

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ**

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття освітнього ступеня магістра

Магістерська робота містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело _____ Р. Нога

Магістерська робота

НОГА РИММИ ВОЛОДИМИРІВНИ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри оркестрових

духових та ударних інструментів

ПАЛІЙ ІРИНА ОЛЕГІВНА

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ВАЛТОРНИ ЯК КОНЦЕРТНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТА ВІД ПОЧАТКУ ВИНИКНЕННЯ ДО СЬОГОДЕННЯ	9
1.1.Еволюція валторни: органологічні зміни від рогу до концертного інструмента і бароковий період формування	9
1.2. Основні етапи еволюції валторни: класицизм, романтизм.....	16
1.3. Валторна в ХХ — ХХІ столітті. Основні тенденції виконавського мистецтва на валторні цього періоду.....	18
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	25
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: БІОГРАФІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ «WINTERREISE»	27
2.1. Біографічний контекст і стильові трансформації в творчості Кшиштофа Пендерецького.....	27
2. 2. Аналіз Концерта для валторни з оркестром “Winrerreise”: жанрово- стильові параметри.....	30
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	39
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО.....	41
3.1.Виконавська інтерпретація Радована Влатковича	41
3.2. Виконавська інтерпретація Катержини Явуркової (Kateřina Javůrková).....	49
3.3. Виконавська інтерпретація Дженніфер Монтоун (Jennifer Montone).....	52
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	56
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64

ВСТУП

Валторновий концерт як жанр оркестрової музики у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття зазнав значної еволюції, ставши платформою для художніх експериментів і виявлення нових виконавських можливостей цього інструмента. У цей період композитори поєднують традиційні жанрові форми із сучасними стилістичними пошуками, розширюючи як технічний, так і виразний потенціал валторни. Найбільш вивченими є проблеми естетики, концептуальні засади творчості, огляд композиторських технік, що розглядається на матеріалі музики західно-європейських композиторів. Утім, все ще недостатньо вивченими залишаються питання, що стосуються досвіду аналізу виконавських реалізацій музичних творів польських композиторів, а також індивідуальних стилів її виконавців. Серед них – Кшиштоф Пендерецький (1933–2020) – польський композитор та педагог, який вдало поєднував концертну діяльність та композицію.

Польська симфонічна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття стала яскравим явищем у світовій музичній культурі, вирізняючись глибиною драматургії, масштабністю звучання та новаторством у використанні інструментальних тембрів. Кшиштоф Пендерецький, який був великим новатором не тільки у польському музичному мистецтві, а й у світовому, протягом свого творчого шляху активно досліджував можливості традиційних оркестрових жанрів, зокрема інструментального концерту для солюючих інструментів задля їх осучаснення звучання. Композитором для валторни написано невелика кількість творів, які стали «новаторськими» у сучасному валторновому репертуарі. Практику виконавства на валторні описували від ранніх трактатів (А. Гампель [5], Я. Штіх [5], Ф. Дювернуа [10]), де методика залежала від тодішньої конструкції інструмента, до праць ХХ–ХХІ ст., що аналізують сучасне духове виконавство й органологічні вдосконалення (В. Апатський [1, 2], В. Богданов [3], В. Громченко [7], О. Овчар [21]). Історія валторнового мистецтва розглядається у контексті розвитку всієї групи духових, зокрема у дисертаційних дослідженнях І. Якустіді [34], П. Круля [16, 17],

Є. Чурікова [30], І. Палійчук [22, 23]. Серед англомовних джерел, присвячених валторновому мистецтву варто вказати дослідження Г. Гілберта [45], П. Ріггса [70], Ф. Мартіна [61]. Попри значний доробок, потрібен комплексний підхід до валторни як цілісної художньої системи; питання ансамблево-оркестрового виконавства крізь призму звукообразу лишається відкритим. На увагу заслуговують дослідження з проблематики жанру концерту, в тому числі й для мідних духових (В. Ракочі [25], І. Палійчук [22, 23], Ш. Палтаджян [24]). Творчість К. Пендерецького здебільшого представлена в дослідженнях польських та англомовних дослідників (М. Tomaszewski [83], F. Karapinar [55, 56], J. Kałużny [54]).

Одним з яскравих зразків поставангардної сучасної академічної музики початку ХХІ століття можна вважати Концерт для валторни з оркестром К. Пендерецького (2008). Цей твір є унікальним прикладом симбіозу жанрової традиції та постмодерністських стилістичних прийомів. Цей твір займає важливе місце в оркестровій творчості композитора завдяки вмілому поєднанню технічних та художніх виразних засобів. Через відсутність українських виконавських версій реалізації даного концерту, даний твір знаходиться в “тіні” дослідницьких інтересів ані серед теоретиків, ані серед виконавців. Концерт для валторни з оркестром К. Пендерецького є складним для виконання, він присутній у репертуарі лише окремих західноєвропейських солістів, що стало однією з причин недостатньої уваги та системного вивчення цього твору в царині музикознавства, особливо українського.

Отже, **актуальність** даного магістерського дослідження обумовлена наступними чинниками:

- еволюцією концертного жанру: у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. валторновий концерт стає майданчиком постмодерних стилістичних експериментів і розширення техніко-виразових можливостей інструмента; це потребує комплексного аналізу валторнового мистецтва як цілісної художньої системи (звукозображення, ансамблево-оркестровий контекст, органологічні зміни);

- недостатньою вивченістю виконавських інтерпретацій творів польських композиторів, зокрема Концерту для валторни з оркестром К. Пендерецького (2008), відсутністю українських виконавських версій даного твору та системних вітчизняних досліджень, що зумовлює потребу заповнити прогалину в українському музикознавстві;

- потребою у порівняльному аналізі сучасних інтерпретацій для формування обґрунтованих виконавських рішень, удосконалення педагогічної практики валторністів і оновлення репертуарної політики з урахуванням новаторських рішень К. Пендерецького та сучасних органологічних удосконалень.

Мета дослідження – представлення системного огляду Концерту для валторни з оркестром Кшиштофа Пендерецького у контексті виконавської інтерпретації. Поставлена мета зумовила необхідність вирішення наступних завдань:

- окреслити історико-стильовий контекст валторнового мистецтва XX — початку XXI ст.;

- з'ясувати місце жанру концерту для валторни в творчій еволюції К. Пендерецького;

- проаналізувати Концерт для валторни з оркестром К. Пендерецького та визначити жанрово-стильові та драматургічні параметри твору;

- провести порівняльний аналіз виконавських версій Радована Влатковича, Дженніфер Монтоун та Катерини Явуркової за уніфікованими критеріями (темпо-ритмічна організація, фразування/артикуляція, динаміка, каденційні рішення, баланс із оркестром, інтонаційно-темброві стратегії);

- співвіднести інтерпретаційні моделі з авторським текстом і оркестровою драматургією; виявити стабільні та мобільні елементи виконавської практики;

- сформулювати практичні рекомендації для соліста.

Об'єкт дослідження – виконавське мистецтво на валторні в XX — початку XXI століть.

Предмет дослідження – Концерт для валторни з оркестром К. Пендерецького у контексті досвіду виконавської реалізації.

Аналітичний матеріал дослідження складають ноти Концерту для валторни з оркестром К. Пендерецького у виданні Schott Music Shop у переробці для валторни та фортепіано Alexandre Ouzounoff (2014) та аудіо- та відеозаписи твору.

Методологічну базу дослідження становлять:

- *історичний метод*, який використовується для простеження еволюції духового мистецтва мідних інструментів ХХ — початку ХХІ ст.;
- *біографічний метод*, спрямований на реконструкцію основних етапів творчості К. Пендерецького, релевантних саме для жанру інструментального концерту й валторнової тембрики (етапи стилістичної еволюції, оркестрове мислення, робота з тембровими масивами). Даний метод дозволяє пов'язати індивідуальні композиторські рішення з біографічними та естетичними чинниками, що вплинули на концепцію концерту;
- *жанрово-стильовий метод*, який застосовується для виявлення індивідуальних авторських мовно-стильових комплексів в оркестровій творчості К. Пендерецького та визначення місця валторнового концерту в системі його жанрових пріоритетів;
- *структурно-функціональний метод*, необхідний для аналізу твору в аспекті єдності змісту й структури: виявляє відповідність між драматургічною ідеєю та формотворчими засобами (розподіл функцій між солістом і оркестром, логіка розділів, кульмінаційні вузли, роль каденцій, системи контрастів і зв'язків). Дає змогу інтерпретувати структурні рішення як носії семантики та виконавських завдань;
- *інтерпретаційний метод*, необхідний для дослідження механізмів зародження та реалізації композиторського/виконавського твору, зосереджуючись на порівнянні зарубіжних виконавських версій (Р. Влаткович, Дж. Монтоун, К. Явуркова). Охоплює аналіз темпо-ритмічних стратегій, фразування, артикуляції, динаміки, балансу з оркестром, каденційних рішень

та темброво-інтонаційних підходів, що в сукупності формують інтерпретаційну модель і практичні рекомендації для виконавців;

- *системний метод* – забезпечує цілісне бачення предмета дослідження як взаємопов'язаної системи «твір – виконавець – оркестр – слухач – контекст». Дозволяє інтегрувати результати історичного, біографічного, жанрово-стильового, функціонального та інтерпретаційного аналізів у єдину модель: простежити, як органологічні особливості, партитурна драматургія, виконавські рішення соліста мають взаємовплив й формують кінцевий звукообраз.

Теоретичною базою є дослідження, які можна згрупувати наступним чином:

- *праці з вивчення музичного жанру та стилю*: І. Коханик [14] Л. Сидоренко [26], Л. Кияновська [13], О. Катрич [12], І. Драч [8];
- *наукові дослідження мистецтва гри на валторні*: І. Якустіді [34], Є. Чуріков [30], І. Палійчук [22, 23], Чжан Є [29], Дж. Хамфріс [50], Ф. Мартін [61], Г. Гілберт [45], П. Ріггс [70];
- *наукові праці з органології, тембрології, інструментознавства та інструментування, історії, теорії та методики виконавства, зокрема, на духових інструментах*: В. Апатський [1, 2], В. Богданов [3], В. Громченко [7], Ф. Крижанівський [15], О. Дубка [9], Круль [16, 17], О. Овчар [21], Г. Шулер [75, 76];
- *дослідження з вивчення жанру концерту, в тому числі й для мідних духових інструментів*: В. Ракочі [25], І. Палійчук [22, 23], D. Ross [73];
- *дослідження, присвячені творчості К. Пендерецького*: М. Tomaszewski [83], F. Karapinar [55, 56], D. Sills [74], P. Malinowski [62];
- *дослідження сучасної музичної стилістики та інтерпретації*: В. Москаленко [19], С. Шип [32], Л. Шаповалова [31], Ю. Ніколаєвська [20], І. Юдкін [33].

Наукова новизна дослідження. В магістерському дослідженні вперше:

- здійснено порівняльний аналіз провідних зарубіжних інтерпретацій (Р. Влаткович, Дж. Монтоун, К. Явуркова) та виокремлено типологію

інтерпретаційних моделей твору;

- уточнено жанрово-стильові та драматургічні параметри концерту в контексті еволюції оркестрової музики XX — початку XXI ст.;
- запропоновано систематизований набір виконавських рішень для соліста (темпові «коридори», мікродинаміка, штрихово-аплікатурні стратегії, баланс і сценічна координація), валідований на матеріалі порівняльного аналізу;
- уточнено джерельну базу і методику перформативного аналізу для цього твору, що створює «інструментарій» для подальших досліджень валторнових концертів;
- введено до українського музикознавчого обігу узагальнені результати щодо сучасної виконавської практики Концерту для валторни з оркестром К. Пендерецького.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути інтегровані в навчальні програми курсів «Історія виконавства на мідних духових інструментах», «Спеціальний клас: валторна», «Ансамбль/Оркестровий клас», а також у майстер-класи для валторністів і диригентів. Отримані результати придатні для подальших наукових розвідок, присвячених сучасному валторновому репертуару, та безпосереднього застосування у виконавській практиці: планування темпів і динаміки, робота з каденціями, баланс соліста й оркестру, підготовка концертних програм із включенням Концерту для валторни К. Пендерецького.

Структура роботи: Робота складається зі Вступу, трьох Розділів (вісім підрозділів), Висновків, Списка використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 73 сторінки, основний текст викладено на 62 сторінках, список використаних джерел налічує 88 найменувань, з них 54 іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ОРГАНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Еволюція валторни: органологічні зміни від рогу до концертного інструмента і бароковий період формування

Історія валторни посідає особливе місце серед духових інструментів, поєднуючи багатство фактології зі складністю інтерпретацій. Її попередники — мисливські роги — традиційно вважаються одними з найдавніших форм аерофонів [2, с. 25], тоді як власне валторна як окремий органологічний тип є відносно «молодим» явищем: її інституалізація й відокремлення від «сімейства» рогів припадають на проміжок від середини XVII до початку XVIII століття [18]. Функціонально-комунікативний діапазон прототипів охоплював військові, мисливські та ритуально-святкові практики: від сигнально-командних функцій і координації колективних дій до формування урочистого звучального тла.

Доісторичні витoki демонструють тривалу коеволюцію валторни з трубою, аж до часткового ототожнення на ранніх етапах. Водночас принципова відмінність, на якій наголошує Філіп Мартін, полягала у геометрії каналу: попередники валторни мали переважно конічну мензуру, натомість прообрази труби — циліндричну [61, с. 2]. Якщо для валторни архетипом постають мушля або тваринний ріг, то для труби — пряма тростиноподібна трубка. Еволюційний вектор обох інструментів визначався розширенням звуковиражальних можливостей; поворотною віхою для валторни стала трансформація отвору для подачі повітря в інструмент у бік конфігурації сучасного мундштука, що стабілізувало атаку та підвищило керованість звуковидобування. Як музичний інструмент валторна успадкувала від «первісного» етапу формульні сигнали, потужну проєкцію, здатну домінувати в оркестровій палітрі, і технологічну невибагливість раннього виробництва — чинники, що довго впливали на подальшу еволюцію. Від кінця XVII століття вона впевнено входить до барокового репертуару, стаючи мистецьким засобом, спроможним конкурувати з трубою. Релятивна «запізнена» поява на сцені зумовлювалася складністю виготовлення: на відміну від коротшої циліндричної трубки труби, конічна й

довша мензура валторни вимагала витончених технологічних операцій, що ускладнювало серійне виробництво в умовах XVI–XVII століть; тому нюрнберзькі майстерні (Нойшель, Шніцер, Ебе, Хааг, Гайнлайн) раніше опанували роботу з циліндричною трубкою, тоді як конічний профіль валторни став предметом пізнішого, технічно складнішого опрацювання [18, с. 7].

Упродовж XVII — першої половини XVIII століття валторна поступово інтегрується до академічного музичного простору. Спираючись на принцип гармонічного ряду, барокова валторна організує звук через варіативність обертонів у середньому й високому регістрах: фанфарні та сигнальні формули трансформуються в кантилену зі звуженим набором ступенів, а «clarino»-манера формує вимоги до точного інтонування у крайніх позиціях натуральної шкали [38].

Органологічно цей період позначений стабілізацією форм інструмента й появою обмеженої, але практично значущої системи настроювальних елементів; техніка поміщення руки в розтруб («hand-stopping») ще не була усталеною, тож ладоінтонаційні завдання вирішують добором строю та регістровою економією [82].

В барокову добу для валторни склався широкий корпус жанрів, що закріпив її рух від мисливського семантичного амплуа до повноцінного сольного інструмента. Культурно-функціонально тембр валторни стає символом шляхетності, полювання та урочистості, що зумовлює її перехід від придворно-церемоніальної практики до церковно-ораторіальних і театральних жанрів: у кантатах і ораторіях німецького кола (Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман) вона виконує роль тембрового маркера величі й сакральної репрезентації; в англо-італійській опері (Г. Ф. Гендель) підкреслює панегіричні та героїко-патетичні амплуа; в італійському концерті (А. Вівальді та його оточення) випробовує діалогічність із солюючими струнними та голосом, акумулюючи досвід антифонної взаємодії та концертуючого «змагання».

