соціального музикування. Хоча соціальна освіта здатна частково компенсувати прогалини, лише шкільна система може забезпечити систематичну підготовку молодого покоління. Тому вищі навчальні заклади мають не тільки готувати виконавців, а й активно сприяти формуванню середовища навколо себе, підтримуючи розвиток духових оркестрів та інтерес учнів до валторни.

Конкурси, фестивалі, концерти як інструменти популяризації валторного мистецтва. Просування валторни в національну культурну систему потребує створення багатовекторних платформ для виконавства. Найважливішою з них є конкурсна система – конкурси різних рівнів, здатні виявляти таланти, формувати репутацію та надихати молодь до професійного зростання. Національні валторнові конкурси мають відповідати міжнародним стандартам організації та оцінювання, посилювати престиж валторного мистецтва на глобальному рівні.

Окрім конкурсів, вагомим засобом популяризації є мистецькі фестивалі – зокрема Китайський та Пекінський міжнародні фестивалі валторного мистецтва. Наприклад, Третій фестиваль у Тяньцзіні 2018 року передбачав окремі змагальні категорії для студентів коледжів, учнів середніх і початкових шкіл, що стало прикладом демократизації заходу.

Щоб валторна стала постійно присутньою у культурному житті, варто доповнювати масштабні події локальними ініціативами – концертами, майстер-класами, освітніми проєктами, які формують сталі середовища для зростання нової генерації виконавців та слухачів.

Фундаментом сталого розвитку валторнової освіти є створення інтегрованої системи міжвузівської взаємодії, що сприяє обміну кращими практиками, формуванню кадрового резерву та збереженню педагогічної спадщини. Коледжі й університети з розвиненою методикою викладання, високим академічним рівнем і творчим потенціалом мають ініціювати міжінституційне співробітництво, передаючи ефективні моделі освіти іншим навчальним закладам. Така взаємодія дозволяє вчасно виявляти талановиту молодь, забезпечувати її подальшу підтримку та реалізовувати стратегії формування елітних виконавців.

Обмін досвідом між освітніми установами формують основу для створення професійного альянсу в сфері валторнової педагогіки. Це, у свою чергу, дозволяє наповнювати академічні програми якісним змістом, компенсувати прогалини у методичних напрацюваннях, підтримувати зростання молодих кадрів. Завдяки такій освітній екосистемі, що охоплює різні регіони та рівні навчання, забезпечується спадкоємність традицій та їх адаптація до сучасних викликів. У довгостроковій перспективі це сприятиме поширенню валторнової освіти у загальноосвітніх школах і закладах соціальної освіти, формуючи гармонійну систему професійного й масового музичного навчання.

Школа – це перш за все творчі особистості, які її формують і представляють.

Представимо постаті видатних виконавців-валторністів Китаю.

Хань Сяомін – видатний сучасний валторніст, педагог. Родом з повіту Веньчан провінції Хайнань. Він народився в музичній родині в Шанхаї. Його батько, Хань Сянгуан, був професором з класу валторни, отримав срібну медаль на Женевському конкурсі у Швейцарії. Хань Сяомін почав навчатися грі на валторні у свого батька у віці семи років. У тринадцять років його прийняли до студентського класу Центральної консерваторії музики, але він продовжував навчатися під керівництвом батька в Шанхайській консерваторії музики.

У цей період він отримав систематичне навчання від свого батька, Хань Сянгуана, що заклало міцну основу для його майбутнього розвитку. Він успадкував від батька майстерність звуковидобування, гарне темброутворення та розуміння стилю музичного мистецтва. Після закінчення навчання у віці сімнадцяти років він отримав посаду валторніста у Центральному оркестрі. Коли відомий диригент Сейдзі Одзава диригував Центральним оркестром у Пекіні, він дуже захопився грою Хань Сяоміна та одразу ж рекомендував йому навчатися в Сполучених Штатах Америки. Він вступив до відомої Музичної консерваторії Нової Англії в Бостоні та почав навчатися у Чарльза Караловського та Річарда Маккі, керівників Бостонського симфонічного оркестру. У 1984 р. Хань Сяомін здобув перший приз на Міжнародному конкурсі валторн, організованому Міжнародною асоціацією валторн. Потім він поїхав до Європи, щоб продовжити навчання у музичних майстрів Іфора Джеймса та Отто Шмітта в Мюнхенській консерваторії. Того ж року його прийняли до Вюрцбурзького філармонічного симфонічного оркестру на посаду головного валторніста. У 1985 р. його запросили до Саарбрюккенського радіо-симфонічного оркестру також на посаду головного валторніста. Протягом багатьох років його спеціально запрошували провідні німецькі симфонічні оркестри як соліста для участі у великих виступах, зокрема Берлінського філармонічного оркестру та Мюнхенського симфонічного радіо-оркестру.

Окрім вагомих досягнень у галузі симфонічного виконавства, Хань Сяомін також активно виконує сольну камерну музику в різних європейських країнах; його репертуар охоплює період від барокової музики до сучасної.

Талант Хань Сяоміна був визнаний багатьма європейськими та американськими країнами. Базельська консерваторія музики у Швейцарії та Саарбрюккенська консерваторія у Німеччині запросили його викладати та надали йому звання довічного професора, що зробило його першим і єдиним професором валторни в Азії за кордоном. Окрім викладання гри на валторни у

спецкласі, він також викладає майстерність виконання камерної музики; регулярно читає лекції у Сполучених Штатах та європейських країнах.

Хань Сяомін виступав з багатьма відомими диригентами, включаючи Сейдзі Одзаву, Бернстайна, Шолті, Марселя тощо. Нещодавно він записав усі концерти для валторни В.-А. Моцарта (щойно відкриті оригінальні версії) з Англійським камерним оркестром під керівництвом відомого китайського диригента Лу Цзя, який живе в Італії. У травні 1996 р. відомий диригент Шуй Лань запросив Хань Сяоміна вперше після п'ятнадцяти років перебування за кордоном повернутися до Китаю для співпраці з Шанхайським симфонічним оркестром та участі у виставі «Шанхайська весна». На одному з сольних концертів він виконав твори В.-А. Моцарта та Р. Шумана і отримав теплий прийом та похвалу від усіх верств суспільства.

Зі створенням Китайського національного симфонічного оркестру та Китайського філармонічного оркестру Хань Сяомін послідовно був прийнятий на посаду консультанта з духових інструментів обох оркестрів. Він неодноразово виступав з оркестрами як соліст та концертмейстер духової групи, а також диригував та керував репетиціями секції духових інструментів оркестру. У 1994–2001 рр. Хань Сяомін працював у Базельській музичній академії (Швейцарія). Є одним з засновників оркестру Пекінського національного театру, його першим генеральним директором.

Одним з важливих досягнень Хань Сяоміна є організація Всесвітнього китайського фестивалю, засновником якого він є (2006–2009 рр.).

Музикант є радником Шанхайського симфонічного оркестру, професором Шанхайської музичної академії. Часто співпрацював з Берлінським філармонічним оркестром, Віденським філармонічним оркестром, Баварським симфонічним оркестром, Гамбурзьким симфонічним оркестром та іншими першокласними оркестрами: також виступав в концертах з Леонардом Бернштейном, Джорджем Солті, Клаудіо Абадо та Осава. Багато разів був запрошений на відомі музичні фестивалі, включаючи австрійський

Зальцбургський фестиваль, Вірцбургський фестиваль В.-А. Моцарта, меморіальний фестиваль Сайто, музичний фестиваль Ішхожу та інші.

У 2011 році отримав звання «10 найвидатніших китайських митців Європи». У 2016 році був членом журі Міжнародного конкурсу в Мюнхені (Німеччина), китайський музикант вперше з'явився на цьому 60-річному конкурсі.

Хан Сяомін активно працює не тільки на Заході, але й в Азії і в Китаї, і він невтомно працює над розвитком класичної валторнової музики; Свою місію митець вбачає в тому, щоб класична китайська музика якомога швидше вийшла на світовий рівень.

Цзен Юнь. Видатним сучасним китайським валторністом є Цзен Юнь. Він народився у 1999 р., почав вивчати гру на валторні у віці 6 років разом зі своїм батьком (головним валторністом Сичуанського симфонічного оркестру); закінчив Центральну консерваторію музики (від середньої школи до бакалаврату) та магістратуру Музичної академії Ганнса Айслера в Берліні (Німеччина). Його вчителями були – провідний китайський викладач гри на валторні, професор Вень Цюань та Стефан Дор, головний валторніст Берлінського філармонічного оркестру.

Цзен Юнь має значні мистецькі досягнення та відзнаки, а саме це: 1) Гран-прі на 16-му Міжнародному музичному конкурсі імені Чайковського у духовій групі (перший китайський виконавець, який виграв найвищу винагороду за гру на валторні за 61-річну історію конкурсу); 2) друга премія (перша премія була вакантною) та нагорода за «Найкраще виконання запропонованого твору» у групі валторн на Міжнародному музичному конкурсі ARD у Мюнхені (Німеччина), одному з провідних музичних конкурсів світу, встановивши найкращий рекорд серед китайських валторністів в історії. Серед інших винагород зазначимо першу премію на 8-му Міжнародному конкурсі духових інструментів на Чеджу (2016), золоту медаль на 28-му Італійському Міжнародному конкурсі валторн «Città di Porscia» (2017) та багато інших міжнародних премій.

Цзен Юнь виступав з провідними оркестрами Китаю та за кордоном, серед яких: Берлінський філармонічний оркестр, Віденський філармонічний оркестр, Мюнхенський філармонічний оркестр, Китайський філармонічний оркестр та Шанхайський симфонічний оркестр.

Як соліст валторніст брав участь у престижних музичних заходах, таких як Люцернський музичний фестиваль, Шлезвіг-Гольштейнський музичний фестиваль, Пекінський міжнародний музичний фестиваль та у Національному центрі виконавських мистецтв. У 2023 році він співпрацював з диригентом Ю Лонгом та Шанхайським симфонічним оркестром у записі свого першого сольного альбому «Classical Valter».

Виконавський стиль та технічні особливості Цзен Юня характеризуються точною висотою, теплим тембром та музичною виразністю, валторніст добре інтерпретує класичні та романтичні твори (зокрема, В.-А. Моцарта та Р. Штрауса).

Авторитетний журнал класичної музики «*The Horn Call*» назвав його «майбутньою зіркою світу валторн», а Міжнародна асоціація валторн називає його виступи «одночасно поетичними і потужними». У 2023 р. Цзен Юнь призначили довічним головним валторністом Берлінського державного оперного оркестру, він став одним із наймолодших провідних виконавців в історії цього оркестру.

В результаті аналізу творчої діяльності і досягнень Цзен Юня, можна зробити висновок, що завдяки своєму видатному таланту він зруйнував багаторічну монополію Заходу в галузі валторнового виконавства та став знаковою фігурою нового покоління сучасної китайської виконавської культури. Його траєкторія зростання демонструє інтернаціоналізацію китайської музичної освіти.

Гу Цун. Міжнародно відомий валторніст, педагог, професор Центральної консерваторії музики Гу Цун закінчив Шанхайську консерваторію музики та навчався у відомого педагога-валторніста, професора Яо Фуміна. Потім поїхав до Німеччини для подальшого навчання та був прийнятий до Берлінської

вищої школи музики імені Ганнса Айслера, де навчався у Стефана Дора та Людвіга Раста, колишнього головного валторніста Берлінського філармонічного оркестру. Здобув найвищий німецький диплом виконавця (PhD) з найвищим балом.

Гу Цун має досягнення та відзнаки на міжнародних конкурсах:

- у 2014 р. він здобув перший приз на конкурсі валторн Міжнародного музичного конкурсу ARD у Мюнхені, Німеччина (перший переможець з Китаю за 48 років), а також отримав нагороду «Найкраще виконання запропонованих творів».
- переміг на багатьох провідних міжнародних конкурсах, зокрема став лауреатом Міжнародного конкурсу валторн імені Порчіа в Італії (2007), чемпіоном Міжнародного конкурсу валторн імені Мравінського в Санкт-Петербурзі, Росія (2010).

Гу Цун мав також посади в оркестрі. У 2013–2018 р. він був запрошений провідним валторністом у Берлінський філармонічний оркестр (перший запрошений провідний валторніст з Китаю в історії цього оркестру). Одночасно у 2011–2014 рр. Гу Цун був провідним валторністом Рейнського національного філармонічного оркестру в Німеччині та запрошеним провідним валторністом Симфонічного оркестру Південно-Західного Німецького радіо.

Весь час Гу Цун активно виступає у провідних концертних залах світу (таких як Берлінська філармонія, Віденський Золотий зал, Національний центр виконавських мистецтв тощо), а також співпрацює з провідними оркестрами, такими як Берлінський філармонічний оркестр, Баварський симфонічний оркестр радіо та Шанхайський симфонічний оркестр.

Для сприяння розвитку китайської камерної музики для валторн Гу Цун ініціював та заснував «Пекінський ансамбль валторн». Музикант займається також і педагогічною діяльністю на посаді професора у Центральній консерваторії музики (з 2018 року по теперішній час), його студенти багато разів отримували нагороди на міжнародних конкурсах.

Неодноразово він був запрошений проводити майстер-класи на щорічних зборах Німецької асоціації валторн та Міжнародного товариства валторн (IHS); був членом журі на Конкурсі ARD, Китайському конкурсі духової музики CCTV та інших конкурсах.

Художньо-виконавські особливості валторніста – це точна інтонаційність, блискучість тембрового забарвлення звуку, надзвичайний музичний смак і музикальність; широкий репертуар – від класики до сучасності; особливо добре володіння творами німецького романтизму та сучасного авангарду.

Гу Цун просуває і пропагандує твори китайських композиторів для валторни, про що свідчать прем'єри багатьох концертів для валторни, написаних китайськими композиторами, приміром «Концерт для валторни «Апокаліпсис»» Чень Мушена.

Німецький журнал «*Horn Magazine*» визнав Гу Цуна «дивом у світі валторни», а в Китаї його вважають провідною фігурою у китайському валторновому мистецтві. Гу Цун значно посилив вплив китайських валторн на міжнародній музичній сцені. Міжнародна асоціація валторни наголосила, що його виступи сприяють новому розумінню висот художніх і виконавських можливостей валторни.

Хань Сяогуан. Надзвичайно талановитий відомий валторніст та педагог підготував велику кількість видатних валторністів. Хань Сяогуан навчався музиці з дитинства, отримав систематичну та ретельну музичну підготовку, технічні виконавські навички. Він навчався в Центральній консерваторії музики у відомих китайських педагогів. Працював у Китайському симфонічному оркестрі (раніше Центральному оркестрі), де був опорою духової секції оркестру завдяки своїм високим професійним навичкам, стабільному та виразному виконанню. В його скарбниці – велика кількість китайських та європейських класичних симфонічних творів.

У золотий період своєї професійної виконавської кар'єри Хань Сяогуана запросили приєднатися до Сінгапурського симфонічного оркестру, і він

пропрацював у ньому понад десяти років (приблизно з 1993 по 2008 рік). Цей досвід дозволив йому накопичити багатий досвід роботи в міжнародних професійних оркестрах, співпрацювати з всесвітньо відомими диригентами та музикантами, а його виконавський рівень досяг міжнародно визнаної висоти. Окрім своєї постійної посади, Хань Сяогуан часто запрошують виступати з іншими відомими азіатськими оркестрами у якості соліста, такими як Гонконзька філармонія та Малайзійська філармонія; він має високу репутацію на азіатській музичній сцені. Хань Сяогуан також бере активну участь у камерних концертах і є учасником кількох ансамблів.

