

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

Мазурик Вадим Олександрович

На правах рукопису

**СЕМАНТИКА СОЛІСТА У ЖАНРІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ З
ОРКЕСТРОМ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КАШАЮК ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва, доцент Косинець І. І.

АНОТАЦІЯ

Мазурик Вадим Олександрович. Семантика соліста у жанрі концерту для труби з оркестром. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття магістерського рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025.

У дослідженні здійснено спробу комплексного аналізу семантичної ролі трубача-соліста в Концертах для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля з акцентом на виконавську інтерпретацію.

У першому розділі «Теоретичний аспект музичного виконавства» проаналізовано декілька сучасних музикознавчих досліджень, котрі базуються на музичній семантиці та прослідковано кротку еволюцію жанру трубного концерту.

У другому розділі «Концерт для труби Й. Гайдна: семантика соліста та виконавські тонкощі» достеменно проаналізовано твір віденського класика для труби з ракурсу місця та ролі в ньому соліста, здійснено інтерпретаційний аналіз двох різнотипних трубачів та звернено увагу на історичний та музикознавчий аспекти.

У третьому розділі «Позиціонування трубача в однойменному Концерті Й. Гуммеля» здійснено аналогічний, як і в попередньому розділі аналіз трубного концерту композитора, відштовхуючись від семантики соліста та інтерпретаційного аспекту.

У висновках встановлено, що специфіка інтерпретації Концертів для труби з оркестром повною мірою залежить не лише від органології інструменту того часу, потенціалу виконавця та рівня його знайомства зі спадщиною композитора, а й від розуміння загального тлумачення соліста-трубача, його семантичної ролі в конкретному творі, яку надав йому той чи інший композитор.

Ключові слова: *семантика, концерт для труби, Й. Гайдн, Й. Гуммель, соліст, інтерпретація.*

SUMMARY

Mazuryk Vadym Oleksandrovykh. Semantics of the soloist in the genre of the concerto for trumpet and orchestra. Qualification scientific work in the form of a manuscript. Work for obtaining a master's degree in the specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk, 2025.

The study attempts a comprehensive analysis of the semantic role of the trumpet soloist in the Trumpet Concertos by J. Haydn and J. Hummel with an emphasis on performance interpretation.

The first section, "Theoretical Aspect of Musical Performance," analyzes several modern musicological studies based on musical semantics and traces the gentle evolution of the trumpet concerto genre.

In the second section, "The Trumpet Concerto by J. Haydn: the Semantics of the Soloist and the Subtleties of Performance," the work of the Viennese classic for the trumpet is thoroughly analyzed from the perspective of the place and role of the soloist in it, an interpretative analysis of two different types of trumpeters is carried out, and attention is paid to historical and musicological aspects.

In the third section, "The Positioning of the Trumpet Player in the Concerto of the Same Name by J. Hummel," an analysis of the composer's trumpet concerto is carried out similar to the previous section, starting from the semantics of the soloist and the interpretative aspect.

The conclusions establish that the specificity of the interpretation of the Trumpet Concertos with an orchestra depends not only on the organology of the instrument of the time, the performer's potential, and the level of his familiarity with the composer's heritage, but also on the understanding of the general interpretation of the trumpet soloist, his semantic role in a particular work, which was given to him by a particular composer.

Keywords: *semantics, trumpet concerto, J. Haydn, J. Hummel, soloist, interpretation.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА.....	7
1.1. Семантика в музиці – сучасні музикознавчі дослідження.....	7
1.2. Основні етапи еволюції жанру концерту для труби з оркестром.....	11
1.3. Клапанна труба: роль А. Вайдінгера в популяризації концертів для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля.....	17
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ Й. ГАЙДНА: СЕМАНТИКА СОЛІСТА ТА ВИКОНАВСЬКІ ТОНКОЩІ.....	23
2.1. Специфіка трактування соліста у трубному Концерті Й. Гайдна.....	23
2.2. Труба в інтерпретаційному контексті гайднівського Концерту.....	30
РОЗДІЛ 3. ПОЗИЦІОНУВАННЯ ТРУБАЧА В ОДНОЙМЕННОМУ КОНЦЕРТІ Й. ГУММЕЛЯ.....	34
3.1. Функція соліста в гумелівському трубному Концерті.....	34
3.2. Інтерпретативний аспект твору: зміст каденції та основні моменти трубного виконавства.....	41
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	47

ВСТУП

Актуальність теми. Вперше буде здійснено комплексне дослідження, котре містить аналіз терміну музичної семантики та поняття семантичної ролі, зокрема трубача-соліста у Концертах для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля. На сьогоднішній день, музикознавчі дослідження фігурували лише навколо концертів класичних композиторів, проте, це праці іноземними мовами. Також, чимало інформації знаходимо в ракурсі вивчення музичної семантики, котра розкриває місце, роль, функцію та позиціонування певних моментів в музичному творі. Саме цілісної праці, де в було скомпоновано і семантичне навантаження на соліста в трубному Концерті, розглянуто твори в музикознавчому ракурсі та, звісно, в інтерпретаційному аспекті, станом на сьогодні – не існує.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у магістерській роботі запропоновано аналіз двох трубних Концертів класичної музичної доби з метою виявлення позиціонування, а, отже, семантичного навантаження соліста в контексті його тлумачення кожним з авторів.

Мета та завдання дослідження. Мета магістерської роботи – висвітлити семантичне тлумачення трубача-соліста в Концертах для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Завдання дослідження:

- **дослідити** концертний репертуар для труби кінця XVIII – початку XIX століття в творчості західно-європейських композиторів.

- **проаналізувати** два Концерти для труби, зокрема, твори Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

- **визначити роль** та семантичне значення соліста-трубача в проаналізованих творах;

- **розкрити** специфіку інтерпретації кожного з обраних творів.

- **з'ясувати** взаємозв'язок семантики соліста-трубача з особливостями виконавства трубних Концертів.

Об’єкт дослідження – трубний репертуар кінця XVIII – початку XIX століття в творчості західно-європейських композиторів.

Предмет дослідження – Концерти для труби з оркестром Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Матеріал дослідження – нотні, аудіо- та відео- матеріали трубного виконавства.

Практичне значення магістерської роботи визначається можливістю подальшого використання дослідженої інформації у курсах історії виконавства на духових інструментів та методики виконавства на трубі.

Опубліковано тези доповіді:

Мазурик В. Специфіка трактування солюючого інструменту в Концерті для труби Й. Н. Гуммеля. *EUROPEAN CONGRESS OF SCIENTIFIC DISCOVERY. Proceedings of XII International Scientific and Practical Conference* Madrid, Spain. 10-12 November 2025. P. 401- 406. URL: <https://sci-conf.com.ua/xii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-european-congress-of-scientific-discovery-10-12-11-2025-madrid-ispaniya-arhiv/>

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Семантика в музиці – сучасні музикознавчі дослідження

Поняття концертної семантики у наш час фігурує доволі широко опрацьованим як в музикознавстві європейських, так і українських дослідників. Орієнтовно, останні тридцять років характеризуються появою праць, де проводиться аналіз семантичного навантаження в музичному мистецтві та розкривається поняття соліста в ньому. Зокрема, аспект концертних жанрів свого часу зацікавив В. Заранського [8] та Л. Скрипник [21], в альтовому мистецтві найбільшу зацікавленість виявив Д. Гаврилець [4], а у фортепіанному та трубному, функціонал та місце соліста знаходять відображення у наукових розвідках О. Пономаренко [17] та Б. Мочурада [14], відповідно.

Важливим в ракурсі даного дослідження постає праця О. Лучанка, котрий в основу своєї дисертації помістив структурно-семантичний інваріант концерту для контрабасу з оркестром Лучанком [13]. Слушно, до окремих категорій в концертній семантиці апелює і О. Самойленко [20], а саме до філософської площини в розрізі діалогічної теорії, що є дуже важливим з точки зору співіснування і взаємодії, тобто, семантичного навантаження соліста та оркестру в різні періоди розвитку інструментального концерту. Цікаво, що ансамблевий контекст свого часу зацікавив І. Польську [16].

Актуально, що деякі дослідники [20, 21] розглядають потенціал *концертної семантики* в якості засад терміну «Гра» та «Діалог», а також, надають їй ваги основної з тенденцій класично-романтичного музичного періоду. Також, явище «концертна семантика» транслюється авторами не лише на концертний жанр, а й зазначають його відношення до інших музичних композицій, виразовість котрих здатна втілити першорядні категорії естетичного та психологічного порядку. Вони ж, здатні, на думку науковців, сформувати поняття «концертної семантики», де сутнісними термінами є концертність та діалогізм [20, 21].

Важливо, що трактування діалогічного принципу трактується посередництвом вираження певного протиставлення або, через призму висловлювань усіх «героїв» спілкування в концертному творі. У цей же час, основним принципом поняття «Гра» є її втілення будь-ким видом театралізованості, стилізації або двозначності, при тому, що кожен з принципів функціонують в концертному середовищі на умовах паритету [21, с. 15].

Що стосується поняття діалогізму, то він формується на співвідношень між партіями виконавців та обумовлюється, з позиції дослідниці І. Польської, «внутрішніми умовами узгодженості цих складових, що формують музичну цілісність, яка проявляється в гармонійному поєднанні цих складників» [16, с. 26], а також, по горизонталі, на рівні виконавського комунікату, в контексті еволюції індивідуального інструментального висловлювання, тим паче, в епізодах сольного висловлювання. Це дає привід доводити в її природньому вигляді двох компонентів, що є сферою для здійснення концертування, а саме, окреслити поняття «самодіалогу» та «діалогу виконавських партій» [21, с. 15]. У цей же час, концертність можна трактувати в якості категорії віртуозного характеру, а також – методом мислення, що здатен виявити себе в стилістиці певних музично-історичних періодів, в оригінальному вигляді окремих жанрів а також, у взаємозумовленості композиційного та драматургічного рівнів [8, с. 13].