Регіональні виконавські школи формують диференційовані моделі звуковидобування й артикуляції: французька традиція *trompe de chasse* зберігає

мисливсько-сигнальну риторику й тяжіє до танцювально-сюїтної форми двору, тоді як німецькі капели (Ляйпциг, Дрезден) поглиблюють нотну фіксацію складних валторнових партій у духовних циклах, підвищуючи вимоги до чистоти інтонації та метроритмічної дисципліни. На рівні форми інструмент закріплюється в оркестровій сюїті, *Concerto grosso* та оперній увертюрі, де поєднує сигнально-тематичні імпульси з опорними гармонічними функціями, структуруючи характерні кульмінаційні зони. В риториці афектів валторна постає медіумом семантики «sublime» і «heroicum»: яскрава верхньообертонна зона акумулює енергію піднесеного вислову, а фанфарний профіль мотивів забезпечує впізнаваність і когезію великих форм [29].

Вагомий внесок у формування барокового репертуару для валторни — як сольного, так і ансамблевого — належить Г. Ф. Телеману. Попри відсутність окремих докладних студій про його роль у технічному розвитку валторни, значний фактичний матеріал щодо конструкції інструмента того часу зібрано в англомовних дослідженнях. Вважається, що застосування техніки виконання хроматизмів на валторні в ті часи вже існувало на зародковому рівні і було корисним для інтонаційної надійності, точності та артистизму. За нестачі прямих свідчень про використання поміщення руки в розтруб і специфіки моделей барокових валторн евристичним шляхом лишається виконавський аналіз партитур, який виявляє непрямий зв'язок між нотним текстом і вирішенням технічно-художніх завдань.

У праці Джона Хамфріса *The Early Horn: A Practical Guide* (2000) детально розглянуто практику гри в стилі пізнього бароко та класицизму [50]. Хамфріс класифікує барокові інструменти як споріднені з *cor de chasse*; саме цей тип найчастіше фігурує в іконографії барокових валторн, попри суттєві регіональні варіації [50]. Оскільки на кожному інструменті зазвичай доступна гра лише одним клапаном, виконавцеві необхідні різні строї, найчастіше — in F, E, Es та in C; у цій конструкції мундштук є невід'ємною частиною корпусу. Тип *cor de chasse*, найближчий до мисливського рогу, уперше входить до концертного вжитку. Подальша еволюція у XX столітті пов'язана з використанням вентильних

клапанів; як пояснював Альберт Гіллер, вони теоретично змінюють висоту натуральної валторни, однак на практиці вентиляційні отвори дають різний ефект залежно від регістру та місця в обертоновому ряду; такі отвори відомі з барокової труби, що контрастує з валторнами, які збереглися [50]. Інша конструкція, описана Хамфрісом, — головна система з'єднання із засувками для зміни строю та з можливістю від'єднання мундштука (інновації братів Лейхнамшнайдерів у Відні із конічним головним стрижнем) [50]. З огляду на виконавську поставу документовано вплив розташування правої руки в розтрубі на для виконання високих звуків: сучасні валторністи витрачають значні зусилля на пошук оптимальної позиції для стабілізації верхнього регістру та якості тембру. Відомий майстер Енгельберт Шмідт, відтворюючи копії барокових валторн, проводив гармонічні та резонансні тести для досягнення узагальненої якості гри кожної моделі. Як показано Хамфрісом [50], поміщення руки в розтрубі підвищує чіткість верхніх гармонік; висоти понад 700 Гц (приблизно третя обертонова позиція для валторни) втрачають чіткість без руки в розтрубі, що зумовлює їх нестабільність. Попри це, барокові та класицистичні композитори охоче писали ноти вище «робочого» діапазону і віртуозні пасажі; валторністи (часто сумісники з трубою) очікували однакової чіткості у верхніх і нижчих регістрах.

У бароковій та ранньокласичній практиці розрізняли альтову (*cor alto*) і басову (*cor basso*) валторни: альтові партії зазвичай сягали соль на нотному стані і вище, містили негармонійні послідовності (особливо в сольних творах), тоді як басові спиралися на нижні обертони з мисливською риторикою; відмінності інструментів стосувалися переважно глибини мундштука та внутрішнього діаметра обода. Дані частотних діаграм свідчать не лише про використання хроматичної техніки, а й про конструктивні інтенції майстрів, які посилювали її ефект [50]. Як відмічалось вище, значний масив творів барокового репертуару належить Г. Ф. Телеману; зокрема інтерес становлять концерти, з яких, за Дж. Гілбертом, донині збереглися: Концерт ре мажор для соло-валторни, Концерт для двох валторн фа мажор, Концерт для двох валторн ре мажор і Концерт для двох валторн мі-бемоль мажор [45, с 17]. Характерною практикою було створення

концертів для двох валторн, що виявляє пріоритет монотембрових духових ансамблів. Для аналізу теситурно-фактурних параметрів показові: Увертюра-сюїта Г. Ф. Телемана для чотирьох валторн та оркестру фа мажор, Увертюра-сюїта Г. Ф. Генделя для двох кларнетів і валторни ре мажор, концерти Г. Ф. Телемана, концерти Й. Мольтера, Й. Кванца, а також Перший Бранденбурзький концерт Й. С. Баха. Використання крайніх регістрів барокової валторни має тривалий виконавський резонанс: у XIX столітті високі партії вважалися майже нездійсненними, натомість сучасна школа опанувала спеціалізовані прийоми; однак техніка *clarino* не завжди гарантує бажаний результат, адже сольні барокові твори містять унікальні комплекси труднощів, суто стильові й авторські. Типовим для бароко був строй *in B*, з робочим діапазоном приблизно від 6 до 17 і навіть 21 обертону; для строю *in Es* верхній регістр зазвичай обмежено 16 обертоном, тоді як нижня межа сягає 4 обертону (мі-бемоль за звучанням). Партії *in F* у Першому Бранденбурзькому концерті Баха репрезентують максимально повне використання діапазону. Сучасні виконавці виконують на натуральній валторні концерти Мольтера, Рьоліха, Кнехтеля, Райнхардта, Кванца, Бенди та ін., утім складність цих партій свідчить, що в добу бароко їх могли втілити лише визначні віртуози. Із 1980-х у спільноті валторністів поширилася ідея про дві семантичні концепції валторни XVIII століття: як художнього концертного інструмента та як мисливського рогу [50].

Географія становлення валторни барокової доби охоплює Італію, Німеччину, Францію й Англію. Значна частина раннього репертуару походить з Італії, що дає підстави припускати: саме там інструмент удосконалено і рано введено до практики. Перша документована оркестрова поява валторни позначена 1639 роком у Венеції — в опері Франческо Каваллі «Весілля Тетіди й Пелея» [61, с. 20]. Далі оркестрові партії валторни XVIII століття спираються на «природне» амплуа: мисливська й військова семантика продукує сценічний реалізм; важливою віхою стає рецепція трубної техніки, зокрема стилю *clarino* з висотною мелодикою та орнаментикою у надзвичайно високому регістрі. На ранніх валторнах грали з піднятими догори розтрубами, без використання

техніки *hand-stopping*; паралельно застосовували неглибокі мундштуки [61, с. 21-22], що зумовлювало «більш тонку» обертонову структуру й полегшувало техніку — ознака зближення артикуляційно-ладової моделі з *clarino*. У цей період формується й темброве партнерство валторни з гобоєм: від мисливських фестивалів із «хором» гобоїв і валторн — до симфонізму Гайдна, де дуети двох гобоїв і двох валторн функціонують як духовий хор [61].

У Франції до середини XVIII століття не склався повноцінний «*clarino*-стиль» для валторни; зміни пов'язують із мангеймською школою. Французька органологія валторни запізнювалася з упровадженням досконаліших конструкцій, тоді як німецька традиція раніше сформувала валторнове виконавство. Маркерами німецького поступу є практика Райнхарда Кайзера (1673–1739), чию валторнову мову Ф. Мартін трактує як пролог до «яскравого» *clarino* у Баха, і часте залучення інструмента в Й. Й. Фукса (опера «Еліза», 1719, із чотирма валторнами) [61, с. 25].

В англійському бароко валторна розвивається паралельно з трубою: Генрі Персел формує парадигму істинного *clarino* для труби (*Trumpet Voluntary*), а за доби Генделя валторна й труба нерідко звучать унісоном — на відміну від континенту. У 1717 р. Г. Ф. Гендель уперше вводить валторну до «Музики на воді»; у валторнових епізодах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха функціонує *clarino*-ідіома з високим мелодичним регістром і орнаментикою. Поступове становлення паритету валторни й труби триває близько 250 років: Італія першою модернізує інструмент від рогу; Німеччина стає його головним «патроном»; Англія рухається синхронно. На фінальному етапі валторна опановує блискучу *clarino*-техніку, а в репертуарі утверджується концерт (Антоніо Вівальді, Георг Філіп Телеман).

Злам у бароковій традиції, що спиралася на «зручні» ділянки натурального звукоряду, зумовив Антон Йозеф Гампель, надавши техніці закритих звуків статусу повноцінного виконавського прийому [29, с. 44]. Це радикально розширило технічні можливості: з'явилася можливість інтонаційно надійно виконувати повні діатонічні гами у вибраному строї, «зашивати» інтервальні

прогалини між обертонами та впевнено охоплювати малу, першу і другу октави — підґрунтя для нового репертуару й переосмислення ансамблевих ролей. За дисертацією Чжан Є, кодифікація новації відбулася у трактаті Гампеля *Lectio pro corni* (1762), де систематизовано положення руки — від часткового прикриття до повного закриття — і закладено методичний стандарт класицистичної доби; в оркестровій практиці це перевело валторну з гармонічного «фону» до виразного тембрового голосу, зблизивши її за мобільністю з дерев'яними духовими [29, с. 43]. Відповідно композитори — від Я. Штіха (Дж. Пунто) та Л. Моцарта до Й. Гайдна — мислять валторнові партії як сольні, драматургійно навантажені [29, с. 45]. Педагогічну тяглість у ХХ столітті продовжив Філіп Фаркаш, який, спираючись на гампелівські засади, запропонував деталізовану методику з класифікаціями положень руки, таблицями й практичними рекомендаціями, остаточно закріпивши «ручну» школу як академічний канон.

Нововведення спричинило зміну виконавської постави й акустичного профілю: розтруб спрямовують донизу й праворуч — для комфорту правої руки в розтрубі — та отримують тепліший, м'якший, шляхетніший тембр, співзвучний естетиці класицизму [29]. Закриті звуки, однак, зберігають темброву амбівалентність: порівняно з відкритими вони мають більш тьмяне звучання, більш різкий тембр на нюансі *f* і м'який на *p*. Ці характеристики виявилися продуктивними в технічно-художньому аспекті, відкривши палітру від драматичних, урочистих і гротескних до пасторальних ефектів. До спектра гампелівських інновацій належить і поділ на «високу» (*horn-alto*) та «низьку» (*horn-basso*) валторни, що заклав сучасний оркестровий розподіл (1/3 — високі; 2/4 — низькі) і зумовив конструктивні модифікації «низького» інструмента (розширена мензура, збільшений розтруб, конічніший мундштук). Розвинено й техніку «штучних тонів» (зниження 2-го обертону амбушуром), а Я. Штіх/Дж. Пунто створив низку концертів, зокрема № 5 і № 7, спеціально для низької валторни [29, с. 45]. На ширшому стилізовому тлі це збігається з відходом від барокового *clarino* до культу тембру доби класицизму: м'який, насичений обертонами звук валторни набуває статусу унікального виразового забарвлення в

поєднанні зі струнними та дерев'яними духовими, формуючи новий естетичний образ — елегійний, лірико-епічний — який теоретична думка XIX століття вже сприймала як норму [29]. Отже, У XVIII столітті формується широкий пласт концертних і «концертизованих» творів для валторни в найрізноманітніших ансамблевих конфігураціях. Значна частина цього репертуару написана для урочистих подій — міських церемоній, весіль, придворних свят — і маркована жанровими заголовками *cassazione*, *serenata*, *partita (parthia)*, *divertimento*. Композитори, на чий доробок спираються транскрипційні практики сучасного виконавства, по-різному пов'язані з цим пластом: одні — як автори концертів у «венеційському» ключі, інші — як носії французько-німецького синтезу сюїтної та концертної драматургії, ще інші — як репрезентанти ранньокласичного стилю, що переорієнтував валторну з мисливського символу на сольний інструмент з повноцінною драматургічною суб'єктивністю.

1.2. Основні етапи еволюції валторни: класицизм, романтизм

У добу класицизму валторна остаточно виходить за межі суто оркестрового колориту й набуває статусу повноцінного сольного інструмента. Зміна торкнулася не лише виконавської техніки, а й естетичного сприйняття тембру: «мисливська» семантика поступово відступає, натомість утверджується кантиленний, ліричний і водночас віртуозний образ інструмента. Саме тоді жанр концерту для валторни переживає кульмінацію: твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Я. Штиха (Дж. Пунто) та А. Розетті задають канон жанрової моделі й виконавського стилю, відчутно відмінного від барокової практики. У Моцарта — зафіксована дружніми взаєминами з зальцбурзьким валторністом Й. Лайтгебом — валторна утверджується як сольний герой, здатний поєднати кларінну віртуозність із співучою фразою; у Гайдна акцент зміщується до акустичної пластики тембру й ясності інтонаційного рельєфу. Узагальнюючи, дослідники, зокрема, І. Палійчук, слушно говорять про сформованість у класицистів стійкої «моделі» валторного концерту та відповідного виконавського ідеалу [23].

Значущою постає й «богемська лінія» валторнової віртуозності, що

забезпечила композиторам лабораторію технічних можливостей інструмента. Антоніо Розетті орієнтується на конкретних майстрів валторнового мистецтва (К. Валлерштайн, Й. Тюршмідт та ін.), завдяки чому його концерти поєднують арпеджійовану моторність широкого діапазону із ліризмом верхнього регістру, вимагаючи від виконавця одночасно рухової точності, витривалості амбушура та ретельного повітряного планування. У ширшій камерно-оркестровій практиці епохи валторна ще часто зміцнює фактуру та забарвлює ансамблеву палітру, однак її сольні функції швидко розростаються й фіксують новий художній статус інструмента, який визначатиме траєкторію розвитку впродовж наступного півтора століття.

Подальша еволюція валторни в епоху Романтизму логічно розгортає ідіоми класицизму, але вже в контексті нових поетик — ліричного самоосмислення, драматизації образів, тяжіння до камерності та жанрового синтезу [26]. Винайдення хроматичної валторни відкриває якісно ширші технічні горизонти, і композитори дедалі охочіше виводять інструмент на перший план. Поряд із концертом формується та набуває популярності концертштюк — як «стиснута» альтернатива жанру концерта з не менш виразним “змагальним” принципом. К. М. Вебер (e-moll, op. 45), А. Лортцинг (E-dur), К. Сен-Санс і Р. Шуман закладають жанрові орієнтири: у К. М. Вебера ще відчутні риси барокового виконавського етикету (мелізматика, високі теситури, тризвукові ходи), але водночас з’являються “романтичні” новації — активне залучення низького регістру, широкі інтервали понад октаву, легатні фрази великого обсягу. Зрештою Ріхард Штраус у дев’ятнадцятирічному віці пише Перший концерт, op. 11, який поєднує класичну тричастинність із рапсодичною логікою першої частини та безперервним attacca, — твір, що й сьогодні залишається «лакмусом» технічно-художньої майстерності валторністів. Отже, класицизм фіксує «перехід валторни до суб’єктності»: від сигнально-фанфарного інструмента — до сольного носія кантилени й віртуозності, із чітко окресленим жанровим каноном концерту та розгорнутою камерно-оркестровою роллю. Романтизм підхоплює цю лінію, радикалізуючи виражальні й технічні можливості завдяки хроматизації й

жанровим інноваціям; у результаті валторна здобуває стійкий репертуар — від концертів класичної доби В. А. Моцарта й Дж. Пунто до концертштюків Вебера та Лортцинга і концерту Штрауса — який і сьогодні визначає високу планку професійної інтерпретації.

