

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

Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного  
диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**РЕКОНСТРУКЦІЯ ВИКОНАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА ТРУБИ  
У НОВІТНЮ ДОБУ**

Магістерська робота  
**Антохи Олега Андрійовича**  
Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри  
Романюк І. А.

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



Антоха О. А.

ХАРКІВ – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТРУБА ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ БАРОКО</b>	
1.1. Труба як предмет дослідницького розгляду	8
<i>1.1.1. Труба в сімействі мідних духових інструментів: генеза та еволюція інструмента (органологічний аспект)</i>	8
<i>1.1.2 Мистецтво гри на трубі: історіографія наукових джерел</i>	15
1.2. Виконавство на трубі в контексті музичної культури доби Бароко	20
<i>1.2.1. Художньо-естетичні принципи доби Бароко</i>	20
<i>1.2.2. Бароковий звуковий ідеал труби</i>	24
1.3. Барокове виконавство на трубі: жанрова система, видатні персоналії	29
Висновки до Розділу 1	35
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА ТРУБИ У НОВІТНЮ ДОБУ</b>	
2.1 Відродження барокових традицій музикування на трубі у Новітню добу	37
<i>2.1.1. Історія реконструкції барокового інструментарію</i>	37
<i>2.1.2. Технічні та інтерпретаційні аспекти виконавства барокової музики на трубі</i>	41
2.2 Концерт <i>D-dur</i> для труби, струнного оркестру та <i>basso continuo</i>	
Г. Ф. Телемана як зразок барокового інструментального концерту для труби: досвід виконавського аналізу	44
<i>2.2.1 Жанр інструментального концерту Бароко: генеза та різновиди</i>	
<i>2.2.2 Г. Ф. Телеман. Концерт D-dur для труби: досвід композиційного аналізу</i>	48
<i>2.2.3 Компаративний аналіз двох інтерпретацій Концерту Г. Ф. Телемана: Моріс Андре та Ніклас Еклюд</i>	53
Висновки до Розділу 2	62
<b>ВИСНОВКИ</b>	63
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	67
<b>ДОДАТКИ</b>	74

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Процес відродження старовинної музики, насамперед барокової, котрий розпочався ще в період першої третини ХІХ століття, ставить перед музичною наукою і практикою цілий ряд складних питань, особливу необхідність у вирішенні яких потребують насамперед виконавці. Їхня мета – інтерпретація творів доби Бароко з максимально можливою відповідністю у сучасних реаліях, яка, однак, пов'язана з художньо-естетичними особливостями і досить специфічними музично-виконавськими проблемами. Йдеться, зокрема, про досягнення труби як феномена музично-виконавської культури Бароко, а саме: вибір інструментарію та репертуару, розуміння стилю епохи, а також різних самобутніх жанрів доби Бароко і ролі труби в контексті цих жанрів.

**Об'єкт дослідження** – мистецтво гри на трубі, **предмет** – виконавська специфіка як складова реконструкції барокового музикування на трубі у Новітню добу (друга половина ХХ – ХХІ століття).

**Мета дослідження** – виявити особливості реконструкції виконання творів доби Бароко для труби у Новітню добу.

Поставлена мета зумовила досягнення наступних **наукових завдань** дослідження:

- розглянути генезу та еволюцію труби в сімействі мідних духових інструментів з урахуванням органологічного аспекту;
- систематизувати наукові та навчально-методичні джерела, пов'язані з мистецтвом гри на трубі;
- проаналізувати феномен трубного виконавства в контексті музичної культури доби Бароко, виявити бароковий звуковий ідеал труби;
- охарактеризувати барокове виконавство на трубі (жанрова система, видатні персоналії);

- розглянути особливості відродження традиції барокового музикування на трубі, історію реконструкції інструментарію, починаючи з XIX століття до тепер;
- виявити технічні та інтерпретаційні особливості реконструкції виконавства барокової музики на трубі;
- розглянути Концерт *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана як зразок барокового інструментального концерту;
- здійснити компаративний аналіз двох інтерпретацій у виконанні Моріса Андре (1974) та Нікласа Еклюдда (1996) Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана.

**Матеріалом дослідження** слугують нотний текст Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана та аудіозаписи виконавських версій Моріса Андре (*Maurice André*, Франція) та Нікласа Еклюдда (*Niklas Eklund*, Швеція).

**Методологія дослідження.** Методологічну основу праці становить комплексний підхід до вивчення обраної теми із поєднанням наступних методів:

*органологічний* – націлений на розгляд специфіки труби в сімействі мідних духових інструментів (особливостей конструкції та способу звукоутворення);

*історико-культурологічний* – залучений для відтворення епохально-стильового контексту і особливостей барокової музики для труби;

*стильовий* – забезпечує виявлення прикметних стильових констант доби Бароко, стильової приналежності аналізованого музичного зразка та барокового звукового ідеалу труби;

*жанровий* – визначає типові ознаки барокових жанрів (зокрема, інструментального концерту як жанрової моделі музичної культури західноєвропейської традиції);

*інтерпретаційний* – пов'язаний із вивченням специфіки виконавської

стилістики, а також аналізу виконавської інтерпретації обраного твору у контексті засадничих принципів аутентичного виконавства барокової музики;

*структурно-функціональний* – дозволяє погляд на аналізований музичний твір як цілісність з урахуванням образного змісту та музичної драматургії;

*компаративний* – застосовуваний для порівняльних характеристик різних виконавських інтерпретацій Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г.Ф. Телемана;

*системний* – необхідний для цілісного підходу у вивченні заявленої проблематики.

**Теоретична база дослідження** складається з наукових розробок з наступних напрямків:

- *органології* – І. Барсова [3], Ф. Бейт [71], В. Богданов [5], С. Левін [26], С. Проскурін [53, 54], Д. Рогаль-Левицький [56], А. Розенберг [58], Ю. Тарарак [61], Е. Тарр [82], Ю. Усов [62 – 65], М. Чулак [67];

- *мистецтва гри на мідних духових інструментах* – Ж. Б. Арбан [2], А. Бучнєв [6], Т. Докшицер [14 – 16], В. Луб [30], О. Плохотнюк [47], В. Подольчук [48], В. Посвалюк [49 – 52], Ю. Усов [64, 65], Ф. Фаркас [66];

- *теорії та методики виконавства (зокрема, барокового виконавства) на духових інструментах* – О. Вар'янюк [7,8], Р. Далквіст [73], Т. Докшицер [14,15], А. Качмарчик [22], П. Кюрчак [72], Г. Ейборн [75], С. Проскурін [53, 54], В. Посвалюк [49 – 52], Е. Тарр [80 – 83];

- *теорії стилю та жанру в музиці (в тому числі, виконавський стиль та стильових констант доби бароко)* – Б. Віппер [10], Н. Ескіна [70], Е. Заварський [85], О. Захарова [17], Н. Зейфас [18], В. Качмарчик [22], А. Кудряшов [25], Т. Ліванова [27], М. Лобанова [28 – 29], В. Медушевський [31 – 33], М. Міхайлов [34], Є. Назайкінський [43, 44], В. Носіна [46], С. Проскурін [54], В. Рабей [55], М. Тараканов [60], В. Холопова [68];

- інтерпретології (дослідження з історії, теорії виконавства та інтерпретації) – О. Вар’янюк [7,8], Є. Гуренко [13], Т. Докшицер [14, 16], Н. Корихалова [24], М. Лобанова [28 – 29], В. Москаленко [36, 37], Є. Назайкінський [43, 44], В. Посвалюк [49, 51, 52], С. Проскурін [53, 54], М. Тараканов [60];

- аутентичного виконавства (інтерпретація барокової музики) – Н. Алексєєва [1], О. Вар’янюк [7, 8], Ж.-К. Вейлхан [84], Л. Гюттлер [76], Т. Докшицер [14, 16], Р. Донінгтон [74], В. Качмарчик [22], В. Посвалюк [51], С. Проскурін [53, 54], Е. Тарп [80, 81, 82, 83].

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у дослідженні феномену реконструкції барокового виконавства на трубі у кінці ХХ – ХХІ століть в інтерпретаційному аспекті (з урахуванням технічних та інтерпретаційних особливостей виконання музики доби Бароко на трубі): на прикладі порівняльного аналізу двох інтерпретацій Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана у виконавських версіях Моріса Андре (Франція) та Нікласа Екльонда (Швеція).

**Практичне значення отриманих результатів** дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню художньо-естетичних та виконавських принципів інтерпретація творів доби Бароко у наш час. Результати магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Виконавсько-педагогічна майстерність», а також у педагогічній та виконавській практиці (з метою полегшення розуміння трубачами технічних та інтерпретаційних аспектів у виконанні барокової музики на трубі, задля успішного досягнення художніх та естетичних цілей у її виконавстві тощо).

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження було оприлюднено автором у доповідях на двох конференціях: І міжнародній конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих

науковців» (1–3 квітня 2021 року); та II міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17–18 травня 2021 року). За матеріалами дослідження підготовано наукову статтю на тему: «Реконструкція виконання барокової музики на трубі (на прикладі Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана у виконавських версіях Моріса Андре та Нікласа Екльюнда)».

**Структура дослідження** включає Вступ, два Розділи, п'ять підрозділів, Висновки, Список використаних джерел та Додатки, що містять фотоматеріали. Загальний об'єм магістерської роботи становить 78 сторінок, з них основного тексту – 65 сторінок. Список використаних джерел містить 85 джерел, з них 15 – іноземною мовою.

## РОЗДІЛ 1

### ТРУБА ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ БАРОКО

#### 1.1. Труба як предмет дослідницького розгляду

##### *1.1.1. Труба в сімействі мідних духових інструментів: генеза та еволюція інструмента (органологічний аспект)*

Труба – це інструмент сімейства мідних або мундштучних духових інструментів, що має зігнутий циліндричний порожнистий корпус та розтруб на кінці. Порівняно з іншими мідними духовими інструментами, труба має найвищий звуковий діапазон.

Духові інструменти з'явилися ще за часів первіснообщинного ладу у людському суспільстві – це підтверджується археологічними знахідками (примітивні флейти, виготовлені з кісток або мушлей), а тому їх можна вважати найпершим різновидом музичних інструментів, що створила людина. Труба як невід'ємна складова духових, є одним з найбільш стародавніх музичних інструментів. Перші згадки про найбільш древні інструменти подібного типу датуються приблизно 4 тисячоліттям до н. е. Труби існували у арсеналі більшості стародавніх цивілізацій: у Стародавньому Єгипті, Китаї, Римі та Елладі тощо, і використовувалися у більшості випадків як сигнальні інструменти або для військових та святкових ходів – така роль була відведена трубі протягом багатьох століть.

Щодо технологічних особливостей та матеріалу, з якого виготовляли труби, вже в стародавні часи існувала технологія виготовлення інструмента з єдиного цільного листа металу, а у добу Бароко, майстри виготовляли інструменти з міді або латуні та інших благородних металів. Така технологія виробництва надавала можливість реміснику витратити набагато менше часу на виготовлення труби і забезпечувала строгість і міцність форми. Це було вагомим чинником враховуючи те, що раніше не було спеціального обладнання, яке залучається сьогодні при виготовленні музичних

інструментів (машин, верстатів і інших приладів), і труби виготовлялися вручну. Тому закономірно, що на це відводилося дуже багато часу тяжкої і наполегливої, але водночас кропіткої витонченої праці [57].

За своєю будовою труба є довгою трубкою циліндричної форми, яку згинали для того, щоб надати виключно зручну і компактну форму. Конструкція була розроблена таким чином, що трубка розширювалася у розтруба і звужувалася у мундштука. Така будова труби надавала інструментові потужний стійкий тембр, можливість гри в високому діапазоні і яскравий звук. При виготовленні труби майстер повинен був точно дотримуватися розрахунків, як самої довжини трубки, так і ступеня розширення розтруба. Недотримання цих умов призводило до неточного строю і неякісного тембру інструмента.

У добу Середньовіччя трубачі були обов'язковими членами війська, бо тільки вони могли за допомогою сигналу швидко передати наказ командуючого іншим підрозділам війська, що знаходилися на відстані. Мистецтво гри на трубі вважалося елітним через свою складність та відповідальність, – таким чином, гру на трубі опановували лише ті, хто успішно проходив спеціальний відбір. У мирний час труби все одно були вкрай затребувані у різноманітних заходах: жоден лицарський турнір або святкова хода не могли обійтися без урочистих сигналів труб, а у великих містах існувала традиція так званої «баштової музики». «Баштові» трубачі сповіщали про прибуття високоповажної персони, зміну часу доби (виконуючи роль «живого» годинника), наближенні до міста ворожої армії та ін. До речі, у багатьох містах Європи збереглася традиція (в Україні – у Львові вона була відроджена) трубачів сповіщати певний час доби з міської ратуші.

На рубежі Середньовіччя та Ренесансу відбуваються деякі удосконалення у конструкції труб, внаслідок чого, поступово зростає інтерес до цього інструмента.

Як відомо, у добу Бароко, у творчості багатьох композиторів важливу роль починають відігравати духові інструменти, а з мідних духових особливо слід відзначити трубу. Хоча вона ще з часів стародавніх цивілізацій відігравала важливу роль у громадському житті, тим не менш труба не виходила за рамки фанфарного та сигнального інструмента та виконувала відповідні функції.

І. Барсова у своїй дослідницькій праці про оркестр повідомляє, що батьківщиною оркестру була Італія, а перші оркестри кінця XVI століття не мали постійного складу інструментів і мало нагадували теперішні оркестри опер або філармоній. Оркестри перших опер у XVII столітті склалися з чембало, теорб, лютень, кількох віол та духових. Однак, через деякий час роль духових інструментів у оркестрах збільшується, а до оркестрів починають долучатись на регулярній основі гобої, флейти, фаготи, труби та цинки (корнети). В оркестрах, що виконували ораторії у церквах, окрім труб, зайняли гідне місце також і тромбони з литаврами [3, с. 82].

С. Левін вказує, що з появою перших оркестрів у італійській опері спектр призначення труби починає розширюватись, зокрема, завдяки видатному італійському композитору Клаудіо Монтеверді (1567 – 1643). Його значення для того часу неможливо переоцінити — його творчість відкрила принципово нове розуміння музичних меж і можливостей, і хоча його реформаторство більше було пов'язано і безпосередньо торкнулося струнних інструментів, духові також зазвучали по-новому. К. Монтеверді оцінив художні переваги окремих інструментів та доцільність їх об'єднання в оркестр, духову групу якого складалася з однієї малої флейти, двох корнетів (цинків), однієї високої труби кларіно, трьох труб (з сурдинами), чотирьох тромбонів. Таким чином, оркестр К. Монтеверді став своєрідним першим кроком до створення власного інструментального стиля (відхід від століттями панівного амплу вокальної манери виконання, нетипового по відношенню до специфіки мідних духових інструментів) [26, с. 112-113].

Кажучи про роль труби в епоху бароко, варто зазначити, що інструмент з найдавніших часів зазнавав відчутних конструктивних змін. У кожній епосі, столітті, від труби вимагали виконання певних «обов'язків» і в музичному, і в стилістичному відношенні. І в усіх цих стадіях розвитку (фактично еволюції) конструкція і зовнішній вигляд труби піддавались змінам, щоби відповідати вимогам і тенденціям розвитку музики і культури в цілому. Оскільки у стародавні часи труба відігравала відносно невелику роль у музиці, її зовнішній вигляд, форма, були недосконалими і виконувати музику на такому інструменті було доволі складно, виникали певні проблеми технічного характеру.

Переломний момент у розвитку конструкційних особливостей труби відбувся у Середньовіччі: у цей час труба зазнає вагомої і помітної трансформації, внаслідок якої поступово змінювалась її форма. За Ю. Усовим, майстри, що виготовляли труби розуміли, що з довжиною інструмента посилюється й звучання, однак проблематично було користуватися трубами довжиною два-три метри, особливо під час бою. Саме тому, стовбур труби для компактності стали згинати у вигляді зигзагу (XIII – XIV століття): так, перша труба, з вигнутою конструкцією, що нагадує букву S, була створена в 1397 році і вперше на ній грали в богослужінні у Вустерському соборі (Англія). Проте, труба з цією формою не прижилася і до початку XVI століття утвердилася форма труби з двічі зігнутих стовбуром, у вигляді петлі, що дуже спрощувало взаємодію з інструментом та давало великі переваги при транспортуванні. В цей період виникають нові музичні форми, і з'являється великий інтерес до труби та її ролі [65, с. 30]. Прикметно, що дана тенденція пов'язана з впливом арабської культури, де також активно використовувався цей музичний інструмент (арабський варіант труби мав назву «сурме» – вона була подібна до європейських труб, з деякими відмінностями у конструкції). Нова технологія також вплинула на створення нових різновидів труб і появу нових форм, таких як спіральна

натуральна труба, а також цинк (тогочасний корнет, що представляв собою дещо посереднє між мідним та дерев'яним духовим інструментом).

