

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**ШАЛЮМО В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ АВСТРІЇ  
ДОБИ БАРОКО**

Виконав: студент 4 курсу  
денної форми навчання  
зі профілізації «кларнет»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
ступеня вищої освіти «Бакалавр»  
**Кузів Любомир Мирославович**

Науковий керівник –  
**Олійник Борис Михайлович**,  
Заслужений артист України,  
професор кафедри  
духових та ударних інструментів

Рецензент –

**Львів – 2021**

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. Різновиди барокового шалюмо та розвиток виконавства.....	5
1.1. Різновиди шалюмо та його національні конструктивні особливості..	5
1.2. Вплив італійських композиторів на розвиток виконавства на шалюмо періоду австрійського Бароко.....	11
РОЗДІЛ 2. Партії шалюмо у творах Йозефа I Габсбурга та Й.Й. Фукса.....	22
2.1. Партії шалюмо у творах Йозефа I Габсбурга.....	22
2.2. Партії шалюмо в оперних творах Й.Й. Фукса.....	27
ВИСНОВКИ.....	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Шалюмо, попередник кларнета, дотепер залишається одним із найменш досліджених інструментів. Його назва походить від французького слова «châlumeau», що перекладається як «сопілка». У Франції, починаючи з XII століття цим терміном позначались різні типи народних примітивних тростинних духових інструментів. Перша згадка про шалюмо як професійний інструмент датовано 1687 роком. На даний час не знайдено жодних офіційних документальних свідочств про виникнення і розвиток цього інструмента, хоча вважається, що його винайшов німецький майстер Й. Деннер. Інструмент ніби виник нізвідки і одразу з'явився перед виконавцями у своєму досконалому вигляді: циліндрична трубка, вісім ігрових отворів та одинарна тростина. Інша загадка, пов'язана з цим інструментом, полягає в тому, що дотепер не збереглося жодного шалюмо, виготовленого до XVIII століття. В описах та малюнках з музичних трактатів та енциклопедій XVII – XVIII ст. подані різні за конструкцією інструменти. Марен Мерсенн («Harmonicorum Libri», 1636) терміном *шалюмо* позначає п'ять не зовсім подібних між собою інструментів [21, с. 112]. Й.Ф.Майер («Museum musicum», 1741) виділяє два різновиди шалюмо – французький та німецький, однак аналіз конструкцій свідчить, що вони відрізнялися лише за настроюванням [20].

У XVII столітті шалюмо починає залучатися до складів оркестрів. Великий внесок у розвиток виконавства на шалюмо у XVII – першій половині XVIII століттях та уведення його до складу оркестру зробили італійські та австрійські композитори – Джованні Бонончіні, Антоніо Кальдаро, Франческо Конті, Йоганн Йозеф Фукс, які у різні часи працювали в Австрії, а також австрійський імператор Йозеф I Габсбург.

Історія шалюмо та розвитку виконавства на ньому в добу австрійського Бароко, в українському музикознавстві є маловивченими.

**Об'єктом дослідження** є музично-інструментальна культура доби Бароко.

**Предмет дослідження:** різновиди шалюмо та техніко-виконавські особливості партій шалюмо у творчості композиторів доби австрійського Бароко.

**Мета** – провести системне дослідження шалюмо у двох аспектах – інструментознавчому та виконавському.

**Завдання дослідження:**

- дослідити різновиди шалюмо та його національні конструктивні особливості
- визначити техніко-виконавські особливості партій шалюмо у творчості італійських композиторів доби австрійського Бароко;
- проаналізувати партії шалюмо у творах Йозефа I Габсбурга
- проаналізувати партії шалюмо в оперних творах Й.Й. Фукса

**Основними методами, застосованими в роботі є:**

- історичний та порівняльний при вивченні етапів історичного розвитку шалюмо;
- інструментознавчий – при аналізі конструктивних особливостей інструментів і способів виконавства на них;
- аналітичний – при вивченні наукової літератури та фактологічного матеріалу;
- музикознавчий – при вивченні партій шалюмо у творах композиторів австрійського Бароко.

## **РОЗДІЛ 1. Різновиди барокового шалюмо та розвиток виконавства**

### **1.1. Різновиди шалюмо та його національні конструктивні особливості**

Попередник кларнета – шалюмо існував в народному інструментарії Центральної Європи ще з доби Середньовіччя. Найбільшого розповсюдження він отримав у Франції. Однак, у Франції терміном «шалюмо» позначались також середньовічні інструменти типу гобоя. В описах та малюнках з музичних трактатів та енциклопедій XVII – XVIII ст. подані різні за конструкцією інструменти. Якщо автори цих робіт однотайні в тому, що шалюмо являє собою циліндричну трубку з одинарним надрізним язичком, то у визначенні інших його ознак є суттєві розбіжності.

Марен Мерсенн (1588–1648) у трактаті «*Harmonicozum Libri*» (1636) терміном «шалюмо» позначає п'ять не подібних між собою інструментів. Два з них, за характерними ознаками, можна віднести до різновидів повздовжніх флейт (відкритої та з свистковим пристроєм). Ці інструменти не мають відношення до типу кларнетів. Три інших мають надрізний язичок. Перший з цих інструментів має два ігрових отвори у різних кінцях трубки. Другий – три отвори у верхньому відрізьку ствола, що надає можливості видобування від 10 до 12 звуків. Обидва інструмента мають рівний циліндричний канал і форму трубки органу. Третій інструмент у Мерсенна подається під назвою «евніка» (*Eunigue*). Цей інструмент має форму циліндричної трубки що ледь розширюється у нижній частині трубки. Інструмент не має ігрових отворів. Як зазначав М.Мерсенн, видобування різних за висотою звуків відбувається за допомогою зміни сили дихання і положення язика [21, с.229]. Під час гри на верхню частину ствола евніки вдягалася спеціальна муфта-камера, в середині якої знаходився мідний язичок, який під дією дихання вдаряв по внутрішній шкіряній оболонці муфти-камери, створюючи своєрідний звуковий колорит. Цей різновид шалюмо був особливо популярним серед

виконавців. Його використовували в ансамблях, як супровід до співу а також імітації голосу. Стосовно імітації Мерсенн зазначав що: «... він це робить краще, ніж регаль, а інколи навіть змушує помилятися слухача» [21, с. 229].

Йоганн Готфрід Вальтер в «Musicalisches Lexicon» (1732) подає чотири визначення шалюмо: 1 – середньовічний музичний інструмент типу гобоя (schallmey), труба пастуха (Schäfer-pfeiffe); 2 – труба від волинки; 3 – невеликий духовий інструмент з сімома отворами; 4 – невеликий самшитовий духовий інструмент з сімома отворами зверху, один внизу, і два клапани з латуні [10, с.148]. Адам Карс – дослідник історії духових інструментів вважає, що з переліку Й.Г.Вальтера лише останні три визначення можливо відносяться до інструментів з одинарною тростиною, але немає переконливих доказів того, що шалюмо до XVIII ст. вже мав циліндричний канал і одинарну тростину. Він зазначає, що лише після винаходу кларнета такий інструмент міг безумовно асоціюватися з терміном *шалюмо* . . . " [10, с. 148].

В Енциклопедіях Даламбера (1753) і Дідро (1767) вміщено два подібні зображення шалюмо. Він складаються з двох з'єднаних між собою трубок і не мають розтрубу. На трубках розташовано вісім отворів. Інструменти мають окремий мундштук і одинарні тростини. В Енциклопедії крім цього інструмента згадуються ще два різновиди – один з яких визначається як давній інструмент без клапанів. Інший, що виготовлявся із самшиту і також без клапанів, автор називає терміном «heteroglot». Цей інструмент мав тростину, яка зазвичай виготовлялась з іншого матеріалу, ніж сам інструмент і прив'язувалась до нього ниткою. Інші конструктивні особливості відрізняють інструмент під назвою «idioglot». Тростина для нього вирізалась з матеріалу самої трубки і стабільно прикріплювалась до неї з одного кінця. У тексті також зазначалось, що цей інструмент у Франції вже вийшов з ужитку. Ерік Гопріг припускає, що автор був не достатньо

знайомий з інструментом, тому, крім унікального зображення, дані щодо конструкції та більш детальної історії інструмента відсутні [14, с.47].