Також, варто звернутися й до інших дослідників, котрі звертались тлумачення до поняття семантики в музиці. Зокрема, С. Булик-Верхола висвітлює лексико-семантичну характеристику в музичній термінології [2, С. С. 68–71.] Свою статтю авторка зосереджує на складі та специфіці в системному комплексі вітчизняних музичних понять, зокрема, виділяє основні групи, згідно тематичного навантаження, також – окреслює типовість лексично-семантичних відношень, серед яких, виділяє полісемію, омонімію, гіперо-гіпонімію, синонімію, антонімію, паронімію – та інші зразки [2, С. С. 68–71.], що походять від звичних в мовленні «омонімів», «синонімів»,

«антонімів», тощо. Тут же, авторкою характеризувано зміни, що відбулися з термінологією української мови та транслює їх на музичну мову, що постає доволі оригінальним в контексті сучасних музикознавчих досліджень та має мати своє місце в загальному ракурсі трактування музичної семіотики.

До поняття виконавської семантики нещодавно звернулась і А. Червоноіваненко, досліджуючи її саме в музичному мистецтві XX–XXI доби [22] З цього аспекту, необхідно додати, що, попри той факт, що як таке, семантичне навантаження в музиці, тобто, надання сенсу, смислу, значення, символіки, було ще задовго до дослідження поняття «музично-риторичних» фігур в творчості Й. С. Баха, що також фігурує синонімічним поняттям до семантики, як і складові «теорії афектів», проте, творчість композиторів окресленого століття постає настільки багатогранною і наділеною символікою, що авторка обирає дуже вірний вектор, адже перед нею постає безмежне поле для дослідження, особливо, європейських та українських авторів.

Стаття авторки експонує розгляд філософської, психологічної, естетичної, музикознавчої та виконавсько-інструментальної категорії тиші і пауз у музиці, відкриває шлях до нових семантичних моделей мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. Дослідниця зазначає, що музично-інструментальні виконавські рухи «музики тиші» мають свої оригінальні форми, до яких вона відносить виконавство в повітрі, натиск на клавіші, або інструментальні клапани, котрі не видають жодного звучання, тощо. Також, свідчить про абсолютну інструментальну тишу та апелює до складних філософських категорій інобуття, вживаючи, зокрема, термін «театралізованої наочної гіперболізації». Тобто, відштовхуючись від первинного тлумачення терміну «гіпербола», як поетичного перебільшення, варто засвідчити перенесення поняття перебільшення на розглядані варіанти «музики тиші» та зазначення в ній наявних театралізованих моментів. Також, авторка визначає, образ-символ в музичному мистецтві, а також доводить, що

в нього є свою семантичну амплітуду, коли він може коливатися від експресії – до умиротворення, від філософії – інтимної лірики, тощо [22].

До когорти сучасних українських дослідників, праці котрих фігурують навколо семантичного поняття, необхідно віднести і С. В. Шипа, котрий присвятив даній темі не один рік свого музикознавчого життя. До праць, котрі мають безпосереднє відношення в ракурсі даного магістерського дослідження, відносить ся і його спільна стаття з підопічною аспіранткою, що розкриває чинники семантики художнього зразка у вокальній музиці [23, С. 75-81.]

Стаття сформована навколо загальних та специфічних художньо-семантичних властивостей саме вокального музичного мистецтва, котрі слугують орієнтиром не лише в теоретичному-музикознавчому полі інтерпретаторів музичної освіти в їхній педагогічній та виконавській діяльності. Автори зазначають, що широкий діапазон вокальних композицій варто розглядати та осмислювати з ракурсу типового семантичного навантаження з позиції характеристик голосу в його тлумаченні «фізичний інструмент», а також, зазначати гендерний, віковий потенціал вокалістів, кількісний склад виконавців та взаємодію вокального виконавства та інших засобів художнього вираження.

Тобто, дослідники занурюються не настільки у виконавський аспект, скільки транслують його з точки зору семантичного навантаження, занурюючись в глибини фізіології, соціології, репертуаності, тощо. Особливий акцент робиться на семантичному змісті вербального тексту вокального твору. Підкреслюється, що для його врахування в об'єктивному герменевтичному аналізі необхідно розуміти всю складність мовної структури музичної форми та поетичного тексту, а також усі можливі способи їх взаємодії як на граматичному, так і на риторичному рівнях. Усвідомлення загальних і специфічних чинників художньої семантики вокальної музики виступає підґрунтям герменевтичної компетентності фахівця в галузі мистецької освіти, зокрема його вміння осмислювати, інтерпретувати у звуковій формі та вербалізувати художньо-образний зміст музичного твору [23, С. 75-81].

1.2. Основні етапи еволюції жанру концерту для труби з оркестром

Сучасний концертний репертуар для труби значно розширився порівняно з минулими десятиліттями. Якщо раніше духові виконавці здебільшого зверталися до творів композиторів лише однієї — сучасної, або близької до неї — епохи, то нині ситуація докорінно змінилася. Наприклад, у дореволюційні часи особливо популярними були віртуозно-романтичні композиції Ж. Арбана, В. Вурма, Т. Гоха, В. Брандта; після Другої світової війни в репертуар трубачів частіше звучали твори українських авторів, таких як Р. Свірський та М. Бердієв.

Сьогодні ж трубачі виконують надзвичайно широкий спектр музики — від барокових і класичних зразків до романтичних віртуозних творів кінця XIX — початку XX століття. Важливе місце посідають також композиції українських авторів радянського періоду та твори західноєвропейських композиторів другої половини XX ст. Цей різноманітний репертуар активно використовується як у навчанні, так і в сольних концертних програмах. Далі розглянемо деякі з найрепрезентативніших зразків кожної з названих груп.

Епоху бароко нерідко називають «золотою добою труби», оскільки саме тоді цей інструмент відігравав вагомий роль у найрізноманітніших сферах суспільного життя. Символічним нагадуванням про ті традиції є щогодинне виконання старовинного трубного сигналу з вежі головного собору в Кракові.

Труба супроводжувала військові церемонії, турніри, коронації монархів та інші урочисті події, а також відігравала функцію своєрідного «звукового регулятора» міського життя у середньовічних громадах. Починаючи з XVI століття, її дедалі частіше можна було почути й у театральних виставах. Зокрема, у творах Вільяма Шекспіра трубні сигнали позначали сцени коронацій, урочисті появи послів або закликали до походу. Перед початком театрального дійства трубачі виконували урочисті фанфари — інтради, а подекуди навіть створювали невеликі імпровізовані мелодії.

Першим композитором, який почав активно використовувати трубу в оркестрі, був італієць **Клаудіо Монтеверді (1567–1643)**. В увертюрі до своєї опери «Орфей» він вперше записав фанфару, що складалася з п'яти окремих партій — цей твір вважається першим нотним фіксуванням фанфари («Токата»), яка відкривала оперу.

У другій половині XVII століття труба набула значного поширення у творчості таких композиторів, як Джованні Вівіані, Андреа Габріеллі та його племінник Джованні Габріеллі, Джіроламо Фантіні, а пізніше — Алессандро Скарлатті, Георг Фрідріх Телеман і Арканджелло Кореллі.

Щодо музики для труби того періоду варто зазначити, що трубні партії мали назву «clarino» (від латинського *claris* — ясний, чистий). Труби того часу були натуральними, тобто могли відтворювати лише звуки природного гармонічного ряду і не мали механізмів для виконання хроматичних або гамоподібних пасажів. Такі можливості з'являлися лише при грі у середній та верхній октавах, де звучання труби було яскравим і дзвінким. Саме ця особливість і дала назву партіям «clarino».

Виконавська манера гри барокового періоду суттєво відрізнялася від сучасної. Для цього стилю були характерні особливий спосіб видобування звуку, темброве відчуття «звукового образу» та специфічна сила звучання. Техніка гри передбачала своєрідне «видування» звуків, що спостерігалось і у струнних інструментів. Сьогодні відтворення автентичного звучання барокової музики викликає труднощі, адже сучасні виконавці часто не можуть повністю відтворити характерні для того часу якісні особливості звуку. У сучасному виконанні такі технічні та стилістичні прийоми вважаються неприпустимими та сприймаються як манірність, що створює значні виконавські й технологічні проблеми для інтерпретації старовинної музики.

У нашій країні порівняно недавно набули популярності чотиричастинні сонати для *clarino* Дж. Вівіані та Дж. Габріеллі, а також вісім одночастинних сонат для *clarino* й органа, створених італійським трубачем і педагогом

Джіроламо Фантіні. Ці твори вважаються одними з найперших інструментальних сонат. До того ж періоду належить і *Сюїта для труби, двох гобойів, фагота та струнного оркестру* англійського композитора Дж. Кларка, найвідомішою частиною якої є «*Марш принца данського*».

Серед зразків трубної музики другої половини XVII століття особливе місце посідає *Соната для труби і струнних Г. Перселла (1659–1695)*, яка й сьогодні залишається популярною. У той час труба зазвичай виконувала крайні частини сонат. Вагомий внесок у репертуар для труби зробив італієць Дж. Тореллі (1658–1709), *автор Концерту для труби і струнних ре мажор, а також Симфонії для двох труб, струнних та органа ре мажор*.

Високу оцінку сучасних виконавців отримали й *концерти для труби Георга Філіппа Телемана (1681–1767)*. Його спадщина включає чотирнадцять концертів для цього інструмента, що свідчить про значний інтерес композитора до труби. Особливо вирізняється *Концерт ре мажор для труби і струнних*, у якому перша частина має мелодичний характер — нетиповий для барокових концертів, де початкові частини зазвичай енергійні та швидкі. Цей твір часто звучить на міжнародних конкурсах завдяки віртуозному й вишуканому використанню природи інструмента.

Серед композиторів епохи бароко, які створювали сонати й концерти для труби, варто згадати Дж. Тартіні, І. Штольцеля, Т. Альбіноні та К. Тессаріні.

Музика для труби *Антоніо Вівальді (1678–1741)* сповнена світла й урочистості. Він залишив дев'ять концертів для п'яти труб зі струнним оркестром, три концерти для скрипки й труби, а також два — для двох труб. Одним із найяскравіших прикладів є *Концерт для двох труб до мажор*.

Серед подвійних концертів того часу відомий також *Концерт для двох труб Ф. Манфредіні (1688–1748)*.

