

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЧЖАН ЦЗІНЬЦЮ

УДК 785.6.646.1.034.7/.035.2(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ У СТИЛЬОВІЙ
ПАРАДИГМІ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ / Чжан Цзіньцю

Науковий керівник: **Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, докторка
мистецтвознавства, професорка

Суми – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2025.

Труба - один з найдавніших інструментів у історії людства. Процеси розвитку трубного мистецтва охоплюють кілька тисяч років, переважну частину яких труба виконувала роль сигнально-церемоніального інструменту. Тільки згодом в академічній музиці вона займає місце рівноправного з іншими інструменту. Звичайно вивчення цього виду мистецтва потребує встановлення певних часових меж, «точок» відліку. В якості таких орієнтирів автором праці обрано встановлення мистецьких стильових констант у певну історичну добу. Огляд розвитку трубного мистецтва в системі стильових координат виявляє яскравий і продуктивний період, яким було XVIII століття і впродовж якого відбувалась зміна стильової парадигми від Бароко до Класицизму.

Набуття інструментальним мистецтвом самостійної ролі вплинуло на професійну спеціалізацію труби. У цей час встановлюється техніка гри на інструменті, типи концертного виконавства (сольне/ансамблеве/оркестрове), формується виконавський репертуар. Яскраві, вітальні якості звучання труби якнайкраще відповідали духу та естетичним запитам барокової культури. Отже, найяскравішим жанром трубного виконавства, у якому оптимально виражались ці якості став інструментальний концерт, що мав великий вплив на подальше становлення жанрової системи європейської музики.

Загалом жанру трубного концерту та виконавського репертуару для труби у XVIII столітті – періоду кардинальної зміни мистецьких напрямків

бароко і класицизму – приділено недостатню увагу музикознавців. Деякою мірою ці питання відображені у працях з історії інструментального, у тому числі трубного мистецтва: Д. Альтенбурга (*D. Altenburg*), Р. Далквіста (*R. Dahlqvist*), К. Сакса (*C. Sachs*), Е. Тарра (*E. H. Tarr*), зокрема українських – В. Апацького, В. та Л. Богданових, О. Вар'янка, І. Гишки, В. Громченка, П. Круля, В. Посвалюка, Ю. Тарарака та ін. Проблеми виконавської інтерпретації барокових творів на духових інструментах досліджували М. Букофцер (*M. F. Bukofzer*), П. Вакалюк, В. Горбаль, А. Долмеч (*A. Dolmetsch*), В. Качмарчик, В. Латко, І. Палій та ін. Жанрово-стильовим особливостям інструментального концерту наукові розвідки присвятили С. Бородавкін, П. Вілк (*P. Wilk*), А. Гатчингс і М. Телбот (*A. J. B. Hutchings, M. Talbot*), Г. Енгель (*H. Engel*), Б. Мочурад, В. Посвалюк, М. Т. Райдер (*M. T. Roeder*), В. Ракочі, А. Шерінг (*A. Schering*) та ін.

Однак особливості жанру концерту для труби з оркестром у період стильових трансформацій музичного мистецтва від Бароко до Класицизму не отримали належного вивчення у вітчизняному музикознавстві. Це зумовлює актуальність і новизну теми дисертації та визначає її науково-практичне спрямування, а саме: пошук методологічно вивірених алгоритмів дослідження жанру концерту для труби з оркестром у стильових вимірах зазначеного часу.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати розвиток жанру концерту для труби з оркестром та специфіку застосування інструменту в період стильових змін від Бароко до Класицизму.

У першому розділі розглянуто історико-теоретичні аспекти дослідження еволюції мистецтва гри на трубі. У фокусі уваги опинились питання розвитку музичного мистецтва у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму та органології труби в динаміці стильових змін а також виконавських амплуа музиканта-трубача, які відіграли немаловажну роль у специфіці та формуванні трубного репертуару барокової доби.

Матеріал цього розділу надає підстави для дослідження трубного мистецтва у трьох проєкціях: 1. вивчення процесу становлення трубного інструментарію, а у зв'язку з цим систематизації та функціонального призначення великої кількості різновидів труб у добу бароко; 2. висвітлення жанрової палітри музичних творів, у яких задіяна труба (у тому числі нових на той час жанрів опери, ораторії, концерту, сонати, увертюри тощо); 3. осмислення та узагальнення трубних виконавських традицій XVII – XVIII століть та аналіз основних тенденцій сучасного виконавства в контексті відродження історичного досвіду.

Другий розділ «Концерт для труби з оркестром у музичній практиці барокової доби» присвячено жанровим перетворенням концерту для труби з оркестром та його специфіці у барокову добу. Основну увагу приділено особливостям розвитку жанру інструментального концерту й, зокрема, концерту для труби з оркестром у творчості європейських композиторів першої половини XVIII століття.

В цьому контексті окремого розгляду отримало становлення жанру трубного концерту в Італії (творчість Дж. Тореллі, А. Вівальді, Фр. О. Манфредіні та ін.) та його розвиток у цей період у Австрії та Німеччині (К. Граупнер, М. Мольтер, Й. Г. Ф. Телеман, Й. Ф. Фаш, Г. Г. Штельцель та ін.), а також концерти за участі барокової труби кларіно у творчості Й. С. Баха. Відзначено роль провідних барокових виконавців-трубачів у розвитку жанру (Г. Райхе, Й. Г. Руге, Д. Шор, Й. Г. Хайніш, В. Сноу, К. Пфайфер та ін.).

У третьому розділі «Жанрово-стильові моделі трубного концерту доби Класицизму» висвітлено жанр концерту для труби з оркестром у музичній практиці німецьких композиторів середині XVIII – початку XIX століття. У цьому зв'язку розглянуто специфічні особливості ранньокласичних зразків трубного концерту на етапі становлення (Й. Е. Альтенбург, М. Гайдн, Й. В. Гертель, Л. Моцарт, Й. Б. Г. Неруда, Г. Рейтгер-молодший, Ф. К. Ріхтер та ін.). Відзначається незвичайний блиск і

віртуозність цих творів, що призначались для барокової труби кларіно і теситура сольних партій яких сягає 24 обертону (*соль* третьої октави). Музика цих концертів викликає здивування й захват навіть і нині.

Проаналізовано жанрові інваріанти класичних моделей концертів для труби з оркестром Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля. Розглянуто особливості форми, ладо-тональних зв'язків, оркестрового викладення, взаємодії соліста з оркестром. Охарактеризовано музично-інтонаційні, інструментально-ансамблеві, гармонічні та фактурні особливості творів, а також використання солюючої труби з точки зору виконавської специфіки, тематизму та стилістики. Об'єктивної історичної оцінки здобула роль винахідника клапанної труби з хроматичним строєм А. Вайдінгера, за ініціативи якого були створені ці найзначніші концерти трубного репертуару.

Наукова новизна: у дисертаційному дослідженні *вперше в українському мистецтвознавстві:*

- Висвітлено формування жанру концерту для труби з оркестром у історичній ретроспективі шляхом вивчення еволюції сольного, оркестрового та ансамблевого трубного мистецтва від витоків до класичного періоду включно. У цьому зв'язку розглянуто виконавські амплуа музиканта-трубача барокової доби, обґрунтовано їх взаємозв'язок із формуванням трубного репертуару, у тому числі жанру концерту.

- Простежено траєкторію стильових змін у розвитку музичного мистецтва XVIII століття. Розглянуто їх відображення в жанрі концерту для труби з оркестром крізь призму композиторської та виконавської практики доби. Визначено місце трубного концерту в жанрово-стильовому полі бароко та класицизму в теоретичному та виконавському аспекті. Це надало підстави для чіткого встановлення етапів еволюції трубного концерту зазначеного періоду 1. ранній бароковий трубний концерт (твори італійця Дж. Тореллі та німців К. Граупнера та Г. Штельцеля); 2. бароковий концерт зрілого періоду (*concerto grosso* у творчості А. Вівальді, концерти для труби з оркестром Й. М. Мольтера, Г. Ф. Телемана, Й. Ф. Фаша, вершина Бранденбурзький

концерт № 2 Й. С. Баха); 3. ранньокласичні зразки жанру (концерти М. Гайдна, Л. Моцарта, Й. Б. Г. Неруди, Ф. К. Ріхтера та ін.) 4. класичні моделі трубного концерту (твори Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля).

- Відзначено роль національної складової у формуванні жанру трубного концерту у європейській музиці. Виявлено відмінності концерту для труби з оркестром у італійській та німецькій музиці барокового періоду. Проаналізовано композиційні, драматургічні, формотворчі складові трубного барокового концерту, їх взаємопов'язаність зі специфікою барокової труби кларіно тощо.

- На прикладі концертів для труби з оркестром Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля проаналізовано шляхи трансформації трубного концерту в класичний період. Принципи модифікації жанру досліджено на основі міжжанрових зв'язків, особливостей композиції, тематизму, форми, технічних та виразних можливостей інструменту тощо. Визначено особливості впровадження концерту для труби з оркестром XVIII століття в сучасній концертній та педагогічній практиці.

- Відзначено значення трубного концерту XVIII століття для подальшого розвитку виконавського репертуару, узагальнено здобутки сучасних досліджень з означених питань, систематизовано матеріали про концерт XVIII століття у цілому.

Уточнено наукові поняття щодо етапів розвитку та жанрово-стильових моделей концерту для труби з оркестром барокового та класичного періоду, їх інтонаційних, формоутворювальних, фактурних та образно-музичних особливостей.

Подальшого розвитку набули наукові положення про: жанрову специфіку концерту для труби з оркестром щодо використання інструментів різної конструкції; формування виконавського репертуару з позицій історичного підходу та жанрової класифікації трубного концерту.

Ключові слова: труба, Бароко, Класицизм, стильова парадигма, інструментальне мистецтво, історична динаміка, концерт для труби з

оркестром, concerto grosso, ранньокласичний концерт, органологія, конструкційні особливості інструменту, еволюція оркестру, модифікація жанру, сонатна форма, сонатно-симфонічний цикл, виконавські традиції.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. Вісник НАКККіМ : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 355-360.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308433>

2. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна у музикознавчих вимірах сьогодення. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 84 – 88. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.17>

3. Чжан Цзіньцю, Стахевич О. Г. Ранньокласичний концерт для труби з оркестром у музичному просторі Німеччини. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 3 (6). С. 167-172.

DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.31>

4. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструменту в динаміці стильних змін від Бароко до Класицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 317 – 332.

DOI: <https://doi.org/10.33287/222319>

5. Чжан Цзіньцю, Зав'ялова О.К. Бароковий концерт для труби з оркестром італійських композиторів: шляхи становлення. *Культурологічна думка*: збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2024. № 26. Т. 2. С. 53-60. DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2>

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна як предмет музикознавчого дослідження. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : зб. матеріалів IV всеукр. науково-практ. конференції (09 листопада 2023). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 169 – 170. Режим доступу :

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_09_11_2023-2.pdf

7. Чжан Цзіньцю. Органологія труби у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму. *Сімдесят треті економіко-правові дискусії. Соціальні та гуманітарні науки* : зб. матеріалів міжнар. наукової інтернет-конф. (22-23 березня 2023 р.). <http://www.spilnota.net.ua/ua/article/id-4267/>

8. Чжан Цзіньцю. Стильові амплуа у виконавському репертуарі для труби в добу Бароко. *Захід-Схід: Культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во Ліра-К, 2023. С. 219-222.

ABSTRACT

Zhang Jinqiu. Trumpet Concerto with Orchestra in a stylistic paradigm from Baroque to Classicism. – Qualifying research paper with manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in knowledge 02 – Culture and art, in the specialty 025 – Musical Art. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, 2025.

The trumpet is one of the oldest instruments in human history. The processes of the development of trumpet art span several thousand years. Usually, the study of this type of art requires the establishment of certain time limits, “points” of reference. As such guidelines, the author of the work chose the establishment of artistic stylistic constants in a certain historical period. An overview of the

development of trumpet art in the system of stylistic coordinates reveals a bright and productive period, which was the 18th century, during which there was a change in the stylistic paradigm from Baroque to Classicism.

The acquisition of an independent role by the instrumental art influenced the professional specialization of the trumpet. At this time, the technique of playing the instrument, the types of concert performance (solo/ensemble/orchestral), and the performance repertoire are formed. The bright, welcoming qualities of the sound of the trumpet corresponded as best as possible to the spirit and aesthetic demands of Baroque culture. So, the brightest genre of trumpet performance, in which these qualities were optimally expressed, was the instrumental concert, which had a great influence on the further formation of the genre system of European music.

In general, musicologists paid insufficient attention to the genre of the trumpet concerto and performance repertoire for the trumpet in the 18th century - the period of radical change in the artistic directions of baroque and classicism. To some extent, these questions are reflected in works on the history of instrumental art, including trumpet art: D. Altenburg, R. Dahlqvist, S. Sachs, E. N. Tarr, in particular Ukrainian ones – V. Apatskyi, V. and L. Bohdanovych, O. Var'ianka, I. Hyshka, V. Hromchenko, P. Krul, V. Posvaliuk, Yu. Tararak, and others. The problems of performance interpretation of baroque works on wind instruments were investigated by P. Vakaliuk, V. Horbal, A. Dolmetsch, V. Kachmarchyk, V. Latko, I. Palii, V. Rakochy, and others. Genre and stylistic features of the instrumental concert are devoted to the scientific investigations of S. Borodavkin, M.F. Bukofzer, R. Wilk, A. J. B. Hutchings and M. Talbot, H. Engel, B. Mochurad, V. Posvaliuk, M. T. Roeder, A. Schering and others.

However, the specifics of the genre of trumpet concerto with orchestra during the period of stylistic transformations of Musical Art from Baroque to Classicism have not received adequate study in domestic musicology. This determines the relevance and novelty of the topic of the dissertation and determines its scientific and practical direction, namely: the search for

methodologically verified algorithms for the research of the concerto genre for trumpet and orchestra in the stylistic dimensions of the specified time.

The purpose of the research is to theoretically substantiate the development of the genre of trumpet concerto with orchestra and the specifics of the use of the instrument during the period of stylistic changes from Baroque to Classicism.

The first chapter examines the historical and theoretical aspects of the study of the evolution of the art of playing the trumpet. The focus of attention was on the development of musical art in the stylistic paradigm from Baroque to Classicism and the organology of the trumpet in the dynamics of stylistic changes, as well as the performing roles of the musician-trumpeter, who played an important role in the specificity and formation of the trumpet repertoire of the Baroque era.

The material of this section provides the basis for the study of trumpet art in three perspectives: 1. the study of the process of formation of trumpet instruments, and in connection with this, the systematization of a large number of varieties of trumpets in the Baroque period; 2. coverage of the genre palette of musical works in which the trumpet is used (including the then new genres of opera, oratorio, concerto, sonata, overture, etc.); 3. understanding and summarizing the trumpet performance traditions of the 17th – 18th centuries and the analysis of the main trends of modern performance in the context of the revival of historical experience.

The second chapter “Concerto for Trumpet with Orchestra in the Musical Practice of the Baroque Era” is dedicated to genre transformations of the concerto for trumpet with orchestra and its specificity in the Baroque era. The main attention is paid to the peculiarities of the development of the instrumental concerto genre and, in particular, the trumpet concerto with orchestra in the work of European composers of the first half of the 18th century.

In this context, the formation of the trumpet concerto genre in Italy (the work of G. Torelli, A. Vivaldi, Fr. O. Manfredini, etc.) and its development during this period in Austria and Germany (Ch. Graupner, J. M. Molter, G. F. Teleman, J. Fr. Fasch, G. H. Stölzel, etc.), as well as concerts with the participation of the baroque clarino trumpet in the work of J. S. Bach. The role of leading baroque

trumpeters in the development of the genre is noted (G. Reiche, J. G. Rue, D. Shore, J. G. Heinisch, V. Snou, C. Pfeiffer, etc.).

In the third chapter “Genre-style models of the trumpet concerto of the Classicism era” the genre of trumpet concerto with orchestra in the musical practice of German composers in the mid-18th – early 19th centuries are highlighted. In this connection, the specific features of early classical samples of the trumpet concerto at the stage of formation are considered (J. E. Altenburg, M. Haydn, J. V. Hertel, L. Mozart, J. B. G. Neruda, G. Reiter Jr., F. K. Richter and others). The unusual brilliance and virtuosity of these works is noted, the tessitura of the solo parts reaching 24 overtones (the third octave of the salt), which were intended for the baroque clarino trumpet. The music of these concerts, calculated primarily for the listening effect, causes surprise and delight even today.

Genre invariants of classical models of trumpet concertos with orchestra by J. Haydn and J. N. Hummel are analyzed. Features of the form, ludo-tonal relationships, orchestral presentation, interaction of the soloist with the orchestra are considered. The musical-intonational, instrumental-ensemble, harmonic and textural features of the works are characterized, as well as the use of the salt pipe from the point of view of performance specificity, thematics and stylistics. The role of A. Weidinger, the inventor of the valve pipe with a chromatic system, whose initiative these most significant concerts of the pipe repertoire were created, gained an objective historical assessment.

Scientific novelty. In a dissertation research for the first time in Ukrainian art history:

- The formation of the genre of trumpet concerto with orchestra is highlighted in historical retrospect by studying the evolution of solo, orchestral and ensemble trumpet art from its origins to the classical period inclusive. In this connection, the performing roles of the musician-trumpeter of the Baroque era are considered, their connection with the formation of the trumpet repertoire, including the genre of the concert, is substantiated.

- The trajectory of stylistic changes in the development of musical art of the 18th century is traced. Their reflection in the genre of trumpet concerto with orchestra is considered through the prism of composer and performance practice of the time. The place of the trumpet concerto in the genre-style field of baroque and classicism in theoretical and performance aspect is defined. This provided grounds for clearly establishing the stages of the evolution of the trumpet concerto of the specified period 1. early baroque trumpet concerto (works by the Italian J. Torelli and the Germans K. Graupner and H. Stölzel); 2. Baroque concerto of the mature period (concerto grosso by A. Vivaldi, concertos for trumpet with orchestra by J. M. Molter, G. F. Telemann, J. Fr. Fash, the peak of the Brandenburg Concerto No. 2 by J. S. Bach); 3. early classical examples of the genre (concerts by M. Haydn, L. Mozart, J. B. G. Neruda, F. K. Richter, etc.); 4. classical models of the trumpet concerto (works by J. Haydn and J. N. Hummel).

- The role of the national component in the formation of the trumpet concerto genre in European music is noted. The differences between the concerto for trumpet and orchestra in Italian and German music of the baroque period are revealed. The compositional, dramaturgical, form-creating components of the baroque trumpet concerto, their interrelationship with the specifics of the baroque clarino trumpet, etc., are analyzed.

- On the example of trumpet concertos with orchestra by Joseph Haydn and Johann Nepomuk Hummel, the ways of transformation of the trumpet concerto in the classical period are analyzed. The principles of genre modification are studied on the basis of intergenre connections, features of the composition, thematics, form, technical and expressive capabilities of the instrument, etc. The peculiarities of the implementation of the 18th-century trumpet concerto with an orchestra in modern concert and pedagogical practice have been determined.

- The importance of the trumpet concert of the 18th century for the further development of the performance repertoire was noted, the achievements of modern research on the specified issues were summarized, and materials about the concert of the 18th century as a whole were systematized.

The scientific concepts regarding the genre-style models of the trumpet concerto with orchestra of the baroque and classical periods, their intonation, form-forming, textural and figurative-musical features have been specified.

Scientific provisions on: genre specifics of the concerto for trumpet and orchestra regarding the use of instruments of different designs; formation of the performing repertoire from the standpoint of the historical approach and genre classification of the trumpet concerto.

Keywords: *trumpet, Baroque, Classicism, stylistic paradigm, instrumental art, historical dynamics, concerto for trumpet with orchestra, concerto grosso, early classical concerto, organology, structural features of the instrument, evolution of the orchestra, modification of the genre, sonata form, sonata-symphonic cycle, performing traditions.*

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Zhang Jinqiu. (2024). Instrumental concert from baroque to classicism: ways of modifying the genre. *Bulletin of NAKKKiM: scientific journal*. Issue 2. Pp. 355–360. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308433>
2. Zhang Jinqiu. (2023). Joseph Haydn's trumpet concerto with orchestra in today's musicological dimensions. *Slobozhan Art Studios: scientific journal of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*. Sumy. Issue 3. Pp. 84–88. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.17>
3. Zhang Jinqiu, Stakhevich O.H. (2024) Early classical trumpet concerto with orchestra in the musical space of Germany. *Slobozhan art studios: scientific journal of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko*. Sumy. Issue 3 (6). Pp. 167-172.
DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.31>
4. Zhang Jinqiu. (2023). Trumpet: the history and organology of the instrument in the dynamics of stylistic changes from Baroque to Classicism.

Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M.I. Hlinka. Dnipro. Issue 24 (1). Pp. 317–332. DOI: <https://doi.org/10.33287/222319>

5. Zavialova O.K., Zhang Jinqiu. Barokovyi kontsert dlia truby z orkestrom italiiskykh kompozytoriv: shliakhy stanovlennia [Baroque Concerto for Trumpet and Orchestra by Italian Composers: Ways of Formation]. *Kulturolohichna dumka* : zbirnyk naukovukh prats - Culturological Thought: Collection of Scientific Works. Kyiv : Institute of Culturology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2024. Issue 26. Vol. 2. P. 53-60. DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2>

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

6. Zhang Jinqiu. (2023). Trumpet concerto with orchestra by Joseph Haydn as a subject of musicological research. *Cultural and artistic studies of the 21st century: scientific and practical partnership: a coll. materials IV all-Ukrainian scientific and practical conference* (November 9, 2023). Kyiv. Pp. 169–170. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_09_11_2023-2.pdf

7. Zhang Jinqiu. (2023). Organology of the trumpet in the stylistic paradigm from Baroque to Classicism. *Seventy-third economic and legal discussions. Social and humanitarian sciences: coll. materials of international Scientific Internet Conference* (March 22, 23, 2023). URL: <http://www.spilnota.net.ua/ua/article/id-4267/>

8. Zhang Jinqiu. (2023) Stylistic roles in the performance repertoire for the trumpet in the Baroque era. *West-East: Culture and art heritage*. It is dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H. Skovoroda: coll. of scientific papers. Kyiv. P. 219–222.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Музичне мистецтво у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму: історичний контекст	25
1.2. Органологія труби в динаміці стильових змін	37
1.3. Виконавські амплуа музиканта-трубача у контексті формування трубного репертуару	50
Висновки до розділу 1	61
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ БАРОКОВОЇ ДОБИ	
2.1 Жанр інструментального концерту у XVIII столітті	65
2.2 Концерт для труби з оркестром у творчості європейських композиторів першої половини XVIII століття	79
2.2.1 Становлення жанру трубного концерту в Італії	79
2.2.2 Жанр концерту для труби в Австрії та Німеччині	90
2.3 Концерт за участі барокової труби у творчості Й. С. Баха	104
Висновки до розділу 2	114
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ ТРУБНОГО КОНЦЕРТУ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ	
3.1 Жанр концерту для труби з оркестром у європейській музичній практиці середині – другої половини XVIII століття	118
3.2 Жанровий інваріант концерту для труби з оркестром <i>Es-dur</i> Йозефа Гайдна	131
3.3 Стильові консенсуси концерту для труби з оркестром <i>E-dur</i> Йоганна Непомука Гуммеля	148
Висновки до розділу 3	163
ВИСНОВКИ	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	175
ДОДАТКИ	197

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Один з найдавніших інструментів у історії людства – труба – має власну історію виникнення, формування численних різновидів конструкції, становлення й розвитку технології гри та специфіки виконавського репертуару. В розвитку трубного мистецтва, як і будь-якого іншого, це завжди було пов'язано з практичною затребуваністю інструменту, що визначалось естетичними настановами, стильовими вимірами, художніми пріоритетами та тенденціями музичної творчості певної історичної доби. Але у труби ці процеси охоплюють багатотисячолітній період її функціонування, що значно ускладнює дослідницьке завдання.

Звичайно вивчення кожного виду мистецтва за значний проміжок – від античності до сьогодення – потребує окреслення часових меж, «точок» відліку. В якості таких орієнтирів автор праці обрав процес зміни стильових парадигм, що складається з: встановлення певних стильових констант у певну історичну добу; кульмінації виявлення стильових властивостей у художній творчості; появи наступного стильового напрямку. Огляд розвитку трубного мистецтва саме в системі стильових координат надає підстави виокремити декілька яскравих і продуктивних періодів, позначених надзвичайними пошуками і досягненнями, коли цей інструмент, виходячи на сольні позиції, посідав провідне місце у музичній культурі.

Першим таким періодом у історичному перебігу розвитку трубного мистецтва стала барокова доба. Яскраві, вітальні якості звучання інструменту якнайкраще відповідали духу часу та естетичним запитам монархічно-аристократичної культури, усередині якої в цей час загалом здійснювався процес професіоналізації музичного мистецтва. В цей період відбувається професійна спеціалізація труби як музичного інструменту, встановлюються специфіка (техніка) гри на ньому та типи концертного виконання (сольне / ансамблеве / оркестрове), формується виконавський репертуар. Найяскравішим жанром барокового часу в розвитку трубного виконавства

був концерт для труби з оркестром, що мав великий вплив на подальше становлення жанрової системи європейської музики.

Особливостям формування жанру концерту та виконавського репертуару для труби у XVIII столітті – періоду кардинальної зміни стилістичних напрямків бароко і класицизму – приділена недостатня увага музикознавців. Вирішення цих питань включає вивчення аспектів розвитку трубного мистецтва та виконавських амплуа трубачів у добу Бароко, жанрових та стильових пріоритетів музики зазначеної доби, проблем інструментарію та виконавської практики тощо.

Деякою мірою ці питання знайшли відображення у працях: Д. Альтенбурга (*D. Altenburg*) [138], А. Бейнс (*A. Baines*) [139], Р. Далквіста (*R. Dahlqvist*) [144], Р. Дугласа (*R. S. Douglass*) [202], К. Сакса (*C. Sachs*) [188], Е. Тарра (*E. H. Tarr*) [200] та українських науковців – В. Апацького [5; 6], В. та Л. Богданових [13], О. Вар'янка [16; 17], І. Гишки [21], В. Громченка [28-30], П. Круля [59], В. Посвалюка [81; 83], Ю. Тарарака [111] та ін.

Проблеми виконавської інтерпретації барокових творів на духових інструментах досліджували М. Букофцер (*M. F. Bukofzer*) [143], П. Вакалюк [15], О. Величко [15], В. Горбаль [22], А. Долмеч (*A. Dolmetsch*) [146], В. Качмарчик [40], В. Латко [61], І. Палій [78] та ін.

Жанрово-стильовим особливостям інструментального концерту XVIII століття присвячено наукові розвідки С. Бородавкіна [14], П. Вілка (*P. Wilk*) [208], А. Гатчингса й М. Талбота (*A. J. B. Hutchings, M. Talbot*) [161], Г. Енгеля (*H. Engel*) [147], Б. Мочурада [68], В. Посвалюка [84], М. Т. Райдера (*M. T. Roeder*) [186], В. Ракочі [92-94], А. Шерінга (*A. Schering*) [190], К. Юнга (*P. Young*) [211] та ін.

Однак особливості жанру концерту для труби з оркестром у період стильових трансформацій музичного мистецтва від Бароко до Класицизму не отримали належного вивчення у вітчизняному музикознавстві. Це зумовлює актуальність і новизну теми дослідження «Концерт для труби з оркестром у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму» та визначає її науково-

практичне спрямування, а саме: пошук методологічно вивірених алгоритмів дослідження жанру концерту для труби з оркестром у стильових вимірах зазначеного періоду.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року) та перезатверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 10 від 29 квітня 2024 року).

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати розвиток жанру та специфіку застосування інструменту в концерті для труби з оркестром у період стильових змін від Бароко до Класицизму.

Відповідно до поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Висвітлити передумови формування жанру концерту для труби (становлення сольного, оркестрового та ансамблевого трубного репертуару) в історичній ретроспективі.
2. Визначити виконавські амплуа музиканта-трубача барокової доби та їх вплив на формування трубного репертуару, зокрема жанру концерту.
3. Простежити стильову парадигму розвитку музичного мистецтва у XVIII столітті, розглянути шляхи її відображення в жанрі концерту для труби з оркестром в теоретико-виконавському аспекті.
4. Розкрити специфіку жанру концерту для труби з оркестром барокового періоду в італійській та німецькій музиці.
5. Дослідити трансформацію іманентних ознак трубного концерту в класичний період (на прикладі концертів для труби з оркестром композиторів

Німеччини другої половини XVIII століття, а також Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля).

Об'єкт дослідження: жанр концерту для труби з оркестром в європейській музиці XVIII століття.

Предмет дослідження: жанрово-стильові моделі трубного концерту доби Бароко та Класицизму.

Матеріалом дослідження є по-перше, наукова література, присвячена жанру концерту для труби періоду від Бароко до Класицизму (в тому числі праці музикантів і теоретиків XVII – XVIII століття Й. Кванца, Л. Моцарта, М. Преторіуса та ін.). По-друге, зразки трубних концертів європейських композиторів барокового та класичного періоду (Й. С. Баха, А. Вівальді, Й. Гайдна, М. Гайдна, Й. Н. Гуммеля, Фр. О. Манфредіні, М. Мольтера, Л. Моцарта, Й. Б. Г. Неруди, Г. Ф. Телемана, Дж. Тореллі, Й. Ф. Фаша та ін.)

Методологічну базу дослідження становить комплекс методологічних підходів, серед яких основними є історико-культурологічний (для визначення особливостей розвитку та специфіки європейського трубного мистецтва XVII – XVIII століття, а також модифікації жанру концерту для труби з оркестром означеного періоду), семантико-семіологічний (вивчення особливостей музичної форми, інтонування та інструментального викладення концерту для труби з оркестром), компаративний аналіз (для виявлення відмінностей форми, інтонування, інструментального викладення та технології виконання концерту для труби з оркестром періоду переходу від Бароко до Класицизму), а також мистецтвознавчий, естетичний, соціокультурний підходи для з'ясування особливостей виконавського відтворення концертів для труби з оркестром на різних етапах розвитку тощо.

Методи дослідження. У дисертаційному дослідженні було застосовано комплекс загальнонаукових (індукція, дедукція, описовий та біографічний, метод збору та обробки даних, аналіз та синтез, узагальнення, порівняння, систематизація) та спеціальних музикознавчих методів (діахронний та

хронологічний, аналіз та узагальнення виконавського досвіду, музично-теоретичний та інтерпретаційний аналіз) тощо.

Також застосовано такі методи як історичний (для характеристики органологічних властивостей труби та розгляду виконавських амплуа музиканта-трубача) аксіологічний (для встановлення художньої вартості та об'єктивної історичної оцінки аналізованих концертів для труби з оркестром барокового та класичного періоду), когнітивний (для отримання нових знань щодо розвитку, жанрових особливостей, виконавської специфіки аналізованих творів).

Теоретична база дослідження сформована відповідно до зазначених методологічних підходів за такими напрямками:

- *праці з розвитку духового, у тому числі трубного мистецтва та виконавства* (Д. Альтенбург (*D. Altenburg*) [138], В. Апацький [5; 6], А. Бейнс (*A. Baines*) [139], В. та Л. Богданови [12; 13], О. Вар'янюк [16; 17], І. Гишка [21], В. Громченко [28-30], Р. Далквіст (*R. Dahlqvist*) [144], В. Качмарчик [40], Крет З. М., Цюлюпа С. Д. [57], П. Круль [59; 60], В. Леонов [62], В. Посвалюк [83], Ю. Рудчук [95], К. Сакс (*C. Sachs*) [188], В. Слупський [103], Е. Тарр (*E. H. Tarr*) [200]);

- *історії та теорії жанру концерту* (О. Антонова [4], Г. Бесселер (*H. Besseler*) [141], Й. Г. Вальтер (*J. G. Walther*) [206], А. Гатчингс і М. Телбот (*A. J. B. Hutchings, M. Talbot*) [161], Г. Енгель (*H. Engel*) [147], М. Калашник [38], Й. Й. Кванц (*J. J. Quantz*) [183], Й. Маттезон (*J. Mattheson*) [174], Й. А. Орсен (*J. A. Orsen*) [180], І. Палійчук [79], М. Т. Райдер (*M. T. Roeder*) [186], К. Сакс (*C. Sachs*) [188], І. Успенська [114], А. Шерінг (*A. Schering*) [190] та ін.); *у тому числі жанрово-стильовим особливостям інструментального концерту XVIII століття* (С. Бородавкін [14], М. Ф. Букофцер (*M. F. Bukofzer*) [143], П. Вілк (*P. Wilk*) [208], А. Гатчингс (*A. J. B. Hutchings*) [162], І. Гребнева [24], Б. Мочурад [68], В. Посвалюк [84], В. Ракочі [91-93], О. Соловйова [105], Е. Тарр (*E. H. Tarr*) [197; 198] та ін.);

- *теорії жанру та стилю, музичної форми, основ композиції та інтерпретації* (Н. Герасимова-Персидська [19], Горюхіна Н. О. [23], В. Громченко [27], О. Жукова [32], О. Коменда [46], С. Коробецька [51; 52], О. Котляревська [53], І. Котляревський [54], І. Коханик [55-56], О. Маркова [63], В. Москаленко [66; 67], Г. Омельченко-Агай Кухі [73], О. Потоцька [85; 86], І. Пясковський [88; 89], О. Самойленко [96], Г. Скрипник [100; 101], О. Сокол [104], Б. Сjuta [108; 109], О. Таганов [110], Н. Фоменко [117], Хань Тао [119], Ю. Чекан [121], А. Черноіваненко [122], Л. Шаповалова [131], С. Шип [133-134] та ін.);

- *інтерпретації та виконання творів барокової доби та класицизму* (Н. Арнонкур (*N. Harnoncourt*) [156], П. Вакалюк [15], В. Горбаль [22], Г. Дайкменс (*G. Dikmans*) [145], А. Долмеч (*A. Dolmetsch*) [146], В. Качмарчик [39; 40], І. Коденко [43-44], Т. Колодяжна [45], Ф. Крижанівський [58], Ю. Ніколаєвська [72], Б. ван Оорт (*B. van Oort*) [179], І. Палій [78], Н. Свириденко [97], Н. Сікорська [98], О. Шадріна-Личак [130], Н. Яропуд [137] та ін.);

- *органології та методики гри на духових інструментах:* (Д. Альтенбург (*D. Altenburg*) [138], А. Бейнс (*A. Bains*) [139], Є. Білий [10], І. Гишка (20; 21; 163) Р. Далквіст (*R. Dalqvist*) [144], В. Кашперський [41], Концевич [48; 49], В. Латко [61], Д. Муєдінов [70], Д. Османов [76], О. Палаженко [77], В. Посвалюк [82], Ю. Тарарак [111] та ін.);

- *довідкові, біографічні та монографічні праці з композиторської та виконавської творчості.*

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертаційному дослідженні *вперше в українському мистецтвознавстві:*

- Висвітлено формування жанру концерту для труби з оркестром у історичній ретроспективі шляхом вивчення становлення сольного, оркестрового та ансамблевого трубного мистецтва від витоків до класичного періоду включно. Розглянуто виконавські амплуа музиканта-трубача

барокової доби, обґрунтовано їх взаємозв'язок із формуванням трубного репертуару, в тому числі жанру концерту.

- Простежено траєкторію стильових змін у розвитку музичного мистецтва XVIII століття крізь призму композиторської та виконавської практики доби, розглянуто особливості їх відображення в жанрі концерту для труби з оркестром; визначено місце трубного концерту в жанрово-стильовому полі бароко та класицизму у теоретично-виконавському аспекті.

- Розкрито специфіку відтворення жанру концерту для труби з оркестром у італійській та німецькій музиці барокового періоду. Відзначено роль національної складової у формуванні жанру трубного концерту у європейській музиці, проаналізовано композиційні, драматургічні, формотворчі складові та їх взаємопов'язаність із специфікою барокового інструмента кларіно тощо.

- На прикладі концертів для труби з оркестром композиторів Німеччини другої половини XVIII століття розглянуто моделі ранньокласичних зразків жанру. Аналіз трубних концертів Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля виявив шляхи трансформації жанру в класичний період. Принципи модифікації жанру досліджено на основі міжжанрових зв'язків, особливостей композиції, тематизму, форми, технічних та виразних можливостей інструменту тощо.

- Відзначено роль трубного концерту XVIII століття в подальшому розвитку трубного виконавського репертуару, узагальнено здобутки сучасних досліджень з означених питань.

Уточнено наукові поняття щодо етапів розвитку та жанрово-стильових моделей концерту для труби з оркестром барокового та класичного періоду, їх інтонаційних, формоутворювальних, фактурних та образно-художніх особливостей.

Подальшого розвитку набули наукові положення про:

- жанрову специфіку концерту для труби з оркестром щодо використання інструментів різної конструкції;

- формування виконавського репертуару з позицій історичного підходу та жанрової класифікації трубного концерту.

Практичне значення отриманих результатів. Основні положення, матеріали та висновки дисертації можуть бути використані при написанні наукових праць на відповідну тематику, у виконавській та освітній діяльності професійних музикантів (композиторів, музикознавців, виконавців). Крім того, матеріали роботи сприяють розширенню обсягів знань щодо історії та особливостей жанру концерту для труби з оркестром в європейській музиці XVIII століття, їх використання доцільно при підготовці навчальних курсів: «Історія зарубіжної музики», «Історія виконавського мистецтва», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Методика гри на духових інструментах» та ін., а також в навчально-педагогічному процесі та під час підготовки солістів до виступу на концертній естраді.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2021 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т. ч. *міжнародних*: «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2022); «Сімдесят треті економіко-правові дискусії. Соціальні та гуманітарні науки» (2023); «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, 2024) та *всеукраїнських*: «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2023); «Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури. До 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка» (Суми, 2023).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 публікаціях, зокрема: 5 статей у виданнях, затверджених МОН України як фахові (у тому числі 2 у співавторстві), 3 праці – апробаційного характеру.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (213 найменувань, з них 76 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 198 сторінок, основний текст викладено на 160 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Музичне мистецтво у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму: історичний контекст

Бароко – це надзвичайна доба в розвитку європейського мистецтва, що охоплює період десь від початку XVII – до середини XVIII століття. У розвитку музичного мистецтва це був справжній «прорив» - саме в цей час музика втрачає прикладну, супровідну функцію і набуває самостійності як вид мистецтва. Стосовно музичної творчості термін «бароко¹» був уперше застосований німецьким музикологом Куртом Заксом в 1919 році, а через понад двадцять років підхоплений у статті американського вченого Манфреда Букофцера (1940) [8]. Надалі ще кілька десятиліть років точилась дискусія про те, чи можна об'єднати під одним поняттям кардинально відмінну творчість К. Монтеверді, Ж.-Б. Люлі, Д. та А. Скарлатті, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін. Проте до кінця XX століття термін «бароко» міцно увійшов у музикознавчий ужиток, й нині цим поняттям позначається обширний музичний спадок зазначеного періоду.

Вивчення великого пласту барокової музики надає можливість пов'язати її розвиток з еволюцією нових уявлень та ідеалів, зміною ренесансного світобачення, впливу на мистецтво нових ідей та настроїв. Певною мірою образно-емоційне наповнення барокової музики визначалось економічним розвитком та політичною ситуацією того часу у Європі. Своєю чергою, музичний бароковий ідеал, визначальним чинником якого постало слово, впливав на світовідчуття людей.

Цю ідею задекларували представники флорентійської камерати на чолі з ідейним натхненником та відомим музичним теоретиком Вінченцо Галілеєм

¹ Слово «бароко» ймовірно запозичено з португальського *perola barroca* - перлина химерної форми [3].

під час створення *dramma per musica*. Переконавання, що текст є найважливішим компонентом музичного твору, позначилось й на принципах музичної композиції, де головна роль відводилась слову, а інструментальна частина призначалась для супроводу. Для того, щоб слово було чутно і зрозуміло, щоб звуки інструментів не «затіняли» текст й не відволікати слухачів від його змісту, мелодичний малюнок та його гармонізація не мали бути дуже складними і насиченими [31, с. 14].

Разом з цим магістральним принципом панування словесного тексту, що мав на меті й психологічний вплив на людську свідомість, виникали інші, навіть кардинально протилежні ідеї та думки. Однією з них була та, що в музиці, якщо ми хочемо проникнути в її сутність, треба позбутися слів й сприймати тільки чисте інструментальне звучання. Такий новий підхід до музичного сприйняття, при якому втрачалась конкретність, чіткість образів, по-перших, надавав митцям значно більшу свободу самовираження, а по-друге, сприяв розвитку інструментальної музики як такої.

Завдяки цій установці навіть вокальні композиції – мотети, мадригали чи арії, стали виконуватись інструментально. Зросла й кількість інструментальних п'єс, про їх переважання свідчить значно більша чисельність рукописів інструментальної музики того часу, ніж світських вокальних творів. Це закономірно привело до виникнення інструментального стилю, відмінного від ренесансної вокальної поліфонії, що позначилось на кардинальних змінах музичного письма й загалом композиції.

Захоплення інструментальною музикою викликало зміни й у суспільному житті, де значного розповсюдження набула гра та навчання на музичних інструментах. Поширення інструментального музикування серед нижчих прошарків населення обумовлювало пробудження великого інтересу до нових віянь в мистецтві та ствердження нових музичних тенденцій.

Перш за все, це відобразилось на характері барокової музики, який був емоційнішим, виразнішим та динамічним, порівняно з ренесансним. Прагнення до віртуозності та яскравості виявилось в ускладненні композиції

барокових творів, де майже обов'язковим стало уведення музичних прикрас, імпровізаційних чи каденційних епізодів тощо. Змінився й тип музичного висловлення, в якому «особливостями музичної мови в епоху Бароко було поєднання світського та духовного стилів в одному музичному творі; примхливе чергування поліфонічного та гомофонного-гармонічного викладення музичного матеріалу; звукозображальність» [31, с. 9].

Особливо шанувалась поціновувачами виконавська віртуозність. Але музика бароко не просто надавала насолоду та викликала яскраві й драматичні емоції, вона була спрямована на відтворення героїчних настроїв, виявлення патріотичних почуттів, піднесення душевного стану, й тому підтримувалась владою та церквою. В результатах дії мистецтва на слухачів також вбачається втілення барокових контрастів: з одного боку, прояв гедонізму, отримання задоволення від мистецтва, а з іншого, - героїчні поривання, спрямовані на прояв високих почуттів.

Це позначилось на ствердженні певного естетичного ідеалу доби, який сформувався в Італії – центрі європейського барокового мистецтва. У боротьбі з рухом Реформації католицькій Італії в цей час важливо було утримати лідерство, в чому немаловажну роль відігравали й культурні впливи. Аскетизму та простоті протестантизму італійське бароко протиставляло велич та розкіш архітектури, захоплюючі сюжети живопису, неймовірну насичену пластику скульптури, виразність та принадність музичного мистецтва.

За рахунок ідеологічних хитрощів за допомогою витончених мистецтв і музики стверджувались лідируючі позиції багатих італійських міст-республік. В Генуї, Венеції, Флоренції, Болоньї за прикладом античних були створені академії, куди входили найвидатніші представники науки та художньої, музичної, літературної еліти того часу. Так, учасники вже згаданої флорентійської академії (камерати), прагнучі відродити античну трагедію, стали родоначальниками оперного жанру (Я. Пері, Дж. Каччіні) [31, с. 13-14].

Композитори венеціанської академії розробляли принципи композиції музичного бароко (Дж. Габріелі), вчення про гармонію (Дж. Царліно) та здійснили остаточний перехід до барокового стилю (К. Монтеверді). У болонській школі стверджувалися основи інструментальної музики, митці якої долучилися «до створення нових форм і жанрів, серед яких виділяються церковна соната і сольний концерт для труби» [15, с. 56]. Обидві школи, завдячуючи насамперед діяльності Дж. Тореллі та А. Креллі в Болоньї та А. Вівальді та Т. Альбіноні у Венеції, сприяли затвердженню міцних традицій трубного барокового мистецтва в Італії.

