

**Ключові слова:** стрій гітари, скордатура, альтернативні гітарні строї, відхилення від класичного строю, технічні можливості гітари, художні можливості гітари, розширення можливостей гітари, потенціал гітари.

**Palamarchuk V. A. Scordatura as a way to fulfil the potential of classical six-string guitar.** Because of the fact that the possibilities of the guitar are determined by the specific characteristics of its tuning, consideration of the guitar tuning not as a constant but as a flexible system and as an effective user's instrument in the composer's hands allows to look at the guitar from another point of view. This article deals with the tendencies of the use and the classification of different guitar tunings, interdependency of the guitar tunings and enumeration of the suitable keys, the advantages of using scordatura are formed in the context of widening the possibilities of the classical six-string guitar.

**Key words:** guitar tuning, scordatura, alternate guitar tunings, deviations from classical tuning, technical potential of guitar, art potential of guitar, fulfill the potential of guitar.

УДК 788.41 : 7.03

*Николай Худяков*

## **ВАЛТОРНОВЫЙ СТИЛЬ: ГЕНЕЗИС, ЭВОЛЮЦИЯ, КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ**

**Цель** данной статьи – выявить особенности стиля валторны в аспекте органологии инструмента. **Объект** исследования – феномен инструментального стиля, **предмет** – его валторновая составляющая.

В изучении инструментального творчества того или иного композитора одним из главных моментов является отношение автора к «образу инструмента» (термин Л. Гаккеля [5, с. 18]), который избирается для написания музыки в том или ином жанре и в соответствии с общими творческими установками школы и индивидуальности творца данной музыки.

Инструментарий, инструментальная музыка исторически возникли под влиянием процессов автономизации музыкального искусства, выделения его в отдельный морфологический вид, свободный от воздействия других видов искусства и прикладной внемузыкальной

сферы культурной деятельности общества. Инструментальная музыка – эквивалент «чистой» музыки, где в полной мере проявляются ее особенности как вида искусства звуков во времени – беспредметность, эмоциональная обобщенность, способность выражать мысли и чувства, события и процессы без помощи слов вербального языка.

Вместе с тем, музыка инструментального типа была и остается тесно связанной с человеческим голосом как главным способом не только социального общения, но и эстетической коммуникации в системе «язык – речь». Рассуждая об этом, Е. Назайкинский, характеризуя инструменты как «орудия» музыкального мышления, отмечает, что они продолжают, прежде всего, голос: «Голос – это человек»; «его голосовой аппарат (тоже голос) есть всего лишь внутренний светильник, озаряющий своим мерцанием, вспышками, движущимися лучами душу и тело человека, да так, что все в нем становится прозрачным, начинает лучиться, приковывает внимание, становится выраженным» [8, с. 81].

Через инструменты, если считать и голос инструментом человеческого самовыражения, все мыслимое становится выраженным, выступает как объект эстетической коммуникации. Характер этой коммуникации в музыке связан со звуком и слухом как ее взаимосвязанными компонентами. Если музыкальное мышление есть «сознание слуха» или «слуховое сознание» (определение Т. Чередниченко [10, с. 40]), то инструменты являются посредниками между слухом и звуком, носителями звуковой информации и ее восприятием. Они созданы человеком как своего рода «экстатические машины», в которых человек «переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь “вне себя”, чем-то в себе овладевает <...> Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» (цит. по: [10, с. 46]).

Каждый инструмент имеет не только историю создания, бытования в практике общественного музицирования разных эпох, свой «образ-стиль», но и свою философию. В совокупности все это отражается в органологии – науке об инструментах, пришедшей на смену традиционному инструментоведению, где изучались и систематизи-

ровались лишь внешние особенности тембра и техники инструментов, используемых в академической музыкальной практике (инструменты симфонического оркестра).

Органологический подход к инструментарию отражен в определении музыкального инструмента, предложенном Е. Назайкинским: «Инструмент – это особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [8, с. 85]. В качестве задач органологии Е. Назайкинский видит «полную и всестороннюю характеристику музыкальных инструментов вместе с голосами и в сравнении с ними. Среди них выделяются философско-эстетические задачи и проблемы, музыкально-теоретические, акустические, технологические, связанные с изготовлением инструментов, с техникой оркестровки, с исполнением музыки и т. п.» [8, с. 85].