Досягнувши піку своєї виконавської кар'єри, Хань Сяогуан повернувся до Китаю з почуттям відповідальності за розвиток китайського валторнового мистецтва та прагненням виховувати наступне покоління. Він довгий час обіймав посаду професора валторни та директора відділу викладання та досліджень духових інструментів оркестрового відділу Центральної консерваторії музики.

Хань Сяогуан відомий своїм ретельним, науковим та систематичним викладанням гри на валторні. Найважливішим він вважає міцні базові навички, правильні методи гри, гарний тембр та глибоке розуміння музики. Поряд цим велика увага приділяється розвитку музичного самовираження та художніх досягнень студентів.

Хань Сяогуан є одним із найвидатніших викладачів гри на валторні в Китаї, який має студентів по всьому світу. Вони грають у провідних симфонічних оркестрах Китаю (таких як Національний оркестр Великого театру, Китайський філармонічний оркестр, Шанхайський симфонічний оркестр, Гуанчжоуський симфонічний оркестр, Шеньчженський симфонічний оркестр тощо) та обіймають адміністративні посади. Багато його студентів також здобували нагороди на міжнародних конкурсах та активно беруть участь у міжнародному музичному житті. Він зробив вагомий внесок у китайське валторнове виконавство.

Хань Сяогуан є укладачем підручників, навчальних матеріалів, в яких відбивається цінний виконавський досвід гри на валторні. Його запрошують бути членом журі на престижних китайських та міжнародних валторнових конкурсах. Хань Сяогуан також проводить майстер-класи для широкого кола учнів та ентузіастів гри на валторні.

Виконавська манера характеризується вишуканими навичками, а саме – володінням стабільним, чистим та плавним звуковидобуванням, особливо складних пасажів. Він здатний передавати еталон валторнового звучання – тепле, округле, повне та проникливе темброве забарвлення. Виконання валторнових творів Хань Сяогуаном характеризується сильною музичною експресією. Митець має глибоке розуміння музичних творів, а його виконання сповнене співучості та виразності, що точно передає наміри композитора та емоційний підтекст музики. Музикант володіє мистецтвом обробки твори різних стилів, від класичного до романтичного та сучасного.

Отже, Хань Сяогуан визнаний провідною фігурою та лідером у китайському валторновому мистецтві. Він побудував місток між китайським валторновим мистецтвом та світовими досягненнями. Хань Сяогуан є провідним виконавцем та видатним педагогом, його професійні та педагогічні досягнення мають глибокий вплив на розвиток валторни в Китаї та навіть Азії.

Як виконавець, він був головним керівником провідних оркестрів Китаю та Азії, маючи видатні навички та міжнародну репутацію; як педагог, він наполегливо працював над вихованням поколінь видатних китайських валторністів, значною мірою сприяючи стрибку загального рівня китайського валторнового мистецтва.

Таким чином, представлені видатні валторністи Китаю внесли свій вагомий внесок в розвиток виконавського мистецтва гри на валторні і валторнової освіти Китаї.

3.2. Темброобрази валторни в творчості китайських композиторів другої половини XX століття

У XXI столітті все більше зростає значення мистецтва як інструмента м'якої сили, що здатна налагоджувати міжкультурний діалог, сприяти взаєморозумінню й інтеграції у глобалізованому світі. Особливу роль у цьому процесі відіграє академічна музика, яка, попри глибоко національні витоки, активно взаємодіє з іншими культурними контекстами. У цьому розділі пропонується розглянути валторну – інструмент, що має європейське походження – як засіб культурного діалогу, що демонструє здатність до адаптації, стилістичної гнучкості та передачі смислів за межами одного етносу чи епохи.

3.2.1 Концерт для валторни з оркестром «Меморіал» Ши Юнкана: темброобразні рішення програмних наративів

Розглянемо використання виразних можливостей валторни в Концерті «Меморіал» для валторни з оркестром Ши Юнкана.

Спираючись на програмні наміри композитора та притаманний інструменту експресивний потенціал, проаналізуємо мелодичні, темброві та технічні функції валторни, а також характер її взаємодії з оркестровою фактурою. Звернемо увагу на гармонічну мову Ши Юнкана, що надає звучанню валторни національного забарвлення.

Ши Юнкан (1929 р.н.) є видатним китайським сучасним композитором, професором та отримувачем спеціальної державної стипендії. Він закінчив Шанхайську консерваторію під керівництвом таких відомих професорів, як Хе Люйтін, Дін Шанде та Сан Тонг, які сформували його унікальну професійну базу [236].

Серед його видатних досягнень – симфонічна поема «Історія Жовтого Журавля» (яка отримала третю премію на Шостому Всесвітньому фестивалі

молоді та студентів у 1957 р.), Концерт для валторни з оркестром «Меморіал» та теоретична праця «Інструментування оркестру». Досвід митця як автора підручника з оркестрування свідчить про його глибоке розуміння інструментальних можливостей та оркестрових технік. Таке підґрунтя дозволяє композитору глибше та, іноді, нетрадиційно використовувати потенціал валторни, створюючи звуковий образ, що є результатом продуманих інструментальних рішень, а не лише емоційних чи програмних імпульсів [236].

Концерт «Меморіал» був створений у 1961–1962 рр. на прохання валторніста Хань Сянгуана. Композитор був натхненним після візита до гір Цзінганшань і тому наважився передати це й колорит в музиці. Прем'єра твору відбулася 18–20 травня 1962 р. на Третій «Шанхайській весні» у виконанні відомого валторніста, професора Хань Сянгуана у супроводі Оркестру Шанхайської консерваторії музики під орудою професора Ян Цзяжень. Професор Хань Сянгуан був прем'єрним виконавцем цього концерту і взагалі найзначнішою фігурою в еволюції валторни в Китаї, тому що став першим китайським валторністом, який виграв міжнародний конкурс [60].

«Меморіал» («*Memento*») є одночастинним програмним твором. На титульній сторінці партитури розміщено вірш революційного мученика Інь Фу (1929 р.), що слугує присвятою та ключем до розуміння твору:

«Нехай мертві спочивають!

Їхня кров не пролилася даремно,

Ми не будемо сумувати чи зітхати,

Довгий шлях попереду.

Вони виконали свій обов'язок,

Ми повинні підбадьоритися» [236, с. 4].

Драматургія твору розгортається від величного та урочистого вступу до появи *героїчного* образу у соло валторни. У вступі виразно звучать з дзвони, що свідчать про трагічні спогади революційних подій. Музичний розвиток змальовує шлях героя: початкову гідність, раптове потьмяніння настрою (модуляція до нижньої малої секунди), відданість революції, блискучий

заклик, що оголошує початок бойового шляху, битви на полі бою та трагічне падіння. Начебто на безмовній ділянці після бою *самотній* звук валторни виконує наспівну мелодію, ніби герой лежить один на землі, тихо співаючи пісню, розмірковуючи про незавершені амбіції та остаточну жертву. Реприза символізує надію на майбутнє, блискуче та ясне за тоном звучання валторнисимволізує вшанування мучеників.

Композитор прагнув створити трагічний, глибокий і потужний твір, уникаючи кліше і зосередившись на концептах «пам'яті» та «спогадах». В творі немає прямої реалістичності, тобто відображення реального життя (虚写 «віртуальне письмо», а не пряме). У контексті музичного аналізу, поняття «віртуальне письмо» (кит. 虚写, сює – буквально «віртуальне зображення/опис») стосується композиторського методу, при якому музика не зображає безпосередню реальність або події, а передає емоційно-психологічні образи, спогади, внутрішні переживання. На відміну від програмності, що прагне відтворити конкретну сцену, звук чи ситуацію, віртуальне письмо оперує метафорою, пам'яттю, інтонаційною пам'яттю та настройовим узагальненням. Це можна порівняти з тим, як художник створює не портрет реальної людини, а її спогад або враження. У випадку Концерту для валторни з оркестром «Memento» Ши Юнканга, цей метод особливо помітний в оркеструванні: композитор свідомо уникає клішованих звукових описів – дзвонів, криків чи сцен війни, натомість будуючи *внутрішній* простір пам'яті, де валторна ніби промовляє від імені героя, що згадує, сумує та переживає. Цей принцип виводить музичне звучання з площини наочного в площину рефлексії.

Отже, «віртуальне письмо» – це демонстрація музичного мислення композитора в режимі спогаду, де звук – не опис, звукозображальність, а передача стану переживання героя. Цей підхід «віртуального письма» особливо помітний в оркеструванні. Оскільки твір є абстрактним спогадом подій, звуковий образ валторни, ймовірно, використовується для виклику емоційних станів та внутрішніх роздумів (смуток, рішучість, пам'ять), а не суто зовнішніх, описових звуків. Це дозволяє досягти більшої тонкості та

психологічної глибини у виразності звучання валторни. Інструмент стає провідником для інтерналізованих, загальнолюдських емоцій та пам'яті.

Твір Ши Юнкана, написаний у середині XX століття, використовує весь хроматичний та тембровий діапазон сучасної валторни, що дозволяє йому інтегрувати як *героїчний* темброобраз валторни, так і *меланхолійний самотній*, використовуючи досвід розвитку інструмента. Це дозволяє створити більш багатий звуковий образ, ніж було це можливо в попередні періоди.

Розглянемо темброобрази валторни, що утворюють її цілісний звуковий образ у концерті для валторни з оркестром «Memento».

В цьому концерті валторна є носієм героїчної теми і драматичних подій. Для відображення образу борців використовуються *шляхетні, героїчні та урочисті темброобрази* валторни. *Ліричний* темброобраз передає тонкі почуття героя, сцени битви зображені короткими тривалостями та динамічними засобами.

Валторна у цьому творі є не просто сольним інструментом, а виконує функцію центрального наративного голосу, що втілює образ мучеників та їхню боротьбу. Композитор доручає солюючому інструменту – валторні – розповідати слухачам історію, як оповідач». В результаті чого звуковий образ валторни є багатограним, відбиває широкий спектр емоцій та подій програмного задуму.

У цих моментах валторна демонструє свою «спритність та блиск», використовуючи свій динамічний діапазон від «піанісімо до фортісімо» для створення тонких нюансів та драматичних контрастів. Це дозволяє їй створювати темброобраз *яскравого бойового рогу* в момент кульмінації, що глибоко резонує з програмними темами боротьби та відваги.

Вибір валторни для вшанування революційного мученика підкреслює її здатність передавати відчуття *величі, героїзму та урочистості*, що обумовлено програмним задумом твору.

Тембр валторни може також відображати роздуми та меланхолійний стан. Окрім героїчних аспектів, валторна у концерті для валтори з оркестром

«Меморіал» виявляє свою здатність до глибокої інтроспекції та смутку. Її меланхолійний та красивий тон є особливо виразним у післябойових роздумах, де віокремлюється *ліричний* потенціал інструмента. В кінці середньої частини каденція валторни виступає як внутрішній монолог мучеників, про який сумно та жалібно «оповідає» інструментальне звучання валторни слухачам. У другій частині твору валторна створює мирний настрій, її теплий колорит зосереджується на проведенні ліричної та ніжної мелодії. Отже, здатність валторни передавати складні емоції, що пов'язані з пам'яттю про трагічні події та втрати, робить її ідеальним інструментом для вираження програмного змісту цього твору.

Темброобрази валтони, що представлені в концерті, створюються завдяки використанню різних виконавських технік. Ши Юнкан, будучи автором підручника з оркестровки, майстерно використовує особливості валторни, включно з її технічними складнощами, для створення бажаних темброобразів.

Трелі. В концерті «Меморіал» використовуються трелі, особливо «трелі губами» для інтонування великих секунд та використання клапанів для малих секунд. Наприклад, у кінцевій частині каденції валторни, де валторна повинна безперервно грати чотири трелі різної висоти (кожна нота триває дві долі), ці трелі, як вказує Ю. Ши, слід виконувати легато, а потім досягати ефекту швидкого руху [236, с. 126] Контроль амбушюру та плавного дихання є вирішальним для чіткості тембру: «Як тільки потік повітря не зосереджений, це призведе до розмитості тембру, а іноді навіть до неточності тривалості нот» [там само]. Ці техніки додають виразності та яскравості у швидких, віртуозних пасажах. Ф. Фаркас у своїй праці «Мистецтво гри на валторні» (1956) зазначає, що ліп-трелі (трелі губами) надають амбушюру «надзвичайної гнучкості», що є «прекрасним ефектом» [211, с. 41]. Він детально описує техніку виконання, включаючи використання руху язика для швидких губних трелей, що сприяє їхній чіткості та виразності.

Приклад 4 . «Меморіал».

Трелі (т. 195–196, соло валторна)



Легато. Виконання легато на валторні, особливо інтервалів з великим діапазоном, вимагає ретельного контролю над амбушюром та диханням. Багато виконавців, граючи легато більше чотирьох ступенів, через зміни висоти інстинктивно змінюють амбушюр, що впливає на якість інтонування. При виконанні цих легато амбушюр завжди повинен залишатися стабільним. Контроль дихання, уникнення короточасних та довготривалих затримок дихання та розуміння амбушюру є важливими для плавного та гладкого музичного ефекту. Це дозволяє валторні створювати ліричні, співучі лінії, що є ключовими для меланхолійних та рефлексивних образів. Ф. Фаркас підкреслює, що «... добре контрольоване легато є найважливішим фактором, що змушує будь-який мідний інструмент співати» [211, с. 16] Він пояснює, що для досягнення плавного легато потік повітря має бути стабільним і безперервним між нотами, а язик може допомагати утворювати голосні «оо-ее» для висхідних та «ее-оо» для низхідних легато, забезпечуючи плавні переходи та підтримуючи співучу якість тембру [там само].

Закриті тони (Stopped Tones). Це одна з найбільш характерних технік, що впливає на тембр валторни. Виконавець «занурює праву руку глибоко в розтруб», що робить тембр валторни м'яким і приглушеним. При цьому тон звучить приблизно на малу секунду нижче, що вимагає відповідної аплікатури на півтон вище [60, с. 10]. У концерті «Меторіал» партія валторни в оркестрі широко використовує закриті тони з метою отримання особливих звукових ефектів та створення контрасту з солюючою валторною. Особливо показовим є використання закритих тонів соло валторни в самому кінці твору, де проходить четверте проведення теми головної партії. Використання закритих тонів робить темброобрази валторни більш глибокими та сумними. Ця техніка

звучанням нагадує пентатоніку від тону *D*. Наприкінці розділу відбувається модуляція до *g-moll*, її субдомінанти.

Перша тема з'являється у творі чотири рази, але кожне її проведення композитор ретельно готує і варіює, тому слухачі щоразу відчувають новизну.

Боротьба та сум'яття. Малосекундові ходи створюють семантику темряви та особливого стану героя, серце якого бурлить наче швидкі хвилі. Це поєднується з нестабільними гармоніями та схвильованими мелодичними побудовами, темними тембрами валтори та більш потужною динамікою.

Заклик до дії. Цей наратив реалізується за рахунок блискучої валторни, утворюється завдяки використанню яскравого, фанфарного верхнього регістру інструмента. Це виразно проявляється, коли з'являється ПП на т. 51 твору, де визначається новий основний інтервал – чиста кварта, а також ритмічна фігура тріолі, яка контрастує з першою темою. Крім того, інтервал чистої кварта постійно підкреслюється і в наступних музичних фрагментах.

Заклик до дії досягається також завдяки виразному середньо-високому регістру валторни, чіткій артикуляції та, витриманій, резонансній якості звучання.

