

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
та оперно-симфонічного диригування**

**КОНЦЕРТНИЙ ЖАНР ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ XVIII СТОРІЧЧЯ:
ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

**Магістерська робота
БАБІНЕНКА
ЯРОСЛАВА ВОЛОДИМИРОВИЧА**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ніколаєвська Ю.В.**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело_



Я.В.Бабиненко

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. ПРИНЦИПИ МУЗИКУВАННЯ НА ТРУБИ КЛАРИНО В ЕПОХУ БАРОКО ТА РАНЬОГО КЛАСИЦИЗМУ.....	7
1.1. Актуальні проблеми виконавства на трубі у сучасному музикознавстві.....	7
1.2. Характеристика сучасного стану автентичного виконавства на трубі кларіно.....	13
Висновки до Розділу 1.....	17
Розділ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ Й. НЕРУДИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ БАРОКОВИХ ТА КЛАСИЦИСТСЬКИХ РИС	
2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Концерту для труби з оркестром Й. Неруди.....	19
2.2. Сильова інтерпретація Концерту Й. Неруди (на прикладах прочитання сучасними виконавцями).....	24
Висновки до Розділу 2.....	31
Розділ 3. КОНЦЕРТ Й. ГУММЕЛЯ: УСТАЛЕННЯ РИС КЛАСИЦИСЬКОГО ЖАНРУ.....	34
3.1. Концерт для труби з оркестром Й. Гуммеля: композиційна структура.....	34
3.2. Продовження традиції кларіно у сучасному виконанні Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля.....	42
Висновки до Розділу 3.....	51
Висновки.....	53
Список використаних джерел.....	58

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вивчення європейської традиції виконавства на трубі є вельми актуальним питанням, над вирішенням якого працюють сучасні музикознавці та представники українських та зарубіжних виконавських шкіл. Процес актуалізації та популяризації виконавства на безклапанних натуральних трубах, який набирає обертів у концертній практиці провідних європейських музичних установ, потребує введення та усвідомлення у науковий обіг барочних та класицистських музичних цінностей, з метою практичного збагачення та виконавського втілення уяви про історично віддалені мистецькі реалії.

Багатство та різноманіття трубного репертуару барочної та класицистичної доби переконує в необхідності проведення поглибленого дослідження, яке б узагальнило та систематизувало творчі досягнення окремих майстрів та створило панораму цієї виконавської епохи.

У науково-дослідницькій літературі європейський репертуар для труби зазвичай розглядається крізь призму жанрових та стильових перетворень, а суттєва різниця тогочасного інструментарію у порівнянні з сучасним, суто виконавські особливості звуковидобування та принципово інша «культура звуку» в більшості випадків залишається «за кадром».

Труба в контексті сольного виконавства упродовж багатовікової еволюції активно розвивалася як конструктивно, так і з технічно-виконавського боку. Рівень виконавської майстерності сьогодення досяг високих щаблів з точки зору віртуозності, при цьому найкращі майстри сучасності висувають нові вимоги до істинного професіоналізму – повернення до інструментарію та репертуару барокової та класицистської доби, не тільки з метою поширення найкращих зразків світового музичного мистецтва (зокрема концертного жанру), а й з позиції відтворення звукоцильових принципів виконання тих часів на сучасних

трубах. Такий напрямок отримав назву *HIP* (історико-інформоване) або автентичне виконавство.

Такі складні культурні процеси вимагають від музикантів повної свободи володіння абсолютно різними виконавсько-стильовими концепціями. Саме відсутність їх загального усвідомлення та чіткості формулювань, без яких неможливе якісне виконання творів вказаного періоду часу, обумовлює актуальність даного дослідження.

Мета дослідження – визначити виконавську специфіку концертного жанру для труби з оркестром XVIII ст. Для реалізації сформульованої мети були поставлені наступні **завдання**:

- 1) здійснити огляд наукової літератури з проблемних питань трубного виконавства різних часів;
- 2) окреслити особливості конструкційно-артикуляційної будови натуральних та клапанних труб;
- 3) розглянути специфіку виконавсько-технічного втілення барокової та класицистської музики на трубі;
- 4) проаналізувати технологічні та художні аспекти обраних для дослідження творів;
- 5) здійснити композиційно-драматургічний аналіз концертних творів Й. Неруди та Й. Гуммеля;

Об'єкт дослідження – творчість для мідних духових інструментів барокової та класицистської доби.

Предмет дослідження – специфіка звуковидобування, артикуляції та виконання орнаментики на трубі з точки зору стилю барочного та класицистського репертуару, з урахуванням конструктивних відмінностей сучасного та тогочасного інструментарію як ключ до стилістичної інтерпретації цих творів .

Матеріал дослідження. Для визначення виконавської специфіки творів XVIII ст. були обрані зразки концертного жанру – Концерт для труби з оркестром Й. Неруди, та Концерт для труби з оркестром Й. Гуммеля – ноти, аудіо- та відеозаписи.

Методологія дослідження заснована на використанні комплексного підходу до дослідження виконавської специфіки трубного концерту XVIII ст. на історичному, стильовому, функціональному, інтерпретаційному та типологічному рівнях аналізу.

Теоретичну основу дослідження складає сукупність робіт провідних вітчизняних та зарубіжних науковців з наступних питань:

- теоретичного осмислення історії мідного інструментарію – В. Богданов [8], С. Газарян [12], Е. Герцман [13], П. Круль [22], С. Левін [23], А. Модр [27], Ц. Монк [55], Д. Сміт [58], С. Цюлюпа [47];

- історії виконавства на мідних духових інструментах – В. Апатський [2; 3; 4], Ж. Арбан [6], І. Гишка [14], В. Луб [26], В. Посвалюк [34, 35], В. Пушкарьов [38], Е. Ремсен [56], Е. Тарр [60, 61], Ю. Усов [42; 43];

- естетики та стилю барокової та класицистської доби А. Бейшлаг [7], Р. Донінгтон [52], О. Захарова [18], Н. Конрад [20], М. Лобанова [24], О. Морозов [28], Б. Мочурад [29], Є. Фєдосов [44], В. Шестаков [48];

- теорії жанру інструментального концерту та його виконавського осмислення – О. Вар'янюк [10], Н. Горюхіна [15], Т. Докшицер [17], Б. Мочурад [29; 30], А. Петраш [33], В. Протопопов [37], С. Шип [49].

Наукову новизну отриманих результатів доводить актуалізація та аналіз сучасного підходу до концертів для труби з оркестром Й. Неруді та Г. Гуммеля у зрізі стилістично-виконавських питань з урахуванням широкої амплітуди виразових можливостей натуральних та клапанних інструментів.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості використання результатів дослідження у навчальних курсах з «Історії та

методики виконавства на духових інструментах», «Інструментознавства», «Музичної інтерпретації», а також у процесі індивідуальної роботи виконавців над репертуаром барокової та класицистської доби.

Апробація дослідження. За матеріалами роботи підготовлено статтю «Принципи автентичного музикування на трубі Clarino в епоху бароко (на прикладі Концерту для труби з оркестром Й. Неруди)» (електронна збірка «Магістерські читання – 2020»).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 62 сторінки, з них основного тексту – 57 сторінок. Список використаних джерел налічує 62 позиції.

РОЗДІЛ 1

ПРИНЦИПИ МУЗИКУВАННЯ НА ТРУБІ КЛАРИНО В ЕПОХУ БАРОКО ТА РАНЬОГО КЛАСИЦИЗМУ

1.1. Актуальні проблеми виконавства на трубі у сучасному музикознавстві

Питання виконавства на мідних духових інструментах на теперішній час в українському музикознавстві розглянуто досить широко у різних контекстах. Не залишилося поза увагою вчених й виконавська специфіка музики бароко та епохи класицизму, але ж головним акцентом даної роботи є увага до взаємозв'язку особливостей мідного інструментарію з виконавською культурою. Дана проблема побудована на тому факті, що наразі немає можливості почути автентичне виконання на автентичних інструментах, як це звучало у ті часи. Найпоширенішою практикою є виконання на сучасних клапанних трубах барокових творів, які збереглися в нотах до сьогодні. Оптимальним «ключем» до вирішення цього питання став надсучасний тренд мідного виконавства – виконання цих творів на інструментах, відтворених сучасними майстрами за ескізами та малюнками архівних матеріалів.

Задля більш детального розуміння історичних шляхів еволюції труби, розглянемо її в історичному розрізі та сучасному науковому ракурсі.

Найбільш розгорнуто еволюція духового інструментарію представлена в монографії С. Левін, якій характеризує її як «...складну та повну суперечностей» [23, с. 95].

Ще одна вагома наукова праця з еволюційних питань труби належить Ю. Усову [42]. Вчений багато уваги приділяє не тільки історії інструменту, а й його семантичним перетворенням у побутовому вжитку та композиторській практиці.

Не можна обійти увагою наукову та інформативну цінність наукових робіт Е. Тарра [60], де вчений ретельно досліджує давні трактати, присвячені історії європейської інструментальної традиції та характеристикам інструментарію трубного сімейства XVI-XVII століть.

Оскільки об'єктом даного дослідження є виконавська специфіка барокової та класицистської трубної музики, ми не будемо занадто поглиблюватися у прадавню історію виникнення та розвитку труб, коли інструмент мав суто утилітарне призначення (сигнали, релігійна атрибутика, охота, військові паради та ін.). Зазначимо лише основні віхи цих еволюційних процесів.

Фактологія еволюції мідного виконавства у наукових джерелах:

1. Перші згадки про мідні інструменти, за словами Ю. Усова, датуються «приблизно 3600 до н. е.» [42, с. 23].
2. Історіографія духового інструментального мистецтва, за визначенням В. Посвалюка [34], нерозривно пов'язана з історією виконавства на духових інструментах епохи Античності.
3. Високий рівень виконавської майстерності, яким володіли давньогрецькі та давньоримські музиканти, відзначається в трактатах мислителів, філософів і вчених, зазначає Е. Тарр [60].
4. Найбільш ранні відомості про зовнішні ознаки використання складної нетрадиційної техніки перманентного (безперервного) дихання на духових інструментах «можна виявити в трактатах Плутарха і Гесихія, а також в масштабному енциклопедичному *«Ономастиконі»* Поллукса», – зазначає Е. Тарр [60, с.76].
5. Недосконалість конструкції тогочасних інструментів, як пише Ю. Усов [42], наслідком якої стала незадовільна інтонація, вимагала володіння особливим видом амбушурної техніки, котра дозволяла коригувати чистоту строю.

6. З цього ж приводу Е. Тарр [60] згадує цілий ряд найвидатніших праць самих трубачів, а точніше трубачів-композиторів того часу: Чезаре Бендінеллі, Джіроламо Фантіні, Йоганна Ернста Альтенбурга.
7. Важливим джерелом інформації про історію розвитку техніки гри на трубах різних конструкцій є «школи», в яких автори, за словами С. Левіна [23], пропонують різні способи корекції мікротонових відхилень у звукоряді натуральної труби.

Оскільки саме в «школах» безпосередніх виконавців-трубачів тих часів можна знайти відповіді, що стосуються теми даної роботи розглянемо їх більш детально.

Однією з самих ранніх, умовно методичних праць, як вказує Е. Тарр [60], рахується Школа гри на трубі «*Tutta l'arte della Trombetta*» італійця Ч. Бендінеллі (1614). На даними вченого, ця робота містить нотні приклади та коментарі автора, що свідчать про рівень виконавської майстерності та деякі методичні вказівки щодо виконання деяких творів, переважно військово-церемоніального репертуару пізнього Відродження й раннього бароко. Крім цього, цінними перевагами цього трактату є детальний опис процесу, характерної для тих часів ансамблевої імпровізації.

Ще один трактат, що не оминає увагою Е. Тарр, є «*Grund-richtiger, kurtz. Leicht und nothinger Unterricht der musikalischen Kunst*» Д. Шпеєра (1687). Науковець зауважує, що «...найбільш уживаною в цей період була труба в строї D...» [60, с. 83].

Але ж найпопулярнішим першоджерелом, до якого зверталися і Е. Тарр, і В. Посвалюк, і Ю. Усов, є книга «*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter – und Pauker-Kunst*» Й. Е. Альтенбурга (1795). В. Посвалюк характеризує цю працю як «ретельне узагальнення педагогічного та виконавського досвіду усього періоду натуральної труби» [34, с. 45].

Показовою та значущою для періодизації трубного виконавства, як вказує Ю. Усов [42], стає праця «*Modo per imparare a sonare di Tromba*» Дж. Фантіні (1638). Дослідник вказує, що Дж. Фантіні «першим вводить трубу в концертну практику як сольний інструмент і тим самим відкриває нову епоху в розвитку трубного мистецтва» [42, с. 89].

З цим фактом погоджується й С. Левін, який, зіставляючи дані інших джерел, доходить висновку про широке застосування концертуючої труби у духовних творах 1610-1630 років, тим самим аргументуючи початок «золотого століття» солюючої труби вже в першій, а не в другій половині XVII сторіччя» [23, с. 44].

У працях Ю. Усова [42] ми знаходимо детальний аналіз барокового трубного репертуару, зокрема – твори Д. Кларка, Г. Перселла, П. Й. Вейвановського, Д. Тореллі, Г. Телемана, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, а також перелік інших авторів, що писали твори для труби в цей період.

