СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ВАЛТОРНЫ

1.1 Истоки валторновой исполнительской культуры

1.2 Дальнейшее совершенствование валторны, ее место и функции в раннеклассическом периоде развития западноевропейского инструментального искусства

1.3 Утверждение валторны и ее трактовка в музыкальном творчестве эпохи классицизма

II. ВАЛТОРНОВАЯ ШКОЛА В РОССИИ

2.1 Зарождение валторновой школы в России

2.2 Современная школа

2.3 Великие исполнители и педагоги класса валторны

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В настоящее время отечественное искусство игры на валторне представляет собой достаточно большой пласт в российском музыкально-исполнительском творчестве, отличающийся разнообразием форм инструментальной практики, своеобразием стилистики и эстетики игры. Отечественная валторновая школа - самобытное творческое явление, истоки которого лежат в традициях сольной, оркестрово-ансамблевой практики музыкантов прошлого и настоящего. Сейчас в сфере исполнительства на валторне продолжается процесс накопления практического опыта, обогащения репертуара и научно-методического потенциала, что позволяет сказать о прогрессивности воздействия этого хода развития на воспитание новой генерации отечественных валторнистов.

Нет сомнения в том, что продуктивность данного процесса не может обойтись без дальнейшего комплексного выявления и анализа закономерностей в области теории и практики игры на валторне, без определения содержательности выразительных возможностей инструмента, стилистики и интерпретации валторновой музыки. И здесь особое место должно принадлежать серьезному изучению лучших художественных образцов валторновой литературы разных эпох, в том числе сочинений для валторны композиторов венской классической школы, которые прошли испытание временем и заняли достойное место в репертуарном багаже исполнителей-валторнистов.

Исполнение музыки барокко, рококо и классицизма показатель не только уровня исполнительской техники, но и уровня художественной культуры, мастерства современного валторниста, реализуемых им на основе индивидуальной интерпретации, стилистики нотного текста, классических звуковых форм, эстетики музыкального языка и, конечно, художественно-образного видения и творческой фантазии. Стало быть, современный исполнитель, кроме владения всем арсеналом исполнительских и выразительных средств и приемов, должен изучать и понимать законы построения музыкальных произведений далеких нам эпох, постигать секреты их исполнительской «расшифровки» и, в конечном счете, правильно и стилистически оправданно доносить авторский замысел до слушательской аудитории.

Вместе с тем интерпретация музыки прошлых эпох открывает путь к новым исполнительским решениям и поискам, так или иначе связанными как с творчеством конкретного композитора и исполнителя, так и с конкретной исторической эпохой. Исторический опыт показывает, что во всех случаях содержание «ретроспективных» произведений раскрывается по-разному в зависимости от художественной индивидуальности и исполнительского почерка музыканта-интерпретатора. Все это необходимое условие к качественному повышению непосредственно исполнительских результатов и как итог дальнейшее обогащение художественной стороны игры. Другими словами изучение произведений старинных мастеров при соответствующей направленности становится важным средством формирования ценных профессиональных качеств, таких, как интуиция, эмоциональная отзывчивость, музыкально-образное воображение и сопереживание, творческий порыв и т.п.

Мировое валторновое исполнительское искусство предстает сегодня как результат деятельности многих поколений исполнителей-духовиков и педагогов, как результат истории с непрерывно изменяющейся с течением времени формой проявления, мироощущения и эстетикой музыкального художественного восприятия. По мере изменений во времени эта исполнительская культура меняла свой стилистический и эстетический фон, особенно на стыке разных культурных эпох. Современное искусство игры на валторне постоянно обращается к прошлому, к его наследию и живой практик

Согласно культуроведческой концепции Б. Асафьева в основе наблюдения музыки лежит «прежде всего, умение воспринимать ее». В этом «диалоге культур» возникает всегда одна серьезная проблема восприятие и понимание чужих культур, их своеобразия, внутренних взаимосвязей, среды, языка и т.д. в ином, отделенном от нас временном масштабе. Понять природу исполнительской культуры прошлого, в том числе и валторновой, насущная задача исследователей, поскольку музыка в современном мире могучее средство воспитания личности. Обозначившиеся сегодня проблемы и закономерности музыкально-исполнительского искусства, а также законы диалектики художественного прочтения музыки и призвана раскрыть искусствоведческая наука.

Откликом на требование исполнительской практики, на запросы времени стала настоящая научная работа. В ее основе лежит исследование эволюции валторны в западноевропейской музыкальной культуре второй половины XVIII века, а также изучение вопросов интерпретации сочинений для этого инструмента в эпоху венской классической школы. Таким образом, актуальность темы определяется давно назревшей необходимостью проведения целостного музыковедческого и исполнительского анализа наследия мастеров исследуемой эпохи и как следствие этого дальнейшего познания тонкостей многообразного исполнительского процесса валторниста и поиска интегративного подхода в его обучении.

Цель такого рода исследования видится в следующем: проследить исторический путь развития валторны и исполнительства на ней от истоков до конца XVIII столетия; исследовать роль и значение валторны в оперно-симфоническом оркестре западноевропейских стран второй половины XVIII столетия; изложить особенности интерпретации «гармонической музыки» венских классиков с участием валторны.

I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ВАЛТОРНЫ

1.1 Истоки валторновой исполнительской культуры

Несомненно, самым поэтичным инструментом современного оркестра может быть признана валторна. Каждый, впервые приступающий к работе над оркестровой партитурой, на первых порах обычно полагает, что без валторны ему нечего делать в оркестре. Ему всё кажется, что всякое оркестровое звучание только тогда и будет действительно хорошо звучащим, когда в нем будут участвовать валторны.

И это не случайно. Валторна или, как её прежде называли, - рог, действительно звучит настолько обаятельно красиво, что она неизменно приковывает к себе внимание слушателя и невольно покоряет сердце композитора. Привязанность эта к валторне длится обычно довольно долго, и автор, посвящающий своё творчество оркестру, спокойно начинает относиться к этому инструменту только после того, как приобретает достаточно обширный круг знаний и начинает трезво смотреть на оркестр вообще, а на его отдельные составные части - в особенности. Но к валторне, так же, впрочем, как и к арфе, он на многие годы сохраняет и своей душе привязанность, которая проявляется обычно при первом же удобном случае.

Однако можно подумать, что такому увлечению подвержены только начинающие музыканты. Это не совсем так. Валторна возникла настолько давно, что история музыки теряет её следы не только в веках, но даже и в тысячелетиях. Римские воины знали цену этому инструменту, и их легионы насчитывали уже не мало музыкантов, игравших на медных и бронзовых рогах. Александр Македонский (356-323лет до «новой эры») располагал таким рогом, «зычный глас» которого был слышен за пять стадий или в русском исчислении - за четырнадцать с половиной вёрст. И если верить одному монаху-иезуиту, для своей забавы произведшему все надлежащие расчёты и построившему самый инструмент, то этот гигантский рог должны были поддерживать три подпоры, а раструб его в своём поперечном сечении должен был иметь почти восемь футов. Само собою разумеется, на таком роге играть было невозможно, но народная молва с именем Александра Македонского связывает не одно из ряда выходящее событие и не одну удивительную историю возникновения музыкальных инструментов.

В эпоху Средних Веков валторна не имела никакого значения в качестве «музыкального инструмента». Она получила преобладающее распространение в военной и придворной жизни в самом широком смысле этого определения. Каждый воин имел свой собственный рог и многие из них были вооружены так, что могли трубить в свой рог не снимая шлема. Средневековый рог был в таком почёте, что даже высокопоставленные дамы нередко пользовались им, а Анна Бретанская (1476-1514) владела разукрашенным золотыми украшениями рогом, который носила у себя на поясе. Словом, рог в те времена был непременным участником сражения, турнира и псовых охот. Он вдохновлял участников боя и развлекал обитателей средневековых замков. Он служил также благородным призывом к столу сотрапезников.