1.3. Валторна в XX — XXI столітті. Основні тенденції виконавського мистецтва на валторні цього періоду

Початок XX століття став для валторни етапом остаточного «дорослішання» інструмента: поруч із закріпленням клапанної конструкції та виробленням стійких оркестрових функцій відбувається інтенсивна кристалізація виконавських стандартів — від тембрової естетики до фразувальної риторики й артикуляційної норми. Узагальнювальні довідники фіксують цей перехід як рух від «натурального» спадку до універсальної хроматизованої мови сучасної валторни з розгалуженою жанрово-стильовою сферою застосування — симфонічною, камерною, театральною, студійною (кіно, медіа), а також (епізодично) джазовою [43]. Техніко-органологічна база, що забезпечила підйом виконавства у XX столітті, спиралася на усталену конструкцію подвійної валторни (F/B $\flat$), яка поєднує зручність інтонування, розширений діапазон і гнучкий тембровий профіль; історично це — логічний результат розвитку клапанних систем XIX століття та їхньої стандартизації у професійній практиці XX століття. Паралельно — зберігається локальна традиція віденської валторни із власною шкалою барв та специфічною технікою, що урізноманітнює європейську оркестрову палітру. Сучасні огляди еволюції клапанних інструментів (через призму розробок Ротта, Періна та ін.) добре пояснюють передумови цього стандарту та його переваги для виконавця. Педагогічні трактати й підручники середини—кінця XX століття відіграли структуроутворювальну роль у формуванні «мови» сучасної валторни. Класичні методики Філіпа Фаркаша та подальші синтетичні посібники другої половини століття систематизували апарат (дихання, атака, резонанс), штрихову ієрархію, баланс відкритих і закритих звуків, а також ансамблеву дисципліну як основу

професійного стандарту (аудиторні й оркестрові практики). Саме ця література — поряд із оркестровими «екзерсисами» (корпусом типових фрагментів на прослуховуваннях) — закріпила сьогоденні норми звуковедення й стилю [82].

Репертуарна динаміка ХХ століття окреслюється двома комплементарними векторами. Перший — «лірико-симфонічний»: валторна як носій протяжної кантилени й «орнамент великої форми» в модерністських і неомодерністських поетиках (від постромантичної традиції до неокласичних синтезів). Другий — «експериментально-кolorистичний»: активне залучення розширених прийомів (комбінації закритих звуків як кolorистичної функції, фруллато, елементи шумової артикуляції, глісандо в межах натуральних гармоніків, обмежене застосування мультифоніки) як засобів драматизації тембрового поля. У знакових творах кінця ХХ — початку ХХІ століть саме темброва драматургія часто стає композиційною «віссю» — показовий приклад дає Г. Лігеті у «Hamburg Concerto», де поєднання альтгорнів/натуральних інструментів і мікропохідних інтонацій розгортає нову «екологію» валторного звуку в оркестрі [43].

В ХХ-ХХІ століттях змін зазнавали всі жанри репертуару валторни, але особливо слід відмітити розвиток жанру валторного концерту, що відбувається в другій половині ХХ століття. Концерт для валторни цього періоду, за висловом І. Палійчук, «успадковує нові тенденції, характерні для еволюції музичного мистецтва зазначеного хронологічного періоду. Йому притаманне втілення складних філософських концепцій, а також використання новітніх досягнень композиторської та виконавської технік» [23, с. 80]. Достатньою популярністю серед сучасних виконавців-валторністів користується Концерти для валторни Р. Глієра В-Dur op. 91 (1950) та І. Пауєра (1958). Значну увагу до тембру та виразного потенціалу валторни приділяв П. Гіндеміт. Відомим є його Концерт для валторни з оркестром (1949). В плані камерної музики для валторни вагомим є творче надбання композитора Ежена Боцца. Він створив для валторни п'ять програмних творів для валторни та фортепіано (1941 — 1962) та твір для квартету валторн (1952). Наприкінці ХХ — початку ХХІ століття з'явився та набув розвитку жанр творів для валторни соло. Серед яскравих зразків цього

жанру слід відмітити «Фантазію для валторни соло» Малкольма Арнольда та цикл «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського [7]. В творах для валторни соло в повній мірі розкривається унікальність тембру інструмента. В. Громченко зазначає: «тембр валторни, зберігаючи протягом століть унікальність інструментального значення, є основним критерієм формування художньо-образного спектру сучасного валторнового репертуару» [7, с. 169].

На перетині виконавського стандарту й композиторської ініціативи у ХХІ столітті з'являється хвиля концертів, де солююча валторна мислиться як мобільний актор рельєфної моторики. Поряд із уже канонізованими серединою століття зразками (Бріттен, Серенада для тенора, валторни та струнних, 1943) сучасний корпус включає твори, що інтегрують складні метроритмічні й темброві сценарії (напр., Г. Лігеті, «Hamburg Concerto», 2000; Е. Картер, Horn Concerto, 2007). Їхня виконавська логіка вимагає поєднання «академічної» кантилени, бездоганної штрихової дисципліни та нової чутливості до мікротембрових зміщень у взаємодії з оркестром.

Паралельно змінюється соціально-професійний профіль валторніста. Постать оркестрового соліста й камерного лідера (а нерідко — диригента або куратора проєктів) набуває публічної видимості через фестивалі, студійні записи та медіа. Іконічна кар'єра Баррі Таквелла — як взірець соліста міжнародного рівня з великим дискографічним доробком і репертуарною ініціативою — стала маркером цієї «професіоналізації» інструмента у світовому музичному просторі другої половини ХХ століття.

Ще одна лінія — історично інформоване виконавство, яке від кінця ХХ століття відновлює практики гри на натуральній валторні та уточнює барокові моделі в сучасних академічних програмах. Для сучасного валторніста це спричинило двоїстий запит: з одного боку — компетенція НІР як окремий інструментально-стилістичний модуль, з іншого — впровадження характеристик тембру і принципів роботи амбушюра історично інформованого виконавства у гру на сучасній валторні. Узагальнення цієї «подвійної грамотності» відбивається і в академічних курсах, і в концертній практиці провідних

колективів [43]. Ю. Ніколаєвська надає більш точне формулювання історично інформованого виконавства (дослідниця називає такий підхід до музикування аутентичним виконавством). Це – «галузь музичного мистецтва, що є доволі розповсюдженою і базується на позиціях історично вірного способу інтерпретації» [20, с. 186]. Окрім дотримування принципів аутентичного виконавства, відмічає Ю. Ніколаєвська, «вагомою складовою формування нового погляду на аутентичне виконавство є принцип синтезування традицій, що притаманний багатьом сучасним виконавцям» [20, с. 190]. Розробка поняття «аутентична виконавська стратегія» в межах статті призвела до наступного визначення: це – така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності) [там само, с. 194].

У зв'язку з цією тенденцією, підвищений науково-практичний інтерес нині зосереджується на натуральній валторні. Інструмент демонструє виразний ренесанс у сфері історично інформованого виконавства: інструмент системно залучається у відтворенні барокового та ранньокласичного репертуару. Виробництво високоякісних зразків провідними майстернями не лише інтенсифікує популяризацію валторнового мистецтва, а й підвищує технічну компетентність виконавців завдяки поліпшенню акустичних, інтонаційних і ергономічних параметрів інструмента.

Еволюція валторни в межах ансамблево-оркестрової практики засвідчує тяглість базових органологічних параметрів інструмента, що були кодифіковані орієнтовно до середини XX ст. В дисертаційному дослідженні Чжан Є зазначається, що репертуарні та перформативні запити сучасного виконавця-валторніста ефективно забезпечуються хроматичними тривентильними, чотиривентильними й п'ятивентильними моделями; й конструкторсько-технологічна модернізація інструмента не припиняється і сьогодні: впроваджуються нові металеві сплави з метою акустичних удосконалень,

оптимізуються кінематика та матеріали вентиляно-механічного вузла, редукується вага інструмента, а також послідовно поліпшуються ергономічні характеристики, що підвищує комфорт і стабільність виконавського процесу [29, с. 84].

Доцільно також в рамках даного магістерського дослідження вказати провідні фірми виробництва валторн. Чжан Є перелічує наступні: це Pахmаn, Ricco Kühl, Dietter Otto, Engelbert Schmid, Cornford, Kruspe, Thien, Hans Hoyer, Dietemar Dürk (Європа); Patterson, Lawson, Holton, C. G. Corn, Willson (США); Jupiter, Roy Benson, Brahner, Konig, Eastman (Китай); Yamaha (Японія) [29, с. 84]. Доцільно також вказати виробника Gebr. Alexander. Валторни цієї фірми зарекомендували себе як одні з найкращих у світі моделей за якістю звучання та інтонації.

Інтенсивна еволюція валторнового виконавства у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть значною мірою детермінована діяльністю провідних валторністів-інтерпретаторів, чия художня майстерність і техніко-стильові інновації задали вектор ключових жанрових, естетичних та технологічних тенденцій. Чжан Є вказує наступних виконавців з різних країн Світу: Україна: Андрій Кирпань, Леонід Зельдич, Микола Юрченко, Василь Пилипчак, Валентин Марухно, Володимир Антонів, Володимир Бондарчук; Чехія: Радек Баборак, Катержина Явуркова; Хорватія: Радован Влаткович; Німеччина: Штефан Дор, Герман Бауман, Петер Дамм; Австралія: Лі Брацеджїрдле; Канада: Джеф Нельсен, Андреєв Кларк; Великобританія: Майкл Томпсон, Піп Істон, Стефен Стірлінг; Іспанія: Хав'єр Бонет, Нурі Гуарначелі; Швеція: Зьорен Германсон; Італія: Джовані Хофер; Швейцарія: Крістоф Штурценегер; США: Кен Віллі, Керрі Турнер, Ліррі Вільямс, Марк Тейлор, Дженніфер Монтоун [29, с. 85].

Слід зазначити, що унікальний тембр валторни успішно вписується у контекст неакадемічного музикування: джаз та рок-музику. Джазовий та рок-композитор, валторніст Гюнтер Шулер просунув валторну в неакадемічній музиці, написав твори для валторни з джазовими музикантами, як-от Джон Льюїс, Чарльз Мінгус та Мітч Міллер [75]. Валторна присутня в творах більш

сучасного неакадемічного композитора Девіда Бірна, а також в таких колективах, як, наприклад, Snarky Puppy та Jazz Band Miami. Із видатних сучасних виконавців джазової сфери слід назвати Тома Фарнера (Tom Varner), Аркадія Шилкопера, Алекса Брофскі (Alex Brofsky) та Марка Тейлора (Mark Taylor). Отже, сучасний валторніст постає як універсальний фахівець, чия компетентність охоплює не лише досконале володіння техніко-апаратним комплексом, а й глибоке усвідомлення художньо-сислової структури музичного тексту. Індивідуально-стильовий профіль виконавця детермінує характер інтерпретації, моделює акустичний образ твору та забезпечує трансляцію авторської інтенції. Сукупність виконавських стратегій (термін Ю. Ніколаєвської) виступає основним інструментарієм реалізації інтерпретаційної концепції та формує її естетичну цілісність.

Таким чином, валторнове виконавство XX—XXI століть характеризується: 1) техніко-органологічною стабілізацією; 2) кодифікацією педагогіки та виробленням «еталону звуку» на основі трактатів і практик другої половини XX століття; 3) розширенням репертуару — від лірично-симфонічної ролі до експериментально-кolorистичних сценаріїв; 4) багатовекторним професійним профілем виконавця (академічне, історично інформоване, неакадемічне музикування); 5) зростанням вимог до артикуляційної, ритмічної та дихальної дисципліни у зв'язку з новими композиторськими пошуками, зокрема й в жанрі концерту XXI століття. У сумі це формує «пізню» ідентичність валторни: інструмента з унікальною здатністю поєднувати кантиленну риторику, сигнально-декламаційний жест і складну темброву драматургію.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Еволюція валторни від ритуально-сигнального рогу до хроматизованого концертного інструмента демонструє послідовну зміну функцій, технічних засобів і естетичних орієнтирів, що визначили її сучасну ідентичність. Постала з давніх мисливських і військових практик, валторна як окремий органологічний тип оформлюється порівняно пізно—між серединою XVII та початком XVIII

століття—і вхід у академічну музику поєднав первинну сигнальність з новим художнім призначенням. Конічна мензура, відмінна від циліндричної труби, зумовила унікальну темброву природу інструмента: від декламаційної яскравості вона поступово еволює до кантиленно-ліричного звуковедення, здатного акумулювати як камерну інтимність, так і симфонічну масштабність.

Барокова доба легітимізувала валторну в оркестрово-оперному середовищі, де «мисливська» семантика співіснувала із кларіно-практикою високого регістру й орнаментики. Проривним етапом стала кодифікація ручної техніки—закритих звуків,—яка надала змогу інтонаційно стабільної діатоніки у вибраному строї, заповнила інтервальні «прогалини» натурального звукоряду та розширила робочий регістр. Зміна виконавської постави й спрямування розтруба донизу спричинили появу нового тембрового спектра, де приглушені барви поєдналися з м'якою теплотою звучання, релевантною естетиці класицизму. Водночас закріпився функціональний поділ на «високу» та «низьку» валторни, що інституціоналізувало оркестрові ролі та вплинуло на конструктивні параметри інструмента.

Канон Класицизму зафіксував «перехід валторни до суб'єктності»: інструмент вийшов за межі суто колористичної ролі, утвердившись як повноцінний сольний голос із власною риторикою—поєднанням співучої кантилени, арпеджійної моторики та інтонаційної ясності. Романтична композиторсько-виконавська школа логічно розгорнула ці ідіоми, проте на тлі хроматизації, яку забезпечили клапанні системи XIX століття; темброво-технічний діапазон різко розширився, а жанрові рішення—від концертштюка до розгорнутої симфонічної драматургії—закріпили нову роль валторни у великій формі.

У XX столітті відбувається органологічна стабілізація: подвійна валторна F/B♭ стає міжнародним стандартом завдяки інтонаційній зручності, універсальному діапазону та гнучкому тембровому профілю; паралельно триває локальна віденська традиція, що урізноманітнює європейський колорит. Педагогічні методики середини—кінця століття кодифікують дихання, атаку,

резонанс, штрихи, баланс відкритих і закритих звуків та ансамблеву дисципліну, формуючи «еталон звучання» сучасної школи. Репертуар розвивається двома комплементарними векторами: лірико-симфонічним, де валторна виступає носієм протяжної кантילени у великій формі, і експериментально-кolorистичним, у якому розширені прийоми—цільове застосування закритих звуків, фруллато, глісандо в межах натуральних гармоніків, епізодична мультифонія—стають осердям композиційної драматургії.

Парадигма історично інформованого виконавства, що на зламі XX–XXI століть повертала натуральну валторну до бароково-класичного корпусу, стала не лише окремою спеціалізацією, а й джерелом збагачення сучасної гри на клапанному інструменті: артикуляційні принципи, робота амбушура та темброві настанови історично інформованого виконавства органічно інтегруються у сучасний виконавський стандарт. Водночас триває тонке удосконалення органології: нові сплави, оптимізація механіки вентильної системи, зменшення ваги й поліпшення ергономіки підвищують акустичну якість та інтонаційну точність, що, у свою чергу, піднімає інтерпретаційні вимоги до виконавця. У підсумку історико-органологічний фундамент, окреслений у цьому розділі, забезпечує концептуальну опору для подальших аналітичних кроків—від жанрово-стильових студій окремих творів до реконструкції сучасних виконавських моделей і педагогічних практик, які визначають актуальні параметри розвитку валторнового мистецтва.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: БІОГРАФІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ «WINTERREISE»

2.1. Біографічний контекст і стильові трансформації в творчості Кшиштофа Пендерецького

Кшиштоф Пендерецький народився 1933 року в Дембіці поблизу Кракова. Родинне середовище — аматорське музикування батька-юриста й дядьків-скрипалів — сформувало ранній слуховий досвід. Дитинство, позначене травмою Другої світової війни й подальшою культурною опресією комуністичної Польщі, перепліталось з католицькою побожністю родини (мати мріяла бачити сина священником). Біографи слушно пов'язують ці антитетичні чинники — виклики історії та релігійний вимір — із наскрізними темами композитора: моральним імперативом, чутливістю до справедливості, символікою світла й темряви, сакрального й профанного [40, с. 5].

Шлях у професію починався зі скрипки (Краківська Середня музична школа), але вирішальною стала концентрація на композиції. Серед наставників — Францішек Сколишевський, згодом Артур Малавський і Станіслав Веховіч у Державній вищій музичній школі в Кракові. Консервативна за методикою, ця школа дала ґрунтовну підготовку в контрапункті та традиційній техніці письма. Поворотним став 1956 рік: «польська відлига» й заснування фестивалю «Варшавська осінь» відкрили доступ до Стравінського, Онеггера, Шенберга; 1958-го — до Веберна, Булеза, Беріо, Нуно, Штокгаузена. Безпосередній контакт із партитурами авангарду і живою репрезентацією нової музики швидко позначився на студентських опусах 1958–1959 років (зокрема *Strophes*, де вгадується сплав булезівської й нуноівської поетик) [40, с. 7].