Наступне зображення шалюмо з'являється лише наприкінці XVIII ст. в роботі Й.Ф. Рейнваана «Musikjal Konst-Woordenboek», опублікованій в Амстердамі у 1795 році. Вміщений тут поверховий опис інструмента повторює дані, вміщені в попередніх Енциклопедіях і, як зазначає Альберт Райс, «містить мало інформації з перших вуст» [22, с. 20].

Ж.Б. Лаборд в «Essai sur la musique ancienne et moderne» (1780) описує шалюмо як духовий народний інструмент, що мав довжину близько 30 см. Він мав складений з двох частин циліндричний ствол, дев'ять ігрових отворів, з яких один розташований з тильного боку і два парні – з лицьового [23, с.339]. У другій половині XVIII ст. на означення шалюмо зрідка використовували назву «цампоне» (Zampoña) [23, с.339].

Й.Ф.Майер в роботі «Museum musicum» (1741) зазначав, що існували французький (Sammerton) і німецький (Chorton) різновиди шалюмо. Однак, А.Райс вважає що ці інструменти відрізнялися лише за настроюванням (у велику секунду чи малу терцію), що може свідчити про їх використання для виконання у різних тональностях. [23, с.20.].

Відомо, що існувало чотири різновиди інструментів різних розмірів і діапазонів, які утворювали родину шалюмо: сопрано (фа'-до'''), альт (або кварта) (до'-фа''), тенор (фа-сі-бемоль'), і бас (до-фа'). А. Райс вважає, що у такий спосіб компенсувався їх обмежений діапазон [23, с. 20]. Він також зазначає, що для альтового шалюмо (який називали *кварта*) партії транспонувалися вниз на кварту, що забезпечувало зручну аплікатуру для виконавця. Виконавець також мав можливість перевертати мундштук з тростиною вгору або вниз, однак грати в обох регістрах без постійного регулювання тростини і мундштука було неможливо.

Певну роль у конструктивних удосконаленнях шалюмо відіграла блокфлейта. Це єдиний бароковий дерев'яний духовий інструмент з

отвірним регістром. Часткове відкриття отвору дозволяло змінювати регістр звучання. Ранній шалюмо XVIII ст. мав також певну зовнішню подібність з блокфлейтою. Різниця полягала лише у наявності розтрубу у шалюмо. Подібними були і розміри інструментів (приблизно дванадцять дюймів довжини). Дослідники вважають, що виникнення шалюмо було пов'язане з намаганням посилити тихе звучання блокфлейти за рахунок розтрубу. Крім того, аплікатура шалюмо і блокфлейти була подібною. Більшість документованих вдосконалень інструменту взято у Німеччині.

Найбільша кількість документальних свідчень про конструктивні удосконалення та функціонування шалюмо походять з Німеччини. Вперше інструмент згадується у 1687 році в інвентарному списку придворної капели Генріха Саксонського. Там зазначено, що капела придбала в Нюрнберзі набір з чотирьох шалюмо [11, с. 81.]. Відомо, що на той час Нюрнберг був центром з виготовлення дерев'яних духових інструментів. З 1680 року у місті працював Йоганн Крістоф Деннер (1655-1707) – відомий фахівець з виготовлення блок флейт. Йоганн Доппельмаєр у роботі «Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstler» (1730) зазначає, що Деннер винайшов кларнет і удосконалив шалюмо [18, с. 118]. Це свідчення підтверджує думку, що набір шалюмо був придбаний двірцевою капелюю Генріха Саксонського у Й.К.Деннера. Оскільки майстер був визнаним фахівцем з виготовлення блокфлейт, цілком ймовірно, що розроблені ним різновиди шалюмо були результатом його експериментів над удосконаленням блокфлейт. Основні удосконалення шалюмо Деннера полягають у тому, що він першим почав виготовляти інструменти з самшиту, запровадив тростину що знімається, додав два діаметрально протилежних клапани, розташованих у верхній частині інструмента і додав отвір для правої руки маленького пальця [8, с. 296].

Ще одне свідчення існування шалюмо в інструментарії Австрії на початку XVIII походить з Геттвайгського абатства, розташованого на Дунаї



за сорок миль на захід від Відня. Воно (як і більшість абатств і монастирів у добу Бароко) вело активну музичну діяльність. Абатство мало тісні зв'язки з віденським двором. Після пожежі в 1718 році, яка знищила більшу частину музичних інструментів, настоятель Готфрід фон Бессель (1714-1749), купив вісімнадцять інструментів у Якоба Деннера (сина Й.К. Деннера). Було виявлено документ, написаний його рукою, що підтверджує факт купівлі трьох *Primieur Chalimou*, одного *Second Chalimou*, і двох фаготів. Не вдалося з'ясувати, чи були ці *Chalimou* ранніми кларнетами (які іноді так називали), чи дійсно шалюмо. Відомо, що у період з 1716 по 1720 шалюмо зазнало багато суттєвих удосконалень, тому, можливо, що ці інструменти могли бути кларнетами з трьома колінами [11, с. 82].

Найраніше відомості про репертуар для шалюмо містяться у двох нотних каталогах, виданих на початку XVIII ст. У 1706 році амстердамський видавець Естін Роджер випустив нотний каталог творів Й.П. Дре «Фанфари та інші мелодії для шалюмо Й.П.Дре» [22, с. 64] Каталог містить також перелік дуетів для шалюмо або труб, а також флейт, скрипок, гобоїв, а на титульній сторінці вміщено рекламу інструментів які можна придбати. Це свідчить про те, що шалюмо був дуже популярний в той час.

У Лондоні Джон Волш між 1706 і 1708 роками опублікував книгу під назвою «Четверта закінчена книга для Мок Труби»<sup>1</sup>. Збірник Волша містить сольні п'єси та дуети для двох інструментів, а також аплікатурну таблицю для шалюмо з сімома звуковими отворами, один з яких розміщений на задній стороні. Порівнявши аплікатурну таблицю для шалюмо, вміщену у виданні 1706-1708 рр. з першим виданням книги «Збірник п'єс, адаптованих для нового інструмента під назвою Мок Труба» (1698), дослідники дійшли до висновку, що Уолш користувався гравірованими пластинами з таблицями неодноразово. Тому цілком ймовірно, що він використав їх і в «Четвертій

---

<sup>1</sup> Мок труба – англійська назва, яка застосовувалася до шалюмо і кларнету

повній книзі». Якщо це так, то 1698 рік можна уважати найбільш ранньою датою публікацій музики для шалюмо.

Варто зазначити, що у добу Бароко композитори у своїх творах не зазначали для якого діапазону шалюмо призначалась та чи інша партія. У Відні використовували скрипковий ключ для шалюмо-сопрано, як це робив, наприклад, Крістоф Граупнер. Він надавав перевагу сопрановому ключу для шалюмо-альта, а басовий чи теноровий ключі для тенора або баса шалюмо. Він також (як зрештою й інші) ніколи не вказував на розмір шалюмо, необхідний для виконання. Музикант на основі діапазону сам повинен був вирішувати, який з інструментів обрати. Хоча всі шалюмо настроювалися в ключі С, однак вони мали різні аплікатури і діапазони. Для сопрано і тенора існувала однакова аплікатура, а найнижчою нотою була *Фа*. Аплікатури для альту і баса відрізнялися, але найнижчою нотою було *До*. З цього приводу дослідник історії кларнету Ерік Гопріг зазначив, що: «композитори просто писали ноти, які вони чули, а виконавець підбирав аплікатуру в залежності від діапазону і розміру інструменту» [14, с. 123] .