Приклад 6. Концерт для валторни з оркестром
«Меморіал». Побічна партія (з т. 51)



Жертва та пам'ять. Цей наратив втілює самотній темброобраз валторни. Інструмент нібито співає на «мовчазному» полі бою. Пряме звукове представлення смутку та пам'яті реалізується завдяки використанню ліричного, меланхолійного низького регістру валторни з мінімальним оркестровим супроводом. Це втілює аспект внутрішнього почуття, а не зовнішньої дії (див. дод. *Д*).

Надія та тріумф. Блискуча та ясна реприза передвіщає світле майбутнє. Валторна повертається до свого потужного і відкритого звучання у високих

регістрах. Для передачі відчуття остаточної перемоги та вшанування її сольне звучання підтримується оркестровим *tutti*.

Програмні елементи не просто ілюструються, а *символізуються* звуковими трансформаціями валторни. Перехід від *блискучої* валторни до *самотньої* і назад до *блискучої* можна вважати звуковою метафорою для шляху героя, його жертви та невмирущої спадщини. Це використання повного виразного діапазону валторни дозволяє композитору передавати складні смислові значення, що виходять за межі простого наративу, втілюючи трагічний, глибокий і потужний характер твору. Темброобрази валторни діють як звукові символи:

- красивий, гідний звук у середньому регістрі символізує притаманну герою шляхетність;
- самотній звук низького регістру – глибокий смуток та особисту ціну жертви;
- блискуча валторна – заклик до дії та остаточний тріумф.

Таким чином, можна стверджувати, що темброобрази не просто ілюструють програмний зміст, вони виступають символічними значеннями. Це не просто *ілюстрація*, це *символізм*. Звучання валторни, що постійно видозмінюється, *стає* емоційним та філософським ядром кожного етапу драматургії, наповнюючи наратив більш глибоким змістом та відображаючи смисловий аспект твору.

Розглядаючи твір Ши Юнкана «Меморіал» у контексті китайської музики, відмітимо, що це яскравий приклад інтеграції західних музичних традицій у китайський культурний контекст, де валторна відіграє ключову роль у вираженні національного колориту та програмного змісту.

Валторна у «Меморіалі» є виразником національного духу: використовується не лише для демонстрації віртуозності, а й для зображення грандіозних сцен та героїв війни, що узгоджується з програмністю твору та традиціями китайської оркестрової музики, яка часто залучає західні інструменти для таких задумів. Композитор Ши Юнкан майстерно поєднує

західні композиційні техніки з китайським наративом тугої гри, повільного співу, що надає твору унікального національного колориту та дозволяє валторні виступати як оповідачу, що передає глибокі емоції та історичні події.

Вільний розвиток тем концерту придає твору риси фантазії. Як сольний інструмент, валторна слугує основним засобом вираження пентатонічних мелодичних утворень. Властивий валторні ліричний, часто-густо героїчний характер, як це видно в західному репертуарі (наприклад, «Заклик Зігфріда» Р. Вагнера), робить її дуже придатною для широких, виразних пентатонічних ліній. Педагогічна філософія професора Хан Сянгуана, яка наголошує на музикальності, виразності та співочих музичних фразах, дозволяє припустити, що ліричні та емоційні якості пентатонічних мелодій могли стати центральним фокусом прем'єрного виконання концерту. Ши Юнкан, як фахівець з оркестровки, імовірно, чудово розумів специфічні характеристики валторни, включаючи оксамитовий тон валторни *F* в середньому та низькому регістрах та легкість валторни *B* у верхньому регістрі [236, с. 9]. Ці інструментальні нюанси, на наш погляд, вплинули на стратегічне розміщення та динамічне формування пентатонічних пасажів у партії валторни.

Отже, Ши Юнкан в Концерті для валтони з оркестром «Меморіал» використовує французьку валторну як центральний виразний засіб для свого програмного наративу. Весь тембровий та динамічний діапазон валторни, від ліричних низьких регістрів до блискучих високих фанфар, стратегічно використовується для відображення емоційних змін та розвитку сюжету, який вибудовується від урочистої пам'яті до героїчної дії та остаточного тріумфу.

Інноваційне для китайської професійної музики використання композитором нестабільної, різноманітної та барвистої гармонічної мови забезпечує багатий, динамічний фон, що посилює виразні можливості валторни, змушуючи її орієнтуватися та артикулювати складні звукові взаємозв'язки. Оркестрова взаємодія ретельно продумана, використовуючи моменти щільного *tutti* та крайньої розрідженості, щоб підкреслити помітність соло валторни та максимізувати її емоційний вплив, демонструючи складне

розуміння оркестрового балансу як драматичного засобу. Концепція «віртуального письма» (虚写) [236, с. 10] реалізується через здатність валторни передавати інтерналізовані, загальнолюдські емоції та спогади, роблячи її тембр символічним представленням програмного змісту, а не буквальним зображенням. Історична еволюція валторни, від її природних обмежень до сучасної хроматичної та тембрової універсальності, імпліцитно використовується Ши Юнканом, що дозволяє йому черпати з багатой палітри виразних можливостей звукового образу валторни.

Для виконавців на валторні та композиторів цей твір підкреслює глибоку здатність інструмента передавати складні людські емоції та наративи, виходячи за межі його звичайних героїчних чи ліричних ролей. Це заохочує глибше дослідження тембрової універсальності валторни у зв'язку з програмним змістом та інноваційними гармонічними контекстами. Твір сприяє розумінню китайської оркестрової музики XX століття, демонструючи злиття програмного задуму зі складними західноєвропейськими композиційними техніками, особливо в трактуванні сольного мідного духового інструмента.

Поєднання Ши Юнкана як композитора складного концерту для валторни та автора підручника з оркестрування створює унікальну педагогічну та художню синергію. Концерт для валторни з оркестром «Меморіал» можна розглядати як практичну демонстрацію теоретичних принципів, які він викладав. Це означає, що твір є не лише значним художнім висловлюванням, але й дуже повчальним прикладом для студентів в аспекті оркестрування та в контексті виконавства на валторні, ілюструючи, як фундаментальні теоретичні знання перетворюються на глибоке художнє вираження та ефективне інструментальне письмо. Це надає конкретну модель, як мислити та застосовувати інструментальні можливості для досягнення конкретних програмних та емоційних звукообразів.

3.2.2. Культурна інтеграція західноєвропейських і китайських музичних традицій в концертні п'єси для валторни і фортепіано

Лю Чангань «Південні почуття. Я люблю гору Учжі»

Співіснування різних культур і у мультикультурному суспільстві не є простим і ставить багато питань і потребує відповідних рішень. Фактори, що забезпечують розвиток світу, є багатогранними. Одним із фундаментальних факторів, який є першочерговою умовою для всіх інших, є інтеграційні культурні процеси

В музичному мистецтві Китаю спостерігається цікавий симбіоз національних і західноєвропейських традицій. Китайська нація відчуває, що передові є у світі і опрацьовує власними здобутками. Розглянемо як західноєвропейські і китайські музичні традиції взаємодіють на рівні конкретного твору. Враховуючи досягнення валторного мистецтва, виявимо елементи китайської національної ідентичності у контексті твору Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі».

Твір Лю Чанганя «南国情怀» (Південні настрої) «我爱五指山» (Я люблю гору Учжі), перекладено для валторни і фортепіано Сюн Жунлі та Яо Бінем. Проаналізуємо культурну інтеграцію західноєвропейських і китайських музичних традицій валторного мистецтва. Розглянемо особливості застосування тембру валторни у взаємозв'язку із системою музично-мовних елементів твору.

Музичне мистецтво, як відображення культурного та соціального досвіду людства, часто виступає ареною для взаємодії та інтеграції різноманітних традицій. Твір Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» є яскравим прикладом такої взаємодії, представляючи адаптацію китайської народної пісні для західного інструментарію – валторни та фортепіано. Ця практика була поширеною в китайській музиці ХХ століття, коли композитори активно запозичували європейські музичні форми та техніки, наповнюючи їх специфічними образами та музичними елементами,

національним змістом, що відображають китайські філософські та культурні традиції [122].

Пісня оспівує красу гір Учжи на острові Хайнань, які є знаковим символом південного Китаю. Такі твори символічно відображають поезію і красу рідної природи, що глибоко вкорінені в емоційне сприйняття пейзажу. Перекладення вокального твору в інструментальний формат дозволяє розкрити нові темброві та технічні можливості валторни, зберігаючи при цьому основний ліричний та пасторальний настрій.

Особливості тематизму та його розвитку. Твір побудований на одній, але багатогранній темі, яка постійно розвивається і варіюється, що характерно для жанру обробки народних пісень. Головна тема представлена у пертії валторни (т. 11), має широкий мелодичний діапазон та наспівний (кантиленний) характер. Її контур переважно хвилеподібний, з плавними висхідними та низхідними рухами, що створює відчуття спокою та величі. Цей тематизм є типовим прикладом ліричного тематизму, який, за М. Шурдак, є «живим, наповненим змістом, художнім “організмом”» [244, с. 7]. Мелодія викликає асоціації з широкими просторами та природною красою гір Учжи.

Розвиток тематизму демонструє майстерність композитора у розробці основної теми, яка піддається варіюванню та орнаменталізації. При повтореннях мелодія активно прикрашається дрібними нотами (наприклад, тридцять другими), віртуозними пасажами та витонченими фігураціями. Це створює відчуття постійного оновлення та збагачення тематичного матеріалу. У цьому творі принцип варіювання на основі варіантної техніки письма стає основою формоутворення, дозволяючи темі розквітати, не втрачаючи своєї сутності.

Тема підлягає регістровим та динамічним змінам, проводиться у різних регістрах валторни (від теплого середнього до яскравого верхнього) та фортепіано, а динаміка варіюється від *mf* на початку до більш виразних *f*, що підкреслює емоційне забарвлення.

Фактурний розвиток характеризується постійними змінами фортепіанного акомпанементу, що підтримує мелодію різними гармонічними

та ритмічними фігураціями і додає об'єму та глибини тематичному висловленню.

Твір має складну, розгорнуту будову, яка поєднує принципи тричастинної форми з елементами наскрізного та варіантного розвитку, що дозволяє досягти значної масштабності та драматургічної насиченості. Традиційна китайська музика часто не дотримується чіткої структури (типових форм західноєвропейського зразка), її форма зростає відповідно до образно-емоційних станів. В даному творі спостерігається вдале поєднання цієї емоційної гнучкості з чіткою західною архітектонікою.

У музикознавстві загальноприйнято розглядати музичну форму не як статичну архітектонічну схему, а як процес становлення – діалектичний процес, що постійно розгортається і відображає найреальніші, найживіші діючі сили музики. Форма в цьому сенсі є організацією музичного руху.

Розглянемо архітектоніку твору, акцентуючи увагу на цьому процесуальному аспекті. (див. посилання в Дод. С).

У вступі (тт. 1–10) викладено основний тематичний матеріал, що є початковим імпульсом для подальшого становлення. В мелодичному русі виокремлюються обігравання звуків тонічного тризвуку у висхідному русі, зупинка на другому ступені наприкінці першого речення. Структура вступу 4+6 (2+2+2). Відчувається періодичність за рахунок затактових долей, що спрямовані до сильної долі та ритмічних повторень на основі мотивних варіантів.

Висхідні інтонації у вступі створюють спокійну і мрійливу атмосферу, готують появу теми валторни. Музичний матеріал, представлений партією фортепіано в темпі *Lento* гармонічно стійкий, експонує основну тональність (*As-dur*), використовуючи плавні акордові послідовності та легкі фігурації (наприклад, арпеджіо з восьмих нот у лівій руці, тт. 1–4).

Розділ А (тт. 11–20) – експозиція теми у валторни. Мелодична лінія вирізняється широким диханням (наприклад, довгі тривалості –половинні, цілі ноти з крапкою) та співучим характером. Фортепіано забезпечує

арпеджіований акомпанемент, створюючи прозору гомофонно-гармонічну фактуру. Цей розділ можна інтерпретувати як період повторної будови, де перше чотиритактове речення (тт. 11–14) повторюється з незначним орнаментальним варіюванням (тт. 15–18), завершуючись половинною каденцією у т. 20, що створює відчуття незавершеності і спонукає до подальшого розвитку.

Подальший розвиток (тт. 21–41) демонструє варійоване повторення теми, його функція – поглиблення та збагачення основної тематичної ідеї через варіантний розвиток. Мелодія валторни стає значно більш орнаментованою, з'являються швидкі пасажі з шістнадцятих та тридцять других нот, мелізми (наприклад, тт. 21–24), що робить її більш виразною та віртуозною. Гармонія залишається в мі-бемоль мажорі, але фактура фортепіано набуває більшої щільності за рахунок більш активних акордових фігурацій. Цей розділ підтверджує принцип варіантно-повторної будови, де початок другого речення повторює початок першого з варіантними змінами.

У тт. 42–70 продовжується варіантний розвиток тематизму, за функцією це сполучна побудова між першим і другим розділами. Відзначається зростанням динаміки та гармонічної рухливості. Відбуваються модуляції, фактура стає більш насиченою, часто з використанням синкоп та акцентів, що створює напругу перед наступним розділом. Можна помітити елементи переосмислення інтонацій – синтезу старих і нових ідей у новому смисловому контексті.

Розділ **В** (тт. 71–132). В ньому представлено новий, більш енергійний та динамічний образ, що створює контраст до ліричної першої частини. Темп змінюється на *Allegro risoluto* (104), надаючи руху рішучого характеру. Валторна продовжує вести мелодію, але її характер стає більш імперативним, а фортепіанний супровід значно активізується, використовуючи акордові удари (наприклад, тт. 71–72, де фортепіано грає щільні акорди з акцентами) та рухливі пасажі, що підкреслює драматизм. В гармонії з'являються більш напружені дисонансні співзвуччя та модуляції, створюючи відчуття конфлікту

або рішучості.

У тт. 116–136 тематичні ідеї представлені в найбільш збагаченому та динамічному вигляді. Соло валторни звучить у високому регістрі, прикрашено віртуозними пасажами, трелями та іншими орнаментальними фігураціями, які є найбільш складними в усьому творі (наприклад, тт. 116–120, де мелодична лінія насичена швидкими фігураціями. Партія фортепіано підтримує цей кульмінаційний розвиток щільною та блискучою фактурою, створюючи потужне та емоційно насичене звучання.

Каденція валторни будується на на тому ж тематичному комплексі, який покладено в основу твору – мелодичні ходи по тризвуку і ламаному тонічному тризвуку, триолі, трелі, дрібні тривалості в пасажах демонструють віртуозні можливості валторни.

Кода (тт. 137–142) виконує заключну функцію, складається з каденційних зворотів у основній тональності. Короткі мотиви нагадують прощання (висхідні мотиви у валторни варіантно повторені) або спокійний відхід (наприклад, нисхідні арпеджіо в партії фортепіано у тт. 141–142).

Таким чином, твір є яскравим прикладом того, як музична форма є не просто послідовністю розділів, а живим процесом взаємодії тотожності та контрасту, постійного варіантного руху та динамічного становлення. Розвиток будується на одному тематичному матеріалі, розсвічує його різними засобами виразності – зміною ритму, розширенням діапазону мелодичних ліній, різними артикуляційними прийомами.

Артикуляція у валторни соло і у фортепіано однаково виразна. Іноді фортепіано підтримує партію валторні підголосками, діалогічна фактура в цілому інтонаційно насичена. У валторни, що виконує основну тему тна початку твору, переважає *legato* (тт. 11–20), що підкреслює співучий, плавний та ліричний характер мотивів і фраз. Цей штрих надає наспівності та плавності мелодичному руху.