Після випуску 1958 року Пендерецький викладав у Кракові, писав музику і, що промовисто, читав теологію в семінарії. 1959-го у «Конкурсі молодих композиторів» відбулося симптоматичне «викриття»: три анонімні твори — *Strophes*, *Emanations* і *Psalms of David* — виявилися авторства однієї особи. Цей

епізод не лише стартував міжнародну кар'єру (Італія, «Варшавська осінь», Дармштадт), а й окреслив дистанцію композитора від догматичної дармштадтської ортодоксії: «Вони цікавилися точками, а я — лініями», — іронізував він згодом [там само, с. 8]. Період творчого «вибуху» 1959–1962 років — *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1961), *Fluorescences* (1962), Перший і Другий струнні квартети (1960; 1968) — став лабораторією радикального розширення звукової та нотаційної парадигм: кластери, глісандо, розширені прийоми, графічна нотація. У польському контексті цю естетику названо «соноризмом» — переакцентуванням композиційного мислення на «новацію звуку» як автономної реальності й носія форми. Саме тут було закладено чуття тембрового простору, що згодом стане органічною частиною поставангардного письма.

Після *Fluorescences* композитор рефлексивно «ступає назад»: не в бік стильової імітації, а у фронтальне студіювання ренесансної поліфонії (Окегем, Обрехт), аби поставити здобуті сонористичні елементи «під контроль і в підпорядкування виразності». Це виразно відчитується у *Stabat Mater* (1962). Упродовж другої половини 1960-х — початку 1970-х відбувається змішування поступу тембрової мови з реабілітацією історично напрацьованих організаційних принципів — гармонії, голосоведення, оркестрування. Ближче до середини 1970-х точнішають «лірико-експресивні» інтонації, які критика охрестила «неоромантичним» періодом; сам композитор цей ярлик пізніше пом'якшував до «ліричності», і тут відчутна дія активної диригентської практики.

Із середини 1980-х формулюється те, що сам Пендерецький позначав як «синтез» — універсальна мова, що інтегрує багатовікові ідеї, здобутки ХХ століття і його власні відкриття [40, с. 11]. Мечислав Томашевський розрізняє «поріг нового синтезу» (1985–1993; фаза *The Black Mask*) й «друге дихання» (1994–2003; фаза *Credo*). Симптоматично, що лабораторією пізнього стилю стають камерні жанри — від *String Trio* до ще промовистішого *Clarinet Quartet* — де відсутність позамузичних наративів оголює конструктивну логіку письма

[там само, с. 12].

Технікою «синтезу» керує інтервальна селекція: пріоритет класів інтервалів (мала секунда, мала терція, тритон) як «будівельних блоків» гармонічної й лінійної організації. На їхній основі вибудовується обмежений набір опорних мотивів, які циркулюють між творами, забезпечуючи міжтекстову впізнаваність та внутрішню когерентність навіть у поверхнево епізодичних формах. Симетричні й «напружені» інтервали часто виконують роль драматургічних координат; малі секунди та терції працюють у мікропластиці фактури — у поліфонії шарів і голосоведінні. Повторювані жести — анапестові/ямбічні клітини, графіка «зітхань», риторичні паузи — конденсують пам'ять стилю й слугують маркерами композиторської ідентичності.

Поряд із великоформатними полотнами — *St. Luke Passion* (1965), *Polish Requiem* (1984), *Seven Gates of Jerusalem* (1996), *Credo* (1998) — композитор послідовно розгортає «лабораторію малих форм». Камерні склади, симфонічні твори «абсолютного» типу покликані забезпечити ясність і редукцію до сутнісних елементів: зменшений склад дозволяє «просвітлити» технічні інваріанти, перевірити їхню формотворчу спроможність. Частина сакральних опусів має й громадянську семантику (скажімо, *Lacrimosa* 1980 року — присвята «Солідарності», *Te Deum* — у зв'язку з обранням папи Івана Павла II). Оперна тетралогія — *The Devils of Loudun* (1969), *Paradise Lost* (1975), *The Black Mask* (1984), *Ubu Rex* (1991) — тематизує улюблені антитези «світло/темрява», «добро/зло». Водночас сам автор застерігав: драматичність опер не варто автоматично переносити на трактування інструментальних форм.

Ранні орієнтири закономірні: Барток, Стравінський, Шенберг, Веберн; у студентських творах простежуються конкретні перегуки (булезівські *Improvisations sur Mallarmé* в *Strophes*, вебернівська серійність у *Emanations*, стравінсько-шенбергівські параметри в *Psalms of David*). У середині 1960-х композитор називав тріади «головних» впливів: Бах—Берліоз—Чайковський; Барток—Стравінський; Окегем—Обрехт—Жоскен. В «лірико-експресивний» період згадувались Брукнер, Малер, Вагнер, Штраус, Сібеліус (згодом від

частини імен він дистанціювався). Показово, що впливи здебільшого проявляються не як цитатність, а у жестах і фактурних принципах: метроритмічних змішуваннях, мажоро-мінорній амбівалентності, «форспінунгу» тематизму.

Ранній авангард Кшиштофа Пендерецького є важливим — але не вичерпним — ключем до його естетики: звуження оптики до 1959–1962 років неминуче спотворює масштаб і багатовекторність доробку. Поворот до синтезу не є відмовою від новаторства; навпаки, це переозначення новизни як структурної інтеграції історичних формальних ресурсів у межах оновленої звукової мови. Інтервальна економія і мотивна рекурентність формують каркас пізнього стилю, що забезпечує єдність попри поверхневу епізодичність. Камерний доробок, де композитор послідовно випробовує власні інваріанти у «просвітленому» середовищі, постає евристичним ядром пізнього письма та привілейованим полем для аналітичної оптики. У цілості творчий шлях Пендерецького — це траєкторія від експерименту з матерією звуку до конструктивної ясності «синтезу», в якій історія музики прочитується не як тягар стилістичних кодів, а як ресурс для побудови універсальної, сучасної й водночас глибоко індивідуальної мови.

2.2. Аналіз Концерту для валторни з оркестром “Winrerreise”: жанрово-стильові параметри

Концерт для валторни з оркестром створювався у 2007–2008 роках, підзаголовок «Winterreise», належить до пізнього періоду К. Пендерецького й репрезентує синтез його «поставангардної» звукової уяви з неоромантичною драматургією та виразною формотворчою логікою. Одночастинний твір триває близько 16 хвилин; прем'єра відбулася 5 травня 2008 року в Бремені з Радованом Влатковичем як солістом під орудою автора. У видавничій характеристиці Шотта [60] твір позначений як складний за технікою та звуковими прийомами й уже закріплений у сучасному валторновому репертуарі.

На рівні стильової ідентичності Концерт для валторни з оркестром

продовжує «повернення» К. Пендерецького до інтонаційної виразності, тематизму та більш традиційних формул композиційної техніки. При цьому зберігається напруженість фактури й темброва експресія, характерні для попередніх десятиліть його творчості.

Хоча Концерт є одночастинним, внутрішня структурна артикуляція дозволяє виділити кілька контрастних розділів із власними темпами, метроритмікою та фактурними моделями. Вступ оформлено як *Lento assai* з авторською ремаркою *Passacaglia* та розміром 12/8: тремоло литавр і глибокий регістр струнних створюють «пасакальний» тип опори, але не в якості «буквального» остінатного басу, а як стабільний ритуально-тембровий фон, на якому розгортається інтонаційна «повільна хода». У шеститактовому оркестровому вступі моделюється темна, «згущена» акустична перспектива, де тональний центр радше пульсує та зміщується, ніж фіксується, — вже на цьому етапі задається принцип «рухомої тональності» як драматургічної константи. Перед ц. 2 в нотному тексті присутній виконавський прийом — мультифоніки. З вказаних композитором подвійних нот виконавець мусить грати нижню, і співати верхню.

Подальша зміна темпу на *Allegro moderato* (2/4; ц. 2) переводить матеріал із «ритуально-статичного» стану у сферу моторики, при цьому перехід від 12/8 до 2/4 підсилює ефект «пробудження» та просторово-часового прискорення. Особливістю архітекτονіки є поява першої каденції відразу після вступу — прийом, що відсилає до відомої романтичної традиції раннього розміщення або функціоналізації каденції всередині форми (див. порівняння нижче). Незважаючи на відносно компактний обсяг, ця каденція виконує формотворчу роль: вона конденсує первинні інтонаційні ядра й «засіває» ними подальший розвиток.

Після каденції композитор визначає новий розділ як *Rondo vivace* (ц. 3), де «головний мотив» з'являється у двох тембрових варіантах (із сурдиною та без неї) і функціонує як рефрен у рондальній логіці цілого. Подальша драматургія вибудовується на контрапозиції скерцозних, ігрових епізодів (*Allegro capriccioso*,

2/4; ц. 8) і «поховально-ритуальних» уповільнень (*Pesante funebre*; ц. 10), причому в кожному поверненні матеріал зазнає інтервально-ритмічної деформації та оркестрових перефарбувань.

Початковий тематизм валторни зосереджено на інтервалах квінти та сексти — як «носіях» широкого дихання та «далекого горизонту» — і на сигнальних квартах (як у висхідному, так і низхідному напрямку), які в каденції подаються у фігурації восьма + тріолі шістнадцятих. Саме ці «сигнальні» формули актуалізують історико-семантичне амплуа валторни як інструмента-символу поклику, сигналу, відлуння (семантика «відгуку» на пасакальну «ходу»).

Подальші трансформації мотивів реалізуються через: інтервальне розширення/звуження; мікроінтонаційні розхитування (чвертьтони у тт. 15–18); метричні «підрізи» (зіштовхування дуольного й тріольного поділів); темброві контрастування (відбувається протиставлення звучання валторни із сурдиною відкритому звучанню); також присутнє виразне вібрато.

Від 12/8 вступу до 2/4 рухливих розділів послідовно вибудовується опозиція «плинного» та «рубленого» часу. У розділах *Meno mosso* (ц. 7) валторна переходить у «фон» (витримані тони, флажолети, вібрато), тоді як дерев'яні духові та скрипки виконують віртуозні пасажи; клавішні закріплюють остинатний тріольний пульс, а низькі струнні — *pizzicato*-опору. Цей «зсув ролей» (соліст акомпанує, оркестр «говорить») — характерна стилістична риса прийом К. Пендерецького, що додає внутрішнього напруження без підвищення динаміки.

Рання поява каденції відсилає до відомих історичних рішень, коли каденція перестає бути «ефектним хвостом» і стає «центром ваги» форми. Найчастіше цитований прецедент — Скрипковий концерт Ф. Мендельсона, де каденція інтегрована в середині першої частини та веде безпосередньо до репризи, змінюючи баланс сил між солістом і оркестром. Інший знаковий випадок — Скрипковий концерт Я. Сібеліуса, у якому розлога каденція функціонує як розділ «розробки» у сонатній формі [6]. У XX столітті принцип «розсіяних» або множинних каденцій особливо виразний у Концерті для кларнета з оркестром К.

Нільсена, де дві повноцінні каденції та низка «каденційних» зон стають вузлами конфлікту соліста й оркестру [63]. Порівняння з цими моделями унаочнює: у К. Пендерецького рання каденція «засіває» матеріал, а пізніші «похідні» висловлювання соліста виконують роль драматургічних шарнірів між ігровою та ритуальною сферами.

Доречно також згадати інший тип зв'язку каденції й «пасакальної» логіки: Останні хвилини III дії «Тоски» вибудовані Пуччіні за принципом «пасакальної» логіки — не як канонічна форма доби бароко, а як драматургічна техніка невпинного розгортання над постійною опорною моделлю. Її ядро — коротке остінато (ритмічно-інтонаційна «хода приреченості») у низькому регістрі з маршовою пульсацією ударних і басів. Воно функціонує як «ґрунт», над яким шаруються варіаційні шари: гармонічні переливи, темброві зміни, тематичні перегуки й контрапункти мотивів пам'яті. Низхідна інтонаційність і монотонна крокова пульсація запускають «ритуал» страти. Це не буквальна чотиритактова формула, а стабільний модуль ритмо-гармонічної опори, що нав'язливо повторюється.

Починаючи з ц. 11 (*Adagio*), драматургія повертається до уповільненої «ритуальної» сфери. Гармонічна мова згущується хроматизмами та альтерованими ступенями з переважним бемольним нахилом, що надає звучанню «потемнілого» спектра та враження понижених центрів тяжіння. Валторна взаємодіє з оркестром у форматі контрспіву: кантиленна інтонація соліста проходить крізь напівтонові «тумани» в оркестрових голосах, викликаючи ефект «обважненого» часу.

Далі (ц. 13) у музичному матеріалі формується передкульмінаційне нагнітання: фактура оркестру ущільнюється, у струнних і дерев'яних проходять хроматичні пасажі (часто «внахльост» між групами), мідь веде тріольний акомпанемент, що виконує функцію «пружної решітки» для створення ефекту нагнітання. Даний епізод діє як підготовча зона до другої каденції, де з елементів хроматичного тиску «вирізьблюється» жест соліста.

Друга Каденція демонструє нетипову для концертного жанру діалогізовану

будову: соліст не монологізує, а веде чергування чотиритактових реплік із оркестром. Така побудова знімає опозицію «соло-tutti» на *макрорівні*, але загострює її на *мікрорівні* — кожна репліка стає раптовим «виступом» проти оркестрової інерції. У валторни — ті самі віртуозні прийоми, що відзначалися в першій каденції: широкі стрибки, щільна хроматика, дуольно-тріольні протиставлення, зміни тембру (сурдина/відкрите звучання).

Завершення другої каденції мислиться як каденційний жест із ферматою/затриманням, де оркестровий «відгук» (часто у вигляді приглушеної фігурації або тремоло) м'яко готує перехід до подальшого пожвавлення; виникає ефект «затягнутого вдиху» перед новим стрибком у швидкий час.

Від *Vivace*, 3/8 (ц. 15) — оркестрове програвання з різкою зміною часової оптики (короткий метр, дробова артикуляція). В цифрі 16 повертається матеріал цифри 3, але варіантно, із точним відтворенням лише початкових тактів; далі — переспів із локальними інтервально-ритмічними зсувами та іншим розподілом тембрів. Це підтверджує рідальну логіку цілого: рефрен не «копіюється», а еволюціонує. Після цього, у *poco pesante* (ц. 18) звучить оркестрове *tutti*: з'являється «вага кроку», вертикаль згущується до акордових блоків. Формально структура «соло-tutti» у Концерті для валторни з оркестром ніби присутня, однак у трансформованому вигляді: *tutti* — не як «антагоніст» соліста, а як масив, що переозначає контекст подальшого сольного висловлювання.

Епізод *Meno mosso* (ц. 20) — зона скерцозних патернів-вставок. У валторни — широкі стрибки (зокрема на септиму), пунктирні ритми, співставлення пульсу між дуоллю і тріоллю. Музичний матеріал (ц. 20–22) демонструє відчутне наростання драматичної напруги через послідовні локальні кульмінації та часті зміни артикуляційних профілів (стакато-легато, *sfz*-акценти, швидкі динамічні «дихання»).

Один із піків віртуозності відбувається у цифрі 23: комбінації арпеджіо через регістри, широкі інтервали у швидкому русі, перехресні метричні накладання (внутрішні тріолі проти рівномірного супроводу), швидкі зміни штрихів. Важливо, що ця «демонстрація» не самодостатня: після неї (тт. 284–285)

у *Vivace* відновлюється мотив-рефрен, ніби перевіряючи на міцність ідентичність теми після випробувань.

Починаючи з *Poco pesante* (ц. 26) змінюється «повітря»: знову відчутна вага та розміреність. У ц. 27–28 — чергування коротких (здебільшого шістнадцяткових) реплік валторни й оркестру в «авангардному» розміщенні (нерівномірні «блоки», зсуви акцентів, нетривіальна паузація). Цей антифонний принцип можна трактувати як мікромодель опозиції «соло–tutti»: протиставлення не на рівні великих блоків, а всередині такту, у дихотомії «виступ/відгук».

У ц. 28 фактура просвітлюється: високий регістр струнних, тремоло і флажолети створюють «скляну» звукову сценографію. На цьому тлі — соло валторни із сурдиною та низкою виконавських прийомів: *gestopft*/напівзакритий звук (барвові контрасти «металевого» тембру проти відкритого), фрулато (*fluttersong*) як шумова домішка для підсилення напруги, динамічні градації (швидкі *cresc./dim.*) як риторичні «удари світла». Ці барвові процедури не декоративні: вони вмонтовують валторну в прозорий оркестровий «поліфонічний кристал», зберігаючи пріоритет соліста без «подавлення» оркестру.