Отже, до настання епохи бароко, яка потрапляє в коло дослідницьких інтересів даної роботи, у конструктивній та виконавській еволюції труби формуються наступні процеси:

- продовжується розбудова сімейства духових та його розгалужень;
- інтенсифікується процес вдосконалення вже існуючих мідних інструментів.

Загалом, в період, що нас цікавить, та який В. Посвалюк пише «...золота пора труби, коли інструмент широко використовувався у різних сферах суспільного життя. Крім участі у військових заходах, різного роду турнірах, коронаціях вінценосних осіб тощо, сигналами трубачів регламентувалося життя середньовічних міст» [34, с.113]. В цей час були сформовані та широко розповсюджені наступні різновиди мідних труб:

Пряма труба – на шляху технологічних метаморфоз досягли досить масштабних розмірів, що суттєво ускладнювало гру на інструменті, тому поступово втрачали свою актуальність та попит у виконавському вжитку. Про це В. Слупський пише: «Потрібні були інші шляхи вдосконалення прямої труби, котрі б дозволили оптимізувати її конструкцію та розширити діапазон. Поява інноваційної технології вигину резонаторної трубки дозволила переформувати корпус прямої труби в S-подібну конструкцію і, одночасно скоротивши загальний розмір моделі, зберегти сумарну довжину корпусу» [36, с. 94].

Можна зробити припущення, що такий спосіб вдосконалення інструмента сприяв значній оптимізації його розмірів та покращенню техніки виконавства. В подальшому для створення більш компактною моделі S-подібну форму було мінімізовано, в результаті чого корпус отримав близький до сучасної конструкції вид.

Майже одночасно велись пошуки варіантів конструкцій, котрі б розширили обмежений діапазон натуральних труб, і в цьому відношенні також був досягнутий помітний прогрес. Його результатом було створення кулісної труби із телескопічним механізмом, яка стала важливим кроком у розвитку мідного інструментарію.

Кулісна труба – від якої пішли сучасні тромбони. Для цього виду труб писали Дж. Вівіані, А. Габріеллі, Л. Моцарт. Про використання кулісної труби докладно пише Ю. Усов: «...кулісна труба, що проіснувала в музичній практиці до середини XVIII століття і використовувалася Й. С. Бахом» [42, с. 87]. Далі у тексті автора ми знаходимо деякі протиріччя та різночитання стосовно використання назви «кларіно». Так Ю. Усов [42] називає ще один тогочасний різновид.

Телескопічний принцип регуляції довжини звукоутворюючого стовбура на мідних інструментах можна вважати дійсно революційним відкриттям, яке підняло на новий рівень технічні можливості інструментів даної групи.

Застосування кулісно-ковзаючого способу гри на трубі давало можливість вийти за рамки обмеженого натурального звукоряду не тільки в більш комфортне діатонічне, але й хроматичне звукове середовище. Наявність трьох-чотирьох основних позицій одноштангової куліси дозволила розширити діапазон і суттєво скоротити «мертві зони» у звучанні натуральної труби. Таким чином стали доступні ті відрізки звукоряду, які раніше на прямій та S-подібній трубах були недосяжні.

Спіралеподібна труба – саме її Ю. Усов називає «кларіно» [42, с. 90], чим вносить певну неясність трактування цього терміну та його місце у класифікації труб. У В. Посвалюка більш переконливо та виважено, на нашу думку, звучать пояснення з цього приводу: «Річ у тім, що трубні інструментальні партії мали назву *clarino* (лат. *claris* – ясний, чистий). Труби тоді були натуральними, тобто могли видобувати звуки тільки натурального звукоряду і не мали жодних пристроїв, що дозволяли б їм виконувати гамоподібні чи хроматичні послідовності. Можливість виконувати такі послідовності на натуральних трубах з'являлася при гри у середині другої та у третій октавах. Звучання труби в цьому регістрі було дзвінким і яскравим. Така особливість і зумовила назву партій *clarino*» [34, с. 115].

На думку доктора наук, професора Базельської консерваторії Едварда Тарра [60], відомого сучасного фахівця у галузі виконавства на духових музики епохи бароко, термін *clarino* перш за все означає високий регістр натуральної труби, хоч іноді використовувався як назва партії труби, отже, й опосередковано – інструмента. Так, в якості аргументу, науковець вказує на той факт, що Й. Гайдн в автобіографічному манускрипті партію труби свого відомого Концерту для труби з оркестром мі-бемоль мажор називав *clarino solo*. Аналогічні приклади можна знайти у партитурах В. Моцарта, зокрема, партіях труб «Реквієму». Е. Тарр погоджується з думкою, що *clarino* може бути асоційований з особливим стилем гри (високо, м'яко й співуче) на протиположній

основній грі у нижньому регістрі, пов'язаній з ритмічною важливістю, подвійною та потрійною атакою тощо. Яскравими прикладами можуть служити партії *clarino* у творах Й. Баха, Г. Генделя (Бранденбурзький концерт № 2 та «Різдвяна ораторія» Й. Баха, «Музика на воді» Г. Генделя).

Як бачимо, репрезентація цілісної картини розвитку трубного мистецтва в контексті становлення й розвитку нових для того часу жанрів та усього спектру трубних творів: від військових і церемоніальних п'єс – до концертів, від трубних арій – до оперних увертюр, від камерних сонат для труби й органу – до помпезних оркестрових сюїт, трубного ансамблю, а згодом і однієї або двох концертуючих труб у духовних творах першої половини – середини XVII сторіччя – дозволяє вченим констатувати, що багатоплановість трактування труби в цих творах, в тому числі використання і сполучення інструменту з сольючим голосом, створює передумови для її масштабного проникнення в барокову музику XVIII століття.

Таким чином, беручи до уваги думки провідних фахівців трубного виконавства, будемо вважати головним здобутком еволюційних процесів мідного духового інструментарію на початок доби бароко – концепт «*clarino*», з приводу якого відсутня одностайна позиція науковців. Це й різновид інструменту (спіралеподібна труба), і регістр звучання труби, і особливий стиль виконавства.

1.2. Характеристика сучасного стану автентичного виконавства на трубі кларіно

Починаючи від доби Ренесансу, в європейській музичній культурі було сформовано ряд інструментальних форм різних за масштабами та ступенем складності. Нове відчуття мелодичної виразності, індивідуалізованого інтонування спонукало до пошуків нового типу тематизму та прийомів його

розгортання, що стимулює виникнення багато частинних циклічних композицій. Від однотемних та багатотемних канцон і річеркарів в барокову епоху було прокладено шлях до фуги та старовинної сонати. Інша лінія кристалізації інструменталізму йшла в XVII ст. від побутових танцювальних чи пісенно-танцювальних форм до сюїти як циклу, що складався з чергування контрастуючих частин. Крім того, у вищезначених часових межах можна зустріти жанрові утворення, котрі за своєю структурою є спорідненими: річеркар, канцона, токата, fuga, варіації, партита, соната, концерт.

Увесь цей пласт принципово «нової» для тих часів музики на сьогоднішній день складає велику цікавість сучасних виконавців, яких вже не задовольняє виконання надвіртуозних творів. Їх цікавить нове естетичне бачення музики віддалених суттєвим проміжком часу. На цьому шляху зустрічаються певні труднощі: малочисельність нотного матеріалу, відсутність відповідного інструментарію та розмиті уявлення про стильові особливості цієї музики. Але є сьогодні музиканти, які значно просунулися на шляху до сучасного автентичного відтворення барокової та класицистської музики.

Виконавська манера гри часів бароко дуже відрізнялась від сучасної. В. Посвалюк пише: «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» [34, с. 115].

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.

Як зазначає В. Посвалюк, початок новій концепції виконання музики бароко був закладений Арнольдом Долмечем. Ним була створена книга *«Інтерпретація музики XVII-XVIII століть»*, яка, на думку науковця, поклала початок відродження автентичного барокового виконавства. Крім цього, А. Долмеч відомий формуванням цілого мистецького руху з відповідною метою, а також вихованням плеяди талановитих послідовників. Його ідеї, як вірно зазначає В. Посвалюк [34], продовжили життя та набули нових властивостей у роботах його учнів: *«Інтерпретація ранньої музики»* та *«Керівництво виконавцям музики бароко»* Р. Донінгтона, *«Практика виконавства старовинної музики»* Ф. Готтхольда, *«Правила музичної інтерпретації в епоху бароко»* Ж. К. Вельйона.

Першою великою монографією, присвяченою історії і теорії трубного виконавства, є двотомна праця Е. Тарра [60; 61]. Автор, як і більшість інших вчених, є не лише виконавцем – трубачем, але й педагогом, видавцем і редактором величезної кількості творів для труби, засновником та директором першого в Європі «Музею труби» у Бад-Сьокінгені (ФРН). В монографії Е. Тарру вдається у яскравій, захоплюючій формі викласти історію труби, поєднавши її з розвитком суспільства. Автор знайомить читача з технікою виготовлення інструментів у різних країнах, інформує про найкращих майстрів і збережених інструментах, наводить цитати з найцікавіших документів.

Вченому (у другому томі, [61]) вдається виокремити окремі національні й регіональні центри трубного мистецтва бароко, які доводить науковими доробками їх представників. Зокрема, він наводить статті М. Крінона (Англія), Е. Хавпенні (Англія), Д. Хумпрайса (Англія), В. Вортмюллера (Німеччина), В. Гоша (Німеччина), Ф. В. Ріделя (Німеччина), В. Бауманна (Швейцарія), Ф. Кернера (Австрія), А. Шнобелен (Італія).

Окремо зауважимо, що усі автори були активними пропагандистами автентичного барокового трубного виконавства. Та свої здобутки вони висвітлюють у наукових статтях. За інформацією Е. Тарра [60]:

- В. Гош у своєму дослідженні вайсенфельської колекції, яка складається з 122 творів, 68 з яких включають трубні партії, не лише підкреслює роль Вайсенфельса, як одного із провідних центрів трубного виконавства, але й звертає увагу на особливості виконання творів Й. С. Баха;
- Питання жанрової специфіки і репертуару знайшли своє відбиття у дослідженнях Д. Альтенбурга, в яких автор розглядає репертуар придворних міських трубачів і баштової музики; Праці Т. Уолкера стосуються ролі труби в італійській опері XVII століття. Їх доповнюють роботи, присвячені становленню барокових жанрів, де труба займає одне із провідних місць, зокрема;
- «Соната в епоху бароко» В. Ньюмена, а також окремі статті й анотації до трубних нотних видань та CD: Крюгера про Д. Фантіні та його сонати для труби й basso continuo; К. Хафнера про Й. М. Мольтера; Е. Тарра про репертуар для труби, створений Д. Тореллі, іспанську музику для труби XVII століття та інші.

На думку В. Посвалюка [34], однією з характерних особливостей виконання штрихів у музиці епохи бароко було те, що гамоподібні пасажі, а також послідовності однакових за висотою звуків виконувалися зі зміною артикуляції.

На цю особливість часто звертають увагу багато сучасних виконавців та педагогів, зокрема вище згаданий, музикант і вчений, який докладно вивчав стилістику та особливості виконання творів тієї епохи – Е. Тарр (США, Німеччина, Швейцарія). Він – один з небагатьох тих, хто виконує барокову музику на інструментах, що відтворені за малюнками та зразками труб тих

часів. Це й є самою головною проблемою сучасного відтворення барокової музики.

На даний час в Україні існують лише декілька таких інструментів у приватних колекціях. В Європі це явище більш розповсюджено, зокрема у Польщі та Німеччині.

Що ж безпосередньо до стану сучасного виконавства на трубах *clarino*, зауважимо, що більшість трубачів, що мають певний досвід в інтерпретації барокової музики використовують мундштуки досить великого розміру з мілкою чашкою і досить гострою кромкою по внутрішньому діаметру.

На сучасних трубах частіше виконують барокову музику та у наш час її виконують на трубі пікколо *in A* та *in B*.

Конструкція труби пікколо, вдвічі коротшої за звичайну трубу *in B*, значно полегшує гру у верхньому регістрі, а тому часто використовується для виконання старовинної музики.

Найвідомішими виконавцями барокових творів в наш час є Моріс Андре (Франція), Едвард Тарр (Німеччина, Швейцарія), Ніклас Еклунд (Швеція). В. Посвалюк надає інформацію, що «...спеціально для М. Андре відомий французький видавець нотної літератури Жан Тільд створив «Колекцію Моріса Андре», до якої увійшли твори для труби А. Альбіноні, К. Ф. Баха, В. Белліні, Ж. Б. Мартіні, К. Тессаріні, Р. Валентіно, Г. Перселла та багато інших» [34, с. 120].

На відміну від сучасного стану даної проблеми в Україні, на Заході таку музику виконують уже досить давно, а останнім часом навіть створюючи спеціальні фестивалі духового виконавства на автентичних інструментах.

Поки що виконання музики бароко не отримало великого поширення. Основною причиною цього є відсутність відповідного інструментарію. Можна сподіватись, що згодом ця проблема вирішиться. Приклади концертної діяльності сучасних музикантів-трубачів дають надію на це.