Валторну как один из духовых инструментов, прошедших долгий исторический путь и сохранивших свое значение выразителя музыкальных идей и образов на всем этом пути, вплоть до современной музыкальной практики, следует рассматривать по всем указанным параметрам, из которых главным и исходным будет философско-эстетическая точка зрения на данный инструмент. С этой позиции валторна интересна не только как «сходное с голосом нечто, продолжающее человека, но и как отчуждение естественного органа фонации, как опредмечивание внутреннего, до той поры скрытого от человеческих посторонних глаз, от осознания и исследования» [8, с. 85–86].

Специфика звучания инструмента определяется его тембром. Тембр, в свою очередь, выступает как «тело музыки», образуемое с помощью трехкомпонентной структуры «возбудитель-артикулятор – вибратор – резонатор». Валторна относится к группе медных духовых мундштучных инструментов. Уже само ее название содержит указание на исконное жизненное предназначение (от. нем. Waldhorn, букв. – лесной рог; нем. также Horn, итал. Corno, франц. Cor, англ. Frenchhorn) [3, стб. 653.] Обычное суждение о валторнах как об охотничьих фанфарах (хотя такое их использование сплошь и рядом практикуется) дополняется еще Г. Берлиозом, который видел в валторне пре-

жде всего «инструмент благородный и меланхоличный» [2, с. 332], а «фанфарность» относил не к свойствам инструмента, а к фразам, которые могли ему поручаться.

Органология валторны, претерпевшей целый ряд изменений в конструкции, начинается с визуально-акустического образа инструмента, имеющего «длинный узкий, изогнутый в виде кольца цилиндрический ствол, вблизи широкого раструба переходящий в конический. Мундштук глубокий, узкий, воронкообразный» [3, стб. 653]. Валторна – один из немногих медных духовых инструментов, обладающих изначально большим звуковым объемом и богатством обертоновой шкалы. Диапазон валторны даже в ее натуральных вариантах достигает четырех октав: «Старинные валторны (натуральные) не имели механики; с помощью передувания исполнитель извлекал из них тоны натурального звукоряда – от 2-го до 16-го, иногда до 18-го. Диатоническая мажорная гамма получалась лишь в верхнем регистре между 8-м и 16-м звуками» [3, стб. 654].

Натуральные валторны, обладающие чистым благородным тембром, в настоящее время возрождаются, преимущественно в оркестровой практике, которая в творчестве композиторов XX – начала XXI вв. часто ориентирована на ретроспекцию, возрождения барочных и классицистских жанров и стилевых комплексов. Об этом речь идет, в частности, в докторской диссертации Л. Беленова, где автор отмечает, что «в ведущих консерваториях мира уже давно действуют классы натуральной валторны, проводятся конкурсы, фестивали, конференции по аутентичному исполнительству, издаются специальные журналы и пособия» [3, с. 8]. Наряду с современными хроматическими валторнами существует, таким образом, их исконный диатонический «прообраз», который и определяет специфику инструмента на пути его эволюции в направлении универсализма.

Эволюция валторны, охватывающая почти трехсотлетний период – от барокко до наших дней, определяется потребностями музыкальной практики, стилями и жанрами музыки, характерными для тех или иных этапов эволюции музыкального мышления. В барочной практике формируется достаточно пестрая картина использования валторн. Это касается и их функций в оркестре и ансамбле, а через них – использования различных строев инструмента. Строи исполь-

зовались как тембровые краски, среди которых выделялись низкие (В, С) и высокие (D, S, E, F, G, A, В). Уже тогда в барочном «стиле симфоний» (так назывались любые разновидности инструментальной музыки) формируется представление о стиле валторн, определявшемся как «пышнозвучный» (А. Кирхер) (цит. по: [7, с. 228]).

С развитием гармонической тональности и гомофонии натуральные валторны и их громоздкие наборы с разными строями начинают оснащаться механизмами для перестройки – кронами (инвенциями). Считается, что они были изобретены в середине XIII века дрезденским валторнистом А. Й. Хамплем. Ему же принадлежит и открытие способа получения т. н. закрытых звуков путем введения правой руки исполнителя в раструб инструмента. Как отмечает Г. Благодатов, «это позволило извлекать хроматически измененные звуки и корректировать высоту нечисто звучащих 7-го и 11-го тонов натурального звукоряда. Однако звучание валторны, отличавшейся благородным и поэтичным тембром, становилось сдавленным, трескучим, поэтому композиторы редко применяли “закрытые” звуки» [3, стб. 654].