Використання шалюмо в оркестровій музиці також датується початком XVIIIст. Партії для шалюмо-сопрано є в операх творів М.А.Зіані («Кайо Попіліо», 1704); Джованні Батіста Бонончіні (опери «Endimione», 1706 і «Turno Aricino»,1707); Марка Антонія Бонанчіні («Trionfo della Grazia», 1707), Аріості («Marte placato» ,1707) та ін.

Завдяки надзвичайним тембровим якостям різновидів шалюмо та майстерністю, з якою композитори створювали музику для нього, цей інструмент був надзвичайно популярним як серед виконавців, так і слухачів. Він використовувався у якості сольного облігатного інструмента або в дуеті з іншими м'якими голосами: флейтою, блокфлейтою, віолою да гамба, віолою д'амур і навіть в дуеті з тромбоном. З цього приводу Е. Гопріг зазначив, що: «Шалюмо у парі з тромбоном – поєднання, що на перший погляд видається несумісним, насправді ж звучить дуже добре. Обидва інструменти

поперемінно підтримують і наслідують один одного і співають, створюючи виключно багату текстуру» [14, с. 123].

Окремим різновидом шалюмо був «шалюмо д'амур». Цей інструмент мав такий же діапазон, як шалюмо-альт і використовувався в якості нижнього сопранового інструменту багатьма композиторами. Одним із перших цей інструмент використав Йоганн Християн Бах в опері «Temistocle» (1772) [16, с. 15]. Інструмент відрізнявся від інших тим, що мав цибулеподібний розтруб, а також на півтону нижчий діапазон. Настроювався шалюмо д'амур в G або As dur. Оскільки інструмент використовувався в основному як сольний, а не як у складі групи інструментів, дослідники вважають, що незвичний розтруб цибулеподібної форми є результатом пошуків покращення тембрових якостей інструмента і надання йому більш потужного звучання. Колін Лоусон розглядає цей інструмент як порівняно пізній експеримент [16, с. 15].

## **1.2. Вплив італійських композиторів на розвиток виконавства на шалюмо періоду австрійського Бароко.**

Період з 1640 по 1740 рр. був часом розквіту австрійського бароко і домінування італійських музикантів, художників, архітекторів та літераторів. У цей період при дворі Габсбургів працювали такі італійські композитори, як Джованні Бонончіні, Антоніо Кальдара та Франческо Конті. Кожен з цих авторів доволі часто використовував у своїх партитурах шалюмо-сопрано у якості солюючого і ансамблевого інструмента.

З початком правління Фердинанда II (1578–1637), багато італійських музикантів було запрошено на службу до двору. Цей період дослідники визначають як початок 200-річного панування італійської музики у Відні. Е.Гартенберг зазначав, що у 1619 році імператор Фердинанд II переніс свій приватний оркестр з Граца до Відня і об'єднавши своїх шістдесят (переважно італійських) музикантів з двірцевими виконавцями, створив оркестр, який

складався з понад вісімдесяти членів [13, с. 8]. За короткий час італійська музика заповнила всю Дунайську Долину, а також альпійські землі на південь і на захід від Відня. Протягом двадцяти років тут відбулися постановки опер Монтеверді, Каваллі та інших італійських авторів. В 1622 році відбулося весілля Фердинанда II та Елеонори Гонзаги (1598-1655) з Мантуї, що стало найважливішою сполучною ланкою між музичними культурами Відня та Італії. Крім того, імператриця підтримувала зв'язки з Клаудіо Монтеверді (який на той час перебував при дворі в Мантуї). Він присвятив імператриці Елеонорі твір «Selva morale» (1640), а імператору Фердинанду – восьму збірку мадригалів [7].

«Золоте століття» італійської музики в Австрії пов'язують з початком правління Фердинанда III (1608–1657). Його правління привнесло винятковий блиск віденському двору. Фердинанд особисто відбирав музикантів для капели, а також приймав активну участь у театральних виставах [25, с.73]. Він був першим з Габсбургів, хто активно займався композиторською діяльністю та виконавством. Протягом цього столітнього періоду, що отримав назву австрійське Бароко, Відень затьмарив інші музичні центри, такі як Грац та Інсбрук.

Мабуть, найвизначнішим музикантом з усіх правителів династії Габсбургів був наступник Фердинанда III, Леопольд I (1640-1705). Він зробив імперську столицю своєрідним магнітом, що притягав до себе іноземних музикантів і був, ймовірно, найталановитішим з усіх регентів. Він був талановитим клавесиністом, флейтистом і композитором. Серед його композицій – сакральні і світські музично-драматичні твори написані німецькою та італійською мовами, танці для скрипки і басо контінуо, вокальні і камерні твори, а також декілька вставних арій, в музично-драматичних творах придворних композиторів. У період правління Леопольда процвітали жанри італійської опери та ораторії. У цьому сенсі Відень став найважливішим центром виконання італійської духовної музики

за межами Італії. Починаючи з 1660 регулярно виконувалися ораторії італійських композиторів. Крім того, протягом другої половини XVII ст. у Відні було поставлено понад 400 опер.

Наступник Леопольда Йосиф I (1678-1711), який правив лише шість років, вважається одним з найкращих керівників імперії Габсбургів. Його передчасна смерть у віці тридцяти двох років була ударом для Австрійській Імперії. Йосиф був обдарованим композитором, творчість якого сформувалась під впливом Джованні Бонончіні і Алесандро Скарлатті. Судячи з його партитур, Йосиф I дуже добре був обізнаним із темброво-акустичними і виконавськими можливостями шалюмо і з великою майстерністю використовував цей інструмент у своїх творах.

Зазначимо, що на початку XVIII ст. все музичне життя у Відні зосереджувалось у придворних та церковних капелах. На рубежі XVII–XVIII ст. Габсбургам вдалося зробити три найважливіші реорганізації у придворній капелі. По-перше, з 1694 року в капелі починають працювати штатні композитори, які створювали для неї репертуар. Одним із перших був Карло Агостіно Бадія. По-друге: з 1700 року до капели були допущені жінки, і, по-третє – у 1709 році була введена посада музичного директора (Musik-Oberdirektor).

Що стосується розвитку жанрів інструментальної музики, то Віденська двірцева капела стала однією з перших, де вони отримали потужний розвиток. Цьому сприяла висока професійна підготовка виконавців, які одночасно були і солістами-віртуозами, і оркестровими музикантами які володіли грою на декількох інструментах. Відомо, що основу інструментального складу капели складала струнні та дерев'яні духові інструменти – флейта, гобой, шалюмо і фагот.

Вивчаючи партитури деяких інструментальних творів, що збереглися, дослідниця Сюзен Волленберг помітила цікаву особливість. Коли дерев'яний духовий інструмент не використовувався у якості солюючого, тоді він

дублював в оркестрі партії струнних. На думку дослідниці, відсутність у деяких партитурах партії гобою (і збільшення кількості партій флейт) було пов'язане з тим, що гобоїсти капели у цих творах виконували флейтові партії [27, с. 332].

Оркестрові партитури свідчать, що флейти, шалюмо і гобої рідко коли грали одночасно. Очевидно, що більшість гобоїстів були дублерами, там де було необхідно грали партії флейти або шалюмо. Відомо, що між 1710 – 1721 роками у Віденській капелі було п'ять гобоїстів, і принаймні два з них – виконавці на шалюмо. Йоган Фукс, композитор двірцевої капели зазначав, що з 1717 р. в капелі працював гобоїст Джозеф Лорбер, який був не лише гобоїстом-віртуозом, але й віртуозно грав на німецькій флейті (Flute allemande) і шалюмо. У 1721 році, Фукс у щоденнику згадує ще одного виконавця – Андре Вітмана. Він пише: «... цей віртуоз на гобої і шалюмо є неперевершеним. Таких я ніколи раніше не чув» [26, с. 98]. На основі вивчення окремих партій та творів для шалюмо з репертуару Віденської капели Колін Ловсон вважає, що використовувалися, в основному, шалюмо-сопрано, які мали два різні діапазони, а також теноровий і басовий шалюмо, який при потребі заміняв фагот у бассо-континуо [16, с. 40].