Старинный рог был известен буквально везде. Его знала Средневековая Европа. Знал его и Средиземноморский Восток. И в зависимости от страны, где этому рогу приходилось действовать, он имел различные очертания и материал, из которого он строился. История сохранила наиболее светлую память о роге, выточенном из слоновой кости. Это был рог рыцарей и звался он «олифаном». Звук его обладал такою мощью, что Шарлёмань (742-814), услыхав призыв о помощи Роланда, распростёртого в беде и несчастье далеко в горах Пиренейского перешейка, поспешил к нему на помощь. Роланд в своей смертельной тоске так неистово трубил, что жилы его шеи лопнули, а рог раскололся надвое. Много лет спустя, этот рог был похищен Карлом IV (1316-1378) и водворён в сокровищнице Собора святого Витта в Праге. Вполне уместно теперь заметить, что материалы, из которых выделывались старинные рога, в той или иной мере были недолговечными и потому мало пригодными для повседневного применения. В связи с этим мастера, выделывавшие рога, всё больше склонялись в пользу металла и в конце концов пришли к мысли подражать в своём производстве рогам животных. На протяжении четырёх столетий - с XII века до конца XVI - они неизменно придерживались именно такой точки зрения и выделывали свои рога в очертаниях не очень искривлённых. Только с началом нового XVII столетия, рог принял современный вид и стал называться «простым рогом» или «натуральной валторной». Простейшей разновидностью натуральной валторны должно признать «охотничьи рога», известные в истории оркестровки под именем trompes de chasse. Их металлическая трубка имела коническое сечение и, начинаясь отверстием в 0,8 сантиметров, достигала у раструба почти 30 сантиметров. Длина такого рога обычно колебалась между тремя метрами для самого высокого строя и пятью метрами- для самого низкого. Наибольшим распространением пользовались охотничьи рога в трёх строях - До, Ре и Ми-бемоль, а количество хорошо звучащих звуков обычно не превышало десяти. Звучность этих «охотничьих рогов» была необыкновенной. Их звук разносился далеко по округе, и ими обычно пользовались при травле «большого» зверя: оленя, лани, косули, серны, вепря, волка или лисицы. Россини увековечил в одном из своих произведений «охотничий сбор», звучавший на этих старинных инструментах восхитительно. Но, несомненно, первым композитором, применившим в оркестре «охотничьи рога» парами, был известный контрапунктист Иоган-Иозэф Фукс (1660- 1741). Однако, во Франции «охотничий рог», как оркестровый инструмент-soto, появился значительно раньше и есть указание, что уже в 1664 году им воспользовался Жан-Батист Люлли в опере Princesse d'Elide.

Тем не менее, при всех достоинствах и красотах «охотничьих рогов», при всей любви к ним современников, инструменты эти долго просуществовать не могли. Правда, десять звуков, которыми располагали старинные охотничьи рога, в скором времени были увеличены за счёт так называемых «закрытых звуков», но и они, в сущности, не решили задачу в полном объёме. Предание рассказывает, что один известный валторнист-виртуоз Антон-Иозэф Хампль (1700- 1771), состоявший при Дрезденском дворе, решил изменить окраску звука при помощи мягкого тампона, вводимого в раструб инструмента. Совершенно неожиданно инструмент зазвучал выше и весь первоначальный звукоряд охотничьего рога переместился на полутон вверх. Таким образом, совершенно случайно был открыт новый способ игры на валторне. В очень скором времени тот же Хампль установил, что обязанности тампона с большей лёгкостью может выполнить рука исполнителя, и с этих пор его нововведение, - по одним источникам появившееся в 1735 году, а по другим-на двадцать пять лет позже, - стало достоянием всех. Теперь уже и самое название инструмента во многом утратило свой смысл. Отныне охотничий рог стал именоваться сначала «ручным рогом», а немногим позже, когда в употребление вошли «дополнительные трубки» или «кроны», - «натуральным рогом» или натуральной валторной.

1.2 Дальнейшее совершенствование валторны, ее место и функции в раннеклассическом периоде развития западноевропейского инструментального искусства

В современном оркестре натуральных валторн уже нет. Они вышли из употребления после того, как были изобретены хроматические или вентильные валторны. Но время, в течение которого происходила замена одних другими, оказалось довольно значительным. Композиторы, а вместе с ними и исполнители, долго не могли примириться с утраченными достоинствами натуральных валторн и потому всячески препятствовали продвижению вперёд вновь изобретенных. Только несомненные преимущества хроматических инструментов, обогативших технические и художественно-исполнительские средства «меди», сломили, наконец, нелепое упорство, заставив отказаться от устаревших натуральных инструментов и предать их полному забвенью. Тем не менее, все наиболее выдающиеся произведения классиков, до Рихарда Вагнера включительно, написаны для натуральных валторн или, в лучшем случае, - для сочетания натуральных и хроматических инструментов. Многие произведения, появившиеся и после 1870 года, иной раз также были предназначены для тех же натуральных инструментов, что в данную минуту сильно уже осложняет дело их прочтенья. В последний раз, как известно, натуральные валторны в партитуре встретились у Римского-Корсакова в «Майской ночи», когда автор, по собственному признанию, пожелал поупражняться в свободном письме для этих давно уже забытых голосов оркестра. Для лиц неподготовленных читать партии натуральной валторны не очень легко, и потому имеет полный смысл дать о ней хотя бы самое поверхностное представление.

Натуральная валторна или в некоторых русских партитурах-рог (по фр. Cor simple, по ит. Corno naturale, Corno a squillo, по нем. Wald-horn, по анг. French Horn), всегда отличалась по мнению современников наиболее разнообразными оттенками своего звучания - от нежной мягкости до неумолимой жестокости, от траурной теплоты до холодящего кровь звенящего тона и от торжественного величия до причудливого озорства. Красота звука старинной натуральной валторны была необычайной. Она звучала «серебристым тоном», забыть который слышавший её хоть раз не был уже в состоянии. Легко поэтому согласиться, что современники долгое время не могли отказаться от натуральной валторны и заменить её хроматической, в те отдалённые времена бывшей действительно не на высоте и звучавшей, в сравнении со старой натуральной валторной, более чем посредственно. Валторна имеет очень удлинённую, довольно узкую трубку конического сечения. Лишь с самой её середины её мензура становится цилиндрической. Заканчивается эта трубка очень широким, красивым раструбом, а её начальная точка имеет воронкообразный длинный мундштук, иногда неправильно называемый «амбушюром». Вся трубка валторны изогнута в круг, имевший у старинных «охотничьих рогов» два, а иногда даже три полных оборота. В более позднее время крутизна оборотов стала меньшей, а поперечник инструмента-соответственно большим. Это изменение стало вполне насущным с той поры, когда валторну перестали держать раструбом вверх, а опустили её вниз, прислонив раструбом к правой стороне груди играющего.

Значительная удлинённость трубки валторны позволяет без большого труда извлекать из неё высокие и вполне благозвучные, выразительные звуки. Несколько коническое очертание сечения трубки или точнее, слегка «коническая мензура» её, придаёт звучанию инструмента теплоту и гибкость, пологий воронкообразный мундштук его сообщает звуку благородство и нежность, а широкий раструб, разбивающий и отражающий звуковые волны, придаёт звучанию валторны относительный блеск и пышность, столь характерную для этого инструмента вообще. Изгиб трубки, как долгое время ошибочно думали, не имеет решительно никакого значения в образовании звука и не оказывает никакого влияния на качество звучания инструмента. Эта особенность сохранилась у него лишь «по традиции», будучи заимствованной от старинного охотничьего рога, внешние очертания которого представлялись наиболее привлекательными и удобными.

Длинная трубка валторны, как уже сказано, позволяет исполнителю без большого труда пользоваться высокими звуками натурального звукоряда. Это значит, что валторна, по причине своей узкой мензуры, с трудом приводит в сотрясение заключённый в ней столб воздуха, не разделяя его на более или менее значительное число долей. На этом основании валторна не в состоянии произвести с достаточной точностью основной звук гармонического звукоряда, принимаемый обычно за величину вполне «теоретическую» и, по сути дела, даже несуществующую. Напротив, остальные ступени натурального звукоряда удаются вполне, и валторна даёт возможность извлечь их в достаточном количестве вплоть до шестнадцатого призвука, а во времена Иогана Себастьяна Баха и до восемнадцатого включительно. Действительная высота звука натуральной валторны определяется только длиной трубки и потому, какова бы ни была эта действительная высота последовательности звуков, партию натуральной валторны, ещё с давних пор, условились писать всегда в одном и том же начертании, принимая за основу звук do малой октавы.

Ноты для валторны пишутся в ключе Sol, за исключением самых низких ступеней, начертание которых требовало ключа Fa октавой ниже его действительного значения. Не вдаваясь именно здесь в подробности этого обстоятельства, достаточно только заметить, что такое мероприятие было вызвано желанием не загружать простых и довольно бедных по количеству звуков партий натуральных валторн чрезмерным количеством добавочных линеек, встречавшихся, в сущности, только в отношении одной ступени звукоряда.