У швидких пасажах фортепіано, особливо в другій половині розділу *A* та у розділі *B*, зустрічаються штрихи *non legato* або легкого *staccato*

(наприклад, тт. 71–74, де швидкі восьмі тривалості виконуються більш виразно), що додає блискучості та легкості. Акценти (на *mf* і *f*) у ключових моментах та кульмінації підкреслюють важливі інтонаційні мотиви, додаючи емоційного напруження. Фактура типу мелодії з акомпанементом. Валторна виконує провідну мелодію, тоді як фортепіано забезпечує гармонічну підтримку та ритмічну основу через арпеджіовані або акордові фігури. У розділі *A* фактура відносно прозора. Фортепіано часто грає арпеджіовані фігури, які є своєрідним будівельним матеріалом звукової тканини. У розділі *B* та в генеральній кульмінації фактура стає значно щільнішою. Фортепіано використовує повнозвучні акорди, розширені акордові арпеджіо та швидкі пасажі у різних регістрах, що надає звучанню більшої насиченості та драматизму. Це ілюструє, як фактура може набувати більшої щільності за рахунок додавання голосів або акордів у мелодичній лінії.

Початковий темп *Lento* (четвертна = 72) встановлює спокійний, розмірений та мрійливий характер твору. Зміна темпу на *Allegro risoluto* (т. 71) у розділі *B* вносить темповий контраст, надаючи руху рішучого, енергійного характеру. Ці зміни темпу є важливим виразовим засобом, що суттєво впливає на образну драматургію твору. Наявність *ritardando* у коді (т. 140) уповільнює рух, загальне зменшення динаміки створює ефект поступового згасання та завершеності.

Поєднання тембру валторни та фортепіано створює унікальний тембральний колорит. Теплий, м'який, благородний тембр валторни ідеально підходить для ліричної, «південної» тематики твору. Солюючий інструмент відповідає за співучу, основну мелодичну лінію, використовуючи свої середні та високі регістри. Валторна в цьому творі має елегічний колорит, що додає певну глибину ліричному образу.

Фортепіано, як акомпануючий інструмент, забезпечує багатий гармонічний та фактурний супровід. Його темброві можливості використовуються для створення різноманітних ефектів: від прозорих арпеджіо у вступі та перших розділах, до щільних акордових утворень та

віртуозних пасажів у динамічних частинах. У китайських фортепіанних творах композитори прагнуть імітувати звуки китайських народних інструментів, що може проявлятися у використанні специфічних акордових розташувань або фігурацій, які нагадують звучання, наприклад, гучжену чи піпи.

Взаємодія тембрів створює відчуття діалогу та взаємодоповнення, де валторна співає, а фортепіано «домальовує» і «прикрашає» музичну думку, підкреслюючи її емоційні нюанси. У китайській музиці тембр не просто забарвлює звуковий ландшафт – він керує структурою композиції, відображаючи «філософський діалог у звуці» [259], і ця ідея може бути перенесена в перекладення.

Народнопісенна основа та регіональна специфіка твору знаходять прояв в інструментальній обробці китайської народної пісні, що є характерною рисою для китайських академічних творів. Композитори черпають натхнення з народних пісень, використовують їх національні елементи, надаючи свої музичним композиціям унікальні китайські культурні особливості. Вибір пісні, присвяченої горам Учжишань, які є символом Хайнаню, підкреслює глибоке вкоріння твору в місцеву культурну ідентичність. Це перегукується з ідеєю, що національне домінує над європейським, як зазначено у статті про фортепіанний концерт Чень Ї [155, с. 154].

В музичній мові відчувається вплив китайської вокальної традиції: співучість мелодії, навіть при виконанні на валторні, є прямим наслідком її вокального походження. «У китайській музиці, – як зазначає Ло Хуйсюань, – існує особливий зв'язок зі словом, який виражається в їхньому тісному злитті та взаємовпливі» [122, с. 1]. Це пояснює, завдяки чому вокальні якості переносяться на інструментальне звучання мовних інтонацій, в даному випадку, на валторнове звуковедення, зберігаючи національний колорит.

Поєднання інтеграційних процесів та збереження національної ідентичності є характерними рисами академічної китайської музики. Адаптація твору для західних інструментів відображає тенденцію європеїзації музичної мови та інтеграції європейських жанрів у нове культурне

середовищу. Ця тенденція спостерігається в Китаї у другій половині ХХ століття. Її досліджує Ло Хуйсюань у камерно-вокальній творчості китайських композиторів, підкреслюючи, що «... використання фортепіано, незважаючи на його західне походження, стало проявом новаторського підходу, адже китайські композитори побачили в ньому нові художні можливості для втілення своїх творчих задумів» [122, с. 4].

Отже, ці тенденції формують китайський стиль, який ґрунтується на національних особливостях. В даному творі національна ідентичність проявляється:

- 1) у виборі тематики – в образах природи, її красі;
- 2) у засобах музичної виразності (елементах музичної мови) – національній пентатонічній гамі (хоча в цьому творі вона не домінує, її вплив може відчуватися в загальному ладовому забарвленні); композиційно-структурних особливостях – неперіодичності, текучості: характері тематичного розвитку – варіантність, риси монотематизму.

Таким чином, цей твір є яскравим прикладом того, як у музичному мистецтві відбувається поєднання інтеграційних процесів та збереження національної ідентичності.

«Капричіо “Повернення до Яньаня”» Сунь Дафана для валторни та фортепіано

«Капричіо “Повернення до Яньаня”» створено у 1979 році і є виразним прикладом синтезу китайської національної образності з європейською академічною традицією. «Капричіо: Повернення до Яньаня» є видатним твором для валторни та фортепіано, створеним китайським композитором Сунь Дафаном. Назва композиції безпосередньо вказує на її програмний характер, пов'язуючи музичний зміст з глибоким історичним та культурним значенням Яньаня.

Яньань, розташований у північній провінції Шеньсі, відіграв ключову роль в історії Китаю, слугуючи військовим оплотом Комуністичної партії

Китаю з середини 1930-х до 1949 року. Він став символом героїчного етапу китайської комуністичної революції, місцем, де було міцно встановлено лідерство Мао Цзедуна, і де комуністи опанували як партизанську війну, так і селянські реформи, що привели їх до влади. Назва твору «Повернення до Яньаня» вказує на те, що зміст твору втілюватиме певні культурні, історичні або емоційні наративи. Яньань у китайській історії асоціюється з духовним центром революційного руху та глибоким почуттям ностальгії, національного піднесення, що й обумовлює характер музичного оповідання – капричіо поєднує в собі патріотичну піднесеність, ліризм і інтонаційну автентику. Обраний композитором жанр капричіо, відомий своєю імпровізаційною свободою, дозволяє таку наративну гнучкість.

Твір має тричтинну форму з чітко окресленими розділами:

Вступ (*Allegro energico*) – в партії фортепіано, яскравий, енергійний початок акомпанементний остинатний супровід створює імпульсивну моторність.

Перший розділ (з т. 12) – фанфарний темброобраз у валторни; має дві побудови, що розрізняються зміною фактури

Другий розділ – контрастна лірична тема з довгими фразами, заснована на інтонаціях китайського народного співу, розвивається в дуеті з акомпанементом арпеджіо.

Третій розділ – динамізована реприза (*Allegro vivace*) повертає швидкий темп, тематичний розвиток демонструє зростання драматизму за рахунок імпульсивних ритмів, триольних фігурацій.

В каденції – *соло валторни*, ліричний настрій доінує, мовні інтонації створюють ліричний темброобраз валторни.

Koda (Presto) – синтезує тематизм першої (енергійної) і другої (ліричної) теми та ефектно завершує твір з кульмінаційним підйомом і кадансовою побудовою.

Композиція капричіо відповідає наративу – від урочистого вступу до внутрішньої медитації і потім тріумфального повернення до основного руху.

Використання темпових змін і відхилень (*ad libitum*) свідчить про імпровізаційний дух капричіо.

У цьому творі валторна постає як ліричний і героїчний наратор. Автор повністю розкриває її регістрові й динамічні можливості:

- високий регістр – для світлих, співучих тем;
- середній – основний для драматичних наративів;
- низький – як основа для фанфар, драматичних відтінків.

Постійне чергування легато-пасажів і стаккато-жестів, гра з динамікою (*p* до *ff*), часте використання форшлагів, трелей – усе це демонструє високі вимоги до виконавської майстерності та інтерпретаційної глибини.

«Капричіо “Повернення до Яньяня”» – яскравий приклад синтезу ознак музичної культури КНР: твір одночасно демонструє відкритість західній музичній традиції (логіка музично-тематичного розвитку, жанр капричіо, тричастинна побудова твору, композиційна стрункість) та глибоке коріння в китайському інтонаційному мисленні.

Мелодична основа тематизму твору базується на елементах пентатоніки, типової для китайської музики, проте впроваджені також діатонічні та хроматичні ходи. Це створює синкретичну інтонаційну систему, де: у вступі домінують квінтові структури, імітуючи сигнальні мотиви; в середньому розділі – імпровізаційні лінії з флейтовим характером (мотиви, що стилізують вокальну китайську традицію). Поряд з цим застосовуються характерні для китайської народної музики терцеві та кварто-квінтові структури, що контрастують з західною тональною логікою.

Гармонічна мова – синтетична: поєднання тонального підґрунтя (в акордовому акомпанементі) з модальними відтінками та полігармонією в кульмінаціях. Часто зустрічаються акордова остинатність у фортепіанному супроводі; світло-мінорні кольори (типові для китайської естетики), особливо в центральній частині твору.

У «Капричіо “Повернення до Яньяня”» представлено багатий арсенал ритмічних фігур:

- фанфарні синкопи та пунктири (на початку);
- триольні та секстольні пасажі;
- *ritardando* та фермати, що додають внутрішнього напруження;
- чергування дводольного й тридольного метру (2/4, 3/4, 6/8) підсилює динамізм.

Ці ритмічні зміни підкреслюють варіантну імпровізаційність твору й дозволяють інтерпретатору виявити гнучкість фразування.

Отже, твір, демонструє витончений синтез, де західні композиційні техніки слугують для вираження виразних китайських тем та естетики. Це кидає виклик спрощеному дихотомічному погляду на Схід-Захід, натомість пропонуючи динамічну, еволюціонуючу національну музичну ідентичність.

«Капричіо» Сунь Дафана демонструє як відповідність, так і відхід від традиційних характеристик жанру. Твір відповідає жанру «Капричіо» своїми жвавими темпами (*Allegro vivace, Presto*) та динамічним контрастам (*p, mp, f, ff*). Присутність віртуозних пасажів як у валторни, так і у фортепіано, особливо у швидких розділах, також відповідає імпровізаційним та віртуозним вимогам жанру.

Однак, твір також відрізняється від традиційних капричіо. Програмна назва «Повернення до Яньаня» додає специфічний наративний шар, який не завжди присутній у традиційних капричіо, що зазвичай більш абстрактні або суто технічні. Інтеграція китайських етнокультурних елементів у рамки західного жанру є унікальною адаптацією. Замість простого демонстрації технічної майстерності чи абстрактних музичних ідей, в даному випадку жанр капричіо дозволив Сунь Дафану розкрити складну емоційну та історичну подорож: непередбачуваний характер капричіо відобразив виклики та тріумфи революційного наративу, тоді як його віртуозні вимоги символізувати героїзм або рішучість. Це виходить за рамки простої жанрової класифікації, сприяє розумінню того, як вибір жанру сприяє розкриттю програмного задуму твору. Чіткі зміни темпу та динаміки не є довільними, а вказують на драматургічний розвиток, що відповідає програмній назві «Повернення до Яньаня».

Початковий енергійний розділ може представляти заклик до дії. Розділ *Andante cantabile* – рефлексію, ностальгію або емоційне ядро «повернення». Наступні розділи *Allegro vivace* та *Presto* зображають кульмінацію, святкування або революційний запал, пов'язаний з Яньанем.

У творі виділяються дві основні тематичні ідеї: фанфарна, героїчна і лірична. Принципи розвитку музичного матеріалу включають повторність, варіювання, розробковість.

Фактура переважно гомофонна, де валторна часто виконує основну мелодію, підтримувану акомпанементом фортепіано. Присутні розділи «заклику та відповіді» або діалогу між двома інструментами. Фактура згущується в кульмінаційних пасажах, де обидва інструменти відіграють активніші ролі, іноді в унісон або октави, або з щільними акордами фортепіано та швидкими фігурами. Фактура варіюється від відносно розрідженої (наприклад, *Andante cantabile*) до щільної та потужної (*Allegro vivace*, *Presto*).

«Капричіо: Повернення до Яньаня» Сунь Дафана є прикладом програмної музики, що поєднує західну інструментальну традицію з глибоко вкоріненим китайським культурним наративом. Аналіз виявив музичну форму, яка, хоча й відповідає вільному характеру капричіо, свідомо структурується для розгортання емоційної та історичної подорожі, пов'язаної з Яньанем. Тематизм твору є політематичним, з контрастними фанфарними та ліричними темами, що розвиваються та взаємодіють, відображаючи дуалізм боротьби та рефлексії.

Мелодика, фактура та гармонічна мова твору демонструють витончений синтез. Мелодії валторни та фортепіано варіюються від широких і ліричних до швидких і віртуозних, а фактура динамічно змінюється від гомофонної підтримки до щільних, діалогічних пасажів. Гармонічна мова поєднує пентатонічні елементи китайської народної музики із західними гармонічними практиками, створюючи унікальний звуковий ландшафт, що виражає національну ідентичність.

Особливе значення має використання Сунь Дафаном нестандартних нотних символів. Ці позначення, хоча й потребують подальшого дослідження та, можливо, роз'яснень від самого композитора або його спадкоємців, свідчать про прагнення до розширення виражальних можливостей валторни та передачі специфічних, можливо, культурно-обумовлених виконавських нюансів. Це підкреслює індивідуальний стиль композитора та його інноваційний підхід до нотації.

Цей твір є цінним доповненням до репертуару для валторни та фортепіано, а також важливим прикладом для подальших музикознавчих досліджень. Виявлені програмні і тематичні особливості відкривають шлях для глибшого розуміння взаємодії культур у сучасній китайській академічній музиці. Подальші дослідження могли б зосередитися на пошуку додаткових біографічних даних про Сунь Дафана, аналізі повного твору для виявлення його тональних центрів та ладових особливостей, а також на порівняльному аналізі з іншими китайськими творами для валторни та фортепіано. Розшифровка унікальних нотних символів залишається ключовим завданням для майбутніх виконавців та дослідників.

Сунь Дафан створив зразок «музичного моста» – між Сходом і Заходом, між революційною епохою й сучасністю, між валторною традицією Європи і китайською програмністю. Його твір увійшов до канону китайського репертуару для валторни й залишається актуальним як в академічній, так і концертній сфері.

Висновки до Розділу 3

Глобалізація музичної освіти призвела до зростаючого інтересу до валторни як інструмента, здатного об'єднувати різні культурні практики. У такому контексті постає потреба в осмисленні валторни не лише як носія технічного репертуару, а як культурного посередника, що здатен створювати

зв'язки між національними стилями, педагогічними традиціями й сучасними художніми мовами.

Участь молодих валторністів у міжнародних резиденціях (наприклад, *International Horn Symposium, Asian Horn Festival*) створює нові підстави для міжкультурної інтеграції: виконавці знайомляться з інтерпретаційними стилями інших країн, переймають нетипові техніки, адаптують свій звук під різні слухові моделі. Це формує нову генерацію виконавців, які сприймають валторну як засіб культурної трансляції, а не лише як технічний інструмент.