Великий внесок у репертуар шалюмо-сопрано зробили італійські та австрійські композитори – Джованні Боноччіні, Антоніо Кальдаро, Франческо Конті, Йоганн Йозеф Фукс, які у різні часи працювали у Віденській капелі та імператор Йозеф I Габсбург.

Джованні Баттіста Боноччіні (1670–1747) народився в Модені в 1670 році. Його батько Джованні Марія Боноччіні був відомим композитором. Він же, ймовірно, був його першим учителем. Після смерті батька в 1678 році, про подальшу музичну освіту Джованні Баттіста відомостей збереглося мало. Він рано почав писати музику. Відомо, що свої перші інструментальні композиції він присвятив герцогу Мантуї Франческо II і графу Алессандро

Санвіталі, які підтримували талановитого юнака. Незабаром Бонончіні переїхав до Болоньї де навчався у Джованні Паоло Колонна, капельмейстера капелли Сан Петроніо. У 1686 році його прийняли до філармонічної академії, де він був наймолодшим за віком композитором. Тут він писав в основному церковну музику. Зокрема, відомі його декілька мес, написаних для щорічних свят на честь покровителя академії Антонія Падуанського. У 1687 р. він написав свою першу ораторію «*La vittoria di Davide contro Goliaf*», яку виконали у тому ж році на четверту неділю Великого посту. Друга ораторія «*Giosuè*», була виконана в Болоньї і в Модені (1688), де він підтримував тісні зв'язки з герцогом Мантуї. У 1691, він присвятив збірку з десяти камерних дуетів (ор. 8) Леопольду I. Ці дуети користувалися популярністю і в 1701 році були перевидані. У цей же період він створює свої перші кантати. У 1692 – 1696 рр. жив у Римі. Тут він пише свої перші опери: «Ворог кохання» (1692), «Геракл, або Викрадення сабінянок» (1692), «Ксеркс» (1694). Найбільш визначною вважається його опера «Тріумф Камілли», прем'єра якої відбулася в Неаполі у 1696 році. У 1697 році у Відні відбулася прем'єра цієї опери, що співпала з його першим візитом до міста. Він перебував у місті протягом багатьох років, і його ім'я значилося в записах як дворцєвого композитора з 1 липня 1700 до 11 вересня 1711, коли новий правитель імперії Карл VI змусив його піти у відставку. Але Бонончіні залишився у Відні ще близько десяти років. За цей період він написав понад двадцять опер та інших камерно-інструментальних творів, які виконувалися у всій Європі.

В операх Бонончіні віденського періоду унікальним є інструментальний склад що супроводжує окремі арії. Супровід складається виключно із духових інструментів. Це два гобої, шалюмо і фагот; шалюмо, флейта і фагот; дві флейти та фагот; шалюмо і два фаготи. Зазвичай кількість арій у супроводі духових коливається від двох п'яти, що на той час уважалось нормою. Якщо характер музики був пісенно-танцювальний, то перша партія

надавалась зазвичай гобою, а в моменти, коли супровід потребував інтимного звучання, наприклад, у монологів, використовувався шалюмо.

Вперше Бонончіні уводить шалюмо до партитури опери «Ендіміона» у 1706 році. Композитор використовує інструмент в акомпанементах до двох арій. У першій арії – «Cara pianta a te legato» шалюмо грає разом з флейтою-траверсо і басо континуо. В другій арії «È sempre inquieto quel core infelice» акомпанемент доручається шалюмо і басо континуо.

У наступній опері «Абдоломіно» (1709) на лібретто Сільвіо Стампігліо, що була написана для двірцевого карнавалу, Бонончіні залучає сопрано-шалюмо (як і в попередній опері) для акомпанементу у двох аріях. За першим разом шалюмо акомпанує в дуеті з флейтою-траверса в арії Кломіри «Ebbi di lui pietà» в першій дії опери, за другим – в арії цієї ж героїні у п'ятій сцені третьої дії разом з тенор-шалюмо та фаготом. Шалюмо автор використовує як засіб характеристики внутрішнього спокою Кломіри, несправедливо звинуваченої у зраді. Інструментальний склад – шалюмо, фагот і континуо є аналогічним до складу першої арії Кломіри у першій дії і більше ніде не використовується в супровадах арій інших персонажів. Основною тональністю є B-dur.

Цікаво, що важкий для видобування *мі-бекар* в арії виконується тільки чотири рази. З них три є провідними тонами в партії шалюмо, а четвертий виконується в басовій партії в розмірі 3/8.



Бонончіні, L'Abdoloмино, Акт III, Сцена V, такти 34-47

L'Abdoloмино Act 3 - Scene 5

3

34  
 pa - ce si pa - ce no al - tri che te non uo non mi spre - zzar - co si ri - tor - na in - pa - ce bell I - dol

41  
 mi - o dol - ce mi - a fa - ce che - t'ho fatt' io - bell I - dol mi - o ri - tor - na in pa - ce bell I - dol

Музика не є технічно складною для виконавців на шалюмо, хоча деякі труднощі виникають при виконанні *мі-бемолів*<sup>2</sup>, що вимагають застосування перехресної аплікатури. Також складають проблему для виконавця випадкові *сі-бемолі*. Нота є нестійкою на інструменті, тому при її виконанні використовують тільки великий палець лівої руки і вказівний палець на двох клапанах. Цей перехід від *фа*<sup>2</sup> є незручний. Ця нота виконується шляхом закриття отвору на задній частині інструменту великим пальцем руки і одного на передній частині інструменту другим пальцем. Аналогічна проблема виникає, коли *сі-бемоль*<sup>2</sup> переходить в *ля*<sup>2</sup>. Ця нота видобувається шляхом притискання переднього клапану лівим вказівним пальцем. Найбільша проблема полягає у переході від *ля*<sup>2</sup> до *сі-бемоль*<sup>2</sup>, оскільки інтонація є нестійкою в обох нотах. Можна заграти кожну ноту вгору або вниз, одним кроком, таким чином виконавець повинен бути впевнений у своєму підході до ноти. Досить часто, виконавець додає пальці до *сі-бемоль*<sup>2</sup>, роблячи у такий спосіб інструмент більш стійким, а інтонацію більш стабільною. Бонончіні в цій арії не використовував технічні можливості шалюмо, лише його тембр, який створював атмосферу печалі і смутку. Форд

вказав, що залучення Бонончіні шалюмо є тим високим зразком відповідності тексту, настрою і характеру образу [12, с. 690].

Антоніо Кальдара (1670-1736) – віце-капельмейстер віденської дворцевої капели і один із провідних представників віденської опери, автор численних опер, церковних та камерних творів. Він народився у Венеції біля 1670 року. Мало що відомо про ранні роки його біографії. Припускають, що Кальдара навчався композиції у Дж. Легренці у Венеції. Там же були поставлені його перші опери. У цей час він також написав дві збірки тріо-сонат і дванадцять камерних кантат. В 1709 році композитор переїжджає до Риму, де отримує посаду капельмейстера у маркіза Франческо Марія Рісполі. Композитор підтримував тісні зв'язки з представниками династії Габсбургів у Мілані, і після смерті дворцевого композитора і капельмейстера Марка Антоніо Зіані отримав посаду віце-капельмейстера при Карлі VI у Відні. У Відні композитор написав музику до більш ніж тридцяти п'яти драматичних творів. Ці музичні драми створювалися для світських урочистостей – свят, карнавалів, весільних урочистостей, днів народжень та іменин імператора й імператриці [24, с. 130].