Найповніше технічний потенціал та темброві можливості труби барокової доби розкрилися у творчості *Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750)* та *Георга Фрідріха Генделя (1685–1759)*. Їхні партії *clarino* вважаються одними з найскладніших навіть для сучасних професійних трубачів. Яскравими

прикладом використання труби у Баха є Меса сі мінора, Магніфікат та Різдвяна ораторія, де партія *clarino* вирізняється віртуозністю, широким діапазоном і технічною насиченістю.

Особливо складною є партія труби у *Бранденбурзькому концерті № 2*, написаному для флейти, гобоя, труби (*clarino*), скрипки та струнного оркестру. Тут труба виступає не просто рівноправним учасником, а справжнім солістом. Бах вимагає від виконавця досягнення ноти у регістрі соль третьої октави — надзвичайно складному для натуральної труби. Очевидно, композитор розраховував на видатного трубача свого часу — *Германа Готфріда Райхе*, якому, ймовірно, й були присвячені ці партії.

У Г. Генделя серед творів для труби виділяються «*Музика на воді*» та *Сюїта ре мажор*, укладена трубачем і дослідником Едвардом Тарром з окремих сольних епізодів генделівських оркестрових композицій. У сучасних концертних програмах ця Сюїта виконується як самостійний твір.

Нині музика бароко часто звучить у виконанні на трубі пікколо in A або in B, конструкція якої вдвічі коротша за звичайну трубу. Такий інструмент дає можливість значно легше виконувати високі ноти, що робить його незамінним для барокових партій та творів сучасних авторів, написаних у верхньому регістрі, зокрема фрагментів з «*Болеро*» *М. Равеля*, «*Весни священної*» *І. Стравинського* тощо.

Серед найвідоміших інтерпретаторів музики «золотої доби труби» сьогодні — *Моріс Андре* (Франція), *Едвард Тарр* (Німеччина—Швейцарія) та *Ніклас Еклунд* (Швеція). Спеціально для Моріса Андре французький видавець Жан Тільд уклав «*Колекцію Моріса Андре*», що включає твори А. Альбіні, К. Ф. Е. Баха, В. Белліні, Ж.-Б. Мартіні, К. Тессаріні, Р. Валентіно, Г. Перселла та інших.

В країнах Західної Європи барокова музика виконується давно, подекуди навіть на автентичних інструментах. У близьких до нас країнах-сусідах, в цьому напрямі спостерігається певне відставання, хоча окремі українські виконавці активно долучають до свого репертуару шедеври барокової доби.

Компакт-диски українського київського трубача **Валерія Посвального** отримали схвальні оцінки зарубіжних критиків. Вони присвячені бароковій музиці, причому таким композиторам, чиї твори раніше виконувалися нечасто. Попри це, бароковий репертуар у сучасній виконавській практиці все ще представлений недостатньо. Основною причиною залишається брак відповідних інструментів, хоча ситуація поступово поліпшується.

Щодо класичного репертуару для труби, то такі всесвітньо відомі концерти, як концерти **Йозефа Гайдна (1773–1808)** та **Йоганна Гуммеля (1778–1837)**, хоч і створені наприкінці XVIII — на початку XIX століття, стали широко відомими в СРСР лише у 1960-х роках. Наприкінці XX століття до них долучився **Концерт для труби з оркестром** чеського композитора **Яна Неруди (1708–1780)**, який був написаний значно раніше.

Приблизно у 1750 році Неруда створив свій концерт у Німеччині для дрезденського валторніста **Йоганна Георга Кнехтеля**, що славився майстерністю гри у високому регістрі. Саме його виняткові здібності й стали причиною появи цього твору.

Приклад 1. Авторський манускрипт



Приклад 2. Авторський манускрипт



Приклад 3. Авторський манускрипт



1.3. Клапанна труба: роль А. Вайдінгера в популяризації концертів для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Перші експерименти *Антон Вайдінгера (1766-1852)*, віртуозного трубача, винахідника клапанної труби, розпочалися після його виходу з військової служби та переходу на роботу до театру Марінеллі у Відні. Це сталося приблизно між 1792 і 1796 роками, найімовірніше у 1793–1794 рр.. За відносно короткий час А. Вайдінгеру потрібно було не лише вдосконалити конструкцію свого інструмента, а й опанувати нову техніку гри настільки переконливо, щоб Йозеф Гайдн погодився розглядати трубу — інструмент, який зазвичай виконував допоміжну роль у класицистичному оркестрі — як повноцінний соло-інструмент.

Концерт Й. Гайдна для труби став справжнім проривом, адже це перший масштабний твір, створений для хроматичної труби. У ньому композитор демонструє нові можливості інструмента, яких не було у натуральної труби: вперше з'являються *хроматичні ходи в середньому та нижньому регістрі*, що можна почути в кожній частині концерту.

Однак існує думка, що Й. Гайдн усе ж мав певні сумніви щодо надійності нової конструкції. У сольній партії він інколи проявляє обережність: наприклад, окрім невеликого епізоду у другій частині, композитор майже не залучає трубу до активних модуляцій. Технічно складні фрагменти зазвичай короткі й поділені паузами. Є припущення, що такі зупинки були необхідні А. Вайдінгеру, щоб швидко підлаштувати інструмент перед наступними пасажами. Також вважається, що паузи мали на меті «дати виконавцеві можливість відпочити», оскільки гра на ранніх клапанних трубах була фізично дуже виснажливою [33, р.49].

Попри те, що концерт Й. Гайдна не є об'ємним за тривалістю, а його трубна партія не надто висока за діапазоном, він усе ж не становив серйозної фізичної складності для досвідченого й витривалого Виконавця, яким був А. Вайдінгер. Саме тому вважають, що численні паузи між технічно

напруженими епізодами з'явилися не через потребу виконавця відпочити, а швидше як прояв обережності самого Й. Гайдна щодо можливостей ранньої хроматичної труби. І така обачність була цілком виправданою: відомо, що А. Вайдінгер вважав концерт досить складним і не зміг виконати його одразу після появи.

З притаманною йому наполегливістю він продовжував удосконалювати володіння новим інструментом, виконуючи інші, простіші твори для клапанної труби. Лише у 1800 році, тобто через чотири роки після написання концерту, А. Вайдінгер нарешті був готовий вперше його виконати.

Хоча сьогодні Концерт Й. Гайдна вважається невід'ємною частиною трубного репертуару, стриманий підхід композитора до сольного викладення не дає повною мірою розкрити потенціал клапанного інструмента. Натомість технічний прогрес нової труби та майстерність А. Вайдінгера повністю проявилися у *Концерті Мі мажор для труби з оркестром Йоганна Гуммеля* (1803).

Порівняння стилістики Й. Гайдна та Й. Гуммеля показує, що останній, значно сміливіше й вільніше використовував можливості клапанів у трубній партії. Наприклад, дослідник Метью МакКріді зауважує, що Й. Гайдн часто уникає звуків, які потребують роботи клапанів, і надає перевагу довгим фразам, побудованим майже повністю на натуральних звуках, рідко поєднуючи хроматичні ноти поспіль [27, с.49].

Й. Гуммель у своїй концертній партитурі практично *не розрізняє натуральні та клапанні звуки*, використовуючи їх однаково вільно. На відміну від нього, у Й. Гайдна хроматичні епізоди в сольній партії труби

Приклад 4. Й. Гайдн, Концерт для труби з оркестром, Es-dur. IIIч.

Соло труби, тт..93-98



подаються здебільшого у вигляді *довших нот*, що свідчить про стримане ставлення композитора до технічних труднощів, пов'язаних із виконанням хроматичних ходів на ранній клапанній трубі. Й. Гуммель же, навпаки, вводить швидкі хроматичні пасажі шістнадцятими, що потребують високої майстерності навіть для сучасного трубача

Приклад 5. Й. Н. Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur. III ч. Соло труби, тт..53-54



У концерті Й. Гайдна труба зрідка бере участь у модуляціях (винятком є лише перехід від ля-бемоль мажору до до-бемоль мажору у другій частині). У Й. Гуммеля таких обмежень немає — його трактування солюючої труби значно сміливіше. Ці відмінності, імовірно, частково пояснюються тим, що між 1796 і 1803 роками як інструмент А. Вайдінгера, так і його технічні можливості помітно розвинулися.

Дослідник Дж. Секстон, порівнявши фінальні частини обох концертів, дійшов висновку, що Й. Гуммель був добре знайомий із твором Й. Гайдна і свідомо прагнув перевершити його у віртуозності й технічній сміливості. Наприклад, орнаментований фрагмент арпеджіо, що передує низхідній хроматиці у тактах 86–93 концерту Й. Гайдна, Й. Гуммель не тільки запозичує, а й значно розширює у власному концерті (тт. 194–216), **Приклад 6. Й. Н. Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur. III ч. Соло труби, тт. 194-216**



замінюючи тип мелізму та надаючи фрагменту більш блискучого, віртуозного звучання [34, Р. 50].

Це ж простежується і в трактуванні трелей: якщо в Й. Гайдна (тт. 249–256),

Приклад 7. Й. Гайдн, Концерт для труби з оркестром, Es-dur. IIIч.

Соло труби, тт..245-256



труба виконує спадаючу діатонічну послідовність, то Й. Гуммель, спираючись на цей матеріал, у тт. 222–232 додає *хроматичні прохідні ноти*, що суттєво підвищує технічні вимоги та створює ширший простір для демонстрації хроматичних можливостей інструмента [34, р. 51].

Запозичуючи окремі елементи з концерту Й. Гайдна — фактично єдиного сольного твору для хроматичної труби, який існував на той момент, — Й. Гуммель не лише розвиває їх, а й створює композицію, яка дозволяє А. Вайдінгеру показати більш високий рівень технічної майстерності, ніж того вимагав концерт Й. Гайдна.

Можливості ранньої клапанної труби особливо помітні в тому, як Й. Гуммель уплітає у свій концерт цитати й стилістичні алюзії на популярну оперну музику свого часу. У 167-му такті фінальної частини скрипкова група вперше подає нову тему — жвавий, піднесений марш. Й. Гуммель запозичив його з опери Луїджі Керубіні «Два дні» (*Les Deux Journées*, 1800),

Приклад 8. Тема з опери «Два дні» Л. Керубіні



яка на той час користувалася значним успіхом у Відні, саме коли композитор працював над концертом [34, с.54].