Висновки до Розділу 1.

1. Друга половина XVII – початок XVIII століття – період остаточної стабілізації ролі труби в музично-виконавській практиці, значних змін у її застосуванні: від функцій сигнального, церемоніального інструмента, сформованого в регламентних рамках музичних ритуалів – до досягнення амплу оркестрового та сольного інструмента.
2. Репрезентація панорамної картини еволюційного розвитку репертуару для труби з опорою на широкий спектр провідних жанрів дозволяє констатувати, що труба була активним учасником становлення класичної системи жанрів інструментальної музики, представлених оперними та кантатно-ораторіальними творами, а також увертюрами, сонатами, концертами. Цей період став «золотою добою» досягнення трубою сольного-концертного амплу.
3. Головним здобутком розвитку мідного духового інструментарію на початок доби бароко став феномен *clarino*, з приводу якого відсутня одностайна позиція науковців. Це й різновид інструменту (спіралеподібна труба), і регістр звучання труби, і особливий стиль виконавства.
4. Сьогоднішній стан автентичного виконання барокової музики на трубах *clarino* натикається на ряд суттєвих та вагомих перепон – це й невелика кількість оригінального нотного матеріалу, й відсутність відповідного інструментарію, й розмиті уявлення про стильові особливості цієї музики.
5. Не дивлячись на певні труднощі, цей напрямок виконавства має потужний потенціал на майбутнє – про це свідчить підвищена цікавість самих виконавців та проведення в Європі спеціальних барокових фестивалів, де виконують твори тих часів на автентичних інструментах.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ Й. НЕРУДИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ БАРОКОВИХ ТА КЛАСИЦИСТСЬКИХ РИС

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Концерту для труби з оркестром Й. Неруди

Для визначення виконавської специфіки творів XVIII ст. нами було обрано Концерт для труби з оркестром Й. Неруди. Автор Концерту – Йоганн Баптист Георг Неруда (1707 – 1780) – композитор чеського походження, який народився в Богемії в родині музикантів. Як пише С. Левін [23], з раннього дитинства композитор навчається грати на скрипці та клавирі. Отримавши гарну освіту він здобуває репутацію віртуоза-скрипаля та диригента в рідній Чехії. Пізніше композитор переїжджає до Німеччині, де стає концертмейстером Дрезденського придворного оркестру.

Композиторський доробок Й. Неруди включає вісімнадцять симфоній, сонати, духовні твори та оперу «*Les Troqueurs*». Однак, провідним жанром у творчості композитора є жанр концерту. Ним було написано чотирнадцять інструментальних концертів для різних складів.

Серед концертів для духових інструментів найбільшою популярністю користується Концерт для труби з оркестром *Es dur*. Як стверджує Ю. Усов, «... спочатку Концерт був написаний для *corno da caccia* («мисливського ріжка»), тобто для валторни з використанням переважно високого регістру. Проте згодом закріпилося виконання концерту для труби *Es dur* соло» [42, с. 36]. Зберігся авторський рукопис цього твору, який нині знаходиться в Національній бібліотеці Праги поруч з іншими творами для латунних інструментів.

Повертаючись безпосередньо до специфіки драматургії Концерту для труби з оркестром Й. Неруди зазначимо, що у творі наочно відчуваються

характерні риси композиторського стилю автора, які нерозривно пов'язані з принципами барокової та ранньокласичної інструментальної музики.

Цей твір складається з трьох частин: *Allegro- Largo-Vivace*, які об'єднують спільна тональність – *Es dur*. Структура Концерту і функції його частин неоднозначні. Він написаний у поширеній в той час циклічній формі, заснованій на тричастинній структурі, в основу якої покладено принцип темпового та тонального контрасту. Але запропонована композитором тональна концепція з незмінним ладом пом'якшує контраст між частинами циклу.

Перша частина – *Allegro* – старовинна концертна форма типу *da capo*. Характерною рисою є те, що ритурнель виконується оркестром, а епізоди – солістом, на такому контрастному співставленні будується вся частина циклу.

Головна тема (ритурнель) – яскрава і піднесена та складається з трьох періодів. Перший – розпочинається з призивних квартових інтонацій, які опатно обрамляють гамоподібні та фігуративні конструкції. Тема другого періоду більш витончена та граційна, побудована на широких стрибках в мелодії, пунктирному ритмі та форшлагах. Третій період наближений до першого.

Перший епізод розпочинається з проведення теми у соліста, яка має традиційну для того часу модуляцію з основної тональності в тональність доміанти (*B dur*). Загалом, сольний тематизм обумовлений специфікою акустичних та технічних можливостей натуральної труби того часу і тієї конструкції.

Вдруге ритурнель проводиться в тональності *B dur*. Перший період теми викладається не повністю, лише перше речення. Знову вступає соліст, починається інтермедія, в якій здійснюється перехід в тональність *c moll*.

В останньому ритурнелі емоційний тон музики значно зростає, чому сприяють: широкий рух мелодії та потужна динаміка, що логічно виливається у кульмінацію частини. Третій епізод соліста є найбільш розгорнутим за рахунок

каденції. Мелодія соліста проходить в основній тональності *Es dur*. Каденція побудована на секвенційнім русі шістнадцятих та тридцять других тривалостей, в яких прослуховуються характерні інтонації усіх тематичних одиниць Концерту.

Завершується перша частина циклу проведенням другого періоду рітурнеля. Затверджується головна тональність.

Друга частина – *Largo* – ліричний центр циклу, що має старовинну двохчастинну форму. Перший розділ (8 + 10 + 3 тт.) занурює у світ меланхолії. Основний принцип розвитку драматургічних подій – секвентне поступове розгортання музичної тканини. Тема у труби будується на висхідних інтонаціях, що додає музиці цієї частини піднесеного настрою. Однотактова каденція в тріольному русі рубато продовжує розвиток мелодії, яку потім підхоплює оркестр. Рух у верхніх голосах поступово затихає, зупиняючись на домінанті, та одразу без перерви звучить Фінал.

Третя частина – *Vivace* найбільш динамічна, виділяється жвавим, моторним характером. На початку частини вказані жарові відмінності *Tempo di minuetto*. За характером та образною сферою вона схожа на фінальні частини циклічних творів В. А. Моцарта та Й. Гайдна. Риси менуету втілюються в музиці тридольним розміром, характерним ритмом та граційними «присіданнями» на сильну долю такту.

У фіналі композитор, як і в першій частині циклу, використовує старовинну концертну форму. Тональність *Es dur*. Урочисто і піднесено звучить рітурнель у виконанні оркестру. Він має квадратну структуру. Тема розпочинається з висхідних стрибків на сексту з опорою на сильну долю такту та трелями наприкінці фрази, далі йдуть моторні пасажі шістнадцятих у скрипок, які потім переходять в подальший секвенційний розвиток. Завершує тему унісонний рух на *forte*.

Інтермедія в партії соліста спочатку повторює головну тему, а далі піддається мотивному та секвенційному розвитку, який приводить в тональність домінанти. Синкопований ритм, «присідання» на сильну долю такту підкреслюють танцювальність та граційність менуету.

Вдруге ригурнель звучить в тональності *B dur*. Структура його зберігається. Другий епізод здійснює перехід до *c moll*, який затверджується в третьому ригурнелі. Інтермедія (третій епізод) спочатку повторює тему першого епізоду в головній тональності, потім відхиляється в *As dur* та *B dur*. Органний пункт на домінанті у низьких струнних посилює нестійку функцію гармонії та передує поверненню головної тональності. Каденція будується на розробці тематичних мотивів секвенційних пасажів шістнадцятих. Завершується концерт урочистим унісонним рухом головної теми в оркестрі та соліста.

Стисло розглянувши загальні контури музичної форми Концерту для труби з оркестром Й. Неруди, звернемо увагу на інші специфічні ознаки драматургії. Проаналізований нами твір з теоретичної точки зору демонструє ряд характерних рис для барокової музики загалом та композиторському стилю автора зокрема: лінійний тип розгортання музичної тканини (за рахунок активізації окремих тематичних одиниць), нашарування каденційних зворотів, рельєфна акцентуація мелодичних ліній, несподіване (афект) вторгнення квазі-каденцій, різноспрямованість руху голосів.

Однак, в Концерті також проявляються тенденції характерні для ранньокласичної доби. Як стверджує Ю. Усов [42], основним принципом формування ранньокласичного концерту стала його взаємодія з симфонією. Головною відмінністю класичного концерту від симфонії стала наявність партії соло інструментів, які стають каталізатором концертного змагання або діалогу.

Так, традиційні принципи барокового концерту, такі як *діалогічність* (М. Лобанова, [24]), *солювання* (С. Скребков, [39]), *принцип гри*

(Є. Назайкинський, [31]), переосмислюються композитором та втілюються в оновленому вигляді.

В Концерті композитор використовує бароковий парний принцип діалогічності (чергування «*tutti – solo*»). Причому, в *solo* розвивається власне ігровий концертний принцип. В цих фрагментах форми дістає розвитку віртуозність. Й. Неруда використовує постійне оновлення тематизму у всіх розділах формоутворення. Драматургічна значимість сольного тематизму виявляє сутність концертного принципу, що полягає у паритеті оркестрового та сольного типів висловлювання. Подібна трактовка *tutti – solo* засвідчує про безперечний погляд в майбутній класицизм.

У першій частині циклу принцип концертування є таким, що організує художнє ціле. В *tutti* проводиться стабільний тематичний і гармонійний матеріал. Завдяки чергуванням *solo – tutti* у ригурнелі поєднуються два принципи – парний і симетрично-концентричний. Ці принципи формотворення дістануть значення типових у майбутньому. Крім того, симетрія проявляється в барочності композиційних розділів *solo – tutti*: проведення *tutti* обрамляють солуючі епізоди.

Концертний принцип розкриває діалог соліста та оркестру. Темброво-динамічний контраст постає як ознака концертного принципу. У середині оркестрової фактури композитор також досягає внутрішньої (тематичної) діалогічності.

В Концерті проявляються ознаки італійського стилю, який найбільш проявляється в другій частині. За характером та образною сферою вона наближена до жанру інструментальної арії. Третя частина ж циклу за семантикою нагадує фінальні частини циклічних творів В. А. Моцарта та Й. Гайдна.

Як бачимо, у жанровому аспекті Концерт для труби с оркестром Й. Неруди поєднує дві жанрові моделі – барочного сольного концерту та

ранньокласичного концерту. Від сольного барочного концерту – оркестровий склад, чергування *solo* і *tutti* на рівні формоутворення.

Характерні ж класичні риси спостерігаються в прояві принципу гри. Формульний тип тематичного мислення Й. Неруди типовий для стилістики ранньокласичного формоутворення. При цьому короткі побудови (2 або 3-тактові) ґрунтуються на функціональній основі *inicio – motus – terminus* (Б. Асаф'єв, [39]), сприяючи створенню архітектоніки твору. Композитор економно використовує тематичні елементи (ритм, мелодику); секвенціювання та варіювання постають принципами розвитку тематизму.

2.2. Сильова інтерпретація Концерту Й. Неруди (на прикладах прочитання сучасними виконавцями)

Сучасних виконавців цікавить нове естетичне бачення музики віддалених суттєвим проміжком часу. На цьому шляху зустрічаються певні труднощі: малочисельність нотного матеріалу, відсутність відповідного інструментарію та розмиті уявлення про стильові особливості цієї музики.

Виконавська манера гри часів бароко дуже відрізнялась від сучасної. 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.

Так, у пошуках створення універсальної інтерпретаційної моделі втілення образного змісту виконавцям потрібно поєднувати як індуктивний, так і дедуктивний методи, враховуючи досвід видатних трубачів сучасності.

В цілому, Концерт для труби з оркестром Й. Неруди демонструє фактуру, в який зашифровано виконавський «ключ» для інтерпретації – це поліфонічне

двоголосся, що поєднує в собі різнотемний та гетерофонний тип розгортання музичної тканини, окрім цього доречно зауважити про наявність латентного багатоголосся різних типів (наприклад, модуляційно-секвентного або остинатно-функційного типів).

Для дотримання стилістики твору в інтерпретації на трубах *clarino* потрібно брати до уваги, що звукоутворення повинно відповідати та бути органічно релевантним до трьох планів будови фактури твору: соло – моноритмічна гомофонія акомпанементу та генерал-бас. Вдалим прикладом гармонійного поєднання різнопланової фактури концерту є виконання Т. Докшицера, який віднайшов баланс між звучанням труби та оркестру.

Беручи до уваги, що наразі відсутня можливість безпосередньо ознайомитися з тогочасними інтерпретаціями Концерту для труби з оркестром Й. Неруди, більшість загальноприйнятих уявлень про його виконання нерідко будуються на власних припущеннях.

Але є певні параметри виконавського вибору, які можна вибудувати на певних історико-теоретичних засадах. Так, на наш погляд слід сконцентрувати увагу на *темброві, артикуляційні, темпові, динамічні та агогічні* аспекти інтерпретації.