По этой причине, исполнителю было легче принять на веру новое «условное» значение басового ключа, чем утруждать своё внимание прочтением большого количества добавочных линеек или, что ещё того хуже, - участием второго ключа там, где легко представлялось возможным обходиться вообще без него. Надо согласиться с одним вполне существенным обстоятельством, заключающемся в том, что в оркестровом обиходе удерживается обычно только то, что проще и нагляднее. Всё же сложное, запутанное или непривычное, буде всё это даже и более разумным по существу, - никогда не уживается с оркестровыми повадками исполнителей, как бы того не желали сами композиторы или теоретики. Иное значение ключа Fa в партии натуральной валторны является именно такой «нелепостью», таким «пережитком прошлого», против которого ополчились все учёные, доказывая полную несостоятельность его. Однако, люди неучёные, но сидящие в оркестре, думают иначе.

Подлинной «логикой» для них являются не пустые рассуждения людей, далёких от действительной оркестровой жизни, а простые удобства, вытекающие из наилегчайшего решения той или иной задачи. Итак, с давних пор ноты для натуральной валторны принято писать только так где все чёрные нотки условно обозначают «несогласные» с темперированным строем ступени звукоряда, а три звука, изложенные в ключе Fa,- единственные, изображаемые при его посредстве. Ни одна более высокая ступень звукоряда не должна пользоваться не свойственным ей ключом и при всех обстоятельствах должна нотироваться в ключе Sol. Но, чтобы быть точным до конца, должно ещё заметить, что все так называемые «нестройные» звуки натурального звукоряда, в руках старых мастеров имели довольно широкое и постоянное приложение. Так, звуки седьмой и четырнадцатый применялись ими, как «чистая» гармоническая септима, а звуки одиннадцатый и тринадцатый, - как две равноценные ступени чуть пониженного и чуть повышенного одного и того же основного звука. Таким образом, звук одиннадцатый действовал на равных основаниях, как fa-бекар и fa-диез, а звук тринадцатый- как la-бемоль и la-бекар.

Все ступени приведённого звукоряда образуются путём постеленного изменения в положении и давлении губ без участия руки исполнителя, вводимой им в раструб инструмента. Они называются открытыми звуками в отличие от закрытых, получаемых при посредстве большего или меньшего заслонения раструба натуральной валторны. Это заслонение не следует, тем не менее, смешивать с обычным положением руки исполнителя, находящейся теперь всегда в раструбе инструмента и удерживающей, таким образом, валторну в нужном для игры положении. В произведениях более поздних авторов, пользовавшихся натуральными валторнами, объём инструмента обычно простирался до двенадцатого гармонического призвука, тогда как великие полифонисты - Бах и Гэндель, не боялись пользоваться и более высокими ступенями, достигая довольно часто шестнадцатого, семнадцатого и даже восемнадцатого призвука. В этом смысле, искусство позднейших валторнистов утратило способность пользоваться этими крайними ступенями звукоряда, требовавшими при своём извлечении большой точности и осторожности. При делении столба воздуха на большее число долей разница между соседними ступенями становится крайне незначительной и потому малейшая ошибка в положении губ вызывает один звук вместо другого. Впрочем, в оркестровых произведениях XIX века, когда стиль clarino был уже вполне утрачен и забыт, необходимость в столь высоких ступенях оказалась ничтожной. Самые высокие звуки натуральной валторны встречались всё реже и реже и в полной мере стали уже достоянием солистов, для которых не составляло большого труда пользоваться полным объёмом инструмента.

Само собою разумеется, существовавшее положение вещей не могло долго пребывать на точке замерзания. Натуральная валторна с тринадцатью или пятнадцатью звуками своего гармонического звукоряда не могла удовлетворять даже крайне скромным требованиям тогдашних композиторов и они искали расширения своих возможностей в изменении основного строя инструмента. На первых порах музыканты обходились с двумя или тремя строями, получаемыми при содействии «крон» или «вставных дуг» различной длины. Эти «вставные дуги» или дополнительные трубки вводились между главной трубкой инструмента и мундштуком и приводили звучание валторны к желаемой высоте строя. Когда же оказывалась необходимость расширить круг строев ещё больше в сторону их понижения, то приходилось насаживать одну крону вслед за другой, так что в конечном итоге, изогнутая часть валторны вместе с раструбом оказывалась отстранённой от мундштука на весьма значительное расстояние. Это обстоятельство не могло, конечно, удовлетворять взыскательных музыкантов и, дурно отзываясь на исполнении, привело около середины XVIII столетия к новому усовершенствованию.

Оно приписывается дрезденскому валторнисту Хамплю, нашедшему выход в том, что ему представилась возможность пропустить главную трубку один раз вперёд и назад в пределах кругового изгиба инструмента. Образовавшееся, таким образом, «колено», можно было сменять и заменять дополнительными U-обраэными трубками, получившими название «инвенций» или среди оркестровых музыкантов - баранок. Это последнее наименование возникло, несомненно, от способа их применения. При необходимости часто менять строй валторны, исполнитель для удобства нанизывал все эти «дополнительные трубки» или «кроны» на руку, - от локтя до кисти, - вызывая, тем самым, представление о бубликах или баранках, размещённых на руке в виде связки.

Итак, благодаря кронам или добавочным трубкам,-их иной раз называли ещё «переменными трубками» или «переменными машинками»,-основной звукоряд валторны можно .было перемещать на все ступени хроматической октавы. С прибавлением нескольких добавочных ступеней внизу, получалось шестнадцать строев, при чём крайние из них отстояли друг от друга на расстоянии децимы. С давних пор их было принято делить на три объединения, из которых первое заключало в себе шесть высоких строев, охватывавших примерно объём голосов меццо-сопрано и контральто. Из них два первых строя - До высокий и Си-бекар высокий,- никогда не употреблялись, а четыре остальных - си-бемоль высокий, ля высокий, ля-бемоль и соль,- имели значительное распространение в произведениях классиков. Второе объединение охватывало четыре средних строя - фа-диез или соль-бемоль, фа, ми и ми-бемоль. Они соответствовали объёму контральто и тенора, считались наилучшими по качеству своего звучания и представляли больше других средств композитору и исполнителю. Строй Фа почитался главным или основным строем.

Наконец, третье объединение заключало в себе шесть низких строев, соответствующих объёму тенора и баритона,- Ре, Ре-бемоль, До низкий, Си-бекар низкий, Си-бемоль низкий и Ля низкий. Строй До так же, как и строй Си-бекар обычно не получал определения «низкий» по той причине, что высокие строи тех же наименований в оркестре никогда не применялись. Их всегда читали в соответственной октаве и никаких недоразумений в данном направлении быть не могло. Таковы были условия, обязательные для всех без исключения. Высокие же строи До и Си-бекар звучали скверно-они были крикливы, плоски и не очень красивы, и потому не было решительно никакого смысла применять их в оркестре, чего, в сущности, никогда и не оказывалось в действительности.

В зависимости от высоты или глубины строя или в соответствии с большей или меньшей длиной кроны, объём натуральной валторны в действительности подвергался некоторым изменениям в том или другом конце звукоряда. Чем ниже строй инструмента, тем легче удаются ему высокие ступени натуральной гаммы, и, наоборот, - чем выше строй, тем легче .получаются наиболее низкие ступени её. Это явление проистекает от того, что естественные деления, заключённого в трубке инструмента столба воздуха, только тогда совершаются с наибольшей лёгкостью, когда они не слишком малы и не слишком велики. Поэтому, наилучшими строями оказывались средние строи.

Ноты для натуральной валторны любых строев пишутся всегда одинаково и читаются только вниз на интервал, указанный при инструменте. Следовательно, иметь начертанным полный звукоряд валторны ещё недостаточно. Надо знать в каком она строе, дабы определить действительное звучание её звукоряда. Звуки, отмеченные, как «трудные», в более позднее время считались мало употребительными, хотя во времена полифонистов считались вполне доступными при любых обстоятельствах.

Сводя воедино все четырнадцать звукорядов натуральной валторны, - два самых высоких и неупотребительных можно откинуть, - получится полный теоретический объём инструмента в действительном звучании. Он простирается от си-бемоль контр-октавы,- соседний с ним звук ля, как крайне опасный не в счёт,- до фа второй октавы, который относится к валторне в Си-бемоль высоком.

Сочетание различных строев натуральной валторны в оркестре классиков применялось очень редко. Это изобретение относится уже к более поздним временам, когда композиторы-романтики пришли к необходимости, путём соединения двух различных строев, восполнять пробелы основного звукоряда. Всё преимущество этого нововведения заключалось в умении подобрать наиболее для себя выгодное и удобное сочетание строев с тем, чтобы наипростейшими средствами решить поставленную перед собой задачу. Ещё позднее, когда требования к валторнам возросли несоразмерно с их возможностями, композиторы стали объединять три и даже иной раз - четыре разных строя. Особенно широко пользовался сочетанием нескольких строев Глинка, превративший свой «квартет валторн» чуть ли не в хроматический. Искусство Глинки в этом смысле особенно примечательно, так как он обычно избегал пользоваться «закрытыми звуками», полагая их недостаточно хорошими в сравнении с открытыми.