Естетичний ідеал барокового мистецтва – поєднання насолоди і вишуканості з пафосом героїки – в музиці затвердив геніальний венеціанець К. Монтеверді. Його опера «Орфей» (1607) на довгий час визначила основні композиційні принципи нового стилю та тематику оперних творів, основою яких ставали біблійні чи античні сюжети. В подальших операх композитора («Аріадна» (1608), «Битва Танкреда і Клоринди» (1624), «Викрадення Прозерпіни» (1630), «Адоніс» (1639), «Коронація Поппеї» (1642) та його послідовників розвивались новації, впроваджені в першій опері К. Монтеверді [31, с. 17-18].

Крім тематики, яка мала яскраво виражений героїчний зміст і була спрямована на вияв патетики та високих почуттів, до них можна віднести самотійну роль оркестру, який у такому контексті підсилював створення необхідних настроїв та емоцій. А піднесені, патріотичні почуття були саме тим, що кожна італійська республіка намагалась виховати у своїх громадянах.

Запровадження нового музичного стилю з естетичним ідеалом, який засновувався на героїчних сюжетах Античності, сповна відповідало вимогам італійських республік щодо зміцнення етичних устоїв їх мешканців. Така спрямованість мистецтва до вияву героїзму та високих поривань затверджувала громадські основи і спиралась як на композиторську творчість, так і на слухацьке сприйняття. Втілення епічних біблійних та

античних сюжетів передбачало застосування відповідних мистецьких форм, якими в добу Бароко стали опера та ораторія. Основними виразниками героїчних настроїв та емоцій у цих жанрах стали хор та оркестр [8].

Разом з тим, героїка та прояв сильних почуттів вплинули на появу нового гомофонно-гармонічного типу музичного викладення. Суть цієї впровадженої К. Монтеверді новації полягала в тому, що в музичній тканині виокремлювалась провідна, «схвильована» (за К. Монтеверді) мелодія, яка ширяла над оркестровим супроводом. Своєю чергою, це викликало характерні для музики бароко особливості будови: застосування протяжної мелодичної лінії з більш суворим, ніж у ренесансних творах ритмом.

Задекларована вище свобода вираження в бароковому мистецтві у музиці найповніше виявилась у імпровізаційних формах. Наприклад, найяскравішого прояву в опері це здобуло у колоратурах - імпровізаційному «розцвічуванні» вокальних партій, що залежало від смаків, таланту і досвіду співаків. У оперному мистецтві імпровізація послужила підґрунтям для становлення *bel canto* – провідного вокально виконавського стилю XVII – першої половини XIX століть² [31, с. 18].

В інструментальному мистецтві імпровізаційність отримала місце у фантазійних епізодах у фузі чи у концерті. Прикметним в цьому плані був жанр барокового інструментального концерту (від лат. *concerto* – змагання), що набув розвитку в другій половині XVII – першій половині XVIII століття. У протиставленні в ньому сольних і оркестрових партій набув вираження культ борні й поступу, органічний для барокової стилістики. Це надавало творам емоційного напруження, діалогічності викладення, виявляло контрастність і динамізм драматургічного розвитку. Вершиною жанру стали *concerto grosso* Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, А. Кореллі, Дж. Тореллі, які не втратили популярності й у наш час [8].

² У цьому контексті *Bel canto* означає чарівну, гнучку мелодію, що панує над іншими музичними елементами та насичена складними пасажами й прикрасами. Її виконавець (співак-кастрат, сопранист, тенор) був «королем» оперного театру майже до середини XIX століття.

Наприкінці XVII століття основоположні формотворчі принципи барокових жанрів розроблялись представниками неаполітанської школи. Завдяки творчості батька та сина Алесандро та Доменіко Скарлатті стверджується форма арії *da capo*. Її структура *A-B-A* знайшла подальшого розвитку в жанрах сонати, симфонії, увертюри, де активна перша частина *A* змінюється повільною ліричною *B*, повертаюь потім знов до першого динамічного образу. Така будова була розрахована на контраст і примхливість викладення [31, с. 20].

У той самий час популярність музичного мистецтва серед широкого загалу вимагала доступності його сприйняття. Демократичність музичного тематизму, що проявлялась у опорі на пісенні традиції, легкість засвоєння та запам'ятовування, а також відтворення мелодії, стає однією з головних вимог барокового стилю. Вимоги щодо демократичності музичної мови й доступності тематизму для широких кіл слухачів, поряд із залученням аристократичних сюжетів, не мали кардинального протиріччя. У всі часи мистецтво мало враховувати бажання людей а основними з них були, з одного боку, бачити красиве життя з його бурними перипетіями та пристрастями, розкішне вбрання та інтер'єри, а з іншого, – бути при тому зрозумілим людській свідомості.

XVIII століття – це завершальний етап у бароковому мистецтві й перехід до класицизму. Незважаючи на віддаленість за часом та нестачу документальних чи фактологічних даних, сьогодні цей період все більше розкривається як доба бурхливих подій та нестримних пристрастей. Це знайшло свій яскравий відбиток у філософії, в науці, в мистецтві та в побуті. Такими само гострими та глибинними процесами відзначався у це століття й розвиток музичного мистецтва, найпотужнішим зрушенням в якому стала кардинальна зміна стильових напрямів – бароко і класицизму [17, с. 75].

Якщо в XVII – першій половині XVIII століття розвиток європейської музики визначався насамперед оперним мистецтвом, то вже до середини XVIII століття на рівень з оперою вийшли інструментальні жанри: симфонія,

концерт, соната, інструментальні дует, тріо, квартет тощо. Це стало можливим завдяки усталенню формотворчих структур, драматургії та логіки розвитку інструментальної музики. Відтепер саме вона стала виразником глибинних філософських ідей, інтимних почуттів та драматичних життєвих колізій, які раніше було можливо виразити тільки в опері або ораторії за допомогою слова, сценічного руху чи дії.

Зміни суспільної ролі та форм виконання інструментальної музики в цей період у європейській культурі створюють сприятливі умови для розвитку великих інструментальних жанрів. Завдяки загальному поширенню інструментального мистецтва накреслюються нові форми концертного буття, виводячи його за межі придворної культури та аристократичних салонів. Поряд із перевіреними часом церковними концертами, «академіями» чи «музичними колегіями», затверджується практика платних публічних та абонементних концертів, доступних широкому загалу [31, с. 40].

Так, улаштування «Духовних концертів» («*Concertes spirituels*») в Парижі, починаючи з 1725 року, стало прикладом для проведення подібного типу заходів у інших європейських культурних центрах (Відень, Гамбург, Дрезден, Лейпциг, Неаполь, Прага, Стокгольм). Такі форми концертної практики значною мірою сприяли піднесенню та поширенню інструментального мистецтва в Європі. Завдяки загальному поширенню інструментальної музики, в другій половині XVIII століття виникає велика кількість різноманітних інструментальних колективів, з яких деякі згодом отримують всесвітню відомість. Серед найвідоміших – приватний оркестр князів Естергазі, знаменита Мангеймська капела, колектив Гевандгаузу в Лейпцигу та ін.

У цей час все більшої популярності набуває й концертний рух віртуозів, кульмінація якого припадає на 30-40-ті роки XIX століття. Своєю чергою, це стало імпульсом для проведення різних музичних змагань-дуелей. Поширення музичного мистецтва позначилось і на його демократизації, в

першу чергу - появи слухачів з середніх і нижчих прошарків населення (інтелігенція, освічені буржуа), а не тільки аристократії.

До середини XVIII століття музика створювалась для інструментальних колективів з невизначеним складом й принципових відмінностей між оркестром та ансамблем не було. Тобто композитори писали для того ансамблю з невизначеним співвідношенням інструментальних партій, який був у них у наявності. Ця тенденція порушилась тільки в середині століття, коли стали формуватися певні сталі склади приватних капел.

З утворенням постійних колективів, склади яких були розраховані на певне інструментальне викладення, поняття «камерний ансамбль» та «оркестр» диференціюються і протиставляються одне одному. Велику роль у стабілізації оркестрового складу, його уточненні, принципів організації, функцій оркестрових груп певних інструментів відіграв досвід Мангеймської капели, зокрема діяльність і творчість її першого визначного лідера – Яна Стаміца (1717 - 1757) [39, с. 16].

У виконавській практиці цього колективу на перший план висуваються струнно-смичкові інструменти, які починають відігравати провідну роль в оркестрі. Тепле, співоче, рівне звучання, великий діапазон і надзвичайна виразність надали їм змогу виконувати основне навантаження в оркестрі. Розподіл струнно-смичкових інструментів за чотириголосним принципом дозволив сформувати оркестрову фактуру за прикладом хорової: першим скрипкам доручався найвищий голос - сопрано, другим – альтівий, альти виконували тенорову партію, а віолончелі та контрабаси – басову.

Повільніше оформлювалися в оркестрі групи духових інструментів. Група дерев'яних духових від початку була представлена без кларнета. Цей інструмент був уведений до складу оркестру тільки в останньому десятилітті XVIII століття (останні симфонії Й. Гайдна та В. А. Моцарта). Дерев'яним духовим інструментам звичайно доручались середні голоси партитури або дублювання мелодії. Зрідка вони виконували соло, оскільки тембр кожного

мав неповторне тембральне зафарблення й значно вирізнявся на фоні інших інструментів оркестру.

З групи мідних духових інструментів первісно застосовувались тільки труби і валторни, які були головною опорою в кульмінаціях та епізодах з посиленою гучністю (*f*). Їх використання у тутійних місцях сприяло створенню яскравого міцного звучання. З ударних інструментів протягом століття використовувались тільки литаври. Звичайно основним їх завданням була підтримка кульмінацій або ритмічної лінії. Часто литаврам доручалась звукозображальна функція, наприклад, імітація гуркоту грому, пальби з гармат тощо. Але в багатьох партитурах, характер музики яких не вимагав подібних «спецефектів», литаври були загалом відсутні.

Еволюція оркестрового складу, а разом з тим і оркестрового письма природним чином привела до відмови в ансамблі від *basso continuo*. Партія *continuo*, як гармонічна та ритмічна підтримка в барокових творах, у класичному оркестрі стала зайвою, оскільки цю підтримку партії струнних і духових інструментів вибудовували самі³.

Крім оформлення зовнішнього складу оркестру, змінювались і самі інструменти: провідні у бароковій музиці віоли замінили яскравіші та міцніші за звучанням скрипки та віолончелі. Гучне й динамічне фортепіано до кінця XVIII століття остаточно витиснуло інші клавішні (клавесин, клавикорд, клавічембало та ін.). Мало відповідним до стилістики нової доби стало й органне звучання: його основним призначенням залишився супровід церковного богослужіння в католицьких храмах.

Таким чином, до кінця XVIII століття нова стилістика музичної творчості, підґрунтям якої слугував класицизм, та умови концертування викликали повну зміну інструментарію (як оркестрових так і клавішних інструментів). Поряд з цим, відбувалось становлення нових композиційних

³ Склад барокового ансамблю з двох скрипок і *basso continuo* у камерній музиці доби класицизму змінюється на струнний квартет чи квінтет, фортепіанне тріо тощо.

структур та пошуки нових засобів виразності, відповідних до панівного класичного стилю.

У другій половині XVIII століття основною формою інструментальної музики стає сонатно-симфонічний цикл. Така організація музичного матеріалу формувалась поступово, шляхом ретельного відбору найоптимальніших зразків ранніх інструментальних жанрів (*concerto grosso*, старовинної танцювальної сюїти та сонати, фуґи тощо). Старовинна сюїта та концерт привнесли у сонатно-симфонічний цикл принципи циклічності та контрастності між частинами твору. Старовинна соната і фуґа вплинули на систему ладотональних співвідношень, від арії *da capo* був запозичений принцип репризності.

Старосонатна форма, основою якої є старовинна двочастинна форма, зустрічається ще в музиці Й. С. Баха та його сучасників. Загалом це двочастинна будова, що в першому розділі заснована на гармонічному русі від *T* до *D* або до III ступеню, а в другому навпаки - від *D* до *T*. Неодмінною ознакою старовинної сонати був новий тематичний матеріал, включений наприкінці першого розділу, який надалі повторювався так само в кінці другого розділу в основній тональності [31, с. 35-36].

У подальшому розвитку сонатної форми відбувається урізноманітнення тематичної образності кожної теми, виокремлюється побічна, контрастна за характером головній темі, з'являються зв'язуюча та заключна. Певного розвитку отримує проведення головної теми на початку другої частини, завдяки чому цей епізод набуває розробково-репризного характеру. Остаточне розмежування розробки та репризи засвідчує усталення сонатної форми класичного зразка.

Завершена сонатна форма (сонатне *Allegro*) складається з трьох розділів: експозиції, розробки та репризи. У музиці це виражається у показі тематизму, його розвитку та повторенні у зміненому виді. Для класичного сонатного *Allegro* неодмінною умовою є наявність тонального контрасту в експозиції (головна партія в основній тональності, побічна – в домінантовій

або в паралельному мажорі, якщо основна в мінорі), а також його нівелювання в репризі, де всі теми проводяться в основній тональності (лише за винятком, коли основна в мінорі, то побічна може бути в однойменному мажорі) [31, с. 72-73].

Саме розвиток сонатного *Allegro* визначив значну відмінність класичного сонатно-симфонічного циклу із жанровою системою барокової доби. Якщо у бароковій музиці протягом однієї частини був притаманний один певний характер, й розвитку здобувала тільки одна музична тема, то усередині однієї частини у класичній структурі експонується не менш двох тем різного характеру та в різних тональностях.

Від початку утворюється кілька варіантів сонатно-симфонічного циклу, тобто кілька жанрових різновидів, які розрізняються залежно від виконавського складу та призначення, - симфонія, соната, тріо, квартет, квінтет та ін. До них же належить і жанр інструментального концерту, що, порівняно з усталеними раніше бароковими формами, трансформується у класичні. В основі всіх класичних інструментальних жанрів покладено принцип сонатності – специфічної форми музичного мислення, обумовленої наявністю значущого й різноманітного тематичного матеріалу, контрастних тем, їх обов’язкового розвитку та взаємодії.

Загальною ознакою всіх нових інструментальних жанрів є циклічна багаточастинність. Так, концерт, соната, тріо складаються звичайно з трьох частин, у симфонії та квартеті їх чотири. Частини в циклі будуються також за принципом тонального та темпового контрасту: перша – це, як правило, сонатне *Allegro*, за нею повільна друга та жвавів третя й четверта (за наявності). Цілісність циклу утворюється насамперед завдяки переважанню основної тональності в першій, третій та четвертій частинах, а також загальний образно-емоційний стрій [31, с. 73-74].

У створенні такої цілісності кожна частина несе своє навантаження: перша частина драматургічно найбільш активна та дійова, саме в ній протиставлення й конфлікт образів виявляються найсильніше; друга –

контрастує з першою, має спокійний, часто лірико-споглядальний характер; третя частина - в чотиричастинному циклі Менует⁴ – ніби ідеалізація побутового танцю; фінал – за загальним рухом найбільш близький до першої частини, однак зняття конфлікту й переведення музичної образності у площину жанровості додає музиці цієї частини легкості та стрімкості.

Відзначається, що «сонатно-симфонічний цикл, що є логічно струнким і доцільним об'єднанням частин, послужив основою найвищих досягнень композиторів В. к. ш. (Віденської класичної школи – Ч. Ц.) в області інструментальної музики. У цих крупних інструментальних творах, що виражають великий життєвий зміст, вони піднялися на високий ступінь художнього узагальнення» [31, с. 74].

Форма першої частини - сонатне *Allegro* - загалом «театральна» за природою, образно-тематичний конфлікт, закладений в експозиції, та його розгортання у розробці схожі на драматичні колії сценічної драми. Проте для образного строю другої, повільної частини органічнішою є форма варіацій чи складна тричастинна, згодом – сонатна форма без розробки (тут головна партія проводиться на початку та в кінці експозиції, а також у кінці репризи, набуваючи ознак рефрену).

Проте зустрічаються й інші варіанти, зокрема повна сонатна форма. У фіналах використовуються звичайно форми рондо або рондо-сонати, а також складна тричастинна форма з контрастним *Trio* в середньому епізоді (ця форма характерна також для менуетів), що дає можливість органічного використання народних та жанрових тем.

Треба зазначити, що формування нових жанрів інструментальної музики здійснювалось на основі гомофонно-гармонічного типу викладення, що змінило поліфонічне барокове письмо. Цей тип музичного письма був органічним для жанрово-побутових, пісенно-танцювальних тем, що часто засновувались на народних мелодіях й мали періодичну структуру.

⁴ У XVIII столітті менует був обов'язковим танцем як придворних балів, так і домашніх вечірок.

Відзначені новації й трансформації у європейському музичному мистецтві та композиції XVII - XVIII століть так чи інакше позначились на розвитку трубного виконавства і творчості.

1.2 Органологія труби в динаміці стильових змін

Необхідність звернення до історії виникнення та конструкційних особливостей труби зумовлена тим, що «органологічний аспект дослідження в царині виконавства на духових інструментах, зокрема, на трубі, є важливим та показовим. Він є незамінною ланкою, яка пов'язує теоретичний та практичний вектори вивчення мистецтва гри на трубі в єдиний комплекс знань; допомагає виявити зв'язок між історико-органологічною та практичною сторонами виконавства на трубі (як минулого, так і сучасного); сприяє усвідомленню специфіки гри на конкретному інструменті – через розуміння конструктивних особливостей труби в усіх її історичних варіантах та відповідних принципів звуковидобування з технічно-акустичними та художніми ефектами; окреслює науково-теоретичні та науково-методологічні завдання для виконавців і композиторів, чия творчість пов'язана з мистецтвом гри на трубі» [111, с. 136].

Отже, маючи опосередковану роль у мистецтві, музичний інструментарій при тому споконвіку був одним з головних чинників розвитку музичного виконавства. Уявлення про конструкцію та зовнішній вигляд музичних інструментів того чи іншого періоду розвитку культури отримуємо з наскальних зображень, з малюнків чи іконографічних композицій, скульптури, фрескового розпису, мозаїки, живописних полотен, книжкових мініатюр тощо. Відомості про конструкцію, форми побутування та особливості виконання на деяких з них містять історичні та стародавні літературні твори. Звичайно завдяки саме цим джерелам можна відтворити модель еволюції та особливостей розвитку музичного інструментарію, одним із знакових зразків якого є труба.

Вивчення цих першоджерел є завданням історичного музикознавства, зокрема такого його відгалуження як інструментознавство, одним з основоположників якого був Курт Закс (1881 - 1959). Він став автором популярної сьогодні класифікації музичних інструментів, відомої як система Горнбостеля – Закса [111, с. 129]. Багато із вчених досліджують аспекти історії інструментальної культури, пов'язані з походженням музичних інструментів та відповідністю їх звучання стилевим особливостям виконавського мистецтва окремої доби. Але багато принципів і закономірностей розвитку певних інструментів залишаються не з'ясованими. Деякі питання цієї проблеми безпосередньо стосуються й труби, що актуалізує вивчення цього питання в даній праці.



Зверху униз: труба-піколо, труба, басова труба

Тривалий час історія й органологія труби залишались на маргіналі наукових інтересів. До цих питань і зарубіжні, і вітчизняні дослідники стали звертатися, починаючи з 60-х років минулого століття. Так, авторами найвагоміших праць з цієї проблематики є Д. Альтенбург (*D. Altenburg*) [138], А. Бейнс (*A. Baines*) [139], Р. Далквіст (*R. Dahlqvist*) [144], К. Сакс (*C. Sachs*) [188], Е. Тарр (*E. H. Tarr*) [200], з українських науковців – В. Апацький [5; 6], В. та Л. Богданови [13], О. Вар'янюк [16], І. Гишка [21], В. Громченко [28-30], Крет З. М., Цюлюпа С. Д. [57], П. Круль [59], В. Посвалюк [81; 83], Ю. Тарарак [111] та ін. Однак питанням еволюції

інструменту, модифікаціям його конструкції у взаємозв'язку зі стилізованими змінами в розвитку музичного мистецтва періоду переходу від Бароко до Класицизму та їх відображенні у трубному репертуарі приділена недостатня увага науковців.

У музикознавчих працях, присвячених історії та органології духових музичних інструментів, наголошується, що ці інструменти одними з перших увійшли в повсякденний ужиток людини. Первісно це були звичайні речі: тростина, морські мушлі, кістка або ріг тварини тощо, які видавали звук шляхом вдування повітря. А їх використання було прямо пов'язано із тогочасним побутом: на полюванні, на полі бою, під час обрядів та ін. [57, с. 167-168; 81, с. 166; 111, с. 128-129].

Згодом первісні форми удосконалювались, і за часи античності з'явилися інструменти схожі на сучасні. В цю добу за типом звуковидобування духові інструменти розділяються на три види – 1) флейтові, звук у яких утворювався завдяки подачі повітря до лабіального отвору; 2) інструменти з язичковим типом звуковидобування (прототипи сучасних кларнетів, гобоїв, фаготів); 3) попередники мідних духових інструментів з воронкоподібним мундштуком, головну роль під час гри на яких відігравав ігровий апарат (губи, дихання) виконавця.

Серед інструментів третього типу лідируючі позиції займала труба. Тривалий час це був сигнальний інструмент, що зберігав цю функцію навіть у добу Середньовіччя та Відродження. Сольні якості труби було виявлено й оцінено набагато пізніше. Однак у всі часи принцип звуковидобування на трубі був один і той самий: у вузький отвір вдувалося повітря, а широка частина резонувала, підсилюючи звучання [57, с. 168].

Як музичному інструменту, трубі належало важливе місце в культурі Античності, про що свідчать зображення музикантів на численних пам'ятках тієї доби. Так, серед металевих музичних інструментів, які ще до нашої ери застосовувались у військовій музиці Китаю, дуже поширеними були бронзові труби. В музикознавчих розвідках з історії інструменту згадується труба із

морської мушлі – шанкха, що використовувалась в Індії. Дослідники відзначають, що суттєву роль відігравала труба у державному устрої Давнього Єгипту, де її застосовували під час різних урочистостей, ритуальних і придворних церемоній тощо [81, с. 166; 111, с. 129-130].

У Давній Греції та Давньому Римі, незважаючи на певну спорідненість і спадкоємність цих культур, труба виконувала різні функції. Зокрема, в Давній Греції вона входила до складу музичних інструментів у програму Олімпійських ігор⁵. Крім того, труби включались до супроводу театральних вистав, урочистих церемоній, різних свят тощо [там само].

У Давньому Римі весь інструментарій поділявся на «чоловічі» та «жіночі» інструменти, тому їх функціональне призначення визначалось статтю людини. Труба (поряд із рогами, букцинами, літуусами) належала до «чоловічих» інструментів і використовувалась в основному у воєнному ужитку. Крім великих оркестрів у складі римських легіонів, труби супроводжували бої гладіаторів, офіційні церемонії, урочисті ходи, зустрічі переможців та ін. [81, с. 166].

У Середньовіччі відношення до труби (і загалом до інструментальної музики) кардинально змінилося. Після падіння Риму (476 р.) в добу зміни рабовласництва на феодалізм у Європі настає час так званих «темних віків», про які залишилось обмаль достовірних відомостей щодо розвитку музичного мистецтва і культури. З початку VIII століття – від моменту утворення Священної Римської імперії та запровадження серед європейських народів християнства, – церковна ідеологія у цілому заборонила музику, танці та інші розваги, як такі, що віддаляють людину від Бога. Отже, музична практика більшої частини Середньовіччя обмежувалась рамками церковного богослужіння.

Із всіх видів музикування в цей час культивувався тільки хоровий спів як пристойний для ангельського служіння Богу. Інструментальна музика не

⁵ Суть змагань полягала в тому, що перемогу одержував той, хто взяв найгучніший звук.

визнавалась як така, і музичні інструменти на деякий час опинились під заборонаю. Але з розвитком світської культури, зокрема мистецтва мімів, жонглерів, шпільманів, а згодом труверів, трубадурів, міннезінгерів, починається відродження інструментального виконавства. У своїх виступах такі музиканти використовували різні інструменти, не оминали і трубу, яка своїм гучним звуком добре привертала увагу оточуючих [57, с. 168].

Найзначнішого вжитку в цю добу труба отримала в лицарській культурі, де вона застосовувалась переважно як сигнальний інструмент під час воєнних походів і для керування військом у мирну пору. Від того часу можна вже казати про становлення професійного трубного виконавства, оскільки такі функції виконували спеціально підготовлені воїни-музиканти. Від їх уміння залежало належне управління воєнним і мандрівним життям середньовічних військ, й навіть успішність бойових дій.

Вагому роль відігравала труба і в побуту середньовічного міста, особливо в традиції «баштової» музики. Завдяки сигналам, які поступали з міських веж, городяни дізнавалися про годину доби, важливі події чи небезпеку. Відзначається, що «крім безпосередньої участі баштових трубачів в ансамблях гучної музики, вони водночас були важливим резервом для корпусу придворних трубачів, який часто посилювався сигналістами сторожових башт», а «зростання рівня професійної майстерності баштових музикантів та збільшення ролі музики в культурному житті городян сприяло появі спеціального репертуару, призначеного для виконання на сторожових вежах, міській ратуші тощо» [103, с. 50].

До початку XII століття належать згадки про перші інструментальні капели, що організовувались при королівських та аристократичних дворах. До їх складу входили флейти, труби, тромбони, роги, корнети, сопілки та деякі інші інструменти (напр., шалмей з подвійною тростиною – «прототип» гобою, поммер та бомбарда - попередники фаготу). За формою всі ці інструменти були прямими трубками з великим воронкоподібним розтрубом. Найнижчі за звучанням басові інструменти були три метри завдовжки, їх

тростини поміщались у спеціальний чашоподібний мундштук, куди вдувалося повітря [57, с. 168]. Зрозуміло, що гарне виконання на них було надзвичайно важкою справою. Для тих, хто прагнув досягти кращого, різкий і грубий звук цих інструментів вимагав нагальних конструктивних змін. Проблема загострювалась й у зв'язку зі зміною естетичних настанов, пов'язаних з встановленням нового культурного періоду.

Кінець Середньовічної доби був ознаменований стрімким політичним, економічним та культурним розвитком. Цей період увійшов у історію під назвою «Відродження», завершення якого припало на час зламу старих феодальних та ствердження нових капіталістичних ринкових відносин (друга половина XVI – початок XVII століття). Стрімких обертів у цей час набирає процес секуляризації культури (обмирщення, відмови від церковних настанов), що виразилось у нечуваному розквіті всіх видів мистецтва.

На початку XVII століття виникнення нового синтетичного жанру – опери – надає поштовх для надзвичайно бурхливого розвитку музичного мистецтва. Порівняно з попереднім періодом, коли в ряду інших мистецтв музика займала другорядне місце, оперний жанр вивів її на рівень самостійного виду. Слідом за оперою розширює свої межі інструментальна музика, теж долаючи супровідну, акомпануючу функцію і набуваючи ознак певного окремого виду мистецтва [3].

Однак надзвичайне загальне піднесення як оперного, так і інструментального мистецтва мало торкнулося виконавства на трубі, яке продовжувало зберігати свою прикладну функцію. Труба, як і раніше, використовується переважно як сигнальний інструмент. Навіть, якщо партія труби уводилась до оперних партитур, то насамперед для виконання сигнальних мотивів чи фанфар. Це не вимагало покращання технічних і звукових особливостей інструменту, і його конструкційні якості не потерпали суттєвих змін: і в часи Середньовіччя, і в добу Відродження в Західній Європі труби мали прямий стовбур, на одному кінці якого був розтруб, а в інший вставлявся мундштук.

Відмінність одного інструменту від іншого залежала від його довжини та матеріалу виготовлення. Розміри (довжина) визначались тим, на який регістр і тональність налаштовувався стрій інструменту. Для досягнення звуків певної якості або висоти деякі труби виготовлялись дуже довгими. Кінець кінців це вплинуло на форму: через незручність використання їх стали згибати, не зменшуючи при тому загальної довжини [111, с. 131].

У результаті виникли різні форми труб, серед яких як основна затвердилась овальна. Але це абсолютно не впливало на специфіку, і на всіх інструментах можна було відтворити тільки звуки натурального (обертонового) звукоряду, що в подальшому визначило його назву: «натуральна» труба. Довжина каналу стовбура натуральної труби була вдвічі довшою, через що старовинна труба в ладі *B* звучала октавою нижче сучасної, тобто її натуральний звукоряд починався з *C* великої октави.



З точки зору освоєння всіх звуків верхнього і нижнього регістрів натуральний інструмент був дуже складним для виконавців. Отже, трубачі спеціалізувались на виконанні звуків у певних октавах, і навіть загалом на певних окремих звуках. Для того застосовували як різні мундштуки (з глибокою або мілкою чашкою), так і труби різних ладів і конструкцій. Найпоширенішими інструментами у високих ладах були труби *in D*, *in C* та *in B*, а в низьких – *in F* та *in Es*.

Практику гри на духових інструментах, а також інструментарій XVI століття одним з перших узагальнив та зафіксував німецький композитор і теоретик М. Преторіус (1571 - 1621). У його тритомній праці «*Syntagma musicum*» («Улаштування музики») вміщено кілька таблиць з малюнками інструментів, удосконалення конструкцій яких посприяло подальшому

розвитку виконавського мистецтва на духових інструментах [192, с. 132]. Власне завдяки цій праці сьогодні маємо уявлення про будову і зовнішній вигляд тогочасних духових інструментів.

Друга половина XVII – початок XVIII століття в музичній практиці барокової доби – це час затвердження звукових якостей труби нарівні з іншими солюючими інструментами. Впровадження нового музичного стилю, що засновувався на гомофонно-гармонічному типі викладення, розвиток інструментальних жанрів вплинули на залучення багатьох інструментів, які раніше як сольні в музичній практиці не використовувались. Отже, щоб відповідати новим естетичним запитам трубі необхідно було розширити (понижити) діапазон і покращити тембральну якість звучання. Відтоді, як з'явився інструмент з приємним тембром у низькому регістрі, трубу широко застосовували у різних оркестрах та ансамблях.

Стрімкому поширенню інструменту сприяла поява так званої «барокової» труби, яка за конструкційними принципами була близькою до натуральної, але не тотожною з нею. Для точнішого інтонування новий інструмент мав кілька отворів, дірочок, що надавало можливість використовувати яскравий верхній регістр. І партії у високому регістрі в багатьох творах призначались саме для виконання на барокових трубах. Не була виключенням творчість великих німецьких композиторів-поліфоністів першої половини XVIII століття Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, які у своїх творах в якості сольного інструменту використовували саме барокову трубу.



Барокова труба (реконструкція)

Завдяки дірочкам для інтонування барокова труба звучала у верхньому регістрі набагато яскравіше, ніж натуральна. За яскравістю звучання техніка гри на бароковій трубі, а часто і сам інструмент стали називатися *clarino* (від

лат. *clarus* – світлий, яскравий). Щоб добитися такого звучання, виконавець мав грати тільки за допомогою губ та дихання. Звичайно і композитори, і виконавці, які у більшості теж були композиторами, намагалися максимально виявити ці ефектні якості барокової труби, створюючи партії на межі виконавських можливостей.

Про те, якою це було непростю справою, свідчать висловлювання відомого німецького трубача і теоретика того часу Й. Е. Альтенбурга (1736 – 1801)⁶ – сина відомого придворного вайсенфельського трубача Йоганна Каспара Альтенбурга (1689-1761). Також віртуозно володіючи бароковою трубою, він зазначав, якою складною справою є виконання партій кларіно: для того у трубача мають бути гарні природні дані – відповідні губи, міцні зуби, гнучкий язик, чудовий дихальний апарат та загальна витривалість організму [45, с. 13]. Не меншу складність партії кларіно представляють і для сучасних музикантів, які з великою обачністю беруться за їх виконання.

Ще одним поширеним різновидом трубних інструментів доби Бароко була *Tromba da Caccia* — «мисливська труба». За конструкцією цей інструмент також був «натуральною» трубою без вентилів і клапанів, але з кількома отворами для регулювання інтонації. Незважаючи на назву та прямі функції використання на полюванні, цей тип труби застосовувався і в професійній музиці. Поряд з інструментами, які за формою були подібні до сучасних труб, застосовувались і такі, що були схожі на сучасні валторни.

Зараз дуже складно визначити, до якого сімейства відносились такі інструменти. але в партитурах Й. С. Баха вони фіксуються і як ріг (*Corno da Caccia* - «мисливський ріг»), і як труба (*Tromba da Caccia* - «мисливська труба») [45, с. 22-23]. На відомому портреті Готфрида Райхе (1726 – 1727) пензля Еліаса Готтлоба Османа (Гаусмана) трубач зображений саме з таким

⁶ Книга Й. Е. Альтенбурга «Досвід наставлення гри на героїчних музичних трубах та мистецтва гри на литаврах» була видана в 1795 році, але до цього часу вже втратила свою актуальність.

інструментом⁷. Великий композитор використовував ще один загадковий сьогодні інструмент – *Tromba da tirarsi*, що найчастіше порівнювалась з альтовим тромбоном, а не з кулісною трубою і яку також ототожнювали з кулісною валторною *Corno da tirarsi* [45, с. 25].

Щодо кулісної труби, то її механізм діяв за допомогою довгої мундштучної гільзи (довжиною близько 25 см). Мундштук притискався до губ і трубач пересував інструмент по гільзі. Разом із натуральним звукорядом, таким чином, можна було видобувати деякі хроматичні звуки. Дослідники зауважують, що це «була перша спроба зробити трубу хроматичним інструментом» [111, с. 132].

Надзвичайно важливим чинником розвитку трубного мистецтва барокової доби було активне включення труби в духовні, а часто й світські вокально-інструментальні твори. З приводу чого відзначається, що «провідна роль у розвитку трубного виконавства доби бароко належить духовним вокально-інструментальним творам, переважно панегіричного характеру: обробкам різдвяних пісень, магніфікатам, “Te Deum”, величальним псалмам і мотетам, “Gloria” і деяким іншим частинам мес. Тембровій палітрі цих композицій труби надають особливий блиск, урочистість і величність, зокрема у тутійних епізодах. З 5–7-голосного трубного “хору” церемоніального типу поступово виділяються одна-дві партії, що концертують у регістрі кларіно, які імітують або дублюють вокальні партії, а також виконують невеликі сольні фрагменти. Поряд з ними іноді використовуються й одна-дві партії у більш низькому регістрі» [16, с. 155].

Зазначені яскраві концертні властивості барокової труби дозволили використовувати цей інструмент, який до того трактувався як сигнальний чи суто оркестровий та ансамблевий, в якості сольного. З жанрових моделей трубного концертного репертуару в цей час значного поширення здобули твори для солюючої труби з ансамблем струнних інструментів та

⁷ Цей портрет викликає подвійні асоціації, оскільки Е. Г. Гаусман у 1746 році написав відомий портрет Й. С. Баха, під орудою якого Г. Райхе з 1727 року працював у лейпцизькій капелі.

цифрованим басом чи іншим супроводжуючим інструментом. Одним з перших їх почав опановувати Дж. Фантіні, який у 1638 році написав сонати для труби та органу і труби та клавіру. Підкреслюється, що «сонати для труби й органу, що розглядається не як бассо контінуо, а саме в дуєті з трубою, в епоху бароко створювалися в подальшому не часто» [45, с. 39].

Неймовірна популярність і поширення таких творів у останній третині XVII – першій половині XVIII століття надали підстави вважати цей період «золотим століттям» солюючої труби. Поява у цей час численних сольних творів та складних оркестрових партій для труби свідчать про наявність потужного виконавського потенціалу у європейському музичному осередку. Саме на таких блискучих виконавців, як Й. Альтенбург, Г. Райхе, Й. Г. Руге, В. Сноу, Дж. Шор та ін., створювали віртуозні оркестрові та сольні партії для труби композитори барокової доби.

Стильові зрушення у XVIII столітті, зумовлені зміною поліфонічного типу письма на гомофонно-гармонічний, у другій половині століття вплинули на формування жанрів симфонії, класичного концерту та їх гібриду – концертної симфонії, в яких яскраво виражались концертні властивості інструментів. Яскравий тембр кларіно виявився невідповідним естетиці нового стилю, а низький регістр з обертоновим рядом звуків натуральної труби не давав можливості грати повноцінні мелодії. Ці вади трубної конструкції та кардинальні зміни у музичному мисленні та ствердження класичного / парного складу оркестру поступово спричинили відмову від труби як солюючого інструменту, натуральний стрій і тембр якої не задовольняли вимогам класичного письма та звучання. Незабаром блискуча барокова труба, призначена для виконання соло, «зійшла зі сцени».

В музиці класичного та наступного романтичного стилю основоположним стає мелодичний принцип, який неможливо було відтворити на натуральній трубі. Отже, у творах композиторів-класиків цей інструмент здебільшого призначався для акомпанементу, гармонічного заповнення вертикалі в *tutti*. Іноді трубі доручались невеликі оркестрові соло

«героїчного» або «трагічного» характеру. Це був звичайний «натуральний» інструмент (*principale*): труба-кларіно вичерпала свій потенціал, і як сольний інструмент у класичний період її вже майже не застосовують⁸.

Подальший розвиток музичного мистецтва і виконавства, й особливо популярне мистецтво віртуозів-концертантів, вимагали всілякого посилення технічних і звукових якостей інструментів, а отже, удосконалення їх конструкційної будови. Починаючи з другої половини XVIII – до початку XIX століття, цей процес особливо гостро проходив у клавішних та духових інструментів. Не оминули пошуки конструкційних новацій і трубу, обмежені технічні можливості якої не задовольняли виконавців та композиторів. Це позначилось на активізації процесу винайдення нових форм. У 1790-х роках з'являється кілька нових модифікацій інструменту, в тому числі клапанна труба⁹, винахідником якої був віденський придворний музикант Антон Вайдінгер (1766 - 1852) [111, с. 133].

На думку автора дослідження, на початку XIX століття труба утримувалась у якості сольного інструменту саме завдяки винахідливості, виконавській майстерності та амбіційності А. Вайдінгера. Запроваджена цим виконавцем-винахідником система клапанів (що стало приводом для назви цього інструменту – «*Klappentrompet*») надавала можливість відтворити на трубі звуки всієї хроматичної гами. Як автор труби нової конструкції, А. Вайдінгер всіляко намагався її популяризувати і, безсумнівно, ініціював створення для *Klappentrompet* спеціального репертуару.

Так, на цього виконавця були написані два трубних концерти: Й. Гайдна (*Es-dur*, 1796, перше виконання 1800 року)¹⁰ та Й. Н. Гуммеля (в

⁸ Виключенням є концерти Леопольда Моцарта, Міхаеля Гайдна та інші нечисленні твори.

⁹ З початку 1790-х років А. Вайдінгер майже десять років експериментував з клапанним механізмом на трубі, який був запатентований ним у 1801 році. Винахід Вайдінгера мав успіх, і його інструмент використовувався до 1820-х років. Для опанування грою на *Klappentrompet* Дж. Кастрані (соліст театру «Ла Скала») написав «Початкову школу гри на клапанній трубі».

¹⁰ А. Вайдингер ретельно готувався до виконання *Концерту для кларіно* Й. Гайдна, прем'єра якого відбулась за три роки після створення у 1800 році через складність твору, написаного у 1796 році. Перед *Концертом Й. Гайдна* трубач апробував свій інструмент на творах Кожелуха та Вайгля.

оригіналі *E-dur*, 1803, прем'єра 1 січня 1804 року). Ці твори – справжні перлини в репертуарі сучасних трубачів. Крім того, «на Вайдінгера» написані «Концертная симфонія» для мандоліни, труби, контрабаса, фортепіано та оркестру Л. Кожелуха (1798), «*Opus symphonicum*» Й. Вайгля (1799), «Арія» для жіночого голосу і труби Ф. К. Зюсмайра (1800). Згадуються також секстет Ф. Кауера (1800), тріо Й. Н. Гуммеля для скрипки, труби та фортепіано (1802), що не зберіглося, та деякі інші¹¹ [3].

Свій винахід – клапанну систему - А. Вайдінгер застосував ще на валторні, на якій грав його син Йозеф. У перші десятиліття ХІХ століття обидва інструменти утримувались у виконавській практиці, але на початку 1840-х років були остаточно витіснені інструментами з вентильною конструкцією. Головними причинами цього вважаються недосконалий механізм і неякісний тембр *Klappentrompet*. Однак популярні концерти для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля та інші твори для цього інструменту виникли завдячуючи саме йому.

Конкурентом клапанної труби стала сконструйована в 1790-му році труба із вентильним механізмом, розробником якої був ірландець Шарль Ключе. Цей майстер об'єднав одним мундштуком два натуральних інструменти з різним строем, які переключались з одного на інший за допомогою вентиля. В подальшому громіздке об'єднання інструментів замінили кронами – додатковими невеликими трубками для пониження строю, що робило конструкцію інструменту значно компактнішою.

Вентильні труби теж пройшли шлях тривалого удосконалення, але їх звукові і технічні якості краще відповідали виконавським та естетичним вимогам мистецтва ХІХ століття. Проте наступний період розквіту і популярності труби як сольного інструменту настає лише у ХХ столітті, через понад сто років від часів тріумфу трубного мистецтва барокового періоду.

¹¹ Серед них Полонез Антоніо Казимира Картельєрі (близько 1807 року) та Реквієм Сигизмунда Нойкомма (1815 року).

Отже, еволюція музичного інструментарію виявляє закладений потенціал виразних і технічних можливостей інструментів, які впродовж всього часу їх використання розкриваються все далі у композиторській творчості і виконавстві. У цьому процесі становлення та еволюції інструментальної культури не можна применшувати значення особистості виконавця, що радикально позначалось на розвитку як самого виконавського мистецтва, так і науки про нього.

1.3 Виконавські амплуа музиканта-трубача у контексті формування трубного репертуару

Виконавська діяльність у всі часи мала важливе значення у формуванні тих чи інших тенденцій у трубному мистецтві, але в бароковий період це набуло особливого значення. Бурхливий розвиток музики у цей час поставив перед виконавцями-трубачами непрості питання: На чому грати? Що грати? Як грати? Ці питання намагались вирішити насамперед шляхом створення та пристосування інструментів різних конструкцій, різного діапазону та звучання, навіть різних принципів звуковидобування.

Втім, щодо наукового розгляду та вивчення певних аспектів цих питань, тривалий час їм майже не приділялась увага дослідників. До останньої третини XX століття здебільшого це були праці навчально-методичного характеру та короткі історичні відомості в «школах» та довідниках. Згодом відбувається посилення наукового інтересу до історії та мистецтва гри на трубі, зумовленого як поширенням академічного трубного виконавства, так і посиленням інтересу музикантів та музикознавців до барокового репертуару та способів його відтворення у межах так званого історично інформованого стилю.

Зацікавлення музичної спільноти на початку XX століття бароковими інструментами, їх конструкцією, репертуаром та засобами його відтворення демонструють праці з описанням віднайдених різновидів барокових труб, їх

звукових параметрів, аплікатурних принципів, переліки існуючих творів та грамзаписів їх виконання. Власне першою значною працею, присвяченою історії барокової труби та бароковій специфіці виконання, стала монографія Е. Тарра [200] – швейцарського виконавця, педагога, дослідника, редактора й видавця творів для труби.

Нині вже можна казати про певне вивчення цих питань, однак наявність великої кількості різновидів барокових труб і сьогодні викликає питання щодо їх призначення, а також необхідність чіткої класифікації, що пов'язано з вирішенням певних термінологічних, інструментознавчих та інших завдань. Особливо гостро ця проблема стосується розуміння та застосування термінів «кларіно», труба «да качча» та використання різноманітних строїв труби.

У той же час виникає необхідність відтворення цілісної картини еволюції трубного мистецтва в контексті становлення та розвитку нових на той час жанрів, а також характеристики всього жанрового спектру трубних творів – воєнних та церемоніальних п'єс, концертів, трубних арій, оперних увертюр, камерних сонат для труби з органом та урочистих оркестрових сюїт тощо, що можливо здійснити через огляд трубного репертуару доби бароко. Систематизація та диференціація трубного репертуару має допомогти відстежити зв'язки та наступність розвитку трубного мистецтва¹².