Тембр. Для створення чіткого уявлення про темброві принципи бароко для сучасного виконавця необхідно знайомитись з музичними зразками тієї епохи церковного вжитку, звідки вирости інструментальні принципи музикування. Для формування таких уявлень на рівні фізичних відчуттів можна спробувати гру на горні – одному з найдоступніших різновидів прямих безклапанних труб – це дасть можливість уявити, якого звучання потрібно прагнути, щоб інтерпретація Концерту для труби з оркестром Й. Неруди була максимально наближена до барокової стилістики.

Артикуляція. Важливим виконавським аспектом у роботі над бароковою музикою є опанування принципам правильної артикуляції, яка слугує

яскравішому виявленню певного афекту та полягає в майстерному розчленуванні тонів на основі їх взаємозв'язку та використанні різноманітних прийомів, що містяться між головними штрихами *detache* та *legato*.

Так як бароковий нотний текст йде без зазначених в ній артикуляційних рекомендацій автора, то виконавцеві слід творчо й ініціативно заповнити цю «прогалину», спираючись не лише на власну художню інтуїцію, а й на фахову компетентність. Пропонована виконавцем артикуляційна палітра є тим індикатором, який виявляє у грі інтерпретатора його музикальність, професійну майстерність і, звичайно ж, глибоке розуміння стилю інтерпретованого твору. Як пише Б. Диков, «барокова партитура – з її диференціацією і, водночас, гармонійною синхронізацією різних звукових ліній та ще й промовистим кодом – зобов'язує до цього окремо. Під останнім розуміємо одну із художньо аргументованих вимог барокової музичної естетики, яка постулює присутність у музиці тієї доби чітко окресленого мовного кола – декламаційних інтонацій, подеколи й ораторського жесту, «перекладених» на мову музики. Інкрустовані у звукоідеї музичного твору, вони покликані – разом з іншими музично-виразовими засобами – не лише вражати, а й виражати. А інтерпретатор (і паралельно з ним слухач) – не лише відчувати їх, а й розуміти. Увага трубача-виконавця до потенційних можливостей артикуляції саме під цим оглядом змикається з герменевтичним аспектом, із смисловим полем та тлумаченням художньо-поетичної ідеї інтерпретованої композиції» [16, с. 33-34].

В роботі над цим твором сучасному виконавцю-трубачу особливу увагу потрібно приділити, так званому трубному штриху, навчитись грати м'яко с меншою атакою звуку, щоб запобігти перестрибуванню звуків (не тільки на сусідні тони, а навіть на терції і кварта).

Темп. Ще один щабель пізнання та виконавської реалізації трубачем художнього змісту барокової музичної композиції, є темп. Проте в творах цієї епохи практично немає авторських вказівок що до темпу виконання. Щоб

уникнути темпової дезорієнтації, сучасний інтерпретатор повинен враховувати характерні традиції музикування того часу. Виконання барокової музики у темповому відношенні зазвичай має музичні та позамузичні орієнтири. Серед перших – дотримання музичного афекту, найдрібніші тривалості, розмір та кількість акцентів в межах одного такту. Серед позамузичних факторів слід зазначити, що іноді можливі темпові кореляції з огляду на акустику залу та темброві можливості самого інструменту.

Сучасному виконавцю Концерту для труби з оркестром Й. Неруди слід враховувати розбіжності та індивідуальність уявлень між бароковими та сучасними темпами. Абсолютного автентизму виконання мабуть неможливо досягти, оскільки все одно виконання буде осучаснено.

Динаміка. Важливим компонентом музичної виразності та драматургії є динаміка. Партитура Концерту для труби з оркестром Й. Неруди має певний динамічний терасоподібний «сюжет». Тут недопустимо орієнтування на власний розсуд. Потрібно звертати пильну увагу та реагувати на метроритмічні градації, ущільнення та розрідження фактури, рух до теситурних піків та каденційних епізодів. Наприклад, виконання твору Е. Тарром вирізняється витриманістю та самодисципліною, а також виваженим балансом осмисленого та одухотвореного інтонування.

Окремим проблемним завданням для трубача-інтерпретатора, що виконує Концерт, є пошук звуконаслідувальної динаміки (у «співпраці» з артикуляцією), котра була б спроможною імітувати, якщо не ідеально відтворити акустико-динамічні якості труби *corno da caccia*, для якої цей твір написаний.

Агогіка. Сучасному виконавцю Концерту для труби з оркестром Й. Неруди слід прагнути, щоб інтерпретація була максимально наближена до барокової стилістики. Для цього потрібно орієнтуватися на типові агогічні прийоми цієї епохи, на так званий «живий ритм». Його принципи полягають у гнучкому підпорядкуванні законам риторики, втіленим у манері *rubato*. В цьому

творі *tempo rubato* характеризується вільними зрушеннями у партії соліста при незмінному темпі оркестрових проведень, особливо це відчутно в каденціях. Однак, активні ділянки форми Концерту, де розвиток інтенсифікується ритмічно і фактурно, повинні знаходитись «під контролем», не провокуючи емоціонального нагнітання, а з ним і темпового зрушення.

Розглянемо інтерпретацію Концерту для труби з оркестром Й. Неруди у виконанні одного з найвидатніших трубачів ХХ ст. – Тимофія Докшицера.

Концертний репертуар Т. Докшицера досить великий і різноманітний. До його репертуару входили як класичні твори для труби, так і твори, написані спеціально для нього. Серед композиторів, які написали свої твори для Т. Докшицера – М. Вайнберг, О. Арутюнян та О. Пахмутова.

Т. Докшицером було зроблено багато записів на пластинки і компакт-диски. Його творча діяльність великою мірою сприяла визнанням труби як концертуючого інструменту. «Коли слухаєш, як грає Докшицер – писав відомий диригент М. Ермлер – не перестаєш дивуватися природності і простоті його фразування, відточеності форми, різноманітності нюансів» [17, с. 33-34].

Коло музичних (і не тільки музичних) інтересів видатного трубача, одного з провідних теоретиків і практиків світового мистецтва гри на трубі, надзвичайно широкий.

Професор Т. Докшицер – автор декількох книг, в числі яких праця «Шлях до творчості» [17], автобіографічна публіцистична книга «Трубач на коні», методичні посібники «Штрихи на трубі», «З блокнота трубача», та «Метод комплексних занять трубача».

Т. Докшицером виховано багато чудових трубачів. Практично вся група труб оркестру Великого театру складається з його учнів.

Важливо відзначити і той факт, що своєю концертною діяльністю Тимофій Олександрович сприяв новому погляду на виконавство на духових інструментах та відродженню інтересу до автентичного музикування.

Т. Докшицер – автор обробок та численних перекладень для труби творів, зокрема – Концерту для труби з оркестром Й. Неруди.

Інтерпретація Т. Докшицера завжди вирізняється стилістичною точністю, своєрідним, «авторизованим» трактуванням. «Підхопити, сприйняти та розвинути думку, висловлену композитором в тексті твору, зберігши дбайливо основний зміст цієї думки, але і показавши себе в її прочитанні – ось основні принципи виконавського стилю трубача», – відмічає Ю. Усов [42, с. 157].

Т. Докшицер вважає, що виконавський аналіз на рівні вивчення жанрових, стильових і композиційно-драматургічних особливостей твору є найважливішою складовою виконавської стилю. Це – перша і головна риса виконавського комплексу справжнього майстра.

Друга, не менш важлива складова виконавського стилю Т. Докшицера – уважне відношення до композиторським текстовим ремарок. Які вимагають не тільки строго виконання, а й розуміння логіки використання артикуляційно-фразировочних засобів в їх спрямованості на виконавську експресію та надання образності музично-звуковому тексту. Через неї трубач-віртуоз вирішує завдання емоційного відтворення змісту композиторського тексту переводячи його в ранг комунікації в системі «твір – виконавець – слухач».

За словами Т. Докшицера, «виконавський стиль прямо пов'язаний з методикою роботи над твором, починаючи з характеристик стилю епохи його створення і композиторського стилю, виявлених через драматургію і форму, які виконавець повинен втілити, як би пропустити через себе. Творчий акт при цьому цілісний та багатогранний» [17, с. 35].

В цілому виконання Концерту Т. Докшицера вирізняється витриманістю та самодисципліною, а також виваженим балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Такий підхід до виконання твору, в основі якого лежить ретельно продуманий виконавський аналіз, відтворює «повний набір»

інтерпретаційних засобів, відповідних до тематичного і фонового матеріалу партії труби у всіх частинах циклу.

Акцент у виконанні Концерту для труби з оркестром Й. Неруди Т. Докшицер робить на ключових моментах – концептуальному тематизмі і його перетвореннях, сольної каденції, яка в будь-якому концерті містить перетворені волею виконавця головні тематичні імпульси у поєднанні з показом віртуозних можливостей соліста.

Саме в каденціях виконавець виступає не тільки як інтерпретатор, але і як імпровізатор – справжній автор музичного тексту, що створюється по «канві» використаного композитором тематизму. Усі каденції Концерту мають спільні риси, в яких прослуховуються характерні інтонації усіх тематичних одиниць твору. Вони побудовані на агогічному русі пасажів шістнадцятих та тридцять других тривалостей. Найтонші, ледь вловимі звукові нюанси складаються тут в насичену і множинну картину руху емоцій. Окремо, відмітимо, різнобарв'я штрихової палітри, яка з боку виконавця демонструє довершену техніку та майстерність.

За віртуозністю та яскравою образністю тематизму каденції Т. Докшицера можуть зрівнятися з кращими зразками скрипкових або фортепіанних каденцій. Залишаючись один на один зі слухачем протягом тривалого часу, виконавець демонструє всі свої технічні та кантиленні якості, зберігаючи при цьому єдину образну лінію.

Для дотримання стилістики твору в інтерпретації на *corno da caccia* Т. Докшицер спирається на певний динамічний терасоподібний «сюжет», звертаючи пильну увагу на метроритмічні градації, ущільнення та розрідження фактури, рух до теситурних піків та каденційних епізодів. У його грі присутня вища цілісність, феноменальна всеохопність усіх живих мікродинамічних відхилень єдиним динамічним «обручем». Тим-то й зумовлюється, зокрема,

узгодження динаміки початку та кінця Концерту: повнозвучна та яскрава, яка включає повернення наприкінці твору до вихідної динамічної константи.

Загальний динамічний образ твору у Т. Докшицера ретельно продуманий, і так би мовити, інтелектуально забарвлений. Це викликає у слухача не лише повну довіру до виконання, а й вище естетичне переживання – як музики Концерту, так і творчо-індивідуального «вимовляння» її інтерпретатором.

Оскільки, твір написаний для труби *corno da caccia*, то виконавець прагне максимально точно відтворити акустико-динамічні якості цієї труби своєму виконанні. Т. Докшицер ставить собі за мету пошук звуконаслідувальної динаміки, яка у «співпраці» з артикуляцією могла б імітувати ясне звучання труби *corno da caccia*.

Виконавець віднаходить баланс між звучанням труби та оркестру за рахунок гармонійного поєднання різнопланової фактури концерту: соло – моноритмічної гомофонії акомпанементу та генерал-басу.

Інтерпретація Т. Докшицера в темповому аспекті вирізняється вольовою наснагою, внутрішньо заданою від перших же звуків активним пульсом

Щодо артикуляційних особливостей виконання Концерту, то Т. Докшицер і тут залишається вірний обраній інтерпретаційній моделі, налаштованій на об'єктивний ракурс інтонування авторського тексту. Це феноменальна ритмічна точність та артикуляційна рельєфність: ясно цензурований ямбічний мотив, в міру акцентований сильний час у долі, вчасне і закруглене «знаття» мотивного закінчення на слабому часі. Так гармонійно сполучаються у виконавця артикуляційна пластичність і графіка мотивного малюнку, що є показником тонкого відчуття барочного стилю.

Агогічний аспект, якого не омине у своїй інтерпретації жоден музикант при виконанні Концерту, мусить бути стилістично виваженим, обачно застосованим. Т. Докшицер, спираючись на типові агогічні прийоми цієї епохи, на так званий «живий ритм», досягає інтерпретації Концерту, яка максимально

наближена до барокової стилістики. Його виконання виявляє надзвичайну самодисципліну, витриманість, послуговуючись принагідно виразовими агогічними нюансами, жодним чином не переступає заявленого від початку темпового курсу.

Активні ділянки форми Концерту, де розвиток інтенсифікується ритмічно і фактурно, знаходиться у нього «під контролем», не провокуючи емоційного нагнітання, а з ним і темпового зрушення. Дивовижним є у його грі баланс осмислено-інтелектуального й одухотвореного інтонування як цілої композиції, так і найдрібнішої її частки, де кожен звук, промовистий і ґрунтовний, «виспіваний» до кінця – без спеціальних відтягнень чи темпового форсування фрази, усіляких *accelerando*.

Висновки до Розділу 2.