На маршу скрипок накладається партія солюючої труби, що виконує фанфарну мелодію, стилістично наближену до героїчної вокальної партії персонажа Мікелі (за спостереженням Яна Пірсона). Попередній епізод концерту, що передує цьому цитуванню, витриманий у співучому, ліричному стилі: труба звучить майже як людський голос, відтворюючи манеру італійської оперної арії.

Розвиваючи мотиви, запозичені у Й. Гайдна, Й. Гуммель створює для А. Вайдінгера умови, в яких той може продемонструвати не лише технічну досконалість, а й значний прогрес після кількарічної роботи над концертом Й. Гайдна [30].

Вставляючи тему з опери Л. Керубіні, Й. Гуммель наголошує, що труба здатна не тільки на фанфарні інтонації, а й на виразне, «співуче» звучання, подібне до оперного соло. Фінал частини знову повертає слухача до маршово-фанфарної образності, нагадуючи про давню роль труби як носія героїчного характеру. Усе це разом перетворює третю частину на своєрідну демонстрацію універсальності інструмента та на символічну заяву для сучасної публіки: труба готова вийти за межі функції оркестрового інструмента й стати повноцінним солістом.

Після прем'єри твору, що відбулася на Новий рік 1804 року в замку П. Естерхазі, А. Вайдінгер намагався знайти нові можливості для виконання концерту, однак широкого визнання він так і не здобув. Є свідчення, що іноді йому навіть відмовляли у виступах через упередження щодо труби як сольного інструмента. Як зазначав Рене Дальквіст, інтерес публіки до сольних виступів трубачів на той час суттєво впав [24].

Хоча, приблизно з 1818 року з'явився вентильний механізм і до 1840-х років нова система поширилася Європою, на момент виходу А. Вайдінгера на пенсію (1850) та його смерті (1852) саме та модель клапанної труби, над вдосконаленням якої він працював, майже зникла з музичної практики [24].

Попри це, митець лишився одним із найвидатніших виконавців на ранній клапанній трубі — завдяки природній обдарованості, майстерності та,

ймовірно, вдалій конструкції інструмента, з яким він працював. Він першим показав, що на трубі з клапанами можна виконувати швидкі й плавні хроматичні лінії. Однак, його зусилля не врятували інструмент від занепаду. Дослідники вказують на кілька причин:

- критика звучання — клапанна труба поступалася яскравістю та силою натуральній трубі;
- композитори мало створювали мелодичних, виразних партій для труби;
- лише невелика кількість музикантів погодилася перейти на гру на клапанній трубі;
- клапанна труба виявилася неконкурентоспроможною щодо нової труби з вентильним механізмом, яка після 1820 року забезпечувала значно кращу якість звучання.

Зі сходженням вентильної системи інтерес до клапанної труби поступово зник, а разом із цим зменшилася й популярність А. Вайдінгера. Проте, попри те, що його інструментальна новація не отримала подальшого розвитку, саме А. Вайдінгер став постаттю, завдяки якій сольне мистецтво гри на трубі пережило новий етап відродження. Саме для його інструмента були створені концерти Й. Гайдна (1798) і Й. Н. Гуммеля (1803) — твори, що й сьогодні залишаються одними з основних у репертуарі трубачів усього світу. Крім того, А. Вайдінгер фактично продемонстрував недоліки ранньої клапанної труби, що згодом були враховані та усунуті конструкторами вентильних труб, які й стали основою подальшого розвитку інструмента.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ Й. ГАЙДНА: СЕМАНТИКА СОЛІСТА ТА ВИКОНАВСЬКІ ТОНКОЩІ

2.1. Специфіка трактування соліста у трубному Концерті Й. Гайдна.

Серед класичних творів для труби з оркестром концерт Й. Гайдна Es-dur посідає особливо вагоме місце. Він входить до числа найчастіше виконуваних композицій трубного репертуару, а його художня цінність, майстерне використання технічних можливостей інструмента та яскравий концертний характер забезпечили твору статус обов'язкової програми на міжнародних конкурсах трубачів.

Й. Гайдн створив цей концерт у 1796 році на замовлення Антона Вайдінгера — одного з найвідоміших трубачів-віртуозів свого часу. Такий вибір був не випадковим: саме А. Вайдінгер удосконалив натуральну трубу й розробив інструмент із клапанним механізмом, прагнучи зацікавити композиторів його новими можливостями. Активно гастролюючи Німеччиною, він отримував схвальні відгуки публіки, що, імовірно, й спонукало Й. Гайдна створити для нього перший і єдиний концерт для клапанної труби — інструмента, який на той час був справжньою інновацією. Прем'єра твору відбулася лише 28 березня 1800 року на концертному виступі А. Вайдінгера у Відні.

Оригінально концерт написано для труби in Es — інструмента, близького до барокової труби за м'якістю та барвою звучання. Однак у країнах колишнього «соціалістичного табору» через історичні та практичні причини його зазвичай виконують на трубі in B, транспонуючи сольну партію вгору на кварту. Така практика створює додаткові технічні труднощі та змінює тембровий характер твору, адже труба in B є значно потужнішою, що суперечить витонченій естетиці класичного стилю.

Широке поширення концерту в концертній та навчальній практиці поставило перед виконавцями низку особливих завдань, пов'язаних із

ритмікою, темпом, динамікою, артикуляцією, орнаментикою та використанням технічного потенціалу інструмента.

Концерт написано в період пізньої творчості Й. Гайдна, тому він яскраво демонструє риси сформованого класичного концертного циклу. Оркестрування твору є доволі масштабним і нетиповим для свого часу: композитор використовує розширену групу дерев'яних духових (дві флейти, два гобої, два фаготи), мідні духові (дві валторни, дві натуральні труби), литаври, а також повний склад струнних. Такий широкий інструментарій відображає тенденції оркестрового мислення, характерні наприкінці XVIII століття, зокрема ті, що сформувались під впливом симфонічних творів Моцарта та самого Й. Гайдна.

Перша частина концерту (Allegro, Es-dur) побудована за принципом подвійної експозиції. В оркестровій експозиції компактно подано основні тематичні побудови. Головна партія має енергійний, рухливий характер із танцювальними елементами та складається з кількох контрастних мотивів: усталеної тоніко-домінантової формули, легкого стрибкоподібного руху восьмими на staccato та плавного кантиленного мотиву, що перекликається між струнними й дерев'яними духовими.

Приклад 9. Й. Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur.

Іч. Соло труби, тт..16-50



Друга тема звучить активніше, містить інтонації, характерні саме для трубного репертуару, і виконується оркестром у tutti. Завершують експозицію широкі мелодичні обороти, що слугують переходом до побічної теми.

Побічна партія, м'яка й лірично забарвлена, ґрунтується на низхідному хроматичному русі струнних та флейт, який супроводжується легким акордовим фоном. Експозицію завершує заключна партія, у якій швидкі шістнадцяткові пасажі та короткі стакатні акорди, разом із відхиленнями у субдомінантову тональність *As-dur*, посилюють динамічність музичного розвитку.

Експозиція соліста значно ширша за обсягом, ніж оркестрова, і подає основні тематичні побудови у традиційному для сонатної форми тоніко-домінантовому співвідношенні.

У головній партії, яку вперше викладає солююча клапанна труба, Й. Гайдн демонструє властиве йому почуття гумору. Сольний вступ починається зі звуку мі-бемоль — тоніки, після чого йдуть інтонації, характерні для натуральної труби та засновані на її гармонічному. Далі композитор стилістично звертається до риторичних прийомів: маршових жестів, героїчних фанфар і характерного звучання натуральних труб і литавр, що створювало особливо впізнаваний ефект для публіки кінця XVIII століття. У подальшому викладі Й. Гайдн вводить повну діатонічну гамму в межах октави, а також використовує хроматичні лінії більш мелодійного характеру, демонструючи нові технічні ресурси щойно сконструйованої клапанної труби.

Яскраві оркестрові вкраплення з участю труб і литавр підкреслюють принцип протиставлення сольної та оркестрової груп, у якому соліст отримує мелодичний матеріал, а оркестр — фанфарні, героїчні формули. За винятком зміни інструментування, головна партія у соліста загалом зберігає риси початкового викладу. Натомість сполучна партія значно розширена і виростає зі зворотного викладення тематичного «ядра» головної теми, забезпечуючи плавний перехід до нової тональності.

Побічна тема в сольній експозиції частково трансформована: вона складається з двох компонентів — м'якої, плавної мелодії та більш енергійного інтонаційного звороту. Заключну партію виконує оркестр, що

забезпечує солістові коротку паузу й водночас виконує функцію модуляції з B-dur у c-moll, яка відкриває розробку.

Розробка ґрунтується на подальшому опрацюванні мотивів головної партії та тяжіє до субдомінантової сфери — c-moll, As-dur і f-moll.

Реприза є динамізованою: Й. Гайдн вводить варіаційні елементи й орнаментальні прикраси, що перегукуються з матеріалом розробки. Головна партія з'являється в розширеному вигляді. Перехід до побічної теми вибудований на основі широких заключних ходів головної теми, які композитор доповнює тріольними рухами фанфарного характеру. Особливу увагу привертає технічно складний двотактовий пасаж, майже без супроводу оркестру, що фактично готує слухача до каденції. Після викладу побічної теми звучить мотив другої теми головної партії у соліста, який далі підхоплює оркестр, даючи виконавцю змогу відпочити перед каденцією. Ця драматургія свідчить про уважне ставлення Й. Гайдна до специфіки трубного виконавства.

Каденція, відповідно до традиції класичного концерту, композитором не записувалася, оскільки мала імпровізаційний характер і слугувала демонстрацією віртуозності соліста. Тому у межах цього дослідження вона не аналізується. Перша частина завершується коротким оркестровим епізодом, який повторює завершення оркестрової експозиції.

