

УДК 78.071.1(436)(092):780.646.3.049.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-21>**Бай Бовень**

ORCID: 0000-0002-1804-0970

аспірантка кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

1136842521@qq.com

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ СОЛЮЮЧОГО ІНСТРУМЕНТУ З ОРКЕСТРОМ В.-А.МОЦАРТА

Мета статті — визначити особливості застосування тембру валторни в творчості В.-А. Моцарта. Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються темброві архетипи інструментів, що формують певний інструментальний стиль. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні історичного, компаративного та структурно-аналітичного методів. Магістрально важливого значення отримують у роботі й такі емпіричні методи як асоціювання та узагальнення. Особливої ваги набуває звернення до структурно-функціонального методу у процесі вивчення пропонуваної теми, адже роль інструмента, його функціональне значення у певний культурно-історичний період, в творчості В.А. Моцарта висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше застосовується використання поняття «звуковий образ» стосовно тембру валторни і його трактування в творчості В.-А. Моцарта. В статті підкреслюється, що кожен композитор по-своєму реалізує звукові можливості інструменту відповідно до жанрово-стильової, семантичної та інтонаційної специфіки своїх творів, пристосовує до авторського задуму весь його технічний, акустичний та виразний потенціал. Доводиться, що В.-А. Моцарт узагальнив творчі пошуки композиторів епохи класицизму в трактуванні валторни. У **висновках** зазначається, що в концертах для валторни соло В.-А. Моцарт здійснив крок уперед на шляху розвитку валторного мистецтва; виокремлюються темброобрази, що утворюють звуковий образ інструмента; наголошується, що тембр валторни виступає засобом формування конкретного образу, тому її темброва семантика є важливим аспектом в реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента.

Ключові слова: звуковий образ валторни, В.-А. Моцарт, концерт для валторни з оркестром, тембр, темброобраз, солюючий інструмент.

Bai Bowen, Postgraduate Student at the Department of Music Theory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky

Sound image of the Horn in Concerts for a Single instrument with Orchestra by W.-A. Mozart

The purpose of the article is to determine the peculiarities of using the French horn timbre in the works of W.-A. Mozart. The sound image of a musical instrument as a concept combines the technical, acoustic and expressive capabilities of the instrument, genre semantics, the range of intonations, as well as performance techniques and means of expression (methods of sound production, manner of performance). Based on this, musical culture develops timbre archetypes of instruments that form a certain instrumental style. **The research methodology** is based on the application of historical, comparative and structural-analytical methods. Empirical methods such as association and generalization are also of crucial importance in the work. Of particular importance is the use of the structural-functional method in the process of studying the proposed topic, since the role of the instrument, its functional significance in a certain cultural and historical period, in the works of W.-A. Mozart highlight its most artistic and original features. **The scientific novelty** is that for the first time the concept of "sound image" is applied to the timbre of the French horn and its interpretation in the works of W.-A. Mozart. The article emphasizes that each composer realizes the sound capabilities of the instrument in his own way in accordance with the genre-style, semantic and intonational specifics of his works, adapting all its technical, acoustic and expressive potential to the author's intention. It is proved that W.-A. Mozart generalized the creative searches of the composers of the classical era in the interpretation of the French horn. In **conclusion**, it is noted that in the concertos for horn solo W.-A. Mozart made a step forward in the development of horn art; timbre images that form the sound image of the instrument are distinguished; it is emphasized that the timbre of the French horn is a means of forming a specific image, so its timbre semantics is an important aspect in the realization of the communicative function of the sound image of the instrument.

Key words: sound image of the French horn, W.-A. Mozart, French horn concerto, timbre, timbre image, solo instrument.

Актуальність теми дослідження. Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються *темброві архетипи інструментів*, що формують певний інструментальний стиль. У історії інструментальної культури трактування звукообразу інструменту пов'язані з умовами його побутування, яка закріплює різні «образні амплуа». Проте втілення їх у творчості кожного композитора

має індивідуальні риси, оскільки пов'язано з пошуком яскравих звучностей і оригінальних звукообразів.

Митці по-своєму реалізують звукові можливості інструменту відповідно до жанрово-стильової, семантичної та інтонаційної специфіки своїх творів, пристосовують до авторського задуму весь їх технічний, акустичний та виразний потенціал¹.

Сучасне мистецтво гри на валторні постійно звертається до минулого, до його спадщини і живої практики. У цьому діалозі культур завжди виникає проблема сприйняття і розуміння чужих культур (їх своєрідності та внутрішніх взаємозв'язків), питання музикознавчої і виконавської інтерпретації музичних образів має цілісно-духовний зміст, в якому органічно злито інтелектуальне та емоційно-чуттєве ставлення автора до дійсності та самого себе.