Розділ *Adagio*, 5/4 (ц.29) — кантиленна кульмінація «ліричного» амплуа валторни. Широкі інтервали (великі й малі сексти), крупні тривалості, легатна фраза вибудовують вокалізаційну манеру гри. Асиметричний розмір 5/4 семантично «підтягнутий» до народнопісенної метроритміки (плинні, «непарні» кроки, відсутність суворої квадратності). Далі крупні тривалості дробляться на восьмі/шістнадцяті, активізується чергування дуольного і тріольного ритмів, ніби «оживлюючи» всередині повільного часу прихований пульс.

В цифрі 30 проводиться третя каденція валторни з традиційною для твору ремаркою *senza misura* (зняття метра, свобода темпу/ритму). На рівні форми три каденції працюють як своєрідна «пунктуація». Каденція 1 виступає як «засів» інтонацій, від яких далі слідує розвиток; Каденція 2 демонструє діалогізацію й злам монологу (соліст — оркестр); Каденція 3 репрезентує резюме та переадресацію змісту в заключну дугу. Таким чином, каденції виконують

структурно-пунктуаційну і семантичну функції, не зводячись до віртуозного контенту.

Від *Vivace moderato* (ц. 31) ввідбувається відновлення руху з підсвіченим профілем рефрену. Далі (ц. 32) повторно проводиться мотив-рефрен, фіксуючи цілісність форми. Особливо технічно напруженим є епізод (тт. 424–426): скорострільні пасажі з перестрибуванням через регістрові «порожні зони», змішані артикуляції, мікроагогіка на стику фраз (миттєві затримки/підштовхування). Фінал — *Allegro* з частими змінами метра в усіх групах, що створює динамічну нестійкість та ефект «несення форми вперед» у безперервному перефразуванні рефренних елементів.

Оркестрове письмо в Концерті для валторни з оркестром К. Пендерецького спирається на контрасти «тембрової темряви» (низькі струнні, тремоло литавр, приглушена група мідних духових) та «світлових спалахів» (пасажі дерев'яних інструментів, скрипки у високому регістрі), що групуються в ритуальні картини та «сцени гри». У *Pesante funebre* група низьких струнних, туба й арфа ведуть розмірені чверті з акордовою вертикаллю, завдяки чому утворюється «поховальний» хронотоп, у якому головний мотив, хоч і трансформований, легко упізнається. Натомість у *Allegro capriccioso* — домінують стрибкоподібні лінії, стаккато, миттєві темпові коливання, «сигнальна» фігурація валторни — усе це формує поле «ігрової» стихії. Важливо відмітити так звані інтерпретаційні орієнтири для виконавця.

1. Темпоритм і дихання форми. Важливо почути *Passacaglia* як «довге дихання», уникаючи дрібної емоційної артикуляції; натомість у «ігрових» розділах — дозволити собі рухомі мікро-ритмічні акценти, чіткий артикуляційний профіль і пружний пульс 2/4.
2. Каденція (*senza misura*). Вирішальною є логіка інтонаційного «засіву»: показати, як із її матеріалу виростають подальші розділи; не перетворювати каденцію на суцільну віртуозну демонстрацію, а зберегти «зернистість» мотивів (кварти, квінти, сексти, сигнальні фігури).
3. Тембр і технічні особливості. Контраст звучання валторни з сурдиною та

відкритого звучання має бути не лише гучнішим, а й семантичним (від «далекого відлуння» до «прямого висловлювання»); чвертьтони — інтонаційно вивірені; флажолети — прозорі, «скляні», без зайвої вібрації; вібрато — як риторичний акцент, а не константа.

4. Баланс з оркестром. У *Meno mosso* (ц. 7) соліст свідомо «вбудовується» в оркестровий фон — тут важлива камерно-ансамблева дисципліна; в *Allegro*-розділах — ясний рельєф і «читаємість» сигнальних інтонацій.

Рішення К. Пендерецького інтегрувати каденцію в ранній сегмент форми органічно перегукується з моделлю «каденції-структуроносія» Ф. Мендельсона та з функціоналізацією каденції як «розробки» Я. Сибеліуса. В інструментальній традиції XX століття множинність каденцій і «каденціозних» зон, як-от у кларнетовому концерті К. Нільсена, демонструє, як гра соліста вибудовує конфлікт і водночас цементує форму.

Отже, підсумуємо. Концерт для валторни з оркестром Кшиштофа Пендерецького — це моночастинна форма з внутрішньою рондальною логікою, де рефрен головного мотиву й полярні сфери «гри» та «ритуалу» формують арку драматургії: від пасакального «обряду» *Lento assai* — через енергійні, часом саркастично-скерцозні епізоди — до траурних уповільнень і знову до руху. Рання каденція (*senza misura*) виконує роль «генетичної матриці» інтонацій, звідки проростає тематичний матеріал, а валторна постає і як «сигнальний» інструмент (кварти), і як носій кантилени (квінти/секти), і як «актор» гри (стаккато, стрибкоподібний рух, метроритмічні підризи). Відсутність стабільного тонального центру витісняє «тональність» у площину центрів тяжіння, що виникають із повторюваності інтервалів, фактурних моделей і тембрових констант. У підсумку «*Winterreise*» постає як подорож крізь стані свідомості та ритуальні сценарії, у яких ігрове й трагічне взаємно висвітлюють одне одного — у повній відповідності до пізньостильової поетики К. Пендерецького.

Щодо жанрового коду концерту, слід відмітити, що в творі немає яскраво вираженого макрорівневого змагання «соло–tutti». Конкурентність перенесена у мікромасштаб (діалогізовані каденції, антифонні обміни, короткі репліки), що

відповідає пізньостильовій переорієнтації від «двобою» до інтегрованої драматургії. Тональний центр у валторновому Концерті не фіксується у традиційний спосіб; замість цього функціонують центричні поля (інтервально-мотивні тяжіння) з переважанням альтерацій «у бік зниження» (бемольний нахил). Застосування хроматизмів виступає не як «колористичне прикрашення», а з метою відтворення драматичного напруження й здійснення безперервного «ковзання» центрів.

Твір є показовим і в плані виконавської техніки на валторні. Поряд із кантиленою (сексти, великі дихальні дуги) — екстримальні стрибки, щільна хроматика, дуольно-тріольні контрапозиції, сурдина/gestopft, фруллато, флажолети, натурально-гармонійні ковзання, акцентні sfz та мікроагогіка. Віртуозність — інтегрована у форму, не відокремлена в «парадні» сегменти.

Таким чином, концерт для валторни з оркестром «Winterreise» К. Пендерецького — один із ключових творів цього жанру для валторни ХХІ століття: він активно виконується і має низку комерційних записів, які буде розглянуто нижче (Montone/Warsaw Phil./Wit; Vlatković/LPO; Javůrková/Iuventus). Концерт міцно затвердився у професійному валторновому репертуарі, це — сучасний репертуарний стандарт і бенчмарк технічної та інтерпретаційної майстерності, який регулярно з'являється на релізах провідних оркестрів і солістів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Підсумовуючи результати розділу, можна констатувати внутрішню єдність біографічних і естетичних чинників творчості Кшиштофа Пендерецького та їхню безпосередню репрезентацію у Концерті для валторни з оркестром «Winterreise». Біографічна перспектива, окреслена спектром релігійної чутливості, досвіду історичних травм і системної професійної освіти, вибудовує логіку стильових трансформацій від радикального соноризму раннього періоду до пізнього «синтезу», в якому історичні організаційні принципи — ладо-гармонічні осі, поліфонічне мислення, риторика фразування — інтегруються з оновленою

звуковою матерією. Цей поворот не заперечує авангардної спадщини, а переозначає її як ресурс структурної ясності: інтервальна селекція, мотивна рекурентність і контрольована темброва економія стають головними регуляторами форми та носіями інтонаційної пам'яті стилю. У такій оптиці «Winterreise» постає зразком поставангардної драматургії, де рондальна логіка та полярність сфер «ритуалу» і «гри» зшиті в безперервну дугу руху, а каденції, розміщені поза традиційним фінальним «коридором», виконують функції структурної пунктуації, засіваючи і коментуючи тематичний матеріал. Валторна в цьому творі реалізує подвійне амплуа: як спадкоємець сигнально-декламаційного архетипу вона оперує квартами, квінтами та жорсткими метричними контрастами, а як носій кантилени розгортає широкі секстові дуги і пластично вписується у повільні розділи з ускладненою гармонічною тяглістю; акустичні прийоми — використання сурдини, “ручна” техніка, флажолети, фрулато, натурально-гармонійні ковзання — не мають декоративного характеру, а виступають елементами формотворення, що корелюють із прозорою, подекуди «кристалічною» оркестровою сценографією.

Водночас принцип «рухомих центрів тяжіння» замінює класичну тональну стабільність, переводячи відчуття тональності у площину інтервально-мотивних полів і тембрових констант; таким чином, драматургія напруги й розрядження створюється не стільки функціонально-гармонічним вектором, скільки мікроінтонаційними зсувами, метроритмічними підрізами й оркестровою поліхронією. Для виконавця це означає переакцентування технічних завдань: віртуозність валторнової партії не відділена від форми, а вбудована у її логіку, вимагаючи поєднання камерної дисципліни з риторичною виразністю і точного балансу тембрів у мінливих ролях «соло–фон». У підсумку, розгляд біографічного контексту й аналіз «Winterreise» демонструють, що пізній стиль Пендерецького — це не повернення до традиції, а її переосмислення як відкритої системи, у якій сакрально-етичний імпульс, історична пам'ять і композиторська техніка утворюють синтетичну мову високої комунікативної щільності. Саме тому Концерт для валторни стає репертуарним маркером XXI століття: він фіксує

актуальну модель співіснування історично поінформованого слуху, сучасної оркестрової акустики й розширених виконавських технік, формуючи нову норму інтерпретаційної майстерності та уточнюючи мистецький статус валторни як універсального віртуозного концертного інструмента.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

3.1. Виконавська інтерпретація Радована Влатковича

Один із провідних інструменталістів свого покоління, Радован Влаткович об'їхав увесь світ, широко виступаючи як соліст і популяризуючи валторну як виконавець, активно записується на студійних альбомах і веде педагогічну діяльність.

Радован Влаткович народився в Загребі 1962 року. Завершив навчання у професора Прерада Детічека в Музичній академії в Загребі та професора Міхаеля Гельцеля в Вищій школі музики м. Детмольд (Німеччина). Радован Влаткович — лауреат численних перших премій на національних і міжнародних конкурсах, зокрема Premio Ancona (1979) та ARD у Мюнхені (1983) — вперше за чотирнадцять років першу премію було присуджено саме валторністу. Після цього послідували численні запрошення на музичні фестивалі по всій Європі — у Зальцбурзі, Відні, Единбурзі та Дубровнику тощо, а також у Південній і Північній Америці, Австралії, Ізраїлі, Кореї та з регулярними виступами в Японії.

У 1982–1990 роках він був першою валторною Радіо-симфонічного оркестру Берліна (нині Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) під орудою маестро Ріккардо Шайї та Володимира Ашкеназі. У 1992–1998 роках Р. Влаткович обіймав посаду професора з викладання валторни у Вищій школі музики Штутгарта. Від 1998 року — професор з викладання валторни у знаному Моцартеумі (Зальцбург). Із 2000 року очолює кафедру валторни у Школі королеви Софії в Мадриді [71].

Як соліст Р. Влаткович виступав із багатьма визначними симфонічними та камерними колективами, серед яких Баварський симфонічний оркестр, Штутгартський радіооркестр, Deutsches Symphonie-Orchester, Мюнхенський камерний оркестр, BBC Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, English Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Academy of Saint

Martin in the Fields, Оркестр Моцартеуму, Camerata Academica Salzburg, Віденський камерний оркестр, Оркестр Санта Чечилія (Рим), Rotterdam Philharmonie, оркестри Берна, Базеля й Цюриха, оркестри Ліона та Страсбурга, NHK Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan і Yomiuri Orchestra, Adelaide Symphony та Melbourne Symphony [71].

У 2000–2003 роках він був художнім керівником Вересневого фестивалю камерної музики в Мариборі (Словенія). Регулярно виступає з Андрашем Шиффом, Гайнцом Голлігером, Ельмаром Шмідом і Клаусом Туннеманном. Як високо затребуваний камерний музикант брав участь у фестивалях: Lockenhaus (Гідон Кремер), Kreuth (Олег Каган і Наталія Гутман), Marlboro (Рудольф Серкін), фестивалі Андраша Шиффа Mondsee, Віченца та Ітінген, а також Kuhmo, Prussia Cove і Casals Festival у Прадасі [71].

Радован Влаткович долучався до перших виконань творів Елліота Картера, Софії Губайдуліної, Гайнца Голлігера та низки хорватських композиторів, які писали для нього концерти. У травні 2008 року він уперше виконав Концерт для валторни Кшиштофа Пендерецького, написаний для нього, разом із Бременською філармонією під орудою композитора. Далі відбулися виконання в Японії, на Тайвані, а також у Польщі з нагоди 75-річчя композитора. Були заплановані й подальші виступи в Німеччині, Іспанії, Італії та Хорватії, а також у залі Берлінської філармонії з його колишнім оркестром Deutsches Symphonie-Orchester під орудою Володимира Ашкеназі.

Влаткович неодноразово здобував Премію німецьких критиків за свої записи. Серед численних релізів — концерти В.-А. Моцарта й Ріхарда Штрауса з English Chamber Orchestra під керівництвом Джеффри Тейта; твори Сен-Санса з Ensemble Orchestral de Paris і Жан-Жаком Кантора; Серенаду Бенджаміна Бріттена для тенора, валторни та струнних із Нілом Дженкінсом і Oriol Ensemble (Берлін); концерти для двох валторн Леопольда Моцарта та Фаша з Германном Бауманном і Academy of Saint Martin in the Fields під керівництвом Айони Браун. Інші записи камерної та оркестрової музики випущені лейблами EMI, DECCA, Philips, Deutsche Grammophon, Teldec, Dabringhaus & Grimm, Denon.

У 2014 році Влаткович був удостоєний Почесного членства Королівської академії музики в Лондоні (Hon RAM) — відзнаки, яку мають лише близько трьохсот видатних музикантів у світі. Радован Влаткович грає на подвійній валторні повного строю *Rahman Model 20M* (Лондон) [71].

Перед тим, як перейти безпосереднь до аналізу виконавської інтерпретації Концерта для валторни з оркестром Радована Влатковича, звернемося до матеріалу зі спогадів самого виконавця, який він надав у особистому інтерв'ю з авторкою даного дослідження¹.

Задум концерту для валторни *Winterreise* постає на тлі тривалого особистого і професійного спілкування Радована Влатковича з Кшиштофом Пендерецьким, яке мало місце у 1960–1970-х роках. Вже перші контакти з композитором справили на виконавця «сильне враження від музичної уяви» й утвердили відчуття виняткової тембрової уяви автора. Важливою передумовою стали й професійні кола Цюриха та Швейцарії загалом, Бремена, Відня й Польщі: оркестрове середовище, фестивалі й товариства (зокрема бременські та віденські) забезпечили природний обмін ідеями та сприяли замовленню твору. Прем'єрне виконання відбулося 2008 року; згодом композитор повертався до партитури і вносив низку уточнень.

Ознайомлення з партитурою Р. Влаткович описує як стан «приголомшеного щастя». Він упізнавав фактурні та гармонічні моделі, характерні для зрілого стилю Пендерецького, однак сприйняття вимагало «іншої оптики»: музика виявилася інтимнішою, камернішою, місцями — майже декламаційною. Вона не тяжіє до безупинного суцільного масиву звуку; радше це послідовність змінних акустичних площин, подорож крізь «зимовий» звуковий пейзаж, де епізоди різної густоти й температури чергуються, створюючи рельєф маршруту. Серед образних знаків — мисливський поклик як сигнал відправлення, своєрідне «begin the journey».

Партитура розрахована на великий оркестр, що зумовлює особливі вимоги

¹ З повною версією інтерв'ю можна ознайомитися за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=dGtlAsu5DI>

до балансу. Виконавець наголошує на дисципліні звучання: оркестр мусить «триматися тихим», аби не перекривати соліста, і ретельно дозувати щільність у кульмінаціях. Композитор детально працює з динамікою й регістровим рельєфом валторни; твір потребує витривалості, «шліфування» і фактично безперервного контролю дихання. Вже після прем'єри К. Пендерецький додав окремий фрагмент та локально змінив оркестровку (зокрема помістив окремі партії в нижчу теситуру), щоби більш виділити соло валторни. У виконавських нотатках згадується і сценічний штрих — епізод, коли «три валторни покидають сцену»: жест, що може трактуватися як театралізований ефект дистанціювання тембру або іронічна авторська ремарка, але в будь-якому разі — як продовження композиційної гри з простором.