Найважливіша подія в історії труби відбувається у XVII столітті. Потреба в створенні нової музики змушує композиторів включати трубу в концерти. Для того, аби зайняти гідне місце в класичному оркестрі і в різних складах ансамблю інструмент повинен був набути більш м'яке звучання і тембр. Тобто, таким чином, розширюється та змінюється основна задача труби – не лише грати голосно («сурмити») для привертання уваги.

Саме у той час з'являються віртуозні виконавці, що опанували мистецтво гри в верхньому регістрі під назвою «**кларіно**» (з *лат.* «ясний»). Згодом, цей термін став позначати особливий віртуозний та складний стиль гри. технічні особливості цього стилю пов'язані з виконанням діатонічного звукоряду у верхньому регістрі труби за допомогою гнучкої роботи губ, точної та м'якої атаки язика, гарної компресії дихання, та найголовніше – вміння виконавцем добре координувати ці фактори. Тоді створюються спеціальні натуральні труби для гри в цьому регістрі. Композитори доби Бароко, починають залучати їх в ансамблях і оркестрах, а окремі виконавці, освоюючи новий вид труби, досягають значних успіхів. Ю. Усов відзначає, що у добу Бароко різновид натуральної труби стає основним для виконання і настає так звана «*золота доба*» *натуральної труби*. Інструмент тих часів має натуральний звукоряд (звідки й походить назва). Його особливістю є відсутність помпового або педального (вентильного) механізму як на сучасних трубах, тому техніка виконання на цих трубах повністю залежала від виконавського апарату трубача, що викликало значні труднощі [63, с. 22]. О. Вар'янюк відзначає, що період XVII – першої половини XVIII століть став справжнім вибухом виконавської майстерності, справедливо отримавши статус «золотої доби» еволюційного поступу солюючої труби; партії труби вражають своєю гіперскладністю [7, с. 14].

До моменту винаходу труби з механізмом, що дає можливість виконувати хроматичні звуки (початок XIX століття), труба була

натуральною, тобто шляхом передування на ній було можливо грати тільки звуки обертонового звукоряду. За Ю. Усовим, у бароковій трубі розмір каналу ствола був удвічі довше за сучасний. За рахунок цього розміру і загальної довжини інструмента, старовинна труба *in B* звучала на октаву нижче сучасної і тому її натуральний звукоряд починався з ноти *c* великої октави [64, с. 23].

Ю. Усов приділив достатньо уваги специфіці виконання на цьому старовинному інструменті: натуральна труба була складна для виконавців у освоєнні всіх звуків як верхнього, так і нижнього регістрів. Тому трубачі тих часів спеціалізувалися на виконання звуків в певних октавах і навіть просто окремих звуків. Щоб полегшити гру в тому чи іншому регістрі виконавці користувалися спеціальними мундштуками з глибшими або дрібнішими чашками, а також трубами різних строїв і конструкцій. Оскільки труба в застосуванні в оркестрі була не ідеальна, використовували інструменти в строях *D*, *C*, *B* і в низьких – *F* і *ES*. Виконання найвищих обертонів викликало певні труднощі: трубач повинен був мати хороші фізіологічні дані, сильні природні губи, міцні зуби, гнучкий язик, гарний дихальний апарат, сильний та витривалий організм, а найголовніше – багато часу для систематичної практики [там само].

Також кажучи про кларіно, слід приділити увагу тому, що досконале володіння технікою гри на натуральній бароковій трубі було доступним лише для найобдарованіших і технічно оснащених виконавців, а діатонічні послідовності мелодичного складу у верхньому регістрі були яскравими та блискучими, справляли ефект віртуозності. Найважливіше те, що стиль кларіно, по суті, – перше явище концертування у мідній духовій царині, а що стосується натуральних інструментів – найзначніше його проявлення. Одні з перших значних зразків сольних творів для труби-кларіно датуються другою половиною XVII століття та представлені творчістю таких композиторів того часу, як Дж. Тореллі, А. Страделла, А. Палавічіно, П. Й. Вейвановський, Г. Персел. Зазвичай, вони використовували в оркестрі дві трубні партії, які

взаємодіяли один з одним найчастіше у імітаційному та поліфонічному зв'язку, а найбільш вживаними були труби *in D* або *in C*. Найвищі досягнення стилю кларіно представлені геніальною спадщиною А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, які максимально повно розкрили можливості натуральних труб. Ю. Усов зазначає, що композитори XVII і XVIII століть високо цінували та користувалися технічними можливостями стилю кларіно у натуральному звукоряді – партії труби за технічною складністю не поступались партіям дерев'яних духових інструментів. Ними була написана велика кількість творів, у яких натуральній трубі доручалися партії, що вражали своєю віртуозністю: у високому регістрі вони охоплювали діапазон від *c* другої до *e*, а іноді навіть до *g*, *a* третьої октави (Бранденбурзький концерт №2, Й. С. Баха) [64, с. 12-13]. Таким чином, Основний період визначення ролі труби в музичній виконавській практиці настає в другій половині XVII – початку XVIII століть, а партії кларіно вражають своєю складністю й у наш час, коли виконуються на сучасних вентильних інструментах.

Однак різновид натуральних труб мав і мінуси, серед яких найочевидніший – можливість виконання тільки звуків обертонового звукоряду, що стало найголовнішою причиною занепаду мистецтва кларіно у доби Класицизму та Романтизму, коли основним принципом у музиці стає і розвивається принцип мелодизму, а натуральні труби, нездатні виконувати мелодичні теми (можливість виконання хроматичних послідовностей у третій октаві була доступна далеко не всім виконавцям), залишаються незатребуваними.

Як відомо, друга половина XVIII століття характеризується появою класичного оркестрового стилю. З цим важливим процесом були пов'язані зміни в самому інструментальному мисленні композиторів, відбувається затвердження класичного складу симфонічного оркестру, група мідних духових інструментів якого включала 2 (потім 4) валторни, 2 труби, 3 тромбона. Якщо до цього часу труби вводилися в оркестр для досягнення

вузького спектру функцій, то в партитурах віденських класиків вони стали повноправними членами оркестрових груп.

Водночас потрібно вказати на наступний вагомий факт: віртуозна техніка на трубі, так широко поширена в музиці бароко, згодом перестала існувати. Із втратою мистецтва гри в верхньому регістрі (стиль кларіно), трубі в оркестрі стали відводити супровідну роль. Відтак, Ю. Усов відзначає: через обмеженість натуральної труби у виконанні мелодій в середньому регістрі, було проведено безліч експериментів з удосконалення конструкції труб, що згодом привело до винайдення сучасного вентиляного механізму [64, с. 17]. Замість складних партій в екстремально високому регістрі, наближених до скрипкової фактури, трубі стали доручатися доволі скромні мелодичні побудови, виконання гармонічних устоїв, виокремлення акцентів і підкреслення ритму. В оркестрах композитори використовують їх здебільшого лише в *tutti*, для виконання основних ступенів звукоряду, але не вище 16 обертону (до третьої октави).

Вказані зміни спрацювали на відкриття краси і сили звучання труби в середньому регістрі (при втраті рухливості в регістрі кларіно). З'являючись в *tutti*, вона зазвичай підтримувала тим самим загальну звучність оркестру. Свого роду нівелювання і «забуття» труби також вплинуло на розвиток виконавської майстерності та конструкції інструмента. Саме цей час характеризується експериментами і винаходами інших видів труб, зокрема, клапанних, для яких були створені концерти Й. Гайдна, Й. Н. Гуммеля. А пізніше, у першій половині XIX століття, завдяки видатному майстру Адольфу Саксу та винайденню ним помпового механізму, з'явилися вентиляні і помпові труби, що здатні виконувати хроматичні побудови та які побутують й у наш час у виконавській практиці.

### *1.1.2. Мистецтво гри на трубі: історіографія наукових джерел*

З метою систематизації історіографічних джерел здійснимо стислий огляд існуючих наукових праць, пов'язаних з мистецтвом гри на трубі. Розглянемо спочатку джерела історично-оглядового характеру, а закінчимо

огляд методично-дидактичною літературою.

До аналізу історично-оглядових аспектів становлення труби, як повноцінного інструмента перш за все треба віднести одного з найбільш видатних дослідників мистецтва гри на духових інструментах ХХ століття – радянського трубача, доктора мистецтвознавства, професора Юрія Усова. Завдяки йому та його визначним працям з історії походження, становлення та побутування духових інструментів, зокрема труби («Історія вітчизняного виконавства на духових інструментах» [62], «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» [63] «Труба» [65]), ми маємо можливість почерпнути велику кількість інформації про становлення труби як учасника оркестру, ансамблю, та сольного інструмента, дізнатись у які періоди часу та яку еволюцію труба пройшла у органологічному спектрі, у спектрі семантичного напрямку, яку роль вона відігравала у суспільстві починаючи з давніх часів до тепер та у творчості багатьох відомих композиторів від Ренесансу та Бароко до нашого часу.

Вагомий внесок у дослідження історії духових інструментів (зокрема труби) також здійснив радянський музикознавець та кандидат мистецтвознавства Семен Левін. У дослідженні «Духові інструменти в історії музичної культури» [26] автор змальовує історію розвитку дерев'яних та мідних духових інструментів від давнини до другої половини ХVІІІ століття.

У монографії харківського науковця, доктора мистецтвознавства Валерія Богданова «Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття)» [4] маємо можливість дізнатися про розвиток та становлення власне українських духових інструментів від древніх часів та доби Київської Русі до початку минулого століття.

Не можна не згадати також монографію київського професора Валерія Посвалюка «Мистецтво гри на трубі в Україні» [49] та автореферат дисертації «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» [52] в яких розкриваються аспекти власне розвитку

мистецтва гри на трубі та формування школи виконавства на трубі в Україні. Що стосується труби у добу Бароко, вкажемо на наукову статтю В. Посвалюка «Труба в епоху бароко» [51], відповідну до обраної проблематики нашого дослідження.

Український трубач Олег Вар'янюк простежив роль труби в контексті барокових інструментальних жанрів у дисертаційному дослідженні «Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство» [7] та в науковій статті «Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть» [8].

Також, значний внесок у дослідження ролі труби в добу Бароко здійснив видатний російський трубач та науковець, а також спеціаліст з барокової музики для труби Сергій Проскурін, у своїй статті «Натуральная труба и проблемы современного исполнителя» [53] та автореф. дис. «Труба в епоху барокко: інструментарій, репертуар, исполнительские традиції» [54].

Серед іноземних дослідників особливе місце посідає Едвард Тарр (*Edward Tarr*), американський трубач, що згодом переїхав до Швейцарії та став там видатним педагогом, виконавцем та популяризатором старовинної музики для труби. У 1968 році він створив так званий *The Edward Tarr Brass Ensemble*, ансамбль мідних інструментів, що спеціалізувався на виконанні музики доби Бароко для мідних інструментів. Також, він заснував та керував першим в Європі «Музеєм труби» у Бад-Сьокінгені. Е. Тарр присвятив дослідженню історії виконавства на трубі безліч праць, серед яких можна виділити наступні: «*The Trumpet*» [82], «*The Art of Baroque Trumpet Playing*» [83], «*Cesare Bendinelli (1542-1617)*» [81].

Що стосується методичних посібників, спрямованих на освоєння трубачами правильної технології та навичок, спершу необхідно згадати так звану «Біблію» трубача «Повна школа гри на корнет-а-пістоні та трубі» [2], авторства славетного французького корнетиста та трубача, педагога та композитора Жана-Батиста Арбана (*Jean-Baptiste Arban*). Варто вказати, що ця школа була створена більш ніж півтора століття тому, але вона й у наші

залишається однією з найактуальніших та, мабуть, найбільш відомою та популярною «школою» гри на трубі серед виконавців з усього світу. Окрім великої кількості вправ, гам та етюдів, що містяться у ній, у кінці посібника присутні спеціальні характерні етюди, що можуть виконуватись як окремі твори, та варіації на різноманітні теми романтичних арій авторства самого Ж. Б. Арбана.

Серед вітчизняних шкіл звернемо увагу на «Методику навчання гри на трубі» Ю. Усова [64], де знаходяться корисні рекомендації методичного характеру, а ще можна ознайомитись з теоретичними основами гри та короткою історією інструмента.

Також, заслуговує на увагу книга професора та трубача Володимира Луба «Методика навчання в самодіяльності трубачів та корнетистів» [28]. У ній розглядаються методичні питання при навчанні гри на трубі або корнеті та є корисним практичним посібником для керівників художньої самодіяльності. Зазначимо, що В. Луб за часів своєї роботи в Одеській консерваторії з 1972 по 1990 роки виховав цілу плеяду професійних музикантів-трубачів, що стали педагогами музичних училищ та консерваторій, солістами та артистами симфонічних оркестрів, театрів опери та балету у найбільших містах України (Київ, Донецьк, Одеса, Львів).

Вкажемо і на методичний посібник професора та Заслуженого артиста України Володимира Подольчука (клас професора В. Луба) «Навчання гри на трубі і виконавська практика» [48]. В. Подольчук є видатним українським трубачем та педагогом. Серед його студентів-випускників є як лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів, так і солісти провідних оркестрів України та світу. У період 2014-2019 років В. Подольчук працював в Харківському університеті мистецтв імені І.П. Котляревського на кафедрі оркестрових духових та ударних інструментів.

У науковій статті кандидата педагогічних наук О. Плохотнюка «Методичні аспекти розвитку виконавської техніки трубача» [47] також можна віднайти корисну методичну інформацію щодо удосконалення

виконавської техніки на трубі.

У методичних питаннях дуже важливе місце посідає видатний американський педагог і виконавець на валторні Філіп Фаркас (*Philip Farkas*). Ф. Фаркас у своїй найвидатнішій праці «Мистецтво гри на мідних духових інструментах» [66], у якій він найдокладнішим чином розглянув проблеми постановки амбушюру та інших складових виконавського апарату не тільки серед валторністів, а й серед усіх музикантів-виконавців на мідних духових інструментах.

Нарешті, згадаємо мабуть, найвидатнішого у вітчизняній історії трубача-виконавця, педагога, професора, людину, яка у ХХ столітті відіграла одну з ключових ролей у загальному визнанні на теренах СРСР та усього світу труби як класичного сольного інструмента, що за технікою, звуковою палітрою не поступається скрипці та іншим інструментам, які вже реалізувалися у сольній грі на той час. Йдеться, звісно про Тимофія Докшицера, який широко відомий не лише серед трубачів та виконавців на мідних духових, а й серед більшості музикантів не тільки на теренах СНД, а й по всьому світу. Тому вкажемо, що внесок, який зробив Т. Докшицер у популяризацію труби неможливо переоцінити, а один з його видатних учнів – Ю. Тарарак – є викладачем у нашому ХНУМ імені І.П. Котляревського. Серед праць Т. Докшицера у методично-дидактичному напрямку слід виокремити школу «Система комплексних занять трубача» [15], яка містить комплекси щоденних занять для гарного вибудовування виконавського апарату. Також, важливе місце посідає його посібник «Шлях до творчості» [14], – що складається з двох частин: у першій містяться описи основних підходів та прийомів інтерпретації, а у другій – виконавський аналіз двадцяти шістьох найбільш популярних у трубному репертуарі творів. Розглянута праця сприяє розвитку творчого художнього мислення у музикантів-виконавців і сприяє вмінню визначати образно-художній стрій музики, особливості фразування, надання музиці яскравої динамічної палітри та виразного, живого звуку.

Окремо вкажемо на книгу Т. Докшицера «Трубач на коні» [16], яка по суті є життєписом маестро. Вона сповнена цікавими фактами з життя Тимофія Олександровича, а також його роздумами.