1. Сучасних виконавців цікавить нове естетичне бачення музики віддалених суттєвим проміжком часу. Виконавська манера гри часів бароко дуже відрізнялась від сучасної. Тому у пошуках створення універсальної інтерпретаційної моделі втілення образного змісту виконавцям потрібно поєднувати як індуктивний, так і дедуктивний методи, враховуючи досвід видатних трубачів сучасності.
2. Проаналізований нами Концерт для труби з оркестром Й. Неруди у жанровому аспекті поєднує дві жанрові моделі – барочного сольного концерту і ранньокласичного концерту. Традиційні принципи барокового концерту, такі як діалогічність, солювання, принцип гри, переосмислюються композитором та втілюються в оновленому вигляді.
3. Оскільки, наразі відсутня можливість безпосередньо ознайомитися з тогочасними інтерпретаціями Концерту для труби з оркестром

Й. Неруди, то виконання твору повинно будуватися на певних історико-теоретичних засадах з використанням таких параметрів виконавського вибору, як *темброві, артикуляційні, темпові, динамічні* та *агогічні* аспекти інтерпретації.

4. Теоретичний та виконавський аналіз твору дозволяє віднайти власний зашифрований виконавський «ключ» до інтерпретації, який будується на дотриманні стилістичних особливостей барокової та ранньокласичної доби та дозволяє виділити наступні *принципи музикування на трубах clarino, corno da caccia* – відповідність темпових кореляції з огляду на відмінності між бароковими та сучасними темпами; оволодіння прийомами правильної артикуляції; дотримання певної терасоподібної динаміки; формування уявлень про тембр, виходячи з специфічних можливостей самого інструменту; втілення агогічних прийомів, характерних для *tempo rubato*.
5. Для створення більш чіткого уявлення про інтерпретацію для сучасного виконавця необхідно знайомитись з музичними зразками тієї епохи, зокрема, церковного вжитку, звідки вирости інструментальні принципи музикування барокової доби.
6. Для виявлення автентичних принципів музикування нами була розглянута інтерпретація Концерту для труби з оркестром Й. Неруди у виконанні одного з найвидатніших трубачів ХХ ст. – Т. Докшицера. Його виконання Концерту вирізняється витриманістю та самодисципліною, а також виваженим балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Таким чином, такий підхід до виконання твору демонструє позицію ретельно продуманого виконавського аналізу, що відтворює «повний набір»

інтерпретаційних засобів, згідних тематичним і фонового матеріалу партії труби у всіх частинах циклу.

7. Оскільки, твір написаний для труби *cornò da caccia*, то виконавець прагне максимально точно відтворити акустико-динамічні якості цієї труби своєму виконанні. Т. Докшицер ставить собі за мету пошук звуконаслідувальної динаміки, яка у «співпраці» з артикуляцією могла б імітувати ясне звучання труби *cornò da caccia*.
8. В темповому аспекті інтерпретація Т. Докшицера вирізняється вольовою наснагою, внутрішньо заданою від перших же звуків активним пульсом.
9. Спираючись на типові агогічні прийоми, на так званий «живий ритм», Т. Докшицер досягає інтерпретації Концерту, яка максимально наближена до барокової стилістики. Його виконання виявляє надзвичайну самодисципліну, витриманість, послуговуючись принагідно виразовими агогічними нюансами, жодним чином не переступає заявленого від початку темпового курсу.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТ Й. ГУММЕЛЯ: УСТАЛЕННЯ РИС КЛАСИЦИСЬКОГО ЖАНРУ

3.1. Концерт для труби з оркестром E-dur Й. Гуммеля: композиційна структура

На зламі XVIII – XIX століть жанр інструментального концерту отримує нове наповнення, що позначилось на застосуванні нових художніх образів, трансформуванні форми і фактурного викладення, пошуках нових технічних прийомів і тембрального звучання.

Естетика інструментального концерту цієї доби полягала в протиставленні героїчного і ліричного, соліста й оркестру, насиченість звучання яких протягом століття неухильно зростала. Стильовий дуалізм концертного жанру, що виявлявся у пошуках новацій музичного висловлювання і технічних прийомів, поступової психологізації художніх образів, не відкидаючи класичних структур, яскраво проявився в концертних творах композиторів австро-німецької традиції.

Для визначення виконавської специфіки творів класицистської доби ми обрали яскравий зразок концертного жанру – Концерт для труби з оркестром Й. Гуммеля.

Його автор – Йоганн Непомук Гуммель – австрійський композитор і піаніст-віртуоз, народився 14 листопада 1778 року в Братиславі. Як пише С. Левін [23], вже в три роки у майбутнього композитора виявилися музичні здібності, а в п'ять в подарунок від батька він отримав своє перше маленьке фортепіано, яке зберігав до самої смерті. У 1786 – 1788 роках Й. Гуммель стає учнем В. А. Моцарта. З 1793 року композитор переїжджає до Відню. В той час його батько займав місце музичного директора театру. Дослідник вказує, що

Й. Гуммель брав уроки контрапункту у Й. Альбрехтсбергера – одного з вчителів Л. Бетховена, займається співом у А. Сальєрі.

А в 1795 році він займається з Й. Гайдном, який ближче познайомив його з органом. За словами Ю. Усова, «хоча в ці роки Й. Гуммель як піаніст рідко виступав у приватних колах, він вважався вже в 1799 році одним з найзнаменитіших віртуозів свого часу, його гра на фортепіано, з висловлювань сучасників, була неповторною, і навіть Л. Бетховен не міг зрівнятися з ним» [42, с. 156].

У 1804 – 1811 роках за сприянням Й. Гайдна Й. Гуммель обіймав посаду придворного музиканта. Після п'ятирічного перебування у Відні в 1816 році він був запрошений в Штутгарт в якості придворного капелмейстера.

Через три роки композитор перебирається в Веймар. Місто, поряд з некоронованим королем поетів Й. Гете, отримало в особі Й. Гуммеля, нову зірку. Біограф композитора М. Беніовський пише про той період: «Побувати в Веймарі і не послухати Гуммеля означає те ж саме, що побувати в Римі і не побачити папу». До нього стали приїжджати учні з усього світу. Його слава викладача музики була така велика, що сам факт бути його учнем мав велике значення для подальшої кар'єри молодого музиканта Серед учнів Й. Гуммеля – Ф. Мендельсон, Ф. Шоберлехнер, Ю. Бенедикт» [цит. за 23, с. 45].

У Веймарі Й. Гуммель досяг піку своєї європейської слави. Тут він зробив справжній ривок після безплідних в творчому відношенні років в Штутгарті. В цей період він створює Сонату *fis-moll* для фортепіано, тріо *D-dur* для фортепіано та квінтет для фортепіано *es-moll*.

Також в цей час композитор пише знаменитий септет *C-dur*, який вперше з великим успіхом був виконаний 28 січня 1816 року баварським королівським камерним музикантом Й. Раухом на домашньому концерті. Пізніше він був названий найкращим та досконалим твором Й. Гуммеля. За словами німецького композитора та піаніста Г. фон Бюлова – це «кращий зразок змішання двох

музичних стилів, концертного і камерного, які є в музичній літературі» [цит. за 23, с. 46].

С. Левін [23] відмічає, що останній період творчості Й. Гуммеля почався з септету *C-dur*. Композитор все частіше сам обробляв свої твори для різних складів оркестру, оскільки, як і Л. Бетховен, не довіряв цю справу іншим особам.

В останні роки свого життя композитор багато виступає з концертами в якості піаніста та диригента в найбільших містах Чехії, Німеччини, Франції та Росії. Своє останнє концертне турне – до Відня – він зробив разом з дружиною в лютому 1834 року.

Останні тижні свого життя він провів за обробкою струнних квартетів для фортепіано Л. Бетховена, які йому замовили в Лондоні, де він мав намір їх видати. Хвороба виснажувала композитора, сили повільно покидали його, і він не зміг здійснити свої наміри. 17 жовтня 1837 року Й. Гуммель помер в Веймарі.

Музика Й. Гуммеля являє собою перехід від класицизму до романтизму. Чільне місце в його творчості посідає фортепіанна музика, відмінними рисами якої є віртуозність, сентиментально-романтичний характер і витонченість мелодики.

Творча спадщина композитора охоплює понад 125 музичних творів, серед яких – 9 опер, 5 балетів, 3 меси, 7 концертів для фортепіано з оркестром, фортепіанний септет до мажор «*Militär-septet*», 9 сонат для фортепіано, 8 сонат для скрипки і фортепіано, Концерт для фагота з оркестром фа мажор та безліч п'єс для фортепіано, в тому числі 11 сонат, рондо, фантазії, етюди та ін.

Проте самим відомим твором композитора є Концерт для труби з оркестром *Es-dur*. Цей Концерт було написано спеціально для труби А. Вайдінгера, винайденої у 1792 році *Klappen trompete*. За словами, Ю. Усова, «новий клапанний механізм, створений винахідником дозволив розширити діапазон інструменту та використовувати хроматичний звукоряд» [42, с. 156].

Таким чином, написаний Й. Гуммелем Концерт не лише показав нові регістрові можливості труби нового типу але і розкрив закладений в ній потенціал використання найвіддаленіших тональностей.

Першим твором композитора для клапанної труби стало Тріо *C-dur* для фортепіано, скрипки та труби, виконане А. Вейдінгером в січні 1803 року. Після успіху Тріо, Й. Гуммель склав ще один твір для нового інструменту – Концерт для труби з оркестром *Es dur*.

Однак, цей твір не був опублікований за життя композитора. Як пише М. Беніовський, у Лондоні в Британському музеї збереглася в одному екземплярі партитура з його автографом: «Концерт для труби з клапанами, створений Й. Н. Гуммелем з Відня, композитором та головним диригентом князя Естергазі» [цит. за 23, с.48]. В кінці третьої частини концерту рукою композитора помічено: «Закінчив 8 грудня 1803 року вперше був виконаний в Генуї трубачем Вейдінгером». Передбачалося, що Й. Гуммель написав цей концерт для застільної музики князя Естергазі до нового 1804 року [цит. за 23, с. 48].

Однак подальша доля цього твору склалася не дуже вдало. Як пише С. Левін [23], коли в 40-х роках XIX століття труби і корнети були оснащені більш технологічно досконалыми вентиляними механізмами, то так звані, клапанні труби були відсунуті на узбіччя музичної індустрії як застарілі разом з їх репертуаром, який включав в себе концерти Й. Гайдна та Й. Гуммеля. Так, Концерт був забутий на 150 років до 1958 року. Коли студент Єльського університету, М. Дебскі, раптом виявив в запасниках бібліотеки рукопис, потенційно придатний для виконання на трубі.

Знову твір прозвучав на концертній естраді у виконанні А. Гіталла в оригінальному ключі *Es dur* на трубі *in C*. Ним також була зроблена редакція першого сучасного друкованого видання концерту (1959) і перший аудіозапис в 1964 році.

Для того, щоб зробити концерт зручнішим для виконання на сучасних трубах *in B*, концерт часто видають в транспонованій версії на півтону вниз – в тональності *Es dur*. У наступні роки, слідом за новаторською записом та публікацією твору під редакцією А. Гіталла, концерт міцно увійшов в репертуар трубачів всього світу.

Склад оркестру включає: 1 флейту, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторни, литаври та струнні.

Концерт складається з трьох частин з контрастним зіставленням темпів швидко – повільно – швидко: *Allegro con spirito* – *Andante* – *Rondo*.

I і III частини написані в основній тональності – *Es dur*, II частина в тональності гармонічної субдомінанти – *a moll*.

Характерним для музичного розвитку першої частини концерту є принцип, що лежить в основі цього жанру – принцип діалогічності (М. Лобанова, [24]). Він простежується в змаганні між оркестром і солістом, в доповненні та вільному переходу музичного матеріалу з однієї партії в іншу.

Перша частина – *Allegro con spirito*, сонатна форма. Відповідно до принципу подвійної експозиції композитор викладає музичний матеріал спочатку в оркестрі, а потім у соліста. Відривається концерт звучанням закличного мотиву в tutti оркестру, який інтонується в унісон на тоніці.

З затакту розпочинається запальна Головна партія, яка ґрунтується на широких стрибках паралельних секст у струнних і дерев'яних духових інструментів. Висхідні гамоподібні пасажі у скрипок надають музиці моторності та активності. Лаконічний фанфарний мотив служить основою другого елемента ГП.

Побічна партія, що йде в тональності домінанти – *H dur*, мало контрастує з головною. Її відрізняє деяка граціозність і витонченість. Вона проводиться у струнних інструментів.

Головна партія у соліста також будується і розвивається на фанфарнім мотиві. Але на відміну від оркестрового викладу, тема у труби отримує більший мелодійний розвиток.

Побічна партія – примхлива з великою кількістю форшлагів мелодія звучить у соліста на тлі мірного акомпанементу струнних і перегуків дерев'яних духових інструментів. Заключна партія вносить в музичний рух енергійність і моторність. Вона поєднує в собі елементи як головної, так і побічної партії. Загалом експозиція постає перед нами як одне ціле і відрізняється вольовим, спрямованим вперед характером.

Розробка коротка, динамічна, будується на видозмінених головної, побічної та заключної партіях. Починається з теми головної партії (8 тактів). Стрімкий ритмічний рух – це ні що інше, як призовні характерні трубні сигнали, які призводять до основної тональності – *C dur*. Потім проходить тема на матеріалі побічної партії. Вона спочатку звучить у соліста, потім імітується в оркестрі. Заключна партія модулює в тональність домінанти *H dur*.