Среди зарубежных авторов большой смелостью в использовании натуральных валторн отличались композиторы-романтики

Условия, при которых производилась перемена строя, были s разное время у разных композиторов различными. Одни придерживались правила не изменять строй валторны на протяжении отдельной части данного произведения. Другие, напротив, находили нужным пользоваться разными строями по мере необходимости и довольствовались только паузами, в течение которых исполнитель должен был приготовиться к новым условиям. Наконец, третьи, вообще не считались с неудобствами, вызываемыми частыми сменами строев, и меняли их вполне произвольно, нарушая при этом даже меры простой предосторожности. Как легко согласиться, наибольшие хлопоты вызывала замена высокого строя низким, и именно такая последовательность строев встречалась особенно часто. При сочетании нескольких строек подобные затруднения в значительной степени сглаживались.

Как уже известно из предыдущего, звукоряд натуральной валторны сильно отличается по точности своего звучания от принятого в европейской музыке «равномерно-темперированного строя». О четырёх «нестройных» ступенях - седьмой, четырнадцатой, одиннадцатой и тринадцатой, было уже много сказано в своё время. Все же остальные ступени натуральной гаммы также несколько отличаются от «темперированных», но это отличие оказывается в действительности не настолько значительным, чтобы производить явно неприятное впечатление. Напротив, их относительная «нестройность» способна в иных случаях вызывать чарующее ощущение, отдельные мелодические сочетания которых давно уже получила в музыке прозвище «золотых ходов». Так, оба ми - звуки пятый и десятый, и высокое си - звук пятнадцатый, всегда звучат чуть ниже соответствующих ступеней темперированного звукоряда. В сочетании с другими ступенями гармонического звукоряда и в соединении с прочими инструментами оркестра, они никогда не производят неприятного впечатления на слух. Напротив, соединённые с одной из октав основного тона - звуками вторым, четвёртым, восьмым и даже шестнадцатым, или с одной из его квинт - звуки третий, шестой и двенадцатый, они образуют ряд терций и секст вполне безупречной точности. Когда две валторны, отделяясь от остального оркестра, исполняют подобное мелодическое построение в виде охотничьего сигнала или позывной попевки, то именно эта «нестройность» их звучания придаёт им особенную поэтичность и прелесть. Присоединение к подобным построениям звука девятого, дела, разумеется, не портит и вполне исчерпывает, так сказать, положение о «золотых ходах».

Иначе дело обстоит с «нестройными» звуками, более или менее значительно отличающимися от принятых в оркестре. О звуках одиннадцатом и тринадцатом было уже достаточно много сказано в своё время. Здесь остаётся только ещё раз напомнить, что звук одиннадцатый, постоянно встречавшийся у композиторов первой половины XVIII века, толковался ими то как фа-бекар, то как фа-диез и, очевидно, его природная «нестройность» исправлялась соответствующим нажимом губ. Напрасно думают, поэтому, некоторые учёные,-например Геварт,-что музыканты того времени проявляли какую-то удивительную терпимость к верности строя этих ступеней. Не имея ещё никакого понятия о «закрытых звуках», появившихся после 1750 года, они, несомненно, знали уже о влиянии давления губ исполнителя на поверхность венчика мундштука. Что же касается тринадцатого звука - звука ля, то композиторами той же эпохи он применялся почти исключительно как ля-бекар. Использование его в качестве ля-бемоль относится уже к более позднему времени, хотя и такое толкование его встречается всё-таки довольно редко. Напротив, звук седьмой - «натуральная септима», мог бы иметь несколько большее распространение по той причине, что в общей гармонии его участие может остаться почти незамеченным, если его звучание не воспроизведено повторно каким-нибудь иным более «точным» голосом оркестра. Тем не менее венские классики-симфонисты Гайдн, Моцарт и их современники совершенно отказались от натурального си-бемоль, тогда как композиторы-романтики не раз находили повод воспользоваться этой удивительной звучностью натуральной валторны. Россини в охотничьей фанфаре из Вильгельма Теля вызвал поразительное впечатление соединением всех участвующих в оркестре валторн, заставляя их брать эту «нестройную» ступень гармонического звукоряда. В точно таком же преломлении звуком седьмым воспользовался Вебер в «хоре охотников» из Эврианты.. По этому поводу Франсуа-Огюст Геварт вполне справедливо замечает, что «отделённая таким образом от всякой гармонии, эта необычайная нота имеет удивительную печать дикости и романтизма». В современных условиях вся прелесть этого звучания утрачивается вполне, так как теперешние валторнисты всегда пропускают звук седьмой и заменяют его открытой ступенью, образуемой действием первого вентиля.

Как уже не раз упоминалось, «закрытые звуки» валторны были «изобретены» или вернее - просто найдены около середины XVIII столетия. Они образуются при .более или менее значительном заслонении раструба рукою исполнителя и обыкновенно различаются по своему качеству. Наилучшими «закрытыми звуками» оказываются те, понижение которых требует наименее значительного заслонения раструба или, что в данном случае одно и то же, - наименьшего введения руки в раструб инструмента. В этом случае соответствующая ступень звукоряда понижается не менее, чем на полтона, и все «закрытые звуки", образованные именно таким способом, оказываются наилучшими. Их четыре - по числу «нестройных» ступеней натурального звукоряда. Прежде всего, это звук одиннадцатый - фа-диез, превращённый путём заслонения раструба в безупречно чистый фа-бекар.

Он является первым закрытым звуком, применённым в оркестре классиков, которым уж Бетховен воспользовался в увертюре к Фиделии.

Три следующие ступени - звук тринадцатый ля-бекар превращённый в ля-бемоль, и звуки седьмой и четырнадцатый - си-бемоль, пониженные до ля-бекар и требующие только незначительного заслонения раструба, вместе с одиннадцатым, оказываются наилучшими «закрытыми звуками». Они обладают превосходной, чуть затуманенной звучностью, впрочем, не настолько заметной, чтобы их отмечать oco6i При более значительном введении руки в раструб инструмента, получается полное понижение на точный полутон всех остальных верных ступеней натурального звукоряда. Таким образом, весь объём валторны оказывается мгновенно перемещённым на один полутон вниз.

Итак, современная хроматическая валторна (по фр. Cor a pistons, по ит. Corno a macchina, по нем. Ventilhorn, по анг. Valve-Horn), в своём устройстве приобрела дополнительный механизм, позволивший сочетать в одном и том же инструменте последовательность семи различных «крон» или «перемещений», считая и исходное положение строя. Таким образом, то затруднение, которое долгие годы мешало подлинному художественно-техническому развитию валторны, оказалось преодоленным в простом, но очень остроумном устройстве «вентильного механизма». Здесь нет большой необходимости ещё раз повторять о разнице в устройстве вентилей и пистонов. Их конечная цель сходится в одном и том же Действии, а пути, которыми они приходят к её достижению .не столь уже важны для современного композитора. В русском оркестровом обиходе пистоны, изобретённые во Франции, не имеют никакого распространения и все без исключения русские оркестры пользуются только инструментами с «вращательными вентилями».

Все ступени современной хроматической «двойной» валторны обладают исключительной полнотой, точностью, красотой и однородностью звука. Если не считать нескольких самых низких «дополнительных» ступеней, то звукоряд валторны в точности совпадает с объёмом бас-кларнета или фагота, и в сравнении с ними имеет даже некоторые преимущества. Нижняя часть звукоряда обладает несравненной полнотой и сочностью звучания, ничуть не уступающей напряжённости фагота или драматичности бас-кларнета. Только «характеристичность» валторны в этом нижнем отрезке звукоряда оказывается менее яркой н менее острой. Но такой не очень существенный пробел восполняется необычайной глубиной и поэтичной проникновенностью «середины». Именно красоте этой средней части своего звукоряда валторна обязана неизменному вниманию композиторов, которым они окружили этот поэтичнейший голос современного оркестра. Напротив, самые верхние ступени валторны лишены тщедушности, сдавленности и некоторой бесцветности, которой наделены крайние верхние ступени фагота отчасти и бас-кларнета в особенности. Напряжённость «верхов» валторны при полном сохранении присущей им выразительности, не знает себе равных ни среди медных инструментов оркестра, ни, тем более, среди деревянных духовых, если не считать альтового саксофона во многом близкого валторне. Только одна бас-труба из семейства «меди» может в этом смысле соперничать с валторной, но её деятельность в оркестровой музыке современности, к сожалению, ничтожна.