## **1.2. Виконавство на трубі в контексті музичної культури доби Бароко**

### *1.2.1. Художньо-естетичні принципи доби Бароко*

Термін «бароко», насамперед потрібно розглядати одночасно як художній стиль, а також, як історичну епоху. Як історична епоха, він охоплює період з написання першої опери, – аж до смерті Й. С. Баха, тобто за кінця XVI – початку XVII століть (до 1750 року).

Бароко змінило у світі культури все, зазначає В. Холопова: у музичній практиці настав час сміливих ідей та реформ, нових відкриттів, з'являється безліч нових жанрів та форм. У цю історичну добу поступово формується парадигма музики Нового часу: музика як філософія, як мова та думки, як етика та естетика. Також, формуються нові жанри, які незабаром стануть визначальними у музиці: опера, інструментальний концерт, кантата, ораторія, соната. Музика підтверджує статус невід'ємної частини «семи вільних мистецтв» через взаємодію квадривию (геометрія, арифметика, астрономія, музика) з тривієм (граматика, риторика, діалектика), таким чином, вона стає незалежною, абсолютною наукою. З'єднуються музичні концепції церковного теоцентризму (небесна капела Бога органіста, гармонія вселенського макрокосмосу, що знаходить відображення у людському мікрокосмосу) та світського гуманізму (космологія нового типу, пов'язана з науковими відкриттями). Характерними для стилю Бароко стали тезиси античної риторики: *docere* (вчити), *delectare* (тішити), *movere* (потрясати, хвилювати) [68, с. 198]. У музиці Бароко панувала *теорія афектів*, що віддзеркалювала античні теорії, спрямовані на викликання у людини певного емоційного стану (смуток, радість, захоплення, гнів та ін.) за допомогою широкого спектру засобів художньої виразності. Таким чином, музичні

терміни, такі як темпові позначення (*Grave, Allegro* тощо) обґрунтовувалися з позиції не лише темпу, а як певні афекти.

Культура доби Бароко виражається у кількох вимірах, категоріях. Перша категорія – **простір**. Недарма, у XVII столітті в італійській мові з'являється слово *ambiente*, що значить середовище. Мислителі та вчені, внаслідок таких винаходів, як телескоп і мікроскоп, що дозволили зазирнути у дивні світи, розмірковують про макро- та мікророзміри, бо людина є серединою між цими двома світами: нескінченно великим та нескінченно маленьким. Сприйняття простору у бароко є антитетичним, але в залежності від бачення перспективи культури, воно може мати як трагічний, так і оптимістичний відтінок. Також, антитетичне сприйняття простору узгоджується зі сприйняттям іншої категорії – часу.

М. Лобанова зазначає, що поява простору в музиці пов'язана з венеціанською традицією багатохоровості, що незабаром поширилася по всій Італії а, потім і Європі: саме завдяки італійським композиторам Андреа та Джованні Габріелі вдалося зробити поліфонію багатовимірною та впровадити багатовимірний фактор у композицію. Ця багатохоровість спиралася на просторові ефекти гри, зміни хорів, ансамблів, соло і тутті, що давало наступні особливості у виконанні: ілюзію посилення звучання, його просторового розширення та стиснення. Кольоровість прийшла на зміну монохромності, а однорідність змінилась на дискретність та наповненість різноманітною тембральністю та музикою [28, с. 58-63].

Незабаром, у музичному просторі з'явилася нова поліфонія, що полягала у антифонному зіставленні хорів, а через невеликий проміжок часу і ансамблів, зокрема мідних духових інструментів. Так з'ясувалося, що звичайне чергування хорів може виконувати функцію неперервної або наскрізної імітації. Також, хор стає розумітись не як поліфонічне ціле, а як просторова одиниця, тому головним стає розвиток внутрішньо-хорового простору та відображення усіх внутрішніх перебудов у музиці. Ця багатохоровість спонукала композиторів відмовлятися від деяких правил

«старої поліфонії»: зникають суворі обмеження у голосоведенні, частіше трапляються заборонені раніше паралелізми, – все це суперечило правилам «*stile alla Palestrina*». Першим, хто «насмівся» порушити канони став Дж. Габріелі, коли переніс прийоми органної гри на хорове письмо [там само].

У другій половині XVII століття в Англії та Франції отримали розповсюдження контрасти між соло та тутті, ансамблями і тутті (французький «великий мотет», англійський «стиховий антем»). Інша тенденція була спрямована на відображення мікророзміри, стиснутого простору – це монодія, що пов'язана з творчістю італійського композитора Л. Віадани («монодичний мотет», «мотет для солюючого голосу» у концертуючому стилі). Цю традицію Л. Віадани продовжили К. Монтеверді, С. Шейдт, Г. Шютц, М. Преторіус та інші. Введення інструментального голосу в композицію сприяло перебудові духовної музики, навіть звуження її фактури до кількох або одного голосу. Ось так в бароко розуміється звучання простору у музиці і музики у просторі [там само].

Слідуючи М. Лобановій, можемо дійти висновку, що час категорія **часу** теж зазнала великих змін – час мав алегоричний сенс. Бароко репрезентувало алегорії часу та вічності, які були як антиподами, так і синонімами. Категорія безчасовості означає грань часу та вічності, а відчуття цієї близькості прекрасно уособлює мистецтво: музика, поезія, філософія німецького бароко. Звертаючи увагу на різноманітні трагічні події XVII століття, такі як війни, що виявили слабкість існування людини, антитетичний зв'язок безчасовості та вічності вплинув на музику; музична емблематика обіграла ці два мотиви – з вічністю пов'язана фігура «*circulatio*», з безчасовістю, смертю – «*aposiopesis*» [28, с. 63-66].

Мотив тлінності людського існування, що символізувався напруженістю сприйняття часу бароковою думкою, дуже гостро переживався бароковою культурою – її емблема, людина, – це мильна бульбашка. Думки про тлінність людського буття довгий час вбачали в ідеях контрреформації,

тому можна дійти висновку, що бароко – це контрреформаційний стиль. В італійській музичній культурі є чудові приклади духовної лірики, такі як збірник К. Монтеверді «*Selva morale e spirituale*», 1640, що передав його трагічні життєві обставини, пов'язані з втратою близьких та лихами, що відбувались в Італії.

Але не тільки в Італії ця тема мала свій розвиток: Й. С. Бах у своєму хоралі з мотета «*Singet dem Herrn*» розказує наступне: « Ми лише прах, зовсім як трава під граблями, квітка і опалий лист: вітерець лише повіє, як його вже немає, – так і людина згасає, її кінець близький» [28, с. 64]. В той час, як музична думка К. Монтеверді виражалася у «схвильованому стилі», Й. С. Бах, у свою чергу, звертається одночасно до «церковного стилю» (священного хоралу) та «мадригального стилю» (тлінності буття людини та те, як вона просить Бога про душевну розраду). До особливості мотету треба віднести двохоровість: хори мають різний текст, різне тематичне обрамлення, різну форму і фактуру, сам час тут рухається по-різному. Й. С. Бах, окрім іншого трактування словесного тексту, виражає тут яскраву гармонійність, врівноважене світовідчуття, цей приклад свідчить про інший варіант розуміння тлінності, другий варіант музичного бароко.

Взагалі, завдяки категорії часу, музичне бароко заграло новими кольорами. Час в музиці – дискретний, музичний процес – контрастний. У добу бароко з'являються темпові та динамічні позначення, змішуються контрастні стилі, по-різному обіграються стильові та жанрові антитези, музика збагачується темброво диференційованим звучанням і великою різноманітністю темпів.

Категорія, що була однією з найважливіших, а також сполучною між часом і простором – це **рух**. Його відкриття в мистецтві спричинило важливі перебудови у архітектурі, живописі, скульптурі, музиці, театрі та інших видах мистецтва. Т. Ліванова наголошує: «Рух почуттів, їх розвиток та протистояння в людській душі, існування особистості у певному середовищі – це нові сфери виразності в музичному мистецтві XVII століття» [27, с. 312].

За Лобановою, у музиці цей принцип перш за все пов'язаний з прагненням до гри, святкування, ідеї «прикрашання світу», що у свою чергу, вплинуло на розвиток концертуючого стилю, сонати, сюїти, балету, опери. Відбувається розквіт мелізматики і різноманітних танцювальних форм, у динамічній концепції на першому плані виходять «рухи людської душі». Принцип руху в Бароко знайшов одне з найяскравіших відображень у музичній формі фуґи, де бачиться концепція динамізму, енергія ритму, але зберігається антитетичність ритмічних систем [28, с. 67-70].

Ключова тема принципу руху полягає у тому, що людина – це мандрівник, а світ – це мандри, шлях. Ці тези репрезентуються як в умовах італійського, так і німецького Бароко, з притаманними їм рисами.

Антитетична закономірність Бароко також простежується в «гармонічних блуканнях» багатьох барокових фуґ, коли в область суворих обмежень в письмі вводиться «хаотичний» матеріал. Уособлення врегульованого барокового космосу – «Добре темперований клавір», де число 2 вибудовує всю композицію (два томи, два кола хроматики, антитетика мажора та мінора, прелюдії та фуґи).

Ще один закон поетики Бароко – закон **ілюзії, гри**. Ілюзорність – це фарби барокового світосприйняття. Наприклад, музично-просторові ефекти багатохоровості були спрямовані на пробудження уяви слухача. Але найбільш впливовим на людську уяву тієї доби був недавно створений жанр опери, де сусідили боги та герої, реальне та ірреальне, що було властиве для Бароко. Звідси й розуміння світу як сцени серед багатьох митців тієї доби: одна з найпопулярніших алегорій доби Бароко «світ – це театр», в якому людина лише маріонетка.

### *1.2.2. Бароковий звуковий ідеал труби*

У сучасному музикознавстві, у напрямках дослідження як інструментального, так і вокального напрямків, стрімко набуває поширення

таке поняття, як звуковий ідеал. Особливо він затребуваний при аналізах старовинної, традиційної та фольклорної музики.

За Н. Ганудельовою, «звуковий ідеал традиції» – багаторівнева система уявлень про звучання, виражена в ладо-гармонічних, звуковисотних, тембральних, мелічних, технічно-виконавських, музично-стилістичних, артикуляційно-інтонаційних та інших характеристиках. Отже, під основою звукового ідеалу мається на увазі комплексне явище [12, с. 9].

Дослідниця О. Бенч-Шокало зазначає, що для виконавців, звуковий ідеал є **семантично наповненим розпізнавальним знаком**, який є зрозумілим і може слугувати своєрідним «маяком» для представників тієї чи іншої галузі музики. Кажучи про проблему інтонування звукового ідеалу, О. Бенч каже: «Саме інтонування стосовно звукового ідеалу постає зовнішньою формою, яка являє звуковий ідеал «назовні»». Інтонування – це невід’ємна частина внутрішнього світу музиканта, а також, це одна з найважливіших характеристик звукового ідеалу, за допомогою якої виконавець може поринути у той музичний світ, який він уявляє під час виконання, наприклад етнічної, або старовинної музики [3, с. 26].

У іноземній фундаментальній праці Дж. Коллієра – історичному описі становлення джазу, як стилю, поняття «звуковий ідеал» (*ideal sound*) застосовується для вираження естетичного уявлення про те, який має бути музичний звук, його властивості, які обумовлені рамками художнього сприйняття і мислення, що властиві певній історичній епосі, національній культурі, стилю. «Звуковий ідеал» має часові, гучні, темброві і звуковисотні характеристики; він є орієнтиром для критеріїв якісного та грамотного художнього звуковидобування і звуковедення, пов’язаний з виразними можливостями інструментів або голосу, з виконавськими традиціями. Необхідно зазначити, що існуючи у різних культурах, епохах та стилях, «звуковий ідеал» виявляє свою самобутність, тобто різними є ідеали звучання у музичних культурах Бароко, Класицизмі тощо [23, с. 247].

Дослідник В. Шулін, наукова праця якого стосується безпосередньо «звукового ідеалу», дає визначення цьому терміну поза межами певної сфери музичної культури. Автор пропонує визначення звукового ідеалу як багаторівневу систему уявлень щодо якості звучання, тобто тембральних, техніко-виконавських, артикуляційно-інтонаційних, ладогармонічних і музично-стилістичних характеристик, що підсумовує музичний досвід різних рівнів [69, с. 155].

Опираючись на ці визначення звукового ідеалу, а також на роль технічно-акустичних та тембрових складових слід зауважити, що важливою складовою аутентичного виконання **барокової** музики є застосування реконструкцій інструментарію доби Бароко, тому що без його наявності виконавець не має можливості передати ідеал звучання твору, а звідси й цілковиту концепцію, «дух епохи» даного твору. Композитори тієї доби у написанні інструментальної музики, зокрема для труби, орієнтувалися на вокальну мелодичну виразність, – отже твори наповнювалися новим музичним змістом та контрастним образним наповненням, що спирається на закони барокової антитетичності. Головна причина вибору реконструкцій барокового інструментарію полягає в тому, що на відміну від труби-*piccolo* (яка зазвичай використовується для виконання старовинної музики), бароковій трубі властиві особлива темброва палітра, неповторний колорит. Усвідомлюючи це, трубачі, що спеціалізуються на аутентичному виконавстві та використовують для цього реконструкції натуральних барокових труб, очевидно, найбільш достовірно можуть передати дух старовинного музикування та той самий бароковий звуковий ідеал.

До типологічних виконавських засобів можна віднести специфічне звуковидобування, мелізматику, артикуляцію, фразування, а також імпровізаційність, що обґрунтовується особливостями барокового уртексту. За М. Лобановою, навіть в інструментальній музиці, котрій ритміка зобов'язана переходу до «зрілої тактової системи» (вона передбачає постійний ритм і такт, бінарність, квадратність), зберігаються «вільні зони»,

проміжні між імпровізацією та композицією, що натякають на довільний поділ тривалостей, нетактову, частково або змінно тактову організацію [29, с. 231].

Також, беручи до уваги особливості стилістики, якої повинен дотримуватись виконавець під час виконання барокової музики, за твердженням В. Посвалюка: «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» [49, с. 115].

Вкажемо, що важливим фактором визначення звукового ідеалу Бароко було винайдення придворним англійським трубачем Джоном Шором у 1711 році камертону (пристрій для визначення точного строю ноти «ля»). На момент винаходу, частота коливань камертону становила 419,9 герц (близько 840 простих коливань у секунду). Поступово вона становилась вище – у середині ХІХ століття в деяких країнах доходила навіть до 453-456 герц. Першим, за чією ініціативою частота була знижена, був Дж. Сарті, що працював композитором та диригентом у Петербурзі, звідси й назва «петербурзький камертон», з частотою 436 гц. У 1858 році Паризька академія наук запропонувала камертон з частотою 435 гц, що стала еталонною після міжнародної конференції у Відні у 1885 року. Сучасний стандарт ноти «ля» становить 440 гц [20].

Кажучи про особливості звучання барокової труби, не можна не відзначити її роль у ансамблевому музикуванні. Труба використовувалась композиторами у багатьох жанрах від сонати до кантати і була невід'ємною складовою малих та великих ансамблів з найрізноманітнішими складами. Труба вирізнялася своєю тембровою специфікою, в основу якої покладені сигнальні інтонації. Як відмічає Є. Назайкінський: «У фанфарних звучаннях труба дає невібруючий прямий звук, звідки з'являється враження твердості, прямолінійності, непіддатливості або пружності, і, крім того, завдяки

відсутності низькочастотної модуляції в невібруючому звуці, посилюється враження більшої віддаленості цього інструмента в порівнянні з віддаленістю вібруючих струнних і дерев'яних, що грають швидкі пасажі» [44, с. 146]. За М. Лобановою, основою контексту ансамблевого музикування стає протиставлення та вирізнення інструментів (або їх пар), акцентування на їх технічних особливостях та тембровому різноманітті. Цілісність сприйняття темброво-роз'єднаних партій відбувається завдяки їх схожому між собою інтонуванню в одному регістрі, а звідси – їх злиття в єдиний фактурний пласт. При цьому, відбувається перемикання уваги з однієї інструментальної «репліки» на іншу, завдяки тому, що один голос в момент вступу виходить на передній план, а інший відступає на другий план, поступаючись йому місцем, і навпаки [29, с. 7]. Таким чином, при сприйнятті зміни різних планів, досягається художній результат – гра «світла» та «темряви» у музиці бароко символізує ілюзію буття, для якої характерна така мінливість. На думку Н. Ескіної, «недовговічність, випадковість людського життя позбавляє ліричного героя бароко впевненості в раціональному досягненні буття» [70, с. 16].

