

**ТРУБА В СИСТЕМІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ  
XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ**

*У статті розглядається процес розвитку та становлення репертуару для труби у системі інструментальних жанрів доби бароко (XVII – перша половина XVIII століть). Окреслено провідні тенденції музично-історичного процесу в проекції на еволюцію темброво-виразових можливостей труби. В ході аналізу високохудожніх взірців автором запропоновано огляд еволюційного поступу європейської інструментальної традиції з акцентом на жанрах сонати і концерту.*

**Ключові слова:** труба, церемоніальна музика, соната, концерт, репертуар.

О. И. ВАРЯНКО

**ТРУБА В СИСТЕМЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ  
XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ**

*В статье рассмотрен процесс развития и становления репертуара для трубы в системе инструментальных жанров музыки эпохи барокко (XVII – первая половина XVIII веков). Определены ведущие тенденции музыкально-исторического процесса в проекции на эволюцию темброво-выразительных возможностей трубы. На примере высокохудожественных сочинений автором предложен обзор эволюционного процесса европейской инструментальной традиции с акцентом на сонате и концерте.*

**Ключевые слова:** труба, церемониальная музыка, соната, концерт, репертуар.

O. I. VARYANKO

**TRUMPET IN THE SYSTEM OF INSTRUMENTAL GENRES OF EUROPEAN MUSIC OF  
THE XVII – FIRST HALF OF THE XVIII CENTURIES**

*In the article have being observed a variable process developing and forming of the repertoire for trumpet in a complicated system of instrumental genres of European music (the XVII – first half of the XVIII centuries). The author has provided an overview of the evolutionary progress of European instrumental tradition, with emphasis on such genres as sonatas and concertos.*

**Key words:** trumpet, ceremonial music, sonata, concert, repertoire.

Останнім часом увагу дослідників-музикознавців привертають питання, присвячені висвітленню естетико-філософських вимірів епохи, стилів і жанрів, взаємодії різних видів мистецтва. Важливою для визначення основних етапів розвитку трубного виконавства є праця Джіроламо Фантіні «*Modo per imparare a sonare di Tromba*» (1638), який перший вводить трубу в концертну практику як сольний інструмент і тим самим відкриває нову добу в розвитку трубного мистецтва.

Наукову та інформативну цінність мають праці Е.Тарра, який досліджує давні трактати, присвячені історії європейської інструментальної традиції та коментують характеристику інструментів трубного сімейства у працях трубачів-композиторів того часу: Чезаре Бендінеллі, Джіроламо Фантіні, Йоганна Ернста Альтенбурга. Автор є не лише виконавцем-трубачем, але й педагогом, видавцем і редактором великої кількості творів для труби, засновником і директором першого в Європі «Музею труби» у Бад-Сьокінгені (ФРН).

Мета статті – висвітлити зміни статусу труби як активного учасника камерно-інструментальної музики та сольного виконавства.

Механізм побудови жанрової системи, особливості її становлення і функціонування у добу бароко визначаються провідними тенденціями розвитку інструментальної музики того часу. В рамках жанру відбувалося зіставлення та взаємодія різних мов, композиційних та драматургічних принципів. Барокові жанри доволі рельєфно увиразнюються та диференціюються за соціальним призначенням та функціонуванням, складом, особливостями лексики тощо. Нерідко виникають жанрові гібриди, що є явищем нормативним і навіть симптоматичним для перехідного часу – Й.-С. Бах іноді називає кантату концертом або мотетом, під назвою «симфонія» також часто-густо фігурують мотети, сюїти, інструментальні п'єси на кшталт токату або фантазій, прелюдії та інтерлюдії [2].

Ще з XI–XII століть ввійшла в обіг традиція використання труби з метою озвучування сигналів. Вже стосовно Середніх віків можна говорити про спеціалізацію духових інструментів у цій царині: вівчарські, мисливські, поштові сигнали стали невід'ємною частиною церемоніального репертуару рогів (валторн), а військові, у тому числі корабельні сигнали були в репертуарі труб.