1.3 Утверждение валторны и ее трактовка в музыкальном творчестве эпохи классицизма

Валторна как духовой инструмент медной группы появилась в сере дине XVII века вследствие новых идейно-эстетических потребностей музыкального искусства, прежде всего в области оркестрово-исполнительской практики. Введение охотничьих рогов в состав оркестра, несомненно, является заслугой Ж.Б.Люлли, который применил их впервые в дивертисменте балете к комедии Мольера «La Princesse d'Elide», поставленном в 1664 году в Версале. В дальнейшем, в результате усилий французских мастеров и музы кантов, в 1680 году на основе охотничьего рога была создана первая оркестровая натуральная валторна.

Вскоре после своего появления валторна выходит за пределы Франции и находит широкое применение сначала в Богемии, а затем в других западно европейских странах и в России.

Замечательные темброво-звуковые свойства валторны (выразительность, певучесть и гибкость, способность к тонким динамическим градациям) обеспечили ей огромную популярность и выдвинули в число ведущих инструментов оркестра XVIII века. В это время переживает подъем не только оркестровое, но и сольное и ансамблевое исполнительство на валторне, чему способствовала система обучения игре на духовых инструментах в странах Западной Европы (консерватории в Италии, институт «Бедных школьников» в Германии, всеобщее музыкальное обучение в Чехии и т.д.) и в России (крепостные оркестры, театральные школы, воспитательные дома, инструментальные классы Придворной певческой капеллы).

Музыкальная культура западноевропейских стран XVIII века дала образцы индивидуальной трактовки темброво-звуковой палитры валторны, раскрыв свойственные ей певучие качества. Выдающуюся роль в становлении валторны как концертного, ансамблевого и оркестрового инструмента сыграли А.Вивальди, Г.Ф.Телеман, Г.Ф.Гендель, К.Глюк, И.С.Бах, однако высшей точки развития валторна достигла в музыке композиторов венской классической школы - И.Гайдна, В.Моцарта и Л.Бетховена. Без эволюции валторны трудно представить историю развития военно-духовой музыки того времени.

Западноевропейские композиторы создали для валторны обширную концертную и ансамблевую литературу, не потерявшую своего значения до наших дней. Она и сейчас входит в концертный репертуар валторнистов, в учебные программы музыкальных училищ и вузов, в программы Всероссийских и Международных конкурсов.

На основании результатов исполнительского анализа концертных сочинений для валторны композиторов эпохи классицизма, автор приходит к выводу о том, что они заключают в себе сложные художественные и технические задачи, способствующие развитию всех компонентов исполнительского мастерства валторниста. Можно с уверенностью утверждать, что сольная литература для валторны XVIII столетия служит воспитанию чувства стиля, общей музыкально-исполнительской и эмоциональной культуры валторниста.

Приводимые в исследовании практические рекомендации и указания по исполнению сольных произведений, трактовка динамики, артикуляции, темпа, мелизмов и т.д. не являются чем-то единственно возможным. Музыка XVIII века предоставляет валторнисту достаточный простор для реализации творческих намерений.

Изучение музыки прошлого не должно замыкаться только рамками репертуара своего инструмента. Чтобы осмыслить музыку той или иной эпохи, нужно проиграть много сочинений оперной, симфонической, сольной, ансамблевой литературы композиторов XVIII столетия и таким образом постичь их образно-эмоциональный и интонационный строй.

Задача интерпретации музыкальной классики XVIII века не может успешно решаться без учета достижений современной музыкальной науки в области исторического и теоретического музыкознания, без учета работ по общей и частной методикам преподавания игре на духовых инструментах.

Разработка вопросов исполнения старинной музыки находится в тесной зависимости от состояния развития истории, теории и практики игры на валторне. Становится ясным, что дальнейшее развитие исполнительского искусства невозможно без серьезного осмысления вопросов теории и истории исполнительства, решения актуальных проблем современной педагогической мысли. А это удел будущих исследователей-духовиков.

И последнее: успешное освоение творческого наследия классиков XVIII века служит улучшению подготовки всесторонне образованных музыкантов, подъему на более высокий уровень искусства игры на валторне.

II. ВАЛТОРНОВАЯ ШКОЛА В РОССИИ

2.1 Зарождение валторновой школы в России

В России валторна прошла не малый путь. Зачинателем русской валторновой школы был российский валторнист, музыкальный педагог и композитор, по национальности немец, профессор Санкт-Петербургской консерватории, основатель валторновой школы в Санкт-Петербурге Фридрих Христианович Гомилиус. Получил музыкальное образование в Дрездене, изучая виолончель у Фридриха Августа Куммера и валторну у Мошке. В 1830-х годах был первым валторнистом военного оркестра в Дрездене и возглавлял известный квартет валторнистов.

В 1838 году Гомилиус переехал в Россию. Он поселился в Санкт-Петербурге и получил работу первого валторниста в оркестре Императорского театра, где он играл до 1876 года.

С 1873 (по другим данным с 1870) по 1899 год был профессором класса валторны в Санкт-Петербургской консерватории, фактически положив начало профессиональному обучению игре на этом инструменте в Петербурге и в России. Наиболее известный из учеников Фридриха Гомилиуса — Ян Тамм, который стал его преемником как на должности солиста оркестра Мариинского театра, так и профессора консерватории. В течение более чем 25 лет Гомилиус являлся одним из директоров Санкт-Петербургского филармонического общества. Таким образом можно сказать, что валторновая школа в России зародилась еще в конце XVII века.

2.2 Современная школа

Российское музыкальное образование заслуженно считалось одним из лучших, а инструменталисты, закончившие наши музыкальные вузы, работают в оркестрах, ансамблях и музыкальных учебных заведениях всего мира. Русская школа игры на валторне всего полвека назад была уникальной и неповторимой, отличаясь от других исполнительских школ красотой звучания инструмента и духовной насыщенностью музыкального исполнения. В настоящее время русская валторновая школа переживает состояние кризиса. Свидетельством этого являются снижение исполнительского мастерства отечественных валторнистов, тенденция к утрате исполнительских традиций, резкое сокращение научных исследований в области теории и методики обучения и, как следствие, - падение международного авторитета школы. Задача возрождения русской валторновой школы требует выявления причин, вызвавших её регресс, а также разработки более совершенных методов профессиональной подготовки.

Наиболее значительным преобразованием в методике профессиональной подготовки валторнистов, произошедшим за время существования русской валторновой школы, является внедрение в исполнительскую и педагогическую практику двойной хроматической валторны и последовавший за этим постепенный отказ от валторны в строе "F" (Фа) в пользу инструмента "В" (Си-бемоль). Победы российских валторнистов на международных конкурсах хронологически совпадают с появлением в стране двойных хроматических валторн. Последовавший за этим регресс русской валторновой школы совпадает во времени с переходом на валторну "В" как основной инструмент при обучении отечественных валторнистов. Но связать воедино эти факты сложно в силу того, что серьёзные социально-экономические преобразования в России, которые произошли в этот же временной отрезок и отразились на состоянии отечественного музыкального исполнительства, маскируют такое, казалось бы, незначительное на фоне глобальных социальных процессов изменение исполнительской деятельности валторнистов, как тип используемой в обучении валторны.

Профессиональное внимание большинства педагогов и исполнителей того времени было сосредоточено на создании учебно-методических пособий и концертного репертуара. Первые труды по теории и методике обучения игре на духовых инструментах часто были универсальными - в них содержались сведения, необходимые для обучения на любом духовом инструменте. Но начиная с 60-х годов прошлого века теория исполнительства на духовых инструментах стала интенсивно развиваться от общего к частному. Авторы большинства работ стали стремиться к более глубокому изучению проблем, относящихся к вопросам игры на конкретном духовом инструменте. Значимым событием для валторнистов стало появление в 1957 году книги А.И. Усова «Вопросы теории и практики игры на валторне», в которой анализировались основные компоненты исполнительской техники валторнистов и методы обучения игре на валторне. Чуть позже появились работы В.Н. Солодуева, А.А. Янкелевич, В.М. Буяновского. Рекомендации, содержащиеся в этих пособиях, обосновывались большей частью личными наблюдениями авторов и носили достаточно частный характер. В то же время их труды внесли неоценимый вклад в разработку отечественной теории и методики обучения искусству игры на валторне.

2.3 Великие исполнители и педагоги класса валторны

Очень много прекрасных исполнителей и педагогов по классу валторны в России, таких как Лифановский Игорь Борисович, Ревелев Василий Александрович, Усов Антон Иванович, Тамм Ян Денисович, Афанасьев Борис Васильевич, Янкелевич Арсений Александрович, Михаил Николаевич Буяновский, Буяновский Виталий Михайлович.

Хочется поподробнее рассказать про эту семью.

МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ БУЯНОВСКИЙ —ВАЛТОРНИСТ и ПЕДАГОГ

Михаил Николаевич Буяновский родился в Петербурге 4 октября 1891 года. Его отец Николай Ипполитович был отличным флеитистом-пикколистом, он играл не только в концертах Придворного оркестра, но и в балетных и оперных спектаклях Эрмитажа, в которых участвовали многие великие русские артисты. Михаил начал заниматься на скрипке у товарища и сослуживца отца К. Михайловского.

Музыкальные успехи сына побудили родителей определить его в консерваторию. Однако за обучение на скрипке надо было платить, а семья нуждалась: в 1901 году Николай Ипполитович ушел на пенсию и лишился казенной квартиры. В консерватории же бесплатно учили лишь на духовых инструментах. После занятий на валторне с М. Бураковичем М. Буяновский успешно выдержал экзамен в консерваторию. Он был зачислен в класс Я. Д. Тамма (1904), где занимался семь лет.

Ян Денисович Тамм (1874—1933), ученик Ф. X. Гомилиуса, окончил Петербургскую консерваторию в 1897 году. Отличный музыкант, человек большой культуры, он был вторым крупнейшим педагогом класса валторны консерватории после ее основания, продолжая высокие профессиональные традиции своего учителя. Тамм состоял также солистом Придворного оркестра и артистом оркестра Мариинского театра. Будучи педагогом, он воспитал целую плеяду исполнителей, среди них К. Ваншейдт и М. Буяновский.

Ян Денисович внес свежую струю в преподавание игры на валторне. Считалось, например, что звуковые качества валторниста зависят только от устройства и индивидуальных особенностей инструмента. Тамм утверждал, что и исполнитель во многом способен обогатить тембровую палитру звучания. Мысль об активности исполнителя, о необходимости музыкально-содержательного обогащения игры стала впоследствии основным принципом методики преподавания М. Н. Буяновского.

По-видимому, Тамм заложил также основы для выработки того исключительно богатого тембром звука, которым обладал Михаил Николаевич. Мягкая, незаметная, красивая атака звука, богатый тон достигались в процессе занятий, при этом большое внимание уделялось положению и активности верхней губы валторниста. Тамм обращал внимание не только на технику игры, но и на художественную сторону исполнения, на общее развитие своих учеников. Он всячески поощрял выступления студентов в концертах консерватории.

Тамм получил большую известность после конкурса на должность первого валторниста в Придворный оркестр, проходившего в форме пробы игры в оркестре. Участникам конкурса давали играть, в частности, соло из балета Делиба «Ручей». В этом соло есть губная трель. Тамм исполнил ее превосходно, все были поражены и даже встали, чтобы посмотреть, кто ее так сыграл.

Класс Тамма в Петербургской консерватории вызывал заслуженное восхищение: всем его ученикам были свойственны общие черты — благородство звучания, тонкая музыкальность.

В 1911 году М. Н. Буяновский блестяще окончил консерваторию. Он получил золотую медаль и диплом свободного художника, в последствии его имя было занесено на мраморную доску.

Исполнительская деятельность М. Н. Буяновского началась в 1907 году в оркестре Русского музыкального общества. Концерты проходили в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии) и в Большом зале консерватории. Вначале он исполнял партию второй валторны, а потом и первой. Уже с 1908 года Буяновский играет первую валторну в оркестре Итальянской оперы, а также участвует в летних симфонических концертах в разных городах России (Железноводск, Екатериноград и других). Особенно памятным был сезон 1911 года в Ростове-на-Дону. В том году богатые купцы Ростовского коммерческого клуба решили собрать у себя лучший оркестр в России. Руководитель сезона известный дирижер А. Б. Хессин пригласил тогда лучших музыкантов России и других стран. Приглашен был в качестве первого валторниста и Михаил Николаевич, игру которого Хессин высоко оценил.

В 1913 году Буяновский поступил в качестве солиста по конкурсу в Мариинский театр, с которым связал свою жизнь на сорок с лишним лет. Впрочем, как он рассказывал, до этого он с В. Лавенделем (он на первую, а Левендель — на вторую валторну) «лихо» выдержали конкурс в оркестр С. Кусевицкого, который собирал музыкантов для гастролей по всему миру. Но служба в Мариинском театре имела много преимуществ, и по совету Тамма Михаил Николаевич поступил туда. Оркестр театра в то время был одним из лучших в Европе. Его главный дирижер Э. Ф. Направник комплектовал оркестр, устраивая фактически международные конкурсы. В оркестре работало много иностранцев, и русским музыкантам пробиться было нелегко. Оркестр Мариинского театра стал средоточием талантливых инструменталистов, он сыграл значительную роль в развитии музыкальной жизни России конца XIX —начала XX века.

Служба в Мариинском театре, общение с выдающимися дирижерами, всегда отмечавшими его игру, участие в спектаклях и концертах с такими великими артистами, как Ф. Шаляпин и Л. Собинов, С. Рахманинов и Я. Хейфец, А. Павлова, Т. Карсавина, С. Преображенская и В. Нижинский, молодой С. Прокофьев, — вся атмосфера художественной жизни России начала нового века поила молодого художника нектаром высочайшего искусства.

Наступили первая мировая война и Октябрьская революция. Буяновский — первый валторнист симфонического оркестра при Политотделе Петроградского военного комиссариата, затем — в оркестре при политотделе Балтийского флота. Но работа в Мариинском театре не прекращалась. С большим энтузиазмом проходили спектакли для нового слушателя, для солдат и матросов. Было холодно, играли в морских бушлатах. Буяновский был свидетелем и непосредственным участником преобразований, происходивших в нашей стране.

Сразу же после революции началась педагогическая деятельность Михаила Николаевича. В грозные годы гражданской войны по личному указанию В. И. Ленина в голодном Петрограде была открыта детская музыкальная школа для детей рабочих (ныне детская музыкальная школа Ленинского района Ленинграда). Буяновский организовал там класс валторны, активно содействовал открытию и работе других духовых классов. Он занимался с военными музыкантами, с участниками самодеятельности.

В 1920 году решением Художественного совета Петроградской консерватории Буяновский был зачислен преподавателем по классу валторны. Начался следующий интереснейший этап в его жизни. Постепенно накапливается педагогический опыт, и вскоре Буяновский становится самым авторитетным специалистом по медным духовым инструментам в Ленинграде. В 1926 году его утвердили в звании профессора. Продолжается и исполнительская деятельность музыканта. Он получает всеобщее признание как выдающийся исполнитель-валторнист. «Я слышал восторженные рассказы старых музыкантов об исполнении отцом партии валторны в операх Вагнера, Римского-Корсакова, Чайковского. Помимо игры в опере отец часто выступал в камерных концертах. Квинтеты Моцарта, Бетховена, Римского-Корсакова, трио Брамса звучали в Малом зале имени Глазунова, по радио. Довольно часто он играл в оркестре филармонии» вспоминал сын М. Н. Буяновского Буяновский Виталий Михайлович.

Своим исполнительским стилем М. Н. Буяновский утвердил новую интерпретацию валторны как инструмента большого диапазона выразительных средств. Его манера игры, основанная на пекии, была неразрывно связана с русским национальным искусством. Слушателей восхищала благородная напевность, тонкая фразировка, выразительное завершение, фраз, таяние, филировка звука. Сам звук был необыкновенно богат обертонами, он был и упругим, и гибким в своей динамике, то летящим и парящим в пространстве, то проникающим в какие-то неведомые глубины. И всегда в звуке ощущалось что-то, что нельзя выразить словами, и это всегда волновало.

Все оркестранты предвкушали художественное наслаждение от его сольных фраз в «Онегине» и особенно в «Чародейке» (сцена Кумы и Княжича, сцена в лесу). Казалось, и публика ждала его звуков. В чем же секрет обаяния его игры? В интуиции, в звуковом музыкальном даре. Но это не все. Дело заключалось в глубочайшем проникновении исполнителя в замысел композитора. Он никогда не подчинял музыку себе, а подчинялся ей сам. Это было и одним из принципов его педагогики.

М. Н. Буяновский явился одним из создателей методики преподавания игры на духовых инструментах. Новые жизненные принципы, приход в консерваторию людей, прежде не имевших возможности учиться, требовали изменения существовавших ранее методов обучения, новых программ, нового репертуара. Буяновский подверг переоценке все методическое наследие, обогатил репертуар упражнениями, множеством переложений, ввел новые принципы занятий с учащимися. Почти полувековая педагогическая работа Буяновского — это по существу процесс создания новой, современной валторновой школы. Его методика, объединившая все лучшее, что могла дать русская и зарубежная педагогика в области преподавания игры на духовых инструментах, предполагала воспитание валторнистов-художников.