Художній ефект протиставлення, пов'язаний з характерним для Бароко динамічним перепадом, уособлює своєрідну просторову драматургію. Принципи багатохоровості, що народилися у вокально-хоровому пласті музики тієї доби, тепер стали також і драматургічними засобами інструменталізму.

Отже, можна зробити висновок, що обов'язковими факторами для пошуку у своїй грі барокового звукового ідеалу, котрий виконавець прагне донести до слухача, становлять наступні умови:

- використання спеціального (реконструйованого) інструментарію;
- слідування специфіці виконавських засобів, характерних для доби Бароко (елементи імпровізаційності, артикуляція, мелізматики, фразування);

- інструмент повинен мати бароковий стрій приблизно 419 гц;
- слідування контексту протиставлення та вирізнення інструментів, але в той самий час схожості в інтонуванні під час ансамблевого виконання.

### **1.3. Барокове виконавство на трубі: жанрова система, видатні персоналії**

Якщо подивитися на увесь спектр трубного репертуару часів бароко, він представлений найрізноманітнішими жанрами: церемоніальними і військовими п'єсами, трубними аріями, вишуканими оркестровими сюїтами, камерними сонатами та концертами для труби і органа та (або) струнних, оперними увертюрами. Мистецтво труби не стоїть на місці та розвивається – за С. Проскуріним, у духовних творах першої половини і середини XVII століття з'являються та закріплюються трубні ансамблі, а потім одна та дві концертуючі труби [54, с. 5]. Так, О. Вар'янюк зауважує: «Важко переоцінити роль труби як провідного духового інструмента, здатного збагатити оркестр доби бароко святковістю і величчю звучання. Трубачі-виконавці і композитори прагнули розширити її виразові можливості, залучаючи до змагання зі струнними інструментами й людськими голосами. Розвиток віртуозного начала відбувається паралельно з розвитком вокальної техніки. Від трубача вимагалася не лише швидкість і легкість у віртуозних пасажах, але й співучий звук, який повинен наближатись за м'якістю й красою до людського голосу» [8, с. 147]. Розширюються загальновизнані рамки трактовки функції труби, особливо поєднання інструмента з солюючим голосом, що створює передумови для її масштабного проникнення в барокову оперу в другій половині XVII століття, хоча труба вже була важливою частиною оркестру опери. Так, І. Барсова зазначає: «Труба увійшла до оперного оркестру з часу її народження: в «Орфеї» К. Монтеверді вже звучало п'ять труб» [3, с. 82]. Дуже важливим було

визнання труби у інструментальній, камерно-ансамблевій музиці, яка була представлена передусім жанрами сонати та концерту.

За О. Вар'янком, з увиразненням емоційно-образного змісту, фундаментальних принципів формотворення та стилістики, у жанрах камерного концерту та сонати для труби можна знайти відображення засадничих рис естетики музичного Бароко, таких як:

- *stile rappresentativo* (техніка орнаменталізації партії труби соло на тлі акомпанементу);
- *stile concertato* (активне використання віртуозних прийомів солістом);
- наслідування вокальної стилістики інструменталістом;
- вплив теорії афектів – верховенство та збереження емоційного стану на протязі композиції;
- виокремлення та індивідуалізація художніх образів;
- принцип зіставлення (чергування контрастних епізодів);
- координація фактур (гомофонно-гармонічної та поліфонічної) [7, с. 15].

За С. Проскуріним, основним фактором розвитку жанрів барокової музики для труби є особливості виразного значення інструмента, специфіки його семантики та призначення, образної царини. Спостерігається вихід труби за рамки сигнального та церемоніального призначення, яке існувало на протязі тисячоліть: серед інструментальних творів для труби вирізняється кілька жанрових ліній, відбувається її участь в становленні жанрів увертюри, сюїти, кантати, сонати і, особливо, концерту. Окрім більш відомих творів Г. Персела, Д. Кларка, П. Й. Вейвановського, Дж. Тореллі, Г. Ф. Телемана, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха, в яких труба була задіяна в сольному, ансамблевому та оркестровому планах, можна також виділити творчість Д. Вівіані, І. Пецеля, І. Шмельцера, Ф. О. Манфредіні, Г. Бібера, І. Пезеліуса, І. Ейзенаха, В. Альбрічі, А. Бертана, В. Ратгебера, І. Мольтера, І. В. Хертеля, М. Кацаті, П. Франческіні, Д. Фантіні, Д. Бонончіні,

Д. Габріелі, Д. Перт, Д. Альдровандіні, А. Страделлі, І. Г. Ройтер, Г. Фінгера, Д. Уелдона, Д. Стенлі, Д. Пейзібля, Р. Мюджа, К. Бонда, І. Ф. Фаша, К. Бібера, та інших авторів [54, с. 11-12].

Що стосується імен найвидатніших трубачів тих часів, серед перших та найважливіших імен справедливо можна назвати ім'я Чезаре Бендінеллі (?1542 – 1617), автора найпершої відомої школи гри на трубі, що була написана в 1614 році.

Німецький трубач та дослідник доби Бароко Е. Тарр занурює в історичні джерела – по всіх архівних документах вказується, що Ч. Бендінеллі родом з Верони. Виходячи з того, що з 1562 по 1565 роки він був уже професійним тромбоністом при Шверінському дворі, якщо не брати до уваги чотирирічне учнівство, а також з огляду на той факт, що Шверін був першим місцем його роботи, можна припустити, що Ч. Бендінеллі народився приблизно в 1542 році [81, с. 14-15]. Не слід дивуватися, що цей видатний трубач в перших історичних документах в кінці XVI століття значився тромбоністом (а в наш час гру на трубі та тромбоні успішно поєднує велика кількість блискучих виконавців, таких як М. Фергюсон, Д. Морісон, Т. Ендрюс). Якщо виконавець грав на інших інструментах, це не вважалося чимось особливим, а швидше за все вважалося правилом. Для трубача найчастіше другим інструментом був цинк (корнет), а згодом, популярним стало поєднання труби і скрипки серед особливо обдарованих виконавців. Найчастіше трубач грав на тромбоні, коли хотів спеціалізуватися в низькому регістрі, хоча Ч. Бендінеллі став знаменитим виконавцем саме в високому регістрі. Надалі його ім'я згадується вже в архівах Мюнхена, де він і прослужив головним трубачем при Мюнхенському дворі до кінця свого життя. С. Проскурін зауважує: велика заслуга Ч. Бендінеллі полягає у тому, що він був автором першої «школи» гри на трубі «*Tutta l'Arte della Trombetta*» (1614). Це був посібник з виконавськими вказівками, який містив деякі зразки військово-церемоніального репертуару пізнього Ренесансу та раннього бароко [54, с. 9].

Саме в XVII столітті відбулася одна з найважливіших подій в історії сучасної труби: її визнання в музично-професійному мистецтві. Культурні засади, що характеризують мистецтво епохи Бароко, дають пояснення яким чином і чому сталося так, що труба стала одним з найважливіших інструментів того періоду. Велична барокова архітектура соборів і палаців, грандіозність задумів, пишність, що розбурхувала уяву митців тієї доби та виражалася у всіх проявах мистецтва робили великий вплив на вибір засобів вираження. І саме труба з її яскравою звучністю і блискучим, неповторним тембром, з її здатністю виконувати надзвичайно орнаментовані і високі пасажі, користувалася великим привілеєм у композиторів тієї епохи.

Найвищим ідеалом, до чого прагнули досягти інструменталісти епохи Відродження та Бароко був людський голос, а до нього труба була дуже схожа аж до особливостей дихання, тому в цьому питанні саме духові інструменти воліли струнним. Вважалося, що голос повинен служити зразком звучання для всіх інструментів, тому і кларіністи прагнули наслідувати його – принцип *cantabile* був невід’ємною складовою успішного інструментального виконання. У музиці оперних вистав традиційним стало введення партій двох кларіно. У технічному відношенні ці партії свідчили про надзвичайну майстерність, висота ж видобутих звуків може і зараз здатися практично не здійсненою на трубі бароко. Трелі на 20-му натуральному звуці зустрічаються надзвичайно часто, а межею в відношенні діапазону були не *c* і *d*, як у Баха (за винятком 2-го Бранденбурзького концерту), а *f* і *g*, тобто 22-й і 24-й натуральні звуки. Авторами цих віртуозних партій були І. Фукс, Г. Рейтер і А. Кальдар [57].

Виконавців-кларіністів, що могли грати ці неймовірні навіть на сьогодні труднощі у дуже високому регістрі можна перерахувати по пальцях. Одним з них був Йоганн Хайніш, трубач, який працював при віденському дворі з 1727 по 1750 роки. Так, сучасники казали про його вишукані музичні дані, характеризували його як особливого віртуоза, завдяки чому Й. Хайніш отримував подвійну платню. Е. Тарр свідчить про враження одного із

сучасників трубача після виконання опери А. Бернасконі «Артаксеркс»: «... з'явилася співачка, зовсім недавно приїхала з Венеції. Не вистачить слів описувати її дивовижний ангельський спів в арії. Й. Хайніш, знаменитий трубач, так тонко виконав соло в цій арії, як часом не в змозі зробити людський голос, бо труба звучала як флейта. Співачка закінчила арію такою довгою і виразною треллю, що, здавалося, їй не вистачить дихання, і разом з нею таку ж, і навіть ще більш довгу трель виводив на своєму інструменті і пан Хайніш» [82, с. 124].

Іншим блискучим виконавцем, а також композитором, що писав для труби, був Джироламо Фантіні (близько 1602 – ?). З 1630 він перебував на службі в корпусі трубачів при дворі Великого герцога Тосканського Фердинанда I Медічі. За О. Вар'янком, фундаментальним досягненням Дж. Фантіні стала його «школа» для труби, «*Modo per imparare a sonare di Tromba*», яка вийшла в 1638 році та стала другим посібником в історії труби. У цій школі можна знайти приклади важливих та популярних військових трубних сигналів, а другий розділ містить твори для труби та органу, також для труби і басо континуо. Вже його сучасники усвідомлювали її значущість, і таким чином, Дж. Фантіні реалізує трубу у концертній практиці як сольний інструмент і відкриває нову сторінку у розвитку трубного мистецтва [8, с. 144-145].

У музичній культурі німецькомовних держав труба зайняла важливе місце в 1618 – 1620 роках. Тоді тембр труби символізував земну та небесну владу – спостерігається очевидний бароковий контрастний символізм. Інструмент можна було почути у месгах та магніфікатах, під час релігійних свят, коронацій тощо. Деякі святкові меси були навіть занадто розкішними, тому папа Бенедикт XIX в 1749 році в спеціальній енцикліці заборонив їх виконання, повставши проти надмірної пишноти церкви. Серед видатних німецьких виконавців у стилі кларіно, в першу чергу потрібно назвати І. К. Пецеля (1639 – 1694). Він був не тільки трубачем-виконавцем, що грав усі перші партії в Лейпцигу, а ще й композитором – одним з творців жанру

баштової музики, так званої «турммюзік», що звучала з веж соборів та ратуш.

Словацький музикознавець Е. Заварський пише: коли Лейпциг взнав про Й. С. Баха, провідним трубачем там був Йоганн Готфрід Райхе (1667 – 1734). Він народився в 20 милях від Лейпцига, у невеликому містечку Вайсенфальс, жив та працював у Лейпцигу з 1688 році [85, с. 189]. За інформацією, поданою Е. Тарром можна припустити, що Г. Райхе був найбільш відомим трубачем того часу, а кульмінацією свого життя і свого місця в історії він зобов'язаний тому факту, що саме він був трубачем, для якого Й. С. Бах створив безліч гіперскладних партій. Саме для цього блискучого трубача і була написана трубна партія у 2-му Бранденбурзькому концерті. Г. Райхе помер 5 жовтня 1734 року після виконання 215-ої кантати Й. С. Баха [82, с. 134-137]. Відомим є його портрет 1727 року роботи художника Е. Г. Хосмана (див. фото портрету у Додатках), на якому Г. Райхе зображений тримаючи спіральну натуральну трубу та клаптик паперу з нотами фанфари у жанрі «турммюзік», (відомої у англійських країнах як *abblasen*). Відомо, що Г. Райхе сам написав велику кількість подібних фанфар (хоча більшість з них не збереглася), однак фанфара на портреті була скоріш за все написана Й. С. Бахом та ймовірно присвячена своєму улюбленому трубачу. Ця фанфара була розшифрована у ХХ столітті та дуже популярна серед виконавців на натуральних трубах чи трубах-*piccolo*.

За твердженням Е. Тарра, спадкоємцем Г. Райхе в оркестрі Й. С. Баха був У. Г. Руе (? – 1787). Він брав участь у виконанні багатьох кантат з трубами, а також «Різдвяної ораторії». Слід зазначити, що У. Г. Руе пропрацював з Й. С. Бахом аж 16 років, в той час як Г. Райхе – 11 років. Крім Г. Райхе, Вайсенфальс був батьківщиною також для видатного трубача І. Г. Вюлькена (? – 1732) [82, с. 138].

За Ю. Усовим, слід відзначити чеського композитора та трубача Павла Йозефа Вевановського (близько 1640 – 1694), якому належить цілий ряд сонат для одної та двох труб кларіно з оркестром, першим виконавцем

яких він зазвичай і був. У його творах яскраво задіяний верхній регістр труби, причому зустрічаються не тільки діатонічні, а й хроматичні звукові послідовності [64, с. 14-15].

Багатьма чудовими трубачами може похвалитися Англія. До середини XVII століття там був лідером Ж. Прайс (? – 1687), який користувався величезною повагою і був удостоєний особистого подарунка короля – роззолоченої труби і срібного мисливського ріжка. Великий внесок в виконавське мистецтво того часу внесла сім'я Шорів. Маттіас Шор очолив корпус трубачів після смерті Ж. Прайса, його брат У. Шор і син Маттіаса Д. Шор (1662 – 1752) продовжили зміцнювати славу видатних музикантів того часу. Джон став не тільки найвідоміших з усіх англійських трубачів, а й одним з найбільш прославлених трубачів Європи доби Бароко.

Дочка трубача М. Шора Катерина була під впливом Г. Перселла, який вчив її співу та гри на клавесині. Мистецтво гри Д. Шора також звернуло на себе увагу Г. Перселла, та Г. Ф. Генделя, які писали для нього багато ефектних партій. Діяльність цієї родини була визначною подією в музичному житті Англії протягом 75 років, а саме Д. Шор винайшов камертон у 1711 році [20].

За Е. Тарром, після Д. Шора місце провідного англійського трубача зайняв Валентайн Сноу (див. Додатки) – саме для нього Г.Ф. Гендель спеціально написав облігатні і сольні партії в таких своїх творах, як «Атланта», «Те деум», «Іуда Маккавей», «Месія», «Самсон». Беручи участь в якості оркестрового музиканта у виконанні опер і ораторій Г. Ф. Генделя, В. Сноу досяг блискучої майстерності на своєму недосконалomu інструменті, а це стало вершиною англійського мистецтва гри на трубі в епоху Бароко [82, с. 144].

### **Висновки до Розділу 1**

У першому розділі були простежені основні етапи органології та історії еволюції труби, її становлення як повноцінного ансамблевого та сольного

інструмента, побутування та специфіка стиля «кларіно» у музичній інструментальній сфері доби Бароко. Була окреслена історіографія наукових джерел, що стосуються різних аспектів мистецтва гри на трубі та перелічені видатні науковці та виконавці на трубі. Була розібрана тема трубного виконавства в контексті барокової музичної культури: висвітлені художньо-естетичні принципи тієї епохи та порушена проблема звукового ідеалу Бароко, а саме звукового ідеалу труби та стилю кларіно. Також, була розглянута тема барокового виконавства, зокрема роль труби у становленні жанрів сонати, концерту, опери, кантати; перелічені персоналії композиторів та постаті видатних європейських виконавців-кларіністів доби Бароко.