Основними спрямуваннями наукових пошуків у бароковий період у інструментальній музиці за участі труби були: роль труби у становленні жанрів увертюри, сюїти, сонати та концерту. Окремим специфічним жанром була арія для голосу з облігатною партією концертуючої труби (завдячуючи творчості А. Скарлатті). Впродовж XVII – XVIII століть авторами таких творів були В. Альбрічі, А. Берталі, Г. Й. Бібер, К. Г. Бібер, Д. Бонончіні, Д. Велдон, Д. Вівіані, Д. Габріелі, І.Я. Л. Ейзенах, М. Каццаті, Й. М. Мольтер,

¹² В даному дослідженні не розглядаються твори трубного ансамблю чи введення концертуючих труб у оперні арії та духовні твори першої половини - середини XVII століття.

Д. А. Перті, Д. Стенлі, А. Страделла, Й. Ф. Фаш, П. Франческіні, Г. Фінгер, Й. Г. Шмельцер та ін.

У музичних уявленнях того часу труба не сприймалась поза своєю сигнальною та воєнно-церемоніальною функцією. Отже, виключного значення для розвитку й розширення образності трубного репертуару мали твори Д. Фантіні, який увів трубу в концертну практику як сольний інструмент, демонструючи його нові можливості [149]. Це новий статус прикладного за своєю суттю інструменту відкриває новий етап у розвитку трубного виконавства¹³. У цьому зв'язку по-новому висвітлюється і роль Дж. Тореллі (Болонська школа), який своєю чергою зробив значний внесок у трубний репертуар [204; 205]. Його твори для труби, що складають значну частину доробку композитора, відіграли ключову роль у формуванні жанрів концерто гресо та сольного трубного концерту.

Все вищезазначене надає підстави для переосмислення ролі труби у творчості барокових композиторів та відзначення важливості її місця і значення у формуванні барокової культури.

Доба Бароко – час, коли трубне виконавство досягає вершини свого розвитку, а звучання самого інструменту стає одним із «титульних» тембрів епохи. У цей час у європейському музичному просторі з'являється низка видатних музикантів-виконавців на трубі, які своєю творчістю значно сприяли розвитку як трубного мистецтва та репертуару, так і конструкції самого інструменту. Серед них в першу чергу треба назвати Й. Г. Гайніша, К. Пфайфера, Г. Райхе, Й. Г. Руге, В. Сноу, Дж. Шора та ін. [17, с. 76].

У концертному репертуарі для сольної труби у бароковий час виникають такі твори, як концерти, сонати, сюїти А. Вівальді, Д. Вівіані, Д. Кларка, Л. Моцарта, Й. Б. Г. Неруди, Г. Перселла, Г. Ф. Телемана, Дж. Тореллі, Й. Ф. Фаша, трубні арії А. Скарлатті та ін. За своєю технічною

¹³ Визначенню основних етапів розвитку трубного мистецтва значною мірою сприяла «Школа» Д. Фантіні, яка вийшла у 1638 році.

складністю і художньою значимістю вони й сьогодні становлять основу репертуару виконавців не тільки барокової музики (так званого історично-інформованого виконавства), а й багатьох трубачів академічного напрямку.

Щодо їх значення у становленні музичної стилістики та формотворення відзначається: «Сонати для труби XVII – початку XVIII століть стали творами, у яких знайшли своє віддзеркалення знакові риси пануючого стилю епохи: техніка монодії з інструментальним супроводом, де поліфонічний та гомофонно-гармонічний типи фактурного викладу врівноважують один одного; підкреслення експресивних властивостей солюючої труби під впливом естетики сольного співу та асиміляції деяких рис арій *lamento*; вплив теорії афектів – збереження єдиного емоційного стану в межах синтаксичної одиниці; майже повсюдне панування принципу зіставлення контрастних епізодів» [17, с. 75- 76].

Перебуваючи тривалий час в історії культури у ролі сигнального інструменту, труба в добу Бароко – першому періоді надзвичайного розквіту музичного мистецтва – набуває значних перетворень і незвичайної популярності. Виконавський «імідж» труби в цей час набуває докорінних трансформацій, як у зв'язку зі зміною сприйняття звучання інструменту, так і з боку створення репертуару та пошуків конструкції, що якнайкраще мала відповідати вимогам щодо нових тембральних еталонів. Це стало приводом відзначити, що труба у цей час перетворюється «у солюючий інструмент, який в оркестрових і ансамблевих творах виконував розгорнуті віртуозні партії, рівень технічної складності яких видається неймовірним навіть за умов виконання їх на сучасних вентильних інструментах. Саме тому в соціальній ієрархії музикантів-інструменталістів доби бароко трубачам належала найвища позиція» [17, с. 76].

Поширення трубного мистецтва, музичні жанри, в яких у цей час була задіяна труба, форми та різновиди самого інструменту і нині вражають дослідників і музикантів своєю винахідливістю й різноманітністю. Незважаючи на певну кількість музикознавчих праць з історії інструмента, в

яких порушуються ці питання (Д. Альтенбург, Р. Далквіст, О. Вар'яно, Т. Волтер, В. Посвалюк, К. Сакс, Ю. Тарарак, Е. Тарр та ін.), проблема стилевих амплуа барокового виконавського репертуару для труби в науковому обігу розкрита не повно.

У добарокову добу європейське мистецтво гри на трубі, не зважаючи на його розгалуження на придворну, міську і баштову музику, обмежувалось виключно вітально-сигнальним характером музики. Тільки з народженням опери на початку XVII століття відбувається становлення тих жанрів, де формуються головні виконавські амплуа труби. Відтоді труба залучається практично до всіх музичних жанрів, що виникають в музичному розвитку, а для створення відповідності звучання характеру виконуваної музики з'являється численна кількість різновидів інструменту. У зв'язку з цим особливої гостроти набувають сьогодні питання термінології та систематизації інструментів за конструкцією.

Основними різновидами в добу бароко стали натуральна труба і *clarino*. Натуральна труба мала значні обмеження як через конструкційні особливості – видобування тільки натуральних звуків (обертонів) і тільки в певній тональності (що потребувало мати окремий інструмент для кожної тональності), так і за діапазоном, який охоплював близько 1,5 – 2 октав (кілька нот малої, перша та половина другої октави). Цьому інструменту, який відрізнявся міцним і пронизливим звучанням, доручались партії *principale*.

У *clarino* – прямої короткої барокової труби, яка також була натуральним інструментом, - за рахунок спеціальних отворів збільшувався діапазон і підсилювалась яскравість звучання. Високий регістр, польотний характер та більша м'якість звучання надавали можливість виконання ліричних тем і тим самим приваблювали до неї композиторів [84, с. 29]. Згодом завдяки цим характеристикам терміном *clarino* стали позначати саме високі (дискантові) партії, а не інструмент, як це розуміється сьогодні.

Освоєння нового виду інструменту привело до несподіваних результатів: деякі виконавці добиваються визначних успіхів у віртуозному володінні саме верхнім регістром труби. Стиль цієї гри – «кларіно» - засновувався на майстерному відтворенні верхніх тонів діатонічного звукоряду шляхом передування і викликав нечуваний ефект. Виконання на трубі в цьому стилі якнайкраще відповідало вітальному, урочистому характеру музики згідно естетичних ідеалів аристократично-монархічної культури тієї доби. Труба стає неймовірно популярною, для неї пишеться незліченна кількість творів, що надало підстави назвати цей час «золотим століттям труби» [84, с. 28].

За формою існували чотири основні різновиди труби: пряма, S-подібна, спіралеподібна та схожа на сучасну двічі вигнута витягнуто-овальна. Ці інструменти були як звичайні, так і кулісні. Зустрічалися труби більш вигадливої та чудернацької форми. Однак на особливу увагу заслуговують спіралеподібні інструменти, які прямо пов'язані з певними виконавськими амплуа. Такий інструмент зображений на відомому портреті трубача Готфрида Райхе (1726 - 1727). За конструкцією це була «натуральна» труба без вентилів і клапанів, з кількома отворами для регулювання інтонації.

Дотепер не з'ясовано, до якого виду належав цей інструмент: до труб чи до валторн? Дослідники цього питання (Р. Далквіст, Е. Менде, Ч. Террі та ін.) схиляються до думки, що він не був тотожний валторні. Однак у композиторській практиці того часу його використовували під назвою *Corno da caccia* – ріг для полювання, валторна.

Імовірно це було пов'язано з новим семантичним навантаженням цього інструменту в першій половині XVIII століття: звучання *Corno da caccia* характеризувалось як «героїчне й тендітне», порівняно з просто «героїчним» звуком труби. Тож його застосування виходило за межі сигнально-церемоніальних функцій, притаманних трубі. Зокрема у Й. С. Баха *Corni da caccia* часто дублювали сопрано, а для дублювання другого голосу - альтової партії - композитор застосовував нижчу за звучанням звичайну трубу.

З XVI століття важливим етапом в еволюції трубного мистецтва у європейських країнах стало використання труби в духовних та у світських вокально-інструментальних жанрах. Особливо яскраво ця тенденція виявилась у музичних культурах Австрії, Німеччини та Швеції, де трубу в духовні вокально-інструментальні композиції включали Д. Букстегуде, А. Гаммершмидт, К. Гейст, Т. Мікаель, М. Преторіус, К. Штраусс, Г. Шютц, італійці Р. Баллестра, Дж. Валентіні, які працювали в цих країнах, та ін.

Твори прикладного та придворно-церемоніального характеру становили жанрову основу трубного мистецтва впродовж півтора століття (трубні «хори» М. Преторіуса та Д. Шпеєра, сонати батька та сина Біберів, композиції анонімних авторів та ін.). Це функціональне призначення труби знайшло продовження і в нових жанрах опери, кантати, ораторії, які сформувались на межі Відродження і Бароко. Відомим прикладом цього є вступна токата для п'яти труб з однієї із ранніх опер – «Орфея» (1608) К. Монтеверді [45, с. 32]. Проте це був одиничний випадок на початку XVII століття.

Широке використання труби в оперних виставах розпочинається з 60-70-х років XVII століття. Навіть з'являється новий жанр «трубна» арія, в якій одна або дві труби доповнювали вокальну партію і змагалися з голосом. Крім відтворення загального настрою в таких номерах, труба в них часто ілюструвала зміст тексту, в якому проголошували перемогу, призивали до бою, славили героїв чи богів. Особливу роль у розвитку жанру трубної арії відіграв лідер неаполітанської оперної школи кінця XVII століття Алесандро Скарлатті. Всі шістнадцять його опер включають арії з трубою, що стало взірцем для італійських і німецьких композиторів наступного століття¹⁴.

Широко в цей час застосовується труба в увертюрах до кантат і ораторій, сюїтах для ансамблю інструментів, сонатах та концертах для одної або двох труб з органом чи *basso continuo* [45, с. 33]. Уведення труби до

¹⁴ Про цей жанр згадує у своєму начерку Є. Білий [10, с. 105].

сюїти було зумовлено її використанням у придворному побуті: на початку XVII століття трубними фанфарами запрошували до трапези або танців, в середині століття «трубні» сюїти призначались вже безпосередньо для супроводу цих трапез. Така застольна музика («*Tafelmusik*») складалась із звичайного набору барокових танців: алеманди, куранти, сарабанди, канарі, гавоту, що чергувались з сонатинами. Але в другій половині століття під час трапез виконувались також окремі невеличкі п'єси – балетті, бранлі, каприси тощо [45, с. 35].

Деякі види придворних розваг супроводжувались певними жанрами інструментальної музики. З цього приводу зауважується: «Ряд придворних розваг супроводжувався інструментальною музикою, такою як: музика до кінного або лицарського балету, водних прогулянок, феєрверків та ін. Першим відомим нам твором такого типу є музика до кінного балету “Переможні битви в честь повітря і води” (“*Aria per il baletto a cavallo*”), створена в зв’язку з весіллям австрійського імператора Леонарда I і Маргарити Іспанської, що відзначалося два роки» [45, с. 35-36]. Балетні сюїти, написані для духового ансамблю за участі труб, у якості дивертисментів входили до італійських опер. Особливо масові урочистості не обходились без виконання великих вокально-інструментальних або духовно-панегіричних композицій, в яких трубам часто доручали оркестрове соло.

До XVIII століття кульмінацією процесу професіоналізації трубного мистецтва стала поява сольного та ансамблевого репертуару для труби. З цього приводу констатується: «Процес емансипації інструменталізму поступово призвів до домінування сонати і концерту. Їх цезурно-циклічна будова стала ідеальним втіленням дискретного часу життя, властивого світовідчуттю барокової доби» [17, с. 75].

У жанрах сонати і концерту популярності набули твори для складу ансамблю з одною або кількома солюючими трубами, струнними та *basso continuo*. Входили до них й інші духові, частіше за все гобої. Основу будови таких творів становив чотиричастинний цикл старовинної сонати. В

чергуванні частин (повільно-швидко-повільно-швидко) труба могла виявити як свої мелодійні, так і віртуозні якості.

Відзначається, що «значним досягненням бароко стало утвердження поетики концертності як автономного способу мислення, гомофонно-гармонічного складу та відповідної жанрової системи» [там само]. У зв'язку з чим до середині XVIII століття викристалізуються досконалі зразки німецького трубного концерту, які передують концертам останнього етапу мистецтва *clarino*, що вже виходить за межі барокової доби і передвіщує занепад цього блискучого мистецтва.

Манера виконання та техніка гри на трубі пройшли низку перетворень та стильових трансформацій упродовж кількох наступних етапів розвитку. Ці історичні зрушення закономірно пов'язані з напрацюванням стильових ознак певних художніх систем та музичного мислення. Отже, розуміння стильових вимог щодо виконання трубного репертуару зумовлює необхідність його адекватного стилістичного відтворення, зважаючи на оригінальне звучання у певну історичну добу.

Сучасна музична творчість і наука неможливі без урахування стильових інваріантів та їх розуміння у історичній перспективі. Вирішення цих проблем можливо з огляду на впровадження відповідних методико-практичних установок щодо виконавської діяльності трубача. Незмінно актуальним тут є адекватне в стильовому та образному плані відтворення певного музичного тексту.

Виконання музики XVII – XVIII століть сьогодні є складним випробуванням для трубачів та інших музикантів, які відроджують старовинне, насамперед барокове мистецтво. Цей процес, започаткований ще у 30-х роках XIX століття, на початку XX століття набув іншого смислу та завдань, що нині продовжують вирішуватися музичною практикою та наукою. Особливої гостроти він набув у виконавстві, зважаючи на прагнення музикантів досягти оптимально вірної інтерпретації барокових творів.

Адекватність вирішення цих завдань зумовлена низкою непростих дотичних до цього практичних проблем. Насамперед – це вибір інструментарію для виконання того або іншого твору, що пов'язано зі специфікою різних жанрів барокової музики й ролі (амплуа) певного інструменту в межах того чи іншого контексту. Остаточно не відпрацьовано й уявлення про стиль доби, його зміни чи трансформації на кожному з історичних етапів розвитку.

Практичні проблеми тягнуть за собою наукові: необхідність детальної періодизації мистецтва, виявлення різноманітності стильових проявів, певної композиторської та виконавської стилістики, розгляду питань формування традицій, відтворення імпровізаційної основи тексту, застосування орнаментики, особливостей агогіки, ритміки тощо. У зв'язку з цим вважаємо доречним навести думку видатного українського трубача, педагога й дослідника трубно мистецтва В. Посвалюка: «Виконавська манера гри часів бароко дуже відрізнялась від сучасної. Стилю гри музики бароко був властивий інший, відмінний від нинішнього, спосіб звуковидобування та звуковедення, особливе тембральне відчуття “звукового образу” та сили звучання, унікальна виконавська техніка. Для звуковидобування було характерне деяке “видування” звуків. ... У наш час виконання музики бароко ставить під сумнів автентичність відтворення її звучання сучасними виконавцями. Для сучасного стилю виконавства якісні характеристики барочного типу неприпустимі і вважаються грубою помилкою, манірністю. Можливо, тому інтерпретатори старовинної музики стикаються з величезними труднощами технологічного і стильового плану» [84, с. 29].

Протягом XX століття напрям музичного виконавства з відтворення барокової музики адекватно духу доби отримав кілька різних визначень: від позначення «автентичне виконавство» на початку століття до поняття «історичний стиль» наприкінці його та «історично інформоване виконавство» на початку XXI століття. Таким чином, сучасний виконавець барокової музики має бути не просто гарним музикантом з тонким відчуттям

стилю, він має бути справжнім дослідником, щоб музично переконливо відтворити дух виконуваного твору, завдяки застосуванню відповідних виразних засобів і звучання.

Особливо гостро це питання стосується виконавства на духових інструментах. Шляхом численних історичних та наукових досліджень та експериментів, що з другої половини XX століття активно проводились за рубіжем та пройшли апробацію у концертній практиці окремих виконавців і різних колективів, було напрацьовано певні принципи та стійкі традиції щодо виконання та інтерпретації барокових творів.

В Україні у цьому напрямку зроблено вкрай мало. Якщо стосовно клавесинної гри зазначений напрямок розроблявся представниками Київської клавесинної школи історично інформованого виконавства та декількома струнними ансамблями (з клавесином) старовинної музики у Києві, Харкові та Львові, то духові інструменти досвіду опанування бароковою стилістикою майже не отримали.

У цьому зв'язку, як приклад, можна навести «*Kiev Baroque Ensemble*», заснований у середині 1990-х років, – один з перших колективів, який виконував барокову музику і до якого входили духові інструменти. Але згодом склад змінювався, і за декілька років це вже був ансамбль струнних інструментів з клавесином [36]. Можна зазначити окремих виконавців-духовиків, які спеціалізуються на музиці бароко, зокрема у перших десятиліттях це були у Києві – Олег Кошелев (гобой) та у Львові – Божена Корчинська (сопілка, продольна флейта). Але постійного колективу духових барокових інструментів в Україні немає.

Такий стан частково пояснюється труднодоступністю як самих барокових інструментів (чи їх копій), так і відсутністю відповідної школи та репертуару. Суттєво впливає на малу зацікавленість бароковим мистецтвом й недостатнє теоретичне осмислення цієї проблематики та певна опозиція «традиційних» музикантів, які сприймають це явище як таке, що виступає проти академічного мистецтва. Крім того, починаючи з 2020-х років,

ситуація щодо культуротворчих процесів в Україні різко погіршала через пандемію (Covid-19), а з лютого 2022 року - через російську воєнну агресію. Тож відтворення трубної й загалом духової барокової музики в Україні в умовах сьогодення вбачається лише як перспектива майбутнього.

Висновки до 1 розділу.

1. У бароковий період (від XVI – до середини XVIII століття) європейська музична культура пройшла надзвичайний шлях розвитку. Її форми позбулися прикладної - церковної та розважально-побутової функцій, отримавши самостійне художнє значення в таких видах і жанрах, як опера, симфонія, соната, інструментальний концерт та ін.

Виокремлення інструментального мистецтва у самостійну галузь надавало митцям свободу самовираження та можливість безмежних експериментів у сфері музичної фактури, формоутворення та колористики. Це закономірно вплинуло на формування інструментального стилю, позначившись на кардинальних змінах музичного (гомофонно-гармонічного) письма й загалом композиції.

Поширення інструментального музикування викликало зміни у суспільному житті, обумовило інтерес до нових віянь в мистецтві та ствердження нових музичних тенденцій. У наслідок цього, порівняно з ренесансним, характер барокової музики був емоційнішим, виразнішим та динамічним. Ці прагнення виразились в ускладненні композиції барокових творів, їх віртуозності та імпровізаційності.

Естетичними ідеалами бароко стали: а) звернення до античних чи біблійних тем, а також сюжетів з життя вищих кіл суспільства (за умов поєднання гедоністичного культу з героїчною патетикою); б) пріоритет руху та борні, пафосу та напруження; в) демократичність музичного висловлювання. Біблійні та античні сюжети передбачали епічні форми втілення, якими в музиці стали опера і ораторія. А культ руху та боротьби

знайшов вираження у жанрі *concerto grosso*, де протиставлення солюючих партій оркестру створювало динамізм, контраст, напруження/

У другій половині XVIII століття відбулося становлення класичного оркестрового стилю. Цей процес був обумовлений змінами в самому мисленні композиторів й позначився на затвердженні класичного складу симфонічного оркестру, де група мідних духових інструментів налічувала: 2 (потім 4) валторни, 2 труби, 3 тромбони. Якщо до середини XVIII століття труби вводилися до оркестру за необхідністю, то у віденських класиків вони затвердилися як повноправні члени оркестрових композицій.

2. Відзначено, що еволюція будь-якого інструменту завжди обумовлена естетичними та стилістичними настановами окремого історичного періоду. Цей процес пов'язаний з певними конструкційними змінами щодо технічних та тембральних якостей інструментів, які розкривають потенціал їх виразних можливостей. Зокрема це яскраво унаочнює розвиток трубного мистецтва, яке, маючи тисячолітню історію, досягло вершини розвитку тільки у XVIII столітті.

Вихід за межі прикладних функцій, історично притаманних трубі, та усталення її як сольного інструменту зі своєю специфікою і самостійним художнім значенням стали можливими у XVII – першій половині XVIII століття, коли конструкція інструменту здобула істотних модифікацій та змін форми. Найпоширенішими з них були «натуральна» труба (або *Principale*) та барокова труба, завдяки якій сформувався стиль *clarino*.

Досягнення музики на початок XVIII століття відкрили великі перспективи для її подальшого розвитку. Розгорнені відповідальні партії труби в оркестрі, наявність великої кількості творів для солюючої труби *clarino* свідчать про значну популярність цього інструменту в музичному вжитку того часу. Проте зі зміною барокової стилістики на класичну звучання яскравого верхнього діапазону *clarino* та обертоновий стрій натуральної труби перестають задовольняти вимогам нового стилю.

Зі становленням класичного стилю у другій половині XVIII століття віртуозна техніка гри на трубі, поширена в музиці бароко, приходить до занепаду. Стель *clarino* втрачає популярність, і замість складних яскравих партій в гранично високому регістрі, трубі в оркестрі відводиться супроводжуюча роль.

У класичний період трубам доручаються партії у середині й верхній частині натурального звукоряду. З'являючись в оркестрі в *tutti*, труба підтримувала тим самим загальну звучність оркестру. Тільки завдяки ентузіазму придворного трубача А. Вайдінгера в класичний період у трубному репертуарі з'являються концерти Й. Гайдна (1796) та Й.Н. Гуммеля (1803) і деякі інші нечисленні твори.

3. Формування стилю *clarino* та відповідного концертного репертуару, а також розгорнутих і складних оркестрових та ансамблевих партій для труби свідчить про те, що у XVIII столітті в Західній Європі були чудові трубачі з блискучою віртуозною технікою та високою виконавською культурою. Однак процес зміни бароко та класицизму негативним чином позначився на еволюції трубного мистецтва. Обмежені технічні можливості *Principale* та яскравий вітальний тембр барокової труби не задовольняли стилістичним вимогам класицизму, а отже, в технічному і тембральному плані інструмент знов потребував конструкційних змін.

Одним із варіантів став винахід клапанної труби (*Klappentrompet*), сконструйованої віденським придворним трубачем А. Вайдінгером. На початку XIX століття для цього інструменту виникає десяток творів (у тому числі популярні концерти Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля), розрахованих на цього виконавця. Поряд з *Klappentrompet*, можливість відтворювати всі звуки хроматичної гама надавала труба з вентильним механізмом, яку в 1790-х роках розробив ірландець Шарль Ключе і удосконалення якої тривало до 1840-х років. Однак у цілому це не вирішило кризи трубного мистецтва: у наступні півтора століття труба знов виконує роль оркестрового та ансамблевого інструменту.

Досягнення трубного мистецтва барокового періоду дали свої плоди у другій половині XX століття, коли у музичну практику увійшов стиль так званого історично-інформованого (аутентичного) виконавства. Відтоді стали відтворювати концертні якості, притаманні бароковій трубі. Потенціал, що містить мистецтво барокової доби, й нині відкриває багато перспектив для виконавців, композиторів та музикознавців. Не менше значущими в репертуарі трубачів є нечисленні твори класичного періоду, що ще чекають на розкриття інструментальної специфіки та встановлення їх місця в історичному континуумі доби.

Отже, розглянутий в даному розділі матеріал надає підстави для дослідження трубного мистецтва у трьох проєкціях: по-перше, - це вивчення процесу становлення трубного інструментарію, а у зв'язку з цим необхідність систематизації великої кількості різновидів труб у добу бароко; по-друге, - це висвітлення жанрової палітри, де задіяна труба (у тому числі нових жанрів опери, ораторії, концерту, сонати, увертюри тощо); по-третє, – це характеристика традицій виконавства на трубі в XVII – XVIII століттях та аналіз основних тенденцій сучасного виконавства в контексті відродження старовинної музики.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [123; 126; 129].

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ БАРОКОВОЇ ДОБИ

2.1. Жанр інструментального концерту у XVIII столітті

Концерт – це багатозначне поняття, що може позначати як певної форми твір, так і масовий захід¹⁵. У першому випадку, як музичний твір, концерт звичайно призначається для одного, рідше для кількох солюючих інструментів з оркестром. Від початку жанр концерту, який серед багатьох інших став одним із найзатребуваніших у інструментальній музиці барокової доби, характеризувався великою кількістю різновидів. Це створює значні складнощі щодо класифікації надзвичайної різноманітності його видів за формою чи стилем, які виникали впродовж лише одного XVIII століття.

Отже, єдиноприйнятної системи щодо визначення форм барокового концерту на сьогодні не відпрацьовано. Зокрема, М. Букофцер розрізняє концерт за інструментальним складом: сольний, *concerto grosso*, оркестровий [143, с. 318-319] та погоджується із А. Шерінгом, який визначає оркестровий тип концерту як *sinfonia-concerto* [190, с. 24]. Деякі дослідники виокремлюють всього два види барокового концерту – сольний та *concerto grosso* [147, с. 7; 190, с. 24].

Більш розгорнену класифікацію пропонують А. Гатчингс та М. Телбот у статті в Новому довіднику Гроува. За їх визначенням існує шість типів барокового концерту: 1. *concerto grosso*; 2. сольний концерт; 3. подвійний концерт; 4. концерт для понад двох солістів; 5. концерт для солістів без оркестру; 6. концерт для оркестру «*concerto a quattro*» (або «*ripieno concerto*») [161, р. 244].

¹⁵ Визначення поняття «концерт» надається в багатьох довідкових джерелах, зокрема див.: [50].

У праці «Бароковий концерт» А. Дж. Б. Гатчинс виокремлює шість типів інструментальних концертів, при розподілі яких враховується також склад виконавців (концерт-соната, концерт-сюїта, оркестровий концерт). З огляду на виконавський склад цей дослідник виділяє й типи концертування: *concerto a quattro* та *concerto a cinque*, що передбачає відповідну кількість солістів та континуо [162, с. 18-23].

Тобто майже кожний дослідник, який звертається до жанру барокового інструментального концерту, так чи інакше стикається з необхідністю вирішення проблеми типології. Це виявляється не простим завданням, адже автори трактатів та довідників доби бароко не ставили своїм завданням опис різноманітності цього жанру. Найбільш повно це здійснив Й. Маттезон у своєму трактаті «Оркестр, що був відкритий знову» (1713). Цей автор виділив два типи концертів: сольний та струнний (для кількох солістів)¹⁶.

Більше уваги описанню концерту приділив Й. Й. Кванц, який відзначив два типи: 1. *Concerto grosso*; 2. Сольний концерт (*Kammerkonzert*) [183]. Спираючись на інструментальну практику свого часу, цей автор охарактеризував різні чинники відмінностей сольного концерту з оркестром та сольного концерту в супроводі камерного ансамблю. Типологія Й. Й. Кванца хоча була й неповною¹⁷, але стала опорною для класифікації жанру інструментального концерту XVIII століття.

На різновиди *concerto grosso*, визначені Й. Й. Кванцем, спиралась Й. Маттезон, Г. Вальтер та ін., досліджуючи концерти для кількох сольних інструментів. На початку XIX століття до типології Й. Й. Кванца Г. Кох додав різновид подвійного концерту – *Doppelconcert*. Сучасні дослідники також не відмовилися від терміну *concerto grosso* стосовно барокових інструментальних концертів з групою солістів.

¹⁶ Визначення Й. Маттезона подано у «Музичному довіднику» Й. Г. Вальтера [206].

¹⁷ До типології Й. Й. Кванца не включено концерт оркестровий концерт без солістів та концерт солістів без супроводу оркестру (камерний концерт).

Діалогічність природи жанру (концерт – від лат. *concerto* – змагаюсь) позначилась на тому, що у основі концерту лежать принципи протиставлення звучання окремих груп виконавців, або виконавського колективу і соліста [50]. Основоположний у концертному жанрі принцип концертування (діалог солістів в інструментальній музиці) первісно було визначено у тріо-сонаті. Цей тип викладення поширився на інші інструментальні жанри, серед яких були *concerti da chiesa*, *concerti da camera*.

Надалі (в А. Страделлі) намітилося розходження між групою *concertino* та загальним складом оркестру *concerto grosso*, отже, згодом назва «*concerto grosso*» поширилась на весь твір, ставши визначенням типу композиції [50]. Тричастинна структура творів зі співвідношенням частин: швидко – повільно – швидко, була встановлена в концертах А. Вівальді і стала зразком для барокових концертів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.

У розвитку ранньокласичної форми концерту значну роль відіграла творчість синів Й. С. Баха та композиторів мангеймської школи. У цей час (у другій половині XVIII - на початку XIX століття) концертний цикл, як правило, складався з трьох частин (не включаючи менуету або скерцо, типових для сонатно-симфонічного циклу). Для першої частини концерту (сонатного *allegro*) були характерні подвійна експозиція, що проходила спочатку в оркестрі, а потім у соліста, а також введення каденції соліста (могла бути і в інших частинах) [50].

Класична структура інструментального концерту затверджується у творчості представників віденської класичної школи - Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. В процесі еволюції концерту, найістотнішою була його взаємодія із симфонією, у результаті якої виник тип концертної симфонії. Однак цей жанровий різновид в інструментальній музиці для труби у зазначений період (від Бароко – до Класицизму) не використовувався.

Концерт виникає на межі XVI – XVII століть у церковній музиці як хоровий поліфонічний твір, в якому часто застосовувався інструментальний

супровід. Наявність інструментальної партії в духовному концерті багато в чому вплинула на виникнення й розвиток інструментального варіанту жанру. Із хорового концерту були запозичені й деякі інші принципи композиції. Насамперед це принцип «змагальності» кількох солюючих голосів, що у вигляді концертування поширився і в інструментальній музиці (спочатку в жанрах сюїти, партити, церковної сонати). У другій половині XVII століття в інструментальних композиціях з'являються прийоми протиставлення соліста (або групи солюючих інструментів у *concerto grosso*) й оркестру (*tutti*). Авторами перших таких творів на етапі переходу від сонати до концерту були Дж. Бонончині та Дж. Тореллі.

Хоча жанру інструментального концерту присвячено значний пласт музикознавчих розвідок, але періоду його розвитку у XVIII столітті приділено недостатню увагу дослідників. Одними з перших у цьому напрямку були праці зарубіжних авторів, у яких концерт цього періоду розглядався як у процесі загального історичного розвитку жанру - Г. Енгель (*H. Engel*) [147], М. Т. Райдер (*M. T. Roeder*) [186], А. Шерінг (*A. Schering*) [190], П. Юнг (*P. Young*) [211]; так і питання його розвитку в бароковий період - П. Вілк (*P. Wilk*) [208], А. Гатчингс (*A. J. B. Hutchings*) [162], Й. А. Орсен (*J. A. Orsen*) [180] та ін.

У вітчизняному музикознавстві серйозними науковими розвідками за цією тематикою є праці Олени Антонової [4], дисертація якої присвячена жанровим ознакам інструментального концерту зазначеної доби, та Вадима Ракочі [92; 93], який у своїй роботі розкрив питання генези, класифікації та оркестру на прикладі жанру концерту XVII – XVIII століть. У працях деяких інших авторів розвиток жанру в цей період розглядається стосовно якогось конкретного інструменту. Серед них монографія Богдана Мочурада [68] містить лише короткий огляд трубного мистецтва барокового часу, до того ж подана в ній періодизація щодо цього періоду потребує певної корекції. Дослідження Оксани Соловійової [105] присвячено клавірному концерту XVIII століття. В дисертації Ірини Гребневої розглядається формування

скрипкового стилю в *concerti grossi* Арканджелло Кореллі [24]. Стаття Ірини Успенської торкається питань нової інтерпретації жанру в *Concerto grosso* для чотирьох скрипок Володимира Золотухіна [116], а Н. Яропуд - виконавської стилістики Бароко у подвійних концертах за участі віолончелі Антоніо Вівальді [137]. Загальні відомості з розвитку жанру можна отримати з довідкових видань [50, 113; 154; 178; 185; 206]. Однак у цілому проблема модифікації жанру та особливостей інструментального концерту періоду переходу від Бароко до Класицизму в розвідках згаданих авторів не досліджувалась.

Інструментальний концерт як такий оформлюється на початку XVIII століття у творчості А. Кореллі та А. Вівальді. Порівняно з чотиричастинною сонатою, він мав тричастинну форму з крайніми швидкими й повільною середньою частинами. У творчості видних представників бароко швидкі частини звичайно засновувались на одній чи двох темах, що виконувались оркестром у незмінному виді (як рефрен або ритурнель). Концертування у соліста мало найчастіше віртуозний орнаментальний характер. Такий стиль застосовували зокрема у своїх концертах Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель. Характерною для багатьох концертів А. Вівальді та деяких Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха була форма *ripieno*, тобто повного оркестру без солістів [50].

Загалом питання жанрового визначення концертних творів барокового періоду потребує окремого розгляду. Певну спробу в цьому напрямку зробив український музикознавець Вадим Ракочі. У своїй статті «Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс» він окреслив різні форми, ансамблеві й фактурні принципи створення концертів барокової доби [93]. Численна кількість різновидів надала цьому досліднику змогу констатувати, що у цю добу було сформовано три типи концертів - *grosso*, *ripieno* і *solo*, які між собою тісно пов'язані. Щодо останнього відзначається, що «термін *solo* стосовно виділеного виконавця не завжди вживався і міг замінюватися на *principale*, *concertato* і *obbligato* упродовж ще тривалого часу» [93, с. 65].

На підставах проведеного аналізу автор пропонує увести потрібну класифікацію барокових концертів: «**(1)** *Concerto grosso* у випадку відповідної авторської назви, розділу партитури на *concertino* і *grosso*, вказівки щодо хорового принципу викладу в групі *grosso*, приблизно рівних функцій кожної групи; **(2)** *Concerto ripieno* у випадку відсутності виділених солістів, функціональному виділенню завдяки гомофонній фактурі однієї чи двох груп і загалом опорі на груповий виклад ... **(3)** Сольний концерт за умови опозиції одного (рідше двох чи більше) солістів і оркестру та обов'язкового хорового викладу в оркестрі» [93, с. 66]. Наголошується, що, поряд з тим, у концертному жанрі можливі й змішані форми, «у яких проявляються риси кількох різновидів», але в окрему групу їх не виділено [там само].

Необхідно вказати, що основними чинниками формування та поширення концертного жанру в XVII - XVIII століттях були: а) виникнення платних публічних концертів; б) вихід на перший план в музичному мистецтві особистості соліста. Їх наявність сприяла функціонуванню одної з найважливіших якостей концерту – риторичності. Риторичність інструментального концерту виражається не тільки у зовнішній схожості з риторичною та концертною ситуацією, що визначили лідируючі функції соліста (оратор-трибун), а й у моделюванні внутрішніх зв'язків жанру. Адже головною ознакою тут є прагнення до емоційного впливу, образної та інформативної насиченості, а також вираження особистого начала в межах типового і загального.

Характерне для історичної ситуації прагнення виразити сильні емоції вплинуло на притаманні жанру інструментального концерту емоційну піднесеність, масштабність та яскравість виразних засобів і виконавської манери. Тобто на те, що розуміється під терміном «концертність» і що створює особливу «харизму» жанру. Основними складовими концертності постають: віртуозність партії соліста, тембральна колористичність оркестрової фактури, образна виразність та рельєфність тематизму

(насамперед за рахунок співставлення *tutti* та *solo*), яка підсилюється фігураційно-пасажним викладенням матеріалу, переважання ігрової логіки у драматургічному розвитку (прийом «концертування-змагання», контрасти *f* та *p*, ефект «призупинення» дії та ін.) та ін.

Іншим чинником прояву риторики в концертному жанрі є прагнення до образно-інформаційного наповнення. Це пов'язано з основоположною вимогою красномовства – «рясності» висловлювання, що в інструментальному концерті проявляється через тематичне багатство мелодичного матеріалу. Головним реалізатором тематичної множинності постає сольна партія, де весь час відбувається оновлення матеріалу.

Ще однією ознакою риторичної ситуації в концерті є підкреслення особистісного начала в межах типового, прийнятного для всіх. Цей аспект відповідає головній ідеї жанру – ствердженню особистості лідера-соліста, прагненню всебічного вияву його індивідуальності. Превалювання соліста виражається навіть у розташуванні його місця, яке знаходиться перед оркестром, інколи на спеціальному подіумі (на зразок оратора на трибуні перед слухачами).

За такого розташування, разом з візуальним відокремленням соліста від маси оркестру, створюється й фонічний ефект тембрального та фактурного виокремлення звучання солюючого інструменту від оркестру, а також психологічний, що виявляється у тематичному та технічному лідерстві соліста. При тому оркестр в концерті виступає не інертною супроводжувальною масою: з риторичного погляду, це активна слухацька аудиторія, яка взаємодіє і своєю чергою впливає на поведінку (думки, висловлювання) оратора (соліста). Відзначені чинники пов'язані з вивченням питань про вплив риторичного вчення на тематичний та драматургічний розвиток у концертній формі.

У вказаний період переходу від Бароко до Класицизму найзначнішого розвитку отримав жанр клавірного концерту. Вказуючи на його типові ознаки, дослідники відзначають: «Музичне висловлювання у клавірному

концерті увібрало в себе всі елементи та ознаки реформування музичної мови, що відбулося під час зміни риторичних інтонаційних форм бароко та стандартизації музично-мовленнєвої системи класицизму. Найяскравіше це проявилось у сольній-оркестровій / ансамблевій опозиційності жанру сольного концерту. Міжжанрові зв'язки клавірних концертів з іншими інструментальними, вокально-інструментальними та музично-театральними творами спостерігаються в музиці майже всіх композиторів цієї доби (найяскравіший приклад - творчість В. А. Моцарта, театральна природа інструментальної музики якого демонструє щільний образно-інтонаційний зв'язок його клавірних концертів з операми)» [105, с. 14].

До кінця XVIII століття саме в клавірних зразках жанру Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена стверджується віденський класичний тип інструментального концерту, який у своїй основі спирається на сонатно-симфонічну побудову. В XIX столітті розвиток жанру продовжується у творчості композиторів-романтиків. Романтичним моделям жанру характерний відхід від класичних форм (зокрема широкого застосування набула форма одночастинного концерту)¹⁸.

Не менш популярний був жанр концерту і у XX столітті. Однак у цей період гранична індивідуалізація творчості позначилась на тому, що кожний концертний твір став практично унікальним зразком жанру за своїм тематизмом, інтонаційним строем, гармонічним вирішенням, будовою, інструментальним складом та ін.

Зазначаючи зміни у процесі своєї еволюції, інструментальний концерт, як і будь-який інший музичний жанр, віддзеркалював ті чи інші особливості кожної конкретної епохи. Набуваючи специфічних жанрових форм, ці зміни не торкалися однак низки родових ознак, що визначали жанрову природу концерту. Тому відмінність між зразками одного жанру, що належать до

¹⁸ У якості малої форми - концертштюк, концертино, у якості великої – як зразок симфонічної поеми, заснованими на принципах монотематизму та «наскрізного» розвитку.

різних стильових періодів у мистецтві, іноді є настільки значною, що виникає необхідність у їх внутрішньожанровій диференціації за історико-стильовими ознаками. За таких відмінних ознак виокремлюються самостійні жанрові види інструментального концерту: бароковий, віденсько-класичний, романтичний, сучасний.

За наявності низки певних константних ознак, які є визначальними для розвитку жанру, одним з важливих питань є дослідження жанрового еталону концерту кожної доби у його динаміці. Диференціація жанрових ознак інструментального концерту у своїй основі спирається на ступень їх стабільності. Це може слугувати підґрунтям для подальшого вивчення концертного жанру, й бути інструментом для виявлення важливих тенденцій його розвитку. Зазначена проблематика яскраво виражається при вивченні специфіки інструментального концерту періоду переходу від Бароко до Класицизму. Для подальшого аналізу таких творів у контексті дисертаційного дослідження важливо визначити найсуттєвіші ознаки жанру та окреслити жанровий еталон інструментального концерту.

Основоположними ознаками концертного жанру насамперед є діалогічність, принцип концертування та реалізація принципу гри. Кожний з цих принципів пов'язаний з іншими. Так, принцип концертування неодмінно тягне за собою віртуозність та імпровізаційність викладення сольної партії. Змагальність між оркестром та солістом проявляється в одночасному вираженні діалогічного та ігрового принципів. Ігровий характер драматургічного розвитку музики обумовлює комунікативні якості концертного жанру. Квінтесенцією всього постає принцип солірування, що значною мірою визначає як інтерес, так і привабливість твору для публіки і виконавців. Кожна з них є іманентною ознакою концертного жанру, а разом – це об'єктивні його показники.

Характер таких взаємозв'язків можна прояснити за допомогою комунікативного підходу до вивчення проблеми, оскільки жанр інструментального концерту один із самих комунікативних у академічній

музиці. Його розгляд з позицій комунікації обумовлений концертною природою, такий підхід дозволяє ширше охопити різні аспекти його функціонування, з'ясувати деякі закономірності процесу еволюції, встановити, що сприяє кращому розумінню під час контакту композитора, виконавців та слухачів тощо [18, с. 29].

Комунікація звичайно проявляється на двох рівнях – зовнішньому та внутрішньому. Зовнішній рівень – це комунікація між виконавцями та слухачами, коли виявляються загальні для всіх музичних жанрів закономірності. Внутрішній рівень комунікації спирається на специфіку спілкування виконавців між собою, що допомагає встановити характерні жанру інструментального концерту ознаки.

Отже, аналіз концертного жанру проводиться з урахуванням як тексту концертних творів (співвідношення виконавських партій, музичних прийомів і структур, у т. ч. фактури, тематичної будови, форми, використання певних виконавських засобів тощо), так і деяких особливостей слухацького сприйняття (ступінь активності сприйняття та її спрямованість, різні аспекти – візуальний, слуховий, психологічний) [18, с. 30].

Розгляд концерту з комунікативної точки зору, як публічного заходу, допомагає вивченню просторових умов виконання концертних творів, що в ході історичного розвитку набули типових ознак. Просторові уявлення в музичному сприйнятті також поділяються на дві групи: зовнішні та внутрішні. Характеристика зовнішнього простору функціонування концертного жанру включає два моменти – об'єм простору та розташування в ньому виконавців. Дослідники зауважують, що треба враховувати залежність внутрішнього музичного простору від реальних просторових відчуттів та уявлень [4].

Звичайно інструментальні концерти виконуються у великих залах чи на майданчиках, де може розміститися значна кількість слухачів. Велика чисельність публіки впливає на використання відповідних до об'єму виразних засобів. Певні особливості комунікаційної ситуації залежать від

розташування учасників у зовнішньому просторі. Звичайно – це обличчям до публіки та відокремленням соліста від оркестру. Таке розташування формує у слухачів певну психологічну установку на сприйняття соліста як лідера.

Одним з чинників внутрішнього простору, за яким оцінюється комунікативна сторона концертного жанру, є глибина. Це наочно демонструє взаємозв'язок внутрішнього простору концертного жанру із зовнішнім і допомагає виявити її прояв на різних масштабно-часових рівнях сприйняття. Розгалуження виконавців на окремі групи утворює локальні звукові маси у внутрішньому просторі. Таке розчленування просторово-звукових зон є однією з іманентних ознак концертного жанру, що також впливає на певні складові його внутрішньої структури, у тому числі й на формоутворення.

Усередині концертного жанру комунікативні процеси здійснюються на декількох рівнях і торкаються всіх ланок, починаючи з автора, його твору, виконавців, публіки, середовища, де відбувається виконання. Процес виконання та сприйняття музичного твору – це своєрідна форма спілкування виконавців та публіки, враження чи думки якої часто являються визначальними як для виконавців, так і виконуваного твору.