Буяновский учил музыке. Основной принцип его работы: технология не самоцель, а средство выражения музыкальной мысли композитора — ставил исключительно высокие требования перед учащимися. К сожалению, им не создано трудов по методике, «школы» — отчасти потому, что он был всегда слишком перегружен работой, и потому, что считал главным в процессе обучения живую работу педагога. Теперь, спустя много лет, когда Михаила Николаевича уже нет в живых, его методические установки и различные аспекты педагогического процесса могут быть сформулированы лишь его учениками и теми из них, которые, восприняв его принципы, продолжают обучение валторнистов по его системе. Принципы методики преподавания игры на валторне, школа Буяновского представляют собой совершенно ясную, стройную систему, оправдывающую себя и поныне.

Первый важный момент в работе педагога — отбор учащихся. Физические данные поступающего определялись им очень точно. Внешний осмотр ребенка, краткий разговор, всегда с доброй улыбкой и теплотой, давал ему достаточно точное представление о «пациенте». Часто Буяновский совершенно безошибочно рекомендовал поступавшему тот или иной инструмент. При отборе детей для обучения игре на валторне он придавал исключительное значение остроте музыкального слуха.

Первый урок — постановка амбушюра, знакомство с инструментом. Этот день запоминали многие его ученики.

При обучении детей Михаил Николаевич особое внимание уделял сольфеджированию, считая его основой для развития внутреннего слуха, ощущения высотности, на котором в соединении с амбушюрно-мышечными состояниями и базируется игра на валторне и других медных духовых инструментах. Дети пели различные упражнения, в том числе и легкие этюды из школы Ф. Шоллара. Ребенку, которому рано было заниматься на валторне с полной нагрузкой, рекомендовалось в течение учебного года главное внимание уделять сольфеджио.

В качестве исходного звука для начала обучения Михаил Николаевич всегда предлагал соль первой октавы по написанию. Он считал этот тон определяющим для установки амбушюра, дающим с самого начала правильную ориентацию губных ощущений для всего диапазона инструмента. Почти одновременно, но с некоторым сознательным запаздыванием (он никогда не нагромождал на ребенка множество задач), Буяновский развивал в ученике исполнительское дыхание. Дыханию он придавал очень большое значение и обращал внимание на него при прохождении материала во все годы обучения. Буяновский имел дело как с начинающими учениками, так и с уже играющими и нуждающимися в совершенствовании. Большое число валторнистов (да и не только валторнистов — альтистов, тенористов, баритонистов) начинали у него с первого урока. Детская музыкальная школа Ленинского района, школа-десятилетка при Ленинградской консерватории, районные школы, кружки и духовые оркестры, в которых он работал, консультировал, экзаменовал, составляли огромное поле деятельности музыканта, где приходилось иметь дело с постановкой амбушюра, перестановками. Он умел подсказывать то нужное слово, которое сразу заметно улучшало дело.

Помимо постановки губ, дыхания, отработки основ звукоизвлечения Михаилу Николаевичу часто приходилось кого-либо исправлять, приспосабливать к мундштуку губы какого-нибудь валторниста или тенориста. И всегда он делал это с большим мастерством и терпением.

Буяновский хорошо разбирался в мундштуках и в свое время сам их вытачивал для себя и для многих валторнистов.

После упорядочения постановки, закрепления основ деятельности губ, языка и дыхания в работе с учеником продолжался долгий путь становления музыканта. Подчинение работы исполнительского аппарата требованиям музыки, трудностей технических музыкальным задачам— этими принципами руководствовался Буяновский и его ученики-педагоги.

Учить музыке, развивать музыкальную культуру, вкус, потребность и привычку музицировать в высоком смысле этого слова —и одновременно объяснять приемы, побуждать ученика самого находить необходимые амбушюрные, мышечные ощущения для выполнения пассажа, фразы или отдельного звука в том характере, которого требует автор, — неизменное требование Буяновского как педагога. Точное выполнение нотного текста, дисциплина, воспитание высокого профессионализма — осуществление всех этих задач начиналось с первых же уроков и продолжалось в дальнейшем, на всех этапах обучения.

Огромное значение Буяновский придавал инструктивному материалу. Гаммы и упражнения (для начинающих он всегда писал их сам), последовательность подбора этюдов способствовали развитию валторнистов. Михаил Николаевич никогда не следовал слепо материалам какой-либо одной «школы» или этюдам одного автора. Он давал этюды всегда по выбору из сборников Ф. Шоллара, К. Копраша, О. Франца и Ж. Галлэ. В выборе этюдов он руководствовался полезностью материала и его музыкальными достоинствами. Предпочтение оказывалось этюдам, развивавшим как амбушюрную технику, штрихи, дыхание, тембр звука, так и музыкальность ученика. Все технические приемы, утверждал Буяновский, обусловлены музыкой; сочетание в единстве этих двух начал составляет сущность его метода.

Михаил Николаевич был строг в своих требованиях к ученикам. Он не допускал ни единого неправильно, неритмично исполненного звука или отклонения от текста. Одним из существенных материалов для комплексного музыкально-технического развития учащихся служили этюды О. Франца и особенно этюды Ж. Галлэ. Концертный репертуар занимал большое место в планах учеников Буяновского. Пьесы малой формы и концерты давали возможность развития у валторнистов их музыкальности, вкуса, кругозора, профессионализма. Используя такие произведения валторновой классики, как концерты К. Матиса, «Романс» Н. Вильма, и, конечно, «великий валторновый репертуар» — сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шумана, Р. Штрауса, Гедике, Глиэра, Буяновский постоянно заботился о пополнении репертуара. Он сделал множество превосходных переложений для валторны с фортепиано. Еще при жизни Глазунова с его разрешения была переложена «Песнь трубадура» и добавлены в середине четыре такта из вступления (для того, чтобы валторнист мог вылить воду). Переложены также «Аделаида» Бетховена и «Мелодия» Глюка, Largo Генделя и Andante Гайдна. Но особой страницей этой деятельности отца являются его переложения произведений русских композиторов. Недостаточность русских оригинальных пьес для валторны ощущалась всегда очень остро. Им сделаны транскрипции виолончельных сонат Рубинштейна и Рахманинова, неоконченной сонаты Глинки для альта, «Элегии» Глазунова и большого числа малых произведений русских и советских композиторов. Он очень любил ансамблевую музыку. Его переложения для медного квинтета, для восьми валторн прочно вошли в жизнь ленинградских валторнистов.

В своей педагогической работе Михаил Николаевич не только учил музыке и технологии, он был отличным воспитателем. С первых же уроков ученик попадал под воздействие воспитательной силы большого художника, незаурядной личности. Буяновский внушал ученикам чувство ответственности за дело, он воспитывал в них достоинство музыканта, высокое гражданское чувство.

Немногим педагогам удается оставить после себя смену учеников-педагогов, продолжающих их дело на том же уровне. Ему это удалось. В Москве — Александр Рябинин, в Ленинграде — Павел Орехов и его сын - Виталий Михайлович ведут в вузе работу, целиком основанную на принципах школы М. Н. Буяновского.

«Мне посчастливилось несколько лет играть в оркестре рядом с отцом. Я поступил в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова в октябре 1946 года. Отец играл еще тогда первую валторну. Спустя некоторое время отец решил, что ему лучше будет играть вторую валторну и сидеть рядом со мной (мне поручили первую). И вот я стал проходить его оркестровую школу...» - вспоминает Виталий Михайлович - «Фраза за фразой, нота за нотой — отец указывал, как надо играть. Иногда мне казалось, что он слишком строг. Вспоминая сейчас эти годы, я испытываю к нему чувство величайшей благодарности. Он учил меня подлинному профессионализму».

Михаил Николаевич Буяновский составил целую эпоху в истории исполнительства на духовых инструментах. Он вел большую методическую, издательскую и общественно-музыкальную деятельность. Любовь к жизни, к людям, которых он одаривал добротой своего сердца, составляли неотъемлемое качество этого выдающегося музыканта-гражданина. Многие из тех, кто знал его, всегда вспоминают его с чувством глубокого уважения, сердечного тепла и благодарности.

ВИТАЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ БУЯНОВСКИЙ

Виталий Буяновский (27 августа 1928, Ленинград — 5 мая 1993, Санкт-Петербург) — советский валторнист, педагог и композитор. Солист ЗКР АСО Ленинградской (впоследствии Санкт-Петербургской) филармонии, народный артист РСФСР. Профессор Ленинградской (впоследствии Санкт-Петербургской) консерватории, кандидат искусствоведения. Сын валторниста Михаила Буяновского.