## РОЗДІЛ 2

### ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА ТРУБИ У НОВІТНЮ ДОБУ

#### 2.1. Відродження барокових традицій музикування на трубі у Новітню добу

##### 2.1.1 Історія реконструкції барокового інструментарію

У наш час виконання музики Бароко все більше привертає увагу виконавців та слухачів, увиразнюючи наявну тенденцію до відродження засад аутентичного музикування. Приміром, із зростанням інтересу до виконання старовинної музики у відповідному інтер'єрі склалася традиція проведення концертів у бібліотеках, храмах, палацах, музеях (іноді навіть з костюмами та декораціями). Можна сказати, що нині відбувається розквіт реконструкції барокового музикування, в тому числі, музики для духових інструментів, а особливе місце у цій сфері займають блискучі та надскладні навіть у наш час барокові твори для труби. Так, С. Проскурін зазначає: все частіше проводяться міжнародні фестивалі у найрізноманітніших містах не тільки Європи, колиски Бароко (Лондоні, Берліні, Парижі, Осло, Стокгольмі), а й значних містах усього світу: Нью-Йорку, Чикаго тощо. На виконанні старовинної музики спеціалізуються такі музичні колективи : *The Clarion Ensemble, Tromba Consort, The Parley of Instrument, Buccina Cantorum* тощо. За ініціативою *ITG* (Інтернаціональна гільдія трубачів) відбуваються семінари, посвячені проблемам виконання, в найкращих вищих музичних навчальних закладах відкриваються кафедри старовинної музики. Дуже важливий науковий метод виконання барокової музики на трубі — цьому є підтвердженням численні наукові публікації «*ITG Journal*», «*Brass Bulletin*» (швейцарський журнал, що видає статті на декількох мовах) [53, с. 225].

С. Проскурін відзначає: ще у 1829 році, коли інтерес до творчості Й. С. Баха почав відроджуватися, у Лейпцигу, що був раніше німецькою столицею трубного виконавства – не виявилось трубачів, здатних виконати

високі моменти трубних партій у бахівській Месі *h-moll*, тому партії труб були передані кларнетам [там само]. Саме у цей час виникло твердження про безповоротню втрату виконавського мистецтва трубачів тих часів, з яким згоден перший значний дослідник труби Г. Ейборн, який стверджував: «Більшість композиторів переоцінювали можливості труби, чекаючи від неї забагато у виконавстві фраз у високому регістрі. Бах теж зробив цю помилку і багато партій, написаних ним, неможливо виконати. Я вважаю цей факт незаперечним» [75, с. 20].

Неможливими для виконання трубачами ХІХ століття були три задачі, що актуальні і дотепер: гра у високому регістрі кларіно, деякі нестройні обертони (наприклад, 11-й і 13-й) і так звані екстраобертони (звуки, що не входять у стандартний обертоновий звукоряд). І, хоча, в ХІХ столітті були деякі віртуозні виконавці, що могли повністю зіграти партії першої труби в Месі *h-moll* і аналогічним по складності творам, все ж проблема залишалася. Так, з того часу почалися пошуки і експерименти по виготовленню труб з вентильним механізмом, що повинно було облегшити цю задачу.

За С. Проскуріним, перший крок у цій справі зробив берлінський трубач Юліус Козлек (1835 – 1905), який винайшов коротку трубу в строю *H* з двома вентілями і представив її на бахівському фестивалі в Ейзенаху 1884 році, а у 1885 році – в Англії. Місцевий трубач Уолтер Морроу виконав партію другої труби на одному концерті разом з Ю. Козлеком, виготовив ще декілька таких інструментів. Згодом, труби Козлека-Морроу отримали назву «бахівські труби». Цей термін особливо став розповсюджений у Німеччині та вживався ще до кінця ХХ століття. Проте, труба Ю. Козлека не може зіставлятися з трубами барокових часів через її стрій, довжину і наявність вентилів, та й сама назва «бахівська» робить наголос лише на одному композиторі, уникаючи інших, спадщина яких не менш важлива [53, с. 225-226].

Традиція використовувати маленькі труби у високому строю для виконання барочних партій, яку започаткував Ю. Козлек, давала свої плоди: вже у 1892 була спроектована ще менша труба-*piccolo in D*, яка була у два рази коротша за звичайну натуральну трубу та прийшла на зміну трубі Ю. Козлека. Однак, Ф. Бейт зазначає: безсумнівно, можна відчутти певну різницю у звучанні верхнього регістру на трубі-*piccolo in D* та на старовинній довгій трубі. Фізико-акустичні властивості цих коротких труб-*piccolo* не дають можливості відтворити притаманну довгій натуральній трубі неповториму теплоту тембру, особливо у третій октаві, – це чутно при зіставленні спектру їх звучання. Саме тому, для відтворення звуку, який чув Й. С. Бах та його сучасники, необхідно використовувати реконструкції довгих натуральних труб [71, с. 189].

«Надалі, – пише Ю. Усов, – ці інструменти, що називаються малі труби, були вдосконалені та виготовлені у строях ре, мі, мі бемоль, фа, сі бемоль. Остання з них труба *in B* або труба-*piccolo*, звучить октавою вище звичайної труби *in B*, так як довжина каналу її стовбуру удвічі коротша. Саме на ній у сьогодення сучасні виконавці грають високі партії, які написані у стилі кларіно» [65, с. 21]. Сучасні, яких має на увазі автор, це найвидатніші виконавці 70-х років ХХ століття, такі як Моріс Андре, Тимофій Докшицер, Адольф Шербаум, Людвіг Гюттлер. На прикладі Моріса Андре, який признаний найкращим виконавцем на трубі-*piccolo* ХХ століття, слід підкреслити, що він, володіючи віртуозною технікою, вражаючою легкістю гри пасажів будь-якої складності, вражаючим діапазоном і майстерною динамікою, все одно не мав можливості відтворити саме той звуковий ідеал кларіно бахівських часів.

Таким чином ми бачимо, які задачі були сформовані перед трубачами і майстрами, що займалися виготовленням інструментів: лише часткове співвідношення особливостей та якості звука між трубами-*piccolo* та старовинними довгими бароковими трубами спонукало до нових експериментів і винаходів – поступово з'являлися ідеї відродження традицій

старовинної музики і, також, відновлення натуральної труби по технологіям тих часів.

Слідуючи твердженню С. Проскуріна, німецька фірма «*Alexander*» стала однією з перших фірм, що зайнялась реконструкцією старовинних інструментів: у 30-х роках ХХ століття були відновлені три труби 1767 року з колекції Ганса Хоеша з Хагена, а також зроблена нова модель труби дослідника та трубача Вернера Менке. Цей експеримент виявився не дуже вдалим, а нова труба виявилася хоч і дуже схожою на своїх попередників та водночас перенесла конструкційні ускладнення задля кращого строю деяких обертонів, була досить складна у звуковидобуванні [53, с. 226].

І хоча перші спроби у виготовленні натуральних труб були невдалими, пошуки продовжувались. Досить продуктивним був досвід майстра Гельмута Фінке і трубача Отто Штейнкопфа, що у 60-х роках реконструювали з удосконаленнями натуральну трубу зі спиралевидною формою. Вона відрізнялась від інших наявністю трьох маленьких дірочок на трубці та була більш стрійною та зручною особливо у грі екстраобертонів – виконавці також могли регулювати чистоту звуку та стрій за допомогою цих дірочок, а також за допомогою губ та прикриванню розтруба рукою [там само].

Але, труба зі спиралевидною формою все ж таки не стала ідеальним варіантом для сучасної виконавської практики: вона була реконструйована тільки з теоретичних музикознавчих трактатів та по ілюстраціях, тому не могла змагатися з дуже популярними трубами двічі зігнутої, довгатовальної форми, на основі яких сучасні майстри і виготовляють інструменти, які виконавці використовують і зараз.

За С. Проскуріним, ще однією спробою реконструкції старовинного інструмента був досвід німецької компанії «*Meinl & Lauber*», що взяла за основу трубу І. Хааса, також, були відтворені труби Г. Ганлейна (1632) і І. Л. Ейе III (1746). У 1980 році майстер Райнер Еггер зі Швейцарії відтворив трубу І. Л. Ейе II (1663 – 1724), цей майстер зробив комплект з копій

натуральних труб М. Нагеля (1654) [там само]. До речі, трубач Ніклас Еклюд у своїй виконавській діяльності використовує трубу Р. Еггера, виготовленої за зразком І. Л. Ейе II. Далі й інші майстри ввімкнулися в процес все ж таки не остаточно втраченого ремесла виготовлення старовинних інструментів.

Отже, можна виділити три етапи у намаганнях майстрів віднайти достатньо вдалий інструментарій задля відродження виконання старовинної музики на трубі після епохи бароко:

- У 1830 – 1890-х роках найголовнішим для музикантів було виконання високих трубних партій на будь-якому інструменті, в чому допомогли Ю. Козлек та У. Морроу, ввівши у виконавську царину свою малу трубу.
- На початку і в середині ХХ століття була задача відтворити особливий звук ансамблів та солістів на натуральних інструментах, а також розповсюджене виконання різноманітного репертуару на вентильних трубах. Пошуки спонукали майстрів реконструювати барокові труби з додаванням деяких удосконалень.
- В останню третину ХХ століття інтерес до барокової музики ще більше збільшується, спеціалізація в її виконанні робиться популярнішою та навіть необхідною у сучасних реаліях, тому майстри стали вертатися до виготовлення труб по старовинних зразках з великою точністю. Виконавство на таких аутентичних інструментах нестримно розвивається.

### *2.1.2. Технічні та інтерпретаційні аспекти виконавства барокової музики на трубі*

Все ж таки мистецтво гри у високому регістрі кларіно та володіння нестройними екстраобертнами навіть у наш час залишається досить проблематичним і потребує спеціально направлених на це занять з боку трубачів. Виконавці на старовинних трубах чи на їх копіях для наближення

до аутентичної гри повинні оволодіти багатьма особливостями цих інструментів: від м'якого звуковидобування, техніки без використання механізмів з помпами чи вентилями до висоти строю та регулювання нестройних обертонів за допомогою роботи амбушура.. Беручи до уваги усі відмінності у товщині стінок мундштучної трубки та відмінностях між самими мундштуками (на один розмір труби до 15 різновидів) у різноманітних фірмах-виробників чи майстрів, для кожного необхідний індивідуальний вибір інструмента. А використання модифікованих труб (зі спеціальними отворами) не звільнює трубача від «спеціальних занять у четвертій октаві, але зможе полегшити величезну працю по контролюванню капризних «нестройних гармонік»» [71, с. 76]. Р. Далквіст, справедливо зауважує: коли сучасні трубачі грають на натуральних трубах, одна з найголовніших виконавських труднощів – це досягнення достатньо м'якої атаки та артикуляції. Особливої уваги потребують динаміка і трубний штрих: для цього існують спеціальні комплекси вправ для запобігання перескакування звуків не тільки на секунди, а й на терції і навіть кварта: задля цього необхідно навчитися грати більш лагідно, та максимально контролювати повітряний струмінь, або замість потрібних звуків будуть видобуватись вищі за обертонами [73, с. 94]. В. Посвалюк також відзначає: для успішного музикування на цих інструментах також необхідно пристосуватися до використання спеціальних барокових мундштуків з мілкими чашечками та широкими полями з достатньо гострими внутрішніми кромками. Загалом, необхідне укріплення апарату, робота над інтонацією, контролем за диханням, губами, язиком [51, с. 30]. Хоча, необхідно відзначити особливість натуральної труби: вона потребує меншої витрати повітря при грі – цим вона відрізняється від сучасної вентиляної чи помпової (навіть від труби-*piccolo*), але все одно оволодіння цим інструментом потребує неабияких музичних здібностей і найголовніше – сумлінної праці.

Гра на трубі-*piccolo* потребує від трубача виконання кардинально інших завдань. Проблема контролю за інтонаційною чистотою полегшується з використанням квартвентілю та регулюванням крон, а також залежить від необхідності постійної напруги амбушура, а не від регулювання мікрохроматичних відхилень, що сприймаються як фальшиві ноти. Отже, труба-*piccolo* потребує особливого підходу, що стосується насамперед якості звука і стилю виконання барокової доби. Проте, точна відповідність цьому стилю неможлива, тому що тембр цих труб, як каже Р. Далквіст [73, с. 194] дещо крикливого «фальцетного» відтінку. Можна сказати, що тільки майстри найвищого ґатунку здатні домогтися м'якого та делікатного, але водночас яскравого звучання, характерного для доби бароко, хоча й обмежені тембром труби-*piccolo*.

Окрім технічних проблем виконання музики пізнього бароко та раннього класицизму також нікуди не зникають характерні виконавські складнощі інтерпретації, особливо властиві ранньому та середньому бароко, при чому не важливо, грає виконавець на сучасній трубі-*piccolo* чи на натуральній трубі. За С. Проскуріним, ці проблеми впливають з розуміння характеру, жанру, змісту, стильових особливостей, а також з неповною нотною фіксацією різноманітних орнаментів та мелізмів – кожен виконавець самостійно збагачував орнаментациєю мелодію твору, спираючись на стилістичні традиції доби Бароко. Такі навички прикрашання-імпровізування закріплювалися у навчальному та практичному процесах, а зараз це можливо тільки з повним заглибленням у стилістику, вивченням художньо-естетичних засад і особливостей Бароко та спираючись на гарний музичний смак і відчуття стилю виконавця [54, с. 26].

Для повноцінного, достеменного, прочитання нотного тексту старовинних творів, сучасний трубач повинен бути ознайомлений із загальними правилами гри барокової музики. До них відносять особливості використання прийому *detache*, виконання *rubato*, *legato*, які не завжди були виписані композиторами, пунктирні та тріольні ритми тощо. При всьому

цьому, прочитання у різних варіантах потребує окрім знання правил, ще й випадків, які можуть бути виключеннями з цих правил. Слідуючи твердженню О. Вар'янка, узагальнимо: крім специфічно виконавських проблем, таких як увага до динамічних відтінків, штрихових нюансів, м'якої артикуляції та атаки звука, важливими є загальні вимоги до естетики у інтерпретації, коректному відтворенні стилю, жанру, динаміки, агогіки, темпу [8, с. 7].

Одними з найвидатніших виконавців та популяризаторів трубно-барокової музики у ХХ та ХХІ століттях є наступні персоналії: всесвітньо відомий Моріс Андре, американець Едвард Тарр, англієць К. Стіл-Перкінс, німець Отто Заутер, скандинавці Оле Едвард Антонсен, Хокан Харденбергер, Бенгт Еклюд та його син Ніклас Еклюд; серед вітчизняних виконавців перш за все треба відзначити Тимофія Докшицера, який у своїй майстерності не поступався Андре, В. Посвалюка, а серед сучасного покоління – С. Накарякова, Л. Гурьєва, С. Проскуріна, А. Ільківа.

## **2.2. Концерт *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана як зразок барокового інструментального концерту для труби: досвід виконавського аналізу**

### *2.2.1 Жанр інструментального концерту Бароко: генеза та різновиди*

Інструментальний концерт – це один з найпопулярніших та найбільш життєздатних жанрів у музичній культурі. За свою багатолітню історію інструментальний концерт продовжує залишатись актуальним для виконавців, композиторів та слухачів. Цей факт виявляється при більш прицільному і поглибленому вивченні генези та історії розвитку жанру. Прикметно, що його формування відбулось задовго до утвердження інших концептуальних інструментальних жанрів, таких як симфонія чи струнний квартет, зокрема завдяки тенденціям, що мали початок у музиці кінця ХVІ століття та були пов'язані з утворенням, а також швидким розповсюдженням «концертуєчого стилю». Дослідники вказують на самотність

інструментального концерту як одного з жанрів з найбільш давньою історією серед інструментального жанрового розмаїття. Хоча, у різні етапи розвитку музичної культури концерт поступався своїми провідними позиціями іншим інструментальним жанрам, однак його еволюційний розвиток не припинявся.

За М. Таракановим, основними учасниками, так званім «ядром» концертного ансамблю була струнна група інструментів, яка у XVII столітті переживала свій розквіт, завдяки майстрам А. Страдіварі, Дж. Гварнері і Н. Амати. Обов'язковим була участь партії *continuo*, яка зазвичай доручалася клавесину – його функція полягала у «цементуванні», об'єднанні спільного звучання, посиленні басового голосу, заповнення «середини» музичної фактури. До формування повноцінних самостійних груп духових дерев'яних та мідних інструментів ще залишалося багато часу, а тому виконавці на трубах, флейтах, гобоях і фаготах залучалися до складу лише час від часу [60, с. 8-9].