Педагогіка валторнового мистецтва в умовах глобалізації повинна враховувати:

- Культурні слухові стереотипи: наприклад, в азійській традиції переважає естетика «легкого дотику до звуку», тоді як у західній – естетика опори, напруги, «голосності» як авторитету.
- Мовну семантику звуку: в італійській школі «*dolce*» – це категорія не лише динамічна, але і соціальна (звук як вияв делікатності); в китайській – це стан «вільного дихання» (Цзи Жань).
- Контекстуальне мислення: валторна в латинській Америці часто інтегрується в ритуальні, навіть танцювальні практики (наприклад, в Еквадорі – у фольклорній симфонічній музиці), що вимагає особливої сценічної підготовки.

Педагогіка в такому міжкультурному контексті має трансформуватись у платформу для діалогу, де звучання валторни стає способом *розмови між культурами*. У цьому сенсі майстерність – це не лише контроль над інструментом, але й здатність слухати іншого.

Відповідно, національні школи гри не повинні замикатись у межах естетичної самодостатності, а а мають тяжіти до стилістичного збагачення. Це не знецінення традиції, а її *еволюція* – у напрямі глобального мислення через локальний тембр.

Валторнова освіта в Китаї зазнала еволюції: від елітарної академічної форми до етапу відкритості й поступової демократизації, хоча її поширення

ще вимагає системної підтримки. Націоналізація репертуару є важливим елементом культурної інтеграції, проте її реалізація стикається з низкою викликів – від браку творів до неефективності відбору та просування нових композицій.

Освітня взаємодія між університетами та залучення шкіл до валторнових ініціатив створює умови для формування міцної освітньої мережі, що забезпечить розвиток виконавської традиції на всіх рівнях. Використання сучасних комунікаційних платформ та конкурсно-фестивальних заходів сприяє соціалізації валторни, підвищує її публічну значущість.

Валторна в китайській музичній культурі виступає не лише як музичний інструмент, а й як засіб естетичного та патріотичного виховання, здатний формувати нову музичну культуру, що поєднує традицію і сучасність.

Інституціоналізація валторни в Китаї в другій половині XX ст. ознаменувала новий етап взаємодії інструмента з національними стилістичними моделями. На відміну від європейських систем, китайська школа розвиває валторну як інструмент часу і філософії. У розглянутих творах Ши Юнкана, Сунь Дафаня, Лю Чанганя вона символізує голос культурної пам'яті, національного простору.

Ши Юнкан в Концерті для валтони з оркестром «Меморіал» використовує французьку валторну як центральний виразний засіб для свого програмного наративу. Весь тембровий та динамічний діапазон валторни, від ліричних низьких регістрів до блискучих високих фанфар, стратегічно використовується для відображення емоційних змін та розвитку сюжету, який вибудовується від урочистої пам'яті до героїчної дії та тріумфу.

«Меморіал» слугує переконливим прикладом того, як програмний концерт може виходити за межі простої наративної ілюстрації завдяки нюансованому та семантично багатому використанню можливостей сольного інструмента. Твір демонструє майстерність оркестрування, що використовує як традиційні принципи балансу, так і сучасні гармонічні складнощі для створення унікального звукового образу.

Твір Ши Юнкана, написаний у середині XX століття, використовує весь хроматичний та тембровий діапазон сучасної валторни, що дозволяє йому інтегрувати як *героїчний* темброобраз валторни, так і *меланхолійний самотній*, використовуючи європейський досвід розвитку інструмента. Це дозволило композитору створити більш багатий звуковий образ, ніж було це можливо в попередні періоди.

Валторна у цьому творі є не просто сольним інструментом, а виконує функцію центрального наративного голосу, що втілює образ мучеників та їхню боротьбу. Композитор доручає солюючому інструменту – валторні – розповідати слухачам історію, як оповідач». В результаті чого звуковий образ валторни є багатограним, відбиває широкий спектр емоцій та подій програмного задуму.

Темброобрази валторни, що утворюють її цілісний звуковий образ у концерті для валторни з оркестром «Memento»: *шляхетний, героїчний, ліричний, урочистий*.

В концертній п'єсі Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» для валторни та фортепіано представлена традиція європейського валторнового мистецтва та глибокий зв'язок з китайською культурною традицією. Композитор майстерно поєднує виразні можливості західних інструментів із ліричним тематизмом народної пісні, створюючи твір, який є водночас доступним і глибоким. Використання різноманітних штрихів, динамічних змін, а також контрастних фактур та тембрів, дозволило повною мірою розкрити емоційну насиченість тематизму та інтенсивність драматургічного розвитку. В уьому творі китайська національна ідентичність виражена через музичні засоби виразності.

Твір слугує прикладом того, як національні музичні традиції впливають на музичну драматургію. Це проявляється не лише у виборі народної мелодії, а й у способі її розвитку, що поєднує європейські та національні традиції, при цьому відчувається перевага національного початку. Музична мова твору, стилізуючи народні мелодії, дозволяє відтворити типові уявлення про символи

китайської культури та її філософські основи.

Отже, концертна п'єса Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» для валторни та фортепіано є яскравим прикладом того, як у музичному мистецтві відбувається поєднання інтеграційних процесів та збереження національної ідентичності.

«Капричіо: Повернення до Яньаня» Сунь Дафана є прикладом програмної музики, що поєднує західну інструментальну традицію з глибоко вкоріненим китайським культурним наративом. Інструмент у китайському хронотопі пов'язаний із ідеєю голосу-пейзажу: валторна виконує функцію звукової проєкції природи, де час сприймається не як лінійний, а як медитативно-статичний. Її вхід у музичний простір часто відбувається з розтягненням темпу, вільною метроритмікою, що імітує природну змінність, а не конструктивну симетрію.

Інструментальний хронотоп валторни є продуктивним поняттям для аналізу її художньої функції у творах різних національних і стильових систем. У європейській музиці валторна розвивається від символу природи до суб'єктивного голосу епохи. У китайській традиції вона набуває функції тембрової пам'яті, стає носієм національного спогаду. У сучасному мистецтві її хронотоп стає фрагментарним, розімкненим, що свідчить про кризу лінійного музичного часу.

Отже, запропоноване в дисертації поняття «звуковий образ валторни» в контексті національно-стильових традицій дозволяє комплексно описати функціонування інструмента у творах різних епох як активного учасника побудови простору й часу композиції. Застосування цього підходу дає змогу по-новому інтерпретувати взаємозв'язок між стилем, тембровою поетикою й драматургією музичного твору.

Валторна функціонує як культурний посередник у творах композиторів різних країн: її стабільні темброві й образні можливості сприяють утворенню міжнаціонального музичного простору, а мобільні якості – розкривають

розмаїття в її трактуванні в різних національно-стильових традиціях, підкреслюють *національну ідентичність* музичних творів.

Національна музика, що використовує валторну, часто втілює в її партії особливу концепцію «іншого»: інструмент або ретранслює голос власної культури, або взаємодіє з елементами чужої традиції, у такий спосіб стаючи акустичним мостом між культурами. Це засвідчує її потенціал як засобу художнього посередництва, який дозволяє переосмислювати локальні смисли у глобальному вимірі.

Після відкриття Китаю до світової музичної спільноти в другій половині ХХ століття, валторна стала одним із перших інструментів, які адаптувалися до місцевої академічної традиції. У творах Ши Юнкана, Сунь Дафана, Лю Сяоду валторна набуває символічного значення – вона уособлює ідею повернення до коренів, транслюючи національний дух засобами західноєвропейської традиції.

«Капричіо: Повернення до Яньаня» Сунь Дафана валторна виконує функцію культурного резонатора: в її партії закладена ностальгія за минулим, прагнення до гармонії з природою, а також глибоке філософське усвідомлення історичного досвіду КНР. Через валторну відбувається діалог культур – вона подає китайський образ в академічному дискурсі, що є зрозумілим для європейського слухача.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати проведеного дослідження, узгоджуючи його ключові положення та формуючи цілісну модель роботи відповідно до поставлених мети і завдань, можна окреслити такі теоретичні кореляції.

1. Валторна, як специфічний представник групи мідних духових інструментів, має глибоку історію в європейській і світовій музичній традиції. Її вивчення охоплює міждисциплінарний простір, що включає не лише музикознавство, але й історію культури, інструментознавство, етномузикологію та інтерпретологію.

Формування й осмислення валторного мистецтва в історіографічному аспекті має декілька етапів. Визначимо їх з урахуванням як академічних джерел, так і виконавсько-педагогічних наративів:

- *Рання європейська традиція: від функції до естетики*
- *XIX століття: романтична концепція валторни*
- *XX століття: академізація і вдосконалення валторного мистецтва*
- *XXI століття: сучасні тенденції (етнокультурні, цифрові й акустико-психологічні підходи), педагогічна історіографія та мемуаристика.*

Історіографія валторного мистецтва останніх десятиліть зазнає значної трансформації. По-перше, відбувається «деєвропеїзація» дослідницького поля – розширюється спектр національних музичних традицій, у яких валторна інтегрується у місцеву стильову систему. Зокрема, зростає інтерес до китайської валторнової школи, яку репрезентують такі автори, як Ши Юнкан, Лю Сяоду, Сунь Дафан. Їх твори демонструють зміщення фокусу на темброву лінію як носія національного образу.

Другий важливий напрям – цифрові й акустико-психологічні підходи. Розробляються програми аналізу спектральних характеристик валторни, що дозволяє поєднати об'єктивне моделювання звуку з традиційним інтерпретологічним аналізом. У цьому контексті особливе значення має вивчення валторни у нових медіа (електронна музика, гібридні форми), де

інструмент виконує функцію синестетичного посередника між акустичним і цифровим простором.

2. Методологія дослідження валторнового мистецтва є досить специфічною і передбачає інтеграцію різноманітних наукових підходів – від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень. Важливо звертати увагу на особливості техніки гри та процесу звукоутворення на валторні, оскільки це не лише розширює розуміння акустичних властивостей духових інструментів, а й підвищує ефективність навчання та вдосконалення виконавської майстерності. Багато аспектів, що стосуються звукової інтерпретації, використання мундштука та різноманітних ручних технік, потребують глибокого наукового аналізу та систематизації.

Підвищена увага до валторнового мистецтва є актуальною у контексті сучасного репертуару. Незважаючи на те, що багато оркестрових інструментів знайшли широке застосування у новітніх жанрах та експериментальних формах музики, валторна здебільшого залишилася вірною традиціям класичних ансамблів. Водночас наявність численних сольних концертів і творів для камерних ансамблів створює нові виклики для виконавців, композиторів і педагогів. Це зумовлює необхідність систематизації методів інтерпретації, техніки виконання та впровадження інновацій у репертуарі для валторни.

Проблема методології дослідження валторнового мистецтва полягає в тому, що наразі відсутній єдиний підхід до теоретичного та практичного вивчення цього інструмента, що ускладнює підготовку висококваліфікованих фахівців у сфері виконання та викладання гри на валторні. Більшість наукових робіт зосереджена або на техніці гри, або на історії розвитку інструмента, тоді як комплексні дослідження, що поєднують ці аспекти з педагогічними, акустичними та інтерпретаційними складовими, залишаються доволі рідкісними.

Інструментальні, педагогічні та інтерпретаційні аспекти гри на валторні залишаються важливими напрямками наукових досліджень, що сприяє глибшому розумінню та розвитку цього унікального мистецтва.

Вивчення валторнового мистецтва як окремої галузі музикознавства є надзвичайно актуальним і необхідним для подальшого розвитку не лише практичних навичок виконання, а й теоретичного осмислення інструмента в умовах сучасної музичної культури. Основні методологічні підходи до його дослідження зосереджуються на техніці гри, педагогічних аспектах, інтерпретації та аналізі репертуару, а також на акустичних і психологічних особливостях виконання. Перспективи розвитку валторнового мистецтва охоплюють вдосконалення виконавської техніки та педагогічних методик, розширення репертуару інструмента та його інтеграцію у сучасні музичні напрямки.

3. Тембр валторни слугує засобом створення певного музичного образу, тому його семантичні властивості відіграють важливу роль у реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента. Використання поняття «звуковий образ валторни» дозволив осмислити інструмент у широкому музикознавчому культурологічному та інтерпретологічному полі. У процесі вивчення історіографії й методології дослідження валторнового мистецтва уточнено базові поняття: «звуковий образ інструмента» та «темброобраз».

Введення до наукового обігу категорії «звуковий образ валторни» надало змогу розглянути інструмент не лише як технічну або темброву одиницю оркестру, а як *багаторівневу смислову структуру*, що формується в результаті історичного, культурного та стилістичного нашарування. Темброва палітра валторни вирізняється винятковою пластичністю: вона здатна звучати героїчно, лірично, елегійно або драматично. Ця багатофункціональність зумовлює її активне використання у музиці різних народів і культур. Валторна має здатність «наслідувати голос», що забезпечує їй емоційну достовірність у різних жанрах і стилях.

Питання інтерпретації звукового образу валторни виходить далеко за межі чисто акустичного або технічного аналізу. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі зростає увага до філософських аспектів музики, особливо в її здатності до трансляції глибинних екзистенційних змістів. Відтак тембр валторни, з її внутрішньо контрастним поєднанням м'якості та героїзму, стає виразником напруженої діалектики між суб'єктивним і надособистісним, між ліричним переживанням і монументальною знаковістю.

Семантична амплітуда валторни дозволяє розглядати її як «метафізичний голос» оркестру. За свідченням численних виконавців, звучання валторни часто викликає у слухача відчуття далечини, заклику, пам'яті або навіть передчуття. Цей афективний потенціал пов'язаний не тільки зі специфікою інструментального регістру, але й з історичними нашаруваннями його функціонального вжитку – від мисливського рогу до інструмента-голосу долі в симфонічних драмах Й. Брамса, Г. Малера чи Р. Штрауса.

Екзистенційна семантика звукового образу валторни розгортається в площині трьох взаємопов'язаних координат: історичної (традиція мисливського сигналу та романтичної символіки), темброво-психологічної (ефект дистанції, заклику, пам'яті) та філософсько-онтологічної (звукова межа між видимим і невидимим, між присутністю та втратою).

Звукообраз музичного інструмента як поняття охоплює технічні, акустичні та виразні можливості інструмента, його жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності, включаючи способи звуковидобування та манеру виконання. На цій основі у музичній культурі формуються *темброві архетипи* інструментів, які визначають певний інструментальний стиль. Історично трактування звукообразу інструмента пов'язане з умовами його застосування, що закріплює різні «образні амплуа». Водночас їхнє втілення у творчості кожного композитора має індивідуальні риси, оскільки пов'язане з прагненням до створення яскравих звучностей та оригінальних звукообразів.

Звуковий образ валторни як категорія сучасного музикознавчого аналізу виступає результатом багатфакторної взаємодії інструментальних, стилістичних, жанрових, культурно-історичних та індивідуально-інтерпретаційних чинників. У межах дисертаційного дослідження було здійснено комплексне осмислення валторни як носія національно-стильових моделей звучання, а також як об'єкта художньої трансформації в контексті різних епох і музичних шкіл.

4. У результаті аналізу європейської традиції валторного мистецтва встановлено, що її образна еволюція проходить кілька якісно відмінних етапів. На прикладі творів В.-А. Моцарта простежено становлення тембрового архетипу валторни як героїчного, пасторального, співучого інструмента.

Кожен композитор індивідуально використовує звукові можливості інструмента, враховуючи жанрово-стильову, семантичну та інтонаційну специфіку своїх творів, і пристосовує до авторського задуму весь його технічний, акустичний та виразний потенціал. У концертах для валторни з оркестром В.-А. Моцарт створив такий *звукообраз* солюючого інструменту, який має широке коло виразових можливостей, необмежений лише статичними акордовими гармоніями чи сигнальним звучанням, що безперечно закріпилось за цим інструментом в оркестровій практиці. Виокремимо темброобрази, що складають звукообраз валторни в творчості композитора: *ліричні, скерцозні та жартівливі, фанфарні, кантиленні, віртуозні та імпровізаційні, меланхолічні, танцювально-граціозні*.