Спільною цариною для труб і валторн були баштові сигнали. Проте у хронологічному просторі раннього бароко, у виконанні ансамблів мідних духових інструментів з веж лунають не лише сигнали, але й мотиви різдвяних хоралів і гімнів [4]. Поступово співіснування баштової музики з творами піднесено-духовного змісту формують потребу автономізації трубного репертуару; змінюються деякі усталені закономірності інструментального мислення. Значно збагачуються та видозмінюються «сценарії» ритуалів і церемоній, з'являється мисливська, маршова, панегірична музика переможних ходів і святкувань, народжуються нові жанри і форми музикування, ансамблі перетворюються в оркестри, вдосконалюються технічні можливості інструмента.

Між музикою військовою, баштово-сигнальною та церемоніальною існував внутрішній зв'язок. На полі бою трубачі грали не лише сигнали, але й невеликі п'єси – токати. Перед батальними сценами звучали вступні токати або інтради, після (якщо битву виграно) – заключні. Окрім того, часто виконувалися церемоніальні п'єси, які запрошували на подію або озвучували виходи правителя – саме вони називалися інтрадами, або сонатами. Термін «соната» в епоху бароко наділявся різним змістом, щоб відділити музику інструментальну від вокальної. Як висловлюється М. Преторіус, «...слова «соната», або «сонада», застосовуються також для позначення гри на трубі, що запрошує до трапези й на танці» [1, с. 169].

Загалом фактуру ранніх церемоніальних ансамблевих трубних п'єс можна описати так: на тлі двох або трьох низьких педальних нот (квінта або октава із квінтою) звучали фанфари двох партій у середньому регістрі, які були носіями змісту п'єси; фанфари супроводжувалися однією або двома гамоподібними партіями у високому регістрі, які мали декоративне призначення. Щодо форми цих найбільш ранніх зразків ансамблевої трубної музики слід зазначити, що твір розпочинався вступом – інтрадою, яку виконував увесь ансамбль; далі звучав головний розділ, заснований на певному мотиві, що при повторенні варіювався. Цей розділ повинен був розпочинати один виконавець, який був «лідером», а коли приєднувалася решта інструментів, він знаходив моменти для відпочинку, «пауз». Завершувала твір знову інтрада туті.

У виконанні могло брати участь і два ансамблі, розташованих у різних місцях – джерелом такого прийому могла слугувати необхідність просторового розташування двох груп військових або церемоніальних трубачів.

Друга половина XVII – початок XVIII століття – період остаточної стабілізації ролі труби в музично-виконавській практиці, значних змін у її застосуванні: від функцій сигнального, церемоніального інструмента, сформованого в регламентних рамках музичних ритуалів – до досягнення амплуа оркестрового та сольного інструмента. Крім широкого використання в невеликих різнометрових ансамблях, у барокову добу починає формуватися репертуар для солюючої труби, струнних та цифрованого басу. Італійський композитор і трубач XVII століття Джіроламо Фантіні (1600-1675) у Флоренції видає наукову працю, присвячену мистецтву гри на трубі «*Modo per imparare a sonare di tromba*» (1638) [3]. У першій частині збірника розміщено військові сигнали, другу частину складають не лише п'єси

прикладного типу для трубного ансамблю, як це було у його попередників, а й художні твори для труби й акомпануючого одного або кількох інструментів. Композиції, названі Д. Фантіні сонатами, написані для труби й органу (їх у збірнику вісім). Усі вони одночастинні, хоча є присутнім внутрішній розподіл на кілька розділів, дуже коротких, контрастних за темпом і характером музики. Ці невеликі п'єси виконуються підряд, утворюючи своєрідний цикл з восьми частин. Крім того, до сонат можна віднести ще десять творів для труби й не позначеного автором клавешного інструмента, ймовірно, клавесину (чембало). Виняткове значення творів Дж. Фантіні в контексті періоду, коли труба ще не сприймалася поза своєю військово-церемоніальною функцією (з якою безпосередньо пов'язана також її участь у духовно-панегіричному репертуарі), полягає у трактуванні труби не лише як прикладного, але й автономного солюючого, камерно-концертного інструмента.

