Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР КЛАПАННОЇ ТРУБИ АНТОНА ВАЙДІНГЕРА

Виконавець: студент 2 курсу
заочної форми навчання
профілізації «Труба»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Попович Вадим Васильович

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Вар'янко Олег Іванович**

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Максименко Дмитро Петрович**

Львів - 2022

ЗМІСТ

Вступ…….…3
Розділ 1. Історико-культурні передумови виникнення клапанної труби…..…7
1.1. Еволюція конструкції труби у другій половині XVIII ст……..…7
1.2. Винайдення та модифікації клапанної труби…….……...11
Розділ 2. Постать Антона Вайдінгера в європейському музичному просторі кінця XVIII- початку XIX століття..……18
2.1. Життєвий шлях та творчість Антона Вайдінгера…….……...….…18
2.2. Створення клапанної труби А. Вайдінгером та присвята йому концертів Й. Гайдна та Й. Гуммеля……..…….25
Розділ 3. Концерти для труби Й.Гайдна та Й. Гуммеля як найдосконаліші взірці жанру…….……..…30
3.1. Концерт для труби з оркестром Й. Гайдна…….….…..30
3.1.1. Теоретичний аналіз……..….31
3.1.2. Проблема автентичності та інтерпретації виконання……....36
3.2. Концерт для труби з оркестром Й. Гуммеля…….….……43
3.2.1. Теоретичний аналіз……...44
3.2.2. Особливості виконання: питання тональності, темпів, мелізмів, каденції…….……...53
Висновки…….…….……..59
Список використаних джерел…….……61
Додаток А…….……..66
Додаток Б……67
Додаток В…….……..71
Додаток Г……74
Додаток Д……...77

ВСТУП

Друга половина XVIII століття стала переломною у розвитку трубного виконавства. Віртуозний бароковий стиль гри «clarino» поступово занепадає, труба посідає «скромну» роль інструмента тутті у класичному оркестрі, або ж виконує традиційну для неї роль фанфар. Це було пов'язане із технічними обмеженнями натуральної труби, на якій можна було виконати лише звуки обертонового ряду. Способи хроматизації даного інструмента цікавили не одне покоління композиторів та виконавців. У спробах вдосконалити трубу та зробити її хроматичною, вагомих результатів досяг віденський трубач, Антон Вайдінгер. До натуральної труби він пристосував клапанний механізм, який вже використовувався на дерев'яних духових інструментах. Він давав можливість закривати та відкривати висвердлені отвори на стовбурі інструменту, що дозволяло істотно розширити його можливості та отримати хроматичний звукоряд. Завдяки цьому вдосконаленню, Й. Гайдн та Й. Гуммель пишуть для Вайдінгера Концерти для труби з оркестром, які в наш час стали візитівкою концертуючого трубача, та входять до обов'язкового репертуару престижних міжнародних конкурсів.

Актуальність дослідження полягає в тому, що діяльність Антона Вайдінгера займає вагоме місце в історичному розвитку самого інструмента труби, а написані для нього концерти Й. Гайдна і Й. Гуммеля входять у навчальний та концертний репертуар трубача, проте ця тема не знайшла достатнього висвітлення в українській музикознавчій науковій літературі.

Об'єктом дослідження стала творчість Антона Вайдінгера в аспекті розвитку можливостей труби на межі XVIII-XIX століть.

Предмет дослідження – концерти для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля, їх місце у творчості й діяльності Антона Вайдінгера та в репертуарі сучасних виконавців.

Мета роботи – визначити автентичні особливості та специфіку виконання концертів для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Основні завдання:

1) окреслити коротку історію виникнення та розвитку клапанної труби для розуміння можливостей та особливостей інструмента, на якому грав Вайдінгер;
2) дослідити творчість Антона Вайдінгера, визначити в ній місце концертів для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля;
3) простежити історію написання, принципи формотворення, специфіку й складність виконання концертів для труби Й. Гайдна і Й. Гуммеля та проаналізувати особливості партії труби;
4) Порівняти провідні інтерпретаційні версії досліджуваних концертів.

Теоретичну базу магістерської роботи складають дослідження, присвячені питанням розвитку трубного виконавства, творчості Антона Вайдінгера, тенденціям розвитку сучасної трубної музики.

Джерельною базою стали дослідження Р. Далквіста (Reine Dahlqvist) [44], Дж. Пейне (James Payne) [51], Е. Тарра (Edward Tarr) [56,57], Ф. Бейта (Philip Bate) [43], М. Расмусен (Mary Rasmussen) [54], Б. Мочудара [22] та інших науковців, присвячені розвитку клапанної труби, творчості А. Вайдінгера, та створених для них Концертів Й. Гайдна та Й. Гуммеля. Для аналізу використано видані партитури та клавіри досліджуваних концертів та їх аудіозаписи.

Методологічним підґрунтям роботи є комплексний підхід, що поєднує такі методи дослідження:

- *історичний* – для дослідження розвитку клапанної труби та творчості А. Вайдінгера;
- *аналітичний* – для виявлення драматургії та формотворення досліджуваних концертів;
- *компаративний* – для аналізу інтерпретацій Концертів для труби Й.Гайдна та Й. Гуммеля;

- *теоретичний* – для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна роботи полягає у:

- огляді розвитку клапанної труби

- дослідженні творчості Антона Вайдінгера – одного з найвідоміших винахідників та виконавців на цьому інструменті, про якого в україномовних джерелах інформація майже відсутня;

- порівнянні виконавських інтерпретацій Концертів Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Практичне значення. Результати магістерської праці можна використовувати в науковій та виконавській діяльності, зокрема, в курсі "Історія та теорія виконавства на духових інструментах" та інших суміжних дисциплінах.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

У *Вступі* зазначено актуальність теми, сформульовано об'єкт і предмет дослідження, вказано мету і завдання, методи дослідження і теоретичну базу, наукову новизну та практичне значення роботи, здійснено огляд джерел.

У *першому розділі* – «Історико-культурні передумови виникнення клапанної труби» пропонується екскурс в історію створення клапанної труби та розглядаються особливості конструкції інструменту.

У *другому розділі* – «Постать Антона Вайдінгера в європейському музичному просторі кінця XVIII - початку XIX століття» подано огляд життєвого, творчого шляху Антона Вайдінгера та розглядаються деякі аспекти, створених на замовлення виконавця концертів для клапанної труби.

У *третьому розділі* – «Концерти для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля як найдосконаліші взірці жанру» викладено результат аналізу художнього змісту та виконавських втілень концертів для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

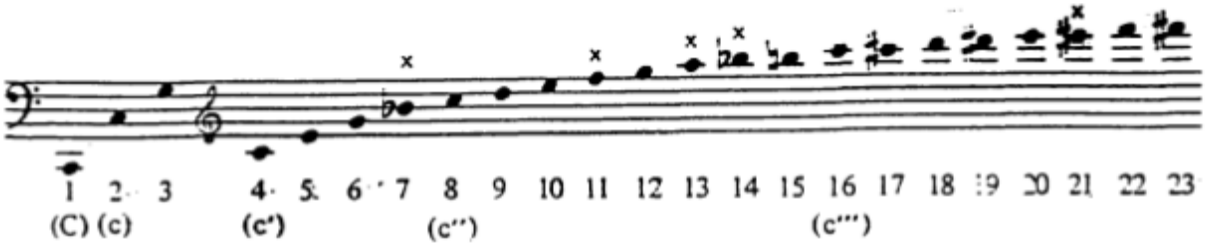
У *Висновках* підсумовано результати проведеного дослідження та вказуються подальші перспективи вивчення цієї теми.

У *Списку використаних джерел* подаються публікації, що склали теоретичну базу дослідження, усього 58 позицій. У додатках вміщено зображення, нотні приклади, а також дискографія досліджуваних концертів та порівняльна таблиця аудіозаписів.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРИЧНО-КУЛЬРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КЛАПАННОЇ ТРУБИ

1.1. Еволюція конструкції труби у XVIII столітті.

З другої половини XVIII століття віртуозна техніка гри на трубі поступово занепала. Причиною став той факт, що у симфонічній музиці класичного періоду гомофонний склад оркестрового письма став домінуючим і партії труби обмежувалися виконанням скромних мелодійних побудов, акцентуванням гармонічних нот. В поєднанні з ударними інструментами, труби виконували роль швидше ритмічну, аніж мелодійну. Оскільки в оркестрах використовувалася натуральна труба, у багатьох випадках композиції мали бути написані в тональності інструмента. Композитори класичного періоду почали змінювати тональність в середині частин творів та між ними, особливо в сонатній формі, де розробкові розділи характеризувалися тональним розмаїттям. Коли композитори вводили модуляції в різні тональності, труба не використовувалася. Основою різних мотивів, фраз і сигналів тоді був натуральний звукоряд труби і двоголосся, що утворюється з нього. Натуральний інструмент, без клапанів міг виконувати лише ноти обертонового звукоряду, який будувався від найнижчого звуку, який можна було виконати на трубі. Загальний діапазон був від "c[1]" до "c[3]", як показано на малюнку:



[1] Для означення звуків діапазону труби використовуємо загальноприйняті латинські літери. Залежно від положення нот у звукоряді використовуємо відповідні індекси: у малій октаві — c, d, e і т. д, у першій октаві — c^1, d^1, e^1 і т. д., у другій октаві — c^2, d^2, e^2 і т. д., у третій октаві — c^3, d^3, e^3 і т. д.

Грати на натуральній трубі через великий діапазон було не дуже зручно, тому музиканти поділялися на тих, хто грав у нижньому регістрі, використовуючи глибокі мундштуки, і на тих, хто грав у верхньому регістрі, використовуючи мундштуки з мілкою чашкою. В епоху бароко трубачів навчали грати у верхньому регістрі інструмента. Цей стиль гри називався «кларіно» і дозволяв трубі бути мелодичним інструментом через відносно невелику відстань між високими звуками обертонового ряду. Занепад цієї віртуозної манери гри був як причиною, так і наслідком нового, менш вимогливого стилю письма на трубі в класичну епоху. Як пише Едвард Тарр, класичний стиль «зробив інструмент тутті з колись героїчної труби»[2].

Відсутність багатьох звуків у нижньому регістрі між "g"- "c^1". "e^1". "g^1", відсутність півтонів, погана інтонація на 7, 11, 13, 14 і 21 обертонах, а також використання більшої кількості хроматизмів в музиці того часу сприяли тому, що труба з натуральним звукорядом не могла виконувати мелодійні партії у класичну епоху [44, p. 21].

Від талановитості та винахідливості композитора залежало використання цього звукоряду в різних комбінаціях. Композитори могли широко використовувати трубу лише в основній тональності. Коли ж відбувалося відхилення від неї, вибір натуральних звуків ставав дедалі обмеженішим і, нарешті, у віддалених тональностях інструмент зовсім зникав з партитури. На трубі не можна було грати гамоподібні послідовності в середньому регістрі, що добре звучить. І композиторам доводилося виявляти неабияку винахідливість, щоб доручити їй якусь просту мелодію. Тому, перш ніж з'явився вентильний механізм, було зроблено багато спроб удосконалити трубу з метою заповнити значні інтервальні порожнечі в її натуральному звукоряді [37, сс. 55-56]. Інформація про певні інновації в цій галузі залишається неповною, оскільки деякі інструменти не збереглися для

[2] Edward Tarr, The Trumpet. p. 144.

подальшого вивчення. Знання про них походять з документів, звітів і книг, написаних в той час.

Вдалі хроматичні пристрої вперше були прикріплені до валторни у 1760 році, або раніше Фердинандом Кельбелем, валторністом Імператорського російського оркестру Санкт-Петербурга. Клапани, вкриті м'якими накладками, розміщені вздовж розтрубної трубки інструменту, дозволяли видобувати звуки, відмінні від натурального гармонічного ряду. Фердинанд і його зять Гензель вперше продемонстрували ці валторни, названі «Amor-Schall» у листопаді 1766 року[3]. Однак, оскільки «Amor-Schall» був дещо складним у грі та вимагав постійних виснажливих занять, і, крім того, був дорогим у виготовленні, новий винахід не знайшов подальшого визнання.

Дослідник Крістіан Шубарт згадує трубача Міхаеля Воггеля (Michael Woeggel) , який виступав у Дурлаху з 1771 р. Цей виконавець досяг певної міри хроматизму на трубі, застосовуючи техніку «закритих» звуків [44, p. 6], вперше розроблену валторністом Антоном Йозефом Гампелем з Дрездена у 1750 році. Цей метод полягав у тому, що в розтруб інструменту вставляли руку на різну глибину, що дозволяло змінити кожен природний звук на півтона, або цілий тон і, таким чином, виконати цілу гаму. Але для того, щоб виконавець міг дістати розтруб, трубу робили у вигляді «гірлянди» або півовала; в останньому випадку інструмент носив назву «труба-півмісяць», або stopf-trompete (в перекладі з нім. – труба, що закривається). «Закриті» звуки на трубі були тихими, слабкими і більше нагадували засурдинену валторну [37, с. 57]. Інструмент такого типу невдовзі забули, оскільки немає відомостей про інших трубачів, які б ним користувалися.

У «Мистецтві трубачів та литавристів» (1795) Йоганна Ернста Альтенбурга згадується тип пристрою, який використовується на трубі, в якому хроматичні інтервали видобувають «за допомогою невеликого шкіряного повзунка над отвором, який виточений збоку інструменту». За

[3] Edward Tarr, Die Tronrpete (Bern, 1977) , p. 1054. Цит. за Payne J., p. 4

допомогою цього повзунка можна було виконати звуки "a^1" та "h^1", які не входили до обертонового ряду[4]. Музикант, якому приписують цей винахід, був придворним трубачем у Веймарі до 1758 року, де він виготовив цю трубу, можливо, у 1760-х роках[5].

Експерименти з отворами на стволі інструмента, що закриваються пальцями, стали більш численними в 1780-х роках. Allgemeine Musikalische Zeitung[6] 1815 року містить звіт з Лондона про німецького або голландського валторніста, одного з королівських музикантів на ім'я Ернест Кельнер (Ernest Kellner). Він збільшив кількість доступних йому звуків, закриваючи та відкриваючи отвори, висвердлені в бічній частині його інструмента. Цей експеримент відбувся в Голландії в період з 1780 по 1785 рік [44, p. 8]. Також згадується, що приблизно в 1790 році Хальтенхоф з Ханау (Haltenhof of Hanau) грав на трубі, здатній виконувати хроматичні пасажі, за допомогою цієї техніки бічних отворів [51, p. 7].

Важливим кроком в еволюції хроматичної труби було застосування інвенцій або крон, котрі вставлялися в середню частину каналу інструмента. Вони могли мати різну довжину і в залежності від особливостей застосування, понижувати основний стрій від пів до двох тонів. Цю систему запропонували 1780 року німецькі майстри М. Вегель та І. Штейн [35, с. 133].

Ще однією спробою хроматизації інструменту, був винахід кулісної труби. ЇЇ мундштук використовувався як куліса, по якій однією рукою пересували інструмент, в той час як інша рука повинна була його притримувати, притискаючи до губ. Ф. Бет зазначає, що довжина мундштука-куліси могла бути до 59 см. та дозволяла понизити стрій труби на інтервал малої (або, як вважає А. Бейнс, навіть великої) терції, і тим самим, подібно тромбону, заповнювати хроматичними звуками частину діапазону, яка

---

[4] Johann Ernst Altenburg, Trumpeters' and Kettledrummers' . Цит. за Tarr E., p.107.

[5] Johann Ernst Altenburg, Trumpeters' and Kettledrummers' Art (Halle, 1795); Цит. за Payne J., p. 6

[6] Allgemeine Musikalische Zeitung (скорочено AmZ) є одним із найважливіших спеціалізованих музичних журналів XIX століття, який був заснований у Лейпцигу в 1798 році Фрідріхом Рохліцем і музичним видавцем Готфрідом Крістофом Гертелем.

відсутня в натуральному звукоряді. Про подібність з тромбоном згадував також Й.Е. Альтенбург, який залишив важливе свідчення, що кулісна труба використовувалась, головним чином, для гри хоралів з церковних веж. «Процес гри на кулісній трубі, – як справедливо пише С.Я. Левін, – був пов’язаний з чималими труднощами. Сам принцип пересування інструмента по довжині куліси (а не лаштунки по довжині інструменту) створював значні незручності. Зусилля, які при цьому витрачалися, порушували роботу губ. Не сприяла стійкості і одинарна (а не подвійна) куліса. Звуки, які видобувалися в крайніх позиціях, виходили фальшивими і перекрученими за тембром» [19, с. 111-115].

Ю. Усов зазначає, що починаючи з кінця XVIII століття протягом майже століття найкращі англійські музиканти застосовували ще один різновид кулісної труби. Такий інструмент за конструкцією нагадував тромбон і був облаштований коротким висувним коліном (кулісою), яке розсувалося рукою виконавця і поверталося у своє первісне положення пружинним механізмом. Невелика довжина куліси була достатньою для того, щоб при повному висуванні знижувати висоту кожного звуку на цілий тон і таким чином розширювати можливості отримання багатьох хроматичних звуків. Кулісна труба користувалася визнанням завдяки високій якості звучання [37, с.57].

1.2. Винайдення та модифікації клапанних труб.

Клапанна труба (відома під назвою «Organisierte Trompete») виникла наприкінці вісімнадцятого століття як одна з багатьох альтернатив натуральній трубі, використання якої в музичних творах щоразу зменшувалося. Клапанний механізм, що знайшов широке застосування у дерев'яних духових інструментах (флейта, гобой, кларнет, фагот), був пристосований до труби наступним чином: на стволі висвердлювалося отвори, які закривалися і відкривалися за допомогою клапанів з довгими важелями, керованими пальцями [37, с. 56]. Найдавніше застосування клапану на трубі є

на «Гармонічній трубі», виготовленій Вільямом Шоу, в Лондоні (1787 рік). Цей інструмент має один клапан та три невеликі вентиляційні отвори, прикриті обертовими рукавами. Ерік Хафпенні (Eric Halfpenny), який перший повністю дослідив цей інструмент, що зберігся в Лондоні, приходить до висновку, що ця «Гармонічна труба», ймовірно, не використовувалася хроматично [51, p. 7].

Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт був першим дослідником, який згадав про існування клапанної труби. У Ideen zueiner Aesthetik der Tonkunst він повідомляє про цей інструмент: «Дрезденському трубачу навіть прийшла в голову ідея винайти трубу з клапанами. Проте улюблений трубний тембр майже повністю зник, і ми чули тут і там свідчення лише змішаного звучання між трубою та гобоєм»[7]. Трактат був опублікований у 1806 році сином Шубарта, а винахід цієї першої клапанної труби датують приблизно 1770 роком. Врешті Шубарт відкинув додавання клапанів на користь вже згадуваної техніки «ручної зупинки» [44, pp. 4-6].

В одному з джерел є відомості про Крістофа Фрідріха Несмана – музиканта-любителя із Гамбурга, який успішно застосував клапани до труби; ці дані датовані близько 1793 роком. Він «якимось чином сховав три клапани під обмотками своєї труби», за допомогою яких міг виконати всі хроматичні звуки від "c^1" до "c^2". Така таємничість у поведінці траплялася часто: «Джерела знову і знову свідчать, що відкриття в галузі виробництва інструментів (особливо, у виготовленні труб) часто довго залишалися таємницею винахідників, які ретельно охороняли свої винаходи і самі — часто трубачі – хотіли продемонструвати себе як виконавців-віртуозів на цих трубах»[8].

Потреба в більшій кількості акустичих отворів у трубі вимагала використання клапанів, які б їх закривали. Для ранньої труби потрібні були три клапани, а пізніше - чотири-шість (найчастіше п’ять). Беручи до уваги ідеї

[7] Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (Vienna, 1806); Цит. за Payne, p. 5
[8] Detlef Altenburg, Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800) , 3 vols. (Regensburg, 1973)» I, 269, цит. за Payne J., p. 7.

попередніх конструкцій, Вайдінгер експериментував саме із п’ятиклапанною версією інструменту, на якій стало можливим відтворення повної хроматичної гама, хоча й з деякою втратою звичайної потужності інструменту. Клапанна труба дещо схожа на сучасну трубу (має два овальні витки циліндричних трубок) з 4-6-ма клапанами, які відкриваються при натисканні [Додаток А, зображення 1,2]. Клапани розташовувалися з певними інтервалами і при натисканні давали підвищення висоти звуку на півтону, що дозволяло інструменту відтворювати ноти, які не входять до обертонового ряду. Порядок розпочинався з клапану, який був найближчим до розтруба. Розташування акустичних отворів призвело до різних інтонаційних проблем. Однак, Джозеф Уілер категорично стверджує, що клапанна труба має гарну інтонацію, «за умови, що... у виконавця є вуха»[9].

Під час виконання одночасно міг відкриватись лише один клапан; клапанні комбінації ніколи не використовувалися. У Німеччині та Австрії інструмент тримався горизонтально і на ньому зазвичай грали лівою рукою, а на італійських моделях – правою. Маючи «значний запас звуків», труба з клапанами зберігала «дивовижну гнучкість» [51, p. 9].

При визначенні якості звуку клапанної труби існують деякі розбіжності в поглядах серед сучасників та музично-теоретичних джерелах за досліджуваний період. Мері Расмуссен враховує два чинники, які могли вплинути на якість звуку: м’який підклад клапанів і конструкція самого інструменту. Ентоні Бейнс і Курт Закс стверджують, що якість звучання клапанної труби була гіршою, ніж натуральної [51, p. 10].

У двох звітах, один з яких був написаний в період розквіту виконавства на клапанній труби, а інший – через кілька років, якість звуку інструмента описувалась по різному. «Historisches Taschenbuch», видана у Відні в 1802 році, вважала тембр «більше звуком сильного гобоя» [43, p. 256]. Франсуа

[9] Joseph Wheeler, "New Light on the 'Regent's Bugle'; with some notes on the Keyed-Bugle," Galpin Societv Journal, XIX (April, 1966), 68, цит. за Payne J., p. 9.

Доверне у своїй «Methode pour la Trompette», опублікованій у Парижі в 1857 році, описує звук як злегка носовий [44, p. 3]

Джозеф Уілер оглядаючи і граючи на трубі «Regent's Bugle»[10] виявив, що припущення інших авторитетних джерел про те, що «звучання клапанних мідних поступово погіршувалося, оскільки клапани віддалялися далі від розтрубу» безперечно не відповідає згаданій вище клапанній трубі ("Regent's Bugle ") [Додаток А, зображення 3][11].

Хоча клапанна труба мало використовувалася в Англії, вона залишалася популярною в австрійських та італійських військових оркестрах протягом п’ятдесяти років після початку дев’ятнадцятого століття. Однак вона мала лише обмежений успіх.

Рене Далквіст пояснює два обмеження у розвитку клапанної труби. По-перше, «оскільки після 1740 року композитори рідко писали мелодійні партії для труб в операх, ораторіях, кантатах та оркестрових творах, репертуар хроматичної труби – коли вона нарешті розвинулась – був майже повністю обмежений сольним концертом». По-друге, різноманітні експерименти з клапанною трубою не були загальновідомими, часто засекреченими самими ж виконавцями [44, p.28].

Існують значні розбіжності щодо того, хто винайшов клапанну трубу, яку використовував видатний виконавець Антон Вайдінгер. Ентоні Бейнс, Філіп Бейт і Сібілла Маркузе погоджуються, що Джозеф Фелікс Рідл з Відня створив трубу Вайдінгера в 1801 році. Проте вони можуть мати на увазі особливий інструмент, який Вайдінгер використовував у своїх виступах після 1801 року. Той факт, що Йозеф Гайдн, написав свій концерт спеціально для Вайдінгера і його клапанної труби, спростовує версію його першого виконання на новоствореній трубі у 1801 році, оскільки концерт Гайдна був написаний ще у 1796 році. Тому можна «з упевненістю припустити, що сам

---

[10] Клапанна труба, виготовлена Річардом Кертісом з Глазго, близько 1815 р., зберігається в художніх галереях і музеї Брайтона.

[11] Wheeler "New Light on the 'Regent's Bugle'; with some notes on the Keyed-Bugle," Galpin Societv Journal, XIX (April, 1966), p. 68. Цит. за Payne J., p.10

Вайдінгер винайшов власну клапанну трубу. Детлеф Альтенбург погоджується з цим висновком. Мері Расмуссен, ймовірно, наближається до істини, вказавши Вайдінгера як винахідника і 1796 рік як дату написання концерту. Можна було б припустити, що до 1796 року Вайдінгер мав мати деякий час на винайдення, удосконалення та практику гри на клапанній трубі перед виконанням Концерту для труби Й.Гайдна. У «Музичному лексиконі» Рімана вказано на Вайдінгера як винахідника, а 1790-і роки – як час винаходу клапанної труби. Найближча оцінка була б десь між 1790 і 1794 роками, що дало б час для створення та відпрацювання концерту Гайдна [51, pp. 11-12].

Генріх Крістоф Кох у своєму «Музичному лексиконі» Musikalisches Lexikon, опублікованому в Франкфурті-на-Майні (1802 р.), розповідає, що було зроблено кілька інших спроб збільшити кількість відтворюваних нот на трубі за допомогою клапанів до Антона Вайдінгера, батька клапанної труби, але «жоден з цих експериментів . . . не мав успіху» [44, p. 10]. Недоліки у конструкції були значною мірою пов'язані з інтенсивним і дисциплінованим навчанням, необхідним для оволодіння технікою гри на клапанній трубі та подолання конструктивних недоліків інструмента.

Уривки, зібрані Фрідріхом Анценбергером у його огляді методичних підручників дев'ятнадцятого століття для клапанної труби, дають зрозуміти, що тембр і гучність інструменту відрізнялися між клапанними та неклапанними звуками. Ці методичні посібники містять деякі інструкції щодо виправлення цих відмінностей у тембрі, а також вказують на конкретні інтонаційні проблеми, властиві інструменту[12]. До дев'ятнадцятого століття такі методи могли надати допомогу трубачеві, який хотів навчитися грати на клапанній трубі, але у вісімнадцятому столітті, коли інструмент був ще в основному експериментальним, виявити та виправити такі проблеми інтонації та тембру – нелегке завдання навіть для людини, яка володіла бароковим стилем кларіно.

[12] Friedrich Anzenberger, "Method Books for Keyed Trumpet in the 19th Century: An Annotated Bibliography," Historic Brass Society Journal 6 (1994) p. 4–7.

Таким чином, здається очевидним, що клапанна труба вимагала висококваліфікованого та відданого виконавця, який користуючись новим інструментом, міг досягти успіху. Цим виконавцем був видатний віртуоз Антон Вейдінгер. Два основних твори, написані для Вайдінгера та його клапанної труби – концерти Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля – на короткий час підняли трубу до статусу сольного інструменту, якого вона не матиме протягом наступних кількох десятиліть. Розвиток клапанної труби значною мірою відповідає особистісному розвитку А.Вайдінгера як музиканта, і як інструмент, так і виконавець досягли апогею слави з Концертом для труби Й. Гуммеля 1803 року.

Висновки до розділу

Гомофонно-гармонічний стиль письма та зміни в музичній естетиці епохи класицизму призвели до занапеду віртуозного стилю гри на трубі «кларіно», характерний для епохи бароко. Через обмеження у натуральному звукоряді труби, композитори не могли її використовувати у модуляціях чи співставленнях різних тональностей, тому інструмент використовували переважно в оркестровому тутті для підсилення гармонічних нот та виконання мотивів фанфарного плану. Не задовольняючись таким «скромним» статусом труби, багато композиторів та виконавців почали цікавитись можливістю її хроматизації. Так, серед експериментальних інструментів XVIII століття до нас дійшли свідчення про труби з висвердленими отворами, конструкції з пристосованим шкіряним повзунком над отвором, труби з кулісою. Дещо змінивши вигляд інструменту, до труби було пристосовано техніку «закритих звуків». Однак, найвдалішим серед них вважається винахід клапанної труби, що мала короткий (з 1800 до 1804 рік), але значний успіх.

Клапанні труби за виглядом подібні до сучасної труби in B та мали від трьох до шести клапанів, що відкривали звукові отвори при натисканні, підвищуючи висоту звуку. Натискання клапанів дозволяло інструменту відтворювати ноти, які не входять до обертонового ряду, роблячи інструмент

хроматичним. Тембр даного інструмента порівнювали зі звучанням гобоя або кларнета, коли будь-який з клапанів був натиснутий. Спочатку цей інструмент отримав схвальні відгуки у слухачів, особливо в руках її талановитого винахідника та виконавця А. Вайдінгера, але через якість тембру він так і не досягнув значної популярності.

РОЗДІЛ 2
ПОСТАТЬ АНТОНА ВАЙДІНГЕРА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ

В україномовних джерелах висвітлення творчої постаті Антона Вайдінгера обмежується, на жаль, лише кількома абзацами. Тому цей розділ, в якому стисло подано біографічні дані та основні досягнення відомого трубача та винахідника, покликаний частково заповнити цю проґалину.

2.1. Життєвий шлях та творчість Антона Вайдінгера

Антон Вайдінгер (нім. Anton Weidinger) – австрійський трубач-віртуоз, соліст віденських придворних і театральних оркестрів, винахідник труби з клапанним механізмом. Сучасне дослідження щодо виконавців на клапанній трубі стверджує, що Антон Вайдінгер свого часу був найвідомішим виконавцем на цьому інструменті [51, p. 13]. Пік його виконавської діяльності почався в середині 1790-их років та завершився в короткому проміжку між 1816 та 1819 роками [51, p. 13].

А. Вайдінгер народився в 1767 році у Відні. Проявив свій талант трубача у віці вісімнадцяти років, коли розпочинає навчання під керівництвом Петера Нейхольда, головного віденського придворного трубача. Про непересічні здібності Антона свідчить той факт, що Нейхольд звільнив його від обов’язкового дворічного навчання [44, p. 10]. Згодом А. Вайдінгер сам зайняв посаду, яка належала його вчителю, що вимагало від нього «виконання основних військових сигналів і, водночас, демонстрації майстерності у високому регістрі «кларіно» [56, p. 30]. З цього можна зробити два висновки: по-перше, що він був виконавцем рідкісного обдарування; а по-друге, що він був повністю обізнаний в обох стилях гри. У листі про звільнення Вайдінгера

від навчання в 1785 році він хвалив його за «старанність» [44, p. 10]. Справді, окрім таланту, «працьовитість» була рисою, притаманною Вайдінгеру впродовж усієї його кар'єри.

Завершивши студії, з вересня 1785 до липня 1787 Вайдінгер виступав польовим трубачем у полку князя Адама Чарторийського. Виконавши військовий обов'язок, Антон вирішив продовжити службу. Він приєднується до драгунського полку ерцгерцога Йосифа в жовтні 1787, залишившись там до квітня 1792. В цей час він уже працював в Королівському імператорському театрі у Відні цивільним трубачем [51, p. 14].

Імовірною причиною, через яку Вайдінгер залишив військову службу було те, що він був не задоволений фанфарним стилем гри, що вимагав досить грубого, крикливого звуку від виконавців [51, p. 14]. Як уже зазначалося у попередньому розділі, у класичному стилі труба використовувалася як ансамблевий інструмент, роль якого зводилася до виконання мотивів фанфарного плану. Вайдінгер був не самотній у своїх поглядах, адже апатія до письма на трубі, здавалося, охопила як військовий, так і цивільний музичний світ. Через відсутність хроматичного звукоряду на натуральній трубі багато виконавців почали шукати способи її вдосконалення. Антон Вайдінгер був одним із таких виконавців. Це могло стати ще однією причиною, через яку він залишив військову службу [44, p. 11]. Він також хотів спробувати себе у ролі сольного концертного виконавця, розвинути свою технічну віртуозність, що було доступним у Відні.

Позиція Вайдінгера в Королівському імператорському театрі Відня, ймовірно, допомогла йому познайомитися з Й.Гайдном, а пізніше з Й.Гуммелем. У 1797 році Гайдн був свідком на весіллі Вайдінгера, тож, очевидно, вони були хорошими друзями [44, p. 11]. Гуммель, який багато часу присвятив написанню творів для театрів, мабуть теж познайомився з Вайдінгером у театрах Відня. А враховуючи, що Гуммель навчався у Гайдна в 1796 році, він міг познайомитися з Вайдингером через їхнього спільного друга Гайдна [50, p.14].

У 1796 році Й. Гайдн написав концерт Es-dur для клапанної труби, яку Антон нещодавно винайшов. Технічні частини трубної партії вимагали від соліста високої майстерності виконання хроматичних пасажів, секвенцій шістнадцятими нотами, широких стрибків, трелей та інших складностей. Судячи з цього, Антон був на той час вже дуже вправним виконавцем на клапанній трубі.

Концерт Й. Гайдна був першим сольним концертом, написаним спеціально для клапанної труби. Але, окрім нього існували й інші композиції, в яких використовувався цей інструмент. Вайдінгер розпочав серію концертних виступів, які б мали продемонструвати свою удосконалену трубу [44, p. 11]. 22 грудня 1798 року Вайдінгер виконав «Концертино Es-dur» Леопольда Кожелуха на концерті в Національному придворному театрі. Щоправда, цей твір для клапанної труби вимагав від Антона менше технічних здібностей, ніж Гайднівський концерт. У 1799 році він виступив у концерті Йозефа Вейгеля, який містив кілька тактів, написаних спеціально для хроматичної труби [44, p. 11]. В цьому ж році Вайдінгер став членом Імператорського та Королівського придворного корпусу трубачів.

До 1800 року Вайдінгер піднявся на чільне місце в музичному житті Відня. Нарешті, 28 березня 1800 році він дав великий публічний концерт в Імператорському Королівському Національному Придворному театрі Відня, де вповні продемонстрував свою клапанну трубу [44, p. 14].

У кількох джерелах згадується, що в 1801 р. Вайдінгер використовує клапанну трубу, виготовлену Рідлем з Відня, який був добре відомим серед майстрів музичних інструментів тієї епохи. Однак, більш очевидно, що Антон попросив Рідла зробити клапанну трубу, яка б мала кращі акустичні характеристики, ніж та, яку він сконструював і грав з початку 1790-х років.

Після кількох концертів Вайдінгер зі своєю клапанною трубою став досить популярним. Після виступу в Лейпцигу в грудні 1802 р. критик в Allgemeine Musikalische Zeitung про нього написав:

«Імператорський королівський придворний трубач, пан Вайдінгер, з Відня, дав нам можливість оцінити переваги удосконаленої ним труби, і водночас насолодитися його майстерною грою. Цілком обґрунтовано, що містер Вайдінгер володіє усіма півтонами, що стало можливим завдяки новаціям у конструкції інструменту, і настільки добре, що використовує їх у швидких пасажах. Крім того, побоювання, які ми висловили (з нагоди першої доповіді щодо цього винаходу), що цей інструмент міг би втратити дещо від свого помпезного характеру, були повністю спростовані публічними демонстраціями Вайдінгера. Інструмент все ще має повнозвучне, проникливе звучання, яке водночас настільки ніжне і делікатне, що навіть кларнет не здатний грати тихіше. Доказом цього є те, що пан Вайдінгер виконав Тріо для фортепіано, скрипки та труби Й.Гуммеля у Відні, а також концерт та декілька інших концертних п'єс — абсолютно ідеально, виконуючи сольні пасажі так само чуттєво, як і два інші інструменти»[13].

Далі критик стверджує: «*Crescendo* та *diminuendo*, чисті верхні регістри, що проникають прямо до серця, особливо там, де пан Вайдінгер тримається більше в межах натурального строю інструменту, абсолютно неперевершені і, в буквальному сенсі, безпрецедентні»[14]. Антон повинен мати добре розвинений амбушюр і достатню концертну витривалість у виконавстві на клапанній трубі [51, p. 16].

Гра Вайдінгера продовжувала дивувати глядачів. Концертне турне виконавця Німеччиною, Англією, Францією в 1803 р. принесло йому помітний успіх і славу. У цьому турі, а також на його концерті в Лейпцигу 1802 року, виконавець не дозволяв нікому розглядати його клапанну трубу.

На Новий рік 1804 року, в замку Естерхазі у Відні, Антон виконав Концерт для труби, написаний для нього та його клапанної труби Йоганом Гуммелем (з автографом 8 грудня 1803 року). І низький діапазон, і тональність (Мі мажор) цього твору свідчать про те, що Вайдінгер використовував нову,

[13] Allgemeine Musikalische Zeitung (l802/l803)» col. 243, цит. за Dahlqvist R., pp. 14-15.
[14] Allgemeine Musikalische Zeitung (1802/1803) , col. 243, цит. за Payne J., pp. 16

вдосконалену модель клапанної труби. Можливо, цей інструмент був виготовлений для нього в 1801 році Рідлем, як було сказано раніше. Нова модель могла мати інший стрій – As або G, з відповідними клапанами для Мі-мажору [51, p. 17].