Особенно это ощутимо в оркестровой практике использования валторн. Как считает Г. Берлиоз, «даже сам Бетховен крайне осторожен в применении закрытых звуков, если не поручает валторнам solo» [2, с. 322]. Закрытые звуки валторны – не собственно звуковысотный, а темброво-колористический прием, к которому прибегают «почти всегда ради какого-то выдающегося эффекта» [2, с. 322]. Тембровая репрезентативность натуральных валторн свойственна в большей степени представителям классицистского стиля, чем для последующих трактовок этого инструмента у романтиков. «Осторожное» применение закрытых звуков на валторне, по Г. Берлиозу, «бесконечно лучше противоположного, устроенного теперь большинством французских и итальянских композиторов и заключающегося в том, что для валторн пишут совершенно так же, как для фаготов или кларнетов, не считаясь с огромной разницей между закрытыми и открытыми звуками и между одной частью закрытых звуков и другой» [2, с. 322].

Эти замечания Г. Берлиоза, сделанные еще в середине XIX века, ценны не только с практической, но и с эстетической точки зрения. Ведь критерий удобства исполнения, учитываемый композитором, всегда неотъемлем от художественного результата. Семейство нату-

ральных валторн достаточно многообразно, чтобы композиторы и исполнители могли пользоваться его ресурсами, что характерно как тенденция в развитии «образа» валторны в музыке XX века.

Натуральные валторны, для которых писались классические сольные концерты, значительно выигрывают в исполнении подобных произведений по сравнению с хроматическими вентильными. Примерами аутентичного стиливого их использования могут быть интерпретации выдающимися современными исполнителями концертов В. А. Моцарта для валторны с оркестром. Так, В. Буяновский, представитель российской валторновой школы, все четыре концерта венского классика виртуозно играл на натуральных валторнах предписанных композитором строев: Концерт № 1 – на валторне строя *in D*; Концерты № 2–4 на валторне строя *in Es*.

Ратуя за «глубокое знание инструмента, хороший вкус и здравый смысл», Г. Берлиоз делает вывод, существенный для композиторского письма для натуральных валторн, актуальный и для современной практики: «Если закрытые звуки не пишутся для какого-либо особого эффекта, нужно избегать, по крайней мере, тех из них, которые звучат слишком слабо и слишком отличаются от других звуков валторны» [2, с. 322]. Говорит Г. Берлиоз и об ансамблях валторн, имея в виду группу валторн в оркестре. Если «в прежних оркестрах было только две валторны, теперь же в распоряжении композитора их четыре» [2, с. 329].

Количественный рост валторнового оркестрового ансамбля от дуэта до квартета был закономерным результатом расширения ресурсов инструмента. Источником здесь была гармоническая модуляционность: при двух валторнах исполнение модуляций ограничено, «даже если полностью использовать закрытые звуки; с четырьмя же, наоборот, даже при желании воспользоваться одними открытыми звуками, добиться этого было бы нетрудно путем переkreщивания строев» [2, с. 330]. Использование четырех валторн разных строев в классицистском оркестре – прием, заслуживающий, по Г. Берлиозу, предпочтения в тех случаях, «когда есть надобность в большом количестве открытых звуков» [2, с. 330].

Не обходит стороной Г. Берлиоз и сложившуюся на его время трактовку «образа» валторны, основные черты которого сохраняются в нем

как генетически исходные. По Берлиозу, валторна – «инструмент благородный и меланхоличный; в тоже время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера». [2, с. 331]. «Меланхолия» и «благородство» звучания валторны сочетаются с широкими, универсальными по образности мелодическими, полифоническими и гармоническими возможностями инструмента, который «легко растворяется в гармоническом ансамбле, и композитор <...> может по своему усмотрению либо показать ее на первом плане, либо дать ей полезную, но неприметную роль» [2, с. 331].