Ключовим параметром при опануванні твору Р. Влаткович вважає витривалість. Довгі пасажі у верхньому реєстрі з частими й швидкими змінами напруги губних м'язів вимагають бездоганної постановки амбушура й точного керування опором стовпу повітря. Р. Влаткович акцентує значення позиції правої руки для стабілізації інтонації та фокусування тембру у верхньому реєстрі. У фактурі зустрічаються фанфарні формули й відголоски «кларіно-манери», однак у К. Пендерецького вони позбавлені барокової демонстративної віртуозності: радше виконують функцію драматичних вершин і сигналів зміни «кадру». За виконавськими відчуттями, «екстремально високих нот не так багато», проте напруга утримується довгими «плато» та густими оркестровими шарами, що вимагає розумного планування дихання і керування мікродинамікою. Залишаються свідчення про варіанти першої (рукописної) редакції, зокрема щодо транспозицій і «колористичних» деталей, що підтверджує еволюційний характер роботи над твором між прем'єрою та подальшими виконаннями.

Драматургічна логіка *Winterreise* постає як кінематографічна подорож із постійною «пульсацією зміни сцени». В нотатках фіксуються реальні топоси — згадки про Краків, а також алюзії на дерева, висаджені у Люславіце, що легко співвідносяться з авторською «поетикою саду» К. Пендерецького. За розповіддю Р. Влатковича, після прем'єри композитор додав завершальний фрагмент і

локально скоригував оркестрові пропорції — це вплинуло на фінальну «перспективу», де кульмінаційна зона постає чіткішою, а сольний голос набуває більшої риторичної виразності.

Отже, перейдемо до аналізу виконавської версії Концерта для валторни з оркестром К. Пендерецького Радована Влатковича².

У центрі виконавської стратегії Радована Влатковича — поєднання моторної жвавості, раціональної організації часу та текстоцентричної лояльності до композиторського письма. Розгортаючи інтерпретацію як послідовність чітко маркованих фаз, соліст вибудовує драматургію, у якій темп, штрих, динаміка й тембр працюють як взаємопов'язані координати форми. Цей підхід конструює переконливу риторику — стриману за зовнішніми ефектами, але наповнену внутрішньою енергією, що постійно транслюється через локальні деталі.

Загальний темп виконання витримано в зоні жвавості; пріоритет — віртуозності й “легкій ході” пульсу, коли навіть насичені пасажі не утворюють в'язкої фактурної маси. Показовим є конструювання першої каденції: сильне *accelerando* завершується різким входженням у новий темп без проміжних “містків”. Таку пізню зміну можна розглядати як певний риторичний жест виконавця: імпровізаційна реактивність підсилює відчуття спонтанного мислення й водночас не підриває періодичної цілісності.

Перед ц. 10 соліст утримує базове темпове плато, відкладаючи момент перелому до останньої миті; унаслідок цього нові темпові параметри сприймаються не як поступова модифікація, а як чіткий сигнал до переходу драматургічної фази. Сам епізод (ц. 10) — стратегічний у логіці багатьох інтерпретацій — у Р. Влатковича він позбавлений надмірних деформацій: моторна артикуляційна сітка залишається прозорою, а темпова стабільність забезпечує “оптичну” чіткість контурів.

Контрастом до моторних зон постає *Adagio* (ц. 11): тут виконавець відмовляється від спокуси розширити ритмічні фігурації за рахунок агогіки,

² Аналіз спирається на наступний запис:
https://www.youtube.com/watch?v=pwEqeLb6CYQ&list=RDpwEqeLb6CYQ&start_radio=1

демонструючи текстоцентричний принцип — “читати” партитуру, а не адаптувати її під можливості виконавського дихання чи вокальну емоційність. Темпо-ритм мислиться як несуча конструкція, на яку спираються всі подальші рівні музичного висловлювання.

Технічний ідеал Р. Влатковича проявляється в демонстративно вивіреному фрагменті (т. 153): швидкі фігурації зберігають чистоту інтонації, рівномірне наповнення тривалостей і стабільний центр атаки. У т. 210 синкопи подані легко, *staccato*, без “підпружинення”, тож свінговий пульс свідомо не формується (на відміну від альтернативних, більш джазованих прочитань, про які піде мова нижче) — натомість солістом утримано скерцозну рухливість. В *Agitato* (тт. 249–252) акценти розставлено на опорних “вузлах” фраз; у подальших тактах ретельно розведено штрихи — *portamento*, *staccato*, *marcato*, *détaché*. Таке розведення не є суто механічним: воно вибудовує ієрархію мікроефектів, у яких “довжина”, “жорсткість” і “вага” атаки дозуються відповідно до синтаксису мотиву.

У динамічних нарощеннях до *f* Р. Влаткович інколи застосовує часткове “роздування” тембру на довгих опорних звуках. Таким чином виконавець досягає подвійного ефекту: з одного боку, зростає проєкція інструмента крізь оркестрову тканину; з іншого — оксамитовий тембр стає більш жорстким. Така стратегія функціональна: вона підпорядкована вертикалі балансу, де солююча валторна мусить залишатися семантичним переднім планом, не розчиняючись у симфонічному контексті.

Характерно прочитано Р. Влатковичем *Poco pesante* (ц. 26): солістом обрано доволі жвавий темп, завдяки чому образ не тяжіє до моноліту “ваги”, а радше зберігає скерцозну пружність. Це узгоджується із загальною моторною концепцією — динаміка працює не як “масив”, а як рельєфність, де терасні контрасти позначають межі формотворчих відтинків.

Окремий маркер виконавської інтерпретації Р. Влатковича — бездоганне володіння різновидами *staccato*: у тт. 323–324 навіть тридцять другі витримано з рівною атакою й контрольованою довжиною. Позначка *Rubato* в тт. 341–342 не

спокушає на широке “плавання”: тріолі йдуть рівно, з лише натяком на *ritardando*. Це показує принциповий пріоритет метричної дисципліни саме в кульмінаційних переходах: коли зростає драматичний тиск, час не розчиняється, а кристалізується, забезпечуючи ясність вершини.

В *Adagio* (ц. 29) інтерпретатор не збільшує радіус фраз і не культивує надмірно довгі “дихальні арки”; вдихи навмисно розташовуються навіть на стиках ліг — це дробить матеріал на коротші синтаксичні одиниці і підсилює аналітичне членування. За характером інтонування епізод набуває пасторальних рис: домінує інструментальне мислення, яке не імітує вокальне *legato-cantabile*, а моделює безперервну кантилену крізь мінімальні мікро-зсуви енергії звуку. У т. 368 застосовано делікатну мікроагогіку — маломасштабні *cresc./dim.* на залігованих нотах. Вони “оживлюють” внутрішній рельєф без порушення метричної сітки, фактично переносячи інтонаційну експресію з рівня темпоагогіки на рівень дихальної динаміки.

Тембр інструмента Р. Влатковича — скомпресований, із легким металевим відтінком, що забезпечує швидкий фронт атаки і стійку проєкцію в середньому та верхньому регістрах. Вібрато майже не застосовується: у цій моделі воно не є носієм “псевдоліричної” експресії, натомість інтонаційна риторика передається чистотою строю, контурністю лінії та точністю атаки. Такий профіль синхронізується з раціонально-аналітичною естетикою інтерпретації, де звучання — інструмент ясності, а не самодостатній декоративний ефект.

Фінал (тт. 451 — кінець твору) подано блискуче й швидко, із сумлінно реалізованими динамічними контрастами та виразними терасними переходами. Тут помітно, як темп і динаміка виконують роль “вісьових” координат, а штрих — роль механізму збірки: кожен артикульований звук забезпечує логічне стикування сегментів у цілісну макроархітектуру. Завдяки цьому заключна фаза не розчиняється у віртуозній інерції, а доводить форму до “семантичної крапки”.

Щодо інтерпретації Концерту для валторни (*Winterreise*) Кшиштофа Пендерецького Радован Влаткович радить мислити звучання як кінооптику з чіткою динамічною перспективою: соліст має лишатися у близькому плані з

скомпресованим, сфокусованим тоном без вібрато, тоді як оркестр вибудовується як прозоре, рельєфне тло з контрольованою тембровою масою, особливо в середньочастотних групах; баланс досягається не збільшенням гучності, а яснішою артикуляцією, коригуванням тривалостей і фактурної щільності з урахуванням акустики залу.

Витривалість слід дозувати як «пульс дистанції»: заздалегідь планувати «якорні» вдихи, економити артикуляцію, формувати кульмінації не стільки гучністю, скільки щільністю обертонів і стабільним повітряним стовпом, миттєво розвантажуючи амбушур у *tutti* та уникаючи перевантаження губ. Моторика остинато — пружна «хода дороги» — потребує єдиної приголосної атаки в оркестрі, рівномірного поступу до сильної долі без мікроспадів наприкінці такту, узгоджених коротших підтримок у басів та ударних; у соліста швидкі ритмічні фігурації мають зберігати легку початкову атаку з негайним відпусканням звуку, аби лінія проходила без «стрибків». «Мовчазні» паузи не слід заповнювати: вони несуть темпоритмічну вагу, «дихають» зимовою драматургією, тож варто витримати пульс і дати простору «замерзнути», використовуючи ці зупинки для перезбирання фокусу, корекції положення правої руки й короткого відновлення дихання. Інтонаційна точність в цьому творі драматична, а не декоративна: тембр має лишатися «сухим світлом» без вібрато, інтонаційні мікрокорекції варто робити рукою в розтрубі та повітрям, а закриті звуки застосовувати як колористичний ресурс, вирівнюючи їх подальшою відкритою нотою; для верхів корисні мінімальні кутові корекції корпусу, для низу — ширша внутрішня вокалізація голосних.

Практична робота з диригентом зводиться до попередньо узгодженої «динамічної карти» (де оркестр гарантовано зменшує динаміку до *p-pp*, а соліст промовляє в *mf*), визначення «рейок» темпу (остинато без *rubato*, декламаційні вигуки зі стриманою внутрішньою агогікою) та безшовного «монтажу сцен» між «льодовими» площинами і «вітровими» спалахами. Логістично бажані легке виносення соліста вперед-ліворуч, екранування мідних, сухіші релізи ударних і «чистіша артикуляція замість гучності» у струнних. У підсумку виконавська

стратегія тримається на чотирьох опорах: збереженні фокусу соліста на тлі прозорого оркестру, економній витривалості, пружній моторній течії та довірі до тиші, бо саме паузи тут говорять не менше, ніж ноти, і формують відчуття “подорожі”, якою веде композитор.

Таким чином, виконавська інтерпретація Концерту для валторни К. Пендерецького Р. Влатковича — текстоцентрична й віртуозно-раціональна. Темпо-ритм переважно імпульсивно-жвавий, із пізними, але вмотивованими різкими змінами; *rubato* — стримане і локалізоване. Артикуляція — високодисциплінована, ієрархічна, без “спрощувальних” компромісів (навіть у крайніх швидкостях збережено повноцінне *staccato*). Динаміка — контрастна, часом із функціональним локальним форсажем тембру на пікових опорах. Фразування та дихання тяжіють до коротших синтаксичних блоків, де пріоритет має інструментальна логіка, а не вокальна емпфаза. Тембр — скомпресований, без вібрато, із чіткою атакою і стабільною проекцією. Такий підхід надає твору К. Пендерецького графічної рельєфності та риторичної визначеності: скерцозна мобільність і фінальна блискучість досягаються без втрати архітекτονіки, а мінімізація “романтизуючих” агогічних вольностей підкреслює конструктивну логіку партитури. Інтерпретація демонструє, як вертикаль технічної досконалості може працювати на прозорість форми, а не затуляти її, — і саме в цьому полягає її переконлива художня сила.

3.2. Виконавська інтерпретація Катержини Явуркової (*Kateřina Javůrková*)

Провідна чеська валторністка, лауреатка Премії імені Їржі Белоглавека (2019) та учасниця визнаного ансамблю Belfiato Quintet Катержина Явуркова почала грати на валторні у дев'ять років у класі Томаша Крейбіха в ZUŠ Na Popelce (Школі мистецтв «На Попелце»). Втім ще з трьох років вона грала на флейті. Катержина закінчила Празьку консерваторію у класі професора Бедржіха Тилшара та Академію музичних мистецтв у Празі в Зденека Дівокого й Радека Баборака. В її фаховому зростанні важливу роль відіграло піврічне стажування у Паризькій вищій національній консерваторії музики і танцю (CNSMDP) в класі

професора Андре Казале. Вона здобула чимало нагород на виконавських конкурсах, зокрема першу премію Міжнародного конкурсу «Празька весна» 2013 та друге місце на Міжнародному конкурсі ARD у Мюнхені 2016 року. З сімнадцяти років Явуркова грала в РКФ — Prague Philharmonia, а нині вже понад десятиліття є артисткою групи валторн Чеської філармонії.

Як солістка вона виступала не лише з Чеською філармонією, а й із РКФ — Prague Philharmonia, Мюнхенським камерним оркестром та Симфонічним оркестром Баварського радіо. Разом із NOSPR у Катовіце в Празі вона здійснила прем'єру Концерту для валторни Кшиштофа Пендерецького. Регулярно співпрацює з Радеком Бабораком, Квартетом Паноха, Altenberg Trio та є частою гостею міжнародних камерних фестивалів. Багато років є учасницею духовного квінтету Belfiato Quintet, із яким, зокрема, здобула третє місце на Міжнародному конкурсі духових квінтетів імені Анрі Томазі в Марселі. Катержина Явуркова грає на валторні Alexander, модель 103 [57].

Надамо аналіз виконавської версії К. Явуркової Концерта для валторни з оркестром К. Пендерецького. Під час здійснення аналізу ми спиралися на запис, який було здійснено 7 липня 2017 року під орудою самого композитора з польським симфонічним оркестром Luventus³. З самого початку твору, в першій каденції звертає на себе увагу велика кількість зупинок на звуках, які виконавиця вирішує робити ферматними, хоча в нотах позначок фермат немає. Технічні шістнадцяті тривалості К. Явуркова виконує широко, не роблячи акцент на віртуозність, а більше на кантиленність, яка прослідковується навіть в скерцозних жвавих епізодах. Виконання відрізняється чіткою артикуляцією та яскравими темповими контрастами. Часто фрази починаються у дуже повільному темпі, а далі темп максимально прискорюється, при цьому це прискорення є поступовим та грамотно розраховано солісткою. Показовим є епізод (ц. 8), де К. Явуркова обирає помітно повільний темп, артикулюючи весь мотив-рефрен, а не ставить акцент тільки на довгий звук (як це робить, наприклад Радован

³ Даний запис можна знайти за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=VDqHMI27Le4&list=RDVDqHMI27Le4&start_radio=1

Влаткович). Всі скерцозні фрагменти звучать стримано. Загальне враження — у виконанні К. Явуркової немає блискучої віртуозності, проте фокус створюється на вдумливості. Це проявляється в мікро-цезурах у ритмічних малюнках, контрастах динаміки. Тембр інструмента К. Явуркової — глибокий, насичений. Принцип вокалізації використовується як у повільних, так і в скерцозних епізодах.

Велику увагу солістка приділяє фразуванню. Закінчення фраз завжди плавне, всі звуки наприкінці фраз витримує до максимуму. Застосовує прийом вібрато, особливо в середньому регістрі. У цифрі 188 змінює штрихи: на відміну *staccato* тріoley шістнадцятих, як вказано в нотному тексті, виконавиця грає *legato*. Така сама заміна штриха зі *staccato* на *legato* відбувається в подібній ритмічній фігурації в тт. 407-410. Фрагменти із синкопами К. Явуркова підкреслює додатковими акцентами, які в нотному тексті відсутні. Тому створюється свінгове відчуття пульсу: синкоповані ноти звучать трохи довше, ніж це передбачено в академічному ритмі. В *Agitato* (ц. 22) солістка точно відтворює всі штрихи, відчувається різниця між *marcato*, *portamente*, *staccato*, *detache*. Тобто, передбачене композитором штрихове різноманіття виконується солісткою сумлінно. Треба зазначити, що всі повільні фрагменти твору Явуркова грає досить вільно в плані темпу та ритму. В цифрі 38 восьмі та шістнадцяті тривалості Явуркова виконує яскраво вираженим штрихом *staccato*, хоча в нотах ці ритмічні малюнки позначені штрихом *detache*. Фінал Концерта для валторни з оркестром репрезентовано у гротескній скерцозності. Загальна тривалість твору у виконанні К. Явуркової — 18. 12.