Валторна виділяється серед мідних духових інструментів кількістю обертонів, найширшим діапазоном і найдовшим розтрубом. Він сильний і потужний у високому регістрі, багатий і м'який у низькому, блискучий у високому, м'який і ліричний у середньому і нижньому регістрах, і це особливе звучання дозволяє валторні добре поєднуватися з іншими голосами в оркестрі. Концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта демонструють всі виконавські можливості інструмента: використовуються майже всі прийоми гри, включаючи вібрації губ, трелі, артикуляцію, швидкі плювки, розтягнуте легато, комбінації легато і блокування. Вражає той факт, що в той час ще використовували натуральну валторну, для якої це були досить складні прийоми, але композитор вивів її техніку звучання на максимальний рівень. В наш час ці твори входять до репертуару валторністів, а концерти № 3 та 4 – до обов'язкової програми Міжнародного конкурсу валторністів.

Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена: 1) відсутністю досліджень, спеціально присвячених темброобразам валторни в концертах В.-А. Моцарта; 2) тим, що аналіз кон-

¹ Це відбивається й у процесі виконавської інтерпретації, оскільки виконавець узгоджує запропоновану звукову ідею з прийомами звуковидобування та індивідуальною манерою виконання.

цертів для валторни дозволяє не лише оцінити інноваційність творчості композитора, але й зрозуміти принципи формування звукового образу цього інструмента в епоху класицизму.

Мета статті полягає у визначенні особливостей застосування тембру валторни в творчості В.-А. Моцарта.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше застосовується використання поняття «звуковий образ» стосовно тембру валторни і його трактування в творчості В.-А. Моцарта.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, компаративного та структурно-аналітичного методів. Магістрально важливого значення отримують у роботі й такі емпіричні методи як асоціювання та узагальнення. Особливої ваги набуває звернення до структурно-функціонального методу у процесі вивчення пропонованої теми, адже роль інструмента, його функціональне значення у певний культурно-історичний період, в творчості В.А. Моцарта висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси.

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

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

класиків. При вивченні проблем інструментознавства та інструментування у нагоді дослідження К. Закса, Р. Модра, А. Байнеса, А. Карса. В. Кожухаря.

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

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

Австрійський валторніст-віртуоз Йозеф Ляйтгеб (1745–1811), який володів здатністю «співати» на валторні оксамитовим звуком, надихнув В.-А. Моцарта на створення у Вені чотирьох концертів для валторни з оркестром (KV 412, 417, 447, 495), три з яких композитор присвятив йому, а також Квінтета *Es-dur* для валторни і струнних (KV 407)².

У контексті аналізу концертів для валторни важливо зазначити, що Моцарт застосовував строгі формальні засади, що притаманні сонатній формі, де експозиція задає тематичну основу, розробка розкриває її різні грані через відхилення, нові темброві сполучення, а реприза повертає слухача до первинного музичного матеріалу з певними змінами, що свідчать про вплив розробки на загальну форму твору. Такий підхід дозволив забезпечити цілісність композиції, де кожна частина має свою функцію в створенні загальної художньої ідеї. «Музична ідея, – за визначенням В. Москаленка, – це провідна закономірність у звучанні майбутнього твору, яка, будучи уявленою в узагальнених музичних значеннях, відіграє роль певної музично-інтонаційної установки. На відміну від музичного задуму, котрий може бути переданий словами, музична ідея твору виражається виключно мовою музики» [2, с. 98].

Концерт № 1, *D-dur* складається з двох частин – сонатного

² Тричастинний цикл Квінтету обумовлює близькість твору до жанру інструментального концерту.

Allegro і рондо. В. Моцарт використав подвійний склад оркестру, представлений струнною групою у повному складі (перші та другі скрипки, альт, віолончель та контрабас), неповною групою дерев'яних духових (гобой і фагот) і валторною *in D*.

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

У сполучній партії (далі – СП) у тт. 30–37 відбувається модуляція у тональність домінанти – *A-dur*, в якій проводиться побічна партія у валторни. ПП за характером контрастує з ГП, тема складається з двох елементів: *танцювально-граціозного* та *аріозного* у вигляді мелодії «широкого дихання». У ПП змінюється фактура, в ній з'являються характерні для В.-А. Моцарта *гумористичні* риси, що проявляються за рахунок коротких фігурацій шістнадцятими тривалостями, повторів мелодичних фігур, поверненню до однакових тонів ладу. Другий елемент ПП за характером контрастує з першим, в ньому присутні широкі розспівні інтонаційні ходи (на октаву, септиму, квінту), висхідні стрибки заповнені низхідним рухом. Окрім інтонаційно-мелодичного контрасту В.-А. Моцарт залучає і ритмічний: використання мелізмів (тремоло), тріoley, ритмічної групи «одна восьма та дві шістнадцяті». Завершується експозиція I частини

оркестровим проведенням заключної партії та затвердженням тональності *A-dur*. Темброобрази валторни – *танцювально-граційозний, аріозний, гумористичний*.