Друга частина (*Andante cantabile*, As-dur). Повільна частина має плавний, співучий характер та нагадує стиль популярного у XVIII столітті танцю — сициліани. Обраний Й. Гайдном темп *Andante cantabile* і ліричний мелодизм повністю відповідають структурній логіці класичного циклу. Початкова тема частини за інтонаційним жестом подібна до відомої гімнічної мелодії Й. Гайдна «Gott erhalte Franz den Kaiser» (Kaiserhymne)

Приклад 10. Й. Гайдн «Kaiserhymne», тт.. 1-3



Проте, після перших п'яти звуків мелодія набуває самостійного розвитку й суттєво відхиляється від гімнічного прототипу. Цікаво, що Й. Гайдн обирає для цієї частини не домінантову, а субдомінантову тональність As-dur, що є менш типовим явищем для класичного концерту.

Частина є компактною за масштабом — лише п'ятдесят тактів — і побудована у простій тричастинній формі ААВА з невеликою кодою. Розділ А, який має структуру періоду з повтором, спершу виконує оркестр, що дозволяє солістові відновити виконавські сили після каденції. Повернення розділу А в партії труби відбувається практично без істотних змін у фактурі супроводу: соліст виконує кантиленну, виразну мелодію на тлі стриманого звучання струнних.

Попри лаконічність форми, Й. Гайдн вводить низку тонких художніх деталей. Мелодія труби має вокальний характер і водночас ритмічну свободу, що підкреслюється делікатною мелізматикою, типовою для повільних частин класичних циклів. Розділ В починається в однойменному as-moll і має тональну невизначеність через домінантовий бас та модулюючий рух (as-moll – Ces-dur – Es-dur). Завершується частина короткою кодою, яка синтезує мотиви попередніх розділів.

Цей розділ циклу особливо важливий для демонстрації кантиленних, співучих можливостей клапанної труби, які є одним із ключових нововведень інструмента порівняно з натуральною трубою.

Третя частина Концерту для труби Й. Гайдна (Allegro, Es-dur) вирізняється бадьорим танцювальним характером і поєднує елементи рондо та

сонатної форми, тому її можна класифікувати як рондо-сонату. Ця частина відзначається високою віртуозністю, включає численні стрімкі пасажі та містить морденти.

Третя частина починається великою оркестровою побудовою, яка продовжує традицію концертного стилю того часу. Оркестр представляє основні теми фіналу в тональності Es-dur. Принцип побудови тем, що базується на тоніко-домінантовому «ядрі», перегукується з першою частиною, проте висхідний тризвуковий крок у ній замінений квартовим стрибком.

У першому розділі А за участю соліста виконується головна партія — рефрен, побудований у формі двох речень повторної структури.

Приклад 11. Й. Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur.

IIIч. Соло труби, тт..45-56



Після цього звучить оркестровий перехідний епізод, що виконує функцію сполучної партії та забезпечує модуляцію у домінантову тональність. Основний тематичний матеріал, який формує рефрен і епізоди, є технічно складним, проте між ними присутні невеликі оркестрові паузи, що дають солісту можливість відпочинку.

Побічна тема (B), яка одночасно виконує роль першого епізоду, включає швидкі трелі та широкі мелодичні стрибки, демонструючи віртуозні здібності трубача. Розділ завершується короткою заключною частиною з фанфарними квартовими закличками соліста.

Як характерно для рондо-сонати, після експозиції повторюється головна тема-рефрен у тональності Es-dur, за якою починається другий епізод (C) — розробка. Тут відбувається чергування соліста та оркестру у проведенні

мотивів основної теми та фанфарного матеріалу заключної частини у субдомінантовій сфері As-dur та f-moll. Наступне повторення теми-рефрену у Es-dur знаменує початок репризи. Побічна тема у цьому розділі варіюється: Й. Гайдн ускладнює партію труби швидкими арпеджіо та октавними стрибками, що підкреслює віртуозність виконання.

Після заключної партії розпочинається кода, яка включає короткий перехід до основної теми. Проте рефрен не виконується в повному обсязі, а отримує варіативний розвиток в оркестрі. Сольна партія містить трелі, а струнні реалізують секвенційне розгортання матеріалу на фоні нестійких гармоній, створюючи тривалий перехідний епізод. Лише після динамічного накопичення в домінантовій гармонії і двох тактів пауз, головна тема рефрену остаточно звучить у тихому динамічному рівні, створюючи несподіваний ефект перед фінальним чергуванням домінантової та тонічної гармонії й гучними сольними фанфарами заключних тактів.

Концерт для труби демонструє витонченість і винахідливість Й. Гайдна в останні роки його творчості. Усі три частини вирізняються унікальними формальними особливостями, водночас мають спільний принцип розгортання тематичного матеріалу з початкового мотиву-«ядра». У тональному плані велика увага приділена субдомінантовій сфері, що використовується у розробкових розділах крайніх частин та у другій частині.

Особливу роль у творі відіграє адаптація для щойно винайденої клапанної труби. Тематичний матеріал включає діатонічні та хроматичні пасажі, що раніше були недоступні на натуральній трубі. Наприклад, на початку твору соліст грає ноти натурального гармонійного ряду, а далі переходить до висхідної діатонічної мелодії, яку на традиційній трубі виконати було б неможливо. Й. Гайдн зберігає цю тенденцію у всіх трьох частинах, доручаючи трубі виконання майже всіх хроматичних нот, що стали можливими на новому інструменті. Якщо простежити початкові звуки тем усіх частин, утворюється висхідна гама Es-dur: у першій частині — тризвук мі-

бемоль, фа, соль; у другій — ля-бемоль, сі-бемоль, до; у третій — сі-бемоль із поступовим діатонічним підйомом до мі-бемоль через до і ре.

Усі частини містять початкову оркестрову секцію, що презентує тематичний матеріал, а оркестрові епізоди на початку та всередині кожної частини дозволяють солісту відпочити після технічно складних уривків.

2.2. Труба в інтерпретаційному контексті гайднівського Концерту

На сьогоднішній день, існує велика кількість виконавських версій Концерту для труби з оркестром Й. Гайдна, що дають змогу здійснювати порівняльний аналіз інтерпретацій цього твору. Серед найвідоміших виконавців — Тимофій Докшицер, Моріс Андре, Уїнтон Марсаліс, Едвард Тарр, Маркус Вурш, Рафаель Мендес та інші. При аналізі інтерпретацій слід враховувати вибір інструменту, адже концерт був написаний для клапанної труби з її унікальними характеристиками. Сучасні ж музиканти переважно використовують труби з вентильним механізмом різного строю.

Особливою достовірністю відрізняється виконання швейцарського трубача Маркуса Вурша, який є дослідником і реконструктором клапанних інструментів. У 2012 році він здійснив запис Концерту Й. Гайдна на історичному інструменті. Ця версія — одна з небагатьох, яка максимально точно передає звучання, близьке до того, що можна було почути на трубі кінця XVIII століття. М. Вурш демонструє вражаючу техніку, працюючи з аплікатурою інструменту, що забезпечує потрібну висоту нот. Хоча його виконання майже повністю відповідає динамічним і драматургічним вказівкам композитора, певні обмеження інструмента проявляються: у тихих фразах звук іноді здається одноманітним, а швидкі пасажі можуть звучати дещо повітряно через особливості конструкції клапанної труби та численність відкритих

отворів. У високому регістрі, навпаки, звук стає яскравим і приємним, що поєднується з високим рівнем майстерності виконавця.

Проблеми клапанної труби були вирішені завдяки розвитку вентиляльних механізмів, які забезпечили стабільне звучання та універсальність інструмента. Сучасні трубачі найчастіше виконують Концерт Й. Гайдна на трубі in B, як, наприклад, *Тимофій Докшицер*. Цей інструмент має покращені технічні характеристики, що дозволяє виконувати швидкі пасажі чітко та рівномірно, а також забезпечує більший динамічний контраст у порівнянні з клапанною трубою. Основним недоліком труби in B є її діапазон: твір у тональності Es-dur звучить на кварту нижче від оригінальної трубної тональності, через що високі ноти не мають такої повноти, як на трубі in Es. Таким чином, незважаючи на технічні переваги сучасних інструментів, вони не повністю відтворюють історично точне бачення Й. Гайдна щодо свого концерту.

Після того, як поршнева труба in B стала стандартним інструментом, з'явилися її варіації, налаштовані на інші тональності. Це нагадує ранні етапи розвитку труби, коли для виконання музики потрібні були інструменти різних настроїв, оскільки труба могла відтворювати лише натуральний звукоряд. Сьогодні, незважаючи на наявність хроматичного апарату у сучасних трубах, іноді використовують інструменти різних строїв для задоволення специфічних музичних потреб. Ця тенденція підводить нас до завершальної еволюції Концерту для труби Й. Гайдна.

Оптимальним, на наш погляд, є виконання твору на трубі in Es. Основна перевага такого вибору полягає у вирішенні проблеми діапазону: вищі ноти стають доступнішими та більш виразними, а звук усього інструменту рівномірний у межах всієї партії. Саме інструмент in Es використовує Уїнтон Марсаліс для виконання Концерту, демонструючи його переваги перед більш поширеними варіантами in B чи in C.

Для аналізу особливостей звуковидобування було обрано версії Т. Докшицера та У. Марсаліса. Тимофій Докшицер (народився в Ніжині, Україна) — відомий трубач-віртуоз, який зробив значний внесок у розвиток

трубного виконавства, автор методичних посібників і аранжувань. Уїнтон Марсаліс — видатний американський трубач, майстер автентичного виконання, що однаково успішно виконує музику різних епох і жанрів, включаючи джаз.

Вже в перших тактах сольної партії проявляються відмінності в інтерпретаціях. Т. Докшицер підкреслює перші три довгі ноти акцентом та грає їх із вібрато, надаючи кожному звуку динамічну гнучкість і контрольоване загасання. Ця манера створює відчуття домінантності початкової фрази. Наступний висхідний квартовий зліт виконується ним сухо і різко, майже *staccatissimo*.

У. Марсаліс також виділяє перші три ноти, але робить це більш плавно, з рівномірною динамікою, що забезпечує зв'язність звучання. У його виконанні атака м'яка, а початкова фраза звучить елегантно і водночас суворо, відповідно до класичного стилю. В Т. Докшицера атака більш тверда, характерна для радянської школи, що надає фразі гострого, сухого звучання.