У репризі головна і побічна партії традиційно проходять в основній тональності *Es dur*, що ще більше зближує їх між собою. Велике місце в репризі відведено заключній партії. Велика кількість прикрас, пасажів восьмих, шістнадцятих і тріолей в партії соліста дозволяють продемонструвати технічну майстерність виконавця. Поступово вольові мотиви починають переважати, виливаючись у заключну коду, яка обрамляє першу частину концерту. Вона стисла за об'ємом, але тим самим резюмує усі емоційні перипетії першої частини Концерту.

Друга частина – *Andante* – ліричний центр циклу. За жанром нагадує романс. Форма – двучастна безрепризна. Ділиться на два розділи – мінорний (*a moll*) та мажорний (*A dur*).

Виразна, широкого дихання мелодія височіє на тлі остинатного тріольного акомпанементу у струнних. Вона отримує розвиток за допомогою

тематичного варіювання і секвенцювання, зберігаючи при цьому сам інтонаційний імпульс на всьому своєму протязі.

Третя частина – **Фінал** – витриманий в традиційній формі рондо. Тут, як і в першій частині циклу виділено принцип діалогічності, в якому оркестр відповідає солістові.

Нестримна енергія, чіткий пунктирний рух притаманний музиці заключній частині циклу. Дослідник творчості композитора Ян Пірсон вважає, що в легкому та життєрадісному фіналі концерту композитор приховав невеликий жарт — цитату маршу з опери Л. Керубіні «*Les Deus Journees*», яка була добре відома тогочасному слухачеві [цит. за 42, с. 146].

Тема-рефрен звучить у соліста, потім її підхоплює оркестр (струнні та дерев'яні духові інструменти). В її основі лежить проста моторна мелодія, вона урочиста і святкова.

Перший епізод в тональності домінанти (**H dur**) проходить у труби при підтримці струнних інструментів. Звучать переклички в оркестрі.

Другий епізод, являє собою просту тричастинну форму. Основна тема звучить в *e moll*, потім йде серединний розділ розвиваючого типу та реприза. Завершується Концерт проведенням теми-рефрену на *ff*, який повертає до піднесеного, урочистого настрою.

Як бачимо, проаналізований нами Концерт для труби з оркестром *Es dur* Й. Гуммеля є типовим зразком концертного жанру першої третини XIX ст. – перехідного періоду, якому властиве поєднання класичних і романтичних стильових ознак.

За музичною мовою і формою та використанням мелодійних і віртуозних можливостей інструменту, він багато в чому перегукується з творами віденських класиків, зокрема, Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Так, у Концерті вплив В. А. Моцарта відчувається у виразній і співучій мелодиці; техніці мотивної розробки; яскраво вираженому діалозі виконавця й оркестру тощо.

Разом із тим, художнім образам гуммелівського концерту притаманний новий романтичний характер, що поєднував ліричну задушевність, емоційну піднесеність та драматичний пафос, в ньому відчуваються сміливі пошуки в області фактури, де віртуозність поєднується з витонченою романтичною манерою письма.

До класичних рис у даному циклі відносяться:

- 1) усталена тричастинна форма циклу із традиційним співвідношенням тем та частин за характером;
- 2) прозора, не перенасичена фактура оркестрового супроводу;
- 3) використання у партії соліста переважно дрібної техніки, основаної на так званих загальних формах руху (гамоподібні пасажі та різноманітні фігурації);
- 4) узгоджене співвідношення сольної та оркестрової партій (почерговий вступ, прийом «діалогу» у проведенні тем, відсутність конфліктності між партіями соліста й оркестру);
- 5) використання варіаційного, мотивного, імітаційного розвитку та елементів поліфонічного типу (зокрема наявність скритого двоголосся у фіналі Концерту).

Поряд із цим зазначений Концерт має багато структурно-семантичних, мовно-тематичних і виконавських ознак, які передують появі творів романтичного типу. Це, зокрема:

- 1) посилення драматичного напруження та симфонізація музичної тканини;
- 2) хроматизація тематизму та гармонії (не тільки задля емоційної напруженості та динамічності викладення тематизму, а й для демонстрації віртуозних можливостей соліста);

3) використання нетипового для класичних творів тонального плану (зіставлення основної тональності з тональностями третього ступеня або однойменною, використання тональностей далекого ступеня спорідненості);

4) відхід гармонії всього твору від класичних зразків: використання тривалих послідовностей доміантових та зменшених гармоній без розв'язання, різних затримань при розв'язуванні нестійких гармоній тощо.

Таким чином, спираючись на класичні прийоми композиції та музичного висловлювання, Концерт збагатився новими виразними засобами і технічними прийомами, що відповідали романтичному світовідчуттю. Характерними ознаками циклу стали емоційно-психологічна заглибленість художніх образів, віртуозний, так званий «блискучий стиль» гри, а також зростання ролі кантилени.

Творчому втіленню композиторського задуму, внутрішнього світу автора сприяло впровадження різноманітних виконавсько-технічних прийомів, імпровізаційності викладу, пошуки нових тембральних якостей звучання. Нове осмислення комунікативної моделі «соліст — оркестр», прагнення до поетизації образів, мелодійної гнучкості та віртуозного блиску стали основоположними принципами творчості композитора.

3.2. Продовження традиції clarino у сучасному виконанні Концерту для труби з оркестром Es dur Й. Гуммеля

Протягом другої половини ХХ століття автентична практика інтенсивно розвивалася, залучаючи старовинну музику в культурне життя Європи. Якщо в 1970-і роки увага вчених та музикантів-автентистів переважно зосереджувалася на особливостях сприйняття різних стилів і фундаментальних закономірностях, пов'язаних з психологією композиторської творчості, то до початку ХХІ століття був накопичений великий фактичний матеріал, пов'язаний з вивченням

різноманітних документальних джерел, спостереженнями і експериментами в сфері виконавської творчості.

У музичному виконавському мистецтві сьогодні простежується особливий інтерес до відродження автентичних традицій музикування на трубах *clarino*. Однак, сучасні виконавці-трубачі неминуче стикаються з проблемами, пов'язаними зі специфікою автентичного відтворення барокової музики. Це і малочисельність нотного матеріалу, і відсутність відповідного інструментарію, і розмиті уявлення про стильові особливості цієї музики.

Продовження традицій музикування на трубах *clarino* розглянемо на прикладі Концерту для труби з оркестром *E dur* Й. Гуммеля.

Природа музичної інтерпретації вимагає від виконавців прийняття обґрунтованих рішень щодо таких музичних понять, як *тембр*, *артикуляція*, *темп*, *агогіка* та *динаміка*, які втілюють притаманні риси стилю композитора, та демонструють ряд характерних рис класичної доби.

Крім звичайних технічних складнощів, нотний текст Концерту викликає ряд питань щодо його музичного тлумачення. Багато питань зачіпає Е. Тарр [61] у своєму науковому виданні першої друкованої версії концерту в оригінальній тональності *E dur* в 1972 році. На думку дослідника, при виконанні Концерту трубачам бажано звернути увагу на такі ключові аспекти інтерпретації, як темп, лад, орнаментика та на особливості виконання каденцій.

Темп. Й. Гуммель не поставив маркування темпу в своєму Концерті для труби 1803 року, але він почав позначати темп в своїх більш пізніх фортепіанних сонатах. Як Жан-П'єр Марті показав у своєму дослідженні, «Позначення темпу у Моцарта», правильні темпи можуть бути виведені шляхом порівняння маркування робочого темпу з його розміром, ритмічним значенням пульсації мелодії, і швидкістю найдрібніших ритмічних підрозділів [цит. за 61, с. 169].

Це пояснює незвичайну будову другої частини *Andante* і поява в ній різаного ключа *alla breve*. Так, четвертні ноти, які є основою метричної організації цієї частини поєднуються з фразуванням насиченим половинними нотами, що створює ефект неквапливого розгойдування музичного руху.

Сьогодні майже всі сучасні друковані видання Концерту змінили первісний розмір другої частини з розміру дві чверті до розміру чотири чверті, що, в загальному, більш зручно для сучасного прочитання твору.

Швидкість третьої частини, за задумом композитора, повинна бути такою, щоб дозволити виконавцю чисто програвати лінію мелізмів та тридцять других тривалостей. Маючи на увазі то, що темп фінальної частини повинен бути повільнішим за першу частину.

Й. Гуммель в своєму трактаті для фортепіано 1828 року розкриває глибокі уявлення про темп та створює свою таблицю з тридцяти двох позначень темпу. Він вибудовує музичні терміни в послідовності від повільного до швидкого темпу. Очевидно, що Й. Гуммель виставляючи темп для першої частини, *Allegro Con Spirito*, мав на увазі дуже швидкий темп.

Хоча темп третьої частини Концерту в рукопису вказується лише як *Rondo* (до речі, в багатьох редакційних виданнях темп додатково позначається як *Allegro*), ритмічні зміни, здається, нав'язують більш повільний темп для фіналу, ніж в першій частині.

За словами, Е. Тарра [61], композитор у своєму фортепіанному трактаті високо оцінив метроном в якості корисного інструменту для композиторів при установці точних темпів їх творів (для вирішення подібних проблем), та рекомендував пристрій в якості цінного інструменту для навчання ритму.

Тональність Концерту. Оригінальна тональність концерту *E dur*, проте сучасних редакціях часто можна зустріти Концерт в транспонованому вигляді – в тональності *Es dur*.

З огляду на той факт, що останні чотири записи в списку (з хронологічної точки зору) всі були в оригінальній тональності *E dur*, і що ще в двох записах були використані клапанні труби, здається, що сьогодні виконавці знову схиляється до історичного оригіналу.

Незважаючи на той факт, що видання Е. Тарра видало Концерт для труби в оригінальній тональності *E dur* лише в 1972 році, перше енциклопедичне видання «Новий словник музики і музикантів» (the New Grove Dictionary of Music and Musicians) помилково позначило концерт Й. Гуммеля, як написаний в редакції самого композитора в тональності *Es dur*. Помилка була згодом виправлена в другому виданні «Нового словника музики і музикантів» в 2001 році.

Е. Тарр [61] в своїй методичній праці рекомендує трубачам, які звикли виконувати Концерт в сучасній обробці *Es dur*, вивчити можливості твору також в оригінальному ключі *in E dur*. Існують безліч прекрасних друкованих видань і аудіозаписів даного твору в транспонованій версії, і музиканти, звичайно, не повинні відмовлятися від можливості грати Концерт Й. Гуммеля тільки тому, що це не оригінальна тональність.

Порівнюючи аудіозаписи Концерту, випущені за останні роки ми бачимо, що виконання твору в оригінальній та в сучасній редакції розподіляється приблизно порівну. Слід зазначити ще той факт, що композитор використовує у творі ноту *fis* малої октави в такті 119 та педальну ноту *E* в такті 245 в першій частині. На клапанній трубі можливо було зіграти такі низькі ноти, і кілька трубачів виконавців на клапанній трубі в своїх останніх записах демонструють нам ці низькі ноти.

Так як, доступ до інструменту *in E* може бути проблематичним, виконання концерту на трубі *in C* є хорошим компромісом, оскільки низькі ноти доступні і звучання буде досить близько до оригінального звучання клапанної труби. Додатковий виклик трубачам створюють і кілька губних

трелей на трубі *in C*, що може створити додаткові труднощі для деяких виконавців. Звичайно, на трубі *in E* аплікатура і впевненість в звуковидобуванні мають деякі переваги, але такі інструменти не настільки поширені і популярні, як труби *in C*, так що деякі музиканти приносять в жертву низькі ноти.

Орнаментика. Виконавці, бажаючи прикрасити скромні мелодичні лінії в Концерті мають бути досить обережними у виконанні прикрас, дотримуючись рамок строгого класичного музичного смаку.

Такі прикраси, як форшлаги, морденти та групето повинні бути досить легкими та витонченими наскільки це можливо. Е. Тарр [61] з цього приводу зауважує, що перекреслені форшлаги повинні гратися з сильною долею, а не раніше. Однак, перекреслені форшлаги мають бути коротшими, за не перекреслені форшлаги.

Ще одне питання виникає з приводу розшифровки трелей. Спираючись на відомості трактату Й. Гуммеля по фортепіано, ми можемо зробити висновок, що трелі необхідно починати з основної, а не з верхньої ноти, якщо форшлаг зверху спеціально не позначений композитором.

На думку, Е. Тарра [61], хоча Концерт для труби був написаний за 23 роки до написання цього трактату, та сам Концерт був написаний не для фортепіано, трель, що починається з основної ноти приємно відповідає незворушній елегантності музики Й. Гуммеля шляхом зменшення дисонансу. Так, у нотному виданні Е. Тарра, в кінці другої частини Концерту трелі в тактах 58 та 61 є напівтоновими.

Також спірним моментом для дослідників творчості композитора є хвилясті лінії другої частини Концерту. В тактах 218-221 твору над хвилястими лініями не має спеціального позначення «*TR*». Е. Тарр [61] доводить, спираючись на сучасні Й. Гуммелю трактати для дерев'яних духових інструментів, що такі хвилясті лінії, швидше за все, вказують на пальцеве

тремоло (наприклад, альтернативу між 0 і 2 + 3 на клапанної трубі), яке можна було б легше зіграти на клапанної трубі.