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

Динамізована реприза розпочинається точним проведенням ГП у валторни в тональності *D-dur*, після чого відбувається розвиток тематизму на елементах СП та розробки. Далі в основній тональності звучить ПП в оркестрі та розвиваються елементи ГП. У репризному розділі звучить видозмінена ПП у соліста, її стрімкі висхідні пасажі містять риси *імпровізаційності* та нагадують каденцію соліста. Завершується I частина оркестровим *tutti* життєстверджуючої заключною партією в тональності *D-dur*.

Отже, В.-А. Моцарт у I частині Концерту для валторни з оркестром № 1, *D-dur* розкриває різні темброобразні та виконавські

можливості валторни: співучість та ліричність (ГП), скерцозність та жартівливість (перший елемент ПП), фанфарність (СП), кантіленність (другий елемент ПП), віртуозність та імпровізаційність (ПП в репризному проведенні).

II частина *Allegro* написана у формі рондо (ABACADA+Coda) в тональності *D-dur*. Рефрен має форму квадратного періоду (8+8): тема спочатку проводиться в партії оркестру, а потім у соліста. За характером тема *галантна* та *вишукана*, має риси танцювальності. Мелодична лінія містить часті повтори звуків та мотивів, що надає темі *гумористичних* рис. Перший епізод (тт. 16–36) в тональності домінанти *A-dur* розвиває тематизм рефрену, при цьому провідним виступає діалогічність між партіями соліста та оркестру завдяки прийому імітації. Знову повертається рефрен в основній тональності: спочатку тема звучить у соліста, а потім в оркестрі. Фактура оркестрового проведення видозмінена, в ній присутні фігурації шістнадцятими тривалостями та гамоподібні пасажі. Перед другим епізодом В.-А. Моцарт використовує доволі ніжну (*dolce*) та контрастну за характером зв'язку (тт. 54–58), в якій відбувається модуляція в однойменну тональність *d-moll*. Другий епізод (тт. 58–92) завдяки ладотональній (*d-moll*) мелодичній трансформації контрастує з рефреном. Тематизм набуває пісенних рис завдяки відсутності повторюваності, як це було у рефрені, та ширшого діапазону мелодії, адже від самого початку тема починається зі стрибка на висхідну кварту з подальшим висхідним рухом. За рахунок достатньо розгорнутого другого епізоду можемо вбачати в II частині Концерту № 1 риси тричастинності. Рефрен звучить досить загадково в партії валторни на *p* та відразу контрастує на *f* у оркестра. Третій епізод (тт. 108–118) в тональності *A-dur* знову розвиває тематизм рефрену, це своєрідна реприза так званої тричастинної форми. Слідом звучить заключне проведення рефрену в основній тональності: на *p* у соліста, на *ff* у оркестра. Завершується II частина невеликою кодою (тт. 134–141), в якій композитор завдяки прийому імітації ще раз підкреслює змагальну природу жанру концерт.

Аналіз усіх чотирьох концертів для валторни Моцарта демонструє їхню спільну структурну організацію за класичною сонат-

ною формою. У кожному з творів майстерно поєднується звучання валторни з оркестровим акомпанементом, проте існують відмінності у використанні додаткових інструментів та оркестрових засобів.

Розглянемо особливості застосування тембру валторни.

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

2. Концерт № 2 (1783, *Es-dur*). Валторна представлена вже не просто як *фанфарний* інструмент, а й як повноцінний мелодійний лідер. Вона виконує роль співучого соліста, що взаємодіє з оркестром, який створює легку гармонічну основу, не перекриваючи звучання валторни. У побічній партії експозиції (*B-dur*) валторна виконує плавні, виразні фрази, протиставляючи їх більш ритмічним мотивам оркестру. У розробці інструмент стає учасником тональних відхилень, що додає драматизму, але не виходить за межі класичної ясності. Отже, валторна в цьому концерті – співучий, виразний інструмент, який освоює більш складну та пластичну мелодику.

3. Концерт № 3 (1784–1787, *Es-dur*). У цьому концерті валторна стає більш інтегрованою в оркестр, демонструючи ліричний бік інструмента. Поява кларнетів робить звучання оркестру м'якшим, а валторна на цьому тлі набуває теплого, обволікаючого характеру. У повільній частині (Романс, *As-dur*) валторна проявляє співучість і гнучкість, а оркестр лише підкреслює її

виразність. У фіналі валторна знову набуває віртуозного, танцювального вигляду, зберігаючи баланс між технікою та лірикою. Отже, інструмент в цьому концерті не лише соліст, а й частина загальної звукової тканини: часом він зливається з оркестром, а часом виходить на передній план.