Цікавою є стаття в Allgemeine Musikalische Zeitung за 1815 рік, написана її лондонським кореспондентом. В ній розповідається про Вайдінгера в лондонському концерті дванадцять років тому, у 1803 році, коли Антон гастролював там. Це стосується віденського трубача, «який дозволив мені почути, чого можна очікувати від клапанної труби. Він грав концерт, скомпонований, [мені] здається Й.Гуммелем, у якому використано багато хроматичних пасажів; і його труба з її природним звучанням також поєднувала чудову чистоту і м'якість»[15].

Якщо кореспондент був точний у своїх спогадах, то Вайдінгер міг би виконати Концерт Гуммеля в Лондоні до його передбачуваної прем'єри в Айзенштадті. Можливо, Антон мав чорнову версію цього твору, і виконав її в Лондоні, щоб перевірити його привабливість і змогти доопрацювати технічні проблеми. Однак дане припущення можна і спростувати, адже критик згадав виступ у Лондоні після виступу в Айзенштадті. Подробиці життя Вайдінгера в період з 1804 року до 1811 зникли безвісти. Лише відомо, що в 1811 році його син Джозеф у десятирічному віці виступив як трубач-соліст, а в 1813 році виступає як виконавець на валторні, спроектованій Вайдінгером [44, p. 17].

На Віденському конгресі 21 січня І815 року Антон виконав «Реквієм» та декілька інтерлюдій (Zwischenspiele), написаних для винайденої ним труби (Weidinger'sche Inventionstrompete) та мідних Сигізмунда фон Нейкома.

8 лютого 1815 р. австрійський музикант виконав «Рондо» Й.Гуммеля на своїй клапанній трубі, а через одинадцять днів - «Полонез» А.Картельєрі для труби in A. Критик у виданні 1815 р. Allgemeine Musikalische Zeitung продовжує стежити за грою Вайдінгера і високо оцінює його виступ у Відні:

---

[15] Allgemeine Musikalische Zeitung (1815), p. 635. Цит. за: Payne J., p. 17.

«Без сумніву, ось поважний музикант пан Вайдінгер, імператорський придворний трубач Відня, якого ми чули незадовго до його поїздки до Англії, і в цілому захоплювалися, особливо його виконанням у квартеті Гуммеля для фортепіано, скрипки, віолончелі та винайденої ним клапанної труби. У цей момент він прекрасно володів своїм інструментом. Його виконання досягло як витонченості й делікатності тону, так і високої технічності. Саме для пана Вайдінгера та його інструменту Нейком написав сольну партію у своєму «Реквіємі» на честь відзначення смерті Людвіга XVI у Відні, який з тієї нагоди був виконаний з великим ефектом і приніс величезне задоволення. Ми не могли вирішити чи труба, незважаючи на цю трансформацію не втратила гостроту, проникливість (і дзвінкість) звучання, оскільки пан Вайдінгер, наскільки ми пам'ятаємо, не скористався можливістю продемонструвати це; однак нам здалося, що ледь помітно зменшилася інтенсивність і виміряна міцність»[16].

Окрім демонстрації свого таланту, на своїх концертах А.Вайдінгер намагався продемонструвати багато переваг і недоліків клапанної труби. Основною перевагою його інструменту була здатність відтворювати швидкі хроматичні пасажі. Ймовірними недоліками були погана інтонація та якість звучання [43, p. 127].

Власне, якість звуку була першочерговою проблемою, з чим не погоджується дослідник Рене Далквіст. Він пише: «Експерименти ряду вчених довели, що інструмент має гарний, майже рівний тембр, хоча м'якший, ніж у натуральній трубі». [44, p. 3].

Аналіз музичних творів, за допомогою яких Антон Вайдінгер демонстрував свою трубу, свідчить про деякі недоліки інструменту. До прикладу, у Концерті Й.Гайдна спостерігаємо уникання низького регістру. Це могло бути ознакою того, що низькі ноти на клапанній трубі могли мати погану якість звуку та інтонації [44, p. 11].

---

[16]Altenburg, op. cit., pp. 273-274. Цит. за: Payne J., p. 16.

У «Концертино» Л.Кожелуха відсутні ноти до "c^1", що створює враження, ніби ці звуки не задовольнили композитора. Той самий музичний критик, який похвалив Вайдінгера після його концерту в Лейпцигу за його якість звуку, пізніше заперечив сам собі, написавши, що тембр був особливо хорошим у високих природних звуках труби, де не використовувалися клапани [44, p. 15].

Концерт, який відбувся 4 травня 1817 року, де Антон грав на своїй клапанній трубі, а його син Джозеф на валторні, – був невдалим. На іншому концерті 5 грудня 1819 року рецензент заявив: «Обидва артисти добре відомі, однак щодо винайдених інструментів варто відзначити, що характерний звук взагалі втрачається»[17]. Минуло п’ять років відтоді, як у 1815 році критик так щедро вихваляв його; тепер, у 1820 році, його відгуки щодо концертного виконання Вайдінгера не були позитивними.

Незважаючи на те, що клапанна труба надала можливість виконувати хроматичної звукоряд, в інструмента були недоліки, які врешті-решт сприяли його занепаду. Навіть якщо вона видавала гарний, рівний звук, він все ж таки був м’якшим, ніж у натуральної труби і цей фактор став головною причиною падіння популярності клапанної труби. Значну частину музики яка була написана для цього інструмента, можна було зіграти на кларнеті, який, на думку деяких, мав найбільш подібне звучання [44, p. 21].

На початку 1820-х років Вайдінгер поступово відходить від концертного життя. У 1829 році Антон зазнав невдачі з новою, вдосконаленою моделлю клапанної труби. У 1838 році Вайдінгер вже отримав повну пенсію за віком як придворний трубач, але грати припинив лише у 1850 році, за два роки до своєї смерті 20 вересня 1852 року [51, p. 19].

[17] Allgemeine Musikalische Zeitung (1820), p. 56. Цит. за Dahlqvist R., p. 19

2.2. Створення клапанної труби А. Вайдінгером та присвята йому концертів Й. Гайдна та Й. Гуммеля.

Експерименти А. Вайдінгера з клапанною трубою відбулися після його звільнення з військової служби та влаштування на роботу в театр Марінеллі у Відні. Це був період десь між 1792 і 1796 роками – ймовірно, в 1793 чи 1794. За цей короткий період часу видатний трубач мусив не лише добре налаштувати свій інструмент, але й відшліфувати техніку гри на ньому, щоб переконати Й. Гайдна розглядати трубу, яка здебільшого відігравала другорядну роль у класичному стилі, як сольний інструмент.

Концерт Йозефа Гайдна для труби був новаторським, адже це перший великий твір, написаний для хроматичної труби. Він демонструє властивості нового інструменту, які до того були йому не доступні. Зокрема, вперше на трубі прозвучали хроматичні пасажі в середньому і нижньому регістрах, що присутні в кожній частині Концерту Й. Гайдна. Проте є припущення, що композитор мав деякі застереження щодо можливостей клапанної труби, оскільки він час від часу ставиться до сольної партії з обережністю. Крім уривку в середині другої частини концерту, труба не бере активної участі в модуляціях. Технічно складні пасажі у творі є короткими та розділені паузами, ймовірно, щоб надати солісту час для переналаштування свого інструменту і підготовки до наступного уривку. Стверджується, що мета цих пауз полягала ще в тому, щоб «дати відпочинок губам виконавця»[18]. Однак концерт не є довгим, а партія труби не настільки високою, щоб створити серйозний виклик такому вправному і витривалому трубачу, яким на той час був А. Вайдінгер. Тому, швидше за все, паузи між складними уривками є результатом застережень Гайдна щодо можливостей цієї ранньої хроматичної труби як сольного інструмента. Вони були виправдані, оскільки сам Вайдінгер вважав твір досить складним, і не міг виконати його відразу. З характерною йому

[18] Michael Thomas Roeder, A History of the Concerto (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994), 176. Цит. за: Sexton, J. p.49.

старанністю, трубач продовжував удосконалювати свою техніку, виконував інші, менш складні та менш значні ранні твори для хроматичної труби. Лише в 1800 р. він нарешті був готовий до виконання концерту – через чотири роки після його написання.

Хоча концерт Й.Гайдна сьогодні вважається «класичним», обережність, з якою композитор ставився до партії соліста, не дозволяє твору повністю розкрити можливості клапанної труби як сольного інструменту. Технічні вдосконалення новоствореного інструмента та старанна практика Антона Вайдінгера вповні відображені у Концерті для труби з оркестром Мі мажор Й. Гуммеля, який написаний у 1803 році. Порівняння стилів письма цих композиторів показує, що загалом Гуммель ставився до використання клапанів у партії труби соло вільніше, ніж Гайдн. Наприклад, Метью МакКріді зазначає, що в багатьох уривках Йозеф Гайдн уникає звуків, які вимагають застосування клапанів, у тому числі довгих пасажів, де «майже всі звуки є натуральними» і рідко використовує клапанні ноти підряд[19]. Гуммель «не робить відчутної різниці» між натуральними звуками і клапанними. Крім того, уривки з твору Гайдна, які використовують інтенсивний хроматичний рух у партії труби соло (Додаток Б.1), здебільшого містять ноти довшої тривалості, що свідчить про те, як композитор обережно ставився до технічних вимог, необхідних для виконання хроматичних звуків. На відміну від цього, сольна партія в концерті Йоганна Гуммеля містить швидкі хроматичні пасажі шістнадцятими нотами, які вимагають неабиякої майстерності навіть при виконанні на сучасній трубі (Додаток Б.2).

У Концерті Йозефа Гайдна труба переважно не бере участі у модуляціях (за винятком модуляційного переходу від ля-бемоль мажору до до-бемоль мажору у повільній другій частині концерту), на відміну від Гуммеля, де для соліста не застовується подібних обмежень. Відмінності між особливостями компонування сольних партій для обох концертів, ймовірно, частково

[19] Matthew McCready, “An Idiomatic View of the Keyed Trumpet Through Two Concerti,” ITG Journal 9 (September 1984), p. 50. Цит. за: Sexton, J, c.49

відображають удосконалення як техніки Вейдінгера, так і його інструмента між 1796 і 1803 роками.

Дж. Секстон у своєму дослідженні, здійснивши порівняння матеріалу третіх частин обох концертів, дійшов до висновку, що Й.Гуммель був добре ознайомленим із твором свого вчителя Й.Гайдна і свідомо намагався перевершити його в технічному аспекті, демонстрації віртуозності та експериментуванні з хроматичними можливостями труби [55, p. 51]. Наприклад, орнаментований уривок арпеджіо, що передує низхідній хроматичній лінії в тт. 86–93 концерту Й.Гайдна (Додаток Б. 3) запозичено та розширено Й.Гуммелем в тт. 194–215[20]. Змінюючи вид мелізму, він надає цьому запозиченому уривку більш блискуче та віртуозне звучання, яке б продемонструвало можливості нового інструмента більшою мірою, ніж уривок Й.Гайдна (Додаток Б. 4).

Цю тезу яскраво ілюструє і використання послідовності трелей в концертах обох композиторів. Так, в тт. 249–55 концерту Гайдна, труба грає низхідну серію трелей по діатонічних звуках (Додаток Б.5). Натомість Й.Гуммель, в тт. 222–32, опираючись на матеріал Гайдна, додає хроматичні прохідні звуки (Додаток Б.6), що робить цю версію більш віртуозною та технічно вимогливою, надаючи солісту кращу можливість продемонструвати хроматичні можливості свого інструмента:

Запозичуючи та розширюючи матеріал із Концерту для труби Й.Гайдна – єдиного сольного твору для хроматичної труби, який існувала на той час – Й.Гуммель пропонує пряме порівняння між цими двома творами та надає можливість солісту Вайдінгеру продемонструвати його повне володіння матеріалом, що було навіть складнішим, ніж у концерті Гайдна.

Можливості клапанної труби додатково ілюструє використання цитати та стилістичного наслідування сучасного оперного репертуару у концерті Й. Гуммеля. У 167 такті третьої частини скрипки вводять нову мелодію:

[20] McCready, “An Idiomatic View,” 50, цит. за Sexton, J., p. 52

оптимістичний марш, який композитор запозичив з опери Луїджі Керубіні «Два дні» («Les Deux Journées», 1800 р.) (Додаток Б.7а,б).

Ця опера була досить популярною у Відні на той час, коли Гуммель працював над концертом [55, с.54]. У концерті, як зазначає Ян Пірсон, на тему маршу у скрипок накладається сольна партія труби, що грає мелодію фанфар і нагадує героїчну вокальну партію Мікелі[21] (Додаток Б.7б). Крім того, уривок частини, який безпосередньо передує цитаті з опери, написаний в ліричному стилі, де труба грає мелодизовані, вокально продумані рядки, наслідуючи італійську оперну традицію[22].

Включаючи тему маршу з опери Л.Керубіні, Й.Гуммель чітко звертає увагу на той факт, що труба зіграла (з великою виразністю та красою звуку) уривок у стилі оперної арії і що інструмент тепер виконує роль оперного героя. Закінчується частина фразами, схожими на військові фанфари, які свідчать про те, що традиційна роль труби як героїчного інструменту ще не зникла. Таким чином, третя частина даного концерту поєднує всі ці елементи, щоб продемонструвати універсальність клапанної труби та була символічною заявою для тогочасної аудиторії: труба готова вийти за межі свого класичного статусу як інструмент тутті.

Після прем'єри концерту Йоганна Непомука Гуммеля в замку Естерхазі на Новий рік 1804 року Антон Вайдінгер провів решту свого життя, шукаючи інші можливості для виконання твору, але не мав бажаного успіху. Принаймні в одному випадку здається ймовірним, що його пропозиція виконання була відхилена на підставі того, що труба все ще вважалася непридатною як сольний інструмент[23]. Як зазначає Рене Далквіст, «публіка більше не цікавилася соло на трубі» [44, p. 20].

---

[21] Мікелі — героїчний водовіз, який захищає втікачів, графа Армана та його дружину Констанс, в опері.
[22] Ian Pearson, "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.
[23] Коли Вайдінгер попросив дозволу виступити в музичній «академії», йому «відмовили», бо «концерт для труби… не подобається Її Величності Імператриці». Замість цього був виконаний концерт для кларнета». – Tarr E. Haydn's Trumpet Concerto, p. 33.

Тим часом труба з вентильним механізмом була представлена приблизно в 1818 році, а до 1840-х років стала улюбленим інструментом трубачів у більшій частині Європи» [44, p. 21].

На момент виходу А.Вайдінгера на пенсію в 1850 році і смерті в 1852 році, клапанна труба, над якою він так старанно працював, зробивши з неї сольний інструмент, майже зникла з музичного життя.

Висновки розділу.

Антон Вайдінгер досягнув авторитета, мабуть, найкращого виконавця на клапанній трубі. Це можна пояснити його «чудовим обдаруванням як трубача, а також, можливо, хорошою конструкцією інструменту». Серед різноманітних прийомів, які виконавець продемонстрував з клапанною трубою, було використання швидкої, плавної хроматики в мелодичних пасажах. Однак, навіть з його успішними виступами з 1796 по 1815 рр. і довготривалим служінням сольному репертуару винайденого інструменту, клапанна труба зазнала невдачі. Можливі причини занепаду:

1) критики почали нарікати на звучання клапанної труби, яке не було таким яскравим та сильним, як звук труби з натуральним строєм;

2) композитори не писали мелодійних партій для труби;

3) лише декілька трубачів сприйняли новий модифікований інструмент;

4) клапанна труба не змогла конкурувати зі звучанням труби з вентильним механізмом після 1820 року.

Із занепадом клапанної труби, популярність А.Вайдінгера також впала. Але, не зважаючи на те, що в подальшому його новаторські пошуки не отримала розвитку, виконавцю-винахіднику завдячуємо відродження сольного репертуару для труби. Саме ця модель інструменту увічнена в концертах Й.Гайдна (1796) та Й.Гуммеля (1803). Ці твори досі є найпопулярнішими в репертуарі трубачів. Також саме А.Вайдінгер продемонстрував слабкі сторони клапанної труби, які в кінцевому результаті були виправлені майстрами у моделях труб з вентильним механізмом.

РОЗДІЛ 3
КОНЦЕРТИ ДЛЯ ТРУБИ Й. ГАЙДНА ТА Й. Н. ГУММЕЛЯ ЯК НАЙДОСКОНАЛІШІ ВЗІРЦІ ЖАНРУ

3.1. Концерт для труби з оркестром Й. Гайдна.

Серед класичних творів для труби з оркестром одне з найважливіших місць посідає Концерт для труби з оркестром Es-dur Йозефа Гайдна. Цей твір є одним із найбільш репертуарних у великому списку літератури для труби. Жоден з міжнародних конкурсів трубачів не проходить без виконання цього концерту як обов'язкового твору, популярність якого серед виконавців всього світу пояснюється високими художніми перевагами музики, прекрасним використанням віртуозних можливостей труби.

Єдиний у творчості Й.Гайдна, Концерт для клапанної труби, був написаний композитором у 1796 році спеціально для Антона Вайдінгера, видатного трубача-віртуоза того часу. Публічна прем’єра даного твору відбулася лише 28 березня 1800 року на концерті А.Вайдінгера у Відні.

Цей концерт призначений для труби in Es, яка є близькою за характером звучання до натуральної труби гайднівських часів. Проте на пострадянському просторі, через різні обставини, цей твір зазвичай виконується на трубі in B, при цьому сольна партія транспонується на кварту вгору. Це викликає нові технічні труднощі і негативно впливає на характер звучання, оскільки труба in B – найгучніший інструмент зі всього сімейства труб, що не дозволяє виконавцеві в належній мірі розкрити специфіку класичного стилю.

Поширення концерту в педагогічній і виконавській практиці поставило перед трубачами ряд цікавих проблем: питання ритму, темпу, динаміки, артикуляції, орнаментики, використання технічних можливостей труби.

3.1.1. Теоретичний аналіз.

Концерт для труби скомпонований Гайдном в пізній період творчості, тому якнайкраще демонструє характерні риси класичного концертного циклу. Оркестрування Гайдном його Концерту для труби є досить унікальним на той час за своїми масштабами та включає велику секцію дерев'яних духових, що складається з 2 флейт, 2 гобоїв і 2 фаготів; мідні духові: 2 валторни, 2 труби, литаври, та повний набір струнних. Використання такого оркестру, ймовірно, відображає тогочасні тенденції, встановлені Й.Гайдом та іншими композиторами, такими як В.А.Моцарт, в симфонічному жанрі.