Ю. Усов вважає, що «це може вказувати на трель та на інтенсифікацію звуку, ймовірно, на свого роду, вібрато, тому що Й. Гуммель в інших трелях ставить «*TR*» перед хвилястою лінією» [42, с. 86].

D. Smithers [60] на користь цієї думки знаходить підтвердження в трактаті Ф. Джемініані для скрипки, де, наприклад, використання просто хвилястої лінії позначає вібрато.

Знову ж таки, в своєму трактаті для фортепіано, Й. Гуммель використовує знак хвилястою лінії для «неправильної» трелі або вібруючої ноти, та рекомендує, щоб вони гралися з основної ноти. З іншого боку, ці інструкції були написані Й. Гуммелем для фортепіано в 1828 році, вже після того, як він написав свій концерт для труби.

Порівнюючи аудіозаписи та публікації Концерту стикаємося з широким спектром думок з цього питання. З усіх прослуханих записів найбільш популярних виконавців, більшість солістів інтерпретують хвилясті лінії, як різного роду трелі.

Каденції. Незважаючи на те, що Й. Гуммель був визнаним майстром імпровізацій та автором знаменитих довгих каденцій для фортепіанних концертів В. А. Моцарта, каденції для свого концерту композитор не виписав. Однак в сучасних друкованих виданнях зустрічаються ретельно виписані каденції. Зокрема, під редакцією Т. Докшицера, каденції являють собою розгорнуті конструкції імпровізаційного характеру, в яких репрезентовано основні тематичні образи всіх частин циклу. Вони будуються на секвенційних проведеннях пасажів шістнадцятих та тріолей.

З огляду на широкий діапазон інтерпретацій та опублікованих видань Концерту для труби Й. Гуммеля за останні роки, не дивно, що і аудіозаписи твору відображають вражаючу відмінність в подачі матеріалу.

Репрезентація аудіозаписів виконавців ХХ – ХХІ століття яскраво показує еволюцію інтерпретацій Концерту Й. Гуммеля. Найбільш помітні відмінності між виконавцями ми спостерігаємо в темпі виконання третьої частини, в манері виконання хвилястих ліній у другій частині. У сфері творчих прикрас можна виділити запис Дж. Уоллеса в 1994 році. Також вражає елегантність виконання М. Берінбаума на записі від 1972 року. Запис 2001 року У. Агнас поєднує в собі освіжаючу суміш стилістичної дійсності і індивідуального стилю. Щодо каденцій, то ми можемо її почути в віртуозному записі Т. Докшицера.

У світлі такого великого розмаїття інтерпретацій цього твору ми можемо бачити, як завдяки Концерту Й. Гуммеля високо піднявся статус труби як класичного інструменту в кінці двадцятого століття.

Розглянемо, більш докладніше, інтерпретацію Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля у виконанні одного з найвідоміших трубачів ХХІ ст. – Сергія Накарякова.

Він домігся вражаючого успіху, сміливо порушуючи усталені правила виконання класичної музики на трубі. За незвичайну тембральну яскравість гри його називають «Паганіні труби», а в 1997 році видання *«Music und Theater»* назвало С. Накарякова «Карузо труби».

С. Накаряков народився в Горькому (Нижній Новгород) в 1977 році. Дуже рано почав навчатися грі на фортепіано. З дев'яти років почав вчитися грі на трубі під керівництвом свого батька. Як пише, К. Арутюнян, «поштовхом до цього послужила почута у виконанні Тимофія Докшицера платівка з органними прелюдіями І. С. Баха (перекладення для органу і труби). Практично відразу він звернув на себе увагу, виступаючи на різних музичних конкурсах молодих виконавців» [7, с. 23].

К. Арутюнян [7] відмічає, що у 1991 році він домігся великого успіху на Фестивалі Іво Погореліча в Бад-Ворісхофене. У серпні того ж року він дебютував з Литовським камерним оркестром на фестивалі в Зальцбурзі, а через

рік був запрошений на Шлезвіг-Гольштейнський музичний фестиваль, де удостоївся нагороди *Prix Davidoff*.

В даний час Сергій Накаряков грає в найпрестижніших залах світу, включаючи Голлівуд-боул в Лос-Анджелесі, Лінкольн-центр в Нью-Йорку, Королівський Фестиваль-хол та Королевський Альберт-хол в Лондоні. Виступає з сольними концертами та на фестивалях у багатьох європейських країнах та США.

Серед виконуваних та записаних творів слід відзначити твори для труби з оркестром та труби з фортепіано. Концерти – Й. Гайдна, Й. Гуммеля, Й. Неруди, А. Арутюняна, В. А. Моцарт, Дж. Бізе, Н. Паганіні, А. Де Фальи, Н. Римського-Корсакова, А. Гедіке, К. М. Вебера (перекл. партії фагота), Г. Телемана (перекл. партії гобоя), Ф. Мендельсона, П. Чайковського та А. Вівальді (перекл. партії віолончелі), обидва концерти Р. Штрауса, написані для валторни, Д. Гершвіна «Рапсодія в стилі блюз», Ж-Б. Арбана «Венеціанський карнавал», «Інтродукція і Рондо каприччиозо» К. Сен-Санса та багато іншого.

Крім цього, С. Накаряков майстерно володіє грою на флюгельгорні, виконуючи на цьому дивовижному інструменті різні перекладання, і тим самим розширює художній і технічний потенціал флюгельгорна.

За словами, К. Арутюнян [7], з 1992 року С. Накаряков починає співпрацювати з фірмою звукозапису *TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL (WARNER)*, де майже кожен рік виходить його новий диск. У 2007 і 2010 роках виконавець брав участь в щорічному міжнародному музичному фестивалі «*Crescendo*». В 2009 році С. Накаряков записав диск «*The trumpet concerts*» (з оркестром «Віртуози Москви» під керуванням В. Співакова). Він представляє собою перекладення для труби та флюгельгорна та отримав від французького журналу «*Repertoire*» найвищу оцінку.

Диск «*Elègie*», записаний разом з Вірою Накаряковою (сестрою виконавця), включає знамениті романтичні твори для голосу та фортепіано, аранжовані для труби та фортепіано.

Розглянемо, більш докладніше, його інтерпретацію Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля в записі 1993 року (*TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL*). Виконавець зупиняє свій вибір на транспонованій тональності Концерту – *Es dur*.

В цілому виконання Концерту С. Накарякова вражає невимушеною віртуозністю та легкістю, а також надзвичайною артикуляційною точністю та довершеністю форми, балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Для дотримання стилістики твору в інтерпретації на трубах *clarino* С. Накаряков спирається на ретельно продуманий виконавський аналіз, втілений «повним набором» інтерпретаційних засобів партії труби у всіх частинах циклу.

Акцент, у виконанні Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля С. Накаряков робить на ключових моментах – контрастному співставленню тематизму і його перетвореннях, сольної каденції, яка в будь-якому концерті містить перетворені волею виконавця головні тематичні імпульси у поєднанні з показом віртуозних можливостей соліста.

Загальний динамічний образ твору у виконанні С. Накарякова є ретельно продуманим і, так би мовити, інтелектуально забарвленим. В основі його лежить контраст динамічних красок, характерний для музики класичної епохи.

Оскільки твір написаний для труби *clarino*, то виконавець прагне максимально точно відтворити акустико-динамічні якості цієї труби своєму виконанні. С. Накаряков віднаходить певну звуконаслідувальну динаміку, яка у «співпраці» з артикуляцією імітує ясне звучання труби *clarino*.

Інтерпретація Концерту С. Накарякова в агогічному аспекті є стилістично виважена, максимально наближена до класичної стилістики. Вона виявляє надзвичайну самодисципліну та витриманість, послуговуючись принагідно

виразовими агогічними нюансами, зокрема в імпровізаційних частинах форми, таких як каденції, жодним чином не переступає заявленого від початку темпового курсу.

Окремо хочеться відмітити унікальний тембр звучання труби в його виконанні, який вирізняється особливою ясністю, поетичністю, вокальною природою виконання. «Він з такою легкістю і досконалістю володіє інструментом, що здається, ніби він співає, говорить та розповідає» – пише про виступи С. Накарякова російський диригент В. Співаков [цит. за 7, с. 23].

Сам виконавець з цього приводу висловлює думку, що труба є інструментом дуже тембрально багатим, який заслуговує іншого ставлення. «Мені пощастило, що з дитинства зі мною займався тато, який сам по професії не трубач, а піаніст. Він зміг мені прищепити інше відношення до цього інструменту, що вберегло мене від існуючих стереотипів. Мені здається, що тембр труби може наближатися до звучанням людського голосу, віолончелі та багатьох інших духових інструментів», відмічає С. Накаряков [цит. за 7, с.23 – 24].

Такий підхід до трактовки інструменту співзвучний с традиціями епохи бароко та традицій музикування на трубі *clarino*, зокрема.

Темп першої частини, зазначений як *Allegro con spirito* в виконанні С. Накарякова набуває ще більшої динамічності та руху. Головна партія в основі якої лежить призивна інтонація кварта, звучить яскраво та піднесено, задаючи тон всій частині циклу. Окремо, слід відзначити філігранну нюансировку та фразування мелодії в партії соліста. Так, тема у партії соліста будується контрастних елементах, посилених динамічно та фактурно. Побічна партія у виконанні С. Накарякова вирізняється більш граційним, танцювальним характером. Виконавець, бажаючи прикрасити скромні мелодичні лінії Концерту досить вільно використовує орнаментику (форшлагги, морденти та

групето), однак причому, не виходячи за рамки строгого класичного музичного смаку.

Друга частина – *Andante* в інтерпретації С. Накарякова має схвильований, проникливий характер. Виразна, широкого дихання мелодія у партії соліста нагадує кращі зразки романсової музики. Саме в цій частині він демонструє свої кантиленні навички, добиваючись в звучанні інструменту тембру, подібного до звучання людського голосу. Хвилясті лінії в мелодії виконавець інтерпретує як різного роду трелі.

Фінал – *Rondo* С. Накаряков виконує в досить жвавому темпі. В заключній частині циклу соліст демонструє з віртуозною легкістю та нестримною енергією чіткий пунктирний рух, притаманний музиці. Тема соліста в основі, якої лежить цитата маршу з опери Л. Керубіні «*Les Deus Journees*» – урочиста та моторна.

Окремо хочеться сказати про каденції Концерту. Виконавець досить вільно імпровізує, демонструючи при цьому свою блискучу, довершену техніку. Каденції являють собою розгорнуті конструкції, основані на тематичному матеріалі. Вони будуються на секвенційних проведеннях віртуозних пасажів шістнадцятих, тридцять других тривалостей та тріолей.

Висновки до Розділу 3.

1. На зламі XVIII – XIX століть жанр інструментального концерту отримує нове наповнення, що позначилось на застосуванні нових художніх образів, трансформуванні форми і фактурного викладення, пошуках нових технічних прийомів і тембрального звучання. Стильовий дуалізм концертного жанру, що виявлявся у пошуках новацій музичного висловлювання і технічних прийомів, поступової психологізації художніх образів, не відкидаючи

класичних структур, яскраво проявився в концертних творах композиторів австро-німецької традиції.

2. Теоретичний аналіз Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля дозволяє зробити висновок, що він є типовим зразком концертного жанру першої третини ХІХ ст. – перехідного періоду, якому властиве поєднання класичних і романтичних стильових ознак.
3. До класичних ознак можна віднести: усталену тричастинну форму циклу із традиційним співвідношенням тем та частин за характером; прозору, не перенасичену фактуру оркестрового супроводу; використання у партії соліста переважно дрібної техніки, основаної на так званих загальних формах руху; узгоджене співвідношення сольної та оркестрової партій.
4. До романтичних ознак відносяться: посилення драматичного напруження та симфонізація музичної тканини; хроматизація тематизму та гармонії; використання нетипового для класичних творів тонального плану; відхід гармонії всього твору від класичних зразків: використання тривалих послідовностей домінантових та зменшених гармоній без розв'язання тощо
5. Протягом другої половини ХХ століття автентична практика інтенсивно розвивалася, залучаючи старовинну музику в культурне життя Європи. У музичному виконавському мистецтві сьогодення простежується особливий інтерес до відродження автентичних традицій музикування на трубах *clarino*. Однак, сучасні виконавці-трубачі неминуче стикаються з проблемами, пов'язаними зі специфікою автентичного відтворення барокової музики. Це і малочисельність нотного матеріалу, і відсутність відповідного інструментарію, і розмиті уявлення про стильові особливості цієї музики.

6. Продовження традицій музикування на трубах *clarino* було розглянуто на прикладі інтерпретації Концерту С. Накаряковим. Виконавський аналіз твору дозволяє зробити висновок, що його виконання будується на дотриманні стилістичних особливостей класичної доби, а саме: врахування темпових кореляції з огляду на відмінності між класичними та сучасними темпами; оволодіння прийомами правильної артикуляції; дотримання контрастної динаміки; втілення уявлень про тембр, виходячи з специфічних можливостей самого інструменту; застосування агогічних прийомів, характерних для *tempo rubato*.