Далі йде поєднання хвилеподібних мелодійних зворотів, гамоподібних злетів і трелей. Восьмі ноти обидва виконавці виконують однаково, а шістнадцяті — по-різному. Т. Докшицер дещо розтягує їх, додаючи ефект агогіки, тоді як У. Марсаліс дотримується рівного ритму і плавності, зберігаючи класичну строгість. Трелі Т. Докшицера акцентують основний звук, У. Марсаліса — верхній допоміжний, що падає на сильну долю такту.

У наступних фразах заліговані низхідні інтонації виконуються обома виконавцями *legato*, проте фразування Т. Докшицера підкреслює кожен звук, тоді як У. Марсаліс будує плавну динамічну лінію. Хроматично низхідні пасажі та висхідні рухи в руках Т. Докшицера виконуються більш уривчасто, додаючи музичній лінії сухості, тоді як У. Марсаліс відтворює їх плавно, із незначним агогічним розширенням

У розробці тема головної партії у *c-moll* також демонструє різницю стилів: Т. Докшицер акцентує довгі ноти, восьмі пасажі виконує *staccato*; У. Марсаліс грає аналогічно, але восьмі ноти виконує *detache*, що надає музиці

плавності і м'якості. У кульмінаційних моментах (найвищий звук ре-бемоль) виконання Т. Докшицера групує шістнадцяті хвилеподібно з чергуванням *staccato*, У. Марсаліс — *legato*, створюючи єдину динамічну хвилю.

Реприза відтворює експозиційні теми, але з більшим акцентом на віртуозність: широкі стрибки, тріольні та шістнадцяті пасажі виконуються по-різному: Т. Докшицер — *staccatissimo*, Марсаліс — *detache* або *non legato*. Каденції також відрізняються: Т. Докшицер обирає версію 60-х років, У. Марсаліс — пізнішу, обидві — віртуозні та тематично пов'язані з твором.

У підсумку можна виділити такі відмінності інтерпретацій:

- Т. Докшицер грає уривисто, з акцентами на кожному звуці, застосовує гостре *staccato* і опукле *legato*;
- У. Марсаліс прагне до плавного, кантиленного звучання, з м'якою атакою, що додає музиці легкість і співучість;
- обидва музиканти дотримуються класичного темпу, але підходи відображають різницю національних шкіл і історичних періодів виконання: радянська школа 60-х для Т. Докшицера і американська практика автентичного виконання 90-х для У. Марсаліса.

Інтерпретація У. Марсаліса виглядає ближчою до класичного стилю Й. Гайдна завдяки використанню труби *in Es*, що дозволяє відтворити чистий тембр і точний діапазон першого концерту для хроматичної труби, який став визначальним для подальшого розвитку інструмента.

РОЗДІЛ 3. ПОЗИЦІОНУВАННЯ ТРУБАЧА В ОДНОЙМЕННОМУ КОНЦЕРТІ Й. ГУММЕЛЯ

3.1. Функція соліста в гумелівському трубному Концерті

Йоганн Непомук Гуммель (1778–1837) був австрійським композитором, піаністом-віртуозом і педагогом, чия творчість вважається перехідною між класицизмом і романтизмом. За життя він користувався великою популярністю та повагою, проте з початком романтичного періоду його твори часто вважалися застарілими й поступово забувалися. Сьогодні Й. Гуммель найбільш відомий завдяки Концерту для клапанної труби, написаному ним у 1803 році.

Рукопис Концерту був завершений 8 грудня 1803 року, а перше виконання відбулося 1 січня 1804 року у Відні, на банкеті в імператорському дворі, трубачем Антоном Вейдінгером. Після прем'єри твір залишався практично забутим понад півтора століття. Лише після удосконалення конструкції клапанних труб цей репертуар, включно з концертами Й. Гайдна і Й. Гуммеля, вважався застарілим.

Лише у 1958 році студент Єльського університету Мерріл Дебскі виявив Концерт Й. Гуммеля в архівах бібліотеки та визнав його перспективним для сучасного виконання на трубі. Першим після довгого забуття виконавцем став Армандо Гіталла, який у 1964 році записав твір на аудіо.

А. Гіталла грав Концерт у оригінальній тональності E-dur, використовуючи трубу in C, оскільки інструмент у тональності E на той час був недоступний. Він також підготував одне з перших сучасних видань партитури у 1959 році. Згодом Роберт Кінг опублікував редакцію А. Гіталли, транспоновану на півтону вниз у тональність Es-dur, що полегшувало виконання на сучасних трубах in B.

У наступні роки твір був виданий у різних музичних видавництвах світу, і з'явилося багато аудіозаписів. Концерт швидко здобув популярність і

сьогодні вважається одним із основних творів концертного репертуару трубачів.

Партитура Концерту передбачає дві флейти, два гобої, два кларнети in A, два фаготи, дві валторни in E, литаври in E і B, першу та другу скрипки, альти, віолончелі та контрабаси. Сольна партія написана для труби in E. Протягом сольних розділів духові інструменти часто не беруть участі, натомість вони підтримують струнні секції в тутті. Це свідчить про прагнення Й. Гуммеля забезпечити прозорість звучання соло, враховуючи м'якший тембр клапанної труби порівняно з натуральною [24, р.3].

Дослідження Едварда Тарра показало, що створення Концерту відбувалося у кілька етапів. Спочатку композитор написав оркестровий супровід одним типом чорнила, потім сольну партію («a Tromba principale») іншим типом. Третім видом чорнила були зроблені виправлення другої частини, а фінальна редакція сольної партії містила нотатки червоним і свинцевим олівцем. Е. Тарр дійшов висновку, що А. Вейдінгер мав суттєвий вплив на сольну партію: її остаточне викладення в рукописі з'явилося лише після прем'єри, а другу частину твору композитор, ймовірно, скоротив за проханням виконавця [25].

У більшості сучасних видань зазвичай використовується перша версія другої частини Концерту або її дещо змінене виконання. Концерт для труби Й. Гуммеля побудований за традиційною тричастинною схемою «швидко—повільно—швидко», характерною для концертів того часу і засвоєною композитором під керівництвом В. А. Моцарта. Водночас Ланг зазначає, що в творах Й. Гуммеля вже помітні тенденції до відхилень від класичних структур: віртуозність і декоративність починають домінувати над суворою композиційною єдністю [29, р. 25-26].

Зокрема, у *Концерті для труби складні віртуозні пасажі та імпровізаційний характер сольної партії свідчать про поступовий відхід від класичних форм*. Деякі дослідники припускають, що витончені прикраси й фігурації могли частково компенсувати обмежену композиційну складність

твору. Водночас стиль Й. Гуммеля демонструє взаємодію двох музичних напрямків, поєднуючи риси старого і нового мистецтва, не змішуючи їх. Його значення полягає в тому, що наступні композитори використовували його досягнення для розвитку власного стилю.

Перша частина Концерту (Allegro con spirito, E-dur) виконана у формі сонатного allegro з подвійною експозицією, що характерно для класичних концертів. Головна тональність – Мі мажор – відповідає гармонічному ряду труби in E, якою грав А. Вейдінгер. Це було обумовлено тим, що виконання у тональності гармонічного ряду потребувало меншої кількості клапанів і не змінювало природного тембру інструмента.

Оркестрова експозиція представляє основні тематичні матеріали. Концерт відкривається головною темою, яка має мотивуючий і динамічний характер. Мотив отримує активний ритмічний і мелодичний розвиток із модуляцією в побічну тональність. Сполучна партія, що готує вступ побічної теми, включає новий матеріал розробкового характеру. Побічна партія лірична, з форшлагами та пунктирним ритмом, що додає їй грації. Закінчення оркестрової експозиції включає нові мотиви та кодетту, що вводить соліста.

У сольній експозиції головна тема отримує деякі зміни та доповнення новими мелодичними елементами. Перша тема розширена у порівнянні з оркестровим викладом.

Приклад 12. Й. Н. Гумель. Концерт для труби з оркестром E-dur

I ч. Соло труби, тт..111-115



Як і Й. Гайдн, Й. Гуммель на початку сольної партії вводить фанфарні мотиви та мелодії, що могли б звучати і на натуральній трубі, підкреслюючи новий характер інструмента. Тріольна фігура в затакті стає своєрідним лейтмотивом упродовж усієї частини. Друга тема лірична, складається з трьох фраз, що збагачені мелодичними прикрасами і розширені по діапазону, з

хроматизмами та трелями. Оркестр повторює заключний матеріал першої експозиції у паралельній мінорній тональності. Сполучна партія включає нові теми, які розвиваються у тональностях *cis-moll* – *H-dur* – *h-moll*, із використанням секвенцій та варіантів для досягнення побічної тональності.

Побічна партія (*H-dur*) у сольній партії розширена та орнаментована, її елементи підхоплює оркестр, створюючи діалог. Завершення побічної теми відзначається віртуозними пасажами соліста. Заключна частина експозиції оркестру поєднує головний мотив з іншими темами, які вже звучали в оркестровій експозиції, але в новій тональності *H-dur*. Модулюючий перехід на основі октавного мотиву веде до розробки, що містить як матеріал сольної експозиції, так і нові елементи, демонструючи вплив Моцарта.

Розробка невелика: вона починається з видозміненої основної теми у *C-dur*, яку виконують соліст і оркестр. Далі звучить побічна тема спочатку у сольній партії, потім у оркестровій, після чого соліст виконує нову синкоповану тему, модуляцією переходячи з *C-dur* через *a-moll* у *H-dur*. Розділ завершується віртуозними пасажами соліста та невеликим оркестровим переходом. Вибір тональностей, віддалених від гармонічного ряду труби, вимагав вправності у використанні клапанів, а темп *Allegro* – високого рівня технічної майстерності.

У репризі значна частина матеріалу повторюється з другої експозиції з подальшим розвитком. Перша тема головної партії у *E-dur* виконується без змін, тоді як друга тема отримує нове продовження та модулює у *A-dur*. Оркестр повторно вводить головний мотив у *Cis-dur*. Сполучна партія нагадує другу експозицію, хоча перша її тема тепер звучить у *Fis-dur* і завершується віртуозним пасажем для соліста. Два варіанти другої теми сполучної партії виконуються вже в основній тональності.

