

УДК 78.461

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-01>

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ БАРОКОВОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ТРУБИ СУЧАСНИМИ ВИКОНАВЦЯМИ: ІСТОРИЧНИЙ, ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ТА ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ РЕ МАЖОР ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА)

Олександр Баклаженко – старший викладач кафедри духових інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0007-3245-4372>

Трубне виконавство посідає важливе місце в європейській музичній традиції, формуючи самобутній пласт як композиторської, так і інструментально-виконавської культури. Ця сфера отримала значне наукове висвітлення у вітчизняному та світовому музикознавстві, а також у методичних розробках. Водночас більшість досліджень акцентує увагу на розвитку симфонічного мистецтва з періоду класицизму до сьогодення, що зумовлює потребу в поглибленому аналізі докласичного трубного репертуару. Сучасні виконавські тенденції сприяють розширенню репертуару за рахунок адаптації барокових творів до технічних можливостей сучасних інструментів, що відкриває нові перспективи як для концертної практики, так і для професійної підготовки трубачів. У зв'язку з цим дослідження специфіки виконання барокового репертуару на сучасних трубах є актуальним як у музикознавчому, так і в педагогічному аспекті.

Вивчення трубного виконавства доби бароко в українському музикознавстві залишається недостатньо розробленим напрямом. Водночас у західноєвропейській та світовій музикознавчій думці мистецтво трубного виконавства, зокрема його розквіт у барокову епоху, стало предметом численних фундаментальних досліджень. Задля глибшого дослідження барокового та ранньокласичного репертуару для труби в контексті сучасних виконавських і педагогічних викликів у статті здійснено аналіз Концерту для труби Ре мажор Леопольда Моцарта, розглянуто особливості його виконання видатними солістами, такими як Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гарденбергер, а також проведено авторський виконавський і методичний аналіз.

Ключові слова: барокова труба, історичне виконавство, Леопольд Моцарт, музична інтерпретація, концерт для труби, методика навчання, Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гарденбергер.

Актуальність теми дослідження. Композиторська і виконавська творчість для труби становить вельми істотний сегмент музичної культури, який має тривалу історію у європейському мистецькому просторі, отже, отримав належне наукове висвітлення як в українському, так і в світовому музикознавстві та методичній літературі. Однак найчастіше цей напрям висвітлений у контексті здобутків симфонічної музики від епохи класицизму і до наших днів, а також становлення труби як сольного інструмента в цей період. Втім, виконавська практика сучасності ставить нові репертуарні виклики, зокрема завдяки різноманітним перекладенням з'являється можливість усе частіше виконувати твори доби бароко не на трубах кларіно, а на сучасних інструментах. Це сприяє не лише збагаченню концертних програм, але й багатогранному становленню майбутніх виконавців. Отже, аналіз докласичного репертуару для труби є актуальним як із дослідницької, так і з дидактичної точки зору.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження функціонування труби в епоху бароко в українському музикознавстві досі залишаються не надто численними, лише останніми десяти-

літтями з'явилися цінні напрацювання Валерія Посвалюка [1], Богдана Мочурада [2], Олега Вар'янка [3], Петра Вакалюка [4], Віктора Слупського [5]. Натомість у західноєвропейській та, ширше, світовій музикознавчій думці зацікавлення мистецтвом трубного виконавства загалом та першим етапом його особливого злету в добу бароко зокрема спричинило появу низки фундаментальних праць, зокрема авторства Едварда Тарра [6] Рейне Далквіста [7], Фрідгельма Кайма [8], здобутки котрих уповні використані й у нашому дослідженні.

Метою статті є актуалізація здобутків барокового та ранньокласичного репертуару для труби в умовах інтерпретаційних та дидактичних викликів сьогодення. Для досягнення цієї мети було як приклад вибрано сучасне перекладення Концерту для труби Леопольда Моцарта, проаналізовано як сам твір, так і його різноманітні інтерпретації такими видатними солістами нашого часу, як Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гакенбергер, а також здійснений власний виконавський та дидактичний аналіз.

Виклад основного матеріалу. На початку XVII століття в естетичній ситуації становлення

нового стилю епохи – бароко – відбувається процес утвердження труби в музичному мистецтві. Виключно прикладні якості інструмента (сигнальні, у воєнному та міському побуті) перестають відігравати панівну роль у його рецепції. Як слушно відзначає український дослідник еволюції концерту для труби Богдан Мочурад, «спочатку нові семантичні повноваження інструмента не відрізнялися різноманітністю, обмежуючись виконанням військових маршів під час урочистих ходів, та й в оперних партитурах спроби відійти від традиційної сигнальної функції труб впроваджувалися доволі повільно. Кристалізується новий стиль гри, що отримав назву «кларіно» (від латинського *clarus* – «ясний») і базувався переважно на тембрових особливостях верхньої частини натурального звукоряду» [9, с. 5].

Значення стилю «кларіно» в трубному виконавстві можна порівняти із значенням стилю бароко в європейському мистецтві загалом: його утвердження означало кардинальну зміну естетичних пріоритетів, становлення нових жанрів та форм і переосмислення художньої картини буття як такої. Як пише один з провідних дослідників та пропагандистів історичної труби Едвард Тарр (Tarr), для того аби посісти належне місце в мистецькій (а не лише прикладній) сфері музики, виконавці на трубі доби бароко мали розвинути дві нові техніки: тихішого звучання і чистішого звучання (звести до мінімуму «нечисті» натуральні звучання) [6, с. 58]. Процес розвитку цих двох найважливіших моментів припав на 1600–1750 роки, але в різних національних школах відбувався по-різному.

Саме Австрія стала тим ареалом, де труба як інструмент доволі швидко і активно опановує дві нових сфери функціонування – музику церковну і музику придворну. Це було пов'язано з низкою об'єктивних обставин. Перша з них – винятково інтенсивний розвиток Віденської придворної капели (*Die Wiener Hofkapelle*) за часів панування Фердинанда II (1619–1637), Фердинанда III (1637–1657) і особливо Леопольда I (1657–1705). Останній, як відомо, сам був захопленим поціновувачем музичного мистецтва і навіть композитором [10, с. 78]. З іншого боку, не менш активно починає розвиватися музичне середовище при єпископських резиденціях, передовсім у Зальцбурзі та Кремзирі.

У XVII столітті при дворі Габсбургів діяла ціла низка запрошених видатних італійських композиторів, таких як Марк Антоніо Честі (*Cesti*), Марк Антоніо Дзіані (*Ziani*), Антоніо