Здесь очерчены фактурные возможности валторнового звучания, выраженные через сочетание в инструменте качеств гомофонной солистичности и фоновости. В звучании валторны и « хора » валторн исходные для тембра инструмента «веселые охотничьи фанфары» (выражение Г. Берлиоза), хотя и часто применяются, давно не составляют основы валторнового мелоса, в котором господствуют подчеркиваемые Г. Берлиозом «меланхолия» и «благородство». Само название «охотничий рог» (или «лесной рог») – скорее «тембровый ярлык» (выражение А. Веприка [9, с. 110]), чем реальное качество звучания инструмента.

Как отмечает Г. Берлиоз, «веселые охотничьи фанфары» можно получить лишь на подлинных охотничьих рогах: «инструмент это мало-музыкальный и его пронзительный, обнаженный звук совсем не похож на целомудренный, сдержанный голос валторн» [2, с. 332]. На валторне можно получить эффект охотничьего рога с помощью приема, определяемого по-французски как *cuvrerlessons* (вызывать металлическое дребезжание в звуке). Достигается этот эффект способом форсирования струи воздуха в трубке валторны, чаще всего на закрытых звуках.

Пафосный, яркий и резкий по динамике и тембру эффект возникает при использовании поднятого раструба валторны (по-французски *ravillon en L'air*), что эффективнее всего звучит на открытых звуках. Соотношение открытых и закрытых звуков, различаемых по качеству репрезентативности для «образа» валторны, дополняется и различиями между самими закрытыми звуками. Тембр и сила звучания зависят здесь от величины отверстия, оставленного в раструбе рукой исполнителя, – чем оно уже, «тем более глухим, более сдавленным становится звук, тем труднее его взять уверенно и чисто» [2, с. 320].

Техника игры с чередованием открытых и закрытых звуков широко применяется не только на натуральных, но и на вентиляльных валторнах, что дает в целом эффект тембрового разнообразия, а также динамические градации, если пользоваться этими «секретами» умело. Современная валторновая практика отличается значительным разнообразием в претворении «образа» инструмента. По-прежнему сохраняется принцип использования валторн в трех жанровых областях – оркестровой, камерно-ансамблевой и сольно-концертной. Однако тембровые и регистровые, а также звуко-динамические ресурсы инструмента трактуются композиторами сугубо индивидуально. Валторновый стиль у композиторов, работающих в жанрах музыки с участием валторн, различается по признакам языка, композиционной техники, а традиционные валторновые «благородство» и «меланхолия» (Г. Берлиоз) дополняются целым рядом, казалось бы, не свойственных инструменту образно-характеристических значений.

Композитору, берущемуся за создание музыки для валторны или валторн (или с их участием), необходимо стилистически согласовать свой музыкальный язык с языком этого инструмента, всей его интонационной исторической памятью. Одной из ведущих тенденций в становлении многогранного «образа» современной валторны является включение инструмента в систему национальной стилистики. На этой основе следует рассматривать практику применения валторн в творчестве композиторов современных национальных школ, в частности, украинской.

Одним из признанных мастеров современного инструментального стиля в украинской музыке по праву считается Л. Колодуб, в творчестве которого системно разрабатываются «образы» различных инструментов, из которых предпочтение отдается духовым. В одном из интервью на вопрос о причинах такого стилистического «уклона» композитор ответил следующим образом: «Для меня каждый инструмент – это как бы существо с собственным – не просто голосом, но и характером, манерами, мыслями. Познать эти характерные признаки – все равно, что изучить еще один иностранный язык. А иностранный язык – это уже целый для тебя мир с историей, этносом и художественным опытом отдельной нации. Когда поймешь, уяснишь это – хочется поделиться, порадоваться вместе с людьми, слушателя-



ми. Вот почему я пишу для разных инструментов, и поле для фантазии тут очень широкое: то, что можно сыграть на кларнете – ни какой другой инструмент не воспроизведет. Поэтому я не понимаю композитора, которому все равно – прозвучит ли тема у скрипки или флейты. Это просто глухота, а скорее – некомпетентность» (цит. по: [4, с. 79] ).