Окончил среднюю специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории в 1945 году и Ленинградскую консерваторию в 1950 под руководством своего отца Михаила Николаевича Буяновского. В 1953 году Виталий Буяновский стал лауреатом первой премии Международного музыкального фестиваля «Пражская весна». После конкурса чешский журнал «Музыкальное обозрение» написал о молодом музыканте: «Буяновский — весьма привлекательный, скромный, простой, но исключительно интеллигентный мастер, с очень совершенной интонацией. Убедительный и спокойный в своем выражении, но способный к активному воодушевлению. Обладает высокой культурой и своеобразной манерой исполнения... Буяновский будто предназначен для профессуры».

В 1946—1956 гг. играл в оркестре Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова, с 1956 г. солист ЗКР Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Помимо работы в оркестре важное место в творчестве Виталия Буяновского занимало камерное музицирование.

На протяжении своей карьеры он регулярно выступал как солист и в составе различных ансамблей камерной музыки, например духового квинтета ЗКР АСО Ленинградской филармонии.

Дмитрий Шостакович писал о Буяновском:

"Буяновский — один из наиболее ярких представителей советской исполнительской школы. Его искусство возвышенно и строго, ему свойствен безупречный художественный вкус, благородство звучания, эмоциональная сдержанность, тонкое умение передать идейно-образное содержание произведения в соответствии с его характером и стилем. Отличительная черта Буяновского на всём протяжении его артистического пути — любовь к камерной музыке".

Виталий Буяновский — автор ряда произведений для валторны и других духовых инструментов, а также для камерных ансамблей.

С 1961 г. Виталий Буяновский преподавал в Ленинградской консерватории, с 1967 г. доцент, с 1973 г. профессор. Среди учеников Виталия Буяновского такие валторнисты, как Фройдис Рее Векре, Андрей Глухов, Сергей Довгалюк, Павел Евстигнеев, Александр Сухоруков, Станиславцес.

Похоронен на Серафимовском кладбище Санкт-Петербурга.

И по сей день русская валторновая школа воспитывает замечательных инструменталистов, таких как:

СЕРГЕЙ ПОЛЯНИЧКО

Окончил Специальную музыкальную школу Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора В.М. Буяновского), затем консерваторию (класс профессора А. Е. Глухова). Занимался факультативно на кафедре оперно-симфонического дирижирования в классе профессора И. А. Мусина.

Окончил Санкт-Петербургский государственный Театральный институт и Санкт-Петербургскую школу телевидения, работал ведущим телевизионных программ.

Лауреат Международного конкурса (2003). В качестве валторниста сотрудничает со многими российскими оркестрами, работает приглашенным концертмейстером группы валторн симфонических оркестров “Heinola Simfonietta” в Финляндии, “Nordicsymphony” в Эстонии и Филармонического оркестра Сантьяго (Чили).

Выступает в составе ансамблей и с сольными концертами, в 2006 году организовал и возглавил «Российский Роговой Оркестр».

ДЕЛИЙ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ

Заслуженный артист РФ, валторнист, кандидат педагогических наук, художественный руководитель Арт-студии «Маэстро».

Делий П.Ю. прошел полный курс обучения в Московской государственной консерватории им.П.И. Чайковского и Московском государственном университете культуры и искусств.

Выступать в концертах начал с 8 лет, когда участвовал в работе агитбригад. В разные годы был солистом ведущих симфонических оркестров страны — Государственный симфонический оркестр «Молодая Россия», Большой концертный оркестр им. Силантьева, Московский государственный академический симфонический оркестр. Работал со многими выдающимися музыкантами современности: М. Ростроповичем, В. Третьяковым, Ю. Башметом, С. Скрипкой, М. Горенштейном, и др. Имеет награды правительственных и благотворительных организаций, благодарность Министра культуры РФ А.С. Соколова.

С 2000 года Делий П.Ю. преподаватель Московского государственного университета культуры и искусств, где читает курс лекций по общей и музыкальной психологии студентам музыкальных специализаций. Преподает камерный ансамбль.

С 2001 года Делий П.Ю. солист коллектива московской государственной филармонии Московского брас квинтета им.Т.А. Докшицера. Неоднократно снимался на телевидении в передачах Первого канала и Телеканала «Культура».

АРКАДИЙ ФИМОВИЧ ШИЛКЛОПЕР

Аркадий Шилклопер (род. 17 октября 1956, Москва) — русский джазовый музыкант, валторнист. В настоящее время живёт в Германии. С 6 лет играл на альтгорне в духовом оркестре при «Доме пионеров» Кунцевского района Москвы. С 1967 по 1974 год был воспитанником Московской военно-музыкальной школы, с 1974 по 1976 год — солдатом срочной службы в оркестре Военно-политической академии им. Ленина.

С 1976 года учился в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (закончил в 1981 году). Параллельно учился в Московской экспериментальной студии джазовой импровизации (1976—1978, позже это учреждение было названо «Московский колледж импровизационной музыки»). С 1978 по 1985 он работал в Большом театре в ансамбле «БОЛЬШОЙ БРАСС-КВИНТЕТ» (BOLSHOJ BRASS-QUINTET). В 1985—1989 годах работал в Московском филармоническом оркестре в ансамбле «MOSCOW HORN QUARTET», и также играл в ансамбле «Три О» вместе с Сергеем Летовым (саксофоны, флейты) и Аркадием Кириченко (туба, вокал).

В 1985 году записал свой первый альбом с контрабасистом Михаилом Каретниковым "Движение".

С 1988 года Аркадий Шилклопер работает в дуэте с пианистом Михаилом Альпериным. В 1990 году к ним присоединился Сергей Старостин, и этот этно-джазовый ансамбль получил название «Moscow Art Trio».

С 1992 года выступает с сольными программами. Дебютный сольный альбом «Hornology» вышел в 1996 году.

С 1995 года участвует в концертах международного ансамбля Pago Libre. В 1998—2002 годах сотрудничал с биг-бэндом Vienna Art Orchestra (Вена, Австрия). В 2000 году организовал трио Mauve с бразильским гитаристом Алегре Корреа (Alegre Correa, также участник группы Джо Завинула) и австрийским контрабасистом Георгом Брайншмидом (Georg Breinschmid). В России регулярно играет в трио с Сергеем Старостиным и контрабасистом Владимиром Волковым, также среди прочих с Сергеем Пронем, Андреем Кондаковым, Игорем Иванушкиным, Олегом Балтагой, Александром Зингером.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Более трех веков бытования валторны в художественной практике закрепили за ней прочное положение одного из ведущих инструментов в оркестре, камерном и сольном исполнительстве.

Пройдя длительную эволюцию от простого охотничьего рога до универсального инструмента широчайших выразительных возможностей, валторна получила на этом пути блистательное воплощение в творчестве великих композиторов прошлого и настоящего, обрела выдающихся, всемирно известных исполнителей-виртуозов, став активным участником концертной жизни, а также предметом исторических, органологических, музыкально-педагогических исследований.

И по сей день она поражает всех своей тембральной выразительностью, заставляет прочувствовать всю связь веков и погрузиться в средневековье. Извлечь звук из валторны — легко, но заставить её петь, неимоверно сложно. Но кто справляется с этой задачей, удостоен высшей похвалы. Я считаю, что наша российская валторновая школа справляется с воспитанием настоящих валторнистов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

валторна венская музыка исполнитель

1. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: Музыка, 1973.

2. Никеева И.А, Фаттахова Л.Р. История музыки: Издание ОмГУ, Омск, 2004.

3. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма: Институт общего среднего образования РАО, 2000.

4. М. Зильберквит. Мир музыки: Издательство «Детская литература» 1988.

5. Болотин С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Радуница, 1995.

6. Г. Риман. Музыкальный словарь — ДиректМедиа Паблишинг, М., 2008. — CD-ROM.

7. Буяновский М. В классах духовых инструментов - Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.

8. Буяновский В. Валторна. М., 1971.

9. Виоле-ле-Дюк Э.-Э. Музыкальные инструменты в средние века - Жизнь и развлечения в Средние века. СПб. 1997.

10. Гинзбург Л. Биографии музыкальных инструментов - Труды МГК. -М., 1960.

11. Гриценко Ю. Некоторые закономерности звукоизвлечения на валторне: Дис. .канд. искусствоведения. Л., 1980.

12. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1.-Л., 1973; ч. II.-Л., 1983.

13. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Ред.-сост. Ю. Усов. -М., 1979.

14. официальный сайт Государственного академического симфонического оркестра России имени Е.Ф. Светланова — http://www.gaso.ru/

15. официальный сайт Санкт-Петербургской Государственной консерватории имени М.А. Римского-Корсакова - http://www.conservatory.ru/

16. официальный сайт Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского - http://www.amkmgk.ru/

17. Свободная электронная энциклопедия ВИКИПЕДИЯ - http://ru.wikipedia.org/