Перша частина (Allegro) концерту містить подвійну експозицію. Оркестрова - у дещо концентрованому вигляді репрезентує теми першої частини в основній тональності. Головна партія за характером жвава, енергійна, з рисами танцювальності та складається з двох тем. Перша тема має декілька тематичних елементів: тоніко-домінантового «ядра», яке змінюється легким злетом-переходом восьмих на *staccato*, та плавного, кантиленного мотиву у перекличках між струнними і дерев'яними духовими інструментами. Друга тема більш активна, містить типово «трубні» інтонації, що виконуються оркестровим tutti. М'яка та лірична побічна тема мелодично представляє собою низхідний хроматичний хід струнних та флейт на фоні легкого акордового супроводу. Доповнює оркестрову експозицію заключна партія, в якій стрімкі пасажі шістнадцятих та стакатні акордові послідовності, поряд з відхиленнями в субдомінантову тональність As-dur, динамізують розвиток.

Експозиція соліста більш розгорнута, порівняно із оркестровою, та містить виклад основних тем у типовому для сонатної форми тоніко-домінантовому співвідношенні.

При викладі головної партії солюючою трубою, композитор користується властивою йому дотепністю. Перший вступ соліста починається тонічним звуком мі-бемоль, за яким звучать ноти, що входять до гармонічного ряду натуральної труби (Додаток Б.8). Крім того, Й.Гайдн використовує

риторичний стиль: маршовість, героїчні фанфари під супровід натуральнихих труб і литавр в оркестрі. Такий уривок не був би чимось незвичайним для тогочасного слухача. Далі, в процесі розвитку композитор вводить всю діатонічну гаму, що охоплює октаву, а також хроматичні ходи у більш мелодійному стилі, демонструючи технічні й виразові можливості нового клапанного інструменту (Додаток Б.8):

Оркестрові спалахи, що включають литаври та труби, підкреслюють концертний принцип «соло проти оркестру», надаючи солістові більше мелодійного матеріалу, а оркестру – більш героїчного, фанфарного. Головна партія, окрім зміненого інструментування, не має відмінностей із початковим оркестровим викладом. Натомість сполучна партія, що здійснює необхідну модуляцію, є досить розгорнутою та виростає із початкового мелодичного «ядра» головної теми, викладеного у зворотньому напрямку.

Побічна партія теж дещо змінена та складається з двох тематичних елементів – м'якої, плавної мелодії та енергійної інтонації.

Заключна партія виконується оркестром, що дає можливість короткого відпочинку солісту. Окрім того, вона відіграє роль модуляції від B-dur у c-moll, який знаменує початок розробки.

Розробка, побудована на розвитку мотивів головної партії та «обігрує» субдомінантову тональну сферу – c-moll, As-dur і f-moll.

Реприза сонатної форми є динамізованою шляхом варіацій і прикрас, отриманих з розділу розробки. Віртуозність тут виходить на перший план. Дещо зміненою та розширеною є головна партія. Для переходу до побічної теми Й.Гайдн використовує мелодичний матеріал, що розвивається з широких заключних ходів основної теми, надалі доповнюючи його героїчними тріолями в фанфарному стилі. Особливою технічною складністю у сполучній темі є віртуозний пасаж, що звучить впродовж двох тактів практично без супроводу оркестру. Цей пасаж є свого роду «репетицією» перед виконанням каденції. Після викладу побічної партії звучить мотив другої теми головної партії у соліста, який підхоплює і продовжує розвивати оркестр, надаючи

трубачеві можливість відпочити перед каденцією. Таким чином, розподіл матеріалу в партії соліста свідчить про врахування композитором особливостей інструменту.

Каденція, як було притаманно для класичного концертного циклу, не виписувалася композитором, адже була імпровізацією виконавця, який мав продемонструвати свої технічні та віртуозні здібності, тому не аналізується у цьому дослідженні. Невелике оркестрове завершення першої частини є повторенням кінцівки оркестрової експозиції.

Друга частина (Andante cantabile) – плавна, кантиленна, містить риси популярного танцю XVIII століття сициліани. Композитор обрав субдомінантову тональність As-dur для цієї частини, що відрізняється від більш поширеного вибору домінантової тональності для другої частини мажорного концерту. Початок основної теми частини подібний до знаменитої мелодії Й.Гайдна «Gott erhalte Franz den Kaiser», також відомої як «Kaiserhymne» (Додаток Б.9а, б).

Ця частина досить коротка, триває всього п’ятдесят тактів та має просту тричастинну форму AABA з невеликою кодою. Побудова **A** є періодом повторної структури та викладається спершу оркестром, що дозволяє трубачеві відпочити після виконання каденції. Крайні розділи форми за участю соліста майже ідентичні за музичним матеріалом та інструментуванням (соло труби на фоні акомпанементу струнного оркестру). Однак, навіть при досить простому формальному викладі композитор включає в цю частину ряд витончених елементів. Мелодична лінія партії труби пісенна та, водночас, ритмічно імпровізаційна, містить тонку мелізматіку, що властиво тематизму повільних частин класичних циклів. Середня частина **B** розпочинається в одноіменній тональності as-moll – тонально нестійка, адже мелодія розвивається на фоні нестійкого домінантового басу. Форма середини – розімкнений модулюючий період (as-moll – Ces-dur – Es-dur). Завершується друга частина концерту невеличкою кодою, що синтезує елементи попередніх

частин форми. Важливою є роль цієї частини у демонстрації кантиленних виконавських можливостей клапанної труби.

Віртуозна *Третя частина* (Allegro) концерту має бадьорий танцювальний характер та насичена значною кількістю стрімких пасажів і, навіть, містить морденти. Структуру частини можна ідентифікувати як рондо-сонату.

Розпочинається третя частина, як і попередні, великою оркестровою побудовою, що продовжує традицію класичного концертного стилю. Оркестровий виклад репрезентує основні теми фіналу в основній тональності Es-dur. Принцип розгортання тематизму фіналу з тоніко-домінантового «ядра» перегукується з першою частиною, однак висхідна поступенева інтонація з трьох звуків тут замінюється висхідним квартовим стрибком (Додаток Б.10).

У першому розділі **A** за участю соліста викладається головна партія – рефрен, що представляє собою період з двох речень повторної будови. Після цього звучить перехідний оркестровий епізод, що виконує роль сполучної партії та здійснює модуляцію у домінантову тональність.

Матеріал основних тем, що відіграють роль рефрену та епізодів не є контрастним, але технічно насиченим. Між цими побудовами в партії соліста звучать невеликі оркестрові епізоди, що дає можливість відпочинку солісту.

Побічна партія (**B**), яка водночас відіграє роль першого епізоду містить швидкі трелі, що завершуються широкими мелодичними стрибками, демонструючи віртуозну техніку соліста. Завершується цей розділ форми невеликою заключною партією, що побудована на фанфарних квартових закликах соліста.

Як властиво рондо-сонаті, після експозиції звучить головна тема-рефрен в основній тональності (**A**), за якою розпочинається другий епізод (**C**), або ж розробка. Ця частина форми побудована на почерговому проведенні солістом та оркестром елементів основної теми та фанфарного мотиву заключної партії у тональностях субдомінантової сфери As-dur, f-moll.

Наступне проведення теми-рефрену в тональності Es-dur свідчить про початок репризи. За головною партією, відповідно до композиції рондо-сонати, звучить побічна тема в основній тональності, як це було в оркестровій експозиції. Композитор варіаційно розвиває побічну тему, надаючи партії труби складніші пасажі, щоб продемонструвати віртуозність інструмента. Приклад цього можна побачити в тактах 204-214, де швидкі арпеджіо та стрибки октавами складають мелодичний матеріал соліста (Додаток Б.11).

Після заключної партії розпочинається кода. Відбувається короткий перехід до основної теми, яка, орієнтуючись на стандартні моделі, мала б стати її остаточним проведенням у рондо-сонаті. Однак рефрен не звучить цілком, а отримує розширення та варіативний розвиток в оркестрі. Ряд трелей у соліста та секвенційне розгортання музичного матеріалу струнними на фоні нестійких гармоній здійснюють досить тривалий перехідний епізод. Гайдн, здається, грає з очікуваннями слухача, адже врешті після динамічного досягнення домінантової гармонії, яка б мала бути заключним кадансом, несподівано подано два такти пауз. Лише після цього, остаточно викладається тема-рефрен на досить тихому динамічному рівні, будучи певною несподіванкою перед чергуванням домінантової та тонічної гармоній та гучними сольними фанфарами заключних тактів твору.

Отже, Концерт для труби Йозефа Гайдна є яскравим прикладом його витонченості та винахідливості в останні роки життя. Три частини твору є унікальними за своїми формальними та структурними особливостями, але містять деякі спільні риси. Одним із таких об’єднуючих факторів між частинами є спосіб розгортання тематизму із початкового мотиву-«ядра». Якщо слідкувати за паралелями у логіці тонального плану, то композитор велику роль надає саме тональностям субдомінантової сфери, обираючи їх у розробкових розділах крайніх частин, а також для другої частини Концерту.

Слід зосередити увагу і на іншому важливому аспекті твору, а саме його компонування для нещодавно винайденої клапанної труби. Таким чином, у тематичний матеріал концерту вбудована демонстрація діатонічних та

хроматичних можливостей цього інструмента. Презнтацію клапанної труби з новими, досі невідомими можливостями, Й.Гайдн здійснює з властивими йому гумором та винахідливістю. Для прикладу, на початку твору соліст спершу грає ноти, які зазвичай зустрічаються в гармонічному ряді натуральної труби, лише потім демонструє довгу висхідну діатонічну мелодію, яку на натуральній трубі виконати було б неможливо. Композитор також продовжує цю тенденцію у всіх трьох частинах, доручаючи трубі, окрім діатонічних розгорнутих мелодій, виконання майже всіх хроматичних нот, які можна було заграти на нововинайденому інструменті. Якщо з'єднати початкові звуки основних тем кожної з частин, отримаємо повну висхідну гаму Es-dur. У першій частині головна партія відкривається тризвучним мотивом мі-бемоль, фа, соль. Початок другої частини, що написана в As-dur, охоплює звуки ля-бемоль, сі-бемоль, до. Нарешті, основна тема третьої частини починається зі звуку сі-бемоль і діатонічно просувається вгору до мі-бемоль, через до і ре.

Всі три частини містять початкову оркестрову секцію, де репрезентується тематичний матеріал частин. Також оркестрові епізоди на початку та всередині частин, надають змогу відпочити солісту. Така їх функція є особливо важливою після технічно складних уривків.

3.1.2. Проблема автентичності та інтерпретації виконання.

Існують численні виконавські версії концерту для труби з оркестром Й. Гайдна, які дають нам можливість провести порівняльний аналіз інтерпретацій цього твору. Одними з найпопулярніших є інтерпретації таких музикантів як Тимофій Докшицер, Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Едвард Тарр, Сергій Накаряков, Маркус Вурш, Рафаель Мендес і багато інших [Додаток В]. Необхідно брати до уваги і тип інструменту, який обирають виконавці. Адже, твір Йозефа Гайдна створений для клапанної труби, яка має певні, притаманні

їй особливості. Сучасні ж виконавці здебільшого грають на трубах з вентильним механізмом різного строю[24].

Найдостовірнішою, з огляду на вибір інструмента є інтерпретація швейцарського трубача-віртуоза Маркуса Вурша, дослідника та реконструктора клапанних інструментів. У 2012 році він здійснив запис концерту Й.Гайдна на історичному інструменті. Це один з небагатьох записів, які найбільш точно імітують звук, характерний для твору, створеного у 1796 році саме для клапанної труби. Виконавець виконує неймовірну технічну роботу, маніпулюючи інструментом, зовсім не заважаючи на складну аплікатуру, необхідну для створення потрібної висоти. Хоча інтерпретація М.Вурша майже ідеально відтворює вказану композитором динаміку та драматургію, є елементи, які він не може подолати через обмеження інструмента. Наприклад, при виконанні фраз, які вимагають чергування гучної та м'якої динаміки, якість звуку тихих уривків часто є одноманітною. Нечітке, звучання мали звуки і при виконанні швидких пасажів. Це пов'язане з тим, що велика кількість відкритих отворів спричиняє нестабільний, часто слабкий звук. Варто зазначити, що коли у творі звучать епізоди у верхньому регістрі, якість тембру стає більш приємним та яскравим, завдяки характеру інструменту, так і майстерності виконавця.

Усі недоліки клапанної труби вирішувалися завдяки появі вентильного механізму. Якість звуку в такій трубі більше не змінювалася через специфічні отвори в трубках. Найпопулярнішою в сучасному виконавстві стала труба в строї in B, на якій переважно виконують і концерт Й.Гайдна (серед найвидатніших виконань на трубі in B, на якому далі зосереджуємо увагу – інтерпретація Т.Докшицера). Такий інструмент має набагато кращі технічні характеристики, що допомагає чітко і вправно виконувати швидкі пасажі, а також дотримуватися рівності звучання у всіх регістрах. Крім того, динамічний контраст на цьому інструменті є більш вираженим, ніж у клапанної труби. Що

[24] У виконавській практиці українських трубачів найпопулярнішою є редакція Г. Орвіда для труби in B.

стосується недоліків труби in B, то, по суті, єдиний, на який варто звернути увагу, це «діапазон». Концерт для труби Гайдна написаний у тональності Es-dur, і відповідно, основний тон цього інструменту є на кварту нижчим, ніж у труби in Es, для якої він був призначений. Через характер його конструкції, високі ноти ніколи не звучать так повно, коли їх грають на вищій за строєм трубі. На закінчення, не зважаючи на той факт, що можливості цього інструмента перевершують можливості клапанної труби, він не є історично достовірним по відношенню до бачення Й.Гайдна свого творіння.

Після того, як вентильна труба in B стала стандартною конструкцією інструмента, почали з'являтися інші варіації інструменту, налаштованих на різні строї. Це нагадує часи, коли було потрібно кілька труб у різних строях, оскільки інструмент міг грати лише натуральний звукоряд. Сьогодні, незважаючи на те, що всі типові труби можуть відтворювати хроматичний звукоряд, все ще популярно використовувати інструменти різних стрїв в залежності від репертуарних вимог. Ця інновація підводить нас до остаточної еволюції Концерту для труби Й.Гайдна.

Найкращим на нашу думку є виконання даного твору на трубі in Es. Однією з головних проблем, яку вирішує цей вибір інструмента, є проблема діапазону, як зазначалося раніше. Оскільки основна висота інструменту набагато вища, ніж у найбільш популярної труби in B, то ноти верхнього регістру стають більш досяжними та виразними, а звук, більш органічним у загальній концепції даноїі композиції. Саме трубу такого строю використовує В.Марсаліс для виконання концерту Й.Гайдна. І хоча Вінтон Марсаліс – один із найвидатніших трубачів сучасності, для якого виконати такий наріжний камінь трубної літератури не складно, навіть він добре розуміє переваги використання саме труби in Es перед більш доступними варіантами in B чи in C.

Для детального розгляду особливостей інтерпретації під час виконання Концерту для труби з оркестром Й.Гайдна нами обрані виконавські версії видатних трубачів Т.Докшицера і В.Марсаліса.

Тимофій Докшицер (СРСР, українець за походженням, народився в м. Ніжин, Київської обл., Україна) – всесвітньо відомий трубач-віртуоз, який зробив величезний внесок у розвиток трубного виконавства. Він увійшов до історії виконавства не лише як видатний трубач, але і як автор перекладень, методичних посібників.

Вінтон Марсаліс – видатний американський трубач-віртуоз, майстер автентичного виконання. З однаковим успіхом грає барокову, класичну, романтичну, сучасну музику і джаз. Випустив значну кількість компакт-дисків.

Вже початкові такти сольної партії Концерту демонструють відмінності в інтерпретаціях. Т.Докшицер виділяє перші три довгі звуки, відзначаючи кожен з них акцентом. При цьому ці звуки він грає вібрато, що властиво його манері виконання. Кожен з них виконавець наповнює гнучкою динамікою, приділяючи особливу увагу загасанню до кінця звучання тривалості. Таким чином, початкова фраза сольної партії будується як домінуюча [27, с.154].

Наступна фраза представлена нестримно висхідним рухом з квартовим «зачином». Докшицер виконує цю фразу гостро, практично на staccatissimo.

Марсаліс також акцентує перші три звуки сольної партії, проте в його виконанні вони звучать менш уривчасто. Це досягається шляхом рівної динаміки виконання кожного звуку. Якщо Т.Докшицер «вуалює» закінчення цих тривалостей, то В.Марсаліс грає їх рівно, що створює ефект плавності, зв'язності виконання. При цьому варто відзначити відмінності у звуковидобуванні виконавців, що виявляється, перш за все, в різній атаці звуку. В Тимофія Докшицера атака звуку твердіша, у Вінтона Марсаліса, навпаки – м'яка, близька до західноєвропейської манери звуковидобування. В інтерпретації американського трубача початкова фраза Концерту звучить м'яко, вишукано, що відображає особливості класичної музики. У виконанні ж Т.Докшицера ця фраза звучить дещо гостріше.

Наступна фраза першої частини Концерту є поєднанням трьох інтонацій – хвилеподібного мелодійного звороту (восьмі), гамопродібного зльоту

(шістнадцяті) і трелі. Кожен виконавець грає дві з них по-різному. Восьмі виконуються однаково, тоді як шістнадцяті демонструють відмінності в інтерпретаціях. Докшицер дещо «розтягує» цю фразу, що додає музиці співучості і привносить у твір ефект агогіки, що для класичного стилю, в принципі, не характерно. Марсаліс, навпаки, грає ці шістнадцяті рівніше, суворо, точно дотримуючись ритму, що повністю “резонує” з класичною стилістикою. При цьому виконавець зберігає м'якість і плавність звучання фрагмента.

Фраза закінчується треллю, яка також інтерпретується по-різному. Докшицер виконує трель нестримно, віртуозно, акцентуючи основний звук. Марсаліс підкреслює верхній допоміжний звук трелі, який припадає, в його версії, на відносно сильну долю такту [27, с. 155].