Вперше А. Кальдара використав шалюмо у трьох ораторіях та опері «*Caio Marzio Coriolano*», написаних у Відні. Дослідники його творчості вважають, що знайомство композитора з цим інструментом вперше відбулося у Відні. До того часу Кальдара для супроду арій використовував блокфлейту, яка не мала таких темброво-акустичних барв, якими володів шалюмо.

Ораторія «Смерть і поховання Христа» була написана в 1724 році у Відні (лібретто Франческо Фоліо) і поставлена в цьому ж році. Його прем'єра відбулась 23 березня 1724. Твір написано для двох сопрано, альту, тенора, і баса, з акомпанементом скрипки, альту і віолончелі. Єдина арія з шалюмо з'являється у першій частині ораторії:

## Кальдара, «Смерть і поховання Христа», такти 1-19

Як і в більшості інших подібних арій, вступ доручається партії шалюмо. Похмурий настрій створюється зменшеним сьомим ступенем у другому такті і зменшеним третім – у 4-му. У тактах 13 і 14 збільшений шостий і низхідна хроматична лінія в басу, створюють атмосферу скорботи. Голос вступає в 16 такті у частково зміненій початковій мелодії партії шалюмо, що переривається його короткими фразами. Кальдара використовує розширену вокальну лінію, щоб підкреслити друге її проведення фразою *preparai col mio fallir* (моя помилка) і супроводжується це з тою ж самою музикою в шалюмо.

Що стосується виконавських труднощів для шалюмо, то численні незручності розпочинаються вже у вступі. У 8 такті трель з  $фа^2$  до  $мі\text{-}бемоля^2$ , і трель з того ж  $фа^2$  до  $мі\text{-}бемоля^2$  у 9 такті є доволі проблематичними через перехресну аплікатуру. Як і в попередньому розділі, щоб заграти трель від  $фа^2$  до  $мі\text{-}бемоля^2$ , треба спочатку зафіксувати звук  $мі\text{-}бемоль^2$ , а потім заграти трель від  $фа^2$  до  $мі\text{-}бемоля^2$ . Інше проблема виникає в 40-му такті на трель від  $сі\text{-}бемоля^2$  до  $ля^2$ . Нестабільність нот щодо висотності і нестійкості інструменту, тут є складають проблему для виконавця. Остання незручність виникає в розділі В у 82-му такті на перехресній аплікатурі від  $сі^1$  до  $до\text{-}дієзу^2$ .

Кальдара був майстром хроматичного письма і одним з небагатьох композиторів, хто використовував тональність, метр, темп, орнамент, і мелодію в якості засобів для відображення тексту [24, с.120] Хоча це було поширеним явищем у той період, багато з його новацій відрізняють його стиль письма інших композиторів, зокрема, у використанні темброво-кolorистичних засобів. У творчості Антоніо Кальдара поєдналися венеційські і неаполітанські традиції з елементами австрійської і чеської музичної культури, привабливість італійської мелодики з розвинутою контрапунктичною технікою.

Оперно-ораторіальна творчість Франческо Бартоломео Конті (1682–1732) мала велике значення для музичної культури Відня. Його увертюри до опер та ораторій вплинули на формування там самостійних жанрів австрійської інструментальної музики. Ф. Конті народився 20 січня 1682 року у Флоренції. Він був відомим виконавцем на теорбі у Мілані, Флоренції і Феррарі. У квітні 1701 року він переїхав до Відня. З 1708 року Конті став першим теорбістом у дворцевому оркестрі Габсбургів. Крім обов'язків теорбіста, він працював ще в якості дворцевого композитора. Два його твори – ораторія «Il Gioseffo» і опера «Clotilde» були виконані при дворі в 1706 році ще до того, як він розпочав там працювати. У 1713 році Конті офіційно стає придворним композитором (Hofcompositor).

Конті вважається одним з найкращих композиторів першої половини XVIII століття у жанрі камерних кантат. Кантати Конті, що зберігаються в Австрійській національній бібліотеці, демонструють надзвичайно зрілий рівень композицій і оркестровки. Композитор розширює інструментальний склад оркестру. В партитурах зазначені такі інструменти: флейти, шалюмо, гобої, фагот, лютня, теорба, труба, і литаври. Іноді він використовував скрипки і альти у якості облігато [24, с. 108 -111].

П'ять кантат, що зберігаються в Національній бібліотеці Австрії, містять партії шалюмо. Вперше партія шалюмо з'являється в ораторії «Il martirio di San Lorenzo» (1710) та в опері «Il trionfo dell'amicizia e dell'amore» (1711). Партія шалюмо в першій кантаті написана в унісон з лютнями і скрипками. У другій – композитор вже доручає йому сольну партію в арії «Ride il prato». Крім соло шалюмо, в партитурі цієї арії Конті в окремих частинах партії флейти збереглися позначки автора: «флейта або шалюмо». Третя кантата містить партії для шалюмо, лютні, і двох скрипок. Центральну арію «I bei fregi» супроводжують лише шалюмо, облігато і континуо. Вона написана в *мі мінорі* у темпі *Adagio*. Черверта і п'ята кантати використовують інструмент у поєднанні зі скрипками та лютнями, але, крім того, у шалюмо в цих кантатах є сольні партії.

Партії шалюмо у творах Конті свідчать про обізнаність композитора з потенційними можливостями інструмента (на відміну від багатьох його сучасників). Він сміливо використовував технічні та темброво-колористичні можливості інструмента і не пов'язував шалюмо лише з інтроспективними і тихими настроями, з такими, що переважають у споглядальних або пасторальних сценах. Він прагне використовувати цей інструмент у контексті з тонко написаною фактурою.

## РОЗДІЛ 2. Партії шалюмо у творах Йозефа I Габсбурга та Й.Й. Фукса

### 2.1. Партії шалюмо у творах Йозефа I Габсбурга

Представники династії Габсбургів зробили великий внесок у розвиток класичної віденської школи, залучаючи найкращих італійських музикантів – композиторів, інструменталістів і вокалістів. Вони відіграли важливу роль в організації музичної освіти, формуванні виконавських інструментальних шкіл, а також зробили свій внесок як виконавці і композитори.

Йосф I Габсбург (1678-1711) був старшим сином Леопольда I. Як і його батько, він з раннього дитинства навчався музиці. Йосиф грав на клавесині і флейті, і як робили багато з його коронованих попередників, приймав участь у дворцевих спектаклях, як співак та флейтист. Великий вплив на композиторську творчість Йосифа Габсбурга мали Джованні Бонончіні та Алессандро Скарлатті, впливи якого найбільш яскраво помітні в небагатьох композиціях імператора що збереглися до нашого часу. Це вставні номери до опер та музично-драматичних вистав. Подібні вставні номери коронованих осіб-композиторів (арії у супроводі інструментального ансамблю) до опер створених дворцевими композиторами або музично-драматичних вистав були звичним явищем і Йосиф Габсбург продовжував цю традицію.

Одними з перших композицій Йосифа Габсбурга були чотири арії. Одна з них – «*Si trova in tempeste*» для сопрано і шалюмо була вставним номером в опері Бонончіні «Ендіміона» і три – «*Tutto in pianto il cor struggete*», «*Si, cor mio, confida*» і «*Non è morta in me la speme*» для сопрано у супроводі шалюмо – вставними номерами в опері «Чілоніда» дворцевого композитора Марка Антонія Зіані [24].

Арія Чілоніди «*Tutto in pianto*», написана Йосифом Габсбургом, починається з інструментального ригурнелю для шалюмо-сопрано, басового шалюмо і контрабаса (без участі чембало). Інструментальний ригурнель написаний в тональності *d-moll* з відхиленням у *F-dur* (4–6-й такти).