М. Тараканов зазначає, що концепція інструментального концерту відноситься ще до старовинних народних традицій спільного музикування у часи язичництва та європейської культури Середньовіччя, хоча ще до XVII століття він не набув статусу самоцінного жанру з усталеним складом виконавців. Необхідно звернути увагу на найголовнішу з характерних особливостей інструментального концерту, яка до цього не відіграла значної (вирішальної) ролі в інструментальній музиці [там само]. Йдеться про принцип змагальності, що надає концертній грі особливого смислу та перетинається з бароковим принципом антитетичності, протиставлення, який в якості засадничого покладено в основу даного жанру. Як відомо, даний принцип полягає в умовній конкуренції учасників концерту (наприклад соліста та оркестру), а насправді – передбачає їх взаємообумовлені зусилля, зіставлення ведучої та акомпануючої функцій, а потім зміну їх ролей.

Типова структура інструментального концерту доби Бароко – від 3 до 5 частин. Ще на початку утворення цього жанру помітні тенденції, які

убезпечать його затребуваність, актуальність на довгі століття та розкриття і збагачення закладеного потенціалу жанрового інваріанту. Маються на увазі такі характеристики на рівні музичної стилістики, як: контрастність у темпах, що дає можливість солістам виявити і вражати слухачів своїми віртуозними навичками (швидкі частини) та насолодитися проникливим звучанням кантилени, що наслідує людський голос у повільних частинах. Так, вже у музиці А. Вівальді утворилася типова структура інструментального концерту, представлена в трьох частинах за принципом:

**швидка – повільна – швидка.**

Ця нескладна, однак довершена, логічна структура залишилася актуальною й до нині.

Але дана схематизація структури інструментального концерту здається простою лише на перший погляд. За М. Таракановим, внутрішня структура окремих частин значно ускладнилася (через бажання солістів-віртуозів продемонструвати свою майстерність), що призвело до утворення нової крупної концертної форми – концертного *Allegro*. Так, в умовах інструментального ансамблю утворюється певний діалог між солістом або групою солістів (*concertino*) та акомпануючими музикантами з чільною партією *continuo*: соліст виступає на передній план, а учасники ансамблю (оркестру) його підтримують. Дана опозиція (принцип *concertato*), змінюється – соліст має поступитися позицією лідера іншим, а сам відступає на задній план. Таке чергування головних та другорядних ролей (*solo i tutti*) стало родовою ознакою форми концертного *Allegro* [60, с. 9-10].

В. Холопова при дослідженні жанру інструментального концерту вказує на його типову форму – концертну форму Бароко (концертне *Allegro* в термінології М. Тараканова), що є найбільш розвинутою та масштабною серед нециклічних інструментальних форм епохи. За енергією ритміки, тематичним забарвленням та рельєфності контрастів не тільки не поступається багатьом ранньокласичним сонатам та симфоніям але й перевершує їх у цих аспектах [68, с. 274-275].

Концертна форма Бароко, за В. Холоповою, розповсюджена перш за все у перших частинах та фіналах інструментальних концертів, швидких частинах, особливо у других частинах сонат (та концертів сонатного типу), прелюдій з танцювальних сюїт, у вступних частинах кантат тощо. Основною характеристикою концертної форми бароко є чергування головної теми (ритурнелю), що неодноразово повторюється (найчастіше в інших тональностях), межуючи з епізодами (інтермедіями), що базуються на інших темах або на мотивній розробці головної теми. Для фактури жанру ж притаманне чергування *tutti* та *solo*, а таких частин всередині форми має бути мінімум 5 [там само].

Особливості побудови концертної форми Бароко, або ж концертного *Allegro* пов'язують її з деякими іншими формами. Чергування *tutti* та *solo* характерно також для барокової арії з ритурнелем, а чергування головної теми з епізодом – для фуги (звідси друга назва епізоду – інтермедія). Однак, найбільша схожість виявляється між концертною формою Бароко та рондо, що полягає у неодноразовому поверненні головної теми у музичному матеріалі. Рондальність є невід'ємною, визначальною ознакою концертної форми Бароко, однак від рондо її відрізняє більш розвинений характер тематизму, активна розробковість тематичного матеріалу, а також транспозиція головної теми під час повторень.

Кажучи про бароковий інструментальний концерт, звернемо увагу, що він має два різновиди:

- для одного або двох солюючих інструментів з оркестром;
- для невеликого ансамблю інструментів з оркестром (*Concerto grosso*).

Зупинимось більш детально на розгляді різновиду даного жанру, який має назву *concerto grosso* («великий концерт»). Він остаточно сформувався на початку XVII століття, а перші його класичні зразки були створені А. Кореллі. Найкращі зразки в цьому жанрі стали шедеврами світового музичного мистецтва та до наших часів зберегли усю силу

художнього впливу. Яскравим прикладом можуть слугувати Бранденбурзькі концерти Й. С. Баха, які стали шедеврами у даному жанрі.

Зауважимо, що *concerto grosso* – один з перших жанрів суто інструментальної музики, не пов'язаної безпосередньо ні з оперою, ні з духовними жанрами, ні з будь-якими прикладними функціями, окрім саме концертного виконання. Також, через призму цього жанру відбувається поступове переосмислення барокового принципу просторовості – так, згодом, у добу Класицизму зіставлення груп, тембрів, регістрів, динамічних контрастів відбувалося вже не за рахунок фізично-просторових засобів, а завдяки засобам дієво-драматичним. За Н. Зейфас, переосмислення і поступове подолання принципу просторових зіставлень у *concerto grosso* було багато в чому пов'язано з формуванням та розвитком оркестру. Розвиток оркестру як втілення спільного музикування в даному жанрі полягав у поступовому знаходженні композиторами найбільш вдалих співвідношень інструментів, що згодом стали основою для оркестрових груп [18, с. 383].

За О. Вар'янком, у становленні раннього барокового концерту соло саме для труби, провідна роль була закріплена за ключовою постаттю болонської школи Д. Тореллі (1658 – 1709). Твори для труби у творчості цього композитора не тільки є значними, вони становлять переважну більшість у композиторській спадщині митця. Він відіграв важливу роль у впровадженні такого музичного інструмента, як труба (в ансамблі зі струнними), в жанрах *concerto grosso*, сонатах, симфоніях тощо, що сприяло подальшому утвердженню і побутуванню труби у цих жанрах. Згодом, зразки сольних концертів для труби або двох труб представлені спадщиною таких композиторів доби Бароко, як Г. Ф. Телеман, А. Вівальді, Ф. О. Манфредіні, І. Ф. Фаш, В. Ратгебер, І. В. Хертель, І. Г. Ройтер та інші [7, с. 8].

Старовинний концерт зайняв важливе місце у діяльності ансамблів музикантів-виконавців, що намагаються передати твір у первозданному вигляді.

### 2.2.2. Концерт *D-dur* Г. Ф. Телемана: досвід композиційного аналізу

Г. Ф. Телеман (1681 – 1767) – видатний німецький композитор доби Бароко, музичний критик, капельмейстер, був широко відомим як у Німеччині, так і по всій Європі. Під час свого життєвого шляху жив і працював у Лейпцигу, Зорау, Ейзенаху, Франкфурті та Гамбурзі. Г. Ф. Телеман зробив величезний внесок у культурне та музичне життя Німеччини: музичні критики тієї доби захоплювалися ним, а теоретики використовували його роботи як приклади композиційних моделей. Також, серед його друзів були прославлені композитори та музиканти Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах, Ф. Е. Бах, Й. Г. Граун, Й. Г. Пізендель та інші.

За В. Рабей, композиторська спадщина Г. Ф. Телемана включає в себе всі відомі у епоху Бароко жанри та форми. Хоча більшість його творів були загублені, вважається, що він написав за все життя більше ніж Бах і Гендель разом узяті. Наприклад, у Франкфурті-на-Майні повністю збереглося вісімсот тридцять кантат Г. Ф. Телемана, а це більше половини від загального числа [55, с. 22]. Творча спадщина композитора представлена численними творами духовної та світської вокальної музики, музики для клавіра, великих оркестрових та камерних творів, особливе місце у його творчості посідає інструментальна музика, «яка на даній стадії є найбільш життєздатною частиною його спадщини» [55, с. 62]. Серед інструментальних творів налічується більше 100 оркестрових сюїт (автор називає їх увертюрами), 8 *concerti grossi*, 47 концертів соло, 40 концертів для двох і більше інструментів, більше 200 соло і тріо-сонат, квартетів, квінтетів тощо.

Концерт для труби, *D-dur* був написаний десь між 1710 і 1720 роками (найімовірніше, у 1714 році), перш ніж композитор перебрався в Гамбург в 1721 році, щоб взяти на себе обов'язки музичного керівника п'яти найбільших церков у місті. Трубний концерт Георга Філіпа блискучий та неперевершений, це був один з перших сольних концертів, складених німецьким композитором – у дослідницьких колах вважається, що це може бути навіть найперший такий зразок. Цей твір був одним із камерно-

ансамблевих творів для труби, написаних у першій половині XVIII століття, що витонченістю форм, натхненністю образів та мелодичною красою передбачили і знаменували основні риси стилю Класицизм. Підтверджує цю тезу й О. Вар'янок: Г. Ф. Телеман, зокрема у цьому творі, завдяки асимілюванню французької та італійської шкіл, дуже близько підібрався до гомофонно-гармонічного складу і цим були відкриті можливості та перспективи для формування Класицизму [7, с. 19].

Структурну основу Концерту Г. Ф. Телемана становить так звана «церковна соната» (*sonata da chiesa*), яка складається з чотирьох частин. За будовою ця структура також нагадує сюїтну модель, де чотири частини побудовані за принципом контрасту у темпі та супутні традиційним алеманді, куранті, сарабанді та жизі: *повільна – швидка – повільна – швидка* (*Adagio, Allegro, Grave, Allegro*). Темпові позначки частин свідчать про деяку програмність, закладену Г. Ф. Телеманом у композиції Концерту, що було властиве для того часу та відповідало бароковій теорії афектів. Усі частини мають тональність *D-dur*, окрім третьої частини (*h-moll*). Кожна з них уособлює певний емоційний стан, афект, а це характерно для барокових сюїтних композицій, побудованих за принципом моноафектності. Щодо ролі партії труби в цьому концерті, В. Посвалюк відзначає: в першій частині композитор використовує трубу в мелодичному плані, що є винятком для барокових концертів (зазвичай, перші частини в них зазвичай написані у швидкому темпі); друга ж частина і фінал мають віртуозний характер та потребують від соліста рухливості та вільного володіння верхнім регістром [51, с. 31]. Отже, розглянемо детальніше композиційну будову концерту:

У першій частині – *Adagio* – трубі відводиться панівна роль, струнні та клавесин виконують акомпануючу функцію у звучанні всієї частини.

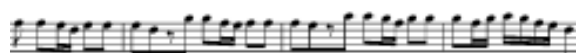
У відповідності до прикметних констант доби Бароко головна інструментальна тема у своїй мелодичній основі спирається на вокальні витоки, що виявляється у ніжній кантилені в партії труби, наділена дещо

меланхолічним, але піднесеним, величним характером (як втілення відповідного афекту цієї частини – велич, піднесеність).

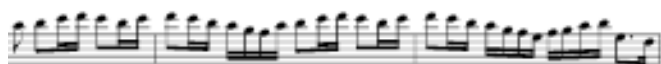
Основним мотивом теми з його оспівуванням у партії труби знаменується її початок:



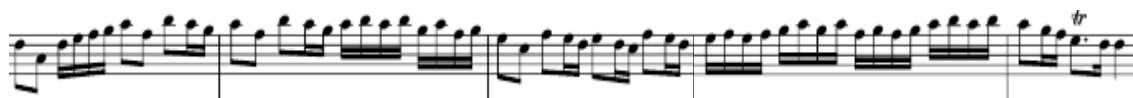
З 6 по 12 такти відбувається розвиток музичного матеріалу, що з 8 по 10 такти представлений секвенційним висхідним рухом:



З 13 такту до кінця частини партія труби яскраво звучить у верхньому регістрі:



В другій частині – *Allegro* – представлена концертна форма Бароко, яка втілена як чергуванням ритурнелю та епізодів, так і чергуванням цих тем у партіях соліста та оркестру. Камерний оркестр тут виконує вже не лише роль супроводу – основна тема *Allegro* проходить майже завжди у струнних:



В партії труби зустрічаються лише її імітації протягом звучання майже всього *Allegro*. Так, у перших чотирьох тактах частини основна тема, як було вказано вище, звучить в оркестрі, потім (два такти) імітується в партії труби, але закінчується в оркестровому звучанні. Надалі (9 – 10 тт.) знову звучить імітація ритурнелю солістом, а з 11 по 19 такти отримує розвиток епізодичний матеріал, зокрема завдяки висхідним секвенціям в партії труби:



Після цього ритурнель звучить в оркестровому викладі, а з 23 такту спостерігаємо імітаційні переклички соліста з оркестром. У 25–26 тактах поступово головною темою починає заволодівати партія труби:



З 29 такту музичний матеріал через плавне відхилення звучить у паралельному мінорі, відзначаємо повторення ритурнелю у струнних.

Проведення музичного тематизму з 37 такту доручається партії труби із поверненням в основну тональність (*D-dur*) і, нарешті, у 41 такті в партії соліста вперше у повному викладі звучить проведення основної теми, звучання якої продовжує поперемінно чергуватись в партіях оркестру та труби, що призводить до кульмінації (46-ий т.) та завершенні частини у афекті радості та піднесення.

Третя частина Концерту – *Grave (h-moll)* – звучить у скрипок і *basso continuo*. У *Grave* не задіяна труба, що характерно загалом для третьої частини в пізній бароковій *sonata da chiesa*. Дана частина на рівні макроциклу Концерту виконує роль своєрідної інтермедії, втілюючи афект печалі. Меланхолічна мелодія проходить у першій скрипці в початкових чотирьох тактах, надалі вона отримує наскрізний розвиток до самого кінця частини, завдяки елементам поліфонічності, частим відхиленням у споріднені тональності та імітаціям, що проходять по чергову у кожного з інструментів оркестру.

Звучання труби повертається в яскравому і радісному фіналі – *Allegro*. За бароковими канонами будови сонат (у даному випадку жанру концерту сонатного типу), фінал, як і друга частина, написаний у концертній формі Бароко, з чергуванням ритурнелю в соліста та оркестру. Афект цієї частини споріднений з афектом, втіленим у другій частині Концерту, що виявляється, наприклад, і в назвах (*Allegro*). На відміну від другої частини, проведення ритурнелю доручається трубі з самого початку:



Після цього ригурнелъ проводиться в оркестровому викладі. У 11 – 12 тактах невеличкий мотив попереминно повторюється у труби та у струнних:



З 19 по 22 такти основна тема звучить у труби в надвисокому регістрі:



Далі (протягом наступних п'яти тактів), у струнних звучить розвиток тематичного матеріалу, заснованого на тональних відхиленнях.

Із 27-го такту в партії труби проводиться ригурнелъ, цього разу – з розширенням:



З 34-го такту музичний матеріал знов доручений оркестру з поодинокими «репліками» у соліста. Фінальне *Allegro*, як і весь Концерт, завершуються урочистою кодою у двох останніх тактах.

### 2.2.3. Компаративний аналіз двох інтерпретацій Концерту D-dur Г. Ф. Телемана у виконанні Моріса Андре та Нікласа Еклюдна

**Моріс Андре** (1933 – 2012) народився в сім'ї шахтарів у французькому містечку Алес. Перші уроки гри на трубі отримав від батька – музиканта-аматора, і незабаром серйозно зацікавився музикою. Поступивши в 1951 році в Паризьку консерваторію до професора Раймона Сабаріка, він блискуче закінчив її з першими преміями за класами корнета і труби через рік. Після закінчення консерваторії Андре став солістом оркестру Товариства концертів консерваторії і досить швидко став одним з найобдарованіших французьких музикантів свого покоління. З 1953 року грав в Оркестрі Ламуре (до 1960 року) і оркестрі Французького радіо (до 1962 року). Після перемоги на престижних конкурсах у Женеві (1955 рік) і Мюнхені (1963 рік) Після того,

як М. Андре здобув світову популярність, він почав активну сольну кар'єру та був одним з перших, хто став крім труби грати також на трубі-*piccolo*, виконуючи твори барокових композиторів. У 1967 – 1978 викладав в Паризькій консерваторії, де ним була введена навчальна програма на трубі-*piccolo*. З його вихованців, величезна плеяда видатних трубачів, виконавців та педагогів, серед яких: Бернар Сустро, Гі Туврон та інші. У 1980-ті часто виступав на телебаченні, що дозволило широкій аудиторії оцінити його видатну майстерність та сприяло популяризуванню барокової музики для труби [35].