При подальшому аналізі нашу увагу привертає фрагмент, позначений цифрою 4 (5-9 тт.). Він містить плавні заліговані інтонації з поступенево низхідних половинних і четвертних звуків. Це співучі побудови і обидва виконавці грають їх legato. Різниця ж полягає у фразуванні. Так, Тимофій Олександрович, граючи таким штрихом, прагне підкреслити кожен звук фрази. Вінтон же вибудовує інше фразування – більш заокруглене і плавне, витримуючи всі звуки в одній динамічній «площині». Заключне проведення фрази – ряд залігованих четвертної тривалості – виконуються обома трубачами подібно, з підкресленням кожного залігованого звуку.

У ц.5 (тт. 9-11) ми бачимо нову мелодійну побудову. Довгі звуки створюють плавну, спокійну, кантиленну фразу, в якій мелодія утворює хроматично низхідну лінію, що змінюється висхідними пасажами. Ця фраза позначена нюансом «p», всі звуки в ній об'єднані лігою. Докшицер у своєму виконанні відтворює цю лігу, тоді як Марсаліс грає кожен звук detashe, «знімаючи», таким чином, відзначене в тексті legato. Наступну висхідну інтонацію (тт. 14-16) Т.Докшицер грає уривчасто, акцентуючи кожну четвертну ноту, а звучання нестримно висхідного інтонаційного звороту набуває “сухого” характеру. Натомість, В.Марсаліс виконує цю фразу трохи

інакше: четвертні він грає detashe, а висхідний пасаж звучить в його версії більш зв'язно і розспівно, що відбувається за рахунок незначного агогічного “розширення”.

У розробці (ц.7) значне місце посідає тема головної партії. Вона відкриває цей розділ форми в c-moll. Т.Докшицер грає цей фрагмент так само, як він виконує і початок сольної партії Концерту – підкреслюючи кожну довгу ноту за допомогою акценту і вібрато. Стрімкий зліт восьмих звучить в його версії на staccato. Марсаліс, так само як і Докшицер, грає головну тему в розробці ідентично власній версії початкового проведення партії труби. Пасаж восьмої тривалості він виконує на detashe. Така інтерпретація цього пасажу відрізняє версії двох видатних трубачів-віртуозів. Велика кількість стакатного звучання у виконанні Т.Докшицера додає музиці Й.Гайдна гостроти, тоді як В.Марсаліс демонструє характерну плавність і м'якість звучання.

З погляду відмінності інтерпретацій становить інтерес фрагмент розробки, що починається з ц.8. Елемент теми побічної партії піддається секвентному розвитку. Це кульмінаційна зона першої частини концерту, яка закінчується найвищим звуком твору ре-бемоль (мі бемоль in B) третьої октави. Виконання настільки високого звуку – вершина майстерності трубача, тому цей уривок вважається одним з найвіртуозніших фрагментів, що повною мірою розкриває професійний рівень музиканта. Цей звук випереджують висхідні пасажі, які обидва виконавці трактують по-різному. Початок фрази (ц.8, т.7) Тимофій Олександрович грає, групуючи пасажі хвилеподібних шістнадцятих таким чином: перших два звуки він об'єднує лігою, подальші дві шістнадцяті ноти «вимовляє» staccato. Вінтон, навпаки, за допомогою legato групує шістнадцяті по чотири ноти, вибудовуючи єдину динамічну хвилю. У передкульмінаційному пасажі Т.Докшицер грає кожну ноту staccato, додаючи їй гостре звучання. В.Марсаліс виконує це технічно складне місце інакше – більш зв'язно, використовуючи інший штрих – non legato.

У репризі музиканти точно дотримуються інтерпретації цих тем в експозиції і розробці. Проте реприза, порівняно з експозицією,

характеризується більш вагомою роллю віртуозності. Так, реприза містить ряд технічно складних фрагментів: широкі стрибки (терція через октаву, септима через октаву), тріольні ламані пасажі, віртуозні фігурації шістнадцятих, що лунають впродовж двох тактів [27, с. 156].

Зупинимося детальніше на тріольних пасажах. Тимофій Докшицер грає їх більш дрібно, уривчасто, на staccatissimo, тоді як Вінтон Марсаліс виконує ці пасажі detashe.

Фігурації шістнадцятих є найвіртуознішим і технічно складним фрагментом Концерта Й. Гайдна для труби з оркестром. Цей мотив звучав уже в розробці, проте не був настільки віртуозним. Вони містили не лише шістнадцяту, але і восьму, і четвертну тривалість. У репризі ж пасаж складається лише з шістнадцятих тривалостей. Звернімо увагу на особливості виконавських версій цієї фігурації. Т.Докшицер грає пасаж так само, як і в розробці, групуючи перші дві шістнадцяті за допомогою ліги, а подальші дві на staccato. В.Марсаліс грає даний пасаж non legato.

Існують різні варіанти каденцій Концерту Й.Гайдна. Обидва трубачі виконують відмінні власні версії, перший – каденцію 60-х років, другий – пізніший варіант. Кожна з них віртуозна і виразна, містить тематичний матеріал твору.

На підставі порівняльної характеристики інтерпретацій Концерту для труби з оркестром Й.Гайдна видатними виконавцями XX століття, ми спробуємо узагальнити наші спостереження.

Тимофій Докшицер грає твір Й.Гайдна переважно гострим штрихом, виділяючи кожен звук. При цьому виконавець дотримується редакційних вказівок, зокрема, ліг. Проте його legato особливе – опукле, навіть під лігою він підкреслює окремі звуки, а staccato виконує гостріше і сухіше.

Вінтон Марсаліс, навпаки, прагне грати зв'язно і кантиленно, що характерно для західно-європейської і американської духових шкіл. Трубач виконує твір, зв'язуючи кожну ноту, що додає музиці особливих рис – м'якості, співучості, ліричності.

При цьому обидва виконавці тонко відчувають класичний стиль твору Йозефа Гайдна, що виявляється в єдності темпу їх виконань.

Зазначені особливості інтерпретацій обумовлені, на наш погляд, такими причинами:

- відмінностями національних шкіл. Т.Докшицер – яскравий представник радянського трубного виконання, пов'язаного зі специфічним звуковидобуванням – твердішою атакою, значною роллю вібрато як виразового засобу виконання на інструменті. В.Марсаліс – видатний американський трубач-віртуоз, для виконання якого характерна м'яка атака, більш зв'язне звучання інструменту, що на наш погляд, обумовлено вокалізованою постановкою виконавського апарату;
- відмінностями історичних періодів цих інтерпретацій. Тимофій Докшицер записав Концерт в 60-і роки, позначені тенденцією до романтизації виконання музики різних епох і стилів. Вінтон Марсаліс випустив диск із записом цього твору в 90-і роки, коли в західній культурі розпочався перелом у бік автентичного виконання музики.

Кожна з інтерпретацій має свої переваги та демонструє професіоналізм і власне розуміння Концерту Й.Гайдна видатними віртуозами-трубачами. Нам ближчою є інтерпретація Вінтона Марсаліса, яка краще передає особливості класичного музичного стилю. До того ж вибір ним інструмента у строї in Es зумовив найчистіший метод виконання першого концерту для хроматичної труби, наближений до задуму композитора. Ймовірно, що поява сучасної труби in Es і пов’язана головним чином із важливістю Концерту для труби Й.Гайдна та частотою його виконання.

3.2. Концерт для труби з оркестром Й. Н. Гуммеля.

Йоганн Непомук Гуммель (1778-1837) – австрійський композитор, піаніст-віртуоз, педагог, стилістику творчості якого вважають перехідною від класицизму до романтизму. Хоча за життя митець був дуже популярний і

шанований, з настанням романтичного періоду його твори багато в чому вважалися старомодні і були швидко забуті. Сьогодні, Й.Гуммель найбільш відомий завдяки концерту, який він написав у 1803 році для експериментального інструменту – клапанної труби.

Йоганн Гуммель завершив рукопис концерту 8 грудня 1803 року, і Антон Вайдінгер вперше виконав його на клапанній трубі на банкеті в імператорському дворі у Відні першого дня Нового 1804 року. Після прем'єри, Концерт Гуммеля був забутим понад 150 років, адже з винайденням досконалішої конструкції інструменту, так звані клапанні труби разом з їхнім репертуаром, який включав концерти Й.Гайдна та Й.Гуммеля, вважалися застарілими. Лише у 1958 році студент Єльського університету Мерріл Дебскі раптом виявив і витяг з архівів бібліотеки Концерт Йоганна Гуммеля для труби з оркестром Мі мажор, що потенційно здався цікавим для виконання на трубі. Першим після забуття твір виконав Армандо Гіталла, якому належить і перший аудіозапис концерту у 1964 році.

А.Гіталла грав концерт в оригінальній тональності E-dur, використовуючи трубу in C, оскільки інструмент у строї in E на той час був відсутній. Він також редагував одне з перших сучасних друкованих видань твору у 1959 році. Згодом, Роберт Кінґ опублікував видання А.Гіталли в транспонованій на півтону вниз версії в тональності Es-dur, щоб зробити концерт більш зручнішим для виконання на сучасних трубах in B.

У наступні роки, він був опублікований у багатьох видавництвах по всьому світу в різних редакціях. З'явилося також багато версій аудіозаписів. Твір швидко здобув популярність і вважається одним з найкращих в концертному репертуарі трубачів.

3.2.1. Теоретичний аналіз.

Партитура цього концерту для труби передбачає використання двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів in A, двох фаготів, двох валторн in E, литавр

in E й B, I та II скрипок, альтів, віолончелей та контрабасів. Сольна партія написана для труби in E. Впродовж усього концерту духові інструменти оркестру зазвичай вилучаються в сольних епізодах і переважно використовуються для посилення струнних партій в оркестрових тутті. Це свідчить про те, що Й.Гуммель брав до уваги особливість звучання клапанної труби, яке, за словами Рене Далквіста, є м'якшим, ніж у натуральної труби [44, p.3].

Після ретельного вивчення оригінальної партитури відомий американський трубач-дослідник Едвард Тарр встановив, що для завершення концерту було здійснено чотири етапи. Композитор найперше написав весь оркестровий акомпанемент, використовуючи один тип чорнила. Сольна партія, позначена як «a Tromba principale» у назві, автографі та вказівці про перше виконання концерту А.Вайдінгером написані другим типом чорнила. Здається, третій тип чорнила використовувався для коригувань другої частини. Виправлення записані на невеликих шматочках рукопису і вклеєні в партитуру. Останнім кроком було переписування сольної партії, в деяких місцях за допомогою червоного олівця, а в інших за допомогою свинцевого олівця. Е.Тарр зробив наступний висновок зі свого аналізу: композитор спочатку написав ввесь концерт; А.Вайдінгер ж відіграв велику роль у створенні сольної партії, оскільки вона була записана в партитуру лише після прем'єрного виступу; Гуммель скоротив другу частину, швидше за все, на прохання соліста[25]. У більшості сучасних видань використовується перша версія другої частини або дещо змінений її вигляд.

У Концерті для труби, Й.Гуммель дотримується класичної для концертів тричастинної структури: швидка-повільна-швидка, яку засвоїв під орудою свого вчителя В.А. Моцарта. Однак, Ланг стверджує, що в творах Й.Гуммеля помітні тенденції до змін у формі концерту, які надалі підхоплять більшість композиторів: «віруозна витонченість отримує перевагу над

[25] Johann Nepomuk Hummel, Concerto a Tromba principale, edited by Edward H. Tarr (Mainz, 1972).

композиційною єдністю». Зокрема, у Концерті для труби віртуозність та імпровізаційний характер письма підкреслюють тенденції відходу від класичних структурних побудов [51, p.25]. Важливим моментом щодо стилю Й.Гуммеля є також те, що «його музика стикається з двома напрямками – класицизмом і романтизмом, і демонструє, не змішуючи їх, характеристики старого та нового мистецтва» [51, p.26].

Перша частина (Allegro con spirito, E-dur) Концерту написана у формі сонатного allegro та традиційно має подвійну експозицію. Основною тональністю обрано Мі мажор, яка відповідала основному строю труби in E, яку Антон Вайдінгер використовував у той час. Це пов'язано з тим, що грати в тій самій тональності, що й гармонічний ряд легше, ніж грати у віддалених тональностях, оскільки це означає використання меншої кількості клапанів, що, можливо, змінило б тембр інструменту.

Оркестрова експозиція репрезентує основні теми частини. Розпочинається Концерт проголошенням головної теми, що має вольовий, мотивуючий характер. Початковий мотив основної теми отримує активний ритмічний і мелодичний розвиток, модулюючи в побічну тональність. Сполучна партія, яка готує до вступу побічної теми містить новий матеріал розробкового характеру.

Невеличка побічна партія має ліричний характер, а форшлаги в поєднанні з пунктирним ритмом надають їй граціозного відтінку. На завершення цього розділу подається новий матеріал. Кодетта слугує для зв'язки з партією соліста.

В експозиції солюючої труби головна партія дещо змінена та доповнена введенням нового тематичного матеріалу. Перша, раніше експонована тема дещо розширена, порівняно з оркестровим викладом. Подібно до Й.Гайдна, на початку сольної партії Й.Гуммель вводить фанфарний мотив та мелодичні елементи, які могли б виконуватись і натуральною трубою, щоб підкреслити ефект несподіваного для тогочасного слухача звучання нової труби надалі. Тріольна фігура в затакті, якою розпочинається сольна партія є своєрідним

лейтритмом, який використовується впродовж усього концерту. Друга, нова тема головної партії має ліричний наспівний характер та складається з трьох фраз, кожна з яких є більш насиченою мелодичними прикрасами та розширеною з точки зору діапазону: витончена друга фраза оздоблена хроматизмами, а третя, кульмінаційна – містить трелі та тріолі. Після викладу головної партії оркестр повторює свій заключний матеріал першої експозиції, завершуючи його в паралельній мінорній тональності. Сполучна партія містить ще дві нові теми, які розвиваються в тональностях cis-moll – H-dur – h-moll.

Побічна тема (H-dur) теж дещо змінена та розширена, звучить у партії соліста, а потім в оркестрі. Орнаментований візерунок побічної партії неможливо було б виконати без використання клапанів (Додаток Б.12).

Соліст презентує і нові мелодичні фрази, що розширюють матеріал побічної партії, які теж підхоплює оркестр, створюючи своєрідний діалог. Завершується побічна партія майстерними фігураціями труби.

Заключна частина експозиції, яку грає оркестр, поєднує і розвиває початковий мотив основної теми з іншими мотивами та темами, які звучали в оркестровій експозиції, але вже в новій тональності H-dur. Невеликий модулюючий перехід на основі октавного мотиву основної теми, підводить до розробки. Використання нового матеріалу у сольній експозиції, а також особливості розвитку цього розділу вказують на впливи стилістики В.А. Моцарта.

Розробка невелика, починається з дещо видозміненої основної теми, яку грають соліст і оркестр у C-dur. Її швидко змінює побічна тема, спочатку в сольній партії, потім в оркестрі, і вона теж дещо відмінна. У другому розділі розробки соліст виконує нову синкоповану тему, яка модулює з C-dur, через a-moll у H-dur. Завершують цей розділ віртуозні пасажі соліста, після яких звучить невеликий оркестровий перехід. Використання у розробці тональностей, які досить віддалені від гармонічного ряду труби вимагав

використання клапанів, а темп Allegro – неабиякої майстерності виконавця у швидкому володінні клапанним механізмом.

У репризі значна частина матеріалу повторюється з другої експозиції, надалі підлягаючи розвитку. Першу тему головної партії в E-dur соліст виконує без змін, натомість друга тема отримує інше продовження та модулює у A-dur. Після нового матеріалу в оркестрі знову звучить головний мотив у Cis-dur. Сполучна партія нагадує другу експозицію, незважаючи на те, що перша з її тем тепер звучить у Fis-dur, змінена і переходить у віртуозний пасаж для соліста. Два варіантні проведення другої теми сполучної партії звучать вже в основній тональності.

Побічну партію у репризі композитор скоротив, викладаючи її спочатку солістом, потім оркестром в E-dur. Кінець Allegro нагадує завершення другої експозиції, однак складається з уривків для соліста віртуозного характеру, створюючи враження каденції. Цей кульмінаційний епізод у сольній партії ґрунтується на вільному перетворенні основного мотиву, та включає ряд гамоподібних фраз, тріолі, пасажі шістнадцятих, за якими слідує довга трель (Додаток Б.13).

Ці фрази, однак, не є справжньою каденцією, оскільки не відбувається ні гармонічної, ні ритмічної зупинки у формі, як це зазвичай буває у класичних каденціях. Після кульмінації в партії соліста оркестр виконує свій заключний епізод, який подібний до завершення першої експозиції, в кінці якого ще раз увесь оркестр в унісон грає головний мотив, яким починалася частина.

Друга частина (Andante, a-moll). Урочистий настрій першої частини змінюється похмурою лірикою другої частини. Форма – нагадує сонатну без розробки, інше її тлумачення – пісенна форма ABAB. Партія соліста в другій частині демонструє чудові кантиленні можливості клапанної труби, насичена різноманітними мелізмами, серед яких трелі, форшлаги, групето, глісандо та ін.. Основні теми цієї частини складаються переважно з витриманих звуків, деякі з яких входили до натурального звукоряду труби, інші – вимагали застосування клапанів. Щоб приховати будь-які відмінності між відкритими

та закритими звуками, клапанна труба мала володіти рівним звучанням, або ж трубач А.Вайдінгер – великою майстерністю.

Розпочинається частина двотактовим вступом оркестру. Соліст експонує основну наспівну тему, яка розпочинається з трьох цілих квінтових нот, останні дві з яких виконуються за допомогою трелі. Гармонічна нестійкість тріольних акордів супроводу призводить до того, що мелодія стає дещо хроматичною. Побічна тема контрастує головній новою тональністю C-dur, а також своєю гармонічною стійкістю, зосереджуючись переважно на тоніці та домінантових акордах у новій тональності.

Невелика оркестрова зв'язка, що передує репризі має пасторальний колорит, завдяки мордентам у перекличці дерев’яних духових. Реприза раптово починається на домінанті оригінальної тональності a-moll. Основна тема, яку виконує соліст значно змінена, довгі початкові звуки в ній відсутні, і лише наступна фраза дещо нагадує її експозиційний вигляд. Гармонічна послідовність оркестрового акомпонементу подібна до початкового викладу. Побічна тема звучить цього разу в одноіменній до основної тональності A-dur, і також суттєво змінена. Її початковий мотив, що охоплював звуки тонічного акорду викладається оркестром. Починаючи з висхідного квартового мотиву, тему, яка ще більше завуальована у мелодичних прикрасах, підхоплює соліст. Гармонічна стійкість і тоніко-домінантові гармонії супроводу такі ж, як в експозиції. Перехід до коди нагадує зв’язку між частинами, хоча вона розширена і виконується спочатку оркестром, потім солістом.