Отже, виконавиця Катержина Явуркова в Концерті для валторни з оркестром К. Пендерецького трактує валторну не як віртуозний інструмент, а більше як кантиленийний. Важливе значення приділяється звуку та тембру валторни, вільне обходження з темпами та динамікою свідчить про рефлексивний та філософський підхід до інтерпретації.

3.3. Виконавська інтерпретація Дженніфер Монтоун

Лауреатку премії «Греммі» Дженніфер Монтоун *The New York Times*

відзначала за її «бездоганні соло на валторні... та теплий і шляхетний звук» [52]. Як перша валторна Філадельфійського оркестру, всесвітньо знана солістка, камерна виконавиця й педагог, від 2006 року (з моменту приєднання до оркестру) вона викладає в Інституті Кертіса та Джульєрдській школі. Раніше Дж. Монтоун займала посаду першої валторністки Симфонічного оркестру Сент-Луїса та заступницею першої валторни Далласького симфонічного оркестру; працювала доценткою в Південному методистському університеті, виступала й викладала на Музичному фестивалі й у школі в Аспені, а також час від часу проводить консультації для оркестру New World Symphony. Як запрошена артистка виступала з Берлінською філармонією, Клівлендським оркестром, оркестром Metropolitan Opera, Камерним оркестром Сент-Пола, Камерним оркестром Orpheus та Нью-йоркською філармонією [52].

Постійно виступає як солістка з оркестрами, серед яких Філадельфійський оркестр, Симфонічний оркестр Сент-Луїса, Далласький симфонічний оркестр, Національний симфонічний оркестр (США), Національний симфонічний оркестр Польського радіо (NOSPR), Варшавська національна філармонія та ін. Її запис Концерту для валторни Кшиштофа Пендерецького Winterreise з Варшавською національною філармонією отримав у 2013 році премію «Греммі» в категорії Best Classical Compendium. Серед інших записів — «Jennifer Montone Performs» (перший сольний альбом), «Still Falls the Rain» (твори Бенджаміна Бріттена), «Gabrieli» у виконанні National Brass Ensemble, «Philadelphia Orchestra, Tchaikovsky and Ewald» (за участю квінтету перших мідних Філадельфійського оркестру), а також «Song of Shinobu» — твори Харуки Ватанабе [52].

Дебютний сольний концерт Дженіфер Монтоун відбувся у Карнегі-голлі відбувся 22 жовтня 2008 року. Вона неодноразово була спеціальною гостею на воркшопах Міжнародного товариства валторністів (IHS), а також виступала солісткою й партнеркою у проєктах з Емануелем Аксом, Еріком Оуенсом, Крістофом Ешенбахом, Шмуелем Ашкеназі, Джозефом Сілверстайном, Девідом Сойєром та багатьма іншими.

Як камерна виконавиця, Монтоун співпрацює з Chamber Music Society of

Lincoln Center, Philadelphia Chamber Music Society, Santa Fe Chamber Music Festival, National Brass Ensemble, Strings Music Festival (Стімбот-Спрінгс), Bravo! Vail, Lake Champlain Chamber Music Festival, La Jolla Chamber Music Festival, Bay Chamber Concerts, Spoleto Italy Chamber Music Festival і Marlboro Music Festival [52].

Дженніфер Монтоун - випускниця Джульєрдської школи, де навчалася у Джулі Лендзман — легендарної педагогині та колишньої першої валторни оркестру Метрополітен-опера. У травні 2006 року Монтоун була відзначена престижною Avery Fisher Career Grant. Також є лавреаткою премії Paganini Young Horn Player of the Year (Лондон, 1996). Родом із Північної Вірджинії, вона навчалася у Едвіна Тейсера, першої валторни Національного симфонічного оркестру (США), у межах National Symphony Orchestra Youth Fellowship Program [52].

Наведемо аналіз виконавської версії Дж. Монтоун⁴. У першій каденції артикуляція більш гостра та інтенсивна: різке пришвидшення змінюється настільки ж різким уповільненням, що створює чітку риторику запитання-відповіді в межах однієї фрази. Довгі зупинки на ферматах функціонують як пунктуаційні розділові знаки — вони сегментують мислення, маркують локальні кульмінації та забезпечують прозору «синтаксисність» сольного вислову. Мотив-рефрен Дж. Монтоун послідовно подає на нюансі *mf* (за наявності в партитурі вказівок *p*), тим самим зміщуючи вагу на сигнально-декларативну інтонацію рефрену: він звучить впевнено, як закличний сигнал і виконує функцію «формульної опори» у подальших розділах.

У фрагменті (ц. 10) інтонування виразно співоче, з фокусом на кантиленності та безперервності дихання — фрази розгортаються за вокальною моделлю «вдих/активна опора/розслаблення». Натомість у скерцозних фрагментах, попри припис *staccato*, Монтоун обирає м'яку атаку: короткість

⁴ Аналіз було проведено за наступним записом: https://www.youtube.com/watch?v=Jqr-Jc1jB7o&list=RDJqr-Jc1jB7o&start_radio=1

тривалості зберігається, але за рахунок округлого початку звуку уникається «зерниста різкість», і лінія не втрачає плавності. Така узгодженість кантилени зі скерцозністю знімає «стилістичний розлам» між контрастними розділами.

Тембровий профіль валторни Монтоун позначений легкою різкуватістю та «залізним» призвук у пікових моментах (особливо на опорних тонах у середньому й верхньому регістрах). Це надає сольній партії металевої проникності в ансамблевому середовищі, забезпечуючи добру проєкцію крізь густу оркестрову фактуру. У повільніших епізодах тембр пом'якшується, а співвідношення обертонів вирівнюється, що підтримує вокалізований характер фразування.

У технічних епізодах (ц. 17–18) обрано досить швидкий темп; матеріал виконано віртуозно й без спрощень (зокрема без заміни *staccato* на *legato*), з чітким відтворенням штрихової ієрархії. Синкопи у тт. 210–216 подані рівно, академічно — без додаткових «припіднятих» чи свінгового подовження, що узгоджується з письмом партитури. Загалом різниця між різновидами стаккатних штрихів у Дж. Монтоун дещо згладжена, проте акуратність атак і ритмічна дисципліна не страждають. У фрагменті *Rubato* (т. 341) солістка помітно розтягує тріолі й обирає широку, кантиленну лінію, зберігаючи логіку внутрішньої агогіки.

Для інтерпретації характерні яскраво виражені темпові контрасти: швидкі епізоди звучать гіперболізовано швидко, повільні — підкреслено повільно, завдяки чому макроформа отримує рельєф і великий дихальний жест. У ц. 22–23 спостерігається поступове *accelerando*; при цьому звук не форсується, хоч у нотах зазначено *f* — тобто зберігається динамічна стратегія «пізнього піку»: наростання енергії відбувається переважно за рахунок темпової інерції й артикуляційної напруги. Перед ц. 22 навпаки — протягом двох тактів реалізовано максимальне *crescendo*, що «підтягує» локальну кульмінацію без перевантаження тембру.

Дженіфер Монтоун демонструє високу культуру виконавського дихання: дуже довгі фрази витримуються без додаткового вдиху, що зберігає структурну

цілісність великих побудов і унікає «дроблення» синтаксису. Регістрові переходи інколи не надто плавні з погляду суб'єктивного відчуття шва, натомість динамічні нюанси у цих місцях перфектно розраховані, завдяки чому шов маскується енергетичним вирівнюванням. У ц. 41 вражає ледь чутне p з поступовим зростанням до f , що забезпечує блискучий фінальний жест і чітку риторику завершення. В окремих епізодах виконавської версії Дж. Монтоун постає враження «математичності» — висока дисципліна ритму й штриха іноді обмежує свободу мікроагогії. Однак це — свідомо стратегія текстоцентризму: з усіх розглянутих нами виконавських версій Концерту для валторни з оркестром К. Пендерецького саме Дженніфер Монтоун найсуворіше дотримується нотного тексту, відтворюючи найдрібніші авторські позначки та логіку композиторської пунктуації.

Солістка досконало володіє технікою подвійного і потрійного стаккато у швидких темпах — атаки рівні, короткі, стабільні за тривалістю; це особливо помітно в пасажній техніці каденцій і моторних розділів. Виходи з усіх трьох каденцій — віртуозні, з точною посадкою в метр і виваженим динамічним «містком» до оркестрової репліки.

Інтерпретація Дж. Монтоун моделює контрастну макродраматургію через екстремалізацію темпових полюсів і строгу артикуляційну дисципліну, поєднану з кантиленим підходом до ключових тематичних розділів. Темброва проникність із «залізним» призвуком у кульмінаційних точках, прикладна майстерність дихання, безкомпромісна вірність штриховим та динамічним приписам і відмова від спрощень формують текстоцентричну модель виконання, в якій сольна партія зберігає риторичну виразність без жертвування технічною бездоганністю. Водночас обмежена свобода мікроагогії у низці місць постає не як недолік, а як естетичний вибір на користь структурної ясності, що репрезентує інтерпретаційну етику максимальної відповідності авторському задуму.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

В результаті проведеного порівняльного аналізу трьох інтерпретацій Концерта

для валторни з оркестром К. Пендерецького — Радована Влатковича, Катержини Явуркової та Дженніфер Монтоун — можна констатувати, що даному твору властива надзвичайно висока чутливість до виконавського вибору в площинах тембру, темпу, артикуляції, динаміки й метроритмічної організації, а отже кожна версія не лише відтворює композиторський текст, а й моделює власну драматургію. Р. Влаткович демонструє раціонально-віртуозний, текстоцентричний підхід, у якому моторика й дисципліна штрихів працюють як каркас прозорої форми: пізні, але рішучі темпові переломи, стримане *rubato*, скомпресований тембр із точним фронтом атаки забезпечують «графічну» виразність мелодійної лінії та безперервність енергії руху. У цій моделі каденції функціонують як структурні вузли набору інтонаційних «зернят», що надалі розгортаються в рондальній логіці твору.

Інтерпретація К. Явуркової вибудовує інший полюс — рефлексивно-кантиленний. Повільніші темпи, широкі фрази з мікроцезурами, посилена вокалізація навіть у скерцозних епізодах та органічні, ретельно розраховані *accelerando/ritardando* переводять увагу слухача з «виміру віртуозності» на «вимір осмислення форми». Тембр — глибокий, насичений — стає головним носієм смислу; штрихові заміни на користь legato й акцентоване відчуття синкоп створюють м'яку пульсацію, у якій сигнальна природа валторни підпорядковується ліричному висловлюванню. Відтак загальна тривалість та масштабність динамічних дуг зрушують драматургічний центр твору у бік медитативної оповіді.

Версія Дж. Монтоун поєднує кантиленну увагу до опори звуку з максимальною вірністю нотному тексту та «математикою» ритмічної дисципліни. Вона радикалізує контрастність темпових полюсів, але у швидких розділах зберігає жорстку штрихову ієрархію без спрощень, тоді як у повільних — вибудовує довгі вокалізовані фрази. Темброва проникність із «металевим» відсвітом на кульмінаціях гарантує бездоганну проєкцію крізь густу оркестрову тканину; три каденції інтегровано зразково точно — з сумлінним дотриманням виконання метроритмічних формул і прорахованими динамічними «містками».

Обмежена свобода мікроагогії в окремих місцях тут є не дефіцитом, а свідомою етикою текстової точності, що підкреслює конструктивну логіку партитури.

Співставлення цих трьох підходів висвітлює ключову властивість пізнього стилю Пендерецького в Концерті для валторни з оркестром «Winterreise»: композиторська форма запрограмована на діалог із виконавцем. Пасакальна «ритуальна» сфера та скерцозна «ігрова» сфера балансують і взаємно прояснюють одна одну лише за умови впевненої темпо-ритмічної організації й осмисленої артикуляційної риторики. Р. Влаткович обирає пріоритет моторної ясності і структурної відтворюваності; К. Явуркова — тембрової пластичності та рефлексивної кантилени; Дж. Монтоун — контрастної макродраматургії в межах суворой штрихово-динамічної дисципліни. Усі три інтерпретації підтверджують, що солююча валторна в цьому творі є не стільки «протагоністом-суперником» оркестру, як це власиво жанру концерту, скільки “актором” інтегрованої драматургії, де змагання переміщується з макромасштабу «соло–tutti» у мікроплощину пунктуації, жесту, атаки й дихання.

Отже, Концерт для валторни з оркестром «Winterreise» постає як репертуарний тест на зрілість виконавського мислення: він однаково вимогливий до технічної вертикалі (чистота строю в екстремальних швидкостях, штрихова ієрархія, контроль чвертьтонів і вібрато) і до художньої горизонталі (логіка каденцій, баланс ритуального та ігрового, семантика тембрових станів — відкритий звук/сурдина/ручна техніка). Порівняльний портрет трьох версій демонструє легітимність різних естетик — від раціонально-віртуозної до рефлексивно-кантиленної й текстоцентрично-контрастної, — а також окреслює практичні орієнтири для виконавців: ясність темпо-ритму, усвідомлена артикуляційна диференціація, семантично вмотивована динаміка і темброва економія, що працюють на прозорість форми. Саме в такій парадигмі Концерт для валторни з оркестром Кшиштофа Пендерецького розкриває свою «подорож» не лише як послідовність епізодів, а як цілісний досвід — де техніка слугує змістові, а інтерпретаційна стратегія перетворює нотний текст на переконливу художню подію.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження було вирішено наступні завдання:

1. Окреслено історико-стильовий контекст валторнового мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. Валторнове виконавство минулого століття сформувалося як синтез трьох “опор”: органологічна стабілізація (подвійна валторна строїв F/B $\flat$, локальна віденська традиція), кодифікована педагогіка (від Ф. Фаркаша до сучасних підручників) та розширення репертуару в двох векторах — лірико-симфонічному й експериментально-колеристичному. Парадигма історично інформованого виконавства повернула натуральну валторну до академічного обігу й, водночас, збагатила техніку гри на клапанному інструменті (артикуляційні моделі, робота амбушура, темброві стани). Відтак валторна постає як “пізній” універсальний інструмент: вона поєднує кантилену великої форми, сигнально-декламаційний жест і складну темброву драматургію, що відповідає запитам музики кінця ХХ — початку ХХІ століть.

2. З’ясовано місце жанру концерту для валторни в творчій еволюції К. Пендерецького. Концерт для валторни з оркестром *Winterreise* належить до пізнього етапу творчості композитора. Твір засвідчує характерну для К. Пендерецького логіку: інтервальна економія (малі секунди, терції, тритони) поєднується з рондальною формою й тембровою драматургією як носій смислу. Валторна репрезентує подвійну роль — з одного боку як спадкоємиця сигнально-ритуального архетипу, з іншого — як носій кантилени. Це цілком збігається із загальною установкою композитора на поєднання “гри” і “обряду”. Отже, жанр валторнового концерту у К. Пендерецького виконує функцію репрезентативної платформи пізнього стилю композитора.

3. Проаналізовано Концерт для валторни з оркестром К. Пендерецького та визначено жанрово-стильові та драматургічні параметри твору. Концерт для валторни з оркестром — моночастинний твір із внутрішньою рондальною логікою та полюсами “Passacaglia” ↔ “Scherzo”. Рання каденція (*senza misura*)

функціонує як генетична матриця інтонацій; дві наступні — як пунктуаційні вузли та драматургічні шарніри. Тематизм валторни спирається на квартові, квінтові та секстові інтонації (сигнал — кантилена), постійно варійовані інтервально, метрично й темброво (звук із сурдиною та без неї, ручна техніка, фрулато, мікроінтерваліка). Оркестрове письмо будує контрасти “тембрової темряви” (низькі струни, литаври, приглушена мідь) і “світлових спалахів” (дерев’яні, високі скрипки), утворюючи прозору “сценографію” для сольного вислову. Виконавські вимоги до виконавця є високими: соліст мусить володіти екстремальною тесситурно-інтервальною мобільністю, чітко виконувати дуольно-тріольні контрапозиції, реалізовувати точність чвертьтонових корекцій, миттєву зміну штрихів та тембрових характеристик, контроль довгих фраз без втрати риторичної чіткості.