Композитор використовує два різні за діапазоном шалюмо – сопрановий і басовий для створення атмосфери трагічності і смутку. З виконавської точки зору цікавими в партії шалюмо-сопрано є численні перехресні аплікатури: перехід від фа<sup>2</sup> на мі<sup>2</sup>, від до-дієз<sup>2</sup> до сі<sup>1</sup>, і в пасажі тридцять другими з сі-бемоля<sup>1</sup> на ля<sup>1</sup>. Розміщуючи до-дієз<sup>2</sup> у 8-му такті на один удар, він звертає увагу на незвичайний тембр і слабкість ноти.

#### Приклад 5.1 Йосиф I, "Tutto in pianto," 1-11 такти

Tutto in pianto M.A. Ziani - Joseph I of Habsburg

Adagio

The musical score is presented in three systems. Each system includes staves for Chalmereau soprano (Ch. Sop.), CHILONIDA (CHIL.), and Basson de chalumcau contrabasso senza cemb. (B.C.-Cb.).

- System 1 (Measures 1-4):** The soprano part begins with a *cantabile* marking and a trill. The piano accompaniment features a bass line with a 6th fingered chord.
- System 2 (Measures 5-8):** The soprano part continues with a trill. The piano accompaniment includes a section marked with a double bar line and a fermata.
- System 3 (Measures 9-11):** The soprano part has lyrics: "Tut - to in pian-to il cor\_ strug - ge - te,". The piano accompaniment continues with the lyrics "Tut - to in" and "pian-to il cor\_ strug - ge - te, fie - re\_ pe - ne, fie - re\_ pe - - - ne on".

Copyright © Oscar Argüelles

Сопрано вступає в 10-му такті після ригурнелю. У 12-му такті, Йозеф Габсбург повторно використовує другу частину теми шалюмо з ригурнелю для об'єднання частин. Коли сопрано знову вступає в 15-му такті, вона співає своїм жорстоким болем (*fiere pene*). У 18 – 19-му тактах вона повторює ці

слова, і на цей раз шалюмо акомпонує втретє, підкреслюючи надзвичайний сум.

Приклад 5.2 Йосиф I, "Tutto in pianto, ' 8-19 такти

**Tutto in pianto** M.A. Ziani - Joseph I of Habsburg

**Adagio**

The musical score is arranged in systems. The first system includes Chalmieu soprano (cantabile), CHILONIDA, and Basson de chalmieu/contrabasso senza cemb. The second system includes Ch. Sop., CHIL., and B.C.-Cb. The third system includes Ch. Sop., CHIL., and B.C.-Cb. with lyrics: "Tut - to in pian-to il cor- strug - ge - te,". The fourth system includes Ch. Sop., CHIL., and B.C.-Cb. with lyrics: "Tut - to, in". The fifth system includes Ch. Sop., CHIL., and B.C.-Cb. with lyrics: "pian-to il cor- strug - ge - te, fie - re - pe - ne, fie - re - pe - ne on".

Copyright © Oscar Argüelles

Друга частина арії (*A-dur*) у партії сопрано дуже барвиста. Починаючи з 27 такту, коли героїня знову співає про своє горе, мотив в партії шалюмо нагадує зітхання. Інтонації скорботи і трагізму передані інструментальними засобами вплітаються в текст. Наприклад, в 30-му такті з'являється інтервал тритону між сопрано і басовим шалюмо, коли вона співає *fiere rene*. У 31 такті, розширення слова *rene* відбувається із зростанням паралельних децим між сопрано і басом. Шалюмо бере на себе лінію сопрано в 32 такті і остаточне проголошення слова *rene* драматизовано Йосифом стрибком на септиму в сопрано в 37-му такті, а спустившись, не розв'язав сьомий



зменшений септакорд у партії шалюмо. Розділ арії закінчується на ідеальній каденції в 39-му такті:

Габсбюург I, "Tutto in pianto," такти 24-40

2

Ch. Sop. 20

CHIL. d'io\_ son\_ cin - ta, fie-re pe - ne on - d'io\_ son\_ cin -

B.C.-Cb.

Ch. Sop. 24

CHIL. ta, Tut- to in\_ pian - to

B.C.-Cb. 64

Ch. Sop. 28

CHIL. il cor strug-ge - te, fie - re pe - ne, fie - re pe -

B.C.-Cb. 64

Ch. Sop. 32

CHIL. - ne on - d'io\_ son\_ cin - ta il cor strug - ge - te, fie - re pe-ne, fie - re\_

B.C.-Cb.

Ch. Sop. 37

CHIL. pe - ne on - d'io\_ son\_ cin - ta.

B.C.-Cb. tutti violini et hautbois  
tutti i bassi, fagotti e cembali

Тема цього розділу починається з сопрано, але в 47-му такті знову з'являється шалюмо. Перші чотири такти гармонічно прості і, як новий прийом, Йосиф I використовує паралельні октави між першою і другою долями. Низхідна мелодична лінія в шалюмо підкреслює виклад музичного матеріалу в 48-му такті, коли сопрано співає *cada estinta* (впадаючи у небуття). У 49 такті відбувається різка зміна на *a-moll*, і дисонанс виникає, коли підвищений сьомий ступінь в басу на третю долю співпадає з нотою *re*

в шалюмо, нагадуючи слухачеві печалі Чілоніди. У 51–52 тактах відбувається низхідний хроматичний рух мелодичної лінії в шалюмо до слова *cada estinta* і закінчується на сильній долі. Проте нота сі бемоль' є досить слабкою, малозвучною у виконанні на шалюмо. Її використання є аналогічним до 8-го такту, коли слабка нота була розміщена на сильній тривалості, намагаючись, можливо, за допомогою різниці в тембровому забарвленні, передати зміст тексту. Тембр цих нот дає відчуття делікатності.

Стрибок угору на септиму в сопрано у 53-му такті, який Йосиф I використовує для позначення кульмінації цього розділу, супроводжується низхідним і нерозв'язаним зменшеним сьомим ступенем у шалюмо в 54-му такті. Аналогічно використовується шалюмо у 37 такті. *Соль-дієз'* у 54-му такті в шалюмо є дуже складною нотою для виконання, тому що це вимагає делікатної половинно-отвірної техніки у правій руці. Тим більше важко через його розміщення на сильну тривалість такту. Йосип завершує цей розділ так само, як розділ у ля мажорі, з шалюмо і сопрано в терцію.

Найважчим для виконавця на шалюмо є 57 такт. Половинно-отвірний *соль-дієз'* відразу ж слід замінити на *фа'*, що є надзвичайно складно. Щоб закрити отвір і заграти ноту *фа'*, яка використовує всі пальці, потрібно застосувати техніку скатування з третього пальця правої руки. Найбільш складним є виконання ноти *мі*, яка практично недоступна для виконання на інструменті одразу після ноти *фа'*. Єдиним способом, що дозволяє заграти цю ноту, є використання коліна, щоб прикрити дно інструмента і в такий спосіб досягнути переходу від *фа'* до *мі'*. Хоча у ХУІІІ столітті це було звичайною практикою, однак при застосуванні цього прийому у даному випадку звучання шалюмо багато втрачає, оскільки розриває лінію і добре не узгоджувалось із звучанням інших інструментів. При виконанні *tutti* в таких випадках зазвичай виконавці намагалися пропустити звук *мі'*. Остання складність для шалюмо в цій арії міститься в завершенні рітурнелю в 59 такті з *соль-дієзом'* на першу тривалість такту. Як зазначалося вище, це є

надзвичайно важка нота для виконання на шалюмо. Очевидно, виконання цього місця вимагало щоденної практики. Лише в цьому випадку трель з *ля'* на *соль-дієз'*, не стане прикрою перешкодою для виконавця.