У коді представлені каденційні пасажі для соліста в A-dur. Віртуозний матеріал поданий у формі теми й варіації та, подібно до першої частини містить ряд тріолей, що завершуються трелями. Слід зауважити, що Й.Гуммель ретельно виписує мелодичні орнаменти, зокрема у кульмінаційному висхідному русі, що підтверджує його прагнення до точності у компонуванні та виконанні (Додаток Б.14):

Після завершення фігурацій у партії труби, оркестр починає перехід до третьої частини, який будується на новому матеріалі, та виконує роль

модуляції з A-dur у H-dur, домінанти тональності останньої частини. Друга частина завершується вказівкою: attacca subito.

Третя частина (Rondo, E-dur) містить ще більше діатонічних та хроматичних пасажів, ніж попередні частини. Швидкий темп частини найяскравіше демонстрував можливості клапанної труби, на якій можна було виконати будь-які типи мелодичних пасажів, які раніше були неможливими. Традиційно, для останньої частини концерту композитор обрав форму рондо (ABACA). Жвава, бадьора, діатонічна тема-рефрен складається з п’яти фраз. Найпримітнішим елементом теми є її ритмічний малюнок, що нагадує маршові фанфари. Оркестр завершує цю частину синкопованою мелодією з двох речень повторної будови. Остання фігура другого речення є основним октавним мотивом з першої частини.

Перший епізод **B**, який виконує соліст, написаний в H-dur і контрастує з темою рондо тим, що побудований на гамоподібних рухах та тризвуках і є гармонічно складнішим. Фрази теми рондо утворюють шаблон: abcdd', тоді як фрази теми B є протилежними: aa'bcd. Остання фраза соліста складається із віртуозних хроматичних пасажів (Додаток Б.15).

Перехід до наступної частини розпочинається оркестром до якого надалі приєднується соліст. Повторне проведення теми-рефрен (**A**) солістом – це буквальне її повторення з додаванням кількох прикрас. Оркестрове завершення теж ідентичне із початковим.

Другий епізод **C** є більш розгорнутим та контрастним порівняно з першим, що є типовим для форми рондо. Основна тональність цього розділу e-moll, а його структура укладається в просту тричастинну форму. Починається епізод **C** викладом у партії соліста нової теми, яка складається з чотирьох довших фраз та модулює у G-dur. Середня частинка виконується оркестром, до якого надалі доєднується соліст, та має швидше перехідний характер, здійснюючи модуляцію з G-dur назад в e-moll. Репризне проведення основної теми епізоду починається ідентично, але наприкінці другої фрази отримує нове продовження, яке більш напружене в гармонічному плані.

Сольна партія стає дедалі віртуознішою, та заснована на хроматизмах і розгорнутих арпеджіо.

Для переходу до заключного розділу, оркестр вводить новий матеріал у H-dur, і до нього приєднується сольна партія безпосередньо перед тим, коли б очікувалося повторення теми рондо. Однак, повернення рефрену Й.Гуммель замінює кодою в оригінальній тональності у E-dur. У першому розділі коди оркестр вводить нову тему, на фоні якої соліст грає короткі фрази, що віддалено нагадують уривки рефрену. Другий розділ є кульмінаційним та виконує роль каденції, в якій соліст демонструє віртуозну технічну майстерність, виконуючи тріольні репетиції, витримані довгі ноти, і завершує подібно до попередніх двох частин, розділом трелей на звуках висхідної хроматичної гами.

Використовуючи мотив першого розділу, оркестр розпочинає останній - коди, де соліст виконує розгорнуті арпеджовані пасажі, які базуються на звуках тонічного тризвука. Частина завершується буквальним повторенням оркестрової кінцівки теми-рефрену, а соліст приєднується до останнього тутті, повторюючи основний фанфарний мотив першої частини.

Концерт Й.Гуммеля є унікальною композицією класичного періоду, що уособлює композиційний стиль самого композитора, а також демонструє впливи музики Й.Гайдна та В.А. Моцарта. Зокрема, структура та тональний план твору перегукується із Концертом для труби Й.Гайдна: крайні частини написані в основній мажорній тональності, для середньої обрано тональність субдомінанти. Однак, Гуммель на відміну від Гайдна, обирає мінорну субдомінанту, щоб посилити контраст, і ще більше розкрити можливості клапанної труби - грати в тональності, яка далека від її обертонового звукоряду. Інструментування було подібне до того, яке використовували його сучасники у своїх концертах. Духові інструменти теж використовувалися Й.Гуммелем здебільшого для акцентування та подвоєння струнних партій в оркестрових епізодах, а струнні акомпанували під час сольних пасажів, за винятком кульмінаційних - третьої частини.

Концерт для труби демонструє точність і ясність, якими композитор славився у своїх творах. Він не вводив каденції в кінці першої та третьої частин, як це зробив Й.Гайдн у своєму концерті для труби. Замість каденцій Й.Гуммель компонував частини, які вписуються в контекст музики, щоб показати віртуозність виконавця.

Водночас, твір демонструє гнучкість та якість звуку нового інструмента – клапанної труби, і був написаний, щоб продемонструвати виняткову майстерність і витривалість виконавця Антона Вайдінгера. Сольна партія Концерту має досить великий діапазон: від "C" великої октави (звучання "Es") в такті 245, до "g^2" (звучання "b^2"), як в такті 260 (однак, здебільшого нижній регістр обмежується звуком fis). Це свідчить про те, що А.Вайдінгер однаково майстерно володів різними теситурами звучання на відміну від багатьох трубачів, які у той час спеціалізувалися на грі лише у високому, або лише у низькому регістрі [44, p. 11]. Безперечно, Антон Вайдінгер був виконавцем виняткової віртуозності, адже кожна з частин Концерту демонструє різні аспекти його майстерності та переваги винайденої труби. Тривалість і широкий діапазон першої частини, а також високий регістр другої частини вимагали від виконавця хорошої витривалості, а швидка остання частина – відмінних технічних навичок. Використання звуків обертонового звукоряду у деяких уривках може вказувати на те, що клапаннана труба зберегла характеристики натуральної труби, тоді як хроматика продемонструвала, що новий інструмент володів додатковою гнучкістю для гри півтонів. Остання частина показала, що хроматику можна грати у надзвичайно швидкому темпі, а повільна друга частина продемонструвала, що «клапанні тони» зберегли хорошу якість звуку.

3.2.2. Особливості виконання: питання тональності, темпу, мелізмів, каденції.

Наспівність мелодики, правильна класична форма та цікава історія концерту для труби Й.Гуммеля привертає увагу трубачів відколи Армандо Гіталла відродив його до життя в 1959 році. Цей твір став показовим у концертній діяльності таких знаменитих трубачів як Тимофій Докшіцер, Артуро Сандоваль, Моріс Андре, Сергій Накаряков, Бібі Блек, Агнас Урбан, Вольфганг Баш, Мартін Берінбаум, Фрідріх Нейхольд, Армандо Гітала, Хід Емерсон, Вінтон Марсаліс, Герард Шварц, Едвард Тарр, Джон Воллес та інші. У Додатку Г ми подаємо дискографію Концерту для труби з оркестром Й. Гуммеля в найкращих виконаннях світових трубачів, а також існуючі на сьогодні аудіо- та відеоматеріали.

Крім звичайних технічних викликів концерту, музичний текст твору викликає кілька питань щодо його музичного тлумачення, на які важко однозначно відповісти. Це, зокрема проблеми вибору тональності, темпу, прикрас та каденції. На багато з них дав відповідь Едвард Тарр у 1972 році, у першій друкованій версії концерту в оригінальній тональності E dur.

Природа музичної інтерпретації вимагає від виконавців прийняття обґрунтованих рішень щодо таких музичних понять, як темп, фразування та нюанси, що відображають побажання композитора і, водночас, передають особливу манеру інтерпретатора. Нижче представлені ключові пункти, які слід враховувати трубачам при виконанні концерту Й.Гуммеля.

Одним з найголовніших питань, яке виникає перед виконанням Концерту є вибір тональності. Існують дві основні редакції концерту – в оригінальній тональності E-dur (найпопулярніша – редакція Е. Тарра) та в пристованій до виконання на поширених сучасних інструментах редакції Es-dur (редакції К.Маккалістера, Ч.Стайна, А.Гіталла, Є.Ріттера та ін..). Якщо порівнювати виконання останніх років, то бачимо, що більшість виконавців все ж обирає транспоновану редакцію. Існує безліч прекрасних друкованих

видань та аудіозаписів даного твору в транспонованій версії, і музиканти, звичайно, не повинні відмовлятися від можливості виконання концерту Гуммеля лише тому, що це не оригінальна тональність.

Однак, є ряд проблем та особливостей, через які рекомендується, за можливості, вивчити твір в оригінальній тональності. Зокрема, слід зазначити, що композитор у першій частині використав звуки "fis" малої октави в такті 119 і звук "E" великої октави в такті 245, які можна виконати лише на клапанній трубі з відповідним строєм in E. Лише кілька трубачів-виконавців на клапанній трубі в останніх записах демонструють нам ці низькі звуки. Але, доступ до інструменту in E є проблематичним, тому компромісом може бути виконання концерту на трубі in C, оскільки на ній можна виконати ці низькі ноти і їх звучання буде досить близьким до клапанної труби. Додатковий виклик виконавцям на трубі in C створюють кілька губних трелей. Звичайно, на трубі in E аплікатура і впевненість у звуковидобуванні мають деякі переваги, але такі інструменти не настільки поширені і популярні, як труби in C, тому деякі музиканти жертвують кількома низькими нотами.

Темп та розмір. Й.Гуммель не поставив маркування темпу у деяких частинах свого концерту для труби 1803 року, але він почав позначати темп у своїх пізніх фортепіанних сонатах. Правильні темпи можуть бути виведені шляхом порівняння маркування робочого темпу з його розміром, ритмічним значенням пульсації мелодії та швидкістю дрібних ритмічних підрозділів. Це пояснює незвичну будову другої частини Andante та появу в ній «різаного ключа» alla breve. Фразування в цій частині опирається на половинні тривалості, що створює ефект неквапливого розгойдування музичного руху. Однак, майже у всіх сучасних друкованих виданнях концерту змінено первісний розмір другої частини з розміру alla breve на розмір чотири чверті, що загалом зручніше для сучасного прочитання твору.

Темп для третьої частини рукопису вказується лише, як Rondo (у багатьох редакційних виданнях додатково позначається як Allegro). Однак швидкість третьої частини, мусить бути такою, щоб дозволити виконавцю

чисто програвати лінію прикрас тридцять другими нотами. Зважаючи на це, темп фінальної має бути повільнішим, ніж перша частина, яка означена композитором Allegro con spirito. Врешті, темп фіналу демонструє найбільше розбіжностей в інтерпретаціях різних виконавців. Так, М.Андре, М. Берінбаум, В.Марсаліс, С.Накаряков, А.Сандовал схильні до швидшого темпу. Натомість Р.Фрідріх та К.Стіл-Перкінс – виконавці на клапанній трубі – обирають повільніший темп, що пов'язане із труднощами виконання на історично достовірному інструменті та, вочевидь, правдоподібніше до задуму композитора. Градацію темпів виконання кожної з частин подаємо у таблиці [Додаток Д].

Мелізми. «Я поділяю прикраси на два типи: до першого належать ті, які позначені спеціальними знаками, розміщеними «перед нотами, а до другого – ті, які належним чином зазначені примітками. . . . Орнаменти, позначені раніше спеціальними знаками. . . в даний час позначаються невеликими примітками», – пише Й.Гуммель у своєму трактаті [46, p. 393]. У період приблизно між 1800 і 1830 рр. знаки музичної орнаментації зазнали деяких змін, що викликає плутанину у трактуванні мелізмів.

Потрібно бути досить обережним у виконанні таких прикрас, як форшлаги, морденти та групето. Вони повинні бути досить легкими і витонченими, наскільки це можливо. Зокрема, перекреслені форшлаги згідно трактату самого композитора мають виконуватися на сильній долі, не раніше та з невеликим наголосом [46, p. 400]. Перекреслені форшлаги лише показують, що вони повинні бути коротшими, ніж неперекреслені форшлаги.

З двох типів групето, наголошених і ненаголошених, переважно останні зустрічаються в цьому концерті. Групето без наголосу ставиться після ноти, яку потрібно орнаментувати. В ньому беруть участь чотири ноти: верхня допоміжна, основна нота, нижня допоміжна і знову головна нота. Винятком серед мелізмів цього виду є акцентовані групето у третій частині, які позначені над восьмою нотою в досить швидкому темпі (Додаток Б.16а). Знак зобов'язує

виконати хід у встановленому порядку з чотирьох нот, проте темп не дозволяє відтворити всі звуки, тому групето укорочується до трьох нот (Додаток Б.16б).

Але знову ж таки, трубачі, які бажають прикрасити скромні мелодичні лінії в концерті, можуть бути досить вільними щодо виконання написаних прикрас, природно, в рамках класичного музичного смаку. До того ж немає жодних описів очевидців того, як був виконаний у 1804 році концерт Й.Гуммеля Антоном Вайдінгером на прем'єрі.

Розглядаючи питання мелізмів, окремо слід зупинитися на трелях, якими часто послуговується композитор, адже він відкрив нові шляхи в основній меті трелі та її мелодійному використанні. Наслідуючи трактат композитора з фортепіано 1828 року [46, p. 393], це повинні бути трелі основної ноти, які повинні починатися саме з цієї ноти, а не з ноти зверху, якщо форшлаг зверху спеціально не позначений. Хоча досліджуваний концерт був написаний за 23 роки до написання цього трактату, і не був написаний для фортепіано, трель, що починається з основної ноти, відповідає незворушній елегантності музики Й.Гуммеля, шляхом зменшення дисонансу, на думку Е. Кьолера[26]. Загалом, у будь-якій трелі питання її початку мають бути предметом ретельного розгляду.

У другій частині концерту, трелі можуть починатися на верхній ноті, якщо попередня нота має ту саму висоту, і на головній ноті, якщо попередня нота є секундою нижче. Мері Расмуссен припускає, що «Гуммель дозволив би трубачу деяку свободу розпочинати трелі на головній ноті або на ноті вище» у повільній частині цього концерту»[27]. На думку цієї музикознавиці, кожна трель у Концерті має починатися з ноти, яка найбільше посилює музичність трелі, а мелодійний і гармонічний контекст визначатиме, вимагає вона початку з верхньої чи основної ноти. У другій частині, у тактах з 218 по 221 не було жодних позначень "TR", лише намальовано хвилясті лінії над нотним текстом.

[26] Koehler, Elisa. “In Search of Hummel: Perspectives on the Trumpet Concerto of 1803.” International Trumpet Guild Journal. January 2003.
[27] Rasmussen M., "Reviews," Brass and Woodwind Quarterly, I, Nos. 1 and 2 (Winter, 1966-67), 50.

Едвард Тарр доводить, опираючись на сучасні Й.Гуммелю трактати для дерев'яних духових, що такі хвилясті лінії, швидше за все, вказують на пальцеве тремоло, яке можна виконати лише на клапанній трубі. Марі Расмуссен вважає, що «ці лінії можуть позначати трель», але більш ймовірно, вказують на «інтенсифікацію звуку, свого роду вібрато», оскільки в усіх інших трелях композитор ставить позначку "TR" перед хвилястою лінією[28]. Порівнюючи різні видання та аудіозаписи концерту виникає широкий спектр думок з цього питання. З більшості прослуханих записів найпопулярніших виконавців, можна зробити висновок, що солісти інтерпретують хвилясті лінії, як різного роду трелі. Зрештою, сьогодні кожен трубач вирішує для себе, як красивіше зіграти ці хвилясті лінії.

І ще одне важливе питання стосується каденцій. Здається дивним, що Й.Гуммель не включив у свій Концерт для труби каденції, адже він сам був визнаним майстром імпровізацій та автором знаменитих каденцій для фортепіанних концертів В.А.Моцарта. Не зважаючи на те, що деякі друковані видання та аудіозаписи відомих виконавців концерту включають наявність каденцій, варто прийняти той факт, що Й.Гуммель свідомо упустив в своєму творі цей розділ, замінивши його віртуозними уривками соліста, які не становлять перерви у розвитку форми. Так, наприкінці першої частини виписані складні арпеджіо та трелі у супроводі оркестру, перед якими не стоїть знак фермати, що мала б передувати каденції, як ми бачимо це у концерті Йозефа Гайдна. Щодо третьої частини концерту, то каденцію тут замінює вставка у форму рондо цитати з опери Л.Керубіні, що продовжується елементами, запозиченими із концерту Й.Гайдна, які Й.Гуммель подає на ще більш технічно складному рівні, вимагаючи неабиякої майстерності та витривалості виконавця.

Враховуючи широкий діапазон інтерпретацій опублікованих видань концерту для труби Гуммеля за останні сорок років, не дивно, що й

[28] Rasmussen, M. Historical notes / Trumpet concerto ву Johann Nepomuk Hummel; editing of solo part: Armando Ghitalla.

аудіозаписи твору відображають разючу різницю в подачі матеріалу. У пропонованій таблиці аудіозаписів різних солістів [Додаток Д] бачимо розбіжності в інтерпретації виконання концерту, причому відмінності присутні навіть у записах, зробленим одним виконавцем у різний час. Список аудіозаписів складено в хронологічному порядку. Окрім різниці у темпах виконання, про що йшлося раніше, помітні відмінності спостерігаємо у манері виконання хвилястих ліній другої частини. Цікавим трактуванням прикрас вирізняється запис Джона Уоллеса від 1994 року, а також вражає елегантність виконання Мартіна Берінбаума на записі датованого 1972 р. Запис 2001 року Урбана Агнаса поєднує в собі автентичність класчиного стилю та неповторність індивідуальної манери гри. Сміливе та блискуче виконання концерту Е. Балсом, яка грає на трубі in B захоплює красивим, повним тембром у всьому діапазоні, навіть у складному низькому регістрі інструменту. У її грі також багато теплоти та почуття, що дуже відрізняється від стриманої манери виконання В.Марсаліса. Що стосується каденцій, ми можемо її почути у віртуозних записах Т.Докшицера, М.Андре, М.Берінбаума, А.Сандовала.