До числа церемоніальних здобутків доби бароко належать твори австрійця Генріха Ігнаца Франца Бібера (1644-1704), зокрема його Соната *C Major* «*Sancti Polikarpi*». У цій сонаті, написаній для восьми труб, литавр і *basso continuo*, трубні партії перебирають функції двох хорів-антифонів. Характеризуючи цей твір, Е. Тарр пише, що, як звичайно, «через обмеженість натуральних труб модуляційний план цього твору обмежується до і соль мажором. Тому Г.Бібер змушений був виявляти неабияку винахідливість, створюючи яскраві контрасти і досконалу формобудову, використовуючи прийоми остинато та луни» [6, с. 115]. Зазначимо, що литаври композитор приберігає в основному для другої половини сонати й, головним чином, для фінального апофеозу. Ще одним церемоніальним твором Г. Бібера є його Соната *in C* для шести труб, литавр і *basso continuo*, опублікована у 1668 році. Його перу належать також Соната *in F* № X та Соната *in C* № IV для труби, скрипки та *basso continuo*; Соната *ab in B* для труби, струнних і *basso continuo*; Соната *in C* № I та Соната *in C* № XII для труби, двох скрипок та *basso continuo*; Інтрада для 6 труб, литавр та органа; *Balletti ab in C* для двох труб, струнних і *basso continuo* та інші.

Значним внеском у розвиток трубного репертуару є творчість представника чеської композиторської школи доби бароко Павла-Йозефа Вейвановського (бл. 1640-1694). Збереглося не менше двадцяти його творів для труби в ансамблі з іншими інструментами, переважаючий склад яких: дві труби, струнні і *basso continuo*. Це, зокрема, сонати «*Sancti Mauritii*», «*Venatoria*», «*Sonata Natalis*» та інші. У сонатах «*Sancti Petri & Pauli*», «*Vespertina*» і деяких інших творах додаються три тромбони. Іноді композитор обмежується одним тромбоном, з яким він (за участю струнних і *basso continuo*) поєднує одну або дві труби.

Як продовження творчих традицій Г. І. Ф. Бібера та П.-Й. Вейвановського в Австрії виступає Антоніо Кальдар (1670-1736) з Сонатою для чотирьох труб з литаврами, струнними і *basso continuo*. Залучає до церемоніальних творів групу струнних і Карл Генріх Бібер (пом. 1750) – син Г. І. Ф. Бібера. Одночастинна соната для восьми труб, розділених, зазвичай, на два хори, литавр, двох скрипок і *basso continuo* була призначена насамперед для виконання з балконів собору. У ній, на відміну від сонати «*Sancti Polikarpi*», до складу двох трубних хорів приєднано скрипки з *basso continuo*, які становлять ще одну самостійну ансамблеву групу – третій, темброво-контрастний хор. До церемоніальної музики можна віднести й Сонату К. Г. Бібера для чотирьох труб, литавр, двох скрипок і *basso continuo* та Сонату для труби соло, чотирьох труб ріпієно, литавр, струнних і *basso continuo*.

Зародження та розвиток сольного виконавства на трубі пов'язані з італійським містом Болонья. Власне у другій половині XVII ст. це місто посідає чільне місце у процесі становлення інструментальної, зокрема скрипкової музики. Засновником болонської школи є Мауріціо Каззаті (бл. 1620-1677) – священик, органіст і композитор. У 1665 році він публікує 12 сонат ор. 35, серед яких – три для труби, струнних інструментів і *basso continuo*. Деякі сонати мають підзаголовки «*La Capraga*» (№ 1), «*La Bianchina*» (№ 2), «*La Zambecari*» (№ 5).

Поряд з М. Каззаті, творцем жанру камерної сонати для труби, виступає Доменіко Габріелі (1659 – ?1689/90). Відомі принаймні шість його сонат для однієї й сім сонат для двох труб, струнних і *basso continuo*. Власне ці сонати, написані як самостійні концертні твори, невдовзі стали еталоном для інших представників італійської національної традиції (і не лише), які зверталися до цього жанру (Тореллі, Вівіані, Телеман, Вейвановський).