## 2.2. Партії шалюмо в оперних творах Й.Й. Фукса

Творчий спадок австрійського композитора і теоретика Йоганна Йозефа Фукса (1660–1741) є багатогранним. Його церковна музика продовжує традиції старого контрапунктичного стилю. В оперній творчості він виступав як найяскравіший представник австрійського Бароко, поєднуючи віденську традицію із досягненнями неаполітанської оперної школи. В інструментальних творах Фукса відчутний потужний вплив творчості Антоніо Кореллі. Його найвагомим внеском в музичну освіту став посібник з контрапункту «Шлях до Парнасу» (*Gradus ad Parnassum*, 1725).

Фукс використовував шалюмо у своїх творах більше, ніж будь-хто з його сучасників в Відні. Завдяки своїм темброво-колористичним властивостям, шалюмо став його найулюбленішим облігатним інструментом, зокрема в камерних операх. Однак, у великомасштабних творах він його не використовував. До інструментального складу його п'єс, крім шалюмо, зазвичай входили два фагиоти, труби, чембало та віоли да гамба. Іноді шалюмо поєднувався виключно зі струнними, або лише з духовими. Фукс використовував шалюмо в більш різноманітних тональностях, ніж будь-хто інший з композиторів того часу. Здебільшого він використовував шалюмо в мінорних тональностях, які допомогли відтворювати ніжний, або сумний чи похмурий характер. Зокрема, для втілення мрійливого, ніжного характеру Фукс поєднував звучання шалюмо з флейтою, віолою д'амур або торбою [26, с. 151-152].

Композитором створено дев'ять камерних опер, в яких використовується шалюмо. З них принаймні, шість засновані на

міфологічних сюжетах. Його опера «Юнона» (1725) була однією з шести, де шалюмо використовується тільки в сольних облігатних партіях.

В арії Юнони «*Tutto il bel vorrei raccolto*» шалюмо має сольну партію. Арія написана для шалюмо, сопрано і континуо, без участі клавесина. Ця арія *Da Capo* починається в сі-бемоль мажорі, модулює до фа мажору в 10 такті, а потім назад в сі-бемоль мажорі в 21, з частими модуляціями від домінанти до тоніки. У розділі А є дві теми. Перша звучить в партії шалюмо протягом двадцяти тактів і повторюється партією сопрано на її вступі в 36 такті. Друга тема починається в 21-му такті і триває протягом п'ятнадцяти тактів. Початок теми частково нагадує 27 такт. Усюди в цьому розділі гармонія і контрапункт прості, мелодія легка і в деяких місцях орнаментована. З точки зору виконання на шалюмо, єдині труднощі виникають при аплікатурному перехрещенні від *сі-бемоля'* до *ля'* (такти 9-10, 25-26) і від *мі-бемоля'* до *ре'* (такти 23-24). Пасажі, які містять *ля – сі-бемоль'* (11-й такт), також важко виконувати через нестабільність звучання цих нот на шалюмо.

Найскладнішим моментом для виконавця на шалюмо є 21-й такт, де є трель від *мі-бемоля''* до *ре''*. Трель з *мі-бемоля'* є вкрай незручною, так що треба почати трель на *мі-бемолі'*, а потім трель з *мі''* до *ре''*. Через темброві особливості інструмента, якщо заграти трель швидко, вухо не почує, що замість *мі-бемоля''* почало звучати *мі''*:

Фукс, “*Tutto il bel vorrei raccolto*,” такти 1-28

### GiuNone Placata

Fux

senza cembalo

В 36-му такті вступає сопрано. Фукс імітує цю тему в партії шалюмо у 40-му такті:

Фукс, , “Tutto il bel vorrei raccolto,” 29-55 такти

GiuNone Placata

Tutto il bel vorrei -

- rac - col to nel mio vol to nel mio vol to - come ho

in - sen tut - to l'amor - - - come ho in - sen tut - to l'amor

потім в 46-му такті і повторює в 48-му, в партії шалюмо. Фукс використовує мотив, що з'являється в одній з двох форм. Він використовує його в різних ритмічних модифікаціях: дві четвертні ноти з подальшим пунктирною

чверткою і одну восьму, або дві четвртні ноти після чого – чотири рази ВОСЬМИМИ :

Фукс, “Tutto il bel vorrei raccolto,” такти 56 – 80

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 56-60) is marked 'GuiNone Placata' and includes a vocal line with lyrics 'tut - to tut - to tut - to l'amor - come ho' and a basso continuo line. The second system (measures 61-65) includes a vocal line with lyrics 'in - sen - tut - to l'amor - tut - to il bel - vorrei -' and a basso continuo line. The third system (measures 66-70) includes a vocal line with lyrics 'rac - col - to nel mio vol - to come ho in - sen tut - to' and a basso continuo line. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a basso continuo line.

Це відбувається в 46-му, 51-му, 63-му, 78-му і 93-му тактах, де шалюмо грає у контрапункті (51, 63 і 93 такти) або імітацією (46 і 78 такти), до цього мотиву. З 59 до 61 такту, він використовує голос і інструмент в гомофонному звучанні на слово *tutto*, яке звучить як зітхання. Тільки він використовував гомофонію між двома голосами в цьому творі. Закінчується розділ каденцією з поверненням початкової теми в партії шалюмо.

У наступній частині арії тематичний матеріал початку (A-dur) викладений у *g-moll*, розпочинається в партії сопрано і повторюється в імітаційному дуєті з шалюмо (такти 105 і 109).

## Фукс, Юнона "Tutto il bel vorrei raccolto," 107 – 129

GuiNone Placata 5

107  
rei l'ogget - to e il - dil - et - to ch'allor -

115  
sol sa rei l'ogget - to e il - dil - et - to sarei l'ogget - to -

123  
e il dil - etto de' tuoi - sguar - di de' tuoi sguar - di e del tuo

Тематичним матеріалом для контр-мелодії в партії шалюмо в 119 такті є початок арії, але у нисхідному русі (такти 119-125), що надає їй сумного характеру. Фінальна частина (*sol sarei l'oggetto e il diletto*) починається у 139-му такті, на цей раз в ре-мінор: Фукс, Юнона, "Tutto il bel vorrei raccolto," такти.138-152

GuiNone Placata 6

130  
cor

138  
sol sarei l'ogget - to e il di - let - to de tuoi sguar - di

146  
e del tuo cor e del tuo cor

Da Capo

Мелодична лінія рухається по звуках ре-мінорної гами і пасажними закінченнями з мелізмом на слові *serçe* (з 147 по 148 такти). Це призводить до кульмінації цього розділу, з завершальним стрибком на септіму в партії голосу на домінантовому акорді в 149-му такті. Розділ закінчується спокійно в ре-мінорі, перед тим, як повернутися до розділу в *A-dur*.

Колін Ловсон зазначає, що більшість віденських творів за участю шалюмо написані в повільному темпі або позначені ремаркою *Affettuoso*. Він знаходить, що ця арія є винятком, називаючи її «стилізованим гавотом» [15, с. 87]. Звичайно, тут спостерігається деяка подібність. Твір написано в розмірі 2/4 і містить багато пунктованих ритмів – четвертними і вісімками. Він також має пасажі восьмими нотами. Німецький теоретик і вчений Йоганн Маттезон зазначав, що одні стверджують, що гавот є радісним твором, а інші вважають його пасторальним танцем, вишукано приємним і без крайніх емоцій. [17]. Це визначення, у повній мірі відноситься до простих і елегантних творів Йогана Йозефа Фукса.



## ВИСНОВКИ

Отже, шалюмо – попередник кларнета – існував в народному інструментарії Центральної Європи ще з доби Середньовіччя. В описах та малюнках з музичних трактатів та енциклопедій XVII – XVIII ст. подані різні за конструкцією інструменти. Якщо автори цих робіт однотайні в тому, що шалюмо являє собою циліндричну трубку з одинарним надрізним язичком, то у визначенні інших його ознак є суттєві розбіжності.