Приблизно половину аудіозаписів здійснено в оригінальній тональності E-dur і половина - в сучасній версії Es-dur. Враховуючи той факт, що останні чотири записи у списку (з хронологічного погляду) були в оригінальній тональності E-dur, а ще у двох були використані клапанні труби, здається, що сьогодні музична мода серед виконавців знову схиляється до історичного оригіналу.

ВИСНОВКИ

Антон Вайдінгер – австрійський трубач-віртуоз та винахідник XVIII – початку XIX століть, представник класичної епохи, що відіграв важливу роль у розвитку інструмента та становленні трубного репертуару. Приблизно у 1792 році, беручи до уваги ідеї попередніх конструкцій, А.Вайдінгер експериментував із п’ятиклапанною трубою – версією інструмента, на якій стало можливим виконання повної хроматичної гами, хоча й з деякою втратою звичайної потужності звучання інструмента. Будучи найуспішнішою з багатьох спроб хроматизувати трубу в кінці XVIII століття, під час якого бароковий стиль гри «clarino» на трубі занепав, інструмент Вайдінгера мав короткочасний пік популярності з 1800 по 1804 рік. Саме в цей період виконавець продемонстрував два Концерти, написані спеціально для нього та його клапанної труби, створені Йозефом Гайдном та Йоганом Непомуком Гуммелем.

Ці високохудожні твори багато в чому схожі, оскільки на обох композиторів вплинуло багато подібних факторів. Й.Гуммель брав уроки гри на органі в Й.Гайдна. Обидва композитори написали свої концерти для труби, працюючи в Естаргазі, що викликало на них вплив одного й того ж оточення. Оскільки твори були написані в класичний період, класичний стиль відіграє помітну роль у композиціях через мелодику, форму, мелізматику тощо. Клапанна труба — це інструмент, для якого були написані обидва ці концерти і без якого ці перлини трубного репертуару не можна було б відтворити в період їх створення. Обидва концерти підкреслюють хроматичні можливості нового інструменту. Композитори у тісній співпраці з виконавцем, намагалися своїми творами оголосити світові музики, що труба готова вийти за межі свого класичного амплуа - інструмента тутті. Хоча успіх А.Вайдінгера та його клапанної труби був тимчасовим, ці два твори, скомпоновані для нього, сьогодні є наріжним каменем художньої літератури для труби.

Детальний розгляд деяких уривків із третіх частин двох концертів наводить на думку про навмисну спробу Й.Гуммеля (можливо, під впливом соліста) «процитувати» та перевершити найбільш віртуозні уривки з концерту Й.Гайдна. Використана Йоганном Гуммелем музична цитата з опери Луїджі Керубіні Les Deux Journées демонструє, що новий інструмент здатний грати в «співучому» оперному стилі.

Із забуттям клапанної труби, втрачає популярність і найяскравіший представник гри на цьому інструменті А.Вайдінгер, але його роль у відродженні сольного репертуару для труби, хоча і обмеженого жанром концерту, є непереоціненною. Серед різноманітних технічних прийомів, які виконавець продемонстрував зі своїм винайденим інструментом, було використання швидкої та плавної хроматики в мелодійних пасажах. Також були продемонстровані слабкі сторони клапанної труби. Зокрема, існувала тембральна різниця між «клапанними» та відкритими звуками, а також - в динамічній силі звучання між натуральними та клапанними трубами. Нарешті, виконувати звуки в нижньому регістрі, мабуть, було важко. Всі вищеперечислені недоліки, з часом були відкореговані на інструментах нового покоління - трубами з вентильним механізмом. Хоча і ці моделі на ранніх періодах конструкторських пошуків мали схожі проблеми з інтонацією та якістю тембру, як і клапанні інструменти, проте ці вади були швидко виправлені.

Концерти Й.Гайдна та Й.Гуммеля завершили серію сольного репертуару для труби, що бере свій початок ще з XVII століття. Якщо концерт Йозефа Гайдна відображає класичні тенденції, та дещо перегукується зі старим стилем «clarino», то концерт Йоганна Гуммеля виявився першим «сучасним» твором, що стоїть на межі між класичною та романтичною епохами та всебічно демонструє технічний потенціал інструмента.

Після Концертів Й.Гайдна та Й.Гумемля, впродовж майже ста років жоден інший композитор не зробив такого значного внеску в сферу сольної трубної літератури. Цей факт додає цінності цієї роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворениев предклассический период : дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. Київ: 1989. 180 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971.
3. Березовчук Л. Музыкальные жанры как система функций // Аспекты теоретического музыкознания. Вып. 2. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989. С. 85-122.
4. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанр інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство. Київ, 2010. С. 76-83.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
6. Вакула Н. Інструментальні концерти львівських композиторів у інструментальному просторі Галичини (1970 – 2000) : автореф. дис. на здобуття вченого звання канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво. Львів, 2007. 19 с.
7. Вар’янко О. І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. 2011. №2. с. 143 – 148.
8. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 2. Київ, 1999. С. 88-98.
9. Докшицер Т.А. Из записной книжки трубача. Москва: Русские фанфары, 1995. 108 с.
10. Докшицер Т. Путь к творчеству. Москва: Муравей, 1999. 216 с.
11. Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Ленинград: Музыка, 1964. 522 с.

12. Кавунник О.А. Тимофій Докшицер – трубач-легенда. Ніжин: МІЛАНІК, 2007. 112 с.
13. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
14. Концерт // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. 960 с.
15. Концерт // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
16. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культорологический аспект интерпретирования: дис..канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1997. 196 с.
17. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. 156 с.
18. Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. дис. … канд. Искусствоведения. Москва: 1980. 25 с.
19. Левін С. Духові інструменти в історії музичної культури. Львів: Музика. 1973. 189 с.
20. Москаленко В. Музичний аналіз як універсалія // Питання організації художньої цілісності музичного твору / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 51. Київ, 2005. С. 9 – 14.
21. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : [исследование]. Київ, 1994. 157 с.
22. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. на здобуття вченого звання канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво. Львів, 2005. 20 с.
23. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
24. Орлов Г. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музгиз, 1954. 186 с.

25.Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікація жанру : автореф. дис. на здобуття вченого звання канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2007. 20 с.

26.Подольчук В. Звук як головний засіб музичної виразності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Збірник наукових праць Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2009. Вип.15. Т.1. С.138-142. (Серія: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету).

27.Подольчук В. Некоторые исполнительские аспекты Концерта для трубы с оркестром Й. Гайдна // Проблеми сучасної педагогічної освіти : Збірник наукових статей. Ялта: РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», 2009. Вип.21. Ч.5. С.154-159. (Серія : Педагогіка і психологія).

28. Подольчук В. Роль исполнительского дыхания при игре на трубе Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Донецьк – Львів: Юго-Восток, 2009. Вип.9. С.237-245.

29.Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80 – 90-х років XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 228 с.

30.Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина XIX-XX ст. Навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2005. 158 с.

31.Посвалюк В. Творчість українських композиторів у жанрі інструментального концерту (концерт для труби) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : збірка статей. Київ, 2009. Вип. 75. С. 235-251. (Серія : Композитор і сучасне соціокультурне середовище).

32.Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 307 с.

33.Смирнов Б. Развивая традиции конфликтного симфонизма // Современные проблемы советской музыки. Ленинград: Музыка, 1983. С. 52-62.

34.Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва: Знание, 1986. 56 с

35. Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і 52 практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. Вип. 54. С.123-137.
36. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1986. 190 с.
37. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984. 216 с.
38. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х годов. Ленинград: ЛГИТМИК, 1979. 63 с.
39. Федотов А. Методика обучения игре на духовых інструментах. Москва: Музыка, 1975. 157 с.
40. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
41. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. Москва: Сов. композитор, 1989. 320 с.
42. Altenburg J. E. Trumpeters’ and Kettledrummers’ Art. Translated by Edward Tarr. Nashville, Tennessee: The Brass Press, 1974.
43. Bate Ph. The Trumpet and Trombone, London, Ernest Benn Ltd., 1963.
44. Dahlqvist R. The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger. Brass Research Series, No. 1. Nashville, Tennessee: The Brass Press, 1975.
45. Felber R. "Hummel, Johann Nepomuk," Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. 2 vols., edited by Walter William Cobbett, London, Oxford University Press, 1929.
46. Hummel, J. N., Ausfuhrliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. 2nd edition, Vienna, Tobias Haslinger, 1828.
47. Hummel J. N. Concerto for Trumpet and Orchestra in E Major. Edited by Stefan de Haan. Edition Eulenburg No. 1299. London: Ernst Eulenburg Ltd, 1979.
48. Kahl W. "Hummel, Johann Nepomuk," Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 16 vols., edited by Friedrich Blume, Vol. VI, Kassel, Barenreiter, 1957.

49. Koehler E. “In Search of Hummel: Perspectives on the Trumpet Concerto of 1803.” International Trumpet Guild Journal. January 2003.
50. Marble T. L. Influences of the keyed trumpet and Anton Weidinger in the Concerto in E-flat for Trumpet by Johann Nomuk Hummel // Student Work. Nebraska, 1992. 42 p.
51. 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.
52. Pearson I. Johann Nepomuk Hummel’s ‘Rescue’ Concerto: Cherubini’s Influence on Hummel’s Trumpet Concerto // ITG Journal 16, May 1992. PP.. 14–20.
53. Phillips E. The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightenment.” // ITG Journal 32, June 2008. PP. 22–8.
54. Rasmussen M. Reviews // Brass and Woodwind Quarterly, I, Nos. 1 and 2. Winter 1966-1967.
55. 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.
56. Tarr E. Haydn’s Trumpet Concerto (1796–1996) and its Origins // ITG Journal 21. September 1996. PP. 30–34.
57. Tarr E. The Trumpet. Translated by S.E. Plank and Edward Tarr. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.
58. Weidinger A. Riemann Musik Lexikon, 2 vols., Personenteil, edited by Wilibald Gurlitt, Mainz, B. Schott's Sohne, 1959-1961.

ДОДАТОК А

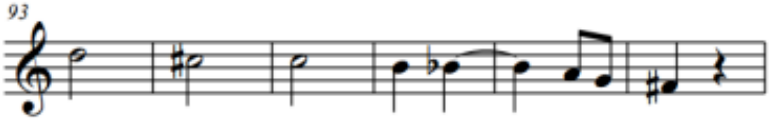
Зображення 1 (клапана труба)

Зображення 2 (клапанна труба)

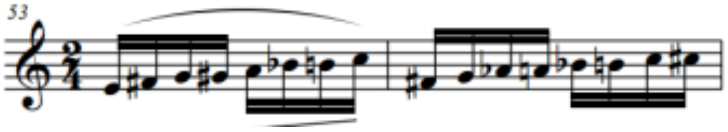
Зображення 3 (клапанна труба «Regent's bugle»)

ДОДАТОК Б

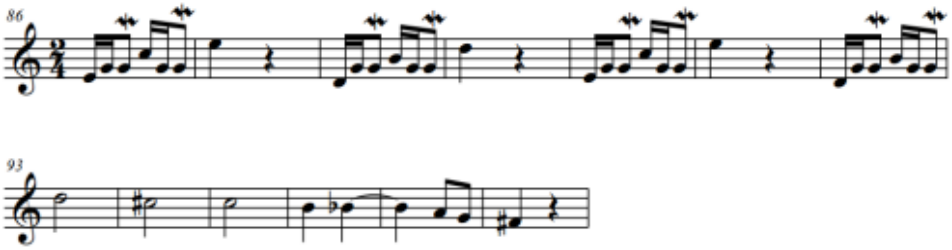
Б. 1. Й.Гайдн, Концерт для труби з оркестром, Es-dur. IIIч.
Соло труби, тт..93-98



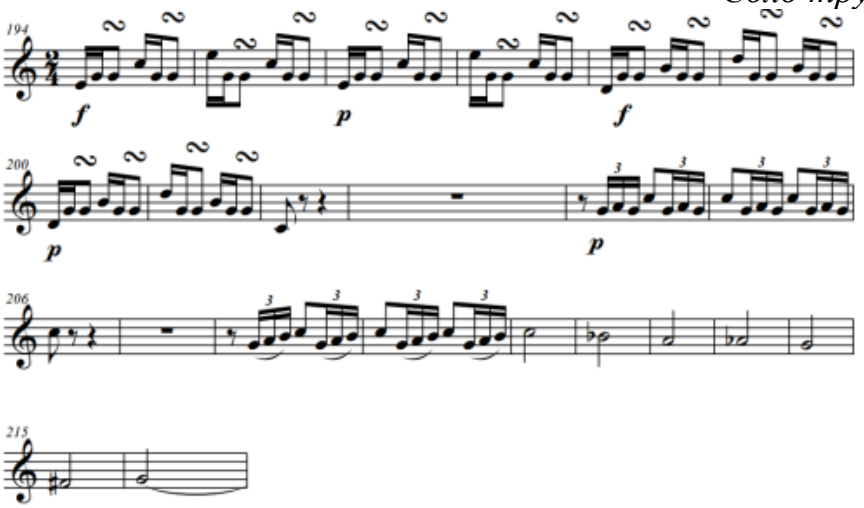
Б. 2. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur.III ч.
Соло труби, тт..53-54



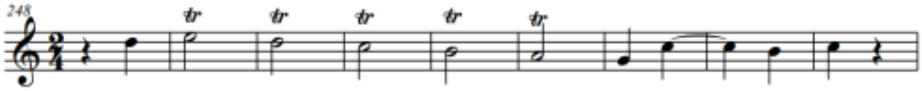
Б.3. Й.Гайдн, Концерт для труби з оркестром, Es-dur. IIIч.
Соло труби, тт..86-98



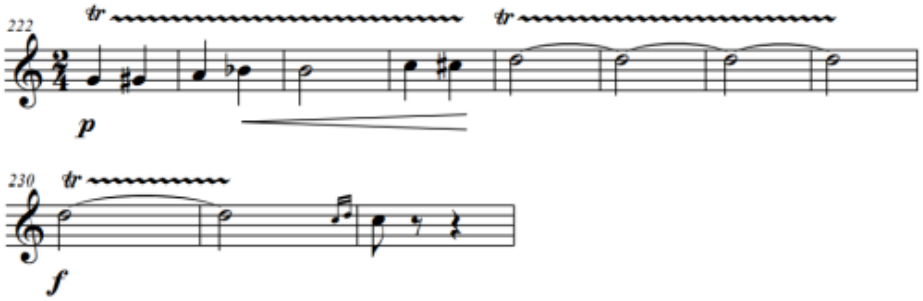
Б.4. Й.Гумель. Концерт для труби з оркестром E-dur.III ч.
Соло труби, тт.. 194-216



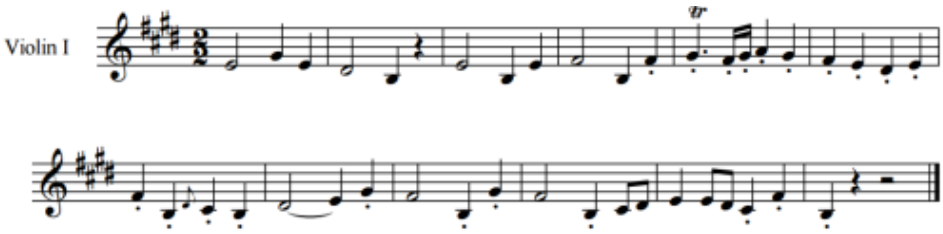
Б.5. Й.Гайдн, Концерт для труби з оркестром, Es-dur. IIIч.
Соло труби, тт..245-256



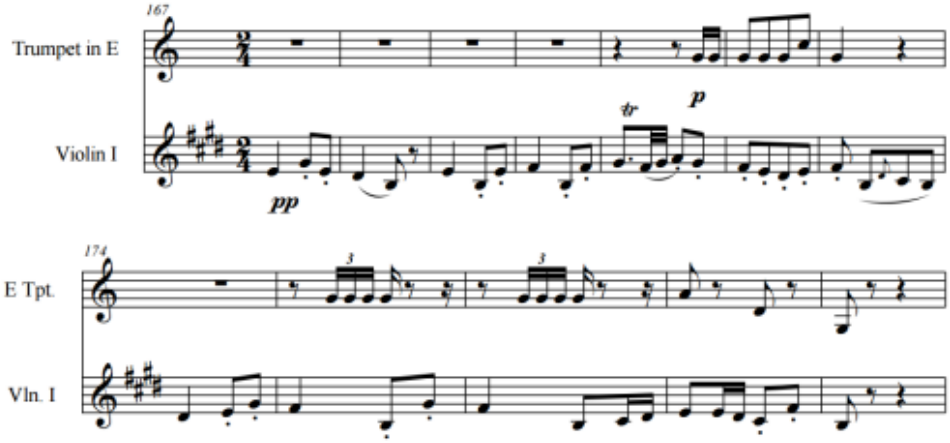
Б. 6. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur.III ч. Соло труби, тт..222-232



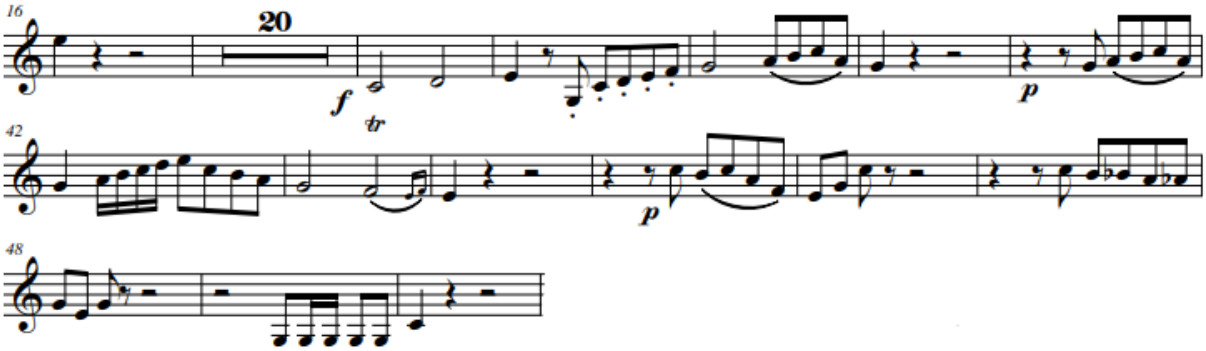
Б. 7а. Тема з опери «Два дні» Л. Керубіні