В.-А. Моцарт підсумував творчі пошуки композиторів епохи класицизму у трактуванні валторни. У своїх концертах для валторни соло він зробив важливий крок уперед у розвитку валторного мистецтва.

5. Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса вирізняються високою експресивністю та особливою ліричністю. Завдяки використанню складних гармоній, динамічних контрастів та різноманітних технік виконання композитор розширив темброву палітру валторни, що суттєво збагатило її звукообраз і надало інструменту нових виразних

можливостей. У своїх творах він продовжує розвивати сутнісні образні модуси романтизму. У концерті для валторни такими є ліричність, експресивність і героїка. Їхня виразність поглиблюється за допомогою тембрової специфіки валторни. Образність доповнюється тембром – створюється палітра темброобразів.

У творах Р. Штрауса виявлено новий тип художнього використання валторни – як драматургічного ядра оркестрової тканини, що дозволяє інструменту виконувати роль носія концептуального сенсу. У творах пізнього романтизму, зокрема в оркестровому стилі Р. Штрауса, відбувається синтез солістичної і ансамблевої функцій валторни, її використання в поліфонізованому середовищі, взаємодії з усіма групами оркестру та розкриття багатоголосної фактури.

6. Валторна у контексті сучасних технік композиції XX століття представлена у підрозділі 2.2, в якому розглянуто звукообраз валторни на прикладі творчості Д. Лігеті. Виокремлено основні риси тембрового мислення композитора: 1) сонорне трактування інструментальних голосів; 2) інтервально-хроматичні побудови; 3) пуантилізм і фактурне нашарування; 4) стабільні остинатні структури у протиставленні рухомим лініям.

У валторновій творчості Д. Лігеті тембр – це не доповнення до мовно-стильової системи композитора, а її первинна складова, що визначає стильове спрямування його пізньої творчості. Валторна у XX столітті перестає бути винятково лірично-героїчним голосом романтичної традиції. Вона трансформується в багатофункціональний тембровий інструмент, відкритий до нових технік письма, інтеграції зі звуковими технологіями та участі в авангардних музичних експериментах.

7. Концерт для валторни з оркестром в українській музиці є пізнім, але надзвичайно насиченим за художнім потенціалом жанром, який формувався упродовж другої половини XX століття як відповідь на зміни в музичній педагогіці, виконавській практиці й культурній динаміці загалом. Формування

національної валторнової традиції проходило через кілька взаємопов'язаних етапів:

- становлення фахової педагогіки й технічної бази (1930–1950-ті роки),
- зростання композиторської зацікавленості та активне входження у жанр (1970-ті),
- індивідуалізація стилів та розширення художньої мови (1980–2000-ті).

Усі п'ять композиторів, що стали предметом дослідження, демонструють різні моделі художнього мислення, але об'єднані спільною тенденцією: прагненням до поглибленого, концептуального переосмислення жанру. Це дозволяє говорити про існування цілісної національної валторнової традиції в українській академічній музиці.

В українській композиторській школі концерт для валторни перестав бути лише формальним проявом техніки – він став місцем образної боротьби, глибокого діалогу і навіть філософського запитання, що засвідчує високий рівень професіоналізму й інтелектуальної амбіції вітчизняних митців.

Розвиток жанру відображає загальні зміни в музиці XX–XXI століть – від симетрії до фрагментації, від стилістичної єдності до колажності, від канону до гри з каноном. Валторна, як інструмент, стала унікальним індикатором цих змін, набула нових смислових функцій і вийшла з тіні до повноцінного художнього світла.

Проведений аналіз творів для валторни другої половини XX століття українських композиторів дозволив створити типологію темброобразів валторни, серед яких визначальними є героїко-драматичний, експресивно-ліричний, пасторально-фольклорний, а також імпресіоністично-інтонаційний. Це доводить універсальність валторни як інструментального носія національної ідентичності та її здатність транслювати національно-стильову специфіку в рамках академічної музики.

Українські композитори активно використовують валторну як носія національного коду. Через співучі, пасторальні, іноді елегійні інтонації інструмента відтворюється настрій українського простору – відкритого,

меланхолічного, духовного. Валторна передає не лише фольклорний пласт, а й новітній експресивний модерн, стаючи «озвученим символом» національної ідентичності.

Таке поєднання локального і універсального дозволяє українському мистецтву бути включеним до ширшого європейського контексту. У цьому сенсі валторна відіграє роль культурного посередника, що ретранслює образ України засобами зрозумілими й цінними для зовнішнього світу.

8. Особливу форму інструментального хронотопу демонструє валторна у творах китайських композиторів другої половини XX ст. (Ши Юнкан, Сунь Дафан, Лю Чангань). Китайський звукообраз валторни пов'язаний не з ландшафтом чи історією як такою, а з пам'яттю і міфом національного масштабу.

У розділі, присвяченому китайському валторновому мистецтву, доведено, що впродовж XX століття валторна поступово інтегрується в національну професійну музику Китаю. Зроблено висновок, що розвиток виконавської школи, започаткований професором Хань Сянгуаном, а також вплив західної академічної освіти зумовили якісний стрибок у техніці, педагогіці та композиторській практиці для валторни в КНР. Проаналізовано Концерт «Меморіал» Ши Юнкана, в якому валторна виконує функцію наративного героя, здатного транслювати глибокі філософські, культурні та історичні сенси за допомогою інтонацій, динаміки, регістрового розмаїття. У китайських творах валторна все частіше функціонує як образно-емоційна сутність, що відображає національний характер та є містком між вокальною традицією та інструментальною мовою.

Твори «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» Лю Чанганя та «Капричіо: Повернення до Яньаня» Сунь Дафана є яскравим прикладом адаптації китайської народної пісні до західного інструментарію – валторни та фортепіано. Ці концертні п'єси демонструють витончений синтез західноєвропейських принципів музичної організації та логіки розвитку тематизму для вираження виразних китайських тем та естетики.

Темброобрази валторни, які репрезентують зміст музичних творів, є не лише естетичними (героїчний, ліричний, містичний), а й функціональними (мелодичний, фактурний, ефектовий) характеристиками інструментального мислення композиторів і виконавців. Доведено, що валторна втрачає вузько оркестрову функцію й дедалі частіше трактується як лідер ансамблю, як автономний драматургічний голос, здатний вести музичну оповідь на рівні з голосом людини.

Валторна є не лише інструментом оркестрового чи камерного складу, а й художнім суб'єктом, що виконує роль посередника між культурами. Її здатність транслювати національні, історичні й духовні смисли, зберігаючи водночас інтонаційну універсальність, робить її потужним засобом культурної діалогу. У музиці європейських стран, України, Китаю валторна перетворюється на акустичний символ відкритості та взаєморозуміння, що відповідає гуманістичним ідеалам сучасного світу.

У дисертації запропоновано інтерпретацію валторни як засобу культурного діалогу, що функціонує на перетині національної і міжкультурної семантики. Застосування даного підходу дозволяє осмислити інструмент не лише як технічний чи стилістичний елемент, а як носія комунікативного потенціалу, здатного впливати на процеси культурного обміну в глобалізованому музичному просторі.

Отже, в дисертації:

- Систематизовано методологічні підходи до аналізу звукового образу валторни в академічній традиції – через поєднання інтерпретаційної аналітики, стилістичної типології та контекстуального підходу. Було враховано не лише параметри тембру, артикуляції, регістрової структури, але й символічні функції інструмента в музичному наративі.
- Окреслено особливості становлення валторни як художнього образу у європейській традиції XVIII–XIX століть. Простежено шлях від мисливського рогу до симфонічного інструмента, що уособлює водночас героїзм і ліризм, зовнішню знаковість і внутрішню емоційність.

Визначено основні символічні функції валторни в музиці романтизму: знак долі, відлуння пам'яті, тембр ностальгії, голос природи.

- Виявлено роль національного чинника у формуванні специфіки звукообразу образу валторни. Порівняльний аналіз стилістичних особливостей європейської і китайської шкіл показав наявність національних інтонаційних моделей. Продемонстровано, що звуковий образ валторни не є універсальним, а відображає культурні уявлення про звук, динаміку, ритм і фразування.
- Розкрито принципи композиційної організації валторнових творів у національних традиціях Китаю, України та Європи. Аналіз сучасного репертуару показав, що композитори активно використовують специфічний потенціал валторни для вираження національних тем – як через інтонаційну мову (пентатоніка, ладові варіанти), так і через символіку тембру (сакральність, історична пам'ять, природна стихія). Окреслено моделі тематичної драматургії, в яких валторна виконує функцію провідника, оповідача або обертоно-емоційного тла.
- Узагальнено основні риси звукового образу валторни в академічному мистецтві: амбівалентність (поєднання ліричного і монументального), темброва гнучкість, здатність моделювати просторову і часову дистанцію, висока залежність від інтерпретаторської інтенції.

Звуковий образ валторни як категорія сучасного музикознавчого аналізу виступає результатом багатфакторної взаємодії інструментальних, стилістичних, жанрових, культурно-історичних та індивідуально-інтерпретаційних чинників. У межах дисертаційного дослідження було здійснено комплексне осмислення валторни як носія національно-стильових моделей звучання, а також як об'єкта художньої трансформації в контексті різних епох і музичних шкіл.

Таким чином, у результаті дисертаційного дослідження з'ясовано, що звуковий образ валторни є складною динамічною конструкцією, яка водночас укорінена в національних стилях, жанрових типах і індивідуальній художній

уяві композитора й виконавця. Це дозволяє трактувати валторну як багатовимірний інструмент сучасної музичної культури – носія як історичних традицій, так і творчої інноваційності.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що звуковий образ валторни – це багаторівневе художнє утворення, що формується в контексті стильових, національних і жанрових впливів. Валторна постає як самодостатній образно-смысловий центр композиції, здатний до інтеркультурної комунікації, відображення історичної пам'яті й емоційного ландшафту нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
2. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. *Вопросы музыкальной педагогики*. 1983. Вып. 4. С. 19–30. <https://vuc.gov.ua>
3. Абаджян Г. Новая методика обучения игры на духовых инструментах. Харьков, 1981.
4. Авраменко Ю. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 1 (30). С. 89–96.
5. Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації: колективна монографія / відповід. редактор О. Немкович. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2023. 442 с.
6. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
7. Александрова О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. Р. 1–20.
8. Александрова О. О., Шара О. О. Наративність і музична драматургія: параметри взаємодії. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 41. С. 134–150.
9. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф....канд. искусств. Киев, 1989. 20 с.

10. Антонова Е.Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С. 132–143.
11. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
12. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.
13. Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2010. 320 с.
14. Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2012. Кн. II. 408 с.
15. Апатский В. Камерный ансамбль и воспитание оркестрового музыканта. *Дослідження. Досвід. Спогади*: зб. наук. праць. Київ : КССМШ ім. М. Лисенка, 2005. Вип. 6. С. 143–152.
16. Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Дослідження. Досвід. Спогади*: зб. наук. праць. – Київ : КССМШ ім. М. Лисенка, 2002. Вип. 3. С. 126–141.
17. Апатский В. О некоторых новациях в современном духовом исполнительстве. *Дослідження. Досвід. Спогади*: зб. наук. праць. Київ : КССМШ ім. М. Лисенка, 2003. Вип. 4. С. 6–18.
18. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. Київ : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
19. Апатський В., Цюлюпа С. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*: зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Рівне: Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 6–13.

- 20.Афанасенко Т. В. Просторовість музичної фактури як компонент темброкolorиту. *Культура і сучасність* : альманах. Київ, 2013. Вип. 2. С. 155– 161.
- 21.Белоєнко О. Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти* : зб. статей VIII всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття». Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. ч. I. С. 20–24
- 22.Бєдакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття): навч. посіб. Миколаїв, 2018. 306 с.
- 23.Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації : на прикладі творів Л. Колодуба. Київ: Лисенко М.М., 2010. 139 с.
- 24.Бай Бовень. Звуковий образ валторни в концертах для соллючого інструменту з оркестром В-А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2023. Вип. 38. С. 293–305.
- 25.Бай Бовень Методологія дослідження валторнового мистецтва. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 41. С. 303–314.
- 26.Бай Бовень. Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. Вип. 74. С. 143–157.
- 27.Білецький О. С. Звуковий образ валторни у творчості Д. Лігеті на прикладі ансамблів духових : магіст. робота / О. С. Білецький ; наук. кер. Овчар О. П. Харків, 2022. 55 с.
- 28.Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку XX ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.

- 29.Богданов В., Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України. В 2 т. Харків : Сілічева С. О, 2013. Т. 2. 345 с.
- 30.Богданов В. Трактатування духових інструментів у симфоніях українських композиторів кінця XVIII – XIX століття : історичні й теоретико-аналітичні аспекти. Харків, 2011. 131 с.
- 31.Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2002. Вип. 3. С. 74–82.
- 32.Ван Цзі Методичні аспекти функціонування дихальної системи музиканта-духовика під час гри на духових інструментах. *Нова педагогічна думка*. 2018. № 4. С. 142–144.
- 33.Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
- 34.Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*: зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
- 35.Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
- 36.Вишинський В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. / за заг. ред. В. О. Огнев'юка. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 361–367.
- 37.Вишницька Ю. Аналіз та інтерпретація художнього тексту. Київ : Київ. ун-т, 2012. 202 с.
- 38.Видатні валторністи Китаю. URL:
<https://vhsagj.smartapps.baidu.com/pages/lemma/lemma?from=bottomBarShare&lemmaId=7125808&lemmaTitle=%E9%9F%A9%E5%B0%8F%E6%>

- 98%8E&_swebfr=1&_swebFromHost=baiduboxapp (дата звернення 05.05.2025).
- 39.Вовк Р. Портрети корифеїв. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 225 с.
 - 40.Гадзецький М. Розвиток валторни в контексті еволюції мідних духових інструментів в оркестровій музиці XIX століття. Львів, ЛНМА імені М. Лисенка. 2021, 27 с.
 - 41.Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підруч. Харків : Майдан, 2010. 153 с.
 - 42.Галапуп Р. Валторна для початківців. Львів : Растр-7, 2021. 52 с.
 - 43.Гарань В. Работа тромбониста над звуком. Киев, 1980.
 - 44.Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
 - 45.Гишка І.С. Формування амбушура трубача (традиції та базинг): дослідження. Львів: ЗУКЦ, 2002. 136 с.
 - 46.Гладких А. Методика навчання гри на духових інструментах. Харків: ХДАК, 2008. 106 с.
 - 47.Гладких А. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах. Вінниця : Нова кн., 2014. 200 с.
 - 48.Глотов О. Інструменти духового, симфонічного та естрадного оркестрів. Харків : Право, 2018. 131 с.
 - 49.Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 113–139.
 - 50.Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: дис. ...канд. мистецтв. 17.00.02 Музичне мистецтво. Київ, 2006. 153 с.
 - 51.Горбаль Я., Горбаль В. Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах. Львів: Посвіт, 2019. 75 с.