М. Андре став одним з найкращих світових музикантів ХХ століття, а у 2003 році Міжнародна гільдія трубачів (ITG) офіційно визнала його «трубачем століття». Чи не найголовніша його заслуга полягає у відродженні відношення до труби як до сольного концертного інструмента. Такі композитори, як А. Томазі, Б. Блахер, А. Жоліве та інші присвячували йому свої твори. У якості соліста виступав з диригентами зі світовими іменами: Гербертом фон Караяном, Карлом Ріхтером, Рікардо Муті, випустив понад 250 дисків, багато з яких стали золотими та платиновими. М. Андре – кавалер ордена Почесного легіону, почесний член Королівської академії Лондона, володар золотої медалі Академії мистецтв і літератури та інших нагород [там само].

Т. Докшицер казав про нього: «Моріс Андре в основному грає на трубі пікколо, він король цього інструмента. Мала труба звучить у нього об'ємно і яскраво – він володіє нею віртуозно. У класичній музиці він створив свій виконавський почерк, який став еталонним в світі стилем «Андре». Особливо це стосується інтерпретації мелізмів, які, втім, я не завжди приймаю – особливо багато довгих форшлагів, що перетворюють власне форшлаг у восьмі і навіть четвертні ноти» [16, с. 34]. Кажучи про Моріса Андре, неможливо переоцінити його вклад у популяризацію барочної музики для труби, і взагалі визнання труби як сольного інструмента. І навіть

зараз, його яскравим звуком та неперевершеною технікою, володінням діапазону і відчуттям музики захоплюються тисячі слухачів по всьому світу.

**Ніклас Еклюд** (1969) народився у швецькому місті Гетеборг, в сім'ї музикантів – батько Бенгт Еклюд, також видатний трубач, диригент та виконавець музики Бароко, був його першим викладачем по трубі. Паралельно, юний Ніклас навчався у школі музики при Гетеборзькому університеті у композитора Бу Нільсона, а після закінчення він освоював барокову трубу на професійному рівні у Едварда Тарра, в базельській академії «*Schola Cantorum Basiliensis*», де досяг значних результатів. Також, він деякий час вчився у Франції у П'єра Тібо та Гі Туврона, (учня Моріса Андре) [45].

Н. Еклюд з 1991 року був солістом симфонічного оркестру Базельського радіо на протязі п'яти років, а з 1996 року він почав сольну кар'єру. У тому ж році Н. Еклюд завоював першу премію на конкурсі трубачів ім. Йоганна Альтенбурга у Бад-Зекінгені, Німеччина. Він став значною світовою фігурою у сфері виконавства аутентичної музики та співпрацював з багатьма відомими музикантами та диригентами, серед яких: Джон Еліот Гардінер, Густав Леонхардт, Зубін Мета, Чечілія Бартолі, Андраш Шифф, Хайнц Холлігер та інші [там само].

Задля здійснення інтерпретаційного аналізу Концерту *D-dur* Г. Ф. Телемана як зразка барокового сольного концерту для труби у супроводі струнних та *basso continuo* розглянемо дві відмінні виконавські версії: Моріса Андре (1976), визнаного найкращим трубачем ХХ століття, майстра труби-*piccolo*, та Нікласа Еклюда (1996), видатного трубача-віртуоза, що спеціалізується на виконанні барокової музики на натуральній трубі, починаючи з кінця ХХ століття по сьогоднішній день. З метою повноцінного розуміння обраних виконавських версій Концерту Г. Ф. Телемана необхідно розглянути наступні фактори:

- технічну складову, що безпосередньо пов'язана з якістю та рівнем віртуозності;
- особливості виконавської інтерпретації, обумовлені розумінням виконавця засад стилю виконуваного твору.

Специфіка технічної складової полягає у вільному володінні трубачами-віртуозами необхідними якостями для виконання високих партій кларіно, а саме – партії труби у розглянутому Концерті Г. Ф. Телемана. Перш за все, важливим є вибір інструментарію: це може бути або більш доступна широкому колу виконавців труба-*piccolo*, або натуральна труба, що більш важкодоступна для більшості трубачів та потребує більш вузької спеціалізації для концертного виконання. У даному компаративному аналізі двох виконавських версій будуть представлені обидва вказані варіанти.

Враховуючи факт, що у більшості аспектів виконавської технології, як натуральна труба, так і труба-*piccolo* потребують від виконавців-віртуозів вільне володіння компресією дихання, технікою язика та губ, у виконанні на цих інструментах все ж існує певна різниця. Відмінності полягають, передусім, у технічних проблемах, які взаємообумовлені конструкціями інструментів.

- Труба-*piccolo* потребує від виконавця менших витрат дихання ніж усталений різновид труби *in B*, більш м'якого та тендітного звуковидобування. Інструмент також має чотири клапана: три клапани + квартвентиль (для пониження натуральних звуків на кварту), який призначений для видобування звуків першої октави від *cis* до *f*, а також для керування неточними за інтонацією звуками.

- Натуральна труба, слідуючи твердженню С. Проскуріна, потребує уміння використання виконавцем своєї техніки стиснення губ, задля оволодіння «нестройними гармоніками» та екстраобертнами (що уможливується і досягається спеціальними вправами, наприклад на натуральні гами), а також, вимагає ще більш м'якої артикуляції та ще меншої

витрати повітря, ніж на сучасних трубах, та навіть на трубах-*piccolo* [53, с. 229].

Особливості виконавської інтерпретації зумовлені, в першу чергу, засадами барокового концертного стилю: строю, темпу, динаміки, фразування, а також неповної фіксації мелізмів у нотному тексті. Так, С. Проскурін зазначає: «Навмисна «неповнота» нотації має, в свою чергу два основних аспекти: по-перше, запис містить численні умовні позначення в розрахунку на їх знання та володіння мистецтвом їх розшифровки; по-друге, композитор покладається на бажання та вміння виконавця самостійно орнаментувати мелодію, надаючи йому як би «скелет», який необхідно наділити живою плоттю у співвідношенні з традиціями епохи та вимогами смаку» [53, с. 229]. Додаткове випробування для виконавців якраз полягає у вмінні в міру та зі смаком збагатити твір орнаментациєю.

Перейдемо до розгляду виконавських версій Моріса Андре (труба-*piccolo*) та Нікласа Екльюнда (натуральна труба) Концерту Г. Ф. Телемана для труби *D-dur* для труби у супроводі струнних та *basso continuo*.

**I частина, Adagio.** Моріс Андре володіє неповторним виконавським стилем, який він і демонструє у Концерті. По-перше, слід зауважити, що твір Г. Ф. Телемана, призначений для виконання на *натуральній* трубі (як і всі інші тогочасні твори, написані для труби або за її участі), Моріс Андре виконує на трубі-*piccolo*.

М. Андре виконує Концерт у сучасному строї (біля 440 Гц), дуже повільно (загалом темп наближається до *Lento*). Відзначаємо дуже м'яку артикуляцію та тендітне використання штрихів: кожна нота немов перетікає до наступної, штрих *detache* у виконанні М. Андре відчувається як *partato*, що є в традиціях європейської виконавської школи (особливо при виконанні барокової музики). Звучання сповнене вібрато, яке з одного боку дещо перебільшене, а з іншого, навпаки, відповідає виконавському принципу *cantabile*, що був поширений в музиці доби Бароко – наслідування інструменталістами людського голосу.

М. Андре дуже обережно використовує орнаментацию, що чутно і втілюється в його виконанні легких та акуратних трелей. Музикант, окрім того, збагачує музичний текст власною мелізматикою (наприклад, на початку 9 та 10-го тактів, виконуючи подвійні форшлагги). Динамічні відтінки у висхідних секвенціях 8 – 10 тактів підкреслюються поступовим посиленням динаміки, а динамічний контраст (*f i p*) виразно відчутний у повторенні однієї фрази (в 12 та 13 тактах). Не можна не відзначити неперевершене фразування М. Андре – кожна фраза майстерно вибудована та співуча, а в кодї першої частини виконавець застосовує *ritenuto*, що підкреслює піднесений та величний художньо-образний стрій та відповідний афект частини.

Виконання Нікласа Еклюдна є трохи швидшим, ближчим до оригінального темпу. Слід відзначити той факт, що окрім використання старовинної натуральної труби (її реконструкції), його виконання відбувається в оригінальному бароковому строю, приблизно на півтона нижче сучасного *D-dur*. Даний факт є свідченням того, що інтерпретація Н. Еклюдна є більш орієнтованою на аутентичне камерне виконавство.

У виконанні Н. Еклюдна відзначаємо менше залучення вібрато, порівняно з М. Андре: барокова труба звучить у нього тендітно та лагідно, що відповідає саме концертному стилю кларіно, а не фанфарному стилю того ж часу. Також, логічно та зі смаком вибудовуючи фрази, він, на відміну від М. Андре, більше використовує штрих *legato*, особливо у мелодичних побудовах з шістнадцятими тривалостями. Виконавська орнаментация в Н. Еклюдна також відрізняється: у тих фрагментах, де М. Андре грав форшлагги, Н. Еклюдн або взагалі не використовує мелізми (9-ий такт), або грає губні трелі (10-ий такт). Це обумовлено, найголовнішим чином, конструкцією інструмента з відсутністю вентилів або помп. Виконавець не так сильно вирізняє динамічні відтінки та майже не робить заповільнення наприкінці частини, що свідчить про меншу масштабність виконання твору (камерність), однак не знецінює основний афект піднесеності першої частини.

**II частина, Allegro.** М. Андре демонструє легке та політне звучання труби-*piccolo*. Динаміка представлена в його виконанні добре та зі смаком: так, у 10-му такті і далі, під час подовжених звуків, виконавець з *forte* відходить до *piano*, щоб уможливити належне звучання ригурнелю у струнних та поступово, через висхідні секвенції та швидкі пасажі, вийти знову на яскраву динаміку. Особливо влучно (в аспекті динаміки) підготовлена кульмінація у 46-му такті, завдяки різкому відходу до *piano* у першому проведенні ригурнелю у партії труби (в 41-му такті). У 38 і 39 тт., а також у двох останніх тактах М. Андре демонструє віртуозне володіння інструментом, граючи нотний текст октавою вище; мелізми у цій частині виконуються ним лише ті, що прописані у нотах. О. Вар'янюк справедливо відзначає [7, с. 12], що в процесі виконання інструментальної музики Бароко, слід приділити належну увагу лагідній атаці звука, динаміці та штриховій палітрі, філігранній артикуляції. Всі ці аспекти присутні в грі М. Андре, особливо слід відмітити його артикуляцію, яка у швидкому темпі та будь-якій динаміці не втрачає своєї тендітності та акуратності.

Натуральна труба Н. Еклюдда у другій частині звучить з більш густим та теплим, тобто властивим саме цьому інструментові тембром. Використання динаміки майже ідентичне виконанню М. Андре, хоча подекуди відрізняється використання *forte* і *piano* (наприклад, у 32-му такті). Н. Еклюдд, на відміну від М. Андре, залучає власні мелізми, окрім тих, що прописані у тексті (наприклад, у 13 – 14 тт. губна трель, що прикрашає довгу ноту).

За В. Посвалюком, однією з характерних особливостей виконання штрихів у музиці епохи бароко було те, що послідовності однакових за висотою звуків виконувалися зі зміною артикуляції [51, с. 29]. Підтвердженням цій тезі слугують, перш за все, почергове використання Н. Еклюддом *detache* та *staccato* (18, 30, 44-45-ий тт.) у фразах з восьмими тривалостями, хоча в інших фразах з восьмими головну роль в його виконанні відіграє тільки штрих *staccato*. Артикуляція у швидких пасажах за

своєю філігранною лагідністю не поступається виконанню М. Андре. Усі перелічені аспекти надають його виконавській інтерпретації розглянутої частини більшої тендітності та камерності. Підтвердженням цієї тези слугують, перш за все, почергове використання Н. Еклюдом *detache* та *staccato* (18, 30, 44-45-ий тт.) у фразях з восьмию тривалостями, хоча в інших фразях з восьмию головну роль в його виконанні відіграє тільки штрих *staccato*. Артикуляція у швидких пасажах за своєю філігранною лагідністю не поступається виконанню М. Андре. Усі перелічені аспекти надають його виконавській інтерпретації розглянутої частини більшої тендітності та камерності.

**III частина, Grave.** Виконується струнним оркестром та *basso continuo*, труба – *tacet*. Третя частина, єдина з поміж інших, звучить в тональності *h-moll* – паралельному мінорі до основної тональності Концерту, що підкреслює її меланхолічний характер та роль своєрідного ліричного відступу перед очікуваним фіналом.

**IV частина, Allegro.** Слід звернути увагу на блискучу техніку, доречне використання динаміки та точну артикуляцію майстра труби-*piccolo* М. Андре, особливо у проведеннях основної теми. Найбільшу технічну складність у цій частині, яка виконується М. Андре легко та яскраво, представляють 19 – 22 такти, де у високому регістрі в партії соліста проводиться ритурнель. У виконавській версії М. Андре взагалі не чутно труднощів: шістнадцяті тривалості в третій октаві звучать віртуозно та яскраво, з чітким та зв'язним штрихуванням. В останніх тактах фіналу М. Андре демонструє знову виконавську майстерність, виконуючи останню ноту Концерту в третій октаві, завершуючи Концерт яскраво та святково.

Н. Еклюд демонструє у четвертій частині досконале володіння звуком і технікою на бароковій трубі. У фіналі Н. Еклюд, на відміну від М. Андре, використовує менш активну динаміку та фразування. У 19 – 22 тактах виконавець також демонструє філігранну техніку у верхньому регістрі, але з невеликим *rubato*. У фразях з повторюваними восьмию тривалостями у

виконавській версії Н. Еклюдда знову застосовується змінний штрих (*staccato* та *detache*). Наявні незначні відмінності нотного тексту, «озвученого» у виконавській редакції Н. Еклюдда: наприклад, в його варіанті кода закінчується на терцієвому тоні у динаміці не *f*, а *mf*, що надає фіналу у виконанні Н. Еклюдда знову ж таки, більшу камерність, на відміну від виконання М. Андре.

Підсумовуючи, скажемо – кожна з аналізованих версій представлена блискуче цими віртуозами, однак наявними є значущі відмінності у розглянутих виконавських інтерпретаціях. Представимо їх в узагальненому виді.

Перш за все, відмінності стосуються презентації слухачам музики доби Бароко: виконання Н. Еклюдда в цілому більш камерне, що представлено на натуральній трубі у відповідному «бароковому» строї, тому дану виконавську версію можна назвати аутентично орієнтованою та більш відповідною самому поняттю «реконструкція». Виконання М. Андре на трубі-*piccolo* та у сучасному строї характеризується більш явними індивідуальними відступами в інтерпретації, однак з обережним ставленням до стилістики Бароко, тому цю версію слід розглядувати більше у концертно-масовому контексті, спрямовану на популяризацію барокової музики за участю труби.

Незважаючи на деякі відмінності в інтерпретації, в тому числі, нотного тексту, враховуючи індивідуальні аспекти звучання, артикуляції, використання штрихів та мелізмів, можна дійти висновку, що обидві виконавські версії видатними віртуозами труби подані з максимальною якістю та майстерністю як у технічному, так і в інтерпретаційному аспектах і відповідають еталону стильного виконання барокової музики. Досліджуваний Концерт набуває різноманітних барв у цих виконавців та звучить блискуче, як у (більш звичному для публіки) концертному, так і в аутентичному, камерному виконанні, що і є його приналежністю. Таким чином обґрунтовується твердження О. Вар'янка, що для відтворення

композиторського мислення певної епохи, сучасний трубач повинен володіти бездоганним технічним арсеналом, бути культурно ерудованим та компетентним у своїй професії. Це означає що трубач-віртуоз ХХІ століття має бути універсальним виконавцем, що володіє просторим комплексом можливостей, синтезованих широкою професійною практикою у стилях будь-яких історичних епох [7, с. 14].