У добу Бароко існувало чотири різновиди інструментів різних розмірів і діапазонів, які утворювали родину шалюмо: сопрано (фа'-до<sup>'''</sup>), альт (або кварта) (до'-фа<sup>''</sup>), тенор (фа-сі-бемоль'), і бас (до-фа'). У такий спосіб компенсувався їх обмежений діапазон. Окремим різновидом шалюмо був *шалюмо д'амур*. Цей інструмент мав такий же діапазон, як шалюмо-альт і використовувався в якості нижнього сопранового інструменту багатьма композиторами. Одним із перших цей інструмент використав Йоганн Християн Бах в опері «*Temistocle*» (1772)

Відомості про репертуар для шалюмо містяться у двох нотних каталогах, виданих на початку XVIII ст. Це – нотний каталог творів Й.П. Дре «*Фанфари та інші мелодії для шалюмо Й.П.Дре*» (Амстердам, 1706) та Джона Волта «*Четверта закінчена книга для Мок Труби*» (Лондон, 1706).

Використання шалюмо в оркестровій музиці датується початком XVIIIст. Великий внесок у репертуар шалюмо-сопрано зробили італійські та австрійські композитори, які у різні часи працювали у Віденській капелі. Період з 1640 по 1740 рр. був часом розквіту австрійського Бароко і домінування італійських музикантів, художників, архітекторів та літераторів. У цей період при дворі Габсбургів працювали Джованні Бонончіні, Антоніо Кальдара та Франческо Конті. Кожен з цих авторів доволі часто використовував у своїх партитурах шалюмо-сопрано у якості солюючого і ансамблевого інструмента.

В операх Бонончіні віденського періоду унікальним є інструментальний склад що супроводжує окремі арії. Супровід складається виключно із духових інструментів (два гобої, шалюмо і фагот; шалюмо, флейта і фагот; дві флейти і фагот; шалюмо і два фаготи). Якщо характер музики був пісенно-танцювальний, то перша партія надавалась зазвичай гобою, а в моменти, коли супровід потребував інтимного звучання, наприклад, у монологах, використовувався шалюмо. Залучення Бонончіні шалюмо є високим зразком відповідності тексту, настрою і характеру образу.

А.Кальдара був майстром хроматичного письма і одним з небагатьох композиторів, хто використовував тональність, метр, темп, орнамент, і мелодію в якості засобів для відображення тексту. Хоча це було поширеним явищем у той період, багато з його новацій відрізняють його стиль письма інших композиторів, зокрема, у використанні темброво-колористичних засобів партій шалюмо.

Партії шалюмо в творах Ф.Конті свідчать про обізнаність композитора з потенціальними можливостями інструмента (на відміну від багатьох його сучасників). Він сміливо використовував технічні та темброво-колористичні можливості інструмента.

Великий вплив на композиторську творчість Йосифа Габсбурга мали Джованні Бонончіні та Алессандро Скарлатті, впливи останнього найбільш яскраво помітні в небагатьох композиціях імператора що збереглися до нашого часу. Це вставні номери до опер та музично-драматичних вистав.

Композитор використовує два різні за діапазоном шалюмо – сопрановий і басовий для створення атмосфери трагічності і смутку. З виконавської точки зору партії шалюмо-сопрано є надзвичайно складними.

Й.Фукс використовував шалюмо у своїх творах набагато більше, ніж будь-хто з його сучасників у Відні. Завдяки своїм темброво-колористичним властивостям, шалюмо став його найулюбленішим облігатним інструментом, зокрема в камерних операх. Композитор писав для шалюмо в більш

різноманітних тональностях, ніж будь-хто інший з композиторів того часу. Переважно це були мінорні тональності, які допомогли відтворювати ніжний, або сумний чи похмурий характер.

Завдяки надзвичайним тембровим якостям різновидів шалюмо та майстерністю, з якою композитори створювали музику для нього, цей інструмент у добу Бароко став одним із популярних як серед виконавців, так і слухачів. Він використовувався у якості сольного облігатного інструмента або в дуеті з іншими м'якими голосами: флейтою, блокфлейтою, віолою да гамба, віолою д'амур і навіть в дуеті з тромбоном. З розвитком і удосконаленням кларнета, який отримав повноцінний діапазон, поліпшену якість звуку та широкий регістр у другій половині XVIII ст. шалюмо поступово виходить з ужитку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В.М. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва : ИОКО РАО, 2000. - 388 с.
3. Благодатов Г. Кларнет. Москва, 1965. 20 с.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1983. В 2-х ч. Ч. 2. 190 с.
6. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах .Москва : Музыка, 1975. 182 с.
7. Antonicek Theophil Vienna: The rise of the imperial Hofmusikkapelle // Grove Music Online [Электронный ресурс].– Режим доступа: URL: <http://www/grovemusic.comproxy.lib.fsu.edu>
8. Baines A. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications, 1991. 138 p.
9. Bennet L. E. *The Italian Cantata in Vienna, 1700-1711*. New York: University Press, 1980.– 250 p.
10. Carse A. *Musical Wind Instruments*. London: Macmillan and Co., Ltd., 1939. 260 p.
11. Fitzpatrick H. Jacob Denner's Woodwinds for Göttweig Abbey // *The Galpin Society Journal*. 1968. No 21 . P.30-45
12. Ford A. Giovanni Bononcini, 1670-1747 // *The Musical Times*. 1970.– No 111/1529, July.– p.670–696
13. Fruchtman Caroline, Fruchtman Efrim, “Instrumental Scoring in the Chamber Cantatas of Francesco Conti,” // *Studies in musicology; essays n*

- the history, style, and bibliography of music in memory of Glen Haydon (1969). – p.215- 245.
14. Gartenberg E. Vienna: Its Musical Heritage . University Park: Pensilvania State University Press, 1968. 125 p.
  15. Gray C. Contingencies and Other Essays.– London: Oxford University Press, 1947. 145 p.
  16. Hoerich E. The Clarinet. London: Yale University Press, 2008.– 230 p.
  17. Lawson C. The early clarinet : a practical guide. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000, xiii, 128 p. : ill. ; 24 cm.
  18. Lawson C. The Chalumeau in Eighteenth-Century Music. Ann Arbor: UMI Reserch Press, 1981.– 80 p.
  19. Little M. E. “Gavotte” // Grove Music Online /Ellis Meridith Little [Электронный ресурс].URL: <http://www.grovemusic.com.proxy.lib.fsu.edu>
  20. Meer J.H. van der “Some More Denner Guesses// The Galpin Society Journal. 1970. No23 (August).– P.110– 118
  21. Mersenni M. Harmonicorum Libri. Paris: Guil. Baudry, 1636. Liber primus. – 166 p.[Электронный ресурс]. Режим доступа URL:[http://books.google.com.ua/books?id=DQNsRZjo5UIC&hl=uk&source=gbs\\_similarbooks\\_c.229](http://books.google.com.ua/books?id=DQNsRZjo5UIC&hl=uk&source=gbs_similarbooks_c.229)].
  22. Rendall F. Geoffrey The Clarinet: Some Notes upon its History and Construction.–London: Ernest Benn Limited, 1957. 260 p.
  23. Rice A. R. The baroque clarinet .Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1992. – 197 p.
  24. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych . Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. 556 s.
  25. Selfridge-Field Eleanor The Viennese court orchestra in the time of Caldara //Antonio Caldara: Essays on his life and times / ed. Brian W. Pritchard.– Aldershot: Scolar Press, 1987.– p. 116-140

26. Fei-Wen S. *Musical Patronage and the Styles of Keyboard Dance Suites during the Reign of the Habsburg Emperors Ferdinand III (1637-1658) and Leopold I (1658-1705)* Shein Fei-Wen. – University of Oregon: University Oregon Press, 1997. – 280 p
27. Weston P. *Clarinet virtuosos of the past.* – London: Hale, 1971. – 292 p., 32 plates, illus.
28. Williams H.W. *Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Music.* Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 1999. 220 p.
29. Wollenberg S. *Vienna under Joseph I and Charles VI // The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740* /ed. George J. Buelow. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993. 450 p.