Творчість Д. Габріелі посідає проміжне місце у розвитку болонської школи і є своєрідною сходинкою від його попередників до центральної постаті цієї школи – Джузеппе Тореллі (1658-1709). Твори для труби складають значну частину спадщини цього композитора і, відповідно, призначені для виконання у церкві. П'ятнадцять із них написано для труби соло (включаючи три, які збережені фрагментарно), чотири – для однієї або двох труб, п'ятнадцять – для двох труб (з них вісім залучають партії двох гобоїв), дві – для чотирьох труб (з них одна з гобоями). Більшість тореллівських опусів названі автором «соната» або «симфонія», і лише деякі названі «концертами». Іноді одна і та сама композиція у партитурі має заголовок «концерт», а в партіях – «соната» і «симфонія». Дж.Тореллі, який є ключовою фігурою в становленні жанру скрипкового концерту і розвитку струнного мистецтва у добу бароко, зробив чимало – як у кількісному, так і в якісному відношенні для трубного репертуару. Таким чином, його твори для труби, подібно до скрипкових, є підвалинами інтенсифікації становлення жанру сольного інструментального концерту [5].

Тісний зв'язок з болонською школою помітний у творчості Арканджело Кореллі (1653-1713). Його Соната a4 in D для труби і трьох струнних партій (дві скрипки і бас), видана в 1704 році в Англії, має п'ять частин: урочисте лаконічне Grave, фуговане Allegro, ще одне Grave (без участі труби) і подвійний фінал, який складається з маршового й танцювального розділів.

Поступово головний центр інструментальної музики стає Рим і Венеція, де створюються вершинні здобутки у жанрі трубного концерту, написані А. Вівальді та Т. Альбіноні.

Серед 446 концертів, написаних Антоніо Вівальді (1678–1741), вирізняється Концерт До мажор для 2 труб, струнного оркестру та basso continuo. Обидві сольні партії в цьому творі майже рівноправні (окрім каденційних побудов) та написані в імітаційній формі. Його перу належить також концерт Ре мажор для того ж складу, проте виконується він набагато рідше.

Ще один представник італійського бароко – Томазо Альбіноні (1671–1751) – є творцем Концерту in D для труби, 3-х гобоїв, фагота і basso continuo, Сонати №1 in C для труби, струнних і basso continuo, Сонати №2 in D для труби, струнних і basso continuo. Концерт Т. Альбіноні протягом трьох століть не обходять увагою трубачі різних вікових генерацій, він є окрасою їх репертуару. Смысловий центр знаходимо у першій частині, саме в ній звучить розгорнуте соло труби і дерев'яних інструментів. У другій частині труба робить паузу, а у фіналі яскраво домінує. Широко використовуються в навчальних програмах концерти Т.Альбіноні в перекладі Жана Тільда під редакцією Тимофія Докшицера.

У німецькомовних країнах у жанрі концерту для труби плідно працювала плеяда майстрів – Йоган Самуель Ендлер, Йоган Крістоф Граупнер, Адольф Фрідріх Шнайдер, Йоган Фрідріх Фаш, Георг-Філіп Телеман, Йоган Мельхіор Мольтер та інші.

Серед грандіозної творчої спадщини Г. Ф. Телемана (1681-1767) виділяється своєю віртуозністю та реєстровою складністю Концерт in D для труби, 2 скрипок і basso continuo, виконання якого є обов'язковою умовою багатьох міжнародних конкурсів. Вартий уваги також Концерт in D № 1 для 3 труб, 2 гобоїв, струнних; Концерт in D № 3 для труби, 2 гобоїв, basso continuo; Сюїти in D № 1 для труби, струнних і basso continuo.

Творчість Йогана Фрідріха Фаша (1688-1758) високо цінувалася і була відомою його сучасникам, зокрема Й.-С. Баху, який власноруч переписував деякі оркестрові сюїти співвітчизника. Проте за життя композитора твори не видавались, тому більшість їх була втрачена. Виконання Концерту D мажор для труби, 2-х гобоїв, струнних та basso continuo є серйозним випробуванням фаховості соліста-трубача.