- 52.Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне. Донецк, 1998. 220 с.
- 53.Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.
- 54.Гребнева И. «Образ» скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018, Вип. 49. С. 115–127.
- 55.Громченко, В. (2020). Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро : ЛІРА.
- 56.Громченко В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України : зб. наук. праць ХДАК*. 2018. Вип. 61. С. 24–31.
- 57.Громченко В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя / зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги*, 2022. Вип. 14. С. 90–94.
- 58.Громченко В.В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць ХДАДМ*. 2020. № 1. С. 36–39.
- 59.Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец.17.00.01 Теорія та історія культури. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.
- 60.Гура, В. В., Устименко-Косоріч, О. А., Губський, О. О. Валторна: історія, теорія, виконавська практика. *Слобожанські мистецькі студії*, 2024. № 3 (06), С. 57–60.

61. Гусейнова Л. Довідник виконавця-інструменталіста. Ніжин : НДПУ, 2003. 91 с.
62. Давидов М. Виконавське музикознавство : енцикл. довід. Луцьк : Волин. обл. друк. ; Київ : НМАУ, 2010. 399 с.
63. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 88–98.
64. Ден Цзякунь Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур. 2019. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2411> (дата звернення 12.01.2025).
65. Ден Цзякунь Темброво-інтонаційна семантика у духових партіях сюїти «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе: європейсько-китайські перегуки. *Музикознавчий універсум*. Вип. 44. С. 143–154.
66. Дrajниця Л.Л. Інструментознавство. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
67. Єргієв І. «Артистизм» і «Театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально-виконавській традиції. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69. Кн. 13. Виконавське музикознавство. С. 103–113.
68. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики /нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»*. 2022. С. 94–105.
69. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37 С. 43–49.
70. Жарков О. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 129, С. 140–152.

- 71.Жарков А. Тембр в музыке: проблема определения понятия. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
- 72.Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як процес. С. 270–277.
- 73.Жарков А. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ ; Дюссельдорф, 2011. С. 49–63.
- 74.Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правил до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 9–23.
- 75.Жарков А. Целосность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 28–36.
- 76.Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.
- 77.Жарков О., Коханик І. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135, С. 96–111.
- 78.Жукова Н. А. Интерпретация как компонент музыкального творчества: эстетический аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 16 с.
- 79.Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. Вип. 6, Кн. 2. С. 245–256.

80. Загайкевич М. Історія української музики: у 6 т. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. 448 с.
81. Зеленіна Н. В. Підтекст музичного твору: формування та функціонування: автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03 НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 16 с.
82. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. ...канд. искусствоведения / ИИФЭ им. М. Т. Рильського АН Укр. Киев, 1984. 179 с.
83. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.
84. Игнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
85. Інструментознавство / уклад. І. Мокрогуз. Чернівці : Рута, 2021. 55 с.
86. Інструментознавство та інструментовка / уклад. М. Ніконенко. Київ : ДАКККиМ, 2008. 158 с.
87. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Вип. № 8. Рівне: Волинські обереги, 2016. 188 с.
88. Йоркіна Є. Специфічні особливості виконання та інтерпретації музичних творів інструменталістами різних типів. *Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 107–117.
89. Калашник М. Жанрова поетика концерту та її відбиття в інструментальних концертах Антона Лубченка. *Українське музикознавство*: наук.-метод. збір. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 233–243.
90. Карс А. Історія оркестровки. 1989. URL: <https://f.eruditor.link/file/2960197/> (дата звернення 23.05.2024).

91. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
92. Катрич О. До питання типології музично-виконавської творчості. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2007. Вип. X–XI. С. 155–158.
93. Катрич О. Т. Про диференціацію засобів музичної виразності композитора та виконавця (до питання музично-виконавського стилю). *Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи*. Донецьк, 1998. С. 79–82.
94. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти. Київ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
95. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
96. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.
97. Качмарчик В. Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 131–142.
98. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1995. 25 с.
99. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття: дис. ...доктора філософії. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. 298 с.

100. Каширцев Р. Скрипковий Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 56–77.
101. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ : Музична Україна, 1972. 220 с.
102. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.
103. Качмарчик В. Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 131–142.
104. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1995. 25 с.
105. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття: дис. ...доктора філософії. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. 298 с.
106. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Київ, 1988. С. 85–95.
107. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
108. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 8–16.
109. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.

110. Колесник О. С. Втілення міфопоетичного Космосу в давньогрецькій традиції. *Докса* : зб. наук. праць з філософії та філології. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2003. Вип. 4. С. 10–18.
111. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.
112. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : наук. журнал. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
113. Кондратюк І. Твори для валторни концертного типу сучасних українських композиторів: бакалавр. робота, Львів, 2023. 31 с.
114. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2017. Вип. 46. С. 174–187.
115. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. IX : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
116. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
117. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків : монографія. Київ, 1984. 160 с.
118. Кравченко В. Духовий оркестр. Дніпро : Ліра, 2018. 88 с.
119. Лебедєв В. Словник-довідник з інструментознавства. Вінниця : Нова кн., 2010. 164 с.
120. Лисенко Н. Основи художньо-виконавського інтонування. Київ : ДАКККиМ, 2006. 70 с.

121. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 40. С. 106–112.
122. Ло Хуйсюань. Генеза та провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів: до проблеми виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 371–384.
123. Луб В.Н. К вопросу о специфике игры на родственных инструментах (трубах различных строев). *Теория и практика игры на духовых инструментах*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 64–67.
124. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.
125. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
126. Магомедов А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Баку: Азмузгиз, 1962. 67 с.
127. Манжора Б. Г. Методика навчання гри на тромбоні. Київ : Музична Україна, 1976. 111 с.
128. Максименко М. О. Феномен перформансу в творчості сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2009. – 16 с.
129. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 183 с.
130. Марценюк Г. Виконавське дихання та проблеми його постановки при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. 2018. № 2(2). С. 531–536.
131. Марценюк Г. Методика викладання гри на духових інструментах. Київ : КНУКіМ, 2006. 60 с.

132. Марценюк Г. М. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посіб. Київ : ДП «Інформаййно-аналітичне агентство», 2007. 351 с.
133. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Молодий вчений*. 2017. № 12. С. 193–199.
134. Марценюк Г. П. Проблеми формування раціональної постановки мундштука та амбушура при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. 2018. № 2(1). С. 142–148.
135. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. Київ : НМАУ, 2009. С. 106–111.
136. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
137. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
138. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев : КГК, 1994. 157 с.
139. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
140. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56–65.
141. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения / ИИФЭ АН Укр. К., 1981. 47 с.
142. Муха А. Симфонічний оркестр і його інструменти. Київ : Муз. Україна, 1967. 50 с.
143. Немкович О. Словник музичної термінології (1930) як артефакт культури першої третини ХХ століття та історичне джерело сучасних

- музично-лексикографічних досліджень». *Народна творчість та етнологія*. 2024. № 4 (грудень). С. 21–31.
144. Немкович О. Формування наукової музичної україністики в ХІХ столітті: контекстуальні визначники та іманентні прояви. *Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації*: кол. моногр. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2023. С. 76–166.
 145. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
 146. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.
 147. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 8–25.
 148. Николаевская Ю.В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 103. С. 17–25.
 149. Овчар О. П. В.О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та освіти: зб.наук.статей. Пам'яті Валерія Богданова*. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. Вип.54. С. 8–24.
 150. Овчар О.П. Життєвий і творчий шлях портрет В.О. Богданова — фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. РДГУ. Рівне, 2020. С. 20–34.
 151. Опарик Л. М. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання». *Наукові записки Тернопільського національного*

- педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2010. №1. С. 71–77.*
152. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посіб. Львівська держ. муз. акад. ім. М. Лисенка . Львів : Видавництво БаК, 2005. 231 с.
 153. Палійчук І. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 79–84.*
 154. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини XX століття : теорія та історія жанру. Донецьк : Ландон-XXI, 2013. 180 с.
 155. Пань Хунь Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї. *Актуальні вектори сучасного музикознавства в контексті діалогу культур. 2019. Вип. 44. С. 54–166.*
 156. Пастушок Т.В. Виконавське дихання музикантів-духовиків, як основа культури гри в оркестрових колективах сьогодення. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. пр. Рівне, 2019. Вип. 11. С. 119–121.*
 157. Пей Юнтін Парні жіночі образи та їх художнє втілення в оперній драматургії XIX ст.: дис. ... на канд. мистецтв.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2023. 201 с.
 158. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки : наук. журнал. Полтава, 2020. Вип. С. 49–53.*
 159. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. канд. искусствоведения. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1989. 25 с.
 160. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі в Україні. ЗАТ “НВФ “Інтеграл”. 2006.

161. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
162. 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.
163. Посвалюк В.Т. Некоторые вопросы психологической подготовки в исполнительской деятельности трубача. *Всеукраинский брасс-бюллетень*. Київ, 2001. № 7. С. 2–6.
164. Посвалюк В. Т., Посвалюк К. В. Історія кафедри духових і ударних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського у фотографіях. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. 224 с.
165. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
166. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України* : наук. збірник. Харків, 2014. Вип. 46. С. 267– 275.
167. Пясковский І. Б. Гармонія в музиці романтиків. *Дослідження. Досвід. Спогади*. Київ, 2005. Вип. 6. С. 22–42.
168. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. Київ, 2001 Вип. 7. С. 37–41.
169. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 184 с.
170. Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI–першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021 № 1 (50), С. 49–63.
171. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції. Київ; Ніжин : Лисенко М.М., 2020. 351 с.

172. Решетник Д. С. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*.. Одеса, 2020. Вип. 11(87). С. 76–78.
173. Рогаль-Левицький Д. Сучасний концерт. 1953, 448 с.
174. Романовський В. Інструментознавство для духового оркестру. Київ : НАКККиМ, 2015. 136 с.
175. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
176. Рощенко О. Г. Теоретико-методологічні засади наукових досліджень у галузі культурології і мистецтвознавства: освітній вимір. *Культура України*. Серія: Культурологія. Харків, 2017. Вип. 55. С. 316–318.
177. Рубан О. Л. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних форм: автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
178. Рудчук Ю. Духова музика України (XVIII–XIX ст.): історико-музикознавче дослідження Київ, 2006. 228 с.
179. Рудчук Ю. Культура гри на духових інструментах в Україні. Генезис. Сучасність. Київ : НАКККиМ, 2012. 471 с.
180. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
181. Рябуха Н. Звукообраз как концепт в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. №. 45. С. 171–186.
182. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України* : наук. журнал. Вип. 39. Харків, 2012. С. 234–242.

183. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 370 с.
184. Саврук С. «Музикальність», «артистизм», «театральність» як стильові характеристики музичного виконавства. *Музикознавчі студії: наук. зб. ЛДМА ім. М. В. Лисенка*. Львів : СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 125–132.
185. Саврук С. Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ ПНУ ім. В. Стефаника, 2009-2010. Вип. 17–18. С. 316–321.
186. Саврук С. Театральність як категорія музично-виконавського мистецтва. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Львів : СПОЛОМ, 2007. Вип. 16. С. 227–232.
187. Савченко Г. «Lacrimosa» Олександра Щетинського: музика, написана під час війни з вірою в перемогу Людяності і Світла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 66. С. 108–125.
188. Савченко, Г. Поняття “оркестрове письмо” у науковому дискурсі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2024. Вип. 50. С. 74-81.
189. Савченко Г. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 2 (34). С. 80–92.
190. Савченко Г. С. Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії Es-dur до балету «Жар-птиця»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. Вип. 4. С. 71–76.
191. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект). Київ : ДАККіМ, 2007. 200 с.

192. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыкознания и культурологии: к проблеме методических инноваций науки о музыке. *Київське музикознавство*: зб. статей. Київ, 2005. Вип. 18. Культурологія та мистецтвознавство. С. 222–233.
193. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2003. 36 с.
194. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 24 с.
195. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрямок сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 3–11.
196. Семантика. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsn.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl> (дата звернення: 19.12.2023).
197. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
198. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
199. Слово, інтонація, музичний твір / ред. І. Коханик, І. Тукова. Київ : НМАУ, 2003. 218 с.
200. Сокол О. Виконавські ремарки : образ світу і муз. стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
201. Старовойтова О. Виконавська інтерпретація. Луганськ : Альма-матер, 2007. 172 с.
202. Сухленко І. Методика аналізу індивідуального исполнительського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та*

- теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 37 Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова Х.: С.А.М., 2012. С. 303–312.
203. Сухленко І. О генеалогії исполнительського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. 2007. Вип. 20. С. 362–373.
 204. Сухленко І. Произведение композитора в исполнительській практиці: тождество/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. Харків. С. 169–180.
 205. Сюй Лінь. Історія музичної освіти в Китаї. Пекін: Народне музичне видавництво, 2015. 412 с.
 206. Сюй Ш. Сюїта «Пісня гірських лісів» Ма Сіконга в симфонічній творчості композитора. Слобожанські мистецькі студії. 2025. № 1 (07). С. 114–116.
 207. Сюнь І. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики: вплив національної культури та музичних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 327–331.
 208. Терлецький М. Історія розвитку духового оркестру. Рівне : Зень О.М., 2006. 155 с.
 209. Тузіченко Б. Майстерність духового виконавства. Житомир : Пасічник : Рута, 2010. 99 с.
 210. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2009. 16 с.
 211. Фаркас Ф. *Мистецтво гри на валторні*. 1956.
 212. Федак П. Інтерпретація натуральної валторни в оркестрових та сольних творах доби класицизму: бакалавр. робота. Львів, 2022. 25 с.
 213. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

214. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
215. Хашеватська С. Інструментознавство. Вінниця : Нова кн., 2008. 256 с.
216. Хуан Би. Исследование китайских фортепианных произведений с точки зрения этномузыкологии. *ResearchGate*. URL: https://www.researchgate.net/publication/341492624_A_Study_of_Chinese_Piano_Works_from_the_Perspective_of_Ethnomusicology (дата звернення 05.04.2025)
217. Цзен Юнь. URL: https://vhsagj.smartapps.baidu.com/pages/lemma/lemma?from=bottomBarShare&lemmaId=60044904&lemmaTitle=%E6%9B%BE%E9%9F%B5&_webfr=1&_webFromHost=baiduboxapp (дата звернення 06.05.2025).
218. Цзоу В. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми тембрової семіології музики: дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 музичне мистецтво, Одеса, 2015. 197 с.
219. Цзоу В. Новые предпосылки интерпретации тембра тромбона в музыке второй половины XX – начала XXI века. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. № 20. С. 584–590.
220. Цзу Лінжуй Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії: дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 83 с.
221. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс. ... канд. искусств. Одесса, 1997. 203 с.
222. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 2010. 32 с.
223. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.

224. Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 39. С. 66–76.
225. Чжан Є Звукообраз валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації: дис. ... доктора філософії, 025 Музичне мистецтво, Суми, 2025. 198 с.
226. Чуріков Є. С. Амбушур – складова частина виконавського апарату валторніста. Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 58: *Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. С. 228–239.
227. Чуріков Є. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : зб. наук. пр. Львів: Вид-во ЛНАМ, 2018. Вип. 36. С. 361–369.
228. Чуріков Є. С. Типологізація виконавської техніки світових валторністів як відображення їх індивідуальних рис. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 40. С. 13–21.
229. Чуріков Є. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2018. Вип. 57: *Культурологія та мистецтвознавство*. С. 225–231.
230. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
231. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору і методи його пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
232. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти* : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. Когнітивне музикознавство. С. 289–300.
233. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
 234. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.
 235. Швець В.О. Система самостійних занять студента-трубача. Львів: Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка , 1985. 27 с.
 236. Ши Ю. Memento: Концерт для валторни з оркестром. Hunan Literature & Art Publishing House, 2017
 237. Шип С. Музична герменевтика : семіотичні засади герменевтики мистецтва. Суми : Цьома С.П., 2023. 143 с.
 238. Шип. С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. С.32–40.
 239. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
 240. Шип С. Музыкальный звук как знак. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України им. П. И. Чайковского*. Київ, 2009. Вып. 88, ч. 1. С. 19–31.
 241. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 306 с.
 242. Шип С., Цзицянь Чень. Педагогічні стратагеми формування здатності вчителя музичного мистецтва до системно-цілісного уявлення про музичний твір. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2018. № 7. С. 249–261.
 243. Шульгіна В., Яковлев О. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці. Київ : НАКККиМ, 2012. 228 с.