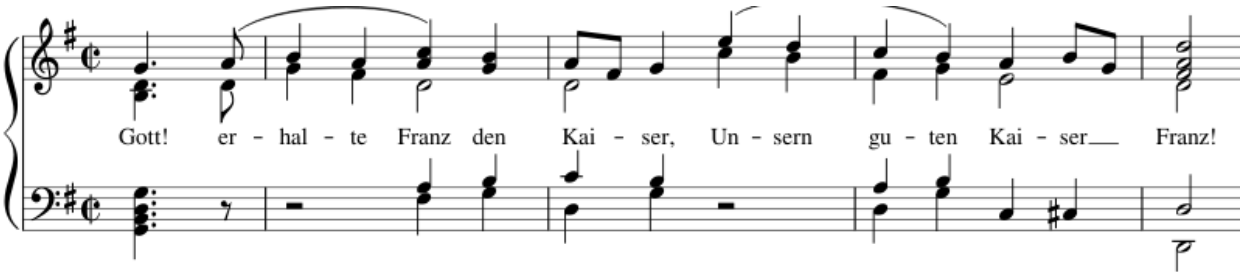
Б.7б. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur.III ч. Соло труби, тт..167-178



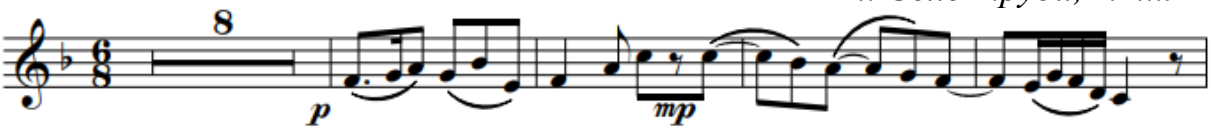
Б.8. Й.Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur. Іч. Соло труби, тт..16-50



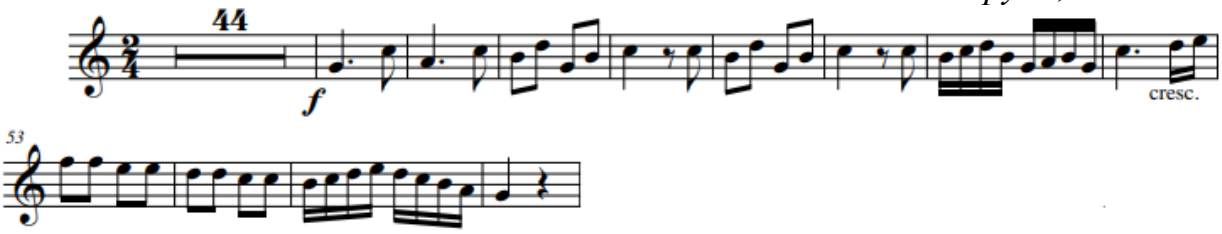
Б. 9а. Й.Гайдн «Kaiserhymne», тт..1-3



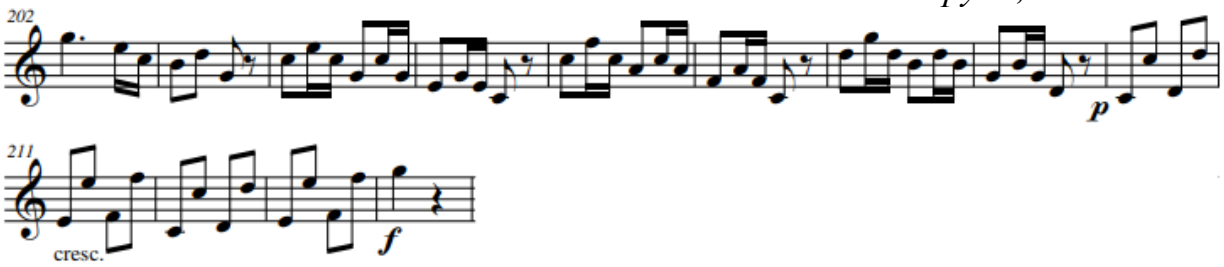
Б. 9б. Й.Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur.
IIч. Соло труби, тт..9-12



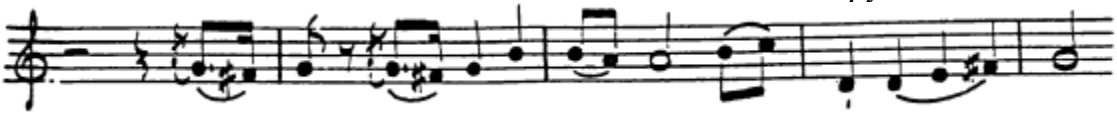
Б.10. Й.Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur.
IIIч. Соло труби, тт..45-56



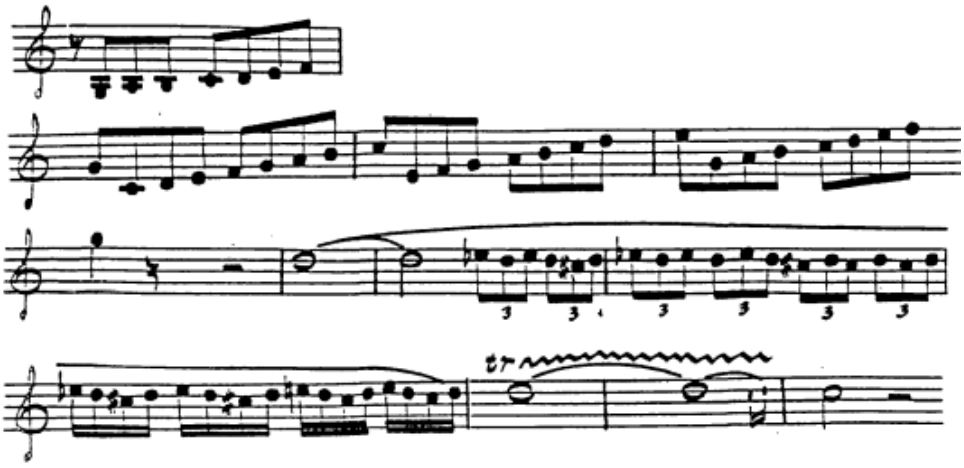
Б.11. Й.Гайдн. Концерт для труби з оркестром Es-dur.
IIIч. Соло труби, тт..202-214



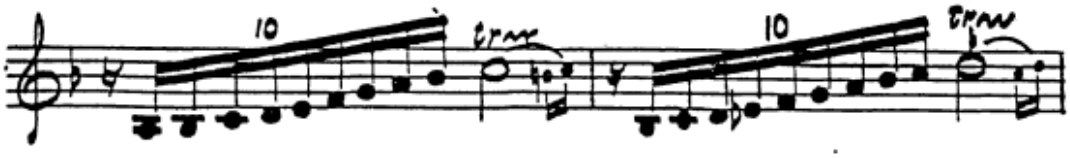
Б.12. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
I ч. Соло труби, тт..111-115



Б. 13. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
I ч. Соло труби, тт.. 288-299.

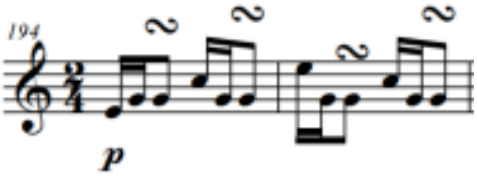


Б. 14. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
II ч. Соло труби, тт..57-58

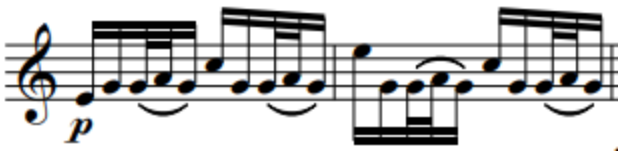


Б. 15. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
III ч. Соло труби, тт..53-54

Б.16а. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
III ч. Соло труби, т. 196-197



Б. 16б. Й.Гуммель. Концерт для труби з оркестром E-dur
III ч. Соло труби, т. 196-197



ДОДАТОК В

Вибрана дискографія та відеоматеріали

Концерту для труби з оркестром Й. Гайдна (в алфавітному порядку)

- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – André, M. 1963 Jean Francois Paillard Orchestra Erato EFM 18018
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – André, 1966 Munich Chamber Orchestra Archiv 198-415
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – André, M. 1974 Bamberg Symphony Orchestra Erato/RCA CRL 2-7002
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – André, M. 1979 London Philharmonic Orchestra Angel/Capitol S-37513
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – André, M. 1979 Franz Liszt Chamber Orchestra EMI Classics 5 55231 2
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Balsom A. (trumpet in Es). The German chamber philharmonic orchestra. Диригент – Bremen Thomas Klug, 2008. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lxUlXXbvSdY&list=LL&index=10
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Bennett M. (клапанна труба in Es). Диригент - Trevor Pinnock. London, Henry Wood Hall, 1990 (Hob. VIIe:1).
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Dokshizer T. (trumpet in B). Moscow Chambre Orchestra. Диригент – Rudolf Barshai, 1969 Melodiya label. (Hob.: VIIe/1)
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Fountain J. (trumpet in Es). The Royal Philharmonic Orchestra, London - April 12, 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BU-3PrwPkKY&list=LL&index=15

- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Eskdale, G. 1939 [Unknown Orchestra] Columbia DX 933
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Eskdale, G. 1954 Vienna State Opera Orchestra Vanguard VRS 454
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Friedrich, R. 1992 Academy of St.-Martin-in-the Fields Capriccio 10 436
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Friedrich, R. 1995 Wiener Akademie Capriccio 10 59
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Hardenberger, H. 1986 Academy of St.-Martin-in-the Fields Philips 420 203-2
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Immer, F. 1987 Academy of Ancient Music L'Oiseau Lyre 417 610-2
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Marsalis W. (trumpet in Es). National Philharmonic Orchestra. Диригент – Raymond Leppard. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nKRyza2uEH0&list=LL&index=11
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Mortimer, H. 1946 London Philharmonic Orchestra Columbia DX 1535-6
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Nakariakov, S. 1993 Lausanne Chamber Orchestra Teldec 4509-90846-2
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Ole Edward. Bergen Philharmonic Orchestra. Диригент – Torodd Wigum, 2006.URL: https://www.youtube.com/watch?v=J7t384ipf5c&list=LL&index=10
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Steele-Perkins, C. 1986 English Chamber Orchestra IMP Classics 6600662
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Steele-Perkins, C. 2001 The King's Consort Hyperion CDA 67266

- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Stringer, A. 1967 Academy of St.-Martin-in-the Fields Argo ZRG 543
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major. Соло – Tine Thing Helseth (trumpet in Bb). Norwegian chamber orchestra, 2007. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Pi9tzKDxW-M&list=LL&index=10
- Haydn J. Trumpet Concerto in E flat. Соло – Wobisch, H. 1951 Vienna State Opera Orchestra Haydn Society HSLP 1038
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major, Hob.VIIe:1 Соло –Würsch M. (клапанна труба), фортепіано – Solomon P. 2012 https://www.youtube.com/watch?v=WzHR46yaveQ
- Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E-flat major, 1st movement arranged for 8 keyed trumpets, 5 natural trumpets and soloist. 2004. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XTprrQYCBMU&list=LL&index=1&t=131s

ДОДАТОК Г

Вибрана дискографія та відеоматеріали Концерту для труби з оркестром Й. Н. Гумеля (в алфавітному порядку)

- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E major, S49/W1. Соло - Agnas, Urban. London Mozart Players. Диригент - Howard Shelley. CD. Chandos CHAN 9925, 2001.
- Concerto in E Major for Trumpet and Orchestra. Соло - Andre, Maurice. Orchestre de L'Association des Concerts Lamoureux. Диригент – Jean-Baptiste Mari. LP. Erato EPR 15528, 1965, 1983.
- Hummel, Johann Nepomuk. Ed. Oubradous. Trumpet Concerto in E flat. Соло - Andre, Maurice. Berlin Philharmonic. Диригент. Herbert von Karajan. CD. EMI Classics 7243 5 66961 2 9,1974,1998.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E-flat Major for Trumpet and Orchestra. Соло - Andre, Maurice. Ensemble Orchestral de Paris. Диригент – Jean-Pierre Wallez.LP. Erato NUM 75026, 1982.
- Hummel, Johann Nepomuk. Tlurnpet Concefto in E-flat. Соло - Antonsen, Ole Edvard. English Chamber Orchestra. Диригент – Jeffrey Tate. CD. EMI Classics D 102211,1993.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E Major for Trumpet and Orchestra. Соло - Basch, Wolfgang. Orpheus Chamber Orchestra. CD. Koch 3-6749-2, 1983/ 4, 2000.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and Orchestra in Eb, S.49. Соло - Berinbaum, Martin. English Chamber Orchestra. Диригент – Johannes Somary. CD. Vanguard SVC-136, 1972, 1998.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and Orchestra in E flat. Соло - Black, Bibi. Philharmonia Orchestra. Диригент – Claudio Scimone. CD. EMI Classics CDC 0777 7 54620 2 9, 1992.

- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E-flat (1803). Соло - Dokshizer, Timofei. Moscow Chamber Orchestra. Дирижент – Rudolf Barshai. CD. BMG 74321-32045-2,1968, 1996
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and Orchestra in E Major. Соло - Friedrich, Reinhold. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Cond. Neville Marriner. CD. Capriccio 10 436, 1992.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and. Orchestra in E Major. Соло - Friedrich, Reinhold. Wiener Akademi. Дирижент – Martin Haselbock. CD. Capriccio 10598, 1995.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E Major for Trumpet and Orchestra. Соло - Ghitalla, Armando. Boston Chamber Ensemble. Дирижент - Pierre Monteux. CD. Crystal Records CD760, 1996.
- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E. Соло - Hardenberger, Hakan. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Дирижент - Neville Marriner. CD. Philips 289 464 028-2,1986, 1999.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet. Соло - Head , Emerson. University of Maryland Chamber Orchestra. Дирижент – William Hudson.LP.Trumpeter Tr-1610-B, 1980.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and Orchestra in E flat. Соло - Marsalis, Wynton (trumpet in Es). National Philharmonic Orchestra. Дирижент – Raymond Leppard. LP. CBS Masterworks IM 37846, 1983.
- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E Major, Соло - Marsalis, Wynton. English Chamber Orchestra. Дирижент – Raymond Leppard. CD. Sony Classical ST 57497, 1994.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto for Trumpet and Orchestra in E flat. Соло - Nakariakov, Sergei. Orchestre de Chambre de Lausanne. Дирижент – Jesus Lopez-Cobos. CD. Teldec 4509-90846-2, 1993.

- Hummel, Johann Nepomuk Concerto for Trumpet and Orchestra in E flat. Соло - Romm, Ronald and Avis Romm (piano) Cassette. Hal Leonard HL 50488693, 1989.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E-flat major for Trumpet and Orchestra. Соло - Sandoval, Arturo. London Symphony Orchestra. Диригент – Luis Haza. CD. RCA Red SeaI 09026-62661-2, 1994.
- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E Major, Соло - Schwarz, Gerard. "Y" Chamber Symphony of New York. LP. Delos DMS 3001, 1979.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E-flat major. Соло - Smedvig, Rolf. Scottish Chamber Orchestra. Диригент – Ja Ja Ling. CD. Telarc CD-80232, 2001
- Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto in E. Соло - Steele-Perkins, Crispian. The King`s Consort. Диригент – Robert King. CD. Hyperion CDA67266, 2001.
- Hummel, Johann Nepomuk Concerto in E for Trumpet & Orchestra. Соло - Tarr, Edward. Consortium Musicum. Диригент – Fritz Lehan. LP. Nonesuch H-21270, c.1972.
- Hummel, Johann Nepomuk llurnpet Concerto in E, Соло - Wallace, John (trumpet in E). The Philharmonia. Диригент – Christopher Warren-Green.CD. Nimbus NI 7016, 1994.
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E-flat major. Соло – Balsom, Alison (trumpet in Es). The German chamber philharmonic orchestra. Диригент – Bremen Thomas Klug. Germany, 2008. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AvkBitY1u3g&list=LL&index=2
- Hummel, Johann Nepomuk. Concerto in E major. Соло – Würsch, Markus (клапанна труба). URL: https://www.youtube.com/watch?v=9XkrFxPBLXQ&list=LL&index=8

ДОДАТОК Д

Порівняльна таблиця вибраних аудіозаписів Концерту Й.Гуммеля (в хронологічному порядку)

Виконавець	Тона-льність	Рік запису	Каденція	Хвилясті лінії другої чатини	Темп I ч.	Темп II ч.	Темп III ч.
Армандо Гіталла (прем'єра)	E-dur	1964	Відсутня	Трель	132	68	144
Моріс Андре	E-dur	1965	В 1-й частині	Трель	130	58	132
Тимофій Докшицер	Es-dur	1968	В 3-й частині	Трель	138	68	138
Мартін Берінбаум	Es-dur	1972	В 1-й частині	Трель	128	68	132
Едвард Тарр	E-dur	1972	Відсутня	Вібрато	129	56	152
Моріс Андре	Es-dur	1974	В 1-й частині	Трель	124	52	152
Герард Шварц	E-dur	1979	Відсутня	Трель	126	60	152
Емерсон Хед	Es-dur	1980	Відсутня	Вібрато	132	70	132
Моріс Андре	Es-dur	1982	В 1-й частині	Трель	121	51	136
Вінтон Марсаліс	Es-dur	1983	Відсутня	Трель	130	69	152
Вольфганг Баш	E-dur	1984	Відсутня	Трель	137	62	132
Хакан Харденбергер	E-dur	1986	Відсутня	Трель	136	61	147
Рональд Ромм	Es-dur	1989	Відсутня	Трель	128	59	136
Рольф Смедвіг	Es-dur	1990	Відсутня	Трель	132	66	146
Бібі Блек	Es-dur	1992	Відсутня	Трель	132	68	148
Рейнольд Фрідріх	E-dur	1992	Відсутня	Вібрато	138	73	144
Оле Едвард Антонсен	Es-dur	1993	Відсутня	Трель	128	55	146
Сергій Накаряков	Es-dur	1993	Відсутня	Трель	132	62	158
Артуро Сандовал	Es-dur	1994	В 1-й частині	Трель	132	62	154
Вінтон Марсаліс	E-dur	1994	Відсутня	Трель	132	58	152
Джон Воллес	E-dur	1994	Відсутня		138	59	138
Рейнольд Фрідріх (на клапанній трубі)	E-dur	1995	Відсутня	Клапанне тремоло	138	73	110
Урбан Агнас	E-dur	2001	Відсутня	Вібрато	136	51	127
Крістіан Стіл Перкінс (на клапанній трубі)	E-dur	2001	Відсутня	Трель	132	74	114