Стилістично творчість Йогана Мельхіора Мольтера (1696-1765) можна віднести до пізнього бароко, галантного стилю та раннього класицизму. Три сольні концерти для труби, струнних та basso continuo написані у пізній період творчості композитора (1750-і роки). На відміну від своїх попередників, Мольтер залучає трубу до всіх частин твору, тим самим руйнуючи традицію «паузування» інструмента у повільних частинах. Композитор створив також ряд інших творів за участю труби: 3 концерти «для чотирьох» – Concerto a 4 № 1, a 4 № 2, a 4 № 3 для труби, 2 гобоїв, фагота; 5 концертів in D для 2 труб, струнних, basso continuo та інші.

Провідна роль у розвитку трубного виконавства доби бароко належить духовним вокально-інструментальним творам, переважно панегіричного характеру: обробкам різдвяних пісень, магніфікатам, «Te Deum», величальним псалмам і мотетам, «Gloria» і деяким іншим частинам мес. Тембровій палітрі цих композицій труби надають особливий блиск, урочистість і величність, зокрема у тутійних епізодах. З 5–7-голосного трубного «хору» церемоніального типу поступово виділяються одна-дві партії, що концертують у регістрі кларіно, які імітують або дублюють вокальні партії, а також виконують невеликі сольні фрагменти. Поряд з ними іноді використовуються й одна-дві партії у більш низькому регістрі.

Активна участь труби в духовних, а іноді й світських вокально-інструментальних творах, є надзвичайно важливим етапом у процесі еволюції трубного мистецтва. Використання труб у вокально-інструментальних духовних творах незабаром стало настільки популярним, що, наприклад, церковний устав Дрездена від 1665 року навіть пропонував складати частини «Kyrie», «Gloria» і «Credo» із трубами й литаврами.

Таким чином, ми бачимо, що вже у першій половині XVII ст. відбулося масштабне й різнопланове впровадження труб у духовну вокально-інструментальну музику, що на кілька десятиліть випередило повноцінне включення труби в оперний оркестр. Таке випередження було підготоване традиціями більш раннього часу, адже вже з початку XVI століття (за сто років до народження опери) трубачі брали участь у виконанні духовно-панегіричного репертуару, про що свідчать виконання «хором» трубачів по черзі зі співаками «Te Deum» («Тебе, Бога, хвалимо») у Відні (1515) та Копенгагені (1537). Однак для поєднання труб з вокалістами й інструменталістами необхідно було, по-перше, щоб труба змогла виконувати хоча б найпростіші мелодії з поступневим рухом, а по-друге, щоб звучання труб було з'єднане зі звучанням інструментального ансамблю, у якому труби, у силу нездатності змагатися з корнетами й тромбонами у виконанні діатонічних і, особливо, хроматичних мелодій, до кінця XVI ст. не брали участь. Ці умови виявилися оптимальними вже на початку XVII ст.

Розвиток техніки виконання у високому регістрі вплинув на композиторське мислення і художні вимоги, оскільки труба була вкрай необхідною авторам для втілення символів земного й небесного, максимального ступеня радості, торжества й могутності, розвиток трубного мистецтва став особливо інтенсивним.

Важко переоцінити роль труби як провідного духового інструмента, здатного збагатити оркестр доби бароко святковістю і величчю звучання. Трубачі-виконавці і композитори прагнули розширити її виразові можливості, залучаючи до змагання зі струнними інструментами й людськими голосами. Розвиток віртуозного начала відбувається паралельно з розвитком вокальної техніки. Від трубача вимагалася не лише швидкість і легкість у віртуозних пасажах, але й співучий звук, який повинен наближатись за м'якістю й красою до людського голосу.

Центральна постать доби бароко – Йоганн-Себастьян Бах (1685–1750) – застосовував трубу в 35 кантатах та інших великих вокально-інструментальних творах, зокрема – в «Магніфікаті», «Різдвяній», «Пасхальній» ораторіях, «Високій месі» h-moll тощо. Найбільш відомим та складним для виконання твором для труби і дотепер залишається Другий (1721) з шести Бранденбурзьких концертів, написаний Бахом в Кетенський період. Концерт належить до жанру *concerto grosso*, де композитор майстерно репрезентує солуючі інструменти у різних комбінаціях. Бах використовує трубу в даному творі у нетрадиційному для цього інструменту строї «F». Типовою рисою для багатьох концертів доби бароко за участю труби є її «паузування» у повільній частині – це стосується і Другого Бранденбурзького концерту. Цей твір і донині займає виняткове місце в трубному мистецтві.