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

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

У концертах № 1 і № 2 основний акцент робиться на діалозі між соло валторни та струнним оркестром із підтримкою дерев'яних духових (гобої, іноді валторни оркестру). Ці твори вирізняються чітким ритмічним малюнком і виразною експозицією, де валторна спочатку вступає після оркестрової експозиції теми, що підсилює ефект її презентації.

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

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

Загалом, всі концерти характеризуються інтеграцією солюючого інструмента з багатошаровим оркестровим звучанням. Моцарт вміло використовує валторну як інструмент, що здатен відтворювати як величні, так і ніжні темброобрази. В концертах присутній особливий баланс між віртуозністю партії соліста і його гармонійною взаємодією з оркестром, між індивідуальним виконанням і колективним звучанням. Ця здатність композитора поєднувати соло і акомпанемент є однією з головних ознак його концертного стилю. Концертам для валторни з оркестром В.-А. Моцарта загалом притаманні масштабність задуму, драматизація музичних образів, яскравість мелодики, симфонічний розвиток тематичного матеріалу, віртуозність, органічний зв'язок соліста та оркестру.

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

Висновки. В концертах для валторни соло В.-А. Моцарт здійснив крок уперед на шляху розвитку валторнового мистецтва. Композитор використав новітні на ті часи конструкції інструментів, у зв'язку з чим у його опусах для валторни відбулося переосмислення тембру інструмента. Кожен концерт – це втілення принципу *inventio* в галузі формоутворення, трактування тембру солюючої валторни, драматургії, семантики.

В.-А. Моцарт у концертах для валторни з оркестром створив такий *звукообраз* солюючого інструменту, який має широке

коло виразових можливостей, необмежений лише статичними акордовими гармоніями чи сигнальним звучанням, що безперечно закріпилось за цим інструментом в оркестровій практиці. Виокремимо темброобрази, що складають звукообраз валторни в творчості композитора: ліричні, скерцозні та жартівливі, фанфарні, кантиленні, віртуозні та імпровізаційні, меланхолічні, танцювально-граціозні.

Твори В.-А. Моцарта для солюючої валторни демонструють складні художні і технічні завдання, сприяють розвитку всіх компонентів виконавської майстерності валторніста. Генетичні ознаки жанру концерта якнайкраще демонструють віртуозність і виразність солюючого інструмента. Композитор врівноважує віртуозність партії солюючого інструмента та симфонічного оркестру.

Роль валторни у концертах для валторни з оркестром В.-А. Моцарта полягає не лише в передачі основного тематичного матеріалу, але й у створенні особливого оркестрового колориту. Валторна є носієм різних *темброобразів*, що підкреслюють емоційну глибину твору. Тембр валторни виступає засобом формування конкретного образу, тому її темброва семантика є важливим аспектом в реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента: завдяки системі складових факторів, що характеризують його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування. Крім того, застосування валторни як солюючого інструмента супроводжується різноманітним оркестровим супроводом – від струнних до дерев'яних духових, що створює багатшарове звучання з чітким розподілом функцій у кожній з партій. Таке поєднання інструментальних засобів відображає у творах В.-А. Моцарта їх системну функціональність і природне звучання.

Серед **перспектив дослідження** звукового образу валторни в музичному мистецтві представляється плідним створення системної характеристики рівнів його прояву в різних національно-стильових традиціях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадзецький М. Розвиток валторни в контексті еволюції мідних духових інструментів в оркестровій музиці XIX століття. Львів, ЛНМА імені М. Лисенка. 2021, 27 с.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
3. Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 39. С. 66–76.
4. Чуріков Є. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : збірник наук. пр. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. Вип. 36. С. 361–369.
5. Юрко Х. Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. 71. С. 7–23.

REFERENCES

1. Hadzetsky, M. (2021) Development of the French horn in the context of the evolution of copper brass instruments in orchestral music of the nineteenth century. Lviv, Mykola Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
2. Moskalenko, V. (2012). Lectures on musical interpretation. Kyiv [in Ukrainian].
3. Cherniak, M. (2014). Haydn's French Horn Concertos for Solo Horn: Search for a Timbre and Genre Model. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv : I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Issue 39. pp. 66–76 [in Russian].
4. Churikov, E. (2018). Evolution of the French horn performance technique: historiography of the issue. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts: a collection of scientific papers*: Lviv National Academy of Arts, Issue 36. pp. 361–369 [in Ukrainian].
5. Yurko, H. (2024). Aspects of timbre research in scientific discourse. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv: I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Issue 71. pp. 7–23 [in Ukrainian].