Побічна тема Концерту була скорочена: спочатку її виконує соліст, а потім оркестр у тональності *E-dur*. Далі відбувається перехід до заключного епізоду, де звучить новий матеріал для обох – соліста та оркестру. Кінець першої частини *Allegro* нагадує завершення другої експозиції, але містить

віртуозні уривки для соліста, що створюють ефект каденції. Цей кульмінаційний епізод будується на вільній трансформації головного мотиву і включає гамові пасажі, тріолі, шістнадцяті ноти та довгу трель. Втім, це не справжня каденція, оскільки не відбувається характерної гармонічної або ритмічної зупинки, як у класичних каденціях. Після кульмінаційних пасажів оркестр виконує заключний епізод, що нагадує завершення оркестрової частини експозиції, завершуючи його повторенням головного мотиву унісоном.

Друга частина (Andante, a-moll) відрізняється урочистим настроєм від першої та наповнена лірикою. Її форма нагадує сонатну без розробки або інтерпретується як пісенна АВАВ. Сольна партія демонструє кантиленні можливості клапанної труби, включаючи трелі, форшлаги, групетто, глісандо та інші орнаменти.

Приклад 13. Й. Н. Гумель. Концерт для труби з оркестром E-dur

II ч. Соло труби, тт..57-58



Основні теми складаються з довгих звуків: частина з них входить до натурального ряду труби, інші – потребують клапанів, при цьому рівний тон та майстерність виконання були критично важливими.

Частина починається двотактовим вступом оркестру. Соліст виконує основну мелодію, яка починається з трьох квінтових нот, останні дві з яких оздоблені трелями. Гармонічна нестійкість тріольних акордів створює легкий хроматизм мелодії. Побічна тема контрастує головній: вона у C-dur та базується на стабільних гармоніях тоніки й домінанти. Перед репризою невелика оркестрова зв'язка має пасторальний характер завдяки мордентам у дерев'яних духових. Реприза починається на домініанті a-moll, головна тема значно змінена, довгі початкові звуки відсутні, а подальші фрази відсилають до експозиційного матеріалу. Побічна тема тепер у одноіменній тональності

A-dur і суттєво трансформована: оркестр виконує початковий мотив, а соліст продовжує його з прикрасами. Перехід до коди нагадує зв'язку між частинами, виконуючись спершу оркестром, а потім солістом.

У *кодi* представлені каденційні пасажі для соліста в A-dur. Вони побудовані як тема з варіаціями, включають тріолі, трелі та кульмінаційне глісандо. Й. Гуммель ретельно виписує всі мелодичні орнаменти, демонструючи прагнення до точності виконання. Після завершення фігурацій оркестр починає перехід до третьої частини, модуляцією з A-dur у H-dur. Друга частина завершується вказівкою *attacca subito*.

Третя частина (Rondo, E-dur) вирізняється ще більш складними діатонічними та хроматичними пасажами. Швидкий темп дозволяє продемонструвати повний технічний потенціал клапанної труби.

Приклад 14. Й. Н. Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur

III ч. Соло труби, тт..53-54



Й. Гуммель обирає форму рондо АВАСА. Основна тема-рефрен складається з п'яти фраз, з ритмом, що нагадує маршові фанфари. Оркестр завершує частину синкопованою двоповерховою мелодією, остання фраза якої містить октавний мотив з першої частини.

Перший епізод В у H-dur контрастує з рефреном і базується на гамах і тризвуках, гармонічно складніший. Його структура протилежна рондо: aa'bcd. Фінальні фрази містять віртуозні хроматичні пасажі. Другий епізод С у e-moll більш розгорнутий і має тричастинну форму. Соліст представляє нову тему з чотирма довгими фразами, що модулюють у G-dur; середина – оркестр із переходом назад в e-moll. Реприза повторює основну тему з новим гармонічно напруженим продовженням.

Заключний розділ коди розпочинається новим матеріалом у H-dur, до якого приєднується соліст перед очікуваним поверненням рефрену. Й. Гуммель замінює повторення рефрену кодою в E-dur, оркестр вводить нову тему, а соліст грає короткі фрази, що відсилають до рефрену. Кульмінаційний розділ функціонує як каденція: соліст виконує тріолі, довгі ноти та трелі на висхідній хроматичній гамі. Оркестр розпочинає фінальну коду, соліст виконує арпеджовані пасажі, і частина завершується повторенням рефрену та основного фанфарного мотиву.

Концерт Й. Гуммеля є прикладом класичної композиції, що відображає його власний стиль та впливи Й. Гайдна та В. Моцарта. Як і у концерті Й. Гайдна, крайні частини твору написані в мажорній тональності, а середня – у тональності субдомінанти. Однак, Й. Гуммель обирає мінорну субдомінанту для контрасту та розкриття можливостей клапанної труби в тональностях, віддалених від гармонічного ряду. Інструментування нагадує твори В. Моцарта і Й. Гайдна: духові здебільшого акцентують та подвоюють струнні партії, а струнні супроводжують під час сольних пасажів, окрім кульмінацій третьої частини.

Концерт демонструє точність та ясність, характерні для Й. Гуммеля. Наприклад, глісандо у другій частині детально виписані, не залишаючись на розсуд виконавця. Каденцій у кінці першої та третьої частин немає, як у Й. Гайдна; натомість частини побудовані так, щоб підкреслити віртуозність виконавця.

Твір підкреслює гнучкість, інтонаційну чистоту та якість звуку клапанної труби, а соліст А. Вайдінгер демонструє в ньому широкий діапазон (від C великої октави до g²) та виняткову майстерність у різних регістрах. Концерт вимагає витривалості та технічних навичок: перша частина – тривала і високорегістрова, друга – швидка та технічно складна. Хроматичні та обертонові пасажі підкреслюють як нові можливості клапанної труби, так і збереження характеристик натурального інструмента.

Попри захоплення фортепіано, Й. Гуммель уважно адаптував композицію для клапанної труби, використавши знання сучасного стилю, точність письма та майстерність А. Вайдінгера. У результаті створено один із найвідоміших і найчастіше виконуваних концертів для труби.

3.2. Інтерпретативний аспект твору: зміст каденції та основні моменти трубного виконавства

Концерт для труби Й. Н. Гуммеля завжди приваблював трубачів завдяки мелодійності, класичній структурі та цікавій історії його виконання. Після того, як А. Гіталла відродив твір у 1959 році, він став значущим у репертуарі багатьох відомих виконавців, серед яких Тимофій Докшицер, Артуро Сандоваль, Філіпп Моріс Андре, Бібі Блек, Агнас Урбан, Вольфганг Баш, Мартін Берінбаум, Фрідріх Нейхольд, Армандо Гіталла, Хід Емерсон, Вінтон Марсаліс, Герард Шварц, Едвард Тарр, Джон Воллес та інші.

Окрім традиційних технічних труднощів, твір ставить перед виконавцями низку питань інтерпретації, пов'язаних із вибором тональності, темпу, прикрас та каденцій. Частково відповіді на ці питання надав Едвард Тарр у 1972 році, опублікувавши перше видання концерту в оригінальній тональності E-dur.

Музична інтерпретація вимагає від трубача обґрунтованих рішень щодо темпу, фразування, динаміки та нюансів, що одночасно відображають побажання композитора та індивідуальний стиль виконавця.

Одне з головних питань при виконанні концерту – вибір тональності. Існують дві основні редакції: оригінальна в E-dur (найпопулярніше видання Е. Тарра) та транспоновані для сучасних інструментів у Es-dur (редакції

К. Маккалістера, Ч. Стайна, А. Гіталла, Є. Рігтера та ін.). Сучасні виконавці частіше обирають транспоновану версію. Хоча існує багато друкованих та аудіо матеріалів для Es-dur, рекомендується ознайомитися й з оригінальною тональністю, оскільки в першій частині Й. Гуммель використовує низькі звуки («fis» малої октави в такті 119 та «E» великої октави в такті 245), які можна виконати лише на клапанній трубі in E. Лише декілька сучасних виконавців демонструють ці низькі ноти. Альтернативою є виконання на трубі in C, що дозволяє відтворити ці ноти з подібним звучанням, хоча деякі губні трелі залишаються складними.

Ще одне питання – визначення темпу та розміру. У первісному рукописі Й. Гуммель не позначав темп для деяких частин, на відміну від пізніших фортепіанних сонат. Дослідження Жан-П'єра Марті «Позначення темпу у Моцарта» показало, що правильний темп можна вивести, порівнюючи розмір, ритмічні цінності та швидкість дрібних ритмічних підрозділів. Це пояснює використання в другій частині Andante розміру alla breve та характер фразування на половинних тривалостях, що створює ефект спокійного розгойдування музики. Більшість сучасних видань змінюють розмір на 4/4 для зручності читання.

Темп третьої частини (Rondo) у рукописі позначено лише як Rondo, у деяких редакціях додано Allegro. Виконавець повинен обирати швидкість, яка дозволяє чисто виконувати тридцять другі нотні пасажі. Як правило, фінал грається повільніше за першу частину (Allegro con spirito). Сучасні виконавці демонструють розбіжності у виборі темпу: М. Андре, М. Берінбаум, В. Марсаліс, А. Сандоваль обирають швидший темп, а Р. Фрідріх та К. Стіл-Перкінс – повільніший, що відповідає труднощам на історично достовірному інструменті та, ймовірно, ближче до задуму композитора. Детальна градація темпів усіх частин наведена у таблиці.

Мелізми. Й. Н. Гуммель у своєму трактаті зазначає: прикраси можна поділити на два типи – перші позначаються спеціальними знаками, що розташовуються перед нотами, другі – вказуються через примітки. Він додає,

що орнаменти, які раніше позначалися спеціальними знаками, у сучасній практиці позначаються невеликими примітками [25, с. 393]. У період приблизно з 1800 по 1830 рр. умовні позначення музичних орнаментів дещо змінилися, що може створювати труднощі при їх інтерпретації.

Виконуючи прикраси, такі як форшлагги, морденти та групетто, слід дотримуватися обережності – вони повинні звучати легко та витончено. Зокрема, перекреслені форшлагги, за трактатом Й. Гуммеля, виконуються на сильній долі, з невеликим наголосом, але не раніше часу, який відведений для їхнього виконання [25, р. 400].