Присутність публіки насамперед визначає відмінність сценічного концертного виконання (спілкування) від побутового. Важливу роль у цьому відіграє жанр виконуваного твору, ступінь його комунікативності. У цьому плані інструментальний концерт є одним з найкомунікативніших в академічній музиці серед інших. У контексті тематики дисертаційного дослідження вважаємо за доцільне проаналізувати чинники, що сприяють високому ступеню комунікативності концертного жанру.

Одним з них є діалогічна форма організації музичної тканини. Діалогічний спосіб викладення матеріалу наближує концертну ситуацію до театральної чи життєвої. У слухачів це викликає живі асоціації з побутовими ситуаціями та породжує відчуття причетності до того, що відбувається в музиці. Іншу, не менш важливу роль у концертній комунікації відіграє

наявність лідера-соліста. Наявність такого лідера в колективі (оркестрі) підсилює принадність і комунікативність концертного жанру.

Отже, композитори всіх часів, коли звертались до написання інструментального концерту, враховували те, що солісту необхідно дати максимально виявити виразні й технічні можливості як свої особисті, так і інструменту, для якого написано концерт. А найкращими засобами для цього були віртуозність та імпровізаційність партії соліста.

Лідируванню соліста в концерті й посиленню комунікативності жанру сприяють такі властивості концерту, як відзначені вище яскравість та яскравість тематизму. Це уможлиблюється за рахунок мелодичної рельєфності, інтонаційної виразності та переконливості тематизму, а також інструментальної яскравості. Посиленню комунікативних якостей концерту сприяють контрастність та примхливість його форм, завдяки застосуванню основоположного принципу - чергування *tutti* та *solo*¹⁹. Кожний з цих чинників, що стабілізують слухацьке сприйняття, наявний як у барокових, так і у класичних зразках концертного жанру.

Визначаючи діалогічність одним з основних чинників, які впливають на сприйняття, дослідниця комунікативних якостей концертного жанру О. Антонова у групі «діалогів» виділяє чотири різновиди:

- 1) «діалог згоди» диктумного типу, де репліки будуються на різному тематичному (або нетематичному) матеріалі, але не суперечать одне одному;
- 2) «діалог згоди» модусного типу, в якому репліки не суперечать одне одному ні за тематизмом, ні за емоційно-образним станом;
- 3) «діалог незгоди» диктумного типу, за якого різнотемні репліки суперечать одне одному;
- 4) «діалог незгоди» модусного типу, за якого тематично спільні репліки виражають різні емоції.

¹⁹ Цей принцип також впливає на стабілізацію слухацької уваги, яка підсилюється при чергуванні тематичного рельєфу та оркестрового «фону».

Крім того, вказується на «ще один аспект диференціації “діалогу” в жанрах з посиленою діалогічністю – масштаб чергування реплік» [4, с. 12]. У своїй роботі дослідниця ретельно аналізує параметри класифікації всіх визначених нею типів діалогів, відштовхуючись від їх функціональної тотожності або ієрархічності [4, с. 12-13].

Наявність соліста визначає специфічні особливості діалогу в концертному жанрі, порівняно з іншими – сонатою чи симфонією, й впливає на утворення різних діалогічних типів викладення. В концерті діалог здійснюється на всіх рівнях будови мотивів і фраз, речень і періодів, а також форми в цілому. Превалювання певного рівню діалогу пов'язано з конкретним історико-стильовим типом концерту. Так, в *concerto grosso* діалогічність чітко проявляється на рівні всієї форми, а в класичних зразках жанру – на синтаксичному, поступово охоплюючи всі рівні музичної композиції [4, с. 14].

Разом зі стабільними (іманентними) ознаками, будь-якому стильовому напрямку характерні специфічні особливості жанру, що в кожному історичний період набувають певної стійкості й формують власну, типову для цієї доби модель. Таким чином, жанрова еволюція є результатом взаємодії зовнішньої та внутрішньої структури, коли певні зміни через зовнішні впливи визначають внутрішню структуру жанру.

Тобто зміни в моделі інструментального концерту від Бароко до Класицизму зумовлювались впливом зовнішніх чинників і змін у європейській культурі середини XVIII століття. У працях дослідників концертного жанру виокремлюються два основних моменти, що найсильніше вплинули на еволюцію концертного жанру зазначеного періоду: «стильовий злам у музичній мові та народження сонатної форми як результат цього зламу» [4]. Власно це й визначило стильову парадигму музичної творчості від Бароко – до Класицизму, що своєю чергою відобразилась у інтонаційних та формотворчих колізіях концертного жанру.

Стильовий злам у музичній мові обумовлювала зміна поліфонічного типу викладення на гомофонно-гармонічний тип композиції, про що йшлося у попередніх розділах дисертаційного дослідження. Щодо іншого чинника, то будова першої частини інструментального концерту в ранніх зразках являє собою «подвійну» сонатну форму. Кожний з розділів сонатного *Allegro* (експозиція, розробка, реприза) по чергово проводиться двічі – у оркестру та у соліста. Тобто діалог відбувається на рівні форми, і сонатна схема застосована двічі – один раз у оркестрі, другий – у соліста. Їх сполучення здійснюється за рахунок «ритурнельної організації матеріалу, що йде від барокового концерту», а роль ритурнеля тут відіграють оркестрові розділи сонатної форми [4].

Впровадження сонатної форми потягло зміни в тональному плані, у викладенні тематизму, його будові, можливих відхиленнях і скороченнях. Вже в перших класичних зразках інструментального концерту спостерігається тенденція до поступового розподілу тематизму оркестрової експозиції. Специфічна дуальність (ритурнельність та сонатність) ранньокласичної концертної форми визначалась як стійкістю набутих традицій, так і прагненням до втілення нових ідей і образів. В деяких творах пошуки форми спирались на зразок арії *da capo*, розширюючи тим самим межі двочастинності.

Усвідомлення окремого місця соліста в інструментальному концерті підтверджується поступовою відмовою від участі солюючого інструменту в *tutti*. Основним композиційним засобом, за допомогою якого здійснювалось виокремлення сольної партії із загальної маси звучання, стала фактура. Переважання тематичного розвитку в сольній партії та виконання переважно супровідної ролі оркестром уможливило розгалуження звукового контенту та створення в ньому дворівневого плану.

Звичайно близький план закріплений за партією соліста, яка відіграє лідируючу роль у викладенні та розробці тематизму, а дальній план призначався оркестровому фону. Всі відзначені особливості композиторської

практики окресленого періоду зберігались у жанрі концерту для труби з оркестром до кінця XVIII століття.

2. 2 Концерт для труби з оркестром у творчості європейських композиторів першої половини XVIII століття

2.2.1 Становлення жанру трубного концерту в Італії

З другої половини XVII століття розвиток та популярність трубного мистецтва виходять на новий рівень: у цей час труба запроваджується у творах крупної форми у сольному та ансамблевому репертуарі (сонати та концерти). Порівняно з іншими інструментами, трубний репертуар мав свою специфіку: твори призначались для труби або кількох труб зі струнними інструментами та басо континуо за участі інших духових, найчастіше гобою. Переважна частина трубних опусів італійських, австрійських, німецьких, чеських чи англійських композиторів була розрахована на певні усталені традиції їх виконання.

Поштовхом для поширення трубних жанрів крупної форми став їх розвиток в Італії, в Болоньї, яка з другої половини XVII століття займала лідируюче положення в інструментальному мистецтві як у країні, так і у Європі. Центром розвитку трубного мистецтва в Болоньї був найзнаменитіший та найвеличніший собор того часу – базиліка Сан-Петроніо. Безсумнівно, архітектура цієї споруди, її акустичні властивості вплинули на особливості музичних творів, що тут виконувались, та з'явилися одним із чинників запровадження сольного трубного виконавства²⁰.

Провідне положення, яке займала Болонья в інструментальній музиці та розвитку трубного мистецтва в Італії, тривало близько п'ятдесяти років, майже до кінця XVII століття. Тут у творчості Д. Бонончіні, Д. Габріелі (те

²⁰ Докладно про це в працях П. Вакалюка [15], А. Schnoebelen, 1969 [191]; М. Vanscheeuwijck, 2003 [204].

саме прізвище, що й в славетних венеціанців), М. Каццаті, Д. П. Колонна, Д. Тореллі, П. Франческатті та ін. сформувався потужний репертуар для труби. Важливу роль у цьому відіграв жанр барокової церковної сонати, трансформація якого реалізувалась як у становленні докласичної сонати, так і в жанрі інструментального концерту.

Композитори капели Сан-Петроніо уславились своїми активними пошуками новаторських засобів у відтворенні церковної музики. А «із призначенням у 1657 році на посаду музичного директора Мауріціо Каццаті (*Maurizio Cazzati*, 1616–1678)» [15, с. 56] розпочинається “золоте” століття капели. В період його керівництва капелою тут відбуваються «урочисті музичні дійства, в яких задіявалося до 180 учасників», зростає рівень виконавців, «серед яких слід згадати Джованні Батиста Віталі (*Giovanni Battista Vitali*), Доменіко Габріеллі (*Domenico Gabrielli*), Джованні Бонончіні (*Giovanni Bononcini*), Арканджело Кореллі (*Arcangelo Corelli*), Джузеппе Тореллі (*Giuseppe Torelli*)», ведуться плідні експерименти у сфері інструментальної музики, результатом чого стало «створення нових форм і жанрів, серед яких виділяються церковна соната і сольний концерт для труби» [там само].

Дослідників «вражає несподівано численний репертуар музики для струнних інструментальних ансамблів з однією чи більше трубами, написаної протягом трьох десятиліть композиторами болонської школи» [15, с. 56]. Констатується, що «в архівах Сан-Петроніо зберігаються 83 рукописи інструментальних композицій цього періоду для труби ... Тут варто згадати 6 сонат для труби, струнного ансамблю і *basso continuo* Доменіко Габріеллі, Сонати для труби і струнних, а також для двох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Марія Яккіні (*Giuseppe Maria Jacchini*), особливо симфонії, сонати та концерти (разом 42!) для однієї, двох чи чотирьох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Тореллі» [там само].

Зазначені в цьому переліку симфонії, концерти, сонати ще не набули чіткого жанрового розгалуження, тому не мали радикальних відмінностей за

своєю структурою чи викладенням. І хоча у більшості «партитур із назвою соната фігурує переважно одна труба, а в симфоніях і концертах – дві чи більше» [15, с. 57], за формою це були подібні один до одного інструментальні взірці із взаємозамінними назвами.

Із названих митців Джузеппе Тореллі (1658 - 1709) – італійський композитор та скрипаль, член Болонської філармонічної академії – був знаковою постаттю у становленні жанру інструментального концерту. Звичайно вказується на його значний внесок у розвиток струнного мистецтва барокової доби. Але не меншого значення творчість Дж. Тореллі мала і для формування трубного репертуару. Твори для труби, написані в період його служіння в капелі базиліки Сан-Петроніо у Болоньї, становлять більшу частину композиторського доробку митця, й більшість із них, за деяким виключенням, призначена для виконання у церкві.

Свої трубні композиції Дж. Тореллі писав, розраховуючи вже на оркестровий, а не ансамблевий супровід. За думкою П. Вакалюка, «феномен такої популярності труби серед композиторів болонської школи ... пояснюють масштабами й особливостями акустики базиліки Св. Петронія» [15, с. 57]), де струнні та дерев'яні духові інструменти звучали глухо, й тільки звучання труби «пробивало» церковний простір. Цими причинами пояснюється й лідерство Болоньї у розвитку трубного мистецтва, оскільки «фактична відсутність у зазначений період зразків подібної комбінації інструментів в інших регіонах указує на Болонью як на єдиний центр поширення цього жанру в Італії» [там само].

З трубних творів Дж. Тореллі в жанрі сонати та інструментального концерту 15 створено для труби соло, 4 – для однієї чи двох труб, 15 – для двох труб (в половині з них є партії двох гобоїв), 2 – для чотирьох труб (в одному включено два гобої). За своєю структурою ці твори відповідають етапу становлення жанру, з'являючись багаточастинними контрастними за темпом та характером побудовами від чотирьох до шести частин [50].

Тематизм сольних партій торелівських трубних концертів дуже схожий з тематизмом у струнних інструментів у його опусах. Це можна пояснити як діалогічним типом висловлення, застосованим автором у цих творах, так і його фаховими навичками передусім як скрипаля та віолоніста. Отже, торелівським трубним партіям не характерні типові фанфарні ходи та обертонові елементи мелодики, інструмент загалом не використовується у низькому регістрі, де він має різкий сигнальний тембр. Основним завданням характерного звучання труби композитор вважав виокремлення її солюючої ролі, хоча в деяких випадках (передусім у епізодах з поліфонічним викладенням) вона виступає у якості учасника ансамбля на рівні з іншими інструментами²¹.

У своїх пошуках Дж. Тореллі був не єдиним з композиторів болонської школи, які стояли біля витоків розвитку трубного мистецтва. Творчість представників Болонської філармонічної академії (М. Кацатті, А. Кореллі, Фр. О. Манфредіні) загалом мала важливе значення для розвитку інструментальних жанрів сонати і концерту в першій половині XVIII століття. Ця установа в даний період являлась загальноєвропейським центром як духовної, так і інструментальної музики, що безсумнівно вплинуло на піднесення ролі та розвиток трубного мистецтва в інших містах Італії, а також у Австрії, Англії, Німеччини.

В кінці 1680-х років центр інструментальної музики, у тому числі й трубного мистецтва в Італії переміщується із Болоньї в Рим, а потім у Венецію²². Засновником так званої римської школи, що ознаменувала розквіт скрипкового концерту в Італії, став А. Кореллі, який очолив кардинальську капелу на посаді *maestro di musica*. Своєю творчістю він узагальнив пошуки попередників, створивши класичні зразки тріо-сонати та *concerto grosso*, які

²¹ Див. : Torelli, Giuseppe Trumpet Concerto in D major. URL : https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP256463-PMLP315524-IMSLP180268-WIMA.8138-T_Sco.pdf

²² Це докладно висвітлено у статті О. Вар'яно [16].

стали взірцем для багатьох італійських композиторів другої половини XVIII століття. Хоча А. Кореллі не писав концертів для труби, однак ряд його скрипкових концертів слугували іншим композиторам у якості взірців, зокрема вершинним творінням жанру А. Вівальді [50].

У Венеції, яскравим представником музичного мистецтва якої був А. Вівальді, духове мистецтво досягло найзначнішого розквіту. Адже ще з середини XVI століття це місто було найкрупнішим музичним центром Італії. Цьому сприяла атмосфера культурного життя міста, наскрізь просякнута музикою, якою супроводжувались і знамениті венеціанські карнавали, і урочисті релігійні ходи та богослужіння. Через це духовики у Венеції були затребувані більше, ніж представники інших спеціальностей, й від перва мали перевагу над струнниками. Отже, тут як і в Болоньї, виготовлялась найкращі в Європі духові інструменти та виховувались видатні віртуози на духових інструментах.

Перевага духових інструментів спостерігалась і в церковній музиці. Зокрема у соборі Св. Марка у виконанні вокально-поліфонічної музики брали участь як вокалісти, так і інструменталісти, ансамблі яких від початку були представлені тільки мундтшуковими духовими, й тільки згодом до них доєднали струнні, а потім й інші інструменти. Таким чином, композитори, які працювали в соборі, обов'язково долучалися до створення інструментальної музики, що звичайно впливало й на формування певного типу мислення. Це виявилось у тяжінні до тембральної різноманітності і яскравості творів та розвитку інструментальної фактури. Одним з найвидатніших розробників стилістики інструментального мистецтва у Венеції був А. Вівальді.

Італійському композитору, скрипалю-віртуозу та священнику *Антоніо Вівальді* (1678 – 1741) належить особливе місце в історії італійської музики загалом та в жанрі барокового концерту зокрема. Адже саме він став засновником сольного інструментального концерту та оркестрової програмної музики. Сьогодні широковідомі його концерти з оркестром / ансамблем для скрипки, віолончелі, гобоя, труби, мандоліни та

інших інструментів та програмні оркестрові концерти: «Буря на морі», «Полювання», цикл «Пори року» та ін.

Стиль А. Вівальді, як і вся барокова музика, просякнутий мелодизмом, позитивною енергетикою та віртуозністю. Його творчість не позбавлена суто барокового поєднання театральної ефектності навіть афектації, з ліричністю та м'якістю тематизму, гучності й щільності звучання – з тихими сольними або камерними епізодами та неочікуваних контрастів динаміки та зміни темпів. Саме контраст образів і темпів між частинами, запроваджений у творах А. Вівальді, став основою майбутнього класичного тричастинного циклу²³.

У композиторському спадку А. Вівальді налічується багато творів різних жанрів, з яких близько 450 – різноманітні концерти. Це основний жанр у творчості митця, майже половина з цих концертів опублікована, але ще багато залишається в рукописах. У концертному жанрі творчий підхід А. Вівальді проявився особливо яскраво та винахідливо. При тому концерти оркестрові (*concerto grosso*) та сольні вільно співіснують у творчості «Рудого падре»²⁴.

Характерна сольним опусам А. Вівальді індивідуалізація концертуючих партій ясно відчувається і в оркестрових, адже у нього іноді буває складно провести межу між *concerto grosso* та сольним концертом. Митець формує нове розуміння поняття «концертування», якому надає колористично-програмного характеру. Цей принцип не був новим і вже застосовувався італійськими митцями, зокрема Д. Тореллі та А. Кореллі. Однак А. Вівальді трактує його у площині сольного *concertino*, що виводить розвиток жанру на новий рівень.

Концертування – принцип співставлення звукових мас груп оркестру чи солістів – був одним з основних у бароковій композиції, через що

²³ Характер частин в концертах А. Вівальді звичайно такий: 1 частина – швидка та енергійна; 2 – невелика за обсягом, повільна та наспівна; 3 – швидка життєрадісна та яскрава.

²⁴ «Рудий падре» - прізвисько А. Вівальді, надане йому через рудий колір волосся.

ритурнелна форма добре «вписувалась» в будь-який жанр. Її «присутність» спостерігається ще у ранніх класичних симфоніях (розріджування фактури у побічних партіях, тутійні вставки «ритурнелі» тощо).

А. Вівальді у своїх концертах прагнув до нових та незвичних у той час тембральних сполучень, для чого він об'єднував різні за тембрами інструменти, застосовував різкі дисонанси, у якості солюючих вводив рідкісні інструменти, наприклад, фагот або мандоліну, що вважалась народним побутовим інструментом. Віртуозність або певні технічні складнощі, що є в кожному його творі, мали сприяти створенню відповідного образу, що запам'ятовувався слухачам.

Всю композиторську творчість А. Вівальді визначало те, що насамперед він був скрипалем. Його інструментальний, а точніше скрипковий тип мислення відчутний і в оперній творчості, і у вокальних та ораторіальних композиціях митця. Але найяскравіше він виразився у скрипкових концертах, в яких еволюція цього барокового інструментального жанру набула яскравого відображення.

В композиційно-драматургічному плані у цих творах А. Вівальді поєднано ознаки церковної сонати та *concerto grosso*. Це виявилось у характері музики і послідовності частин, філософсько-споглядальному підході та бароковому відчутті семантики музичного висловлювання, що ґрунтується на синтезі протилежностей.

У скрипкових концертах композитор часто застосовує поліфонічні прийоми та принципи імпровізаційності, характерні для музики цього періоду. Форма його концертів здебільшого тричастинна (швидко – повільно - швидко)²⁵ й заснована на принципах тематичного та тонального контрасту. Основними методами розробки тематичного матеріалу є його повтор та секвенціювання, у деяких моментах варіювання. Невимушене поєднання різного інтонаційного матеріалу надає творам А. Вівальді

²⁵ Така послідовність передвіщує будову класичного сонатно-симфонічного циклу.

природності мелодичного руху. Динамізм композицій, відмова від усіляких «довготривалостей», що поряд з вольовим напором створює пружні, стрімкі теми та образи, надають особливої яскравості та підсилюють змагальний характер вівальдівських концертів.

Ці самі принципи, композиційні прийоми та драматургічні рішення А. Вівальді брав у основу концертів для інших інструментів. Адже, поряд зі струнними, у його концертах у якості сольних він використовував також духові інструменти. А з них, крім найпопулярніших і поширених флейти та гобою, солююча функція часто доручалась і мідним, зокрема трубі.

Вище відзначалось, що в добу бароко труба (кларіно) успішно використовувалась у різних ансамблях та оркестрах. Не було виключенням це і для А. Вівальді, в доробку якого дев'ять концертів для п'яти труб, три концерти для скрипки та труби та два концерти для двох труб (усі зі струнним оркестром) [84, с. 32].

Із трубних концертів А. Вівальді найбільшу популярність отримав Концерт для двох труб та струнного оркестру До мажор (номер за каталогом RV 537)²⁶. Про час та обставини його створення відомостей не залишилось. Концерт написаний у типовій тричастинній формі, за характером твір жвавий та експресивний. Тематизм моторних першої частини та фіналу заснований на чергуванні трубних фанфарних елементів, віртуозних пасажів, трелей із оркестровими ригурнелями. Визначному українському виконавцю і досліднику трубного мистецтва В. Посвалюку це надало підстави відзначити, що «характерні для цього концерту “антифонні” перегуки обох труб зумовлюють практично однакову складність першої і другої партій» [84, с. 32]. Те, що «обидві сольні партії в цьому творі рівноправні (окрім каденційних побудов) та написані в імітаційній формі» відзначає й О. Вар'янюк [16, с. 155]. Зазначене інструментальне викладення надає музиці урочистого, святкового характеру. Друга частина за будовою – це

²⁶ Див. : А. Вівальді Концерт для 2-х труб до мажор RV 537. URL : <https://musopen.org/ru/music/3621-concerto-for-2-trumpets-in-c-major-rv-537/>

шеститактова інтерлюдія, яка виконується тільки оркестром. За італійською концертною традицією солююча труба в другій частині участі не бере.

Жанровість і програмність вівальдівських концертів, виявлення контрасту не тільки між частинами, а й у середині, протиставлення *tutti* та *solì*, майстерне використання тембральних, динамічних та ритмічних засобів виразності сприяло підсиленню концертності та зростанню емоційного впливу на слухачів. Навіть сучасники відзначали притаманну концертам А. Вівальді особливу виразність, пристрась та лапідарність стилю. Дослідник жанру концерту для труби Б. Мочурад стверджує, що «саме у творчості Вівальді сольний інструментальний концерт отримав такий рівень розвитку форми, котра характеризується цілісністю, змістовністю та насиченістю внутрішніми контрастами» [69]. Ці яскраві прояви та особливості вівальдівського концертного стилю стали еталонними в музиці барокової доби.

З подвійних трубних концертів італійських композиторів епохи бароко значну популярність отримав також Концерт для двох труб, струнних та континуо *D-dur* Фр. О. Манфредіні²⁷. Постать **Франческо Онофріо Манфредіні** (1684 – 1762) – італійського композитора, скрипаля та церковного музиканта – заслуговує на увагу з точки зору певного «взірця» долі як самого барокового музиканта, так і його творів. По-перше, як і в багатьох інших митців того часу, біографічні факти й відомості про життя і діяльність Фр. О. Манфредіні дуже скупі, неточні, а то й просто відсутні. По-друге, як і в багатьох музикантських родинах того часу в Італії, в Манфредіні ця професія була династійною: батько, Доменіко Манфредіні, був тромбоністом у соборі в Пістої, згодом музикантську кар'єру європейського рівня зробили двоє синів Франческо Онофріо – Вінченцо та Джузеппе²⁸.

²⁷ Див. : Double Trumpet Concerto in D Major [Manfredini Francesco](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-194627_double_trumpet_concerto_in_d_major.html). URL : https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-194627_double_trumpet_concerto_in_d_major.html

²⁸ Вінченцо служив капельмейстером італійської опери в Санкт-Петербурзі, а Джузеппе став співаком-кастратом.

З 1696 року Фр. О. Манфредіні навчався в Болоньї гри на скрипці в найзнаменитішого тоді в Італії Дж. Тореллі, а композиції – в маестро ді капела базилики Сан-Петроніо Дж. А. Перті. Близько 1700 року він влаштувався скрипалем в церкві Сан-Спіріто у Феррарі, а з 1704 року, після відновлення капели Сан-Петроніо, знов повернувся в Болонью. Опублікувавши свої перші Дванадцять камерних сонат (з назвою *Concertini per camera*, Op. 1), Фр. О. Манфредіні став членом Болонської *Accademia Filarmonica* [149].

Безумовно, Фр. О. Манфредіні, як і всі музиканти того часу, намагався знайти впливового покровителя, яким міг бути принц Монако Антуан I. Точних відомостей щодо цього не зберіглося, припускають, що після 1711 року Манфредіні довгий час знаходився у Монако на службі у принца. Характер їх відношень й загалом термін перебування Фр. О. Манфредіні у Монако не відомі, але є свідчення про те, що принц Антуан був хрещеним батьком Антоніо Франческо – сина Франческо Онофріо, а в 1718 році композитор опублікував у Болоньї *Concerti Grossi* для двох скрипок та *basso continuo*, Op. 3, №№ 1–12, присвячені цьому правителю. В 1727 році Фр. О. Манфредіні повернувся в Пістою на посаду капельмейстера собору Святого Філіпа, яку займав до своєї смерті в 1762 році [149].

Припускається, що Фр. О. Манфредіні був автором значної кількості творів у різних жанрах, зокрема ораторій, однак більша частина його музики після смерті композитора зникла (теж звичайний історичний факт!), залишились тільки світські твори. Нині з них відомі 43 опублікованих опуси та кілька рукописів, які свідчать про Манфредіні як висококваліфікованого майстра, що мав ґрунтовну для свого часу італійську школу композиції. Будучи сучасником Й. С. Баха та А. Вівальді, він не уникнув впливу останнього. В 1970-ті роки на хвилі захоплення бароковим спадком та прагнення відродження будь-якої музики цього періоду це може й стало приводом затаврувати Фр. О. Манфредіні як посередність [149].

З творів Фр. О. Манфредіні, що зберіглися до нашого часу, особливо цікавими за музикою та композицією є його «Різдвяний» концерт № 12 Op. 3), створений в жанрі *concerto grosso*, та подвійний Концерт для двох труб *D-dur*, що належить до зразків сольного барокового концерту. Датою створення трубного концерту вважається 1711 рік. Твір написаний в типовій тричастинній формі, з швидкими крайніми частинами (*Allegro*), які засновані на бароковій моториці з фанфарним закличним інтонуванням, та повільною другою (*Largo*).

Викладення першої частини має інтрадний характер. Тема проводиться двічі, спочатку в основній, а потім у домінантовій тональності і поділяється навпіл: перша половина звучить в оркестрі, а друга – у солюючих труб. Далі у якості розробки слідує оркестровий ритурнель у тональності подвійної домінанти. Тематизм тут видозмінюється, але не контрастує з першою темою. Поступове «вкраплення» окремих мотивів у труб створює ефект перегукування, справжнього діалогу між солюючими інструментами та оркестром. Низка модуляцій підводить до репризи, що має дещо змінений вигляд, як варіант експозиції.

У другій частині тональність змінюється на однойменний мінор (*h-moll*), встановлюється повільний темп з розміром 3/2. Це зосереджена сарабанда. Хорального типу викладення згодом розвивається у поліфонічні імітаційні перегукування між оркестровими групами. Це створює безупинний наскрізний рух музики протягом всієї частини (28 тактів).

За італійською традицією солюючі труби в другій частині участі не беруть. Насамперед це пов'язано з трубним інтонуванням, оскільки на натуральному інструменті дуже складно, а іноді просто не можливо заграли хроматичні ноти й послідовності, що утворюються в мінорному ладі. З іншого боку, така пауза надавала виконавцям змогу перепочити між виконанням напружених швидких частин.

Третя моторна частина заснована на тих самих принципах, що й перша. Інтонаційно вона також близька з початковою темою, але першими тут

починають грати труби. Партії обох солюючих інструментів є фактично рівноцінними, хоча друга труба все таки є більш підлеглою. Проте це так само додає виразності та рельєфності музиці, як і майстерно застосовані поліфонічні прийоми та інструментальне викладення твору, що свідчить про надзвичайно високу професійність та музикальність автора.

В наш час трубний концерт Фр. О. Манфредіні частіше звучить у тональності *C-dur* у супроводі органу, але це зовсім не зашкоджує ані його музичному руху, ані образності. Цей твір – один з найяскравіших зразків барокової музики для двох труб у стилі *clarino*. Він не менш значущий, ніж концерт *C-dur* для двох труб Антоніо Вівальді.

2.2.2 Жанр концерту для труби в Австрії та Німеччині

З другої половини XVII – до початку XVIII століття в європейському музичному просторі інструментальна музика отримує якісно новий рівень розвитку в Австрії та Німеччині. Лідерство цих країн у інструментальному мистецтві Європи обумовлювалось культурною ситуацією: музичне мистецтво Італії в цей час потерпало кризу, у Франції історично переважали театральні жанри, а Англії вигідніше було експортувати культуру з материка, ніж «вирощувати» свої кадри.

Однією з причин першості німців у розвитку інструментальних жанрів була пристрасть до музики габсбурзьких монархів, які прагнули відтворити у себе стиль життя за версальським зразком. Це спонукало правителів - Фрідріха Великого, Карла Теодора, Фрідріха Вільгельма II, принца Луї Фердинанда, імператрицю Марію Терезію та ін. - до утримання придворних капел (оркестрів) та запрошення до них кращих європейських музикантів. Така модель музичного побуту ставала зразком для придворної верхівки та заможних осіб, а за можливістю - для середнього класу й нижчих прошарків.

Чимало посприяло розвитку інструментальної музики та концертного жанру поширення з кінця XVII століття на теренах Австрії та Німеччини

різноманітних музичні товариств. Відзначається, що «велике значення для розвитку жанру мало те, що з кінця XVII ст. у Австрії та Німеччині утворюються різноманітні музичні товариства: у 1672 р. розпочало свою діяльність Віденське музичне товариство *Tonkiinstlersocietaf*; відкрились «Вечірні концерти» Д. Букстехуде в Любеку; традиція влаштовувати концертні заходи інструментальної музики швидко розповсюдилась у Берні, Лейпцигу та Гамбурзі» [105, с. 23].

Крім соціально-культурних обставин, немаловажну роль у цьому процесі відіграла й схильність німців та австрійців «до гармонії і контрапункту». Саме прагнення осмислити процес формотворення, привести його до стрункої переконливої системи явились основними чинниками розвитку інструментальних жанрів у Австрії та Німеччині. Характерна національному менталітету здатність до пошуку логіки, композиційної рівноваги, краси голосоведіння, не жертвуючи при тому глибиною змісту, й стала основою для розвитку інструменталізму (усупереч поширеній думці, що інструментальні жанри набули тут розвитку через те, що німецька мова мало підходить для співу).

На початку XVIII століття в Австрії та Німеччині, як і в інших європейських країнах, жанр концерту відносили до камерної музики. Отже, і за видами його розподіляли відповідно: 1) великі концерти – для виконання в палацах під час урочистих свят на честь державних осіб та визначних подій, 2) твори для двох або трьох інструментів (включаючи сонати) – виконувались у невеликих маєтках, публічних місцях, навчальних закладах тощо. При тому для публіки стиль виконуваних творів та виконавська манера музикантів були важливішими, ніж ім'я їх автора²⁹.

Зазнаючи впливу концертів А. Вівальді (насамперед композиційної будови частин: швидка – повільна – швидка), композитори німецькомовних

²⁹ Під стилем та манерою в той час часто розуміли жанри, популярні в тій чи іншій країні. Так, виділяли французький (чакони, рондо, гавоти), італійський (сонати, концерти), англійський (балади) та «старомодний» (мотети, мадригали) стилі.

країн у той самий час здійснювали спроби оновлення жанрових форм. І за короткий час (1715 - 1745 роки) у Австрії та Німеччині домінували новий галантний стиль³⁰ та сольний інструментальний концерт. Ще однією особливістю музичної практики цих країн було те, що «на відміну від італійських зразків німецькі композитори в своїх творах широко застосовували духові інструменти. Це яскраво демонструє заснований Г. Ф. Телеманом студентський любительський оркестр *Collegium musicum* в Лейпцігському університеті (який нараховував до 40 осіб). В період, коли оркестром керував Й. С. Бах, у його складі налічувались флейти, гобой, фаготи та труби» [105, с. 24].

Відзначені процеси позначились на тому, що в першій половині XVIII століття в Австрії та Німеччині було створено велику кількість інструментальних творів якісно нового рівня. Це яскраво демонструють концерти, сонати та інші опуси для духових інструментів (у тому числі для труби) Й. С. Баха (1685 – 1750), К. Граупнера (1683 - 1760), Й. С. Ендлера (1694 - 1762), Й. М. Мольтера (1696 - 1765), Г.Ф. Телемана (1681 - 1767), Й. Ф. Фаша (1688 - 1758), Г. Г. Штельцеля (1690 - 1749) та ін.

Вище вказувалося, що тривалий період творчість більшості з цих непересічних композиторів була забутою, оскільки разом з уходом митців минала і актуальність їх творів. За майже триста років багато чого було втрачено назовсім, а деякі композиції з цього надбання повернулися до загальнокультурного обігу тільки завдяки щасливому випадку. Часто у віднайдених творах важко встановити автора й правильно їх атрибутувати. Однак багато з того, що вдалося повернути, свідчить про непересічний талант та композиторську майстерність їх авторів.

Саме така доля спіткала **Йоганна Фрідріха Фаша** (*Johann Friedrich Fasch*, 1688 - 1758) – німецького композитора доби Бароко. Довгий час ім'я

³⁰ Це було також пов'язано з існуванням величезної кількості оркестрів та інструменталістів у німецькомовних країнах, Польщі, Данії та Швеції, де старовинний тип інструментального та вокального музикування був основним.

Й. Ф. Фаша піддавалось забуттю й тільки в середині ХХ століття у зв'язку із віднайденням його доробку стало справжнім «відкриттям» у світовому музичному просторі. Композитор жив у один час Й. С. Бахом (1685 - 1750), і його творчий шлях перетинався з діяльністю лейпцизького кантора, який своєю чергою високо цінував цербстського майстра. То ж вважаємо за необхідне навести короткі біографічні відомості про цього надзвичайно цікавого й не дуже відомого митця.

Відомо, що композитор народився в Буттельштедті, а його батько був учителем і кантором у гімназії. З дитинства Й. Ф. Фаш виявляв великі музичні здібності: самотужки навчився гри на скрипці та клавірі, з 1700 року співав у хорі придворної капели у Вайсенфельсі. Наступного 1701 року Й. Ф. Фаш поступив у Томасшуле в Лейпцигу, а у віці двадцяти років – до Лейпцизького університету, де вивчав теологію та право. В цьому закладі Й. Ф. Фаш заснував студентський *Collegium musicum*, це був окремий колектив, який дружньо співіснував з *Telemann Collegium*, керівниками якого були Г. Ф. Телеман та згодом Й. С. Бах [22, с. 63].

У 1711 – 1712 роках Й. Ф. Фаш пише три опери для меси в Наумбургу та для двору в Цайці. Після закінчення університету в 1713 - 1715 роках він вирушає у тривалу поїдку Німеччиною, під час якої мав змогу удосконалити свою майстерність у К. Граупнера та Г. Грюневальда в Дармштадті. В це десятиріччя Й. Ф. Фаш заробляв на життя у якості клерка (писця чи секретаря в міській канцелярії) та церковного органіста, а також багато подорожував країною з метою отримати місце капельмейстера, але постійної посади не знаходилося. Наприкінці 1717 року він одружився з донькою пастора Анною Крістиною Лаврентіус, і в січні 1718 у них народилась донька Софія Марія. Восени 1720 року дружина Фаша помирає після народження сина Крістіана Фрідріха, який невдовзі теж помер [166].

З 1722 року Й. Ф. Фаш влаштовується придворним капелмейстером у Цербсті (Саксонія) і залишається на цей посаді до кінця днів³¹. Обсяг його обов'язків був дуже великим: Фаш створює подвійний цикл церковних кантат, пасіони, пише світські вокальні (серенати) та інструментальні твори для князівських урочистостей тощо. Крім того, служба при дворі князя Ангальт-Цербстського поєднувалась водночас з виконанням обов'язків заочного капелмейстера Кетена, який за рік до того залишив Й. С. Бах.

Відомостей, чи зустрічалися Й. Ф. Фаш із Й. С. Бахом, не залишилося, але певною мірою долі їх перехресувалися [там само]. Адже через місяць після вступу на службу до Ангальт-Цербстського князівства Фаш отримав запрошення на посаду кантора в Томасшуле – школу при церкві Св. Томи у Лейпцигу. Митець відмовився, оскільки вже був капелмейстером в Цербсті. Таким чином, цю посаду, що залишилась вільною, зайняв Й. С. Бах.

Про те, що Й. С. Бах непогано знав музику Й. Ф. Фаша, свідчать факти копіювання ним фашівських творів³² та виконання його церковних кантат у Лейпцигу. Сини Й. Ф. Фаша та Й. С. Баха (Карл Фрідріх Христіан Фаш та Карл Філіп Емануель Бах) одночасно служили при дворі прусського короля Фрідріха II. Син Й. Ф. Фаша Карл Фрідріх Крістіан (1736–1800) у 1791 році заснував у Берліні Співацьку академію (*Sing-Akademie*) [166].

У 1726 році Й. Ф. Фаш на понад півроку опиняється в Дрездені, де пише для придворної капели багато інструментальних творів, які виконуються тут аж до середини 1750-х років. У Дрездені він одружується вдруге теж на доньці пастора Йоганні Гелені Сімерс, від якої в 1736 році народжується їх син Карл Фрідріх Крістіан – молодший з трьох дітей від цього шлюбу, в майбутньому знаний композитор та музичний діяч [166].

³¹ Нині у Цербсті – місті, в якому Й. Ф. Фаш провів більшу частину свого життя, - проводиться фестиваль його імені. Державою виділяються гранти на дослідження життя та творчості композитора. В результаті цих заходів сьогодні ми маємо певні уявлення про життя цербстського капелмейстера Йоганна Фрідріха Фаша [166].

³² Й. С. Бах власноруч скопіював п'ять сюїт Й. Ф. Фаша [там само].

Хоча творчість Й. Ф. Фаша була відома у Німеччині та високо цінувалась сучасниками (згадаємо визнання та копіювання його творів Й. С. Бахом), але жодного опусу цербстського капельмейстера за життя опубліковано не було. Навіть сьогодні не можна повною мірою оцінити його внесок у розвиток німецької інструментальної музики першої половини XVIII століття: доробок Й. Ф. Фаша був забутий разом з його автором³³ й багато чого на сьогодні з нього втрачено³⁴.

Але в останні півстоліття музика Й. Ф. Фаша доволі часто виконується та записується, при тому її популярність неухильно зростає. Підставами для цього є мелодійність, граціозність, ясність та різноманітність за образним змістом фашівських творів. Вказується, що навіть фуги він міг зробити цікавими [166]. Імовірно, на цьому позначилось захоплення Й. Ф. Фаша музикою А. Вівальді, принадність стилю якого ясно відчувається у творах німецького майстра.

Не можна перелічити достеменно повний обсяг творів цербстського капельмейстера, який містить опуси різних жанрів. Це і світські композиції – сюїти, сонати, концерти, симфонії, і духовні – кантати, пасіони («Пристрасті за Іваном»). Найбільшу популярність отримали його інструментальні твори, серед яких чільне місце посідає жанр концерту. В доробку Й. Ф. Фаша він яскраво демонструє відмінність «німецького» музичного сприйняття від «італійського», насамперед через те, що більшість концертів композитора написана для духових інструментів³⁵.

³³ Композитори барокового часу «подавали» своїм господарям саме «свіже», те, що тільки-но вийшло з-під пера, адже «вчорашнє» тоді нікого не цікавило. Сьогодні навпаки: публіка полюбає стару добру класику, отже, концертний репертуар оновлюється насамперед не за рахунок сучасних творів, а завдяки тому, що винайдено зі старих нот.

³⁴ Серед втраченого доробку Й. Ф. Фаша 9 повних циклів кантат, 14 мес, 4 опери та деякі інструментальні твори [166].

³⁵ З поданого переліку концертів Й. Ф. Фаша 12 створено для скрипки з оркестром, 6 - для гобоя, 2 - для флейти, по 1 - для фагота, шалюмо та труби; подвійні концерти: 4 - для флейти та гобоя, 2 - для двох гобоїв, по 1 - для двох флейт, для гобоя та скрипки; понад 20 оркестрових.

Єдиний, створений Й. Ф. Фашем, концерт для труби *D-dur* (за каталогом *FaWVL:B1*)³⁶ разом з його концертами Шалюмо, гобойним (*a-moll*) та фаготовим входить у десятку самих популярних творів композитора. Відомостей, коли було створено трубний шедевр, з якої нагоди та хто його виконував за життя композитора, не зберіглося [166]. Вперше Концерт був опублікований в Гамбурзі в 1964 році, й відтоді став широко популярним завдяки виконанням та записам М. Андре, Л. Гюттлера, Е. Еклунда, Е. Тарра, Г. Циклера та ін. Сьогодні трубний концерт Й. Ф. Фаша - це один з наріжних каменів концертного та педагогічного репертуару трубачів.

Концерт для труби з оркестром Й. Ф. Фаша написаний у традиційній тричастинній формі: I – *Allegro*; II – *Largo*; III – *Allegro moderato*. Інструментальний склад оркестру відповідає нормам першої половини XVIII століття: труба соло, два гобої, струнні та *continuo*. В тематизмі твору Й. Ф. Фаш використовує звичайну барокову інтонаційну трубну атрибутику.

Однак, на противагу італійським зразкам, де соло труби не включається до других частин (через обертоновий стрій інструменту, що не дає можливості грати у мінорних тональностях та відтворити плавну мелодичну лінію подібно до *bell canto*, чим славились італійці), в концерті Фаша труба задіяна і в цій частині. У першій половині XVIII століття цей композитор був не єдиним у Німеччині щодо прийняття такого рішення: в других частинах концертів трубу застосовують також К. Граупнер³⁷ та М. Мольтер³⁸.

У другій частині Й. Ф. Фаш винахідливо будує мелодію сольного інструменту короткими фразами у постійному діалозі із оркестровим супроводом, що нагадує генделівську манеру тематичного викладення.

³⁶ Див. : Fasch Концерт для труби, *FaWVL:D1*. URL : <https://musopen.org/uk/music/39424-trumpet-concerto-fawv-ld1/>

³⁷ Див. : Граупнер К. Концерт для труби з оркестром *D-dur*. URL : <http://ru.instr.scorser.com/D/236571.html>

Крістоф Граупнер (1683 – 1760) на п'ять років був старше від Й. Ф. Фаша. Вище вказувалось, що Фаш навчався в Граупнера, перебуваючи у Дармштадті у 1713 - 1715 роках.

³⁸ Аналіз концертів для труби М. Мольтера буде здійснено нижче.

Проте, незважаючи на асоціації, які може викликати музика цього концерту з творчістю Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя чи А. Вівальді, у творі Й. Ф. Фаша присутній свій індивідуальний оригінальний стиль.

Одним із кращих композиторів свого часу вважався *Георг Філіп Телеман* (*Georg Philipp Telemann*, 1681 - 1767). Критики XVIII століття цінували Г. Ф. Телемана не нижче за його сучасників Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя чи Ж. Ф. Рамо, а також композиторів наступного періоду С. Г. Гассе чи Й. Г. Грауна. Твори Г. Ф. Телемана слугували композиційними моделями для німецьких теоретиків Й. Маттезона, Й. Й. Кванца, Ф. В. Марпурга³⁹.

Крім Німеччини та Австрії, музикою Г. Ф. Телемана захоплювались у балтійських землях, Бельгії, Голландії, Данії, Італії, Норвегії, Франції, Швейцарії та ін. Серед тих митців, на чію творчість вплинув Г. Ф. Телеман, – сини та вихованці Й. С. Баха в Лейпцизі (Вільгельм Фридеман, Карл Пилип Емануель, Йоганн Фрідріх Агрікола) та композитори, які виступали під його керівництвом у цьому місці (Кристоф Граупнер, Йоганн Давид Гайнекен, Йоганн Георг Пізендель), а також представники Берлінської пісенної школи та численні учні (проте жодний з них крупним композитором не став).