В этом высказывании известного композитора-инструменталиста содержится указание на природу инструментального стиля, который в каждом отдельном случае воплощается, концентрируется в инструменте, имеющем свой «голос», «мир» и «язык». В результате возникает сводное определение стиля инструмента, предложенное в диссертации А. Жерздева: «Стиль инструмента – это особая разновидность видового стиля, определяемого способом его (инструмента) бытия в практике общественного музицирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, в совокупности хранящимися а памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаемыми в конкретных композициях и их интерпретациях» [6, с. 8].

Стиль валторны выступает в контексте этого определения и содержит в качестве констант общий визуально-акустический образ инструмента, его тембр и фактурно-регистровые характеристики, типовую образность (благородство, меланхолия), ориентированность на мелос в его разнообразном выражении. В качестве переменных значений в стиле валторны выступают характеристики «вертикали» целостного стилевого комплекса – от стиля эпохи, школы до индивидуального стиля композитора и исполнителя, жанрового стиля, стиля отдельного произведения для валторны или с ее участием.

Поэтому рассмотрение стиля валторны в каждом возможном ракурсе его изучения конкретизируется в связи с другими стилевыми факторами, что отражается в таких выражениях, как «натуральные валторны в творчестве венских классиков», «валторны в русской музыке второй половины XIX века», «украинская валторна – теория и исполнительская практика», «концерт для валторны», «валторна в творчестве такого-то композитора», «валторновое исполнительство в стиле такой-то национальной школы» и т. д.

Множество параметров рассмотрения валторнового стиля предполагает, тем не менее, опору на органологические свойства инструмента, его «философию», «эстетику», технологию конструкции, по-

сколькx инструмент для музыканта – нечто вроде «живого существа» (Л. Колодуб), которое в музыкальном произведении объединяется в единое целое с его автором и исполнителем.

**Выводы.** Стилевое рассмотрение «образа» инструмента – одна из насущных задач современной органологии. Стиль инструмента складывается исторически и имеет определенную «генную» основу, характеризуемую принадлежностью инструмента к определенному инструментальному семейству, его функциями в практике общественного музицирования с учетом исторической подвижности форм этой практики. Валторна – один из ключевых инструментов медной духовой группы, – пройдя длительный путь усовершенствования конструкции от натуральных до хроматических разновидностей, обрела на этом пути специфические и универсальные способы применения в композиторском и исполнительском творчестве. Сохраняя константы своей, исконно присущей ей образности, валторна стилистически обогащалась переменными образными и технологическими функциями, зависящими от стилового контекста ее использования. В валторновом стиле существуют стабильные (типовой «образ» инструмента) и мобильные (локальные, прежде всего, авторско-стилевые) факторы, требующие всегда конкретного аналитического рассмотрения. В этом и состоял смысл предпринятого в данной статье обзора истории возникновения валторнового стила, в сердцевине которого был и остается чувственно воспринимаемый благородный «образ звучания» этого инструмента.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беленов. Л. Д. *Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусстведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Д. Беленов. — М., 2005. — 38 с.*
2. Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. В 2-х томах. — Т. 2 / [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова / Г. Берлиоз. — М. : Музыка, 1972. — 531 с.*
3. *Благодатов Г. И / Валторна / И. Г. Благодатов // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдеш. — М. : Музыка, 1974. — Т. 1. — Стб. 653–655.*
4. Бутук А. *Левко Колодуб (деякі риси творчого портрету) / А. Бутук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб.*

наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. — Харків, 2001. — Вип. 6. — С. 78–83.

5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. — Л. : Музыка, 1990. — 287 с.

6. Жерздев О. В. Специфіка фактури в музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Жерздев. — Харків, 2011. — 18 с.

7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.

8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.

9. Рыжкин И. Научный приоритет. Об Александре Вернике / И. Рыжкин // Совет. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

10. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // LADAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

**Худяков М. І. Валторновий стиль: генезис, еволюція, константи та зміни.** Статтю присвячено разгляду стилю валторни в аспекті сучасної органології як науки про музичні інструменти. Досліджуються закономірності виникнення та еволюції інструментального мислення в контексті естетичних і практико-стильових завдань, що виникають на певних етапах і періодах музичної творчості. Виявлено візуально-акустичні та технологічні особливості валторни як інструмента, який відрізняється благородством і поетичністю тембру, великим звуковим діапазоном, особливими прийомами для створення колористичних ефектів. Пройшовши довгий шлях розвитку, валторна зберігла типові (константні) риси свого «образу-стилю», які по-різному реалізуються (модифікуються) під впливом жанрів музики та інших стильових факторів – від епохальних, національних до індивідуально-особистісних. Це доводиться, зокрема, на прикладі творчості Л. Колодуба – провідного представника сучасної української інструментальної школи, який відтворює константні властивості інструментів, серед яких і валторна, на рівні жанровості та стилістики національної композиторської і виконавської шкіл.