Перекреслені форшлагги слугують сигналом для коротшого виконання порівняно з неперекресленими. Щодо групетто, існують два типи – наголошені та ненаголошені; у концерті переважають останні. Таке групетто ставиться після ноти, яку потрібно прикрасити, і складається з чотирьох звуків: верхньої допоміжної, основної, нижньої допоміжної та повторної основної ноти. Винятком є акцентовані групетто у третій частині, позначені над восьмою нотою і виконувані у швидкому темпі. Через високий темп, повний хід із чотирьох нот не завжди можливий, тому їх скорочують до трьох.

Виконавці, які бажають урізноманітнити скромні мелодичні лінії концерту, можуть застосовувати прикраси досить вільно, дотримуючись класичного музичного смаку. Варто зазначити, що немає достовірних свідчень про те, як Антон Вайдінгер виконував концерт Й. Гуммеля на прем'єрі у 1804 році.

Окремої уваги заслуговують трелі, якими композитор активно користується. Вони відкривають нові можливості для мелодійного розвитку трелі. За трактатом Й. Гуммеля для фортепіано 1828 року [25, с. 393], трелі повинні виконуватися від основної ноти, якщо спеціально не вказано початок із верхньої ноти. Хоч концерт для труби був створений за 23 роки до трактату, використання трелі від основної ноти відповідає характерній витонченості музики Гуммеля, зменшуючи дисонанс, як зауважує Е. Кьолер [26]. У будь-якій трелі важливо уважно визначати, з якої ноти її починати. У другій частині

концерту трелі можуть розпочинатися з верхньої ноти, якщо попередня нота має таку саму висоту, або з основної ноти, якщо перед нею звучить нота на секунду нижче. За словами Мері Расмуссен, «...Й. Гуммель надав би трубачу певну свободу у виборі початкової ноти трелі — на основній або на вищій — у повільній частині цього твору...» [32, 50].

На думку дослідника, кожна трель у Концерті має починатися з тієї ноти, яка найбільш підкреслює її музичну виразність, а вибір між верхньою або основною нотою залежить від мелодійного та гармонічного контексту. У другій частині, у тактах 218–221, позначки "TR" відсутні, замість цього над нотами були нанесені хвилясті лінії. Едвард Тарр, спираючись на трактати Й. Гуммеля щодо дерев'яних духових інструментів, стверджує, що такі лінії, ймовірно, позначають пальцеве тремоло, яке можливо виконати тільки на клапанній трубі. Марі Расмуссен зазначає, що «ці лінії могли б означати трель», проте більш імовірно, що вони вказують на своєрідне підсилення звуку, подібне до вібрато, оскільки в усіх інших випадках Й. Гуммель завжди позначає трель знаком "TR" перед хвилястою лінією [32].

Порівняння різних видань і записів концерту Й. Гуммеля демонструє значну різноманітність підходів до його виконання. З 24 прослуханих записів найвідоміших виконавців 19 трактують хвилясті лінії як різновиди трелей. Сьогодні кожен трубач має свободу вирішувати, як найкраще передати ці деталі у власній інтерпретації.

Ще одним важливим аспектом є відсутність каденцій у Концерті. Це здається несподіваним, враховуючи, що Й. Гуммель сам володів мистецтвом імпровізації та писав відомі тривалі каденції для фортепіанних концертів Моцарта. Хоча деякі сучасні видання та записи включають каденції, слід пам'ятати, що композитор свідомо опустив цей розділ, замінивши його складними віртуозними уривками для соліста, які не переривають розвиток музичної форми. Наприклад, у кінці першої частини виписані складні арпеджіо та трелі в супроводі оркестру, без використання фермати, як це зазвичай буває у каденціях у концерті Й. Гайдна. У третій частині каденцію

замінює вставка цитат з опери Л. Керубіні та елементів концерту Й. Гайдна, виконаних на ще більш технічно складному рівні, що вимагає від виконавця високої майстерності та витривалості.

Враховуючи широкий спектр інтерпретацій за останні сорок років, не дивно, що записи концерту суттєво різняться. Крім варіацій темпу, помітні відмінності у трактуванні хвилястих ліній у другій частині. Так, особливо виділяються творчі прикраси Джона Уоллеса (1994 р.), елегантність Мартіна Берінбаума (1972 р.) та поєднання стилістичної автентичності з індивідуальністю у записі Урбана Агнаса (2001 р.). Гра Е. Балсом на трубі in В вирізняється красивим округлим тоном по всьому діапазону та теплом звучання, що контрастує зі стриманою холодністю В. Марсаліса. Каденції можна почути у віртуозних виконаннях Т. Докшицера, М. Андре, М. Берінбаума та А. Сандовала.

Що стосується тональності, приблизно половина записів виконана у оригінальній E-dur, а інша половина — у транспонованій Es-dur. З огляду на те, що останні чотири хронологічні записи відновлюють оригінальну E-dur і два з них виконані на клапанних трубах, можна стверджувати, що сучасні виконавці знову схиляються до історичної автентичності твору.

ВИСНОВКИ

Згідно з окресленою метою, в магістерському дослідженні було висвітлено семантичне тлумачення трубача-соліста в Концертах для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля. Також, розв'язано ряд наукових завдань:

- **досліджено** концертний репертуар для труби кінця XVIII – початку XIX століття в творчості західно-європейських композиторів, а саме, окрім творів Й. Гайдна та Й. Гуммеля було коротко проаналізовано Концерт для труби Я. Неруди.

- **проаналізовано** два Концерти для труби, зокрема, твори Й. Гайдна та Й. Гуммеля з точки зору музикознавчо-теоретичної, а саме, композиційної, структурної, стилістичної, функційної, семантичної та виконавської;

- **визначено роль** та семантичне значення соліста-трубача в проаналізованих творах, а саме, в Концерті Й. Гайдна та Й. Гуммеля, відштовхуючись від того значення, яке надає солісту-трубачу кожен окремий композитор, якою мірою насичує партію трубача, у яке співвідношення позиціонує трубача по відношенню до оркестру, наскільки образним та ідейним є зміст його партії в розкритті загальної концепції твору.

- **розкрито** специфіку інтерпретації кожного з обраних творів, відштовхуючись від специфіки трактування Концертів кожною індивідуальною постаттю;

- **з'ясувано** взаємозв'язок семантики соліста-трубача з особливостями виконавства трубних Концертів. Тобто, функція, місце, роль трубача як носія ідейного змісту, що і є семантичною функцією, залежить не лише від авторської концепції, а й того індивідуального відношення до інструменту труба. Насамперед, варто зазначити, що в контексті написання Й. Гайдна та Й. Гуммеля вагому постаттю був один і той же трубач, А. Вайдінгер, саме тому, у цих творах є багато спільного у їхньому семантичному навантаженні в розрізі трубного репертуару класичного періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Віхи духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 9-23.
2. Булик-Верхола С. Лексико-семантична характеристика української музичної термінології. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»* 2010. № 675. С. 68–71.
3. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009, 214 с.
4. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2012. 16 с.
5. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки* (120). Кіровоград, 2013. С. 99–103.
6. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): монографія. Львів: АСВ, 2010. 183 с.
7. Завадецька І. Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру). *Виконавське музикознавство. Книга 11. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. С. 237-244.
8. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів: Сполом, 2003. 221 с.
9. Кобець І. Основи навчання гри на трубі. Київ: Музична Україна, 1985. 77 с.
10. Концевич О. Засади універсалізму виконавського мистецтва концертуючого трубача: дис.... канд. мистецтвознавства. Львів, 2024. 303 с.
11. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. С. 74–79.

12. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2008. 240 с.
13. Лучанко О. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* 2012. № 2. С. 108–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 , дата останнього звернення: 12.10. 2025.
14. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. 19 с.
15. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 217 с.
16. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 35 с.
17. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 21 с.
18. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
19. Посвалюк К. В. Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки): автореф. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 16 с.
20. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 2003. 34 с.
21. Скрипнік Л. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.

22. Червоноіваненко А. Виконавська семантика тиші в інструментальній музиці XX–XXI століть. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Україна, Одеса. 2019-01-22. Сс. 412-415.
23. Шип С. В. Юйцзінь Л. Чинники художньої семантики вокальної музики *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2023-2.13 С. 75-81. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies> , дата останнього звернення: 03.08. 2025.
24. Dahlqvist R. The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger. Brass Research Series, No. 1. Nashville, Tennessee: The Brass Press, 1975. 25 p.
25. Hummel J. N., Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. 2nd edition, Vienna, Tobias Haslinger, 1828. 475 p.
26. Koehler E. "In Search of Hummel: Perspectives on the Trumpet Concerto of 1803." *International Trumpet Guild Journal*. January 2003. Pp. 7-17.
27. McCready M. "An Idiomatic View of the Keyed Trumpet Through Two Concerti," *ITG Journal* 9 (September 1984), p. 50. Цит. за: Sexton, J, p.49.
28. Palmer F. M. Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso. Clarendon Press Oxford, 1st edition, 1990. 302 p.
29. Payne J. F. Johann Nepomuk Hummel's Concerto a Tromba principale: A Lecture Recital; Together with Three Other Recitals. Doctor of Musical Arts (Trumpet Performance). August, 1980. 58 p.
30. Pearson I. "Johann Nepomuk Hummel's 'Rescue' Concerto: Cherubini's Influence on Hummel's Trumpet Concerto," *ITG Journal* 16 (May 1992), p. 15. Цит. за: Sexton, J., p.55.
31. Phillips E. The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightenment." *ITG Journal* 32, June 2008. PP. 22–28.
32. Rasmussen M., "Reviews," *Brass and Woodwind Quarterly*, I, Nos. 1 and 2 (Winter, 1966-67), 50 p.
33. Roeder M. T. A History of the Concerto (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994), 176 p.

34. Sexton J. W. Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: Vol. 8: Iss. 1, Article 5. 2015. 22 p.
35. Tarr E. Haydn's Trumpet Concerto (1796–1996) and its Origins. *ITG Journal* 21. September 1996. PP. 30–34.
36. Tarr E. The Trumpet. Translated by S.E. Plank and Edward Tarr. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988. 211 p.