Г. Ф. Телеман являвся одним із найплідніших митців свого часу: його доробок складає понад 3000 творів. Серед них: понад 40 опер (у різних жанрах, у т. ч. комічних), 44 пасіони, 33 цикли «Гамбурзької капітанської музики» («*Hamburgische Kapitänsmusik*»), близько 23 циклів річних духовних кантат, а також вітальні, святкові, весільні та заупокійні кантати і ораторії⁴⁰, 3 цикли «Застольної музики» (до кожного з них входять сюїта, квартет, тріо-соната, сольна соната та заключна частина), близько 600 оркестрових сюїт, близько 170 концертів із солюючими інструментами, численні *concerto grosso*, квартети, музика для тріо та інших ансамблів, 36 фантазій для

³⁹ Ф. В. Марпург присвятив Г. Ф. Телеману перший том «*Abhandlung von der Fuge*» («Трактат про фугу», 1753)

⁴⁰ Г. Ф. Телеман був також автором текстів багатьох своїх ораторій і кантат.

клавіру, 12 фантазій для скрипки *solo*, численні фуги для клавіру та органу, 700 пісень, менуети, марші та ін. [151]. Втім, перша ґрунтовна оцінка цих творів була здійснена музикознавцями тільки наприкінці ХХ століття, коли вийшли друком величезні тематичні каталоги його творів.

Музична діяльність Г. Ф. Телемана не обмежувалась його службовими обов'язками. В публічних концертах зі своїм оркестром він виконував музику різних жанрів та авторів. Це був композитор найвищої майстерності, який чуйно відгукувався на виклики та вимоги мистецтва свого часу. Деяке нехтування надскладними технічними труднощами та віртуозними надзавданнями у його творах було зумовлено прагненням якнайширшого розповсюдження своєї музики. Результатом цих зусиль стало введення у нотних виданнях німецьких позначок темпу, динаміки та виразності (у вокальних творах, починаючи з 1733 року).

Після смерті композитора інтерес до його творчості різко впав, що, з одного боку, було звичайним явищем у музичній культурі того часу. З іншого боку, це пояснювалось тим, що надзвичайна продуктивність Г. Ф. Телемана сприймалась у новий період як свідчення його ремісничого підходу, що начебто впливало на зниження художнього рівня творів. Тож протягом ХІХ століття Г. Ф. Телемана переслідувала слава «епігона» та «ремісника». Інтерес до творчості цього непересічного митця відроджується тільки у другій половині ХХ століття. У цей час здійснюються спроби об'єктивної оцінки та визначення історичної ролі творчості Г. Ф. Телемана, а також його місця серед європейських митців докласичної доби.

Композиторська манера Г. Ф. Телемана відрізнялась незвичайною стилістичною гнучкістю: митець вільно володів поліфонічною технікою, однак із поширенням гомофонно-гармонічного стилю і його застосовував ч у своїх творах. У перші десятиліття ХVІІІ століття, завдяки поєднанню німецької контрапунктичної манери письма з європейським (італійським, польським, французьким) «галантним» стилем, Г. Ф. Телеман став одним із засновників так званого «німецького мішаного стилю» композиції. Але,

незважаючи на таку «всеядність», за стилістикою, композиційними принципами, музичною образністю Телеман назавжди залишився композитором барокової доби, у цілому його творчість не можна віднести до ранньокласичного періоду.

З величезного спадку Г. Ф. Телемана найбільшого значення отримала інструментальна музика, яка своєю популярністю зобов'язана принадній побутовій мелодиці, танцювальній ритміці, зрозумілій програмності та зображальності. Однак, хоча композитор намагався зробити свої твори доступними й популярними, він вважав, що музика також повинна не тільки розважати, а й виховувати, для чого додавав усіляких зусиль⁴¹.

У численному інструментальному доробку Г. Ф. Телемана концерти для труби, порівняно з його спадком для струнних та дерев'яних духових інструментів, займають невелике місце (дослідники вказують їх у кількості 14 творів [84, с. 31]). Це пояснюється особистими смаками автора, який тяжів до ясної плавної мелодики за підтримки насиченої багатой гармонії, чого практично не можна було відтворити на трубі через її натуральний стрій.

Незважаючи на це, концертні творіння Г. Ф. Телемана для труби, займають гідне місце в бароковому репертуарі сучасних виконавців. Телеманівські трубні концерти являють собою типові зразки тогочасної «публічної» музики, яка створювалась для представників середнього класу та музичних угруповань типу *Collegium musicum*, яким Г. Ф. Телеман керував у Лейпцігу, і музичною практикою яких готувались нові форми музичного життя наступного класичного періоду.

Таким яскравим зразком старовинного концерту доби Бароко, що нині користується великою популярністю у публіки та виконавців, є концерт Г. Ф. Телемана для труби, струнних та басо континуо *D-dur*⁴², створений близько 1720 року. Серед великої кількості телеманівських творів для

⁴¹ Зокрема у свою працю «Вправи у співі, грі та генерал-басі» (1734) Телеман включив не тільки вказівки з теорії музики та гармонії, а й правила моралі.

⁴² Див. : Телеман Георг Филипп Concerto for Violin, Cello, Trumpet and Strings, TWV 53:D5. URL : <http://ru.instr.scorser.com/D/183286.html>

духових інструментів цей концерт є одним з найскладніших, і як обов'язковий твір входить до програм найпрестижніших міжнародних музичних конкурсів трубачів.

Створений для труби *clarino* концерт вражає своєю виразністю та технічною складністю, в якій закладено глибокий художній смисл, демонструючи чудову композиторську техніку Г.Ф.Телемана. Як і в більшості його концертів, у цьому творі для труби композитор застосовує чотиричастинний цикл за зразком старовинної церковної сонати (I ч. – *Adagio*, II ч. – *Allegro*, III ч. – *Grave*, IV ч. – *Allegro*), що є відмінним від зразків вівальдівського типу концерту.

Особливо яскравою партія труби є в крайніх частинах. Так, у початковому ліричному *Adagio* труба веде мелодію від першого до останнього такту. Невпинний мелодизм першої частини – це рідкість для музики бароко, що відзначається і іншими дослідниками [84, с. 31]. Це вимагає від трубачів виключної пластичності звуковидобування та м'якості переходів від ноти до ноти⁴³. У Фіналі ж, навпаки, виконавцю надається можливість виявити блискучі технічні можливості інструменту (включаючи використання 18 обертону).

Друга частина та фінал, написані в темпі *Allegro*, віртуозні за характером, музика насичена стрімкими переходами і пасажами в мелодиці та динамічним драматургічним розвитком. Трубачі, які виконують цей концерт, повинні мати не тільки досконалу техніку подвійного язика та вміння володіти амбюшуром, а й досягати крайніх нот верхнього діапазону (20 натуральний обертон – мі третьої октави). Навіть у наш час, за наявності багатьох різновидів труб-пікколо із сучасними помповими та вентильними механізмами, виконання цього концерту є певним викликом для музикантів, оскільки майже весь час мелодія знаходиться у верхньому регістрі.

⁴³ Партія труби в першій частині концерту написана без пауз, що вимагає від виконавця мати сильний та витривалий губний апарат.

За своїм тематизмом та викладенням Концерт для труби Г. Ф. Телемана багато в чому перегукується з його раннішими творами. При тому тут наявні також ознаки нового класичного стилю, який затвердився в музиці другої половини XVIII століття. Цьому сприяв сплав французького стилю, італійського *cantabile* та німецького контрапункту, характерний для композиторського висловлювання Г. Ф. Телемана. В австро-німецькій музиці це стало тим підґрунтям, на якому в музиці стверджувався класицизм.

Ще одним майстром концертного жанру в Німеччині, у творчості якого знайшли яскраве відображення стильові зміни періоду переходу від Бароко до Класицизму, був **Йоганн Мельхіор Мольтер** (*Johann Melchior Molter*, 1696 - 1765). Цей композитор та скрипаль торував шляхи німецької музики у майбутнє. Будучи автором понад 600 творів (у цьому числі: 3 опери, 14 кантат, 169 симфоній, 95 інструментальних концертів та ін.), як і багато інших митців барокового періоду, Й. М. Мольтер залишався невідомий музичному світу майже до кінця XX століття [167]. Сьогодні його життя й твори викликають непідробне захоплення та зрозумілий інтерес до постаті цього композитора.

Й. М. Мольтер народився в невеликому містечку Тіфенорт поблизу Ейзенаха⁴⁴, де в подальшому навчався у ліцеї. Першим учителем музики в нього був батько – Валентин Мольтер – співак та педагог. Під час навчання в Ейзенасі (до 1715 року) Й. М. Мольтер перебував під сильним впливом творчості Г. Ф. Телемана, який у той час займав у цьому місті посаду придворного композитора. В 1717 році Й. М. Мольтер зайняв посаду скрипаля при дворі маркграфа Карла III Вільгельма Баден-Дурлахського, а в 1719 він їде до Італії, де два роки вивчає теорію композиції.

Після повернення, до 1733 року Й. М. Мольтер стає придворним капелмейстером у Карлсруе, а наступні десять років (до 1743 року) – капелмейстером у Ейзенасі, потім знов повертається у Карлсруе. Крім

⁴⁴ В Ейзенасі (Айзенасі) свого часу народився та 10 років мешкав Й. С. Бах.

виконання обов'язків капельмейстера при дворі, в Карлсруе Й. М. Мольтер пише багато музики та викладає у гімназії. З 1747 року за запрошенням графа Баден-Дурлахського митець бере участь у відновленні Баденської придворної капели, керівником якої був до своєї смерті в 1765 році [167].

Й. М. Мольтер був автором майже ста інструментальних концертів, серед яких виділяються концерти для труби, чотири концерти для малого кларнета⁴⁵, концерт для блокфлейти, концерт для кларнета, двох скрипок, альту та *basso continuo*; «концерти для чотирьох» (труби, двох гобоїв та фагота); концерт для віолончелі та ін. Композитор привніс у цей жанр багато нового, зважаючи хоча б на ті інструменти та їх сполучення, які він використовував у якості сольних та у складі оркестру.

Безсумнівно, на це вплинуло й те, що творчість митця припала саме на період зміни барокового та класичного стилів. Багато дослідників відносить його твори до барокової музики, оскільки в них міцно проявляються стильові особливості цієї доби. З барокових впливів у концертах непересічного майстра можна відзначити незначну роль розробки та обсягу тематизму, переважання варіаційного принципу розвитку. В цілому це виявилось у обмеженні розробкового розділу, який залишився невеликим розділом-епізодом, характерним для барокових структур. Але в композиціях митця помітні й ознаки «нового» мистецтва, до яких відноситься створення партитури та позначення штрихів (чого не було навіть у великого Й. С. Баха).

Стійкими ознаками *concerto grosso* у Й. М. Мольтера є експозиційність тематичного викладення, відсутність зв'язуючої партії та використання домінантової тональності в оркестровому проведенні побічних партій. Завдяки цьому, експозиції його концертів є доволі стислими, ніби злегка поділеними на окремі розділи, які є відповідними до основних тем сонатної форми.

⁴⁵ Вважаються першими сольними концертами для цього інструмента. Й. М. Мольтер присвятив їх солісту дурлахської капели Йоганну Ройше, першому в історії віртуозу на кларнеті.

Яскраво проявились у мольтерівських інструментальних концертах й особливості ранньокласичного композиторського мислення. Його творам притаманний розподіл форми на дві експозиції – оркестрову та сольну, а тематизму – на періоди⁴⁶ та на чітке визначення головної та побічної партій. Початкові теми концертів Й. М. Мольтера енергійні, мелодично насичені та концентровані, тональний план відповідає послідовності, що склалася у ранньокласичний період – *T-D-S-T*.

Як барокові, так і ранньокласичні ознаки, характерні творчості Й. М. Мольтера, знайшли яскраве віддзеркалення у трьох трубних концертах майстра⁴⁷. Всі твори написані в тональності *D-dur*, мають розгорнути перші та другі частини та короткі, у якості епілогів, фінали. В першому концерті у другій частині тональність *D-dur* не змінюється, другі частини другого та третього концертів виписані у паралельному мінорі *h-moll*. Таке трактування циклу свідчить про тяжіння структури цих творів до ранньокласичних зразків.

Примітними в плані використання сольного інструменту є другі частини концертів Й. М. Мольтера. За формою – це справжні *aria da capo*. Мелодика цих частин хоч і складається з окремих фраз, але музична думка від початку й до кінця не переривається за рахунок постійного діалогу соліста з оркестром. Початок викладення теми у кожному концерті доручається оркестру, потім вступає труба.

⁴⁶ Цього не могло бути у бароковій музиці, де тема являла собою ядро з її подальшим імпровізаційним розвитком.

⁴⁷ Див. : Мольтер Иоганн Мельхиор. Trumpet Concerto № 1 in D major, BWV 6.32. URL : <http://ru.instr.scorser.com/CC/%d0%92%d1%81%d0%b5/%d0%9c%d0%be%d0%bb%d1%8c%d1%82%d0%b5%d1%80%2c+%d0%98%d0%be%d0%b3%d0%b0%d0%bd%d0%bd+%d0%9c%d0%b5%d0%bb%d1%8c%d1%85%d0%b8%d0%be%d1%80/Trumpet+Concerto+in+D+major%2c+BWV+6.32.html>
Trumpet Concerto № 2 in D major, BWV 6.33. URL : <http://ru.instr.scorser.com/CC/%d0%92%d1%81%d0%b5/%d0%9c%d0%be%d0%bb%d1%8c%d1%82%d0%b5%d1%80%2c+%d0%98%d0%be%d0%b3%d0%b0%d0%bd%d0%bd+%d0%9c%d0%b5%d0%bb%d1%8c%d1%85%d0%b8%d0%be%d1%80/Trumpet+Concerto+in+D+major%2c+BWV+6.33.html>
Trumpet Concerto № 3 in D major, BWV 6.34. URL : <http://ru.instr.scorser.com/CC/%d0%92%d1%81%d0%b5/%d0%9c%d0%be%d0%bb%d1%8c%d1%82%d0%b5%d1%80%2c+%d0%98%d0%be%d0%b3%d0%b0%d0%bd%d0%bd+%d0%9c%d0%b5%d0%bb%d1%8c%d1%85%d0%b8%d0%be%d1%80/Trumpet+Concerto+in+D+major%2c+BWV+6.34.html>

Порівняно з іншими бароковими трубними концертами, де в мінорних тональностях солюючий інструмент не грає, Й. М. Мольтер надзвичайним чином уводить трубу в другі мінорні частини. Для цього він застосовує перемінний мажоро-мінорний лад (*D-dur* – *h-moll*) й навіть там, де оркестровий супровід йде у мінорі, партія труби виписана начебто в мажорі (Концерт № 2, ч. II, тт. 72 -84).

Репризи других частин мелодично варійовані та розцвічені за рахунок тональних відхилень. Партія труби виписана у високому регістрі, практично весь тематизм викладається в другій октаві. Тож солісту треба мати і гарну технічну підготовку, і фізичну витривалість, щоб виконати ці частини на належному рівні. Звичайно цим і пояснюється лаконізм та констатувальна функція третіх частин, що мають яскравий жанрово-танцювальний характер.

Короткий огляд концертної творчості Й. М. Мольтера надає підстави констатувати, що розглянуті в даному розділі твори є найзначнішими зразками викристалізованої моделі німецького трубного концерту середини XVIII століття. Яскравий стиль кларіно та жанр барокового концерту для труби з оркестром із завершенням доби Бароко припинили своє існування.

2.3 Концерт за участі барокової труби у творчості Й. С. Баха

Йоганн Себастьян Бах (1685 - 1750) є одним із найгеніальніших композиторів світу. В його доробку представлено майже всі жанри, які існували у той час та багато з яких він модифікував та оновив. Універсалізм бахівського мислення відобразився і в інструментальній та оркестровій творчості, де винайшла узагальнення інструментальна європейська стилістика XVII – першої половини XVIII століть.

Більшу частину свого творчого життя (1723 - 1750) Й. С. Бах провів у Лейпцигу. Безсумнівно, його діяльність у якості кантора церкви Св. Томи та міського музик-директора багато в чому визначалась культурним середовищем, музичними смаками та запитами цього міста. За часи

Й. С. Баха це був один з найзначніших центрів інструментального мистецтва в Німеччині⁴⁸, де потужного розвитку досягло трубне мистецтво. Це засвідчують відомості про життя й діяльність музикантів-трубачів у Лейпцигу, що збереглися⁴⁹.

Зокрема непересічною особистістю був Йоганн Герман Шейн (*Johann Hermann Schein*, 1586 - 1630), який, разом із Г. Шютцем та С. Шейдтом, вважається сьогодні одним з найбільших німецьких композиторів раннього Бароко [132]. За століття до Баха Шейн обіймав у Лейпцигу ті самі посади, що й в подальшому Йоганн Себастьян: він був кантором церкви Св. Томи та керівником міської музики. Як *Musikdirector*, керуючи всіма музичними заходами у Лейпцигу, Й. Г. Шейн без дозволу вводив труби і литаври до весільної музики. З одного боку, це підвищувало заробіток музикантів, але, з іншого, – викликало спротив магістрату, а з третього, – можливо, закладало основи трубних традицій у місті, адже серед музики, що виконувалась у церкві Св. Томи у подальшому, часто зустрічались композиції за участі труб [22, с. 68].

Серед таких творів значну популярність у Лейпцигу набули кантати – значні за своїм обсягом та кількістю виконавців, до складу оркестру яких входило до чотирьох труб. Звичайно створення кантат приурочувалось до церковних свят чи світських урочистостей, і фанфарне звучання труб було спрямовано на підсилення «святкового» настрою. Кантори церкви Св. Томи С. Кнюпфер (1633-1676), Й. Шелле (1648-1701), Й. Кунау (1660-1722), в тому числі і Й. С. Бах створювали річні цикли кантат та інших композицій для церковних богослужінь, партитури яких, як правило, включали і труби.

Широке використання труб у церковній та світській музиці в Лейпцигу вплинуло на те, що у місті завжди працювали визначні музиканти-трубачі.

⁴⁸ Превалювання саме інструментальної музики в Лейпцигу було пов'язано з тим, що будівля Лейпцизького оперного театру, одного з найстаріших у Європі, була зруйнована в 1729 році, і до 1766 року в місті епізодично відбувались вистави тільки гастролуючих оперних труп.

⁴⁹ Докладно про це в дисертації В. Горбала [22, с. 62-65].

Серед них такі знаменитості свого часу, як Йоганн Пецель (1639 – 1694) та Готфрід Райхе (1667 – 1734) – виконавці й композитори водночас. До їх обов'язків входило створення «баштової музики», коріння якої сягали Середньовіччя і яка у другій половині XVII століття трансформувалась у форму інструментальної сонати. Чудова гра цих трубачів ставала імпульсом для інших композиторів щодо використання труби у їх творах. Так, більшість партій труби у творах Й. С. Баха була розрахована спеціально на Г. Райхе⁵⁰.

Шість Бранденбурзьких концертів (номер за каталогом BWV 1046–1051) Й. С. Баха були створені близько 1721 року для маркграфа Крістіана Людвіга Бранденбурзького в кетенський період творчості композитора (1717 - 1723) [9]. У цих творіннях винайшов свого досконалого втілення бахівський бароковий оркестровий стиль. Але не відомо, чи виконувався цей цикл за життя замовника, через те, що у маркграфа було всього кілька музикантів, а для бахівських опусів був необхідний оркестр до двадцяти осіб. Заслужену славу і популярність Бранденбурзькі концерти здобули тільки у середині XIX століття, коли у Європі загалом поширилась хвиля інтересу до творчості Й. С. Баха.

Оригінальну назву, яку композитор дав цим композиціям – «Шість концертів із кількома інструментами», – можна розуміти по різному, але вочевидь тут мались на увазі концертуючі інструменти [142]. Поширену сьогодні назву – «Бранденбурзькі» - цим концертам дали вже у XIX столітті (через їх присвячення маркграфу Бранденбург-Шведтському).

Бранденбурзькі концерти демонструють різноманітне використання концертуючих інструментів (струнних, духових, клавесину), як кожного окремо, так і в ансамблі, але вони не є сольними, продовжуючи традиції *concerto grosso* А. Вівальді. Застосований Бахом принцип *concertino* створює дивовижну музичну мозаїку найрізніших сполучень оркестру та солістів.

⁵⁰ У попередніх розділах згадувалось про Г. Райхе у зв'язку з його портретом роботи Е.Г. Гауссманна, де трубач зображений з інструментом особливої форми.

Поряд з тим, іноді оркестр грає без солістів (Третій концерт), а іноді солісти залишаються на самоті (без оркестрового супроводу).

П'ять з шести концертів – це тричастинні цикли, лише в Першому чотири частини. Прийоми інструментального викладення в концертах, дещо схожі з тими, які Й. С. Бах застосовував у оркестрових сюїтах [14, с. 10]. За формою, тональним планом, характером тематизму та образністю бранденбурзькі концерти перегукуються із сольними бахівськими концертами для скрипки чи клавіру. Проте жанровий підхід, композиційні рішення, інструментальні склади в кожному творі абсолютно індивідуальні⁵¹. Оркестровий склад у кожному Бранденбурзькому концерті теж відмінний: більш розширений у першому та камерний у шостому, що може пояснюватися «безперервним пошуком нових інструментальних комбінацій», а в реальності – тими наявними музикантами, які були в цей час у розпорядженні композитора [22, с. 66].

Музично-образній сфері Бранденбурзьких концертів характерна барокова життєдайність, емоційна концентрованість у крайніх частинах та контрастна цьому лірична піднесеність у других. Тематизм крайніх частин (за контрапунктичної розробки в перших та поліфонічно-імітаційного викладення у фіналах) засновується на народній стилістиці, він яскраво жанровий та енергійно поданий. Звичайно в музиці панують мажорні тональності, ясні, світлі тембри й сполучення інструментальних звучань, пружні, активні ритми (крім Шостого концерту).

Інструментальні партії у всіх концертах достатньо самостійні, з оригінальним викладенням кожної. У діалогічному перегукуванні кожна оркестрова група чи партія *concertino* індивідуалізована, має свою інтонацію та ритмічну структуру, тож кожна тема виступає у своєму тембральному забарвленні. Тематизм і тембральні комплекси інструментальних голосів

⁵¹ Перший та другий концерти створені як *concerto grosso*. Третій написаний для одного оркестру, без солюючих інструментів В четвертому та п'ятому *виділені soli – principale, concertato*. У шостому – соло двох віол да брассіо (або двох альтів).

визначають поліфонічно насичену розробку матеріалу, в чому Й. С. Бах досягає надзвичайної винахідливості.

Дослідники відзначають, що «у Бранденбурзьких концертах, яким властивий поліфонічний склад, яскраво виявляється принцип рівноправності концертуючих інструментів, оркестрових груп та партій. З цього принципу витікає багатоголосне складення та тісний взаємозв'язок інструментовки з формою. Від складу оркестру залежить кількість проведення тієї чи іншої теми, тому що кожна група або інструмент отримує її проведення ... У Баха дійсно виходять к о н ц е р т и д л я і н с т р у м е н т і в. Звідси витікає темброва невизначеність певної теми, яка викладається у партіях всіх інструментів при даному складі. Та звідси ж витікає і темброве варіювання теми різними інструментами» [14, с. 10].

Наближення форми Бранденбурзьких концертів до зразків італійського *concerto grosso* вплинуло й на таку їх якість як віртуозне начало. Однак яскраво виражена віртуозність не превалює над музикальністю, а навпаки, певною мірою сприяє підсиленню драматичних ефектів, що, безумовно, впливає на драматургічний розвиток кожного концерту. При тому солісти, змагаючись між собою, залишаються на паритеті: композитор виписав партію кожного концертуючого інструменту в рівновазі відносно інших.

У контексті як вище зазначеного, так і тематики даного дослідження цікавим є Другий Бранденбурзький концерт⁵² із концертуючими трубою, флейтою (блокфлейтою), гобоєм і скрипкою та акомпануючими струнним ансамблем і групою континуо. Вибір концертуючих інструментів засвідчує новаторський підхід Й. С. Баха до концертного жанру, оскільки до цього мало хто наважувався доручити сольні партії кільком духовим інструментам.

Другий Бранденбурзький – найпопулярніший твір з цієї серії бахівських концертів. Він написаний як *concerto grosso* в класичній тричастинній формі – *Allegro, Andante, Allegro assai*, в життєстверджуючій,

⁵² Див.: Бах Иоганн Себастьян. Brandenburg Concerto No.2 in F major, BWV 1047. URL : <http://ru.instr.scorser.com/D/2040.html>

батьорій тональності *F-dur*. Паралельний *d-moll*, в якому створена середня частина, вдало відтіняє характер основної тональності. Як і в італійських барокових моделях, у цьому концерті Й. С. Баха труба задіяна в моторних першій та третій частинах, тому що її конструкція і натуральний стрій не дозволяли грати в мінорних тональностях [142]. Жанрово-характеристичний тематизм та висока теситура партії труби, завдяки яким утворюються світлий, радісний характер звучання, значною мірою працюють на «імідж» цієї музики.

Незважаючи на велику кількість різнорідних інструментів, у Бранденбурзьких концертах композитор надає шанс «блиснути» кожному виконавцю. Отже, чотири солісти в другому концерті опиняються у рівних умовах, цей паритет досягається шляхом виваженого балансу сумісної гри. Частково рівновага забезпечується тим, що труба не бере участі в другій частині, де на перший план виступають інші солюючі інструменти. Частково сольні проведення доручаються інструментам в оркестрі, де важливу роль в драматургічному розвитку відіграють струнні, частково у розвитку тематизму задіяні баси та континуо. Проте, завдяки своїй тембральній та теситурній виключності, труба привертає найбільшу увагу й тому сприймається як «головний герой» твору.

Природний динамічний дисбаланс гучності концертуючих інструментів є однією з найзначніших проблем під час виконання твору. Адже відтворення звукової рівноваги таких різних за гучністю інструментів, як флейта, скрипка та труба, є найскладнішим завданням для музикантів. У цьому відношенні не простою є вже перша частина⁵³, яка у солістів йде майже без пауз. На початку твору вступають всі інструменти, тематизм флейти, прикрашений «святковими» трелями, зрештою підхоплюють труба і гобой. Гнучкості й невимушеності партій сольних інструментів протиставляється оркестровий

⁵³ Перша частина Другого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха записана на «золотому» диску космічного зонду «Вояджер», що відправлений у відкритий космос [142].

супровід, своєрідне «незламне» ритмічне остінато, що подекуди створює жартівливий ефект.

Друга частина *Andante* написана в тональності паралельного мінору *d-moll*, що додає музиці елегійного, задумливого відтінку. В її основі – дві виразних пластичних теми, перша з яких нагадує повільну сициліану. Вище зазначалось, що труба за бароковими традиціями в цей частині не використовується (через особливості натурального строю інструменту, що дозволяли грати тільки в мажорних тональностях). З іншого боку, для трубача паузування, зважаючи на складність цієї партії, є доцільним відпочинком перед подальшим віртуозним та виснажливим фіналом

Стосовно тембрального зафарблення цієї частини погоджуємося з тим, що «у повільних частинах Бранденбурзьких концертів яскраво виявляється темброва колористика. У середній частині Другого концерту Бах перебирає всі можливі комбінації тембрів при даному складі інструментів. У такому довершеному, математично точному вираженні оркестровка не зустрічається не тільки у сучасників Баха, але й у таких видатних майстрів як Л. Бетховен, Г. Берліоз, М. А. Римський-Корсаков, І. Ф. Стравинський» [14, с. 10].

Третя частина *Allegro assai* має форму фуги. Партія кожного концертуючого інструмента віртуозна, але провідну роль виконує труба. Поліфонізація ансамблевої та оркестрової фактури, постійна передача тематизму від одного інструменту до іншого, не знімає і не применшує танцювального характеру, бадьорого настрою та легкості цієї музики. Зазначені особливості викладення та звучання підсилює застосування мідного інструменту та супроводу чембало у фіналі твору.

Використання труби в цьому концерті є певним «відступом від правил», оскільки до Й. С. Баха вона, по-перше, не застосовувалась у такому інструментальному сполученні, а по-друге, ця партія виписана в такому

високому регістрі, що її можна було виконати виключно на трубі F^{54} . До того ж музична образність галантної, аристократичної музики концерту, втілена у цьому творі композитором, не відповідала сталому трубному амплуа церемоніального чи військового інструменту.

Мелодично розвинена партія труби у бахівському Другому концерті вимагає від виконавців гарного слуху й музикальності разом з технічною довершеністю. Ці вимоги посилились із запровадженням у ХХ столітті автентичних натуральних інструментів. Так зване історично інформоване виконавство вимагає володіння специфікою гри на оригінальних барокових трубах для оптимального відтворення виконавської стилістики та оригінального звучання (під час виконання твору академічним оркестром використовується хроматична труба або зрідка валторна, що грає октавою нижче) [142]. Отже, для виконання Другого Бранденбурзького концерту сучасні виконавці-трубачі опановують й забуте мистецтво гри на кларіно.

У цьому зв'язку треба відзначити, що загалом у бахівських творах здебільшого використовуються труби в строї C та B^{55} . У опусах, призначених до певних свят, композитор звичайно вводив три труби та литаври, хоча є такі, де використовується одна чи дві труби, а іноді – чотири. Діапазон трубних партій бахівських творів сягає на верхній межі 16-18 обертонів (є випадок застосування навіть 20 обертону) – це справжній виклик для трубачів. Позначки щодо типу інструменту (*clarino* чи *principale*) у творах Й. С. Баха майже відсутні. Однак партія *principale*, яка у бахівських композиціях охоплювала діапазон від третього до восьмого обертону⁵⁶, відіграла значну роль у формуванні принципів викладення партії третьої труби. Партія труби в Другому Бранденбурзькому концерті є зразком чудового розуміння Й. С. Бахом трубної специфіки.

⁵⁴ В першій частині концерту в труби тричі виписаний 18 обертон (ре третьої октави). Це одна з самих високих партій труби у творах Й. С. Баха та загалом у трубному репертуарі.

⁵⁵ Зараз партії труби в бахівських творах виконуються на інструментах в строї B й навіть Es .

⁵⁶ Ці особливості застосування труби склалися ще в ранній період творчості Й. С. Баха у Веймарі та Кетені.

Зазначені особливості роблять Другий Бранденбурзький концерт одним із найскладніших для трубачів навіть сьогодні, коли є труби пікколо з вентильною системою. Сьогодні дивно, як за часи Баха трубачі могли виконувати такі найскладніші партії на інструментах без вентилів? У зв'язку з надзвичайною трактовкою та підвищеним діапазоном партії труби в Другому концерті продовжує бути актуальним питання, на якому інструменті її виконували? Адже за життя композитора вона призначалась для виконання на «кларіно» – різновиду високої барокової труби⁵⁷, а після його смерті – для натуральної труби та концертного чи мисливського ріжку.

Дискутивним є також питання щодо оркестрового стилю Й. С. Баха. Деякі дослідники висловлюють думку, «що Бах у багатьох випадках байдуже ставився до тембрального втілення своєї музики, ігнорував специфіку інструментів» [14, с. 6]. Тією чи іншою мірою її обстоюють А. Карс, Ф. Фольбах та ін. Існує й протилежна точка зору, згідно якої «неминусце значення оркестрового стилю Баха полягає в першу чергу в його увазі до тембрального втілення музики, а основним принципом оркестрового мислення композитора є залежність оркестровки від жанру твору» [там само]. Її додержуються А. Швейцер, Ф. Вольфрум та ін.

Важливими щодо цього вважаємо висновки вітчизняного науковця Сергія Бородавкіна. Аналізуючи бахівські оркестрові партитури, цей дослідник доводить, що «основоположний принцип його оркестрового мислення полягає в органічній єдності жанру твору, художньої ідеї, форми, фактури та тембрального втілення музики. Оркестровий стиль Баха універсальний, при цьому вся різноманітність його оркестрового письма створює напрочуд чітку і струнку систему. Її основний принцип – залежність оркестрового письма від жанру твору» [там само].

⁵⁷ Після того, як у XVIII столітті навички гри на кларіно було втрачено, цю партію виконували частіше на трубі-пікколо, а іноді – на валторні.

Це висловлювання підтверджує те, що творчість Й. С. Баха продовжила основну лінію розвитку європейського оркестрового мислення. У його Бранденбурзьких концертах та вокально-інструментальних творах широко застосовувався «оркестровий стиль італійських композиторів кінця XVII – початку XVIII століть у творчості яких виникають нові риси ... перш за все А. Страделла та А. Паллавічіно, які почали писати чотирьохголосно для струнного оркестру, що сприяло розвитку стилю *clarino* у партіях труб; потім А. Скарлатті, який писав самостійні партії для всіх духових інструментів, ... а інколи використовував духові інструменти як солюючі» [14, с. 14]. Дослідник бахівського оркестрового стилю доводить, що композитор розвинув та поглибив тенденції, відпрацьовані у європейській музиці його попередниками, а також накреслив шляхи їх подальшого розвитку.

Це надає підстави стверджувати, що у бахівських концертах яскравого вираження здобули й класичні ознаки, що знайшло продовження у творчості композиторів наступної доби (насамперед у синів лейпцігського кантора). Зв'язок концертів Й. С. Баха з концертною творчістю другої половини XVIII століття проявляється на рівні структури творів, тонального плану, співставлення тематизму, принципів взаємодії солістів та оркестру та ін. У цьому сенсі трактування Й. С. Бахом труби у його концертній творчості набуває перспектив її застосування у композиторській творчості та виконавстві подальшого часу.

Значення концертної творчості Й. С. Баха визначається як його узагальненням досвіду своїх попередників у цьому жанрі та надвисоким ступенем художньої досконалості його творів, так і сміливим розширенням засобів інструментальної виразності та виконавських можливостей щодо залучених у них інструментів. Це підтверджує думка дослідника трубного концерту Б. Мочурада, який вважає, що «XVII – XVIII століття – період становлення та еволюції барокового концерту, котрий розвинув традиції сонат *da camera* і *da chiesa* як в плані побудови форми, так і в трактовці

окремих її частин і пов'язаний з творчістю А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Г. Ф. Телемана, а вершиною цього типу трубного концерту є Бранденбурзький концерт № 2 І. С. Баха» [68].

Але через зміну стильової парадигми у другій половині XVIII століття зв'язки творчості Й. С. Баха з його безпосередніми наступниками класичної доби перериваються. Досягнення великого поліфоніста в концертному жанрі були оцінені й продовжені тільки у подальших століттях.

Висновки до розділу 2.

1. Інструментальний концерт періоду переходу від Бароко до Класицизму характеризується активними процесами зміни зразка барокового типу на модель класичної форми та принципів музичної композиції. При тому жанр не втрачає своїх іманентних ознак: риторичності та діалогічності висловлення, комунікативності та диференціації просторово-звукових сфер тощо. Кожна з них певною мірою відображає такі чинники інструментального концерту як віртуозність, імпровізаційність, ігрове начало, колористичність, яскравість тематизму, стрункість і ясність форми.

Певний дуальний характер жанру проявляється насамперед на рівні форми, якій характерні як ритурнельні, так і сонатні принципи організації тематизму. Поряд з почерговим викладенням розділів сонатної форми у оркестру та у соліста, що йде від барокового *concerto grosso*, в ранньокласичних зразках зустрічається діалогічний тип викладення матеріалу на рівні тематизму, затверджений у класичних зразках.

Вихід на перший план та домінування соліста в концерті обумовлює зміну фактури сольної партії, яка набуває надзвичайної віртуозності та імпровізаційності. Це впливає на підсилення ролі соліста, відмову від його участі в *tutti*, лідирування у викладенні матеріалу, що приводить до множинності й різноманітності тематизму. При тому оркестр, крім виконання супроводжуючої функції у підтримці соліста, отримує можливість

«висловитися» у самостійних «відіграшах», порушуючи тим чіткий розподіл проведення розділів сонатної форми.

Зазначені перетворення барокових зразків інструментального концерту сприяли розшаруванню звукового простору та двоплановості його сприйняття, характерних для класичних моделей жанру.

2. Концерти для труби з оркестром європейських композиторів першої половини XVIII століття отримали визнання у публіки та виконавців тільки у другій половині XX століття у зв'язку із загальним інтересом до мистецтва барокової доби та прагненням відтворити оригінальне звучання цих творів. Вивчення історичного контексту розвитку жанру показало, що у становленні *concerto grosso* та сольного інструментального концерту (та інших жанрів оркестрової музики) роль труби була явно недооціненою. Підтвердженням тому є той факт, що в інструментальних концертах та оркестрових творах трубу використовували майже всі значні композитори барокової доби (Т. Альбіноні, А. Вівальді, А. Кореллі, А. Скарлатті, А. Страделла, Дж. Тореллі в Італії, Й. С. Бах, Й. М. Мольтер, Г. Ф. Телеман у Німеччині, Г. Ф. Гендель, Г. Перселл у Англії та ін.).

З'ясовано, що труба в концертному жанрі доби Бароко вперше була використана у творчості італійського майстра Дж. Тореллі, що є ключовою постаттю у розвитку трубного мистецтва барокового періоду. Митець вважається одним із засновників сольного скрипкового концерту, але не меншою є його роль у створенні концерту для труби з оркестром. Кульмінацією розвитку жанру трубного концерту в Італії стала творчість А. Вівальді.

Найбільшого розвитку концерт для труби з оркестром набув у бароковий період у творчості німецьких та австрійських митців. Це було пов'язано як з популярністю духових інструментів у цих країнах, так і зі схильністю німецькомовних митців до «вченості», що виражалось в опануванні інструментальних та оркестрових жанрів та розробці крупної форми (сонати, концерту, симфонії та ін.).

Найзначнішими бароковими концертами для труби німецькомовних митців є твори К. Граупнера, Й. М. Мольтера, Г. Ф. Телемана, Й. Ф. Фаша, Г.Г. Штельцеля. Відзначено, що сплав французького стилю, італійського *cantabile* та німецького контрапункту, характерний для композиторського висловлювання цих митців, став тим підґрунтям, на якому в музиці другої половини XVIII століття стверджувався класицизм.

Формування барокового концертного репертуару було тісно пов'язано з виконавськими традиціями гри на цьому інструменті. Так, видатними виконавцями цієї епохи були трубачі Г. Райхе, Й. Г. Руге, Д. Шор, Й. Г. Хайніш, В. Сноу, К. Пфайфер та ін. При створенні своїх концертів для труби німецькомовні композитори розраховували саме на їх виконання.

Однак під час зміни барокового стилю на класичний труба як інструмент вже не відповідала звуковим еталонам нової епохи. В кінці XVIII – на початку XIX століть це призвело до забуття та занепаду блискучого барокового мистецтва кларіно.

3. Великий німецький композитор Й.С. Бах широко використовував трубу у своїх оркестрових та вокально-інструментальних творах: кантатах, ораторіях, інструментальних концертах тощо. Найзначнішим з них щодо використання труби є Другий Бранденбурзький концерт *F-dur* BWV 1047. В цьому творі знайшов досконалого втілення бахівський інструментальний стиль барокової доби.

Констатовано, що Шість Бранденбурзьких концертів, створені Й.С. Бахом в кетенський період (1717 - 1723), загалом відносяться до різновиду *concerto grosso*. Ці багаточастинні твори мають різні варіанти будови, хоча перевагу композитор надає тричастинному циклу. В кожному з них Й.С. Бах уводить різну кількість концертуючих інструментів, а також різні оркестрові склади. Аналіз концертів виявляє, що жанровий підхід, композиційні рішення, інструментальні склади в кожному творі теж абсолютно індивідуальні.

Встановлено, що у Бранденбурзькому концерті № 2 за наявності чотирьох солюючих інструментів (труба, флейта, гобой, скрипка) незвичайним є трактування труби. Партія цього інструменту виписана у високій теситурі (практично вся у другій октаві) із застосуванням 16-18 обертону натурального звукоряду (до – ре третьої октави). Високий регістр, а також віртуозність партії труби в рухливих крайніх частинах стають викликом для виконавців навіть за наявності сучасних вентильних та помпових інструментів.

Таке викладення обумовлювалось тим, що за часів Й. С. Баха ця партія призначалась для виконання на інструменті *clarino*. Особливості конструкції та натуральний стрій цього інструменту також вплинули на те, що труба не задіяна в другій частині концерту, яка виписана в паралельному мінорі (*d-moll*), оскільки на кларіно можна було грати тільки в мажорних тональностях. Одним з чудових трубачів, виконанню якого Й. С. Бах доручав свої трубні партії, був Готфрід Райхе.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [123; 128].

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ ТРУБНОГО КОНЦЕТУ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

3. 1 Жанр концерту для труби з оркестром у європейській музичній практиці середини – другої половини XVIII століття

До середини XVIII століття у європейській інструментальній музиці відбувається низка кардинальних змін, що виводять її на новий рівень розвитку, завершившись зміною барокової стилістики на класичну. У першому розділі дисертаційного дослідження відзначалось, що чинниками цих змін були: формування оркестрової фактури за чотириголосним принципом (завдяки опорі на струнну групу), що привело до відмови від *basso continuo*; зміна інструментарію (барокові віоли витискувались більш гучним сімейством скрипкових, а клавір - фортепіано) та відпрацювання нових композиційних структур і засобів виразності, відповідних до нового музичного стилю (класицизму). Все це обумовило відповідні зрушення в жанрі концерту.

Пріоритетність концерту в інструментальній музиці в середині століття поступається місцем жанру симфонії. Визначну роль у цьому процесі в Німеччині відіграла діяльність мангеймської капели, до складу якої в цей час входила низка визначних чеських виконавців і композиторів (насамперед струнників) під орудою Яна Стаміца. Завдяки новим підходам та узагальненню у творчості мангеймців існуючих у європейській музиці стилів і напрямів (італійського, французького та німецького), був відпрацьований оригінальний оркестровий стиль виконавства. З приводу цього зауважується, що «в Мангеймі всі зусилля Стамиця були спрямовані на досягнення надзвичайної точності оркестрової атаки, виразності артикуляції і тонкощів звукодинамічної палітри ансамблевого виконання» [22, с. 83].

Притаманні виконавській манері мангеймського оркестру надзвичайна зіграність, а також незвичайні звукові градації, динамічні наростання та спади (*crescendo* та *diminuendo*), використання характерних мелодичних зворотів («мангеймських зітхань»), певні типи прикрас тощо, були рідкістю для оркестрового виконавства того часу. Все це вплинуло на шалену популярність цього оркестру у Європі, а також на стрімкий розвой оркестрової музики, зокрема симфонії⁵⁸. Звичайно превалювання симфонічних жанрів усунуло на другий план інструментальний концерт, у якому в цей час першість у якості сольного інструменту посідає фортепіано.

Характеризуючи такий стан, дослідник еволюції жанру трубного концерту Б. Мочурад відзначає: «Основним принципом формування класичного концерту, основним фактором розвитку стала його взаємодія зі симфонією, що порівняно швидко завоювала провідні позиції в розвитку оркестрової музики» [68]. Однак в цьому процесі були і позитивні сторони, а саме: «Наслідком освоєння симфонічного методу стало народження нових форм, і насамперед сонатної. Саме ця форма стає традиційною для перших частин сольного інструментального концерту» [там само].

Вже вказувалось, що друга половина XVIII століття – це загалом доба поступового занепаду трубного мистецтва. Цей інструмент являвся ніби символом придворної аристократичної культури і в зазначений період виявився невідповідним духу і вимогам нового стилю. Поряд із забуттям творчості композиторів барокової доби, негативну роль у незатребуваності труби відіграла і конструкція натурального інструменту, на якому не можливо було відтворити хроматичний звукоряд.

Через це композитори класичного періоду використовували трубу здебільшого в оркестрі (переважно в середньому регістрі для підтримки ритму та виконання нетривалих епізодів фанфарного чи сигнального характеру). Для цього залучали натуральну трубу *pricipale*, оскільки яскраве

⁵⁸ Докладно про це у статті В. П. Качмарчика [39].

та різке звучання *clarino* не відповідало характеру й тембральним еталонам класичної музики. Все це зрештою призвело до втрати барокових концертних виконавських традицій. Але у творчості німецьких композиторів трубний концерт у класичний період все таки отримує певного розвитку. Отже, узагальнення його розвитку в цей період у Німеччині надає змогу з'ясувати шляхи становлення класичної моделі жанру.