**Ключові слова:** органологія, інструментальний стиль, «образ» валторни (генезис та еволюція), константи та змінні «образу-стилю» валторни.

**Худяков Н. И. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные.** Статья посвящена рассмотрению стиля валторны в аспекте современной органологии как науки о музыкальных инструментах. Исследуются закономерности возникновения и эволюции инструментального мышления в контексте эстетических и практико-стилевых задач, возникающих на определенных этапах и периодах музыкального творчества. Выявлены визуально-акустические и технологические особенности валторны как инструмента, отличающегося благородством и поэтичностью тембра, большим звуковым диапазоном, особыми приемами для создания колористических эффектов в сфере. Пройдя длительный путь развития, валторна сохранила типовые (константные) черты своего «образа-стиля», по-разному реализуемые (модифицируемые) под влиянием жанров музыки и других стилиевых факторов – от эпохальных, национальных до индивидуально-личностных. Это доказывается, в частности, на примере творчества Л. Колодуба – ведущего представителя современной украинской инструментальной школы, претворяющего константные свойства инструментов, среди которых и валторна, на уровне жанровости и стилистики национальной композиторской и исполнительской школ.

**Ключевые слова:** органология, инструментальный стиль, «образ» валторны (генезис и эволюция), константы и переменные «образа-стиля» валторны.

**Khudyakov N. I. French horn style: genesis, evolution, constants and variables.** The article is devoted to consideration of the French horn style viewed a subject of organology as a science of musical instruments. The tendencies of origin and evolution in instrumental mentality within the context of a esthetic stylistic tasks appearing in definite periods of musical activity are analyzed. Visual-acoustic and technological peculiarities of the French horn, as the instrument characterized by refine and poetic timber, great sound range, specific means for creating colour effects in the sphere of melody and backsound have been revealed. Being developed for a long time the French horn has preserved typical (constant) characteristics of its proper style, that have been modified in diferent ways under the influence of various genres of music and other

style factors – from historical, national to individual. This has been proved on the example of musical activity of L.Kolodyb – a leading representative of modern Ukrainian instrumental school, – who shapes the constant features (characteristics) of the instruments – the French horn among them – according to genres and styles of national composers and interpreters' schools.

**Key words:** organology, instrumental style, a French horn image, genesis and evolution, constants and variables the French horn image style.

УДК 784 : 78.071.2 : 782

*Анна Помпеева*

## **ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «БОЛЬШОЙ» И «КАМЕРНОЙ» (ОДНОАКТНОЙ) ОПЕРЫ**

**Целью** данной статьи является обобщение научных представлений об искусстве сольного пения как составляющей любой разновидности оперного жанра. **Объект** исследования – опера как синтетический жанрово-стилевой комплекс, **предмет** – искусство сольного пения как его составляющая.

Искусство сольного пения – один из источников оперы. Именно в связи с выделением автономного сольного вокального исполнительства возникала оперная культура, в своих первоначальных образцах представлявшая «речитатив с аккомпанементом» (style recitativo), где исполнитель вокальной партии – певец, актер, декламатор – олицетворял образ человеческой личности, ставшей в эпоху позднего Ренессанса центром искусства. Гуманистическое «ядро» оперы как синтетического вида искусства, объединяющего музыку, драму и сценическое действие, никогда не исчезало из оперной эстетики и поэтики, но проявлялось по-разному, в частности, в связи с модификациями сущности самого искусства сольного пения.

Это дает основание А. Стахевичу поставить вопрос о синхронности процессов эволюции оперы и ее составляющей – сольного вокала. Тезис, выдвигаемый автором, – «искусство сольного пения неотделимо от истории оперы» [8, с. 1] – отражает ситуацию, при которой