ВИСНОВКИ

Станом на сьогодні вивчення європейської традиції виконавства на трубі є вельми актуальним питанням, над вирішенням якого працюють сучасні музикознавці та представники українських та зарубіжних виконавських шкіл. Процес актуалізації та популяризації виконавства на безклапанних натуральних трубах, який набирає обертів у концертній практиці провідних європейських музичних установ, потребує введення та усвідомлення у науковий обіг барочних та класицистських музичних цінностей, з метою практичного збагачення та виконавського втілення уяви про історично віддалені мистецькі реалії.

Друга половина XVII – початок XVIII століття – період остаточної стабілізації ролі труби в музично-виконавській практиці, значних змін у її застосуванні: від функцій сигнального, церемоніального інструмента, сформованого в регламентних рамках музичних ритуалів – до досягнення амплуа оркестрового та сольного інструмента.

Репрезентація панорамної картини еволюційного розвитку репертуару для труби з опорою на широкий спектр провідних жанрів дозволяє констатувати, що труба була активним учасником становлення класичної системи жанрів інструментальної музики, представлених оперними та кантатно-ораторіальними творами, а також увертюрами, сонатами, концертами. Цей період став «золотою добою» досягнення трубою сольного-концертного амплуа.

Головним здобутком розвитку мідного духового інструментарію на початок доби бароко став феномен *clarino*, з приводу якого відсутня одностайна позиція науковців. Це й різновид інструменту (спіралеподібна труба), і регістр звучання труби, і особливий стиль виконавства.

Маючи на меті визначення виконавської специфіки концертного жанру для труби з оркестром XVIII ст., нами були поставлені та успішно вирішені наступні завдання:

1. окреслено особливості конструкційно-артикуляційної будови натуральних та клапанних труб;
2. розглянуто специфіку виконавсько-технічного втілення барокової та класицистської музики на трубі;
3. проаналізовано технологічні та художні аспекти обраних для дослідження творів;
4. здійснено композиційно-драматургічний аналіз концертних творів Й. Неруди та Й. Гуммеля;
5. визначено стильову та виконавську динаміку розвитку трубного виконавства на прикладах обраних творів.

У музичному виконавському мистецтві сьогодення простежується особливий інтерес до відродження автентичних традицій музикування на трубах *clarino*. Масштабний та надзвичайно цікавий пласт музики для труби епохи бароко привертає до себе значну кількість виконавців і слухачів. Дедалі очевиднішою стає загальноєвропейська тенденція до відродження самого духу традиційного музикування. З ростом інтересу до живого звучання старовинної музики у відповідному інтер'єрі склалася традиція проведення концертів в музеях, виставкових залах, бібліотеках, палацах та храмах.

Найпоширенішою практикою є виконання на сучасних клапанних трубах барокових творів, які збереглися в нотах до сьогодні. Оптимальним «ключем» до вирішення цього питання став надсучасний тренд мідного виконавства – виконання цих творів на інструментах, відтворених сучасними майстрами за ескізами та малюнками архівних матеріалів.

Таким чином, оскільки, наразі відсутня можливість безпосередньо ознайомитися з тогочасними інтерпретаціями Концерту для труби з оркестром

Й. Неруди та Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля, то виконання цих творів повинно будуватися на певних історико-теоретичних засадах з використанням таких параметрів виконавського вибору, як *темброві, артикуляційні, темпові, динамічні та агогічні* аспекти інтерпретації.

Теоретичний та виконавський аналіз творів дозволяє віднайти власний зашифрований виконавський «ключ» до інтерпретації, який будується на дотриманні стилістичних особливостей барокової та ранньокласичної доби та дозволяє виділити наступні *принципи музикування на трубах clarino*:

1. відповідність темпових кореляцій з огляду на відмінності між бароковими, класичними та сучасними темпами;
2. оволодіння прийомами правильної артикуляції;
3. дотримання певної терасоподібної динаміки;
4. формування уявлень про тембр, виходячи з специфічних можливостей самого інструменту;
5. втілення агогічних прийомів, характерних для *tempo rubato*.

Проаналізований нами Концерт для труби з оркестром Й. Неруди у жанровому аспекті поєднує дві жанрові моделі – барочного сольного концерту і ранньокласичного концерту. Традиційні принципи барокового концерту, такі як діалогічність, солювання та ігровий принцип, переосмислюються композитором та втілюються в оновленому вигляді.

С виконавської точки зору, нами були виявлені такі принципи автентичного музикування, як опора на барокові традиції інструменталізму; врахування темпових відмінностей старовинних та сучасних темпів; втілення уявлень про тембр, виходячи з специфічних можливостей самого інструменту; оволодіння прийомами правильної артикуляції; пошук звуконаслідувальної динаміки, яка має максимально точно відтворити акустико-динамічні якості звучання труби *clarino*; дотримання традицій агогічних зрушень, характерних для *tempo rubato*.

Теоретичний аналіз Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля дозволяє зробити висновок, що він є типовим зразком концертного жанру першої третини XIX ст. – перехідного періоду, якому властиве поєднання класичних і романтичних стильових ознак. Класичні ознаки проявляються в усталеній тричастинній формі циклу із традиційним співвідношенням тем та частин за характером; в прозорій, не перенасиченій фактурі оркестрового супроводу; в використанні у партії соліста переважно дрібної техніки, основаної на так званих загальних формах руху; в узгодженому співвідношенні сольної та оркестрової партій. Романтичні ознаки – в посиленні драматичного напруження та симфонізації музичної тканини; хроматизації тематизму та гармонії; використанні нетипового для класичних творів тонального плану; в відході гармонії всього твору від класичних зразків: в використанні тривалих послідовностей домінантових та зменшених гармоній без розв’язання.

Виконавський аналіз твору дозволяє зробити висновок, що його виконання повинно будуватися на дотриманні стилістичних особливостей класичної доби, а саме: врахування темпових кореляції з огляду на відмінності між класичними та сучасними темпами; оволодіння прийомами правильної артикуляції; дотримання контрастної динаміки; втілення уявлень про тембр, виходячи з специфічних можливостей самого інструменту; застосування агогічних прийомів, характерних для *tempo rubato*.

Здійснивши детальний аналіз обраних творів, можна визначити, що сучасний стан автентичного виконання барокової музики на трубах *clarino* натикається на ряд суттєвих та вагомих перепон.

Це, по-перше, проблема вибору інструментарію. Необхідне знання особливостей і різновидів інструментів XVII – XVIII століть, в тому числі реконструйованих і одночасно пристосованих для використання в концертній практиці сьогодення – іншими словами, створених в наш час, але призначених для виконання давньої музики.

По-друге, це проблема репертуару, хоча і не дійшов до нас у всій своїй повноті, проте представляє все ж величезний масив творів, створених кількома поколіннями європейських композиторів.

Третя важлива проблема полягає в розумінні специфіки різних жанрів епохи бароко, ролі даного інструменту в умовах того чи іншого жанрового контексту, а також його функцій не тільки в плані художнього використання, але і у всьому різноманітті його побутування.

Четвертою надзвичайно суттєвою проблемою є стиль епохи з усіма можливими нюансами: внутрішньої періодизації, відзнаками композиторських і виконавських шкіл і традицій, відмінностей в застосуванні імпровізації, орнаментики тощо.

Як продовження попередньої виникає нова, п'ята проблема, яка полягає у визначенні поняття «автентичного виконання» у співвіднесенні його з сприйняттям сучасної людини і людини епохи бароко.

Не дивлячись на певні труднощі, цей напрямок виконавства має потужний потенціал на майбутнє – про це свідчить підвищена цікавість самих виконавців та проведення в Європі спеціальних барокових фестивалів, де виконують твори тих часів на автентичних інструментах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Духовое исполнительство средневековой Европы. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М.Лисенка, 2005. Вип. 6. С. 138-142.
2. Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2002. Вип. 3. С. 126-141.
3. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. *Учебное пособие*. Київ: НМАУ ім. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
4. Апатский В. Очерки истории духового исполнительства. Прошлое и проблемы наших дней. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2003. Вип. 4. С. 103-114.
5. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: ТОВ Задруга, 2012. 408 с.
6. Арбан Ж. Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне. Москва: Музыка, 1988. 450 с.
7. Арутюнян К. Сергей Накаряков – «Карузо труби». *Международная жизнь*, Москва. 2019, № 6. С. 23 – 27.
8. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
9. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2000. 344 с.
10. Бровко М. Мистецтво як естетичний феномен. Київ: Віпол, 1999. 239 с.
11. Вар'янюк О. Культурно-історичні передумови становлення барокової трубної сонати в жанровому просторі камерно-інструментальної музики кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст. *Вісник Прикарпатського університету:*

- Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2007. Вип. 10-11. С. 281-284.
12. Вовк Р. *Портрети корифеїв*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 225 с.
13. Газарян С. *В мире музыкальных инструментов*. Москва: Просвещение, 1989. 129 с.
14. Герцман Е. *Инструментальный каталог Поллукса. Из истории инструментальной культуры: сб. научн. трудов*. Ленинград: ЛГИТТИК им. Н. Черкасова, 1988. С. 7-30.
15. Гишка І. *Формування амбушура трубача (традиції та базинг). Дослідження*. Львів: ЗУКЦ, 2002. 136 с.
16. Горюхина Н. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1970. 315 с.
17. Диков Б. *О штрихах духовых инструментов. Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 182-211.
18. Докшицер Т. *Путь к творчеству*. Москва: Муравей, 1999. 210 с.
19. Захарова О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
20. Кобець І. *Основи навчання гри на трубі*. Київ: Музична Україна, 1985. 77 с.
21. Конрад Н. *О барокко. Избранные труды. История*. Москва: Наука, 1974. 361 с.
22. Котляревский И. *Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания*. Київ: Музична Україна, 1983. 158 с.
23. Круль П. *Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації*. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 2019 с.

24. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. 264 с.
25. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 237 с.
26. Луб В. К вопросу о специфике игры на родственных инструментах (трубах различных строев). *Теория и практика игры на духовых инструментах*. Київ: Музична Україна, 1989. С. 64-67.
27. Медушевский В. О музыкальных универсальных универсалиях. О понятиях редуцированной и развернутой формы. Композиция и драматургия. С.С. Скребков. *Статьи и воспоминания*. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 176-212.
28. Модр А. Музыкальные инструменты. Москва: Госмузиздат, 1959. 268 с.
29. Морозов А. Проблемы европейского барокко. *Вопросы литературы*. – 1968. № 12. С. 122.
30. Мочурад Б. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2005. 185 с.
31. Мочурад Б. Стиль кларіно в жанровому просторі раннього сонатного циклу. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. Вип. 20. С. 97-102.
32. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
33. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Київ: Мистецтво, 1981. 288 с.
34. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Сов. композитор, 1975. Вып. 14. С. 177-201.
35. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі в Україні. *Посібник*. Київ: КНУКіМ, 2006. 368 с.

- 36.Посвалюк В. Оркестрова література для труби. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. В. Лисенка, 2005. Вип. 6. С. 169-172.
- 37.Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. Сборник 32. 210 с.
- 38.Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX вв. Москва: Музыка, 1979. 148 с.
- 39.Пушкарев В. Труба – пикколо в современной исполнительской практике. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва: Музыка, 1991. Вып. 10. С. 116-130.
- 40.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 447 с.
- 41.Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
- 42.Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах. Рівне: Перспектива, 1994. 168 с.
- 43.Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 206 с.
- 44.Усов Ю. К интерпретации Концерта для трубы с оркестром И. Н. Гуммеля. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 84-97.
- 45.Федосов Е. Музыка барокко и классицизма. Москва: Музыка, 1986. 154 с.
- 46.Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
- 47.Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
- 48.Цюлюпа С. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Нова педагогічна думка: наук.-метод. журн.* 2011. № 4. С. 168-172.

- 49.Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва: Музыка, 1975. 351 с.
- 50.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
- 51.XVII век в диалоге эпох и культур. Материалы научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения». Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. 136 с.
- 52.Dahlqvist R. Bidrag Till Trumpeten Och Trumpetspelets Historia: Fran 1500-Talet Till Mitten Av 1800-Talet Med Sarskild Hansyn Till Perioden 1740-1830. Goteborg: Musikvetenskapliga institutionen, 1988. 637 p.
- 53.Donington R. Baroque music: Style and performance. New York, 1982. 198 p.
- 54.Gurlitt C. Geschichte des Barockstoes, Rococo und des Klassizismus. Stuttgart: Barenzeiter Verlag, 1926. Bd. I-III. 163 s.
- 55.Hiestand-Schnellmann J. Die Trompete. Instrumente und Dokumente vom Barock bis zur Gegenwart. *Glareana*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1985. S. 37-41.
- 56.Monk C. The older brass instruments: cornett, trombone, and trumpet. London: Eulenburg, 1961. 85 p.
- 57.Remsen E. Study of the Natural Trumpet and its Modern Counterpart. University of Southern California, 1960. 242 p.
- 58.Ridley E. Wind instruments of European art music. London: Macdonald, 1974. 215 p.
- 59.Smith D. A short history of the trumpet. *The Instrumentalist*. 1972. P. 20-25.
- 60.Smithers D. The music and history of the baroque trumpet before 1721. London: Novello, 1973. 350 p.
- 61.Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz: Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. Vol. I. 128 p.

62. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 1999. Vol. II. 96 p.