4. Проведено порівняльний аналіз виконавських версій Радована Влатковича, Дженніфер Монтоун та Катерини Явуркової за уніфікованими критеріями (темпо-ритмічна організація, фразування/артикуляція, динаміка, каденційні рішення, баланс із оркестром, інтонаційно-темброві стратегії).

Відносно реалізації виконавцями темпо-ритмічної основи твору слід зазначити, що виконання Р. Влатковича демонструє жваву моторику з пізними, але чіткими переломами; виконання Дж. Монтоун — максималізацію темпових контрастів при суворій дисципліні; К. Явуркова обирає повільніші темпи з поступовими *accelerando/ritardando*, що зміщують фокус на осмислення форми.

Що стосується фразування та артикуляції, у версії Р. Влатковича присутня ієрархія штрихів, рівномірна атака навіть на крайніх швидкостях; Дж. Монтоун демонструє точну штрихову реалізацію без спрощень, кантиленийний підхід у ключових розділах; версія К. Явуркової характеризується наявністю принципу вокалізації, іноді виконавиця робить свідомі заміни штрихів на користь *legato*.

До виконання динамічних нюансів всі виконавці відносяться сумлінно. Р. Влаткович обирає яскраві контрасти та функціональні невеликі *crescendo* на опорних звуках; Дж. Монтоун — “пізні піки”, динаміка підпорядкована формі; К. Явуркова віддає перевагу ширшим нюансовим дугам, м’якій пульсації та

фокусує увагу на завершеннях фраз.

Під час виконання каденцій Р. Влаткович демонструє компактну віртуозність і структурну ясність; для виконавства Дж. Монтоун характерна пунктуаційна сегментація й бездоганна метрична організація виходів з каденцій; К. Явуркова в центр уваги поміщає ферматні “зупинки” та кантиленну інтонацію, що створює ефект уповільнення відчуття часу.

Стосовно балансу з оркестром, було виявлено, що валторна Р. Влатковича звучить як “проколююча” проєкція крізь прозору фактуру; в той час як у Дж. Монтоун інструмент втілює “металевий відсвіт” у кульмінаціях твору. К. Явуркова надає пріоритет тембровій злитності.

В плані інтонаційно-тембрових стратегій Р. Влаткович володіє скомпресованим тембром без вібрато; для інструмента Дж. Монтоун характерним є яскравий “залізний” тембр з кантиленними пом’якшеннями; валторна К. Явуркової має глибокий насичений тембр, солістка застосовує вібрато.

5. Співвіднесено інтерпретаційні моделі з авторським текстом і оркестровою драматургією; виявити стабільні та мобільні елементи виконавської практики. Аналіз та порівняння виконавських весій Р. Влатковича, Дж. Монтоун та К. Явуркової дозволив виявити такі стабільні елементи: рондальна логіка з рефреном-мотивом; структурна роль трьох каденцій; опозиція “ритуал/гра”; темброва економія оркестру; вимога до артикуляційної диференціації у швидких розділах твору. До мобільних елементів можна віднести: амплітуду темпових полюсів (від стриманої до екстремальної), наявність вокаційного підходу навіть у скерцозних розділах, відношення виконавців до мікроцезур і фермат у каденціях, штрихові заміни (насамперед у К. Явуркової), стратегія балансування (опозиція: проєкція - злиття), дозування вібрато та “металізації” тембру. Зіставлення виконавських інтерпретацій показує, що К. Пендерецький залишає виконавцеві “коридори свободи” на рівні темпу, штрихів й тембру, але очікує незмінної структурної ясності, пунктуації та смислової артикуляції.

Сформульовано практичні рекомендації для соліста-валторніста. Щодо практики виконання в українському виконавсько-педагогічному контексті, солісту-валторністу варто мислити дихання як інструмент форми й сенсу: чергувати «пасакальне» довге дихання для розділів *Lento assai*, мобільне «скерцо-дихання» у метрах 2/4 та 3/8 і «каденційне» *senza misura*, де опора переноситься з метричної на смислову. Синтаксис фраз слід вибудовувати не динамікою, а штриховою ієрархією — від *staccatissimo* через *staccato*, *détaché*, *legato* до *portato* — з чітким розмежуванням функцій кожного штриха. Темброві стани трактуються семантично як шкала від «далекого/ритуального» до «прямого/декламаційного», і саме цим ключем узгоджуються з драматургією розділів. У каденціях важливо зберегти «зернистість» мотивів (кварта, квінта, секста), уникаючи їх розчинення у безперервній віртуозності; виходи з каденцій варто завчасно «підшивати» динамічними містками для бездоганного входження в метр. Інтонування чвертьтонів забезпечується подвійним керуванням — поєднанням амбушурної мікрокорекції та роботи правої руки в розтрубі — на тлі стабільного повітряного опертя в середньому регістрі; така комбінація дає і точність висоти, і потрібну темброву стабільність без перевантаження динамікою.

У цій оптиці Концерт К. Пендерецького «*Winterreise*» постає як репертуарний маркер ХХІ століття для валторни: твір, що одночасно тестує техніко-штрихову культуру, темброве мислення й драматургічну грамотність виконавця, залишаючи простір для індивідуальної інтерпретаційної стратегії в межах чітко окресленої композиторської логіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
2. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006.
3. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
4. Бодрухін С. Концертштюк для валторни. Зразки жанру у творчості К. М. Вебера та А. Лортцинга : магістерська робота. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021.
5. Гампель А., Штіх Я. Школа для першої і другої валторни : пер. та коментарі. Київ : Музична Україна, 2005. 136 с.
6. Герець М. Скрипковий концерт у творчості композиторів періоду романтизму : магістерська робота. Полтава : Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2023.
7. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302 с.
Дражниця Л. Л. Інструментознавство. Львів : ЗУКЦ, 2011. 168 с.
8. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16, ч. 2. С. 50–54.
9. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських

- композиторів ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2020. 19 с.
10. Дювернуа Ф. Школа для валторни : пер. та коментарі. Львів : ЛНМА, 2007. 144 с.
 11. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
 12. Катрич О. Т. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14 (дата звернення: 16.10.2022).
 13. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 65–90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_119_7.
 14. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 (дата звернення: 05.11.2022).
 15. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00451373_0.html (дата звернення: 27.04.2022).
 16. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.

17. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
18. Лю Даньні. Валторна на рубежі XX — XXI століть: історична генеза та виконавська практика : магістерська робота. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2023.
19. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство : з XX у XXI століття. С. 56–64.
20. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180–198.
21. Овчар О. П. *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
Очеретовська Н. Л. Соціологічний метод в теоретичному музикознавстві. *Інтермецо*. 2020. Вип. 42. С. 6–13.
URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk42/vypusk42-6-13.pdf>.
22. Палійчук І. С. *Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
23. Палійчук І. С. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 79–84.
24. Палтаджян Ш. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2008. № 13. С. 77–84.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_13_11.

25. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021. Вип. 60. С. 7–35.
26. Сидоренко Л. Романтизм і неоромантизм: діалог в епоху постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 128. С. 23–34.
27. Тукова І. Про смислоутворюючу роль жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2009. Вип. 2. С. 213–218.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_52.
28. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики — вертикальний вимір і паралельні сюжети. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 1 (38). С. 7–17.
29. Чжан Є. Звукообраз валторни в ансамблево-оркестровій інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2025. 198 с.
30. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. ... докт. філософії (канд. мистецтвознавства). Старобільськ : ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2021.
URL: http://old.odma.edu.ua/upload/files/Churikov_annotatsiya.pdf.
31. 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.
32. Шип С. В. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
33. Юдкін І. Духове соло в європейському академічному композиторському та виконавському мистецтві (тенденції розвитку, специфіка, систематика). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. №

14. C. 157–160.
34. Якустіді І. Методика навчання гри на валторні. Київ : Музична Україна, 1977. 80 с.
35. Adamson D. R. A Comparative Analysis of Haydn's Horn Concerto and Trumpet Concerto : dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2016.
36. Atwood D. J. La Chasse: The Legacy of Hunting Calls in French Compositions for Solo Horn and Piano : dissertation. 2017. URL: <https://commons.lib.jmu.edu/diss201019/139> (accessed: 07.09.2022).
37. Avins S. Performing Brahms's Music: Clues from His Letters. In: Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
38. Baines E. Brass Instruments: Their History and Development. London : Faber & Faber, 1976. 432 p.
39. Bernard L. The Aesthetics of Alterity in Gustav Mahler's Symphonic [sic] : thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Fine Arts in Musicology. 2018. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Aesthetics-of-Alterity-in-Gustav-Mahler's-Bernard/5cd6a4f0c29e634ac7857b9c278a53c6b8868941>
40. Cain, P. *A "Farewell" to His Past: Krzysztof Penderecki's Clarinet Quartet and Sextet* : dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts / College-Conservatory of Music, Performance Studies Division. Cincinnati, 2012. 145 p.
41. Cole B. Horn Outside the Concert Hall: Nontraditional Implementation of the Horn : project report in partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Music. 2018. URL: <https://www.proquest.com/openview/e9bb1aac471c8e4f2a11a903114ab3a8/1?>

[pq-origsite=gscholar&cbl=18750](#)

42. Danner E. A. Idiomatic Horn Writing: The Formal and Historical Contexts of Four Horn Pieces : Master's thesis. 2014.
URL: <https://thekeep.eiu.edu/theses/1289>
43. Ericson J. Horns on the Recital, 2010.
URL: <https://johnericsonhorn.com/?cat=9>
44. Farr R. K. The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th-century Britain : PhD by Published Works. University of Salford, Arts, Media and Communication Research, 2022.
URL: <https://salford-repository.worktribe.com>
45. Gilbert G. Telemann and Baroque Hand Horn Technique : dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University, 2014.
URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Telemann-and-Baroque-Hand-Horn-Technique-Gilbert/22ac40c0f7597d4c383e9284aabaaf2203f35fbb>
46. Hannon A. C. Expansion and Contraction in Movements I and VII of György Ligeti's Hamburg Concerto : doctoral dissertation. 2014.
URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/2595>
47. Hemken J. A. The Mystery of the Althorn (Alto Horn) Sonata (1943) by Paul Hindemith : dissertation prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2015.
URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc804839>
48. Hewetson I. P. An Annotated Bibliography of Original Works for Flute, Horn, and Piano : dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Texas Tech University, 2019.
URL: <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/86839/HEWETSON-DMA-2019.pdf>
49. Hottensmith B. T. The Avant-Garde Horn: A Select Annotated

- Bibliography with an Analysis and Comparison of Two Representative Works :
dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of
Musical Arts. The Ohio State University, 2020.
URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1587477229322369
50. Humphries J. The Early Horn: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge
University Press, 2000. 168 p.
51. Hutchings A. The Baroque Concerto. New York : C. Scribner's Sons,
1978.
52. Jennifer Montone. Офіц. сайт.
URL: <https://www.jenmontone.com>
53. Kahler E. T. Brass Band History and Idiomatic Writing in Brass Music :
thesis prepared for the Degree of Master of Arts. University of North Texas,
2013.
URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271838>
54. Kałużny J. A. Krzysztof Penderecki and His Contribution to Modern
Musical Notation. The Polish Review. 1963. Pp. 86–95.
55. Karapinar F. The Synthesis Period of Krzysztof Penderecki. Journal of
International Social Research. 2021. Vol. 14, no. 78.
56. Karapinar F. Tradition and Modernity: The Formal and Synthesis
Elements of K. Penderecki's Flute Concerto. Idil. 2023. Vol. 103. Pp. 329–335.
57. Kateřina Javůrková. Офіц. сторінка Чеської філармонії.
URL: <https://www.ceskafilharmonie.cz/clenove-orchestru/katerina-javurkova>
58. Keesecker J. L. Sinfonia Concertante for Horn and Chamber Orchestra :
thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of
Music. 2009.
URL: <http://hdl.handle.net/1794/9829>
59. King M. D. Solitary Freedom: Music for Solo Horn : dissertation in partial
fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts.

- University of Alabama, 2016.
URL: <https://ir.ua.edu/handle/123456789/2639>
60. Krzysztof Penderecki. Concerto per Corno e Orchestra "Winterreise" (2007/08, rev. 2009). Piano reduction by A. Ozounoff. Mainz : Schott, 2014.
 61. Martin P. The French Horn: Its History, Technique and Literature : thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Arts. The University of Southern California, 2015.
URL: <https://core.ac.uk/display/139966956>
 62. Malinowski P. Realisation of the Concept of Instrumentalists' Theatre in the Composition Through the Youth of These Things : dissertation submitted towards obtaining the Doctoral Degree in Art (Musical Arts). The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow, 2023. 152 p.
 63. Monroe D. Ch. Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra, Op. 57 (1928) : DMA dissertation. The Ohio State University, 2008.
URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1211657191
 64. Palisca C. V. Baroque Music. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1991.
 65. Pettigrew L. A. What's the Matter with Extended Techniques? Getting Beyond the Stigma in the Horn and Percussion Repertoire : dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. 2016.
URL: <http://hdl.handle.net/1903/18333>
 66. Philip R. Performing Music in the Age of Recording. New Haven; London : Yale University Press, 2004. (Пер. y: Journal of the Royal Musical Association. 2005. Vol. 130, no. 2. Pp. 302–326.)
 67. Plantinga L. Romantic Music. New York : W. W. Norton & Company, 1984.
 68. Poretta J. Standard Orchestra Excerpts for French Horn: A Discussion of

- Practice and Pedagogy : thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Music. 2020.
URL:
https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/37896/Porretta_Julia_A_2020_Masters.pdf
69. Powell R. L. Articulating Time: Listening to Musical Forms in the Twenty-First Century : PhD thesis. University of York, 2016.
URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/17150/>
 70. Riggs P. Transformation in Richard Strauss's Horn Concerto No. 1 : dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Athens, Georgia, 2019.
URL: <http://hdl.handle.net/10.6084/m9.figshare.7554248.v1>
 71. Radovan Vlatković. Офіц. сайт.
URL: <https://www.radovanvlatkovic.com/biography>
 72. Romano Ch. Alec Wilder and the Development of the Trio for Horn, Tuba and Piano : dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University, 2015.
URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Alec-Wilder-and-the-Development-of-the-Trio-for-and-Romano/9b59d2ce622df2c3dde7f280f2acb72a89ea33a4>
 73. Ross D. R. Richard Strauss's Concerto for Horn, Op. 11 and the Natural Horn : thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Music (Performance). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2017.
URL: <http://hdl.handle.net/2123/16544>
 74. Sills D. L. Orchestral Music by Krzysztof Penderecki. Notes. 1989. Vol. 46, no. 1. P. 230.
 75. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York :

- Oxford University Press, 1977. 408 p.
76. Schuller G. *The Compleat Conductor*. New York : Oxford University Press, 1997. 571 p.
77. Schuller G. *A Life in the Pursuit of Music and Beauty*. Rochester : University of Rochester Press, 2011. 609 p.
78. Starrett M. J. *The Role of the Horn in Band Music : thesis in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Music*. University of Kansas, 2009.
URL:
https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5539/Starrett_ku_0099M_10440_DATA_1.pdf
79. Stewart B. G. *Horn Concerto in E-flat Major (C41) by Antonio Rosetti: A Critical Edition : dissertation prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts*. University of North Texas, 2019.
URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609216/>
80. Taruskin R. *Oxford History of Western Music*. Vol. 2. Oxford : Oxford University Press, 2008.
81. *The French Horn in Popular Music*.
URL: <https://albumreviews.blog/2019/03/05/the-french-horn-in-popular-music-a-playlist>
82. *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments* / ed. by T. Herbert, A. Myers, J. Wallace. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2019.
URL: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/100/4/757/5818904>
83. Tomaszewski M. *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*. Kraków : Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2004. 90 s.
84. *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*. 7. Nowy początek 1993–. Faza Credo, Sekstetu i Pieśni przemijania / red. M. Tomaszewski, T. Malecka. Kraków, 2013. 194 s.

85. Utz Ch. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century. Bielefeld : transcript Verlag, 2021.
86. Wade-Matthews M., Thompson W. The Encyclopedia of Music. London : Anness Publishing Ltd., 2003.
87. Walls P. Beyond Anachronism: Orchestras and Orchestration in the Twenty-First Century. In: Hugh Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002; *The Cambridge Companion to the Orchestra* / ed. C. Lawson. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
88. Wilson S. An Aesthetics of Past–Present Relations in the Experience of Late 20th- and Early 21st-Century Art Music : PhD thesis. Royal Holloway, University of London, 2013.