244. Шурдак М. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Частина 1: методичні рекомендації. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.
245. Шурдак М. Особливості взаємодії музичного матеріалу і формотворення у пізній камерно-інструментальній творчості Дьордя Лігеті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. №1. 13–21.
246. Щербініна О. Теорія та практика пізнання музичного стилю. Ніжин : НДУ, 2006. 87 с.
247. Юрко Х. Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2024, Вип. 71. С. 7–23.
248. Юрко Х. С. Семантика тембрів струнно-смичкових інструментів у творах українських композиторів : магіст. робота / Х. С. Юрко ; наук. кер. Савченко Г. С. Харків, 2022. 68 с.
249. Юцевич Є. Малий духовий оркестр. Київ: Вид-во образотворч. мист. і муз. літ., 1960. 184 с.
250. Юцевич Є. Музичні інструменти сучасного симфонічного оркестру. Київ : Музична Україна, 1962. 34 с.
251. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ : Музична Україна, 1977. 206 с.
252. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Тернопіль, 1999. Ч. I. 208 с.
253. Якустіді І. Методика навчання гри на валторні. Київ : Муз. Україна, 1977. 80 с.
254. Ярошенко О. М. Музична драматургія як чинник динамічного розвитку музичного твору. *Topical issues of modern science and education : abstracts of XI International Scientific and Practical Conference*. Tallin, 2021. p. 170–173.

255. Adler S. The Study of Orchestration. New York, London. W. W. Norton & Company, Inc. 2002.
256. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 2021. Vol. 20, Issue 4. Pp. 158–165.
257. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 1981. H. 9. S. 460–465.
258. Breal M. Essai de Semantique: science des significations. Paris: Hachette, 1897. 382 p. 19.
259. Brendon Alsap. The Resonant Harmony of Chinese Music: Timbre, Symbolism, and Structure. *Global Music Theory*. URL: <https://globalmusictheory.com/the-resonant-harmony-of-chinese-music-timbre-symbolism-and-structure/>
260. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung. *Schweizerische Musikzeitung*, 1985. P. 97–115.
261. Cars A. History of Orchestration. New York: Dover, 1964. 402 p.
262. Churikov Ye. Classification of modern french horn musical techniques. *Studii de muzicologie*. Iasi: Izdatelistvo Artes, 2021. Vol. 16. C. 78–83.
263. Churikov Ye. Historical aspects of French horn transformation. *Proceedings of the Third International Conference of European Academy of Science*. Bonn, 2018. P. 67–68.
264. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
265. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 p.
266. Del Mar, N. Richard Strauss. London: Barrie & Jenkins. 1962, ISBN 0-214-15735-0.
267. Diachenko, Iu.; Ovchar, O.; Dubka, O.; Pastukhov, O.; Duve, Kh.; Kostiuk, D. Psychological And Pedagogical Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of

- Control International. *Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. P. 151–156.
268. Douglas Hill. *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. Miami, Florida : Warner Bros. Publication, 1983. 96 p.
269. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 2022. Vol. 11(54). P. 256–263.
270. Dufour, A. *La couleur orchestrale dans la musique française*. – Paris : Lemoine, 1995. 235 p.
271. Dufrenne, M. *Esthetique et philosophie*. Paris: Klincksiek, 1967. Vol. 1. 20 p.
272. Dwyer B. Transformational Ostinati in Gyorgy Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola. *Gyorgy Ligeti. Of foreign Lands and Strange Sounds* / eds. L. Duchesneau, W. Marx. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2011. P. 19–52.
273. Ferrara L. Phenomenology as a tool for Musical Analysis's. *The Musical Quarterly*, 1984, vol. LXX, № 3. P. 355–373.
274. Fladt H. Heister H.-W. Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks. *Die Musikforschung*, 1980, H.4. S. 473–486.
275. Gardner, R. C. *Mastering the Horn's low register*. Northon: International Opus, 2002. 67 p.
276. Gilliam B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.
277. Greene G. *Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*. Butler University, 1978.
278. Han Xianguang. The Evolution of the French Horn in China. *Chinese Musicological Studies*. 2004. № 3. P. 33–41.
279. Hannum E. *Educational Development in China: Progress, Challenges, and Outlook*. Washington : USCC, 2023. URL :

[https://www.uscc.gov/sites/default/files/2023-](https://www.uscc.gov/sites/default/files/2023-02/Emily_Hannum_Report_Prepared_for_the_Commission.pdf)

[02/Emily_Hannum_Report_Prepared_for_the_Commission.pdf](https://www.uscc.gov/sites/default/files/2023-02/Emily_Hannum_Report_Prepared_for_the_Commission.pdf)

280. Hertz, Daniel. Leutgeb and the 1762 horn concertos of Joseph and Johann Michael Haydn. Mozart-Jahrbuch 1987/88, Kassel: Bärenreiter, 1988. P. 59–64.
281. Hromchenko V. Individual artistically performing form as the contemporary European sociocultural phenomenon [Індивідуальна художньо-виконавська форма як сучасний Європейський соціокультурний феномен]. *Revista Universidad y Sociedad*. 2020. 12 (4). P. 207–212.
282. Horn. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Edited by Stanley Sadie. London : Macmillan Publishers Limited, 2001. Kircher Athanasii. Vol. 11. P. 709-725.
283. Kachmarchyk V., Ovchar O. Musical and Educational Activities of Franz Kučera in Eastern Ukraine from 1890-1911. *Musicologica Brunensia*. 2024. Vol. 59/2024/2. P. 75–95.
284. Kennedy M. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.
285. Kühl O. Musical Semantics. Peter Lang. 2008.
286. Nattiez, J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris: Cristian Bourgois, 1987. 401 p.
287. Nikolaievskaya Yu., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. 12(2). Special issue XXIX. P. 193–198.
288. Mersenne M. Harmonie universelle. Paris, 1636 : reprint: Paris : CNRS, 1986.
289. Nikolayevskaya Yu. Contonation and communicative strategies as mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики: зб. наук. статей ХНУМ*

- ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Вип. 49. Когнітивне музикознавство С. 36–46.
290. Piston W. *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD, 1969, 477 p.
 291. Pogrebnyak M., Gromchenko V., Nemkovich O. The Influence of Choreographic Art on Wind Solo Musical Compositions. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*. 2023. Vol. X. No.1/May. P. 40–51
 292. Sacha C. *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940.
 293. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). *Genre in the music communication system and the artist's mission*. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. URL: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>
 294. Schubart Ch. F. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806); hrsg. Von Ludwig Schubart. 1. Aufl. Leipzig : Reclam, 1977. 322 s.
 295. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskaya Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad alta-journal of interdisciplinary research*. 2021, Vol. 11. Issue 2 (20). P. 136–140.
 296. Wang C. The Practice of Music Education Reform in Modern China. *Advances in Educational Technology and Psychology*. 2021. Vol. 5. C. 163–172.
 297. Weiner, E. *Richard Strauss and the Horn*. Berlin : Breitkopf & Härtel, 2004. 105 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотний приклад. Ши Юнкан.

Концерт для валторни з оркестром «Меморіал»

тт. 152–156

Cor.

Tr.

Trb.

Tub.

Timp.

Triang.

Tamb.

piatti

T-tam

Arpa

Cor. Solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

p *cresc.*

p

Нотний приклад. «Капричіо “Повернення до Янґаня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

Вступ

♩ = 130

钢琴

7 (圆号)

Нотний приклад. «Капричіо “Повернення до Янбяня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

Початок першої теми

The image displays a musical score for the beginning of the first theme of the piece 'Capriccio "Return to Yanbianyan"' by Sun Dafa, originally for euphonium and piano. The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 7, with a measure rest in the treble staff and a circled measure number '7' in the bass staff. The second system starts at measure 12, featuring a melodic line in the treble staff and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. The third system begins at measure 17, continuing the melodic and accompanimental patterns. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and slurs.

Нотний приклад. «Капричіо “Повернення до Яньаня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

Кульмінація першого розділу

The image displays a musical score for the climax of the first section of the piece "Capriccio 'Return to Yan'an'" by Sun Dafan, arranged for euphonium and piano. The score is divided into two systems, starting at measures 82 and 86.

System 1 (Measures 82-85):

- Measures 82-83:** The euphonium part has whole rests. The piano part features a forte (*f*) dynamic and a descending eighth-note scale in the left hand, with a sustained chord in the right hand.
- Measures 84-85:** The euphonium part remains on whole rests. The piano part continues the descending scale in the left hand, with a sustained chord in the right hand. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff.

System 2 (Measures 86-89):

- Measures 86-87:** The euphonium part has whole rests. The piano part continues the descending scale in the left hand, with a sustained chord in the right hand.
- Measures 88-89:** The euphonium part has whole rests. The piano part continues the descending scale in the left hand, with a sustained chord in the right hand. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

Нотний приклад. «Капричіо “Повернення до Янґаня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

II розділ. Друга тема

90 *Andante cantabile*

94

Нотний практик. «Капричіо “Повернення до Янґаня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

Каденція валторни

189 *ad lib.*

189 *ad lib.*

190 *rit.*

190 *rit.*

Нотний приклад. «Капричіо “Повернення до Яньаня”»

Сунь Дафана для валторни та фортепіано

Кода.

191 Presto (♩ = 140)

166

中国音乐百年作品典藏

196

202

Measures 202-207. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

208

Measures 208-213. The right hand continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

214

Measures 214-219. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 218. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

220

Musical score for measures 220-226. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The treble staff contains a melodic line with long, flowing phrases. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The key signature has one flat (B-flat).

227

Musical score for measures 227-232. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 227 features a forte (*f*) dynamic marking. The music continues with complex harmonic textures and melodic development. The key signature remains one flat.

233

Musical score for measures 233-238. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 233 features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music continues with complex harmonic textures and melodic development. The key signature remains one flat.

239

Musical score for measures 239-244. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The music concludes with a final cadence. The key signature remains one flat.

Список використаних у дисертації нот, аудіо- та відеозаписів

- Гомоляка В. Концерт для валторни: партитура. Київ: ДМВ, 1975.
- Зноско-Боровський О. Валторна і оркестр: нотний матеріал. Харків: Консонанс, 1978.
- Колодуб Л. Концерт та концерт-камерта для валторни. Київ: Музична Україна, 1985.
- Зажитько В. Концерт для валторни та оркестру: авторська редакція. Одеса: Арт-Прес, 1991.
- Дума В. Постмодерна валторна: статті та партитури. Львів: Музика нової доби, 2007.
- ✓ Веб-сайт Центральної консерваторії музики
- ✓ Архіви Міжнародного товариства валторн (IHS)

Репрезентативні альбоми:

- «Валторна Гу Цун» (2016, GENUIN Records, Німеччина)
- - «Гу Цун та камерні музиканти Берлінської філармонії наживо» (живий запис у 2019 році)

Лю Чангань «Південні почуття. Я люблю гору Учжі»

[朱浩然本科毕业圆号独奏音乐会—《我爱五指山 我爱万泉河》熊融礼#](#)

[圆号独奏 - 抖音](#)

<https://www.douyin.com/video/7302037806384172322>

Ши Юнкан, Концерт для валторни з оркестром «Меморіал»

【圆号协奏曲《纪念》爱德华·德斯克与上海乐团 林友声指挥-哔哩哔哩

】 <https://b23.tv/Jhvh8pH>

Перелік знакових творів для валторни XX століття

Сольні твори та концерти

- *Пауль Хиндемит – Соната для валторни и фортепиано (1939)* – один із найвідоміших творів для валторни, що поєднує строгість форми з експресивністю.
- *Рейнхольд Глієр – Концерт для валторни с оркестром, тв. 91 (1951)* – романтичний за духом, але с модерністськими рисами, один із найулюбленіших концертів у репертуарі валторністів.
- *Malcolm Arnold – Horn Concerto No. 1, Op. 11 (1945)* Віртуозний і яскравий твір із британським гумором і енергією.
- *Ріхард Штраус – Концерт для валторни No 2 Мі-бемоль мажор (1942)* – хоча написаний у XX столітті, зберігає пізньоромантичну мову с витонченими оркестровками.
- *Винсент Персичетти – Притча VIII для соло валторни, Op. 120 (1972)* – сучасний, глибоко інтерспективний твір для соло-валторни.

Камерна музика

- *Д. Лігеті – Тріо для скрипки, валторни і фортепіано (1982)* – сонорна фактура, хроматика та ритмічна складність, один із взірцевих камерних творів для валторни XX століття.
- *Леннокс Беркли – Тріо для валторни, скрипки и фортепіано (1953)* – витончена британська неокласика з прозорою фактурою.
- *Бенджамін Бріттен – Серенада для тенора, валторни і струнних, ор. 31 (1943)* – унікальне поєднання вокалу й валторни, що створює глибоко емоційний настрій.

Твори з розширеними техніками

- *Justinian Tamusuza – Okukoowoola Kw'Ekkondeere (Horn Call) (2006)* – соло для валторни с використанням четвертонової техніки, глісандо, гармонік та інших ефектів.
- *Карлхайнц Штокхаузен – In Freundschaft (1977)* – твір-соло, що вимагає високої концентрації, точності та інтерпретаційної свободи.
- *Olivier Messiaen – Appel interstellaire (з циклу Des Canyons aux étoiles, 1971–74)* – валторна як «голос космосу», з екстремальними динамічними відтінками, паузами та емоційною експресією.

**Перелік конференцій, на яких проходила апробація
положень дисертації**

1. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ ім. І.П. Котляревського), 21-22 травня 2022 р. Доповідь: «Особливості формування школи гри на валторні в Китаї»;
2. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» 13–14 лютого 2023 р., Харків. Сертифікат № 188. Доповідь: «Формування виконавської школи гри на валторні в Китаї: фестивалі і конкурси валторнового мистецтва»;
3. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» 13–14 лютого 2024 р., Харків. Сертифікат № 133. Доповідь: «Твори українських композиторів для валторни: сучасний контекст»;
4. Науковий проєкт V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 18–19 травня 2024 р., Харків. Доповідь: «Твори для валторни харківських композиторів: жанрово-стильовий аспект»;
5. Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», 11–12 лютого 2025 р., Харків. Сертифікат № 188. Доповідь: «Методологія дослідження валторнового мистецтва: український і китайський досвід»;
6. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», 22–23 квітня 2025 р., Харків. Доповідь: «Валторна в жанрово-стильовій системі В.-А. Моцарта: від тембрового архетипу до звукообразу».

7. VI Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі (до Всесвітнього дня науки)», 14–15 листопада 2025 р., Харків. Доповідь: «Звукообраз валторни в контексті композиторських технік ХХст.».

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених

МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Бай Бовень. Звуковий образ валторни в концертах для сольного інструменту з оркестром В.-А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2023. Вип. 38. С. 293–305.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-21>

<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/1031/1362>

2. Бай Бовень. Методологія дослідження валторного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 41. С. 303–314.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-22>

file:///C:/Users/aleks/Downloads/music-art-and-culture.com_41_2024_%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf

3. Бай Бовень. Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. Вип. 74. С. 143–157.

DOI 10.34064/khnum1-74.07

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_7_Bowen_143-157.pdf