## **Висновки до Розділу 2**

У другому розділі були висвітлені основні етапи історії реконструкції інструментарію доби Бароко, визначені та структуровані технічні та інтерпретаційні аспекти виконавства барокової музики на трубі. Просліджено становлення жанру барокового інструментального концерту в контексті виконавства на трубі, визначена його форма (концертне *Allegro* або концертна форма Бароко) та різновиди (концерт для однієї або двох солюючих труб та *concerto grosso*). Висвітлена творча постать Г. Ф. Телемана як видатного композитора доби Бароко та проведено композиційний аналіз його Концерту *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo*. Були розглянуті визначні фігури сучасного трубного барокового виконавства: Моріс Андре та Ніклас Еклюд, а також був розроблений компаративний аналіз їх виконавських версій Концерту *D-dur* для труби Г. Ф. Телемана з метою виявлення особливостей реконструкції виконання барокової музики для труби.

## ВИСНОВКИ

У наш час, коли відбувається явний розквіт у відродженні аутентичного виконання старовинної музики, виконавці на духових інструментах, особливо на трубі, нашої уваги на певні проблеми стильового, інтерпретаційного та технічного характерів, потребують їх вирішення. Задля системного підходу та цілісного розуміння у вирішенні вказаної проблематики, в даній роботі, за оглядом існуючих наукових праць, що пов'язані з мистецтвом гри на трубі (історично-оглядової, і методично-дидактичної літератури) висвітлений та проаналізований ряд важливих питань.

Простежені основні органологічні етапи еволюції труби в сімействі мідних духових інструментів: особливу увагу приділено різновидам інструментарію, що побутував у добу Бароко (натуральна труба), стилю кларіно та його специфіці. Була розібрана тема трубного виконавства в контексті барокової музичної культури: висвітлені художньо-естетичні принципи тієї епохи та порушена проблема звукового ідеалу Бароко, а саме звукового ідеалу труби та стилю кларіно: розглянутий феномен звукового ідеалу Бароко спирається на барокові стильові константи в інструментальній музиці (стрій приблизно у 419 гц, особливості інтонування, артикуляції та мелізматики, елементи імпровізаційності, протиставлення груп інструментів в ансамблевій музиці тощо). Охарактеризоване барокове виконавство на трубі: окреслена участь труби у становленні жанрів, що утворилися в добу Бароко – концерту, сонати, опери, кантати та ін.; також, перелічені та описані видатні персоналії виконавців на трубі (Чезаре Бендініеллі, Джироламо Фантіні, Г. Райхе, І. К. Пецель, У. Г. Руе, П. Вейвановський, Д. Шор, В. Сноу та інші).

Висвітлена історія відродження барокового музикування, яка почалась ще у першій третині XIX ст. та ознаменована передусім реконструкціями окремих майстрів (Ю. Козлек, У. Морроу та інші), а згодом,

фірмами з виготовлення труб («*Alexander*», «*Meinl & Lauber*») – експерименти, проведені багатьма майстрами та фірмами, ознаменовані як реконструкціями старовинного інструментарію, так і новими винаходами, такими як мала труба, або труба-*piccolo*.

Особливу увагу приділено технічним аспектам виконавства на натуральних та трубах-*piccolo*, що полягають у конструкційній специфіці цих видів трубного інструментарію, контролю координації дихання, губ та язика задля рухливості у верхньому регістрі, особливостей звуковидобування та регулювання нестройних обертонів. Також, порушені інтерпретаційні та стильові аспекти виконавства музики доби Бароко на трубі: це стосується насамперед розуміння жанру, змісту, характеру твору (а також, відповідно до барокової теорії афектів, характеру змісту окремих частин), використання прийомів *detache*, *rubato*, *legato*, тріольних або пунктирних ритмів та передусім мелізмів (пов'язане це з їх неповною фіксацією композиторами у творах), а також особливостей атаки та артикуляції, динаміки, агогіки, темпу.

Охарактеризований жанр інструментального концерту, його генеза, композиційні особливості, форма, структура та різновиди (*concerto grosso*, для одного або двох солюючих інструментів), а також окреслена роль труби як сольного та ансамблевого інструмента у становленні цього жанру. Зважаючи на те, що інструментальний концерт зародився під час доби Бароко та залишається одним з найпопулярніших та найактуальніших жанрів у музичній культурі й у наш час, предметом дослідження обрано Концерт *D-dur* для труби, струнного оркестру та *basso continuo* Г. Ф. Телемана, який є одним з найкращих зразків сольної інструментальної музики для труби тієї доби: у наш час, він є одним з найпопулярніших барокових творів для виконання, – зокрема, він часто зустрічається в програмах серйозних міжнародних конкурсів. За проведенням структурно-композиційного аналізу, виявлена структурна особливість Концерту: його побудова оснований на різновиду інструментальної музики Бароко *sonata da chiesa*, для якого характерна побудова (*повільно-швидко-повільно-швидко*), що нетипово для

більшості інструментальних барокових концертів. Також, виявлена певна програмність, закладена в назвах частин та центральні настрої кожної частини, що пов'язано з бароковим принципом моноафектності (I ч. – велич, піднесеність, II ч. – радість, III ч. – печаль, IV. – знову радість та піднесеність).

На підставі здійсненого компаративного аналізу Концерту двох виконавських інтерпретацій видатних трубачів Моріса Андре та Нікласа Екльонда, виявлені стильові особливості, а також специфіка у виконанні старовинної музики як на трубі-*piccolo*, так і на натуральній. Виконавська версія Моріса Андре (труба-*piccolo*) більш концертна та направлена на популяризацію барокової музики для труби: виконання відбувається у сучасному строю 440 гц, характеризується більш явними відступами в інтерпретації (надмірне використання вібрато, заповільнення темпу першої частини тощо), хоча є обережне ставлення до стилістики Бароко: це елементи імпровізаційності (що помітно у використанні мелізмів та гри на октаву вище деяких епізодів нотного тексту), дуже м'яка атака та артикуляція, непереврене фразування. Виконання Нікласа Екльонда представлене на натуральній трубі та відповідно у «бароковому строю» (приблизно на півтона нижче за сучасний); деякі моменти в його інтерпретації аналогічні до виконання у М. Андре (імпровізаційність у використанні мелізмів, дуже лагідна артикуляція), однак очевидна менш активна динаміка та фразування (що свідчить про камерність), та більше уваги приділено саме аутентичним особливостям у виконанні (наприклад, використання змінної артикуляції *staccato-detache* на восьми нотах), тому його виконавська інтерпретація більш відповідна саме терміну «реконструкція». Незважаючи на деякі відмінності в інтерпретації, враховуючи індивідуальні аспекти звучання, артикуляції, використання штрихів та мелізмів, можна дійти висновку, що обидві виконавські версії видатних віртуозів труби подані з максимальною якістю та майстерністю як у технічному, так і в інтерпретаційному аспектах і відповідають еталону стильного виконання барокової музики.

Досліджуваний Концерт набуває різноманітних барв у цих виконавців та звучить блискуче, як у (більш звичній для публіки) концертній версії Моріса Андре, так і в аутентичному, камерному виконанні Нікласа Еклюнда, що і є його приналежністю.

Зважаючи на те, що барокова музика та її виконання залишається дуже важливою частиною сучасного музичного мистецтва, а її затребуваність тільки росте, вітчизняні виконавська сфера і педагогіка, на жаль, не звертають зараз достатньої уваги на це питання. Таким чином, вітчизняні педагоги та виконавці дуже потребують введення у наукове середовище нових матеріалів, пов'язаних з практичним досвідом і експериментами, щоб виробити певні принципи і наслідувати світові традиції інтерпретації барокової музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Н. Звучит барочная труба. *Старинная музыка*. 2002. № 2. С. 5–6.
2. Арбан Ж. Б. Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе. Москва : Музгиз, 1954. 240 с.
3. Барсова І. Книга про оркестр. Київ : Україна, 1981. 173 с.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Укрсвіт, 2002. 439 с.
5. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : Основа, 2007. 350 с.
6. Бучнев А. Особенности использования технических средств при обучении на духовых инструментах : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МДПУ, 2010. 233 с.
7. Вар'янюк О. Європейська соната для труби : історія, теорія, виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 17 с.
8. Вар'янюк О. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. № 2. С. 143–148.
9. Вернон Р. Эпоха творчества. Жизни великих музыкантов. Москва : Поматур, 1996. 134 с.
10. Виппер Б. Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко. *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*. Москва : Наука, 1966. С. 245–263.
11. Вопросы исполнительства на духовых инструментах : Сборник научных трудов. Ленинград : 1987. 160 с.

12. Ганудельова Н. Г. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. 22 с.
13. Гуренко Е. Исполнительское искусство : методологические проблемы : учебное пособие. Новосибирск : Изд. НГК, 1985. 88 с.
14. Докшицер Т. Путь к творчеству. Москва : Муравей, 1999. 210 с.
15. Докшицер Т. Система комплексных занятий трубача. Москва : Музыка, 1985. 221 с.
16. Докшицер Т. Трубоч на коне. Москва : Композитор, 2008. 239 с.
17. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. Москва, 1983. 77 с.
18. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко. *Проблемы муз. науки*. Вып. 3. Советский композитор, 1975. С. 379–406.
19. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики : Труды МГПИ им. Гнесиных. Вып. 45. Москва : 1979. 253 с.
20. Камертон. *Бельканто* : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/kammerton.html> (дата звернення: 07.02.2021).
21. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990. 302 с.
22. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2005. Вып. 3–4. С. 17–22.
23. Коллиер Дж. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 411 с.
24. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
25. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Москва : Лань, 2010. 52 с.
26. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1973. 264 с.
27. Ливанова Т. История западноевропейской музыки : Том I (до XVIII ст.). Москва : Музыка, 1983. 696 с.

28. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. С. 58–115.
29. Лобанова М. Принцип репрезентации в поэтике барокко. Москва : Наука, 1988. С. 208–246.
30. Луб В. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов. Москва : Музыка, 1982. 180 с.
31. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
32. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Москва : Советская музыка. 1979. С. 13–18.
33. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. 1984. Вып. 5. С. 50–75.
34. Михайлов М. Стиль в музыке. Москва : Музыка, 1981. 262 с.
35. Морис Андре. *Вікіпедія* : веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81\\_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5) (дата звернення: 24.01.2020).
36. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : 1994. 157 с.
37. Москаленко В. Лекции по интерпретации. Київ : 2012. 104 с.
38. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / под ред. В. Шестакова. Москва, 1970. 688 с.
39. Музыкальное искусство барокко : Стили, жанры, традиции исполнения. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. 2003. Сб. 37. 235 с.
40. Музыкальное исполнительство и современность : Сборник научных трудов. Вып. 1. Москва, 1988. 319 с.
41. Музыкально-исполнительское искусство : Проблемы стиля и интерпретации : Сборник научных трудов. Москва, 1989. 158 с.
42. Музыкальный энциклопедический словарь / глав. редактор Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

43. Назайкинський Е. Стил ь и жанр в музицкє : уч. пособие для студ. высших уч. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
44. Назайкинський Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
45. Ніклас Еклюд. *Вікіпедія* : веб-сайт. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BB%D1%83%D0%BD%D0%B4,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81> (дата звернення: 08.09.2020).
46. Носина В. Б. Символика музики И. С. Баха. Тамбов, 1993. 104 с.
47. Плохотнюк О. С. Методичні аспекти розвитку виконавської техніки трубача. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Вип. 7. Рівне : Волинські обереги, 2015. С. 45–48.
48. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика : навч. посіб. Донецьк : ТОВ «Цифрова типографія», 2009. 106 с.
49. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.
50. Посвалюк В. Т. Некоторые вопросы психологической подготовки в исполнительской деятельности трубача. *Всеукраинский брасс-бюллетень*. 2001. № 7. С. 2–6.
51. Посвалюк В. Т. Труба в эпоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наукових праць*. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8 С. 28–34.
52. Посвалюк В. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 36 с.

53. Проскурин С. Натуральная труба и проблемы современного исполнителя. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 225–231.
54. Проскурин Г. Труба в эпоху барокко : инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. 27 с.
55. Рабей В. Георг Филипп Телеман. Москва : Музыка, 1974. 64 с.
56. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т. 2. Москва, 1953. 448 с.
57. Роль трубы в эпоху барокко / Knowledge. URL: [https://knowledge.allbest.ru/music/2c0a65625b3ac69b5c43b88421216c26\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/music/2c0a65625b3ac69b5c43b88421216c26_0.html) (дата звернення: 03.10.2020).
58. Розенберг А. Труба. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва, 1981. С. 619–621.
59. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
60. Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва, 1986. С. 3–13.
61. Тарарак Ю. Історія виникнення та розвитку труби : органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст.* Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 54. С. 123–137.
62. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 199 с.
63. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
64. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1984. 216 с.
65. Усов Ю. Труба. Москва, 1988. 63 с.
66. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. Москва, 1998. 66 с.

67. Чулаки М. Труба. *Инструменты симфонического оркестра*. Москва, 1972. С. 44.
68. Холопова В. *Формы музыкальных произведений : учебное пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
69. Шулин В. Термин «Звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. *Вестник Санкт-Петербургского Государственного университета культуры и искусств*. Санкт-Петербург, 2011. С. 155–160.
70. Эскина Н. *Эпохи истории музыки*. Самара, 1994. 115 с.
71. Bate P. *The trumpet and trombone. Second corrected impression*. London, 1972. 324 p.
72. Ciurzac P. *The trumpet in baroque opera : Its use as a solo, obbligato, and ensemble instrument*. PhD's thesis. North Texas State University, 1976. 960 p.
73. Dahlqvist R. *Bidrag till trompeten och trumpetspelets historia fran 1500-talet till mitten av 1800-talet*. Doctor's thesis. Göteborg : Göteborgs Universitet. Musikvetenskapliga institutionen, 1988. URL: <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:000169496> (Last accessed: 09.03.2021).
74. Donington R. *Baroque music : Style and performance*. New York, 1982. 224 p.
75. Eichborn H. *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. Leipzig, 1894. Nashville Tenn. Brass Press, 1973. 58 s.
76. Guttler L. Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini. *Klassiker der Trompete*. VEB Deutscher Verlag fur Musik : Leipzig, 1983. URL: <https://www.alle-noten.de/Blaeser/Trompete/Klassiker-der-Trompete-Band-2.html> (Last accessed: 14.11.2020).
77. Karp C. *Instruments found on Kronan. CD «Music from the time of the Royal Swedish Flagship Kronan»*. CANZONE Records, Ystad, Sweden. CA № CD 005.

78. Maurice Andre – Telemann's Trumpet concerto in D. *YouTube* : website.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ufG119HiAC0&ab\\_channel=RyersonShippee-Composer](https://www.youtube.com/watch?v=ufG119HiAC0&ab_channel=RyersonShippee-Composer) (Last accessed: 21.09.2020).
79. Niclas Eklund – Georg Philipp Telemann's Trumpet Concerto in D-major. *YouTube* : website. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=m5uLDXW2xeY&ab\\_channel=KuhlauDilfeng2](https://www.youtube.com/watch?v=m5uLDXW2xeY&ab_channel=KuhlauDilfeng2) (Last accessed: 21.09.2020).
80. Tarr E. Canciones de Clarines. *Canciynes de Clarines on Themes by Lully for Trumpet and Organ. Music from 17<sup>th</sup> Century Spain*. McNaughtan (MN 30028). London, 1990.
81. Tarr E. Cesare Bendinelli (1542–1617). *Brass Bulletin. Vol. 17. 1977–1978*. P. 13–25.
82. Tarr E. *The Trumpet*. Portland, 1988. 176 p.
83. Tarr E. *The Art of Baroque Trumpet Playing*. Schott, Mainz, 1999. 336 p.
84. Veilhan J.-C. *The rules of musical interpretation in the Baroque Era*. Paris, 1979. 100 p.
85. Zavorsky E. J. S. Bach. Kraków, 1979. 598 s.

## ДОДАТКИ

Джироламо Фантіні (1600 – 1675)



Валентайн Сноу (1700 – 1759)



Йоганн Готфрід Райхе (1667 – 1734)



Моріс Андре грає на трубі- *piccolo*



Моріс Андре на обкладинці свого альбому, записаного за участю диригента Герберта фон Караяна «*Trumpet concertos*», де звучить Концерт *D-dur* Г. Ф. Телемана



Ніклас Еклюдн з натуральною трубою



Ніклас Еклюдн на обкладинці свого альбому «*The Art of the Baroque Trumpet, Vol. 1*», на якому записаний Концерт *D-dur* Г. Ф. Телемана