На етапі формування ранньокласичних зразків концерту для труби з оркестром велику роль відіграла творчість чеських музикантів. Загалом, починаючи з XVII століття, їх діяльність багато в чому була тісно пов'язана з німецькою інструментальною культурою (яскравим прикладом цього є склад вищевідзначеної мангеймської капели). Потужний вплив мистецтва чеських митців на розвиток трубного мистецтва.

Діяльність чеських композиторів барокового часу, серед яких імена Г. І. Ф. фон Бібера, П. Й Вейвановського, Й. Б. Г. Неруди, стала імпульсом для подальшого розвитку трубного мистецтва. Починаючи з середини XVIII століття, їх творчість явилась ще однією лінією у розвитку концерту для труби з оркестром. Зокрема чудовим прикладом ранньокласичного трубного концерту у європейській музиці є твір **Йоганна Баптиста Георга** (Яна Кржтителя Їржи) **Неруди** (*Johann Baptist Georg Neruda*, 1708 – 1780) - чеського класичного композитора, скрипаля та віолончеліста.

Дати життя і смерті Йоганна Баптиста є не точними, не з'ясовано й точне місце його народження. Відомо, що він народився у знаній музикальній родині⁵⁹, здобув освіту в Празі, де грав на скрипці в театральному оркестрі [165]. Маючи репутацію гарного скрипаля та диригента Й. Б. Г. Неруда переїхав до Німеччини, де зайняв посаду концертмейстера Дрезденського придворного оркестру.

⁵⁹ У Чехії відомо багато музичних родин на прізвисько Неруда. Зокрема чудовими музикантами були сини Яна Баптиста – Антонін та Людовик, органіст Йозеф Неруда був його правнуком, гарними музикантами були й праправнуки Й.Б. Г. Неруди.

В композиторському доробку Й. Б. Г. Неруди налічуються: комічна опера «*Les Troqueurs*» («Торгаші»), 18 симфоній, 14 інструментальних концертів, велика кількість сонат, духовної музики тощо. Однак найвідомішим і найпопулярнішим його твором у сучасних виконавців є Концерт для труби та струнного оркестру *Es-dur*. З довідкових джерел дізнаємося, що твір був написаний для Йоганна Георга Кнехтеля [165].

Створений близько 1740 року концерт Й. Б. Г. Неруди первісно був призначений для старовинної натуральної валторни (*corno da caccia*)⁶⁰. Нині є поширеною його версія для труби зі струнним оркестром⁶¹. Твір складається з трьох частин: I – *Allegro*; II – *Largo*; III – *Vivace*, які йдуть без перерви *attacca*. За характером ця музика – царина галантного стилю, де переважають танцювальні ритми, легкість, грайливість образів, що вдало підкреслює тембр солюючого інструменту.

Перша частина концерту починається експозицією у струнних, після повторення якої у соліста несподівано з'являється друга синкопована тема, що має характер зв'язуючої. Загалом вона не контрастує з першою, але за характером більш граціозна та оздоблена значною кількістю прикрас, що разом із синкопованою мелодикою становить певну складність для виконавців. У акомпанементі, поряд з класичним остінатним ритмічно-гармонічним рухом, подекуди появляються типові барокові фігурації *basso continuo*.

Розробка починається за класичними канонами з домінанти (*B-dur*), далі відбувається тональне відхилення у паралельний мінор (*c-moll*), що додає музиці ледь щемливого характеру. В репризі партія труби значно варіюється та скорочується, в кінці додається віртуозна каденція, що завершується оркестровим відіграшем. Треба вказати, що у тутійних епізодах

⁶⁰ Цей інструмент не був валторною, як такою, і уже давно не використовується у виконавській практиці духовиків.

⁶¹ Див. : Johann Baptist Georg Neruda. Concerto for trumpet and strings/ URL : <http://ru.instr.scorser.com/C/%d0%a2%d1%80%d1%83%d0%b1%d0%b0/Johann+Baptist+Georg+Neruda/%d0%92%d1%81%d0%b5/Alphabeticly.html>

оркестрова фактура є доволі насиченою, однак під час проведення тематизму у солюючого інструменту оркестр виконує суто супроводжуючу функцію.

У другій частині (*Largo*) первісна тональність *Es-dur* не змінюється, це надає трубі змогу панувати в її сольних проведеннях. Як і в першій частині тема тут проводиться почергово: спочатку в оркестрі, а потім у соліста. Музика має пасторальний характер, чому сприяє переплетіння інструментальних ліній у струнних, що надає особливої пластичності тематизму. Згодом це відтворюється і в партії сольного інструменту. Виокремлення в партії труби двох каденційних зон, віртуозні пасажі яких нагадують звучання ріжка вдалині, додає цій музиці зображальності, підкреслюючи її основний елегійно-пасторальний характер.

Третя частина (*Vivace*) – типовий для ранньокласичних фіналів менует. Синкопована мелодика перегукується із синкопованим тематизмом першої частини. Імпровізаційність музики виражається в раптових змінах у темпі та фразуванні, чергуванні легато і стакато, варіаційному розвитку тематизму. Три розділи форми фіналу побудовані за тією ж схемою, що і в інших частинах концерту. Експозиція проводиться двічі: спочатку оркестром, а за другим разом – у солюючого інструменту. Так само подвійно побудовані й розробкові розділи, які відтінює викладення тематизму у паралельному мінорі (*c-moll*). У репризах тип подвійного проведення тематизму зберігається, але мелодика значно варіюється. Каденція труби у третій частині, як і в попередніх, є імпровізаційним «досказуванням» сольного інструменту в музичному діалозі з оркестром.

Таким чином, належність концерту до нового класичного стилю засвідчує його структура, тематизм, гармонічний план, наявність каденцій у всіх частинах, інструментальне викладення оркестрової та сольної партій. Класичне трактування жанру виражається у новому типі мелодики та нових штрихах і прийомах, застосованих композитором у партії труби, а також у принципах оркестрового викладення (зокрема у підкреслено ритмізованому супроводі та у прозорій фактурі акомпанементу). Однак такі особливості як

епізодичні барокові «формули» *basso continuo* в оркестровому супроводі та остаточно не виявлена сонатна форма (в експозиції немає контрастуючих тем, розробкові епізоди – це варіювання експозиційних розділів, що надає формі ознак тричастинності), - відносить концерт для труби з оркестром Й. Б. Г. Неруди до ранньокласичних зразків жанру.

Німецьким композитором чеського походження був **Франц Ксавер Ріхтер** (нім. – *Franz Xaver Richter*, чеськ. – *František Xaver Richter*, 1709 – 1789), який народився у Моравії, де отримав освіту в єзуїтській семінарії, навчання музиці продовжив у Італії та у Відні. У 1740 році зайняв місце замісника капельмейстера у Кемптені⁶². Від 1747 року виконував обов'язки скрипаля, співака (бас) та композитора у придворній капелі у Мангеймі.

За встановленою в капелі традицією наставництва Ф. К. Ріхтер був вчителем Карла Стаміца, Фердинанда Френця та Йозефа Мартіна Крауса. З 1769 року до кінця життя він мешкав у Страсбурзі, де певний час обіймав посаду капельмейстера кафедрального собору. За рік до смерті (у 1778) зустрічався із В. А. Моцартом [150]. Творчість Ф. К. Ріхтера належить до так званої «мангеймської школи», діяльність якої мала велике значення у становленні жанру симфонії та сонатно-симфонічного циклу, затвердивши у цілому перехід від барокової музики до класичної.

У доробку Ф. К. Ріхтера ораторія («Зняття з хреста», 1748), 2 кантати, «*Te Deum*», 33 меси, 3 реквієми; 2 пасіони, 38 мотетів, 16 псалмів, ламентації та інші духовні твори. Не менш плідною є його інструментальна творчість: Він написав для оркестру близько 70 симфоній, низку концертів для чембало та інших інструментів з оркестром, 12 тріо сонат, 6 дуетів для двох флейт, 6 струнних квартетів, 6 сонат для флейти або скрипки *solo* та *basso continuo* тощо [150]. Композиторській манері митця, поряд з наявністю передкласичних елементів, притаманні ознаки галантного стилю. Свого часу

⁶² В Кемптені Ф. К. Ріхтер написав 12 «Великих симфоній», які було опубліковано у Парижі.

(аж до середини XIX століття) дуже популярним був його посібник з гармонії і композиції (нім. «*Harmonische Belehrungen*»).

Концерт для труби з оркестром *D-dur* Ф. К. Ріхтера призначений для виконання *Clarino*, *Strings* та *Continuo*⁶³. Це відсилає до інструментального складу концертів барокової доби: сольний інструмент, позначений як кларіно, та супровід струнних з континуо. Однак музика, сповнена барокової вітальності, не позбавлена класичних образів. Тематизм експозиції типовий для представників ранньокласичної школи: відчутна чітка тональна опора, мелодика має складну ритмічну організацію, інструментальне викладення основної теми та супроводу поліфонізовано, ця діалогічність надалі спостерігається і при вступі сольного інструменту.

Перша частина - *Allegro moderato* - починається оркестровою експозицією, але труба вступає з початком другої теми і тільки після цього проводить основну. Далі в якості розробки слідує повтор експозиції у домінантовій тональності *A-dur*, що завершується невеликою каденцією труби. В репризі до оркестрового проведення тематизму вкрапляються «сигнальні» елементи сольного інструменту, а також скорочується друге проведення основної теми. Отже, як бачимо, будова першої частини не є сонатною, оскільки теми не контрастують і не мають певної розробки, характерної для сонатного *Allegro*. Як і в концерті Й. Б. Г. Неруди, форма цієї частини скоріше наближена до тричастинності арії *da capo*.

Тональність другої частини – *Andante* – не змінюється, але одразу наповнюється тональними відхиленнями, що увиразнюють граціозну пластичну тему, схожу на барокову арію. З другої фрази у перших та других скрипок починається імітаційне секвенціювання, характерне для барокового ансамблевого викладення. Третя фраза розгортається у дуеті перших та других скрипок з фігурованим басом *continuo*. У репризі цього розділу труба

⁶³ Див.: Richter, Franz Xaver Trumpet Concerto in D major. URL : [https://imslp.org/wiki/Trumpet_Concerto_in_D_major_\(Richter%2C_Franz_Xaver\)](https://imslp.org/wiki/Trumpet_Concerto_in_D_major_(Richter%2C_Franz_Xaver))

вступає зі своєю контрапунктичною до першої фрази мелодією, що містить інтонації основної теми першої частини.

У солюючого інструменту перша фраза збільшена вдвічі за рахунок додавання гамоподібних пасажів та кадансування в партії труби перед проведенням другої імітаційного складу фрази в оркестрі. Оркестрове проведення третьої фрази після вступу солюючого інструменту отримує незвичайний розвиток протягом 26 тактів. Інструментальна фактура цього епізоду переважно поліфонічно-діалогічна з елементами імітації та знаменитих інтонацій «зітхань». Завершується друга частина оркестровою репризою експозиції, яка подана з незначним варіюванням.

У третій частині – *Allegro*, хоча й не виписана зміна тональності, але фактично весь матеріал викладений в *A-dur*. Експозиція фіналу за класичними нормами проводиться в оркестрі, труба вступає тільки в репризі (т. 49. Характер тематизму, в основі якого фугована тема та «призивні» інтонації в партії сольного інструменту, якнайкраще відповідають всім еталонам барокового трубного мистецтва. В партії труби застосовується крайній верхній регістр, аж до 21-22 обертону (*e*, *f* третьої октави). Реприза (кінець твору) завершується фанфарами труби.

Отже, Концерт для труби з оркестром *D-dur* Ф. К. Ріхтера демонструє використання барокового типу тематизму та принципів інструментального викладення, однак у більш вільних, розімкнених структурах форми. Через таку «старомодність стилю» композитор не мав успіху під час роботи в Мангеймі, де він числився лише на посаді співака [150]. Однак за наявності барокових елементів усе таки за своєю стилістикою цей твір, безсумнівно, належить до ранньокласичних зразків жанру.

Йоганн Георг Леопольд Моцарт (нім. *Johann Georg Leopold Mozart*, 1719 – 1787) – австрійський скрипаль і композитор, батько та вчитель Вольфганга Амадея Моцарта – був також автором концерту для труби, струнних та клавіру. Предки Леопольда Моцарта ніякого відношення до музики не мали, а сам він вивчав теологію в Зальцбургському університеті.

Однак при тому навчався гри на скрипці та органі, а згодом вивчав композицію у *Collegium musicum* в Аугсбурзі. Після цього він вирішив присвятити себе музиці.

В 1740 році Л. Моцарт став скрипалем та слугою одного з викладачів університету, а з 1743 – був скрипалем придворної капели в Зальцбурзі. З 1757 року Леопольд обіймав посаду придворного композитора архієпископа Зальцбурзького (з річною зарплатнею 250 флоринів)⁶⁴ [171]. В 1747 році він оженився з Анною Марією Пертль, в шлюбі з якою народилось сім дітей, але дорослого віку досягли тільки двоє: Вольфганг Амадей та Марія Анна Вальбурга Ігнатія (Наннерль).

У доробку Л. Моцарта налічуються меси, кантати, ораторії, симфонії, інструментальна музика, численні п'єси для клавесина та органу тощо⁶⁵. Він був природженим педагогом, й залишив популярну скрипкову школу гри («*Versuch einer gründlichen Violinschule*», 1756), яка тривалий час вважалась кращим керівництвом з гри на скрипці, а у зв'язку з поширенням історично інформованого виконавства не втратила своєї актуальності й сьогодні⁶⁶. Концерт для труби, струнних та клавіру Л. Моцарта був написаний у 1762 році (також у тональності *D-dur*⁶⁷). Але, порівняно із концертами, що аналізувались вище, цей твір відрізняється двочастинною будовою, де перша частина – *Adagio*, а друга – *Allegro moderato*.

Характер першої частини вирішений у традиціях «плернерної» музики. Широка, розлога тема експозиції, яка складається з трьох фаз, проводиться спочатку в оркестрі, а згодом у солюючої труби. В репризі тематизм експозиції в оркестрі повторюється без змін, а у соліста – в тональності

⁶⁴ У 1763 році на цей посаді його змінив М. Гайдн, до якого Л. Моцарт ставився дуже неприязно.

⁶⁵ Л. Моцарту також приписують авторство «Симфонії іграшок».

⁶⁶ Праця Л. Моцарта була перекладена французькою та голландською мовами і перевидавалась у Європі не менш десяти разів.

⁶⁷ Див.: Моцарт Леопольд Trumpet Concerto in D major. URL :

<http://ru.instr.scorser.com/CC/%d0%a2%d1%80%d1%83%d0%b1%d0%b0/%d0%9c%d0%be%d1%86%d0%b0%d1%80%d1%82%2c+%d0%9b%d0%b5%d0%be%d0%bf%d0%be%d0%bb%d1%8c%d0%b4/Trumpet+Concerto+in+D+major.html>

домінанти (*A-dur*). Упродовж всієї частини зберігається споглядальний безтурботний характер музики. Наприкінці тема у соліста містить невелику каденцію, після чого слідує невеликий оркестровий відіграш. І тематизм, і оркестровий супровід цієї частини сповнені класичної ясності й стрункості, до цих еталонів наближена й двочастинна форма *Adagio*.

Друга частина – *Allegro moderato* – створена за тією ж самою схемою, що й перша. Вона написана у складній двочастинній формі, де перше проведення теми доручено оркестру, а за другим разом вступає соліст. Так само і в репризі тема в оркестрі повторюється без змін, а у соліста – в тональності домінанти (*A-dur*). Музика має яскравий жанровий характер, що також відповідає класичним зразкам і зберігається протягом всієї частини. Каденція сольного інструменту, зважаючи на жвавий «прикладний» характер тематизму в другій частині відсутня. Треба відзначити, що за використання у цілому «благополучного» діапазону труби, все ж таки Л. Моцарт у трубному концерті не уникає крайніх нот (*d* та *e* третьої октави).

Таким чином, тематизм та інструментальний супровід концерту для труби Л. Моцарта вирішені в класицистському дусі, а його форма, чітка окресленість тематичних побудов спираються на двочастинність (прелюдія та моторна частина), структуру і тональний план барокових зразків.

Йоганн Мікаель Гайдн (нім. *Johann Michael Haydn*, 1737 – 1806) – австрійський композитор та органіст, молодший брат «найстаршого» з віденських класиків – Йозефа Гайдна. Їх батько – Матіас Гайдн – був музикантом-фольклористом та сприяв тому, щоб брати навчались співу. За деякими відомостями Мікаель вже в 1745 році співав у капелі собору Св. Стефана у Відні, яку залишив у 1754 році.

З 1757 року М. Гайдн був капельмейстером при дворі єпископа в Орадї (Румунія). З 1763 року він заміщав Л. Моцарта на посаді концертмейстера та придворного органіста в Зальцбурзькій капелі, де служив 44 роки. Згодом разом із ним у капелі служив Вольфганг Амадей Моцарт, який дружньо ставився до Міхаеля [176].

Маючи видатні виконавські здібності, у 1777 році М. Гайдн зайняв місце органіста церкви Св. Трійці, а також став членом Шведської музичної академії (1804). У зрілі роки він займався педагогічною діяльністю, його учнями були такі видатні митці, як К. М. фон Вебер, Й. Вельфль, А. Діабеллі та ін. М. Гайдн був плідним композитором. У зв'язку зі зверненням митця до німецьких текстів виникли його твори для аматорського музикування, зокрема вокальні квартети для чоловічих голосів. Але найбільшого визнання з доробку М. Гайдна отримали духовні опуси, в яких вдало сполучались традиції строгого стилю та добутки віденської класичної школи⁶⁸ [172].

Зважаючи на вагомість творчого доробку М. Гайдна, та високу оцінку, яку надавав йому його брат, великий віденський класик Йозеф Гайдн та деякі критики, забуття творчості цього представника віденської школи вважається не справедливим. З початку ХХ століття почалось поступове відродження музики молодшого Гайдна. Цей процес до кінця століття набув кульмінації, у цей час не тільки були зроблені каталоги та видані твори композитора, а й створено записи більшості з них. Одним з відроджених та найпопулярніших нині творів у концертному репертуарі трубачів став концерт для труби з оркестром *D-dur*.

Загалом у доробку М. Гайдна два Концерти для труби: № 1 *C-dur* МН 60 та № 2 *D-dur* МН 104, що створені відповідно у 1763 та 1764 роках. Обидва концерти дещо аналогічні за структурою: складаються з двох частин: *Adagio* та *Allegro* (в першому *Allegro molto*), в кожній з яких є каденція. Як у ранніх симфоніях, так і в трубних концертах, М. Гайдн уводить до супроводу *continuo* [172]. Значну складність в обох творах становлять партії труби через надзвичайно високу теситуру (застосовуються g^3 та a^3), в деяких місцях це перевищує партію флейти.

⁶⁸Серед церковної музики М. Гайдна 2 реквієми, 24 меси, 114 градуалів, 67 оферторіїв, літаній, кантат, ораторій, кілька опер тощо. Відомо, що під впливом Реквієму *c-moll* (1771) М. Гайдна писав свій Реквієм В. А. Моцарт [176].

У контексті даного дослідження цікавим є трубний концерт *D-dur* Міхаеля Гайдна⁶⁹, який був написаний у 1764 році – через два роки після концерту Леопольда Моцарта. Концерт Гайдна створений у тій самій тональності та складається також з двох частин – *Adagio* та *Allegro*, перші частини обох творів мають розмір 3/4. Але музика молодшого колеги, порівняно з творінням батька Моцарта, відрізняється більшою мелодичною свіжістю, нестримним током невичерпаних молодих сил й, певним чином, технічною зухвалістю. Чи є все це випадковим, чи не стало це викликом та підставами для неприязні, яку старший Моцарт відчував до молодшого Гайдна? Думається, доля правди в цьому є.

Одразу звертають на себе увагу двочастинна будова твору та його інструментальний склад. Для сучасного сприйняття дві частини концерту *Adagio* та *Allegro* (без першого сонатного *Allegro*) ніби видірвані від контексту, таке сполучення надає твору рис дивертисментності. Однак у окреслений період це було сповна в дусі доби, зважаючи на те, що дивертисмент був у цей час дуже популярним інструментальним жанром, а сонатна форма та тричастинна будова концерту остаточно затвердились в останніх десятиліттях XVIII століття. Склад же концерту, розрахований для *clarino*, струнних та *continuo*, свідчить про тяжіння автора до барокового звукового еталону, що передбачає певне трактування партії солюючого інструменту та оркестрового супроводу.

Оригінально вирішена форма першої частини *Adagio*. Експозиція тематизму за традицією проводиться в оркестрі. Широка, споглядального плану мелодія органічно звучить у струнних із супроводом чембало. Однак під час другого проведення тема залишається у струнних, а солюючому інструменту доручена нова тема, яка височить над основною й ніби «огортає» її. Труба підхоплює основну тему (в терцію зі струнними) в останньому

⁶⁹ Див.: Гайдн Йоганн Михаэль Trumpet Concerto No.2 in D major, MH 104. URL : <http://ru.instr.scorser.com/D/258346.html>

реченні, й саме тут у неї з'являється позамежний звук a^3 (т. 41). Таке сумісне викладення тематизму оркестром та солістом нагадує «дуєт згоди».

Реприза за всіма канонами починається в оркестрі у домінантовій тональності *A-dur*. З другої половини включається труба, мелодія у якій в деяких моментах колорирується та ніби «оплітає» основну тему. Після проведення теми слідує каденційна зона солюючого інструменту. Завершується перша частина заспокійливим оркестровим відіграшем. Загалом музика цієї частини за інтонуванням та викладенням дуже близька до стилю віденських класиків.

Друга частина концерту стилістично ще більш просякнута класицистським духом. Завдяки безперервній пульсації в оркестрі та пасажним злетам мелодичної лінії, вона відзначається нестримним рухом і явно передує «Маленькій нічній серенаді» В. А. Моцарта, написаній у 1787 році. За структурою друга частина аналогічна першій, за виключенням того, що після оркестрового проведення тема у солюючого інструменту звучить без змін. Реприза викладена також у домінантовій тональності, спочатку в оркестровому проведенні, потім у солюючого інструменту. Повернення основної тональності готує каденційний епізод труби, після чого слідує завершальний відіграш оркестру. Останні такти, в яких музика уповільнюється за рахунок укрупнення тривалостей та затримання увідного тону, додають ще більшої схожості з дивертисментом.

Отже, як видно з аналізу, Мікаель Гайдн так само як і його попередники використовував барокові структури та інструментальне викладення у своїх концертах для труби з оркестром. Однак він відходить від тричастинності циклу в бік дивертисментності, що загалом підтверджує інтонаційний стрій його музики, якому притаманний вже сповна класицистський характер.

Серед німецьких композиторів середини – другої половини XVIII століття було ще багато митців, у творчості яких гідно представлено зразки ранньокласичного концерту для труби з оркестром. До вище зазначених імен

можна додати Д. Альтенбурга, Й. В. Гертеля, Г. Рейттера-молодшого та ін. Ці композитори створювали найвіртуозніші трубні концерти, теситура яких сягає 24 обертону (g^3). Виконання цих концертів, що в першу чергу було розраховано на слухацькій ефект, викликає здивування та захват і в наш час.

Результати проведеного аналізу підтверджують висновки дослідника оркестрового мистецтва доби бароко і раннього класицизму А. Горбалья: «Стильова еволюція концертного принципу чітко виявляється у формотворенні ... дія еволюційного принципу з неменшою яскравістю проявляється в інструментальних партіях та у співвідношенні оркестрових голосів, що свідчить про органічну взаємодію формотворчого і оркестрово-виконавського чинників на шляху еволюційних перетворень» [22, с. 138].

3. 2 Жанровий інваріант концерту для труби з оркестром *Es-dur* Йозефа Гайдна

Починаючи з другої половини XVIII – до початку XIX століття, зміна барокової стилістики класичною проявилась в особливій гостроті пошуків відповідних до нового стилю технічних і звукових якостей наявного на той час інструментарію. Насамперед це виразилось у впровадженні конструкційних новацій у багатьох клавішних, струнних і духових інструментів. Цей процес не оминув і трубу, технічні можливості барокового зразка (кларіно) та натурального строю (обертоновий ряд) якої у цей час вже не задовольняли виконавців та композиторів.

Для вираження нової класичної стилістики мелодики та інтонування був необхідний інструмент широкого діапазону з рівним міцним звучанням. Барокові труби, що мали яскраві, навіть «кричущі» верхи, та натуральні труби того періоду з їх обертоновим строєм та приглушеним тембром у низькому регістрі таким вимогам не відповідали. В середині 1790-х років це викликало появу кількох нових модифікацій інструменту, однією з яких була

клапанна труба (*Klappentrompet*), запропонована віденським придворним музикантом Антоном Вайдінгером (1766 - 1852) [200, с. 30].



Клапанна труба

В класичну добу, коли звучання її вже не задовольняло нові смаки і характер музики, і барокова труба втратила свою популярність, існуванню інструменту як сольного сприяла винахідливість, виконавська майстерність та амбіційність Антона Вайдінгера. Автор труби нової конструкції всіляко намагався її популяризувати та ініціював створення для *Klappentrompet* спеціального репертуару, в тому числі двох концертів: Й. Гайдна (*Es-dur*, 1796) та Й. Н. Гуммеля (в оригіналі у *E-dur*, 1803). Порівняно зі значною виконавською популярністю цих творів, що стали основою класичного репертуару в програмах сучасних трубачів, їх наукове осмислення знаходиться в певному «латентному» стані, насамперед гайднівського концерту для труби з оркестром.

У величезному доробку Й. Гайдна (1732 - 1809) серед багатьох інструментів, для яких він писав концерти, налічується: 20 концертів для клавіру / органу з оркестром, 9 – для скрипки, 6 – для віолончелі, 16 – для інших інструментів (у тому числі для контрабаса, баритона, флейти, валторни) [37]. До жанру інструментального концерту композитор звертався впродовж сорока років: у 1756 році у Відні був написаний перший його Концерт *C-dur* для органу (клавіру) з оркестром, а в 1796 році – останній, яким став Концерт для труби з оркестром.

Однак унікальний твір для труби Й. Гайдна, що вважається першим класичним трубним концертом, не часто згадується навіть у ґрунтовних музикознавчих працях. Можливо таку ситуацію спричинив загальний парадоксальний стан дослідженості концертної творчості композитора. Адже поряд із значною зацікавленістю його інструментальним доробком (сонатами, камерними ансамблями, симфоніями), концерти австрійського митця і нині залишаються в затінку наукових інтересів музикознавців.

Багато років майже єдиною працею, у якій було висвітлено історію виникнення трубного концерту Й. Гайдна, залишається стаття американського трубача та музикознавця Едварда Тарра, присвячена 200-річчю від дня створення цього опусу [199]. В українському музикознавстві гайднівський концерт побіжно згадується у розвідці Валерія Посвалюка (у зв'язку з визначенням поняття «*clarino*») [84]. Із сучасних дослідників, хто розглядав цей твір у теоретичному та виконавському вимірах, можна назвати Б. Мочурада [68]. Проте праць з вивчення жанрово-стилістичних аспектів концерту *Es-dur* для труби з оркестром Й. Гайдна, що виявляють синкретизм його музики, на сьогодні не має. Отже, перед сучасним музикознавством постає нагальне питання - дослідити стилістичні та композиційні особливості концерту для труби *Es-dur* Й. Гайдна як предмету музикознавчого дослідження.

Гайднівський трубний концерт, написаний у 1796 році, має типову для класичних зразків тричастинну композицію: *Allegro – Andante – Allegro*⁷⁰. За сформованою до цього часу традицією оркестр складається з трьох основних груп – дерев'яних і мідних духових та струнних інструментів, до яких додано литаври. На відміну від попередніх концертів композитора для духових інструментів (напр., № 1 і № 2 для валторни) у трубному опусі Й. Гайдн розширює духову групу оркестру, уводячи парний склад: 2 флейти, 2 гобоя, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби (для порівняння: у Першому концерті для

⁷⁰ Див. : Йозеф Гайдн Тромпетенконцерт. URL : <https://musopen.org/ru/music/5126-trumpet-concerto-in-e-flat-major-hob-viie-1/>

валторни з духових інструментів використовуються лише перший і другий гобої в першій та третій частинах, у Другому концерті взагалі немає групи духових інструментів). Струнна група складається з перших та других скрипок, альтів та віолончелі з контрабасом. У різних частинах трубного концерту, залежно від характеру музики, інструментальний склад варіюється.

Перша частина концерту для труби – *Allegro* – написана у сонатній формі у тому варіанті, який, завдячуючи саме Гайднові, прийнято називати класичним. Типовим для концерту класичного зразка є оркестровий *вступ*. Основне тематичне навантаження покладено на струнну групу, зокрема на скрипки, але функція духових інструментів виходить за межі тільки акомпануючої. Так, *тема вступу* (вона ж є *головною партією* першої частини) починається звісним мотивом «золотого ходу валторни». Цю тему виконують перші скрипки за підтримки інших струнних: перші два такти «золотого ходу» разом зі скрипками грають і дві валторни. У подальшому розвитку цього мотиву використовується поступеневий рух та «обертальна» фігура, яка багаторазово повторюється, повертаючись до п'ятого щабля на фоні тонічного тризвуку (таке акцентування домінанти створює відчуття спрямованості руху музики).

Привертає увагу роль духових інструментів у викладенні теми. Якщо валторни утворюють тембровий контраст зі скрипками, то флейти, гобої і фаготи, до яких переходить тема («обертальна» фігура), не тільки розширюють темброву палітру і звуковий діапазон, а й безпосередньо самотійно проводять частину теми, утворюючи, таким чином, «інтонаційні» перегукування. Подальший рух мелодії по акордових звуках головних тризвуків Мі-бемоль мажору асоціюється із фанфарністю, що одразу надає музиці особливої активності і святкового настрою.

Важливу роль у цьому відіграє й оркестрове *tutti*, де мелодія дублюється всіма струнними і дерев'яними духовими, у той час як мідні духові інструменти виконують звичайну для них функцію педалі. Для подальшого тематичного розвитку характерні «барокові» контрасти –

фактурні (співставлення активного *tutti* та поліфонічних епізодів), реєстрові, а також динамічні. Завершує вступ монолітне *tutti*.

Нетиповою для вступного розділу є участь соліста, де партія сольної труби обмежена невеликою кількістю дуже коротких фраз, які у своєму звучанні зливаються з оркестром (начебто солюючий інструмент дуже обережно намагається заявити про себе). У попередніх валторнових концертах такий прийом Гайдном не застосовувався.

Оригінально викладено тему головної партії в *експозиції* сонатного *Allegro*: вісім початкових тактів виконує соліст, при цьому оркестровий супровід має легку та прозору фактуру. Далі тематичні фрази розподіляються між солістом та оркестровими голосами, створюючи ефект перегукування, що нагадує інструментальні «змагання» барокового концерту. Розвиток тематизму і підхід до кульмінації здійснюється всім оркестром: мелодичні фрази виконуються дерев'яними духовими і скрипками, заповнюючи широкий оркестровий діапазон і підсилюючи звучання, а мідні, литаври і низькі струнні утворюють гармонічний фон і тримають ритмічну пульсацію. У зв'язуючій партії, а потім й у побічній мідна група і литаври витримують довгу паузу, що відповідає м'якому, спокійному настрою цих тем.

Побічна партія, лірична та елегантна за характером, традиційно для класичних структур звучить у тональності домінанти (*B-dur*). Ця тема виростає з початкової інтонації головної теми («золотий хід», перший елемент), яка далі розвивається і переходить у фрази з хроматичними висхідними інтонаціями (другий елемент); хроматична малосекундовість об'єднує зв'язуючу і побічну партії. Ліричність теми підкреслено і прозорістю оркестровки – відсутністю мідних, а також дерев'яних духових. Разом із соло труби звучать тільки струнні інструменти, тільки іноді Й Гайдн використовує контрастне, але коротке (всього один такт) *tutti*.

Ближче до заключного етапу експозиції у розвитку побічної партії, як і головної, з'являються співставлення ліричної пісенності з активним *tutti*, м'якого *piano* з гучним *forte*. Розвиток тематичного матеріалу продовжується

й у заключній партії, де спочатку затверджується домінантна тональність, а потім йде модуляційний перехід до паралельного *c-moll* (саме у цій тональності починається наступний розділ сонатної форми). Експозиція завершується кульмінаційним звучанням заключної партії, яку виконують група дерев'яних і струнні інструменти (без соліста); мідні використовуються тільки у кінці для звукового підсилення кульмінації.

Невелика *розробка* контрастує з експозицією. Якщо перший розділ сонатної форми відрізняється яскравою святковістю, то другий за своїм характером значно м'якше. Його побудовано на інтонаційному розвитку теми головної партії, але наприкінці з'являються хроматичні секундові інтонації побічної партії (другий елемент). Важливо відмітити і тональну нестійкість цього розділу. Композитор використовує метод мотивної розробки, при цьому короткі мотиви-фрази за принципом тембрового перегукування по чергово передаються то солісту, то скрипкам.

Щодо тематичного навантаження оркестрових груп, то тут головну роль знову відіграє струнна група, ритмічна інтенсивність якої і щільність фактури разом із солюючою партією труби складає контраст дерев'яним духовим інструментам. Солюючу трубу композитор використовує тут дуже економно, доручаючи їй окремі короткі фрази і витримані інтервали; активним є лише кінець розробки, коли з'являється хроматичний елемент побічної партії.

Завдяки поєднанню м'яких тембрів струнних і дерев'яних духових інструментів із «сріблястим» тембром солюючої труби, загальній динаміці *piano* і відсутності драматичних співставлень та напруги, якими зазвичай насичена розробка зрілої сонатної форми (йдеться про В. А. Моцарта і особливо Л. ван Бетховена), використанню епізодичному мінорного ладу, а також ланцюжків зменшених гармоній, цей розділ, зберігаючи в цілому тонус експозиції, звучить набагато ліричніше, порівняно з нею.

У динамічній репризі, де скорочено побічну партію, яскравіше демонструються технічні можливості клапанної труби. Головна партія

розширена: Й. Гайдн вводить швидкі гамоподібні пасажі, варіанти пасажів по акордових звуках, співставлення різних регістрів труби у широких стрибках (від децими до квартдецими). Кульмінацією першої частини є сольна каденція, розташована наприкінці заключної партії перед завершальним життєстверджуючим кадансуванням всього оркестру.

Друга частина концерту – невелике ліричне *Andante* (As-dur) - контрастує активним, життєрадісним образами *Allegro* першої частини. Склад оркестру, в якому звучать тільки струнні і дерев'яні духові інструменти, відповідає камерній за характером музиці. Лаконічність форми – проста тричастинна з серединою розвиваючого типу – обумовлена споглядальним характером образів. Адже жанровими витоками основної теми є сициліана з притаманними для неї сентиментальним настроєм, повільним темпом, шестидольним метром і характерним ритмічним малюнком.

За традицією концертного жанру друга частина також починається оркестровим проведенням теми. Невеликий *оркестровий вступ* – восьмитактовий період повторної побудови – експонує ліричну тему. Її проведення доручено струнній групі з флейтою, яка дублює перші скрипки. М'яке темброве забарвлення, середній регістр, спокійний темп, шестидольні ритмоформули пасторальної сициліани, приглушена динаміка, легке стакато струнних, що супроводжують мелодію, – все це створює атмосферу спокою та умиротворення. Особливої елегантності та принадності пісенній мелодії з хвилеподібними контурами додають міжтактові синкопи та інтонацій-зітхання.

У короткому *першому* розділі (її форму також становить восьмитактовий період) тему солюючої труби підтримує м'яке звучання акомпануючої струнної групи. У *середньому* розділі, що виконує розвиваючу функцію і зберігає спокійний характер, основою тематичного матеріалу залишаються ритмоформули сициліани. Нестійкий тональний план з модуляціями (AS, as, Ces, des, у кінці – обігравання домінанти Es) підкреслює емоційний рух розвитку музичного образу. Мажоро-мінорне забарвлення,

використання зменшених тризвуків і хроматичних ходів, які сприймаються як гра світлотіні, утворюють пом'якшений колорит.

Щодо оркестровки, то у середньому розділі до струнних приєднуються дерев'яні духові, але головне навантаження виконує струнна група: зокрема першим та другим скрипкам, частково й альтам доручено мелодичні підголоски, що супроводжують партію труби, а звучання віолончелей з контрабасами утворює гармонічний фон.

Привертає увагу певна періодичність використання композитором у середньому розділі дерев'яних духових: їхні фрази у два-три такти змінюються такими самими за тривалістю паузами. Завдяки такому принципу оркестровки утворюються додаткові контрасти (фактурний, тембровий, регістровий), що знов відсилає нас до принципів барокової стилістики. До того ж, духові інструменти не тільки дублюють окремі фрази скрипок, підсилюючи їх звучання, а й збагачують музичну тканину самостійними короткими репліками і, розширюючи загальний звуковий діапазон, додають звучанню більшої яскравості.

У репризній частині *Andante* повертається початковий світлий настрій. До струнної групи, яка супроводжує соло труби, Й. Гайдн додає тут тембр дублюючої флейти, верхній регістр якої підсилює загальний спокійний і світлий колорит звучання. Незважаючи на наявність легких контрастів, образний зміст другої частини концерту в цілому сприймається як монолітний. Цьому сприяє не тільки загальний настрій, а й інтонаційна єдність тематичного матеріалу.

Третя частина концерту - *Allegro (Es-dur)* - є драматургічною кульмінацією всього циклу. Вона більш масштабна і віртуозна, насичена динамічними і фактурними контрастами. До складу оркестру повернулися мідні духові інструменти і литаври. Як і попередніх частинах, фінал *Allegro* розпочинається оркестровою експозицією, у якій проводиться основна тема – спочатку струнною групою на динаміці *piano*, потім оркестровим *tutti* із динамікою *forte*. Завдяки використаним композитором засобам виразності,

музика несе в собі потужний заряд енергії: рух мелодії по звуках тризвуків (ядро теми), остинатна ритмічна пульсація восьмими тривалостями у альтів, одночасне використання всіх регістрів, дублювання сольної мелодії труби скрипками, флейтами і фаготами, швидкий темп – все це передає рішучий, стрімкий характер основної теми.

Загальну форму третьої частини можна визначити як *рондо-сонату*. У вступному оркестровому розділі Й. Гайдн експонує головну і побічну теми сонатної форми. Для головної теми, яка виконує також функцію рефрену, композитор використовує просту двочастинну форму з двох періодів. Це стало вже традицією в класичній музиці, проте тут має свої особливості: перше речення першого періоду розширене за рахунок повторень до восьми тактів (замість чотирьох). У другому періоді кінець розімкнутий і здійснюється перехід до наступного етапу розвитку, де з'являється коротка (6 тактів) тема на кшталт побічної, але в основній тональності; вона швидко переходить у заключну фазу вступу.

Друга експозиція за традицією виконується разом із солістом. *Рефрен* (головна партія) у соліста наприкінці як і у вступі змінюється, другий період розімкнений, що дозволяє далі плавно перейти до першого епізоду рондо-сонати. У цьому модуляційному переході (його можна прирівняти до зв'язуючої партії) композитор використовує імітаційний метод розвитку, це додає особливої інтенсивності музичному руху. Фактура супроводу соло труби не перевантажена – оркестр звучить легко й прозоро, підкреслюючи блискучий характер теми.

Перший епізод починається проведенням короткої теми побічної партії у тональності *B-dur*. Низхідний рух мелодичних ліній, *pizzicato* віолончелей і контрабасів, приглушена динаміка пом'якшують характер музики. Подальший розвиток тематичного матеріалу з поступовим ускладненням солюючої партії труби при збереженні швидкого темпу додає концертності стилю. Збалансовано використовуються в першому епізоді оркестрові ресурси: струнні інструменти підтримують соло, утворюючи прозорі

гармонічні вертикалі, що роз'єднані паузами, і лише іноді в їх партіях з'являються короткі мотиви-підголоски.

Інакше вибудовується партія дерев'яних духових, які однотактовими мелодичними фразами заповнюють паузи соліста. У валторн лише один раз триває педаль. Такий принцип використання оркестру допомагає виділити із загальної звукової тканини тембр клапанної труби і підкреслити її технічні можливості. Тільки наприкінці епізоду під час оркестрової кульмінації Й. Гайдн використовує *tutti*.

Наступне проведення *рефрену* є варіантом початкової теми – другий період її двочастинної форми скорочений і модулює з основної тональності *Es-dur* в субдомінантову, в якій починається *другий епізод*. Він виконує функцію **розробки сонатної форми**, яка починається проведенням першого речення основної теми в *As-dur*, після чого йде тематичний розвиток матеріалу з використанням мотивного, поліфонічного та секвенційного методів. Характерним для розробкового епізоду є субдомінантова тональна сфера (*As-dur, f-moll*), емоційна напруженість, яку утворюють контрастні динамічні співставлення, ущільнення фактури, зменшені гармонії. У короткому переході-модуляції до рефрену повертається основна тональність *Es-dur*.

У **репризній частині** рондо-сонати проводяться головна й побічна партії. Головна (*рефрен*) звучить у скороченому вигляді (перший період рефрену) та більш насиченій оркестровці. Тут Й. Гайдн активно використовує групу дерев'яних духових інструментів, особливо фаготи. Після динамічного зв'язування проводиться побічна тема (*третій епізод*) у тій тональності, яка узаконена в класичній сонатній формі. Подальший розвиток теми – це її новий варіант, порівняно з експозиційним розділом. Складнощі в партії солюючої труби надають можливість продемонструвати технічні можливості як інструмента, так і виконавця.

Важливо підкреслити особливість репризної частини форми рондо-сонати, де скорочення рефрену (головна партія) і епізоду (побічна партія із

заключною побудовою), відсутність цезур між ними об'єднує їх у цілісну структурну одиницю, характерну саме сонатній формі. Новий повтор *рефрену*, точніше його першої фрази з подальшим мотивним розвитком, виконує завершальну функцію. Драматургічно це завершення є кульмінацією, яка виконується оркестровим *tutti* із щільною акордовою фактурою на динаміці *ff*. Завершує третю частину концерту святкова *кода*. Вона виростає із останнього проведення трубою початкових фраз рефрену, що переходять у форми загального руху і тривалого кадансування.

Масштаб третьої частини, її віртуозність, дуже швидкий темп, насиченість фактури в туттійних місцях, внутрішні контрасти (динамічні, фактурні, темброві тощо), поліфонічні засоби розвитку, інтенсивність руху надають підстави відзначити генетичний зв'язок концерту для труби з оркестром Й. Гайдна з трубними концертами барокової доби.

Стосовно класицистичних ознак і принципів, варто наголосити на драматургічній єдності трьох частин, що досягається образною, темповою і тональною репризністю. Загальна драматургія розвивається від першої «експозиційної» частини з її життєрадісними образами через лірико-споглядальну другу до кульмінаційної святкової третьої частини. У крайніх частинах привертає увагу динамічність розвитку, яка досягається швидким темпом, дрібними тривалостями і безперервністю руху (особливо цьому сприяють каданси, що вторгаються).

Цікавим є трактування Й. Гайдном форми рондо-сонати. Остання обумовлює розімкненість двочастинної форми рефренів, їх нестандартну внутрішню структуру, а також варіативність при повторюванні (тематична, оркестрова, структурна). Щодо драматургічних рішень кожної з трьох частин, то важливим є розташування кульмінацій у кінці розділів частин. Кожна композиційна одиниця розпочинається з піано, досягаючи в процесі розвитку своєї кульмінації у кінці. По лінії наростання йде також технічне ускладнення партії труби.

Треба відзначити й особливості гайднівського підходу щодо трактування концертного жанру. Від часу виникнення (XVII століття) інструментальний концерт займав середнє місце між крупними симфонічними творіннями та більш «легкими» розважальними опусами. Як й інші жанри інструментальної музики, у своїй основі концерт спирався на добутки оперного мистецтва. Це стосувалось як мелодичного боку та виразних прийомів творів, так і їх музичних структур. За цими ознаками численні інструментальні концерти «найстаршого» віденського класика органічно вписуються в контекст епохи та його власної творчості: з одного боку, вони продовжують традиції класичного оркестрово-симфонічного письма, а з іншого, – демонструють впливи популярної дивертисментної музики того часу.