Доробок для труби ще одного «велетня» бароко – Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) – є надзвичайно широким та багатоплановим. Він залучає трубу до 22 своїх опер (з 40-ка) та 18 ораторій (з 30-ти). До найбільш відомих репертуарних трубних творів Майстра належить Сюїта in D для труби, струнних та *basso continuo*. Кульмінацією піднесено-святкової царини трубного репертуару є «Музика на воді» та «Музика феєрверку». Обидві сюїти вражають масштабністю та широтою мислення і розраховані на участь багатьох виконавців. Так, у прем'єрі «Музики феєрверку», приуроченому акту заключення Аахенського миру у Лондоні (1749), брали участь

40 трубочів, 20 валторністів та 8 литавристів. І дотепер існує традиція виконувати ці два цикли при урочистих подіях у країнах Західної Європи.

Поряд з побутуючими у цей період жанрами канцони, річеркара, фантазії, танцювальних або програмних п'єс, окремих або об'єднаних в сюїти обробок популярних пісень, інструментальних імпровізаційних жанрів (токати, прелюдії), виникають нові барокові жанри: увертюра (не лише оперна, але й як перший номер у месгах і сюїтах), симфонія, соната, концерт. При цьому доводиться виокремлювати жанр у сучасному його розумінні від ще не сформованих, не уніфікованих композиторських позначень, коли одним і тим самим терміном позначалися і одночастинні п'єси, і сюїти, і увертюри, і концерти. До цього слід додати і кристалізацію на межі Ренесансу й бароко принципу концертування.

Репрезентація панорамної картини еволюційного розвитку репертуару для труби з опорою на широкий спектр провідних жанрів (від військових і церемоніальних п'єс – до концертів, від камерних сонат для труби й органа – до помпезних оркестрових сюїт та інтрад для ансамблю труб, а згодом і однієї або двох концертуючих труб) дозволяє констатувати, що труба була активним інспіратором становлення класичної системи жанрів інструментальної музики, представлених оперними та кантатно-ораторіальними творами, а також увертюрами, сонатами, концертами. Цей період (друга половина XVII – початок XVIII ст.) став «золотою добою» осягнення трубою сольо-концертного амплуа.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / [ред. В. Шестаков]. – М.: Музыка, 1971. – 687 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Классика–XXI, 2002. – 304 с.
3. Fantini G. Modo per imparare a sonare di tromba. Frankfurt / G. Fantini; [eng. trans. by Edward H. Tarr]. – Facsimile ed. 1638. – Nashville, 1976. – 178 p.
4. Smithers D. The music and history of the baroque trumpet before 1721 / D. Smithers. – London: Novello, 1973. – 350 p.
5. Tarr E. H. Giuseppe Torelli as a composer for trumpet / E. H. Tarr; [вступна стаття до нотного видання «G. Torelli. Sonata in D (G. 6)»]. – London: Musica Rara, 1975.
6. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing / E. Tarr. – Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 1999. – Vol. I. – 128 p.

УДК 78.421

І. В. БАБАК

### ПРОБЛЕМА ГРИ А PRIMA VISTA У ТВОРАХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

*У статті проаналізовано особливості гри а prima vista творів Ф. Шопена, розкрито основні принципи подолання труднощів читання з аркуша у цих творах та виявлено фактори, які впливають на успішність цього процесу.*

**Ключові слова:** *проблема гри а prima vista, стиль, жанр, фактура, ритмічні формули.*

І. В. БАБАК

### ПРОБЛЕМА ИГРЫ А PRIMA VISTA В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

*В статье проанализированы особенности игры а prima vista произведений Ф. Шопена, раскрыты основные принципы преодоления трудностей чтения с листа в этих произведениях и выявлены факторы, влияющие на успешность этого процесса.*