Разом з тим, багато чого у своїх концертах Й. Гайдн запозичив від барокового мистецтва. Передусім – це невеликий оркестровий склад з індивідуалізованими тембрами та виключною роллю кожного виконавця. Також певним спадком барокового часу був принцип «*colla parte*», що передбачав можливу заміну інструментів, а отже, варіативність тембрального звучання твору. В цьому відношенні трубний концерт композитора, в якому навіть тематизм просякнутий бароковим інтонуванням, становить непересічний інтерес для дослідників цієї музики.

Вище відзначене ставить перед музикознавцями низку проблем, пов'язаних як із загальними питаннями дослідження концертного жанру в гайднівській творчості, так і з його останнім концертом, створеним для труби. Основні з них – це питання, присвячені формуванню інструментальної складової концертів Й. Гайдна, обумовлені виконавською практикою того часу, оркестровий склад та ансамблеві співвідношення з сольним інструментом, а також встановлення звукового і тембрального балансу між ними, трактування та інструментальне викладення сольної партії тощо.

Тут не зайвим буде згадати, що інструментальна музика, яка як жанр набула самостійності в XVII столітті, будучи відгалуженням оперного

мистецтва, всотала кращі надбання цього жанру. Не був виключенням у цьому й інструментальний концерт. Вже у ранніх зразках жанру, зважаючи на загалом супроводжуючу роль оркестру, затверджується його ранньокласичний склад, що налічував: дві скрипки, альт, басову групу (*continuo*), два гобої, дві валторни. У концерті, так само як і в опері, під час проведення партії солістом туттійне звучання оркестру знімалося. В обох випадках (і в опері, і в концерті) воно замінювалось на скромний ансамблевий акомпанемент, а деякі інструменти (частіше гобої) в такому ансамблі іноді навіть загалом не включались.

У своєму підході до використання ранньокласичного складу оркестру Й. Гайдн не був оригінальним. Так, оркестровка повільних частин його концертів, зокрема й концерту для труби, де використовуються струнні за підтримки *continuo*, нагадує супровід оперних речитативів. Це все являлось результатом виконавської практики доби, коли вибір та взаємозамінність інструментів залежали від об'єктивних обставин - тобто наявності в даному колективі тих або інших музикантів-інструменталістів.

Невеликий склад, індивідуалізованість тембрів, окрема роль кожного голосу – всі ці риси класичний концерт наслідує від барокового *concerto grosso*. Саме для цієї форми старовинного концерту характерні виключне значення кожного інструменту (група *concertino*) та унісонів інструментальних партій (група *ripieno*). Згодом індивідуалізація тематизму й тембрів солюючих інструментів, що кристалізувалася у барокових *concerto grosso*, стала підґрунтям для формування класичного концерту для сольного інструменту з оркестром.

Зазначена диференціація оркестрових груп (*concertino* - дві скрипки та віолончель; *ripieno* – перші, другі скрипки, альти та баси) та індивідуалізація тематизму теж знайшли яскраве втілення в інструментальних концертах Й. Гайдна. Але, поряд з цими «наочними» ознаками, що йшли від практики інструментальної музики бароко, у гайднівських концертах присутні й пошуки нового, що відображали становлення класицистичного мислення.

Передусім це стосувалось вибору інструментарію, кількісного (і якісного) складу оркестру, а також особливостей викладення неповторного інструментального письма композитора.

Цей новий імпульс жанр концерту отримав із розвитком інструментально-симфонічної музики в другій половині XVIII століття насамперед у творчості представників Мангеймської капели і безпосередньо її лідера – Яна Стаміца (1717 - 1757). В середині століття увага до оркестрового забарвлення, до сполучення й балансу індивідуальних тембрів з їх часто специфічним звучанням постають головним чинником всіх оркестрових творінь, у тому числі й гайднівських інструментальних концертів. Однаково важливу роль тут мають як окреме зафарблення кожного інструменту, так і яскраве, міцне звучання всього оркестру *tutti*. Разом з тим, у концертному жанрі, інструментальне викладення якого засновано на принципі діалогу соліста з оркестром, яскравого прояву знаходить і його «театральна» природа.

Новації, застосовані Й. Гайдном у концерті для труби з оркестром, демонструють також і еволюцію оркестрового складу, що відбулась у другій половині XVIII століття. Адже протягом сорока років від абсолютної відсутності мідних духових інструментів у складі оркестру в жанрі інструментального концерту в ранніх композиціях митця відбувається їх включення в усі оркестрові партитури останнього періоду його творчості, у тому числі й до трубного твору.

З цієї точки зору особиста еволюція композитора є яскравою ілюстрацією тих процесів, що відбувались у музичній культурі другої половини XVIII століття і загалом позначились на кількісному і якісному стані оркестрів. Так, у ранній період творчості, коли Й. Гайдн обіймав посаду директора музики при дворі Фердинанда Максиміліана Франца графа Морціна, в його розпорядженні було 12 – 15 інструменталістів.

Перебуваючи з 1761 року на службі в князя П. А. Естергазі, він очолював капелу приблизно такого ж складу: 4 - 5 скрипок, альт, віолончель,

контрабас, два гобої, два фаготи (всього близько 12 виконавців). Від 1766 року після переїзду капели в маєток Естергаз відбувається збільшення оркестрового складу до 25 осіб, на який пишуться концертні та симфонічні твори Й. Гайдна цього періоду [37].

Однак, незважаючи на розширення та певну стабілізацію кількості музикантів у капелі, композитор продовжує застосовувати мобільність складів та інструментального стилю в цілому. Поряд із симфоніями з розгорнутими інструментальними партіями та яскравими сольними проведеннями, Й. Гайдн створює оркестрові опуси дивертисментного плану для традиційного ранньокласичного складу, не уводячи до них сольних фрагментів.

Типовий ранньокласичний склад оркестру (дві скрипки, альт, басова група, два гобої, дві валторни), органічним підґрунтям якого було барокове мистецтво, тільки в останньому десятилітті XVIII століття еволюціонував до загальноприйнятого класичного (парного) складу: перші скрипки, другі скрипки, альт, віолончель, контрабас, дві флейти, два гобоя, два кларнета, два фагота, дві/чотири валторни, дві труби, тромбони. В ці роки Й. Гайдн двічі перебуває в Лондоні, і саме на такий склад розраховані його останні, так звані, «лондонські» симфонії (№ 99, 100, 101, 103, 104) [37], у тому числі й концерт для труби з оркестром, написаний одразу після повернення композитора до Відня.

У творах для зазначеного складу викладення партій струнної групи в оркестровому письмі формує три- та чотириголосся, що спричиняє поступове «відмирання» функції *basso continuo*. Органічним компонентом композиції стає так звана «мобільна» інструментовка, що являє собою нотографічну фіксацію оркестрової партитури, запис якої уніфікується. Саме в гайднівських партитурах було визначено певний порядок і місце запису партій деяких інструментів (зокрема фаготу), що вважається завершальною ознакою ранньокласичного періоду.

Враховуючи певну невизначеність оркестрових складів періоду раннього класицизму, треба відзначити, що все таки вже в ранніх концертах Й. Гайдна духові інструменти були повноправними одиницями оркестру. Так, склад оркестру першого концерту для клавiру (органу) *C-dur* включає дві скрипки, альт, бас *continuo*, два гобоя, дві труби. Оркестровий склад деяких інших концертів композитора був розрахований на звучання струнних та дерев'яних духових інструментів (концерти для валторни *D-dur* та для чембало *F-dur*) [105, с. 146].

Доволі часто Й. Гайдн сполучає в оркестрі струнні та мідні духові інструменти (концерти для двох чембало *G-dur*, для скрипки *A-dur*, для віолончелі *C-dur*, для двох лір *C-dur*, *G-dur*, *F-dur* та ін.). У багатьох творах оркестрове викладення побудовано на сполученні струнних з дерев'яними та мідними духовими інструментами (концерти для клавiру, скрипки, віолончелі, гобою та труби з оркестром).

Зокрема до складу оркестру останнього концерту для труби з оркестром Й. Гайдна входять: група струнних (*violini, viola, basso*), подвійний склад дерев'яних духових (2 *flauti*, 2 *oboi*, 2 *fagotti*), дві валторни і литаври (див. партитуру). Уведення литавр на той час теж не було загальнопоширеною практикою. На думку автора дисертації, своїм включенням до оркестрового складу концерту цей ударний інструмент був зобов'язаний загальному характеру твору та вибором солюючого інструменту.

У цілому про застосування труби у творах Й. Гайдна, Е. Тарр, - автор статті про історію трубного концерту композитора, - пише, що «його творчість для труби мало чим відрізнялась від творів його сучасників» [199, с. 33]. Дослідник зазначає: «У своїх попередніх творах для труб Гайдн зазвичай використовував їх парами (виняток: три в месі лорда Нельсона). До 1775 року він писав лише для труб *C*, потім поступово додав висоту *re* (1775), *сі-бемоль* (1778-79) і *мі-бемоль* (в Англії, 1793)» [199, с. 32].

Про те, що віденський маестро не провадив значних експериментів і пошуків у своєму останньому концерті свідчить і трактування ним сольного інструменту як *clarino*. Підтвердженням вищезазначеного є думка видатного українського трубача і дослідника В. Посвалюка: «Й. Гайдн в автобіографічному манускрипті партію труби свого відомого Концерту для труби з оркестром *мі-бемоль* мажор називав *Clarino solo*. Таку ж назву знаходимо у партитурах деяких творів В. Моцарта, зокрема, партіях труб його відомого “Реквієму”» [84, с. 30]. Додамо, що Й. Гайдн зберігає не тільки назву, він дотримується й традиційного інтонування партії сольної труби переважно в межах натурального звукоряду, що застосовувалось у трубних творах барокової доби (порівняно із загальним класицистським духом гайднівського опусу). Великою мірою це визначило вітальний характер музики концерту, що також співвідносить її з творами для труби барокового періоду.

Хоча Й. Гайдн більше не звертався до написання трубних творів, створення цього концерту відзначило його як одного з перших композиторів, хто передбачив великі можливості духових інструментів. Ці можливості були реалізовані пізніше, починаючи з середини XIX століття, коли відбулося істотне вдосконалення духового інструментарію. Це переконливо зазначає у своїй праці знаний вітчизняний дослідник В. Громченко, зауважуючи, що через свої скромні виражальні можливості духові інструменти XVIII століття не могли втілити «суттєво ускладнених в емоційно-образному й технічному сенсах музичних концепцій» XIX століття, а «відтак відійшли на другий план як концертуючий інструментарій, проте в описаному контексті не могли не продовжувати свою еволюцію в оркестрі. Саме оркестр в епоху Романтизму стає основною художньо-мистецькою сферою їх застосування» [26, с. 98].

Основними причинами занепаду інструментального духового соло на початку XIX століття дослідник вважає «тогочасний технологічно-конструкційний стан духового інструментарію», адже, порівняно з іншими групами інструментів тих часів, «духове інструментобудівництво було ще на

доволі примітивному рівні. При тому “конструкційна революція” у сфері духового інструментарію в 1840-х роках, що мала колосальне значення для розвитку художньо-виражальних можливостей як дерев’яних, так і мідних духових інструментів, далеко не одразу дістала позитивні відгуки під час апробації нових, суттєво удосконалених інструментів як з боку виконавців, так і композиторів» [26, с. 91].

Безпосередньо це стосувалося й трубного мистецтва класичної доби. На цьому тлі концерт для труби *Es-dur* Й. Гайдна, включаючи сміливі експерименти щодо вибору інструментарію, оркестрового та інструментального викладення й звукового балансу, став продовженням розвитку жанру в класичний період.

3.2 Стильові консенсуси концерту для труби з оркестром *E-dur* Йоганна Непомука Гуммеля

Значним твором, який затвердив перехід труби до класичних форм і технологій гри та відкрив перспективи для творчості подальшого романтичного періоду, був Концерт для труби з оркестром *E-dur* Йоганна Непомука Гуммеля (1778 – 1837) - впливового австрійського композитора, педагога та піаніста-віртуоза першої третини XIX століття.

Як композитор, Й. Н. Гуммель звертався до багатьох жанрів у своїй творчості, і багато з його творів мали неминущий успіх у сучасників⁷¹. До таких творів належать передусім фортепіанні концерти композитора, його камерно-ансамблеві опуси, опери та звичайно концерт для труби з оркестром, написаний спеціально для експериментального інструменту в 1803 році. Відсутність у композиторському доробку Й. Н. Гуммеля симфоній, можливо,

⁷¹ Й. Н. Гуммель написав для фортепіано 8 концертів, 10 сонат, 8 фортепіанних тріо, фортепіанний квартет, фортепіанний квінтет, октет для духових інструментів, 2 фортепіанних септети, сонату для віолончелі, сонату для мандоліни з оркестром (!), концерт Мі мажор для труби, меси, близько 12 опер, фрагменти до опер інших авторів, 5 балетів і пантомім, музику до театральних вистав. Всі опери Йоганна Гуммеля мали значний успіх у його сучасників.

пояснюється тим, що він не хотів або не міг слідувати нововведенням Л. ван Бетховена в цьому жанрі, уникаючи конкуренції та критики, що могла бути не на його користь у порівнянні з полотнами симфонічного генія початку XIX століття. Попри те, що твори Й. Н. Гуммеля несли певний відбиток салонності, з характерною вишуканістю, рівністю, легкістю та блиском, вплив його фортепіанного стилю відчутний у ранніх творах Ф. Шопена та Р. Шумана.

Трубний концерт, як і вся творчість Й. Н. Гуммеля, належить до перехідного етапу від класицизму до романтизму в мистецтві початку XIX століття. За індивідуальною стилістикою композитор ніби крокує в іншу епоху: він не кидає виклик сталим традиціям, як це робив Л. ван Бетховен (який, до речі, був його вчителем та другом), класичні структури в гумелівських творах гармонічно взаємодіють із новими плинними та пластичнішими сонатними формами. У той самий час звернення до труби як сольного інструменту, який майже не використовувався в практиці класичного мистецтва, породило у трубному концерті Й. Н. Гуммеля відгомін барокових традицій. Знов таки це не суперечило його позиції наслідування досвіду попередників.

Незважаючи на палке захоплення сучасників творчістю Й. Н. Гуммеля у перших десятиліттях XIX століття, з початком романтичного періоду у європейській музиці вона вийшла із моди й на півтора століття була піддана забуттю. Тільки в останні десятиліття XX століття у зв'язку з пробудженням загального інтересу до творчості композиторів «другого ряду» та пошуками старовинних творів, цікавих за музикою та гідних для виконання, починається відродження й популяризація творчості цього непересічного композитора-віртуоза-піаніста першої третини XIX століття.

Сьогодні трубачі всього світу виконують популярний концерт для труби *E-dur* Й. Н. Гуммеля, який вважається одним з кращих у концертному

трубному репертуарі⁷². Дотепер не має єдиної визнаної редакції цього твору. Різночитання насамперед викликають питання його належності до певної епохи та його класифікації – це класичний твір чи романтичний? (ще й з бароковим присмаком)? Чи треба його виконувати в оригінальній тональності *E*, як це роблять деякі трубачі, чи все ж таки надати перевагу перекладенню у *Es-dur*, як це для зручності виконання робить більшість⁷³. Які інструменти використовувати під час гри оригіналу - трубу «*B*», трубу «*C*» чи трубу «*E*»? І загалом наскільки правомірно існування перекладення концерту в *Es-dur*, яке сьогодні є в пріоритеті у концертній практиці трубачів? Ці та інші питання ще чекають на своє вирішення у сучасному просторі світового трубного виконавства.

Щодо історичної долі концерту Й. Н. Гуммеля, то насамперед дуже цікавим є сам факт його створення. Адже Антон Вайдінгер, автор клапанної труби, маючи невгамовні амбіції та невичерпну енергію, зумів бути удостоєним честі виступати на королівському застіллі (так зване «*Tafelmusik*») на святкуванні Нового 1804 року у Відні [203].

До цього часу трубач вже близько десяти років усіляко пропагував свій винахід – *Klappentrompet*. Написаний також за його проханням Концерт Й. Гайдна вже був добре відомий і публіці, і віденському двору. Отже, для чергової презентації інструменту на бенкеті у якості «застольної музики» за замовленням А. Вайдінгера був написаний новий твір Й. Н. Гуммеля, завершений 8 грудня 1803 року. Адже саме у 1803 році Гуммель за протекцією Й. Гайдна став працювати в капелі князів Естергазі, де познайомився з амбітним трубачем, й саме 1 січня 1804 року знаменувався його вступ на посаду концертмейстера (капельмейстера) оркестру.

⁷² Тональність *E-dur* визначила нова версія труби, розроблена І. Вайдінгером, основна висота тону якої була підвищена до *mi*. Через що твір виявився технічно не менш складним, ніж у Й. Гайдна.

⁷³ Трубний концерт Й. Н. Гуммеля мав бути першим «сучасним» твором, що демонстрував діапазон та технічні можливості інструменту і його здатність грати в далеких від «рідних» трубних тональностях.

Треба зауважити, що традиція зустрічати у Відні Новий рік під звуки труб не була новою⁷⁴, але на початку XIX століття вона йшла вже на спад. Імовірно не було й трубачів, які могли подолати всі технічні труднощі та прийняти нову образність і симфонічне трактування трубного концерту Й. Н. Гуммеля. Отже, замовник твору - А. Вайдінгер – виявився на той час єдиним його виконавцем. Може саме тому композитор і не включив концерт для труби в будь-який опус.

Треба відзначити, що труба фігурує в деяких інших творах композитора (наприклад, Воєнний Септет *C-dur op. 114* (1829) та Тріо для фортепіано, скрипки та труби (1803), втрачене), але мабуть він не ставився до них серйозно. Так, у списках творів Й. Н. Гуммеля, поданих у «*Biographie Universelle Fetis des Musiciens*» (1853), значиться Воєнний Септет, але не має Концерту для труби та фортепіанного тріо. Це підтверджує факти як відношення до них автора, так і загальний спад інтересу до трубного мистецтва у XIX столітті.

Сьогодні важко повірити, що блискучий твір для труби Й. Н. Гуммеля понад 150 років був не цікавий широкому загалу. Це можна пояснити лише тим, що, коли у 1840-х роках для труб і корнетів винайшли більш досконалі вентиляльні механізми, то клапанні труби були усунуті з ужитку як застарілі. Разом з ними був забутий і репертуар, призначений для цих інструментів, зокрема трубні концерти Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля. Щодо останнього, то тільки щасливий випадок відкрив його світу.

Концерт Й. Н. Гуммеля для труби з оркестром *E-dur* був знов «відкритий» у 1958 році студентом Єльського університету Меррілом Дебскі, який знайшов у фондах бібліотеки твір, який можна було зіграти на трубі. Згодом М. Дебскі відіслав рукопис трубачу Армандо Гіталла, який виконав

74 Ця традиція виникла на початку XVIII століття під час правління Карла VI (1711 - 1740), урочистий в'їзд якого у місто Масс був відзначений гучними звуками труб та барабанів. З творів *Tafelmusik* значну популярність мало «*Servizio di Tavola*» Г. Рейттера-молодшого, створене для Імператорського Новорічного бенкету в 1757 році. Твір складався з чотирьох частин, написаний для натуральної труби, та чудового соло для труби кларіно у другій частині.

трубний Концерт Й. Н. Гуммеля у залі міської ратуші та здійснив перший запис цього твору в 1964 році. А. Гіталла поклав традицію виконання концерту в оригінальному ключі, граючи на трубі *C*, тому що труби *E* тоді ще не було. Він також відредагував одне з перших сучасних видань концерту в 1959 році.

Далі концерт був опублікований у транспорті на півтон униз (у тональності *Es-dur*), що зробило концерт зручнішим для виконання на сучасних трубах «*B*». Після новаторського запису та виходу концерту друком під редакцією А. Гіталли твір став дуже популярним у трубачів. Протягом короткого часу Концерт для труби Й. Н. Гуммеля в різних редакціях був виданий у багатьох країнах світу. В цей же період з'явилося багато аудіо записів твору. Зазначені записи та друковані видання засвідчують шляхи еволюції трубного виконавства та освіти наприкінці ХХ століття.

Як відзначалось вище, загалом цей концерт трудно віднести до певного стилю, оскільки в цей музиці відчутні і посткласичні відгуки і проторомантичні елементи, а також деякі барокові мотиви (що може пояснюватися прикладом гайднівського трубного концерту, написаного знов таки за сприяння А. Вайдінгера). Безсумнівно, твори Й. Н. Гуммеля у своїй більшості є зразками музичної композиції віденської класичної традиції.

Творчість Й. Н. Гуммеля можна краще зрозуміти у порівнянні з творчістю його сучасників, зокрема Л. ван Бетховена. Адже Гуммель був його молодшим сучасником, у деякий час навіть учнем, а потім другом. Обидва були відомими віртуозами у Відні та навчались в одних й тих самих вчителів – Й. Гайдна, Й. Г. Альбрехтсбергера та В. Сальєрі. Однак індивідуальні стилі композиції цих «друзів-суперників» значно відмінні.

Якщо стилю Бетховена характерні пристрасть і романтичний серпанок, що в композиції твору виражалось через невпинний розвиток тематизму та «громовий» гуркіт фортепіано чи оркестру, то Гуммель надавав перевагу довгим, вишуканим мелодіям, тонкішій фактурі акомпанементу й тендітнішому віденському фортепіанному стилю. Будучи молодшим за

віком, а за статусом учнем Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммель так і не зміг подолати свою «підпорядкованість» авторитету вчителя, хоча після закінчення його навчання вони залишились друзями.

Але найбільший вплив на становлення та формування індивідуальності Гуммеля здійснив В. А. Моцарт, у якого Йоганн Непомук навчався з 1786 по 1788 роки. Це був пік слави Моцарта у Відні як піаніста-віртуоза. Й. Н. Гуммелю в той час було близько дев'яти років, і Моцарт звертався до нього, як до своєї дитини: учень жив у нього вдома та навчався безкоштовно, що загалом було прийнято у Відні того часу⁷⁵.

У 1788 році Й. Н. Гуммель відправився на п'ять років у перший концертний тур Європою, де виступав у багатьох крупних музичних центрах (Берлін, Прага, Копенгаген, Единбург, Лондон та ін.). І всюди молодий віртуоз шукав можливості для занять зі знайомими педагогами, зокрема брав уроки у М. Клементи та Я. Л. Дуссека⁷⁶. Повернувшись до Відня (1793), Гуммель офіційно почав свою виконавську та педагогічну діяльність, змінивши Й. Гайдна на посаді концертмейстера в капелі князів Естергазі. Продовжуючи піаністичні традиції В. А. Моцарта як піаніст-віртуоз, він писав власні концерти та каденції до кількох моцартівських фортепіанних концертів. Але, працюючи в капелі, композитор звернувся й до інших жанрів.

Так, моцартівські впливи і традиції помітні в трубному концерті Й. Н. Гуммеля. Після оприлюднення твору в 1959 році, коли Концерт для труби *E-dur* Й. Н. Гуммеля став відомий широкому загалу, цей твір привертає увагу слухачів чудовим тематизмом, віртуозним блиском, стрункими класичними формами та своєю майже детективною історією створення та наступного винайдення. Крім звичайних технічних складнощів для виконавців, багато питань викликає його музичний зміст і текст.

⁷⁵ В цей час В. А. Моцарт писав «Дон Жуан» та фортепіанний концерт *c-moll*.

⁷⁶ Педагогами Й. Н. Гуммеля були В. А. Моцарт, Й. Гайдн, М. Клементи, Я. Л. Дуссек, Л. ван Бетховен, а учнями К. Черні, А. Гензельт, С. Тальберг, нетривалий час Ф. Мендельсон й можливо Р. Шуман.

Це, наприклад, питання, як треба виконувати прикраси? Як розуміти хвилясті лінії в партії труби? І чи треба вставляти каденції, оскільки композитор не позначив їх місця у тексті? Не менш актуальним є питання вибору темпів кожної частини концерту, у вирішенні якого звичайно орієнтуються на записи сучасних виконань. У ході вивчення і підготовки твору до концертного виконання виникають і деякі інші.

Відповіді на багато з цих запитань надав Е. Тарп у виданні версії концерту в оригінальній тональності *E-dur*. Але багато з цих питань виконавці мають вирішити самі, в залежності від власної інтерпретації, її драматургічної та темпової логіки, фразування, нюансування, динаміки звучання тощо. У всякому разі всі елементи виконання мають працювати на відтворення музичної образності та композиторської стилістики (враховуючи також індивідуальні якості виконавця).

Концерт для труби з оркестром Й. Н. Гуммеля зберігся у авторському перекладенні для труби соло та клавіру в тональності *E-dur*. Однак вважаємо за доцільне обрати для аналізу загальнопоширену версію концерту в тональності *Es-dur*⁷⁷. Інструментальний склад (труба соло, флейта, 2 гобої, 2 кларнети, 2 валторни, літаври та струнні) та форма твору, що складається з трьох частин: I ч. – *Allegro con spirito*, II ч. – *Andante*, III – *Allegro Rondo*, відповідають типовим зразкам концерту класичного періоду. Поряд з тим, інтонування, гармонічний план та принципи інструментального викладення свідчать про спрямованість музики композитора як до досвіду його попередників, так і до майбутнього.

Перша частина концерту Й. Н. Гуммеля написана у формі сонатного *Allegro*. За класичними канонами вона має подвійну експозицію – композиційний принцип, відпрацьований попередньою практикою і скасований у творчості Л. ван Бетховена. Викладення головної партії в оркестрі, порівняно з розглянутими вище ранньокласичними зразками

⁷⁷ Див.: Trumpet Concerto Hummel Johann Nepomuk. URL : <http://en.instr.scorser.com/CC/All/Johann+Nepomuk+Hummel/Trumpet+Concerto.html>

трубних концертів, відрізняється симфонічним масштабом й відповідним розмахом тематизму.

В оркестровому проведенні відчутні бетховенська міць та моцартівська стрімкість, якості, перейняті Гуммелем від своїх вчителів. А в інтонуванні – барокові кидки мелодики (лінеарна поліфонія) у струнних. Побічна партія (т. 43) проводиться в основній тональності, відрізняється граціозністю та грайливістю, але не контрастує з головною. Деякий присмак пасторальності вносить «золотий хід» валторни, що відтворюється в діалозі струнних з духовими інструментами.

Оркестрова експозиція містить кілька модулюючих розділів-переходів (*B-dur*, *f-moll*), що повертаються до основної тональності перед заключним розділом (тт. 54-66) і початком експозиції у труби. Головна партія труби починається із затакту по звуках тонічного тризвуку. Цей злет відповідає іміджу цього інструменту і додає стрімкості музичному руху. Після шести тактів головної партії у труби звучить нова тема (т. 73), після якої відбувається подальший розвиток.

Ліричного характеру мелодія солюючої труби в *c-moll*, пройшовши крізь низку модуляцій закріплюється в *B-dur*. У труби звучить друга фанфарна тема з подальшим її проведенням у мінорі (т. 100-108) і переходом до побічної. Мажоро-мінорне мерехтіння у викладенні і фанфарної, і побічної теми несе вже ознаки нового романтичного стилю.

Після заключного розділу починається розробка в *as-moll* (т. 170). Далі багаторазові проведення всього тематичного матеріалу в нових тональностях приводять до репризи, яка починається проведенням теми у сольної труби (т. 211). В репризному розділі оркестрове викладення відсутнє, весь тематизм проводиться солюючим інструментом. Його викладення набуває імпровізаційного характеру за рахунок варіювання та орнаментики мелодики.

Каденція у першій частині композитором не передбачена, але в сучасній концертній практиці трубачі перед кодою її звичайно грають (т. 286). У коді труба продовжує солірувати, її хроматизована «кружляюча»

мелодична лінія свідчить як про нові можливості клапанного інструменту, створеного А. Вайдінгером, так і про належність твору до нового передромантичного мистецтва. Тема труби завершується довгою треллю на повному кадансі (т. 299), а вся частина – оркестровим відіграшем.

Друга частина – *Andante* – написана у наскрізній формі з кодою (А-В-С-В₁-Coda). Починається вона ліричною темою труби з довготривалої ноти «мі» в тональності *as-moll* (що вже застосовувалась в розробці I частини). Початок з такої «завислої» ноти загалом характерний повільним класичним «ностальгічним» мелодіям (наприклад, К. В. Глюка, В. Белліні, Г. Рейттера та ін.). Цю довготривалу ноту, як і багато інших «типових» (тематичних, гармонічних, ритмічних) елементів у концерті Й. Н. Гуммеля навіть не можна назвати запозиченням, це те, що пізніше буде називатись «інтонаційний словник епохи».

Мелодія соліста, що височить над оркестровим акомпанементом, тріольна пульсація в супроводі струнних інструментів, що накладається на дуолі восьмих у партії труби, гармонічний план з відхиленнями через домінантсептакорди у тональності другої ступені спорідненості, свідчать про належність цієї музики до сфери романтичних образів. У комплексі з басовою партією, що підсилює хроматичні зміни, тут створюється новий інтонаційний тип мелодики, характерний романтичному жанру романсу.

Другий розділ *Andante* починається у *Ces-dur* висхідним арпеджіо у труби, що нагадує вступ першої частини. Тріольний акомпанемент струнних ніби «заколює» мелодію, а епізодичні підголоски духових тільки підкреслюють лагідність цієї музики. Останні завершальні перегукування у духових нагадують сплеск ласкавих хвиль, що раптово перериваються вторгненням драматичних акордів та звучанням нової теми в *as-moll*.

Це початок третього розділу. Дійсно тут можна почути інтонації з першого розділу *Andante*. Але це не прямий повтор і навіть не варіації початкової теми. Активніший, ніж в першому розділі діалог соліста і духових інструментів оркестру, дещо драматизує музику. Безперервний мелодичний

розвиток музики двох середніх розділів другої частини з яскравими гармонічними модуляціями подекуди нагадує дуетні балетні сцени. Наступний розділ в *As-dur* є дещо видозміненим повтором епізоду в *Ces-dur* (В). Тут продовжується активний діалог солюючого інструменту з групою духових, що, як і додаткова орнаментация теми у труби, динамізує музичний рух.

Останній розділ другої частини – це оркестровий відіграш, кода, яка веде до третьої частини. Тут тріольний акомпанемент змінюється висхідними та низхідними гамоподібними сплесками, які через низку гармонічних відхилень ведуть до тоніки, стверджуючи тональність *Es-dur*. Унісонне *B* в оркестрі готує вступ труби *attacca* у фіналі. Такі органічні, природні переходи *attacca* між частинами твору, які зробив Й. Н. Гуммель у своєму трубному концерті, свідчать про незвичайну композиторську майстерність автора.

Фінал концерту - *Allegro Rondo* – починається в *Es-dur* та має форму рондо (А-В-А-С-А-Coda). Дводольний метр та жартівлива й супервіртуозна тема рефрену в сольного інструменту визначають жвавий жанровий характер музики цієї частини. Ритмічна пружність, навіть зухвалість теми труби стає стрижнем усієї композиції. Рефрен поділяється на дві частини: після проведення теми у соліста кожного разу слідує оркестровий відіграш (побічна тема).

Перший епізод (В) починається з низхідного арпеджіо труби, за яким слідує висхідна мажорна гама в тональності домінанти (*B-dur*). Гамоподібний мотив варіюється і проходить крізь різні тональності. Хроматичні тони, що виникали під час гри у різних тональностях, мали демонструвати нові можливості клапанного інструменту. Після цієї теми швидко артикульоване *в¹* у труби підводить до другого проведення рефрену (в сольній партії додано деякі прикраси) та оркестрового відіграшу за ним.

Другий епізод *С* має тричастинну будову й починається у паралельному мінорі *es-moll*. Тема, побудована на висхідному арпеджіо,

згодом повторюється в *Ges-dur* (тональності III ступеня). Після оркестрового заключення в середній частині епізоду труба знову вступає з арпеджіо у тональності *Ges-dur*, за яким слідує домінантовий секстакорд шістнадцятими. Привертає увагу незвичайна технічна складність цих елементів, що потребує від трубача абсолютно віртуозного володіння інструментом. Реприза першої частини другого епізоду виписана зі значним варіюванням партії труби.

З приводу віртуозних ритмічно артикульованих тем в партії труби треба зауважити, що і відзначені фігурації у розділі *C*, і тема рефрену, і подальше дублювання нот в стрімких пасажах заключного розділу і коди потребують неймовірної техніки (подвійного та потрійного язика) від виконавців твору. Думається, така супервіртуозна техніка у партії труби була застосована композитором не без участі А. Вайдінгера. А трубач, своєю чергою, мабуть зі всіх сил прагнув викликати фурор у вінценосних осіб на бенкеті 1 січня 1804 року.

Кілька тактів перехідного характеру готують повернення розділу *A*, де стверджується початкова тональність *Es-dur*. В останньому проведенні тематичний матеріал рефрену розосереджений в окремих мотивах у соліста й оркестру. Через таке викладення початкової цей розділ сприймається більше як кода, ніж реприза рефрену. Але це не позбавляє віртуозності сольного інструменту, в партії якого багато технічних пасажів з поворотами, трелями, швидко артикульованими пасажами. Після цієї теми звучить оркестровий відіграш (побічна тема) рефрену, і труба завершує концерт повним кадансом в унісон з оркестром.

Аналіз концерту для труби з оркестром Й. Н. Гуммеля свідчить про необхідність надзвичайно складної роботи, яку крім технічної виучки, має здійснити трубач для належного виконання цього твору. Зокрема у сучасній концертній практиці дуже гостро стоїть питання щодо відтворення концерту відповідно до вимог його доби. Це включає знання з методико-практичними настановами та концертною практикою того часу. Отже, нині виконавці мають бути обов'язково обізнаними з історичними умовами та

особливостями концертного виконавства початку XIX століття. Автор дисертаційного дослідження вважає за доцільне висвітлити основні моменти, які неодмінно треба враховувати під час вивчення та виконання концерту для труби з оркестром Й.Н. Гуммеля.

Передусім це питання *виконання трелей*. У цілому виконання будь-якої трелі потребує ретельного розгляду стосовно її початку та завершення. Щодо виконання трелей та інших прикрас можна посилатися на самого Й.Н. Гуммеля, який надає рекомендації щодо цього у своєму методичному керівництві для піаністів 1828 року [160]. Згідно цього трелі основної ноти починаються саме з цієї ноти, а не з верхньої (якщо це не позначено спеціально). Застосування цього правила в трубному концерті не порушує стилістики та характеру музики гуммелівського твору⁷⁸.

Поряд із трелями, певною проблемою для трубачів у концерті Й. Н. Гуммеля є виконання *хвилястих ліній* у партії труби в другій частині твору (т.т. 218-221). В цьому місці немає ніяких позначень трелі («TR»), як це звичайно виписується поряд з такими лініями. Зважаючи на практику гри на духових інструментах, це може бути позначка для пальцевого тремоло, яке було легше грати на клапанній трубі. Можливо також, що це вказівка на інтенсифікацію звуку, своєрідне вібрато в цьому місці (як позначали його, наприклад, італійські композитори). У всякому разі в інших випадках у концерті Й. Н. Гуммель ставить перед хвилястими лініями «TR», отже, виконавцю треба самому вирішити, яким чином розцінювати ці позначки і як грати ці загадкові лінії. Додатковим технічним викликом для трубачів є губні трелі, що складно виконати на трубі C.

Вище вже зазначались питання щодо *визначення темпу*, в якому має виконуватись трубний концерт Й. Н. Гуммеля. На жаль, композитор не залишив темпових позначок у цьому творі. Але, згідно останніх тенденцій

⁷⁸ Трактат Й. Н. Гуммеля був написаний за 25 років після трубного концерту, але основні його настанови можна застосовувати й під час вивчення та виконання творів для духових інструментів.

виконавської практики, вірні темпи можуть бути визначені через порівняння робочого темпу з позначенням розміру, тобто пульсацією основної теми та швидкістю виконання дрібніших ритмічних елементів.

Темп кожної частини позначений чвертями, і традиції виконання у більшості наступні: перша частина йде *allegro* зі швидкістю 136 ударів на хвилину, друга частина – десь в половину повільніше за першу (загалом це відповідає бароковим і ранньокласичним нормам), третя частина, позначена «*Allegro Rondo*», може бути виконана повільніше, ніж перша, щоб не зіпсувати якість гри соліста. Однак у фіналі деякі виконавці (У. Марсалис, Ф. Козем, М. Рондо, Е. Тарр та ін.) залишають темп першої частини, що додає концертного тону і блиску та можливість проявити свої технічні здібності солісту.

Основна складність визначення темпу відноситься до другої частини концерту (*Andante*), що дещо проясняє її незвичайну будову та «різаний» ключ *alla breve*. За основу тут взяті четвертні ноти, а рух половинними тривалостями створює враження неквапливого розгойдування. У сучасних виданнях концерту первісний метр другої частини змінено з двох чвертей на чотири чверті⁷⁹, що також пояснюється зручнішим прочитанням твору виконавцями.

Темп фіналу, який в рукопису позначено як *Allegro Rondo*, – це наріжний камінь у формуванні інтерпретації. Саме в цій частині виявляються найбільші розходження щодо вибору трубачами швидкості виконання. Загалом темп третьої частини залежить від можливості якісного виконання прикрас тридцять другими тривалостями. За таких умов ця частина звичайно буде виконуватись повільніше, ніж перша.

У неоднозначних моментах щодо визначення швидкості виконання на допомогу також може прийти вищенаведений трактат композитора, де

⁷⁹ Зокрема у виданні, яким користувався автор під час аналізу концерту.

формуються певні уявлення щодо обрання темпу⁸⁰. Згідно них, темп першої частини *Allegro con Spirito* має бути дуже швидким, хоча визначити конкретніше його не можна, оскільки метроном – прилад для встановлення темпу, з'явився тільки в 1816 році⁸¹. На жаль, відомостей про виконання концерту після першого разу на бенкеті в імператора не залишилось.

Ще одним питанням, яке не знімається з «порядку денного» у сучасній концертній практиці трубачів, є *вибір тональності твору*. В якій тональності грати концерт краще: в оригінальній *E-dur* чи в сучасній редакції в *Es-dur*? Більшість трубачів обирає тональність *Es-dur*, як органічнішу трубному звучанню та зручнішу для виконання. Насамперед це обумовлено технічними складнощами у партії труби. Зокрема в першій частині це ноти малої октави *Fis* (т. 119) та педальна нота *E* (т. 245). Відтворити їх на клапанній трубі було можливо, ці ноти добре беруться й на трубі *C* (в цьому випадку їх звучання нагадує тембр клапанної труби), але проблеми виникають, якщо обирається труба *E*, де ці ноти не звучать.

Свої «плюси» має виконання концерту і в оригінальній тональності. У всякому разі частина записів концерту останніх десятиліть, які здійснені виконавцями на трубі *E*, значно зросла. Під час виконання на цьому інструменті свої переваги мають аплікатура та впевненість у звуковидобуванні. Одним з плюсів є також те, що виконання в оригінальному *E-dur* більш органічно для струнних інструментів в оркестрі. Але, обираючи трубу *E* та оригінальну тональність, виконавцям приходится жертвувати низькими нотами.

⁸⁰ В праці Й.Н. Гуммеля подано таблицю з тридцяти двох темпових позначень. Рухливі темпи він вибудовує від «повільних» до «швидких»: Аллерпетто - Allegro-Maestoso – Moderato – Giusto - Un Poco - Non Troppo – Comodo – Allegro - Allegro con Moto - Con brio (или Brilliante) - Con Spirito - Con Fuoco – Vivace – Agitato – Furioso – Molto – Assai – Vivacissimo – Presto – Prestissimo.

⁸¹ Й. Н. Гуммель дуже позитивно сприйняв появу метроному, зауважуючи у своєму трактаті, що це корисний інструмент для композиторів для встановлення точних темпів у творах та рекомендував цей прилад для навчання ритму.

Належної уваги потребує виконання *прикрас*, зокрема форшлагів, мордентів та групето. Згідно класичної стилістики їх треба грати легко та граційно. До того ж перекреслені форшлагви виконуються з сильної долі, а їх написання свідчить лише про те, що вони мають бути коротше за неперекреслені. Можна достатньо вільно поводитися із застосуванням *прикрас* у даному концерті, але завжди необхідно залишатися в межах класичного музичного стилю та смаку.

Зважаючи на класико-романтичні форми концерту постає питання, чому Й. Н. Гуммель не включив до нього *каденції*. Адже композитор був визнаним майстром імпровізації та автором каденцій багатьох моцартівських фортепіанних концертів. Однак у трубному опусі навіть не позначено можливого місця для каденції⁸². Так, наприкінці першої частини є щось на кшталт каденційної зони в оркестровій партії у вигляді арпеджіо та трелей. Але не має позначки фермати для початку каденції в труби. Так само і формою третьої частини концерту не передбачено включення каденції.

Однією із причин може бути те, що концерт був завершений Й. Н. Гуммелем за три тижні до знаменної події (8 грудня 1803 року). Стислі терміни, які соліст і оркестранти мали для вивчення партій та підготовки твору до виконання, а також технічна складність всієї композиції могли стати на перешкоді для включення каденцій, як додаткового технічного і фізичного навантаження в першу чергу для соліста. Можливо відсутність каденцій була спричинена якимось зовнішніми причинами (наприклад часом, відпущеним музикантам на виконання) тощо.

Зважаючи на питанні, які виникають у виконавців під час підготовки та концертного виконання твору, можна лише пожалкувати, що не залишилось жодних згадок сучасників про особливості відтворення А. Вайдінгером концерту для труби Й. Н. Гуммеля, щоб можна було апелювати до цих матеріалів. Але в будь-якому випадку, численні інтерпретації концерту для

⁸² Попри все, у деяких друкованих виданнях концерту для труби Й. Н. Гуммеля включені каденції, і багато з трубачів грають каденції, що засвідчують аудіо записи концерту різними виконавцями.

труби наприкінці ХХ століття свідчать про підвищення її статусу як класичного концертного інструменту. Незалежно від виконавської позиції щодо автентичності тексту або особистих переваг у інтерпретації твору, сьогодні концерт для труби з оркестром Й. Н. Гуммеля є одним з небагатьох «хитів» класичного репертуару.

Висновки до розділу 3.

1. Відзначено, що друга половина ХVIII століття є періодом поступового занепаду трубного мистецтва кларіно. Попри це, у Німеччині у цей час прослідковуються певні досягнення в жанрі концерту для труби з оркестром, що було зумовлено історичною ситуацією та традиціями використання духових інструментів у цій країні. Стильові надбання композиторів Німеччини в жанрі концерту для труби з оркестром у другій половині ХVIII століття виявляють різні яскраві грані. Насамперед - це розгляд його барокових традицій. Музика концертів зазвичай містить барокові риторичні фігури та інтонаційні формули попередньої епохи, які утримуються в інструментальній традиції. Поряд з тим, у цих концертах часто присутній галантний стиль рококо та логічний, врівноважений стильовий комплекс класицистських ознак. Відображаючись у драматургії трубних концертів, відзначені художні пошуки формують цілу систему варіантів ранньокласичної моделі твору.

Так, належність до нового класичного стилю концерту для труби з оркестром Й. Б. Г. Неруди демонструє його структура, тематизм, гармонічний план, наявність каденцій у всіх частинах, інструментальне викладення оркестрової та сольної партій. Класичне трактування жанру виражається у новому типі мелодики та нових штрихах і прийомах, застосованих композитором у партії труби, а також у принципах оркестрового викладення (чіткий ритмізований супровід, прозорий акомпанемент). Однак епізодичні барокові «формули» *basso continuo* в

оркестровому супроводі та не виявлена сонатна форма відносять концерт для труби з оркестром Й. Б. Г. Неруди до ранньокласичних зразків.

Концерт для труби з оркестром *D-dur* Ф. К. Ріхтера демонструє використання барокового типу тематизму та принципів інструментального викладення. Через «старомодність стилю» композитор не мав успіху під час роботи в Мангеймі, де він числився лише на посаді співака. Але форма концерту має більш вільні, розімкнені структури та стилістику, характерні новому стилю, через що твір належить до ранньокласичних зразків.

У класицистському дусі вирішені тематизм та інструментальний супровід концерту для труби Л. Моцарта. Але тональний план і форма твору з чітким окресленням тематичних побудов, що спирається на двочастинні структури (прелюдія та моторна частина), належать до барокових традицій.

Мікаель Гайдн так само, як і його попередники, використовував барокові структури та інструментальне викладення у своїх концертах для труби з оркестром. Він відходить від тричастинності циклу в бік дивертисментності, що загалом підтверджує інтонаційний стрій його музики, якому притаманний вже сповна класицистський характер.

У зазначений період у Німеччині було ще багато митців, у творчості яких представлено гідні зразки ранньокласичного концерту для труби з оркестром, зокрема Й. Е. Альтенбург, Й. В. Гертель, Г. Рейтгер-молодший та ін. Ці композитори створювали найвіртуозніші трубні концерти, теситура яких сягає 24 обертоу (g^3). Їх виконання, розраховане на слухацький ефект, викликає здивування та захват і нині. Однак це був уже період присмерків блискучого мистецтва кларіно, а з ним і жанру трубного концерту з оркестром.

2. Концерт для труби з оркестром *Es-dur* (1796) Й. Гайдна є останнім твором композитора в цьому жанрі й першим класичним концертом для цього інструменту. Гайднівський трубний концерт був написаний у підтримку експерименту й дружби з А. Вайдінгером – чудовим трубачем та

винахідником клапанної труби з хроматичним строем. Після того для труби композитор більше нічого не писав.

Незважаючи на певну титульність твору, його дослідженість на сьогодні зовсім незначна. У концерті для труби Й. Гайдна закумульовано еволюцію жанру не тільки відносно творчості та індивідуального стилю самого композитора, а й доби в цілому. Адже творчий шлях Й. Гайдна охопив весь період розвитку класичного оркестру, починаючи з ранньокласичних зразків і до застосування класичного парного складу, що зазначений в останньому трубному концерті композитора.

Поряд зі слідуванням духу часу й втіленням відповідних класичному стилю новацій, багато чого в концерті Й. Гайдна для труби залишилось від барокової спадщини. По-перше, це виключне значення кожного інструменту, що кристалізувалося у барокових *concerto grosso* (група *concertino*) і постало підґрунтям класичного концерту для сольного інструменту з оркестром. По-друге, - трактування сольного інструменту самим композитором як *clarino*. Це відбилося на характері та інтонуванні партії солюючої труби, що, порівняно із класицистичним духом всього твору, спирається на барокову практику натуральних (обертонових) звукорядів.

Партитури гайднівських концертів загалом орієнтовані здебільшого на ранньокласичний склад оркестру, який відрізнявся інструментальною змінністю та камерністю інструментального викладення, що впливало на специфічні принципи оркестровки. Поряд з тим, як й інші гайднівські концерти, його твір для труби в плані структури і розробки тематизму активно взаємодіє як з крупними жанрами (симфонія, опера, ораторія, кантата, меса та ін.), так і з камерними (соната, тріо, квартет тощо). Проте переконливі, вільні та сміливі експерименти Й. Гайдна в цьому творі щодо вибору інструментарію, оркестрового балансу, тембрових інструментальних сполучень сприяли подальшому розвитку жанру концерту у європейській музичній практиці класичної доби.

3. Констатовано, що Концерт для труби Йоганна Непомука Гуммеля є першим твором композитора в цьому жанрі. Трубний концерт Гуммеля був написаний для бенкету на честь Нового 1804 року та у зв'язку зі вступом композитора на посаду капельмейстера в придворну капелу князів Естергазі. Поштовхом для створення трубного концерту стала пропозиція від придворного музиканта, трубача Антона Вайдінгера, який на той час пропагував свій винахід – клапанну трубу (*Klappentrompet*).

Відзначається, що у зв'язку з апробацією нової модифікації інструменту А. Вайдінгера, концерт був написаний в абсолютно незручній для духових інструментів тональності – *E-dur*. Можливо це стало основною причиною його незатребуваності у концертній практиці XIX століття, а через це й не включенням композитором до списку своїх творів. Після тривалого забуття та віднайдення партитури в 1958 році, концерт було транспоновано в тональність *Es-dur*, яка сьогодні є найуживанішою у виконавській практиці.

Встановлено, що стилістично цей концерт, як і вся творчість митця, знаходиться на межі класичної та романтичної епох. Однак, якщо Концерт Й. Гайдна був останнім твором, в якому труба мислилась ще в стилістиці кларіно, то Концерт Й. Н. Гуммеля став першим «сучасним» опусом, який демонструє нові технічні можливості та здатність труби грати в будь-якій тональності.

Здійснений аналіз Концерту для труби з оркестром Й. Н. Гуммеля надає підстави стверджувати, що цей твір, з одного боку, узагальнив розвиток жанру у XVIII столітті. Про це свідчить його загальна концепція та образність першої і третьої частин, ансамблеві відношення та взаємодія сольної і оркестрової партій, певні тематичні і гармонічні елементи. З іншого боку, гуммелівський опус торував шляхи подальшого розвитку жанру. Підтвердженням цього є в першу чергу партія сольної труби, в якій набагато сміливіше, ніж у вищезгадуваному концерті Й. Гайдна, розкрито технічні, мелодичні та інтонаційні можливості, які надавав композиторам винахід А. Вайдінгера.

Новим у концерті для труби було й трактуванням Й. Н. Гуммелем оркестру. Розширення групи духових інструментів, до якої увійшли флейта, 2 гобої, 2 кларнети, 2 валторни, а також литаври, надало твору масштабності та збагатило колорит звучання. Збільшення загальної гучності та драматургічної ролі оркестру проявилось у симфонізації жанру концерту для труби з оркестром, що знайшло продовження лише в творчості композиторів XX століття.

Відзначено новий романтичний зміст та інтонування, застосовані Й. Н. Гуммелем у трубному творі. Поряд зі сталим класичним трактуванням сонатного *Allegro* першої частини та незмінним від барокових часів жанровим фіналом, у цьому творі абсолютно новим є інтонування та формотворення другої частини. Її інтерпретація в романсовому плані була новою для початку XIX століття. Своєю чергою, це позначилось на трактуванні будови другої частини, через що вона, незважаючи на наявність кількох окремих побудов, набула наскрізного плинного мелодичного розвитку.

Цей підхід Й. Н. Гуммеля до трактування образності повільних частин в концертному циклі відкрив перспективи не тільки для митців подальшого, а й став корисним досвідом для самого автора. Зокрема, у всіх семи фортепіанних концертах Й. Н. Гуммеля, створених після трубного опусу, впроваджено симфонічний підхід до трактування циклу та романтичну образність у тематизмі, які композитор опановував у своєму першому зразку жанру.

Нині внесок представників австро-німецької школи XVIII століття у розвиток жанру трубного концерту залишається недостатньо вивченим, оскільки відомості про долі митців, жанрово-стильові особливості їх творчості та виконавські традиції досить неповні, а часто й тенденційні. Так, звичайними є оцінка трубного мистецтва XVIII століття як несамоцінного та його занижений ціннісний ракурс як «прикладної» музики. Помилковими є також думки позиціонувати трубу нижче за інші інструменти.

Отже, жанр концерту для труби з оркестром XVIII століття потребує комплексного системного розгляду в його цілісності, враховуючи насамперед здобутки австро-німецьких митців. Адже їх творчими зусиллями у цей період стверджується нова жанрова традиція сольного трубного концерту в її різних стильових моделях, які набувають жанрово-стильової цілісності у концертах Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля.

Другий винятковий період у розвитку труби припадає на другу половину XX століття і пов'язаний з новим розумінням і характером музики цієї епохи. Нові підходи і принципи організації музики відбилися на переосмисленні можливостей та певному «осучасненні» «внутрішніх» ресурсів інструменту. Але в XX столітті труба опинилась у загальному русі «оновлення» інструментального викладення та пошуків нових засобів висловлювання, характерних для багатьох інших інструментів (альт, тромбон, віолончель, контрабас та ін.). У стилістичному плані нове якісне розуміння й використання труби не впливало і не визначало загального руху музичного мистецтва XX століття.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [124; 125; 127].

ВИСНОВКИ

У дисертації представлено комплексне дослідження формування жанру концерту для труби з оркестром у період кардинальної зміни мистецьких напрямків бароко і класицизму. В пропонованому дослідженні *вперше в українському мистецтвознавстві*:

- Висвітлено процес формування жанру концерту для труби з оркестром у історичній ретроспективі шляхом вивчення становлення сольного, оркестрового та ансамблевого трубного мистецтва від витоків до класичного періоду включно. Прослідковано подолання прикладних функцій, історично притаманних трубі, усталення її як сольного інструменту, що головним чином визначалось виокремленням у XVII столітті інструментального мистецтва у самостійну галузь.

Великою мірою це було пов'язано з естетичними та стилістичними настановами історичного періоду й відобразилось у певних конструкційних змінах з удосконалення технічних та тембральних якостей інструменту. Істотні модифікації та зміни форми інструменту, які розкривали потенціал його виразних можливостей, позначились на появі великої кількості труб різних конструкцій. Найуживанішими з них в добу Бароко стали: «натуральна» труба (*Principale*) та барокова труба, завдяки якій сформувався стиль *clarino*.

- Розглянуто виконавські амплуа музиканта-трубача барокової доби, обґрунтовано їх взаємозв'язок із формуванням трубного репертуару, в тому числі у жанру концерту. Досягнення музичної композиції на початку XVIII століття відкрили великі перспективи для подальшого розвитку трубного мистецтва. Розгорнені «відповідальні» партії труби в оркестрі, наявність великої кількості творів для солюючої труби *clarino* свідчать про значну популярність цього інструменту в музичному вжитку того часу.

Але зі зміною барокової стилістики на класичну звучання яскравого верхнього діапазону *clarino* та обертоновий (не хроматичний) стрій натуральної труби не задовольняли естетико-стильовим запитам класицизму,

а отже, в технічному і тембральному плані інструмент знов потребував конструкційних змін. Одним із варіантів став винахід клапанної труби (*Klappentrompet*), сконструйованої віденським придворним трубачем А. Вайдінгером. На початку XIX століття для цього інструменту виникає десяток різних творів (у тому числі популярні концерти Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля), розрахованих саме на цього виконавця.

- Простежено траєкторію стильових змін у розвитку музичного мистецтва XVIII століття, розглянуто особливості її відображення в жанрі концерту для труби з оркестром крізь призму композиторської та виконавської практики доби; в теоретично-виконавському аспекті визначено місце трубного концерту в жанрово-стильовому полі бароко та класицизму. Констатовано, що інструментальний концерт періоду стильового переходу характеризується активними процесами зміни зразка барокового типу на модель класичної форми з відповідними принципами музичної композиції. Однак жанр не втрачає іманентних ознак: риторичності та діалогічності висловлення, комунікативності та диференціації просторово-звукових сфер, віртуозності, імпровізаційності, ігрового начала, колористичності, яскравості тематизму, стрункості та ясності форми тощо.

Дуальний характер ранньокласичних зразків жанру проявився насамперед на рівні форми, якій характерні як ритурнельні, так і сонатні принципи організації тематизму. Поряд з почерговим викладенням розділів сонатної форми в оркестрі та у соліста, що йде від барокового *concerto grosso*, в ранньокласичних зразках зустрічається діалогічний тип викладення матеріалу на рівні тематизму, затверджений у сталих класичних моделях. Дуальність можна відзначити й стосовно гармонічного плану різних розділів форми. Оркестр, у ранньокласичних трубних концертах, крім виконання супроводжуючої функції, отримує можливість «висловитися» у самостійних «відіграшах», порушуючи тим чіткий розподіл проведення розділів сонатної форми.

- Розкрито специфіку жанру концерту для труби з оркестром у італійській та німецькій музиці барокового періоду. Відзначено роль національної складової у формуванні жанру трубного концерту у європейській музичному просторі, проаналізовано композиційні, драматургічні, формотворчі складові творів та їх взаємопов'язаність зі специфікою барокового інструменту кларіно тощо.

Вивчення історичного контексту розвитку жанру показало, що у становленні жанрів *concerto grosso* та сольного інструментального концерту роль труби явно недооцінена. Це підтверджується тим, що в оркестрових творах та концертах цей інструмент використовували майже всі значні композитори барокової доби. Труба в концертному жанрі доби Бароко вперше була використана у творчості італійця Дж. Тореллі – ключової постаті у розвитку трубного мистецтва барокового періоду. Кульмінацією розвитку жанру трубного концерту в Італії стала творчість учня Дж. Тореллі Фр. О. Манфредіні та А. Вівальді.

Найзначнішого розвитку концерт для труби з оркестром набув у бароковий період у творчості німецьких та австрійських митців К. Граупнера, Й. М. Мольтера, Г. Ф. Телемана, Й. Ф. Фаша, Г.Г. Штельцеля. Відзначено, що сплав французького стилю, італійського *cantabile* та німецького контрапункту, характерний для композиторського стилю цих митців, став тим підґрунтям, на якому в музиці другої половини XVIII століття стверджувався класицизм.

Широко використовував трубу у своїх оркестрових та вокально-інструментальних творах (кантатах, ораторіях, інструментальних концертах та ін.) Й. С. Бах. Найзначнішим з них щодо використання труби є Другий Бранденбурзький концерт *F-dur BWV 1047*, в якому яскравого втілення знайшов бахівський інструментальний стиль. За наявності чотирьох солюючих інструментів (труба, флейта, гобой, скрипка) тут незвичайним є трактування труби. Партія цього інструменту виписана у високій теситурі (практично вся у другій октаві) із застосуванням 16-18 обертону

натурального звукоряду (до – ре третьої октави). Високий регістр, а також віртуозність партії труби в рухливих крайніх частинах стають викликом для виконавців цього твору.

- Відзначено, що попри поступового занепаду трубного мистецтва кларіно у другій половині XVIII століття, у Німеччині в цей час є певні досягнення в жанрі концерту для труби з оркестром. На прикладі творчості композиторів Німеччини (Й. Б. Г. Неруди, Ф. К. Ріхтера, Л. Моцарта, М. Гайдна) розглядаються шляхи формування ранньокласичних зразків жанру. Так, належність до нового класичного стилю в концертах для труби з оркестром засвідчують структура, тематизм, гармонічний план, наявність каденцій, інструментальне викладення оркестрової та сольної партій тощо. Однак епізодично присутні в цих творах барокові риторичні інтонації й «формули» *basso continuo* в оркестровому супроводі, а також бароковий тип тематизму та принципів інструментального викладення, чітко не виявлена сонатна форма та загалом зменшення кількості частин у циклі (Л. Моцарт, М. Гайдн) відносять їх до ранньокласичних зразків.

- На прикладі концертів для труби з оркестром Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля проаналізовано шляхи трансформації трубного концерту класичного періоду. Принципи модифікації жанру досліджено на основі міжжанрових зв'язків, особливостей композиції, тематизму, форми, технічних та виразних можливостей інструменту тощо. Концерт для труби з оркестром *Es-dur* (1796) Й. Гайдна є останнім твором композитора в цьому жанрі та першим класичним концертом для цього інструменту.

Поряд з втіленням відповідних класичному стилю новацій, багато чого в творі Й. Гайдна залишилось від барокової спадщини. Проте переконливими тут є вільні та сміливі експерименти композитора щодо вибору інструментарію, оркестрового балансу, тембрових інструментальних сполучень, які сприяли розвитку жанру концерту у європейській музичній практиці класичної доби.

- Констатовано, що Концерт для труби Йоганна Непомука Гуммеля у зв'язку з апробацією нової модифікації інструменту А. Вайдінгера був написаний в абсолютно незручній для духовиків тональності *E-dur*. Імовірно, це стало основною причиною його незатребуваності у концертній практиці трубачів XIX століття, що також послужило причиною його не включення композитором до списку творів.

Концерт для труби Й. Н. Гуммеля є першим твором композитора в цьому жанрі і стилістично знаходиться на межі класичної та романтичної епох. Якщо Концерт Й. Гайдна був останнім твором, в якому труба мислилась ще в стилістиці кларіно, то Концерт Й. Н. Гуммеля – перший «сучасний» опус, який демонструє нові технічні можливості та здатність труби грати в будь-якій тональності.

Трубний концерт Й. Н. Гуммеля, з одного боку, став узагальненням розвитку жанру у XVIII столітті (загальна концепція, образність першої та третьої частин, ансамблеві відношення, взаємодія сольної та оркестрової партій, певні тематичні й гармонічні елементи), а з іншого боку, він торував шляхи подальшого розвитку трубного мистецтва. Це підтверджує партія сольного інструменту, в якій набагато сміливіше, ніж в концерті для труби Й. Гайдна, розкрито технічні, мелодичні та інтонаційні можливості, які надавав винахід А. Вайдінгера.

- Уточнено етапи розвитку трубного концерту у XVIII столітті. Так, у зазначеному процесі чітко виокремлюються: 1. зразки раннього барокового трубного концерту – це твори італійця Тореллі, німців Карла Граупнера й Готфріда Штельцеля; 2. формування концерто гресо (зрілий період барокового концерту) у творчості Антоніо Вівальді, його ствердження у творчості Фр. О. Манфредіні та композиторів Німеччини Й. Ф. Фаша, Й. М. Мольтера, Г. Ф. Телемана, вершина – Бранденбурзький концерт № 2 Й. С. Баха. 3. ранньокласичні зразки жанру - концерти Й. Е. Альтенбурга, Й. В. Гертеля, М. Гайдна, Л. Моцарта, Й. Б. Г. Неруди, Ф. К. Ріхтера

належать до. 4. Класичні моделі трубного концерту – твори Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля.

- Окреслено специфіку впровадження концерту для труби з оркестром від Бароко до Класицизму в сучасній концертній та педагогічній практиці трубачів. Досягнення трубного мистецтва барокового періоду дали свої плоди у другій половині XX століття, коли у музичну практику увійшов стиль так званого історично інформованого виконавства. Відтоді стали відтворювати концертні якості, притаманні бароковій трубі. Не менше значущими в репертуарі трубачів є нечисленні концертні твори класичного періоду, стосовно специфіки та місця в історичному континуумі яких в даному дослідженні було здійснено спробу теоретичного осмислення.

Отже, проведене дослідження свідчить про потенціал, який містить у себе трубне мистецтво та жанр концерту для труби з оркестром XVIII століття, відкриваючи багато перспективних напрямків щодо наукового вивчення та концертного виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основа», 2002. 518 с.
2. Антон Вайдінгер . URL : https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%92%D0%B5%D0%B9%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%90 (дата звернення 30.09.2023)
3. Антон Вайдінгер. [Електронний ресурс]. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80> (дата звернення 30.09.2023)
4. Антонова О. Жанрові ознаки інструментального концерту та їх утілення в передкласичний період : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.02. Київ, 1989. 19 с.
5. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва : монографія. Київ : ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
6. Апатський В., Цюлюпа С. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України* : збірник наукових праць. / упор. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 6–13.
7. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2018. 445 с.
8. Барокова музика. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Барокова_музика (дата звернення: 23.04.2023)
9. Бах Йоганн Себастьян URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85 (дата звернення: 30.09.2024).
10. Білий Є. Поява труби, її використання та етапи розвитку. *Питання фахової підготовки студентів коледжу мистецтв і культури* : зб. наук.

праць за ред. засл. праців. культури України Гринь Н.М., укладач проф. Михайличенко О.В. / East Finchley London. GlobeEdit, 2023. С. 103-108.

11. Білоус В. Майстерність музиканта-виконавця: поняття, структура. *Українське музикознавство* : науково-метод. збірник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Випуск 33. С. 243–251.

12. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.

13. Богданов В., Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. В 2-х томах. Харків : ФОП Сілічева С. О., 2013. Т. 1. 384 с.

14. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03. Одеса, 1998. 18 с.

15. Вакалюк П. Соната для труби Мауріціо Каццаті: Традиційність і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич: Видавн. дім «Гельветика», 2021. Вип. 43. Том 1. С. 55-64.

16. Вар'янюк О. І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Терноп. НПУ імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.

17. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, виконавство. *Наукові записки Терноп. НПУ імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 2012. Вип. 3. С. 74-79.

18. Васильківський А. О. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. *Вісник НАКККиМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 28-32. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308269>

19. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірник наукових праць. 2010. № 3 (8). С. 39–46.

20. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія. Львів : АСВ, 2010. 183 с.
21. Гишка І. Труба у визначних творах композиторів ХІХ – початку ХХ століть (теситурно-виконавська проблематика). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Випуск 13 / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2021. С. 37–44.
22. Горбаль В. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 235 с.
23. Горюхіна Н. О., Котляревський І. А. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. (Музикознавство з ХХ у ХХІ століття). С. 16–30.
24. Гребнєва І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харк. нац. ун-т мист-в імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
25. Грінченко С., Заєць В. Функціональна суть мікроструктурного інтонування в процесі формування виконавської майстерності музиканта. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Випуск 1. С. 35–42.
26. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ–Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
27. Громченко В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Випуск II (5). С. 140–144.
28. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи ХVІІІ століття : дис. ... канд. мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Київ, 2007. 312 с.

29. Громченко В. Соло як жанровий феномен духового академічного виконавства (до визначення проблеми). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ, 2016. Частина 1 (53). С. 18–23.
30. Громченко В. Сольна інструментальна практика доби Відродження як виконавська основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. № 2. С. 174–179.
31. Дячук Н. І. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття. Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики». Полтава : ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2009. 103 с.
32. Жукова О. А. Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 112-122.
33. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2004. 16 с.
34. Зінкевич О. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії* : зб. статей. Львів : Ставропігійон, 2009. С. 45– 55.
35. Іванченко В. Узагальненість і конкретність змісту музичного твору (естетико-теоретичний аспект). *Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2006. Вип. 7 (Музичне мистецтво і культура). Кн. 1. С. 38–45.
36. Історично-інформоване виконавство: проєкції «минуле-майбутнє». *Музика* : Український інтернет-журнал. 15 травня 2018 р. URL : <https://mus.art.co.ua/istorychno-informovane-vykonavstvo-proektsiji-mynule-majbutnje/> (дата звернення: 18.12. 2022)
37. Йозеф Гайдн. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84_%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%BD
38. Калашник М. Жанрова поетика концерту та її відбиття в інструментальних концертах Антона Лубченка. *Українське музикознавство* :

науково-методичний збірник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 233–243.

39. Качмарчик В. П. Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. праць Харківс. нац. ун-ту мист-в імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 7–31.

40. Качмарчик В. Німецьке флейтове мистецтво XVIII - XIX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 32 с.

41. Кашперський В. Сучасні проблеми поняття культури звуку виконавців на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 129–131.

42. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 19 (Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською). С. 65–91.

43. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Суми, 2021. 219 с.

44. Коденко І. І. Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца (за матеріалами «Versuch Einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen»). *Культура України. Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 139-147.

45. Колодяжна Т. П. Виконавство на трубі в епоху бароко: особливості інструментальних жанрів : кваліфікаційна робота ... магістр, спец. 025 Музичне мистецтво. Суми : 2020. 52 с.

46. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Випуск 9. С. 113–118.

47. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.

48. Концевич О. Виконавський універсалізм мистецтва трубача як сучасна стратегія. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 112–117.
49. Концевич О. Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти (пам'яті Валерія Богданова)* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 54. С. 174–189.
50. Концерт. *Українська музична енциклопедія*. У 6 т. Т. 2 [Е-К]. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. С. 535-537.
51. Коробецька С. Загальна теорія ентропії в дослідженні еволюції оркестрового стилю. *Ставропігійські філософські студії: Ulnima ratio*. Львів : Старопігіон, 2009. С. 82–96.
52. Коробецька С. Сучасний камерно-оркестровий стиль: історичні передумови та основні тенденції. *Українське музикознавство* : науково-метод. зб. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. Вип. 36. С. 142–150.
53. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
54. Котляревський І. Константи теоретичного музикознавства: історія і еволюція. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 129–131.
55. Коханик І. Динаміка смислоутворення в музичному стилі. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 22–36.
56. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. IX (Українське музикознавство на зламі століть). С. 70–82.

57. Крет З. М., Цюлюпа С. Д. Історія становлення та розвитку духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2015. Вип. 17 (Серія 14 : Теорія та методика мистецької освіти). С. 167–173.
58. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 83. С. 60–66.
59. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
60. Круль П. Духовий інструментарій в історії музичної культури України : монографія. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2013. 219 с.
61. Латко В. Б. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова*. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 63. С. 99-102. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/23896?show=full>
62. Леонов В. Теорія виконавства на духових інструментах і термінологія. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 23–26.
63. Маркова О. Культура музичних відношень в історії мистецтва та виконавство. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 378–387.
64. Морєва Е. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.
65. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. праць. Київ, 2008. № 1. С. 106–112.
66. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

67. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво, Київська держ. консерваторія. Київ, 1994. 25 с.
68. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. держ. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2005. 19 с.
69. Мочурад Б. Концерт-симфонія для труби з оркестром у творчості європейських композиторів другої половини ХХ ст. *Київське музикознавство* : збірник наукових праць. Київ, 2011. Вип. 36. С. 108–115.
70. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
71. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. Київ. держ. консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1991. 115 с.
72. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мист-в імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
73. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 302 с.
74. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.
75. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. *Мистецькі обрії'2004* : Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика. Акад. мистецтв України. Київ : ВВП «Компас», 2005. С. 360–373.

76. Османов Д. Звук як фактор виховання виконавської культури музиканта-трубача. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 37. Т. 3. С. 4-10.
77. Палащенко О. П. Методика формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах: автореферат дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 20 с.
78. Палій І. Духові інструменти в Unionique music: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 64-70. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-10>
79. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
80. Польська І. І. Парадоксальність ансамблевої культури: Соціально-семантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2010 / ПСМ НАМ України; Гол. наук. ред. І.Д. Безгін. Київ : Муз. Україна, 2010. Вип. 3 (12-13). С. 165-172.*
81. Посвалюк В. Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших днів. *Дослідження, досвід, спогади* : зб. наук. праць. Київ, 2003. Вип. 4. С. 166-171.
82. Посвалюк В. Методика опанування верхнім регістром на трубі : навч.-метод. посіб. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 60 с.
83. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ: НУКіМ, 2006. 400 с.
84. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. Рівне, 2016. Випуск 8. С. 28 - 34.
85. Потоцька О. Відображення специфічних рис творчої особистості виконавця у процесі інтерпретаційного мислення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. пр. 2011. Випуск 6. С. 72–82.

86. Потоцька О. Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. пр. Дніпро : Грані, 2014. Вип. 9. С. 139-152.
87. Пустовіт О. Сприйняття класичної музики як філософський практикум. *Ставропігійські філософські студії : Ulnima ratio*. Львів : Старопігіон, 2009. С. 255–272.
88. Пясковський І. До проблеми історико-стильової еволюції музичного мислення. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження* : зб. наук. ст. Київ : Музична Україна, 1989. С. 141-152.
89. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). С. 37–41.
90. Романюк І. Картина світу як категорія пізнання логосу музики. *Ставропігійські філософські студії : Ulnima ratio*. Львів : Старопігіон, 2009. С. 124–132.
91. Ракочі В. О. Взаємовплив оркестру і концертності у XVI – першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 1 (50). С. 49–63.
92. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2021. 625 с.
93. Ракочі В. О. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20 (1). С. 55-68.
94. Ракочі В. О. Оркестр у музичному просторі Європи XVII – XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМAM імені Р. М. Глієра, 2020. 352 с.
95. Рудчук Ю. Духова музика України у XVIII – XIX століттях : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
96. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої систематології. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ–Івано-Франківськ : видавець

- І. Я. Третяк, 2008. Вип. 2 (на пошану доктора мист., проф., члена-кор. Академії мистецтв України Алли Костянтинівни Терещенко). С. 20–29.
97. Свириденко Н. С. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навч. посібник для студентів ВНЗ. Київський ун-т імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. 242 с.
98. Сікорська Н. Основні аспекти виконавського стилю бароко: досвід узагальнення з позиції сучасної науки і практики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 109. С. 72-84.
99. Сіончук О. Музичне мислення як основа художньовиконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 126–129.
100. Скрипник Г. Імпровізація та алеаторика (досвід порівняльної характеристики). *Музичне мистецтво* : зб. наук. пр. 2012. Вип.12. С. 126-137.
101. Скрипнік Л. До питання про прояви діалогічності як одного з аспектів музичного мислення. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 64–76.
102. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
103. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : дис... канд. мист. : 17.00.03. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. 259 с.
104. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль : монографія. Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.
105. Соловійова О. А. Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис. ... доктора філософії (PhD) за спец. 025 Музичне мистецтво. СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми, 2021. 197 с.

106. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. № 6 (58). Київ, 2018. С. 87-91.
107. Степанова А. О. Духова музика та духовна освіта: історіографія та реальність. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 69. 2019. С. 241 -247.
108. Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в сучасній науці. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2010. Число 1 (29). С. 35–42.
109. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство* : збірник наукових праць. Київ, 2012. Вип. 38. С. 138–159.
110. Таганов О. Аналіз музичного твору як просторова модель когнітивної експансії свідомості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* Київ, 2002. Вип. 21 (Музичний твір як творчий процес). С. 101–107.
111. Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. Вип. 54. С.123-137.
112. Топчієва І. О. Філософський аспект проблеми творчості: зарубіжний досвід. *Молодь і ринок*: щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич, 2011. № 1 (72). С. 136–140.
113. Труба : історія, відео, цікаві факти, слухати. URL : <https://uk.perish.info/1979-trumpet-history-video-interesting-facts-listen.html>
(дата звернення : 22.10.2022)
114. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188.
http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_probl_11_uspenska.pdf
115. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164.

https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_9_uspenska.pdf

116. Успенська І. Concerto grosso для чотирьох скрипок Володимира Золотухіна: нова інтерпретація барокового жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. унту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 60, т. 4. С. 75–81.

http://www.apfn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_4/11.pdf

117. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавирного мистецтва Бароко. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 151–167.

118. Хананаєв С. Шляхи формування мовної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць. 2008. Вип. 3. С. 91–98.

119. Хань Тао. Жанрові особливості музичних творів для труби (на матеріалі творчості китайських композиторів). *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : зб. матеріалів всеукр. науково-практ. конф. Харківс. нац. пед. ун-ту імені Г. С. Сковороди (7-8 червня 2022 року). Харків, 2022. С. 113-116.

120. Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво, Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.

121. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі* : збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.

122. Чжан Цзіньцю, Зав'ялова О.К. Бароковий концерт для труби з оркестром італійських композиторів: шляхи становлення. *Культурологічна думка*: збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2024. № 26. Т. 2. С. 53-60. DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2>

123. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник НАКККиМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 355-360. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308433>
124. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна у музикознавчих вимірах сьогодення. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 84 – 88. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.17>
125. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна як предмет музикознавчого дослідження. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : зб. мат-лів IV всеукр. науково-практ. конф. Київ : НАКККиМ, 2023. С. 169 – 170. Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_09_11_2023-2.pdf
126. Чжан Цзіньцю. Органологія труби у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму. *Сімдесят треті економіко-правові дискусії. Соціальні та гуманітарні науки* : зб матеріалів міжнар. наукової інтернет-конференції (22-23 березня 2023 р.). DOI : <http://www.spilnota.net.ua/ua/article/id-4267/>
127. Чжан Цзіньцю, Стахевич О. Г. Ранньокласичний концерт для труби з оркестром у музичному просторі Німеччини. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 3 (6). С. 167-172.
DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.31>
128. Чжан Цзіньцю. Стильові амплуа у виконавському репертуарі для труби в добу Бароко. *Захід-Схід: Культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во Ліра-К, 2023. С. 219-222.
129. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструменту в динаміці стильових змін від Бароко до Класицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць Дніпропетровська академія

музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 317 – 332.

DOI: <https://doi.org/10.33287/222319>

130. Шадріна-Личак О. В. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88. Кн. 3. Ч. І. С. 107–116.

131. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого»*. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. № 20. С. 218–228.

132. Шейн Йоган Герман. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%A8%D0%B5%D0%B9%D0%BD (дата звернення: 30.09.2024)

133. Шип С. Музична мова у просторі музичної культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Випуск 33 (Музика у просторі культури). С. 25–37.

134. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.

135. Шип С. «Музичний твір» як видова категорія та структурні властивості музичного тексту. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Випуск 20 (Музичний твір: проблема розуміння). С. 13–22.

136. Щериця Т. Логіка і експресія європейської музики. *Ставропігійські філософські студії : Ulnima ratio*. Львів : Старопігійон, 2009. С. 105–123.

137. Яропуд Н. В. Виконавська стилістика Бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених*

Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика, 2023. Вип. 67. Том 2. С. 188-196.

138. Altenburg D. Untersuchungen zur Geschichte (der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst. 1-3. Regensburg 1973. (Kolner Beitrage zur Musikforschung. 75.)

139. Baines A. Brass Instruments. Their history and development. London, 1976.

140. Berger J. Notes on Some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna. The Musical Quarterly, Jul., 1951, Vol. 37, No. 3: Oxford University Press. P. 354–367.

141. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.

142. Brandenburg Concertos. Concerto No. 2 in F major, BWV 1047. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Concertos#Concerto_No._1_in_F_major,_BWV_1046

143. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach. Musicological works. New York : W. W. Norton Company Inc., 1947. 489 p.

144. Dahlqvist R. Bidrag till trompeten och trumpetspelets historia fran 1500-talet till mitten av 1800-talet. Diss. Goteborg, 1988.

145. Dikmans, Greg. Introduction to Historically Informed Performance Practice. URL: <http://earlymusic.dikmans.net/introduction-to-historicallyinformed-performance-practice/> (date of access – 23.04.2024).

146. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries: Washington : University of Washington Press, 1969. 512 p. URL : [https://imslp.org/wiki/The_Interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries_\(Dolmetsch,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/The_Interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries_(Dolmetsch,_Arnold))

147. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. Bd. 1. 393 s.; Bd. 2. 481 s.

148. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1932. 93 s.

149. Francesco Manfredini. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Manfredini (дата звернення: 28.09.2024)
150. Franz Xaver Richter. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Richter (дата звернення 18.08.2024)
151. Georg Philipp Telemann. URL : <https://www.britannica.com/biography/Georg-Philipp-Telemann/Legacy>
152. Gerber R. Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einfiihrung in ihre formale und geistige Wesen. Kassel-Basei, 1951.
153. Gradenwitz P. Johann Stamitz. Das Leben. Verlag Rudolf M. Rohrer. Brünn : Wein, 1936. 56 p.
154. Grove J. Dictionary of Music and Musicians, 2001: URL : www.oxfordmusiconline.com/grovemusic. (дата звернення 10.09.2022).
155. Hamm C., Gallo F.A. Musiche del Quattrocento in S. Petronio. *Rivista Italiana di Musicologia*, 1968, Vol. 3, No. 2: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 215–232.
156. Harnoncourt N. Baroque music today: Musicas speech; Way to a new understanding of music. (M. O’Nill Trans). Amadeus press, 1995. 210 p.
157. Harnoncourt N. The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart. Amadeus Press, 2003. 226 p.
158. Hill, Ralph, Ed., 1952, The Concerto, Penguin Books.
159. Hoboken A. von. J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bänden. Mainz: Schott, 1957. Bd. 1. 848 S.
160. Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. Wien : Bei T. Haslinger, 1828. 494 p. URL: <https://archive.org/details/ausfhrlichetheor00hum> (Last accessed: 1.02.2022)
161. Hutchings A. J. B., Talbot M. Concerto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition edited by Stanley Sadi. Oxford – New York, 2001. Vol. 6. P. 240–260.

162. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p.
163. Hyshka I. Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA, 2011. 185 p.
164. Jackson R. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York : T&F informa, 2005. 519 p.
165. Johann Baptist Neruda (1708 – 1780). URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Neruda (дата звернення 10.08.2024).
166. Johann Friedrich Fasch (1688-1758). URL : <https://www.fasch.net/forschung/johann-friedrich-fasch/> (дата звернення 10.09.2024).
167. Johann Melchior Molter. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Melchior_Molter (дата звернення 10.09.2024).
168. Knotik C. Johann Nepomuk Hummel als Komponist bürgerlichen Musizierens // Johann Nepomuk Hummel. Ein Komponist zur Zeit der Wiener Klassik. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Biiirgerband, Heft 81. Eisenstadt, 1989. S. 5-25.
169. Kübler S., Basile P., Meucci R. Contesto storico-stilistico e destinazioni d'uso delle sonate per tromba di Maurizio Cazzati. *Rivista Italiana di Musicologia*, 1994, Vol. 29, No. 1: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 139–156.
170. Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge University Press 1999. 219 p. URL : <http://www.cambridge.org> (дата звернення: 02.05.2024)
171. Leopold Mozart. URL : <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Mozart> (дата звернення: 25.08 2024)

172. List_of_compositions_by_Michael_Haydn. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Michael_Haydn (дата звернення: 25.08 2024)
173. Marpurg F. W. Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders. Leipzig, 1975. 171 p.
174. Mattheson J. Vollkommene Kapellmeister. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel; London : Barenreiter; Facsimile Reprint ; Fifth Edition (January 1, 1991). 484 p..
175. Mersenne M. Harmonie universelle : 3 vols., Paris, 1636. 7/R1963
176. Michael Haydn. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Haydn (дата звернення: 25.08 2024)
177. Mozart L. Violinschule, oder Anweisung die Violin zu spilen. Forgotten Books. London, 2018. 78 p.
178. New World Encyclopedia. Baroque music. Режим доступу: <https://www.newworldencyclopedia.org/> (дата звернення 05.07 2024)
179. Oort B. van Haydn and the English Classical Piano Style. Early music, 2000. Vol. 28. № 1. P. 73–89.
180. Orsen J. A. The Italian Double Concerto: A study of the Italian Double Concerto for Trumpet at the Basilica of San Petronio in Bologna, Italy. Performance Studies Division – The University of Cincinnati College – Conservatory of Music, 2013. 52 p.
181. Palisca C. V. Baroque. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 20 volumes / ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 2. Back - Bolivia. P. 172-178.
182. Praetorius M. Syntagme musicum. B : Organographia. Wolfenbuettel, 1619. Kassel, 1958. P. 286.
183. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. 394 p. URL : [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim)) (date of access 19.01.2023).

184. Rakochi, V. Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9 (1). P. 273–285. DOI: 10.7596/taksad.v9i1.2435
185. Riemann H. Musiklexikon. 2-te v. neubearbeitete Auflage in 3 b. herausgegeben von W.Gurlitt. B. 1: A-K. Mainz: B. Schott's Sohne, 1959. 986 s.; B. 2: L-Z, 1963. 982 s.; B. 3: Sachteil A-Z, 1967. 1087 s.
186. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
187. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Web. URL: <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>
188. Sachs C. The History of musical Instruments. New-York : W. W. Norton,, 1940. 505 p.
189. Sachs J. Kapellmeister Hummel in England and France. Detroit : Harmonie Park Press, Sterling Heights, MI, 1977. 153 p.
190. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1905. 226 s.
191. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. – Jun., 1969, Vol. 41, Fasc. 1/2: International Musicological Society. P. 37–55.
192. SYNTAGMA musicum 1619-2019 / uredila, edited by [prevodi povzetkov v slovenski jezik] Metoda Kokole. Ljubljana : Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2019. 202 p.
193. Smithers D. The music and history of the baroque trumpet before 1721. London : Novello, 1973. 350 p.
194. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. № 5. P. 51–55.
195. Swain J. P. Historical Dictionary of Baroque Music. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013. 394 p.
196. Tague K. Crossover Trumpet Performance: Jazz Style and Technique for Classical Trumpeters. A dissertation submitted in partial fulfillment of the

requirements for the Doctor of Musical Arts University of Nevada, Las Vegas, 2017. 67 p.

197. Talbot M. Vivaldi. Schirmer Books : Maxwell Macmillan International. New York, 1993. 237 p.

198. Tarr E. H. Giuseppe Torelli as a composer for trumpet. *G. Torelli. Sonata in D (G. 6)*. London : Musica Rara, 1975. p. 3–8.

199. Tarr E. H. Haydn`s Trumpet Concerto (1796 - 1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September, 1996. P. 30 – 43.

200. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. Vol. I. 128 p.

201. Taruskin R. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford : Oxford University Press, 2010. 823 p.

202. The History of the Trumpet through the Baroque Era : Thesis Presented to the Graduate Council of the Horth. Texas Stats College in Partial Fulfilment of the Requirements. For the Degree of Master of music by Robert S. Douglass. B. M. Breckenridge, Texas. August, 1953. 231 s.

<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc130327/>

203. Trumpet Concerto in E Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). URL : https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5420_67266

204. Vanscheeuwijck M. The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). Brussels-Rome, 2003. 422 p.

205. Walczyk J. M. Extended Program Notes For Graduate Trumpet Recital: Giuseppe Torelli`s Sonata in D, G.1, Johann Nepomuk Hummel`s Trumpet Concerto in E-flat, Eugene Bozza`s Rustiques, and George Antheil`s Sonata for Trumpet. (Spring 2019). 41 p. https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp

206. Walther J. G. Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten. Friederike Ramm. Kassel : Bärenreiter, 2001. 612 s.

207. Webster J., Feder G. Joseph Haydn. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Published separately as a book: (2002) The New Grove Haydn. New York: Macmillan, 2002.
208. Wilk P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology. *Musica Iagellonica*. Web. URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DhDbV3c_a2gJ:https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/2111e3fe-6ed1-4a8a-97f3-a184a12880ff+&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=ua
209. Winkler G.J. Johann Nepomuk Hummel als Zeitgenosse der «Wiener Klassik» // Johann Nepomuk Hummel. Ein Komponist zur Zeit der Wiener Klassik. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Bürgerband, Heft 81. Eisenstadt, 1989. S. 26-38.
210. Wolf E. K. *Concerto*, in Randel, Ed., 1986, pp. 186–191.
211. Young P. M. The concert tradition. London : Routledge and Kegan Paul, 1965. 278 p.
212. Zimmermann M. Ornamentation of Baroque music : a guide to independent embellishing. Books on Demand, Gmbh, 2019. 92 p.
213. Zimmerschied D. Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel. Hoflieim : Friedrich Hofmeister, 1971. 207 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструменту в динаміці стильних змін від Бароко до Класицизму. Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наукових праць Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 317 – 332.

DOI: <https://doi.org/10.33287/222319>

2. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна у музикознавчих вимірах сьогодення. Слободжанські мистецькі студії : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 84 – 88. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.17>

3. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. Вісник НАКККіМ : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 355-360.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308433>

4. Чжан Цзіньцю, Стахевич О. Г. Ранньокласичний концерт для труби з оркестром у музичному просторі Німеччини. *Слободжанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 3 (6). С. 167-172.

DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.31>

5. Чжан Цзіньцю, Зав'ялова О.К. Бароковий концерт для труби з оркестром італійських композиторів: шляхи становлення. *Культурологічна думка*: збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2024. № 26. Т. 2. С. 53-60. DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2>

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Чжан Цзіньцю. Стильові амплуа у виконавському репертуарі для труби в добу Бароко. *Захід-Схід: Культура і мистецтвознавчі надбання*.

Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди : зб. наук. праць. Київ : Вид-во Ліра-К, 2023. С. 219-222.

7. Чжан Цзіньцю. Органологія труби у стильовій парадигмі від Бароко до Класицизму. *Сімдесят треті економіко-правові дискусії. Соціальні та гуманітарні науки* : зб. матеріалів міжнар. наукової інтернет-конф. (22-23 березня 2023 р.). <http://www.spilnota.net.ua/ua/article/id-4267/>

8. Чжан Цзіньцю. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна як предмет музикознавчого дослідження. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : зб. матеріалів IV всеукр. науково-практ. конф. (09 листопада 2023). К. : НАКККиМ, 2023. С. 169 – 170.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Участь у міжнародних конференціях:

1. Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 25-26 вересня 2022 р.).
2. Міжнародна наукова інтернет-конференція «Сімдесят треті економіко-правові дискусії. Соціальні та гуманітарні науки» (22-23 березня 2023 р.)
3. VII міжнародна науково-практична конференція «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені П. Тичини, 16-17 травня 2024 року).

Участь у всеукраїнських конференціях:

4. IV всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, НАКККиМ, 09.11.2023 р.).
5. VII всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури. До 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка» (Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, 22 - 23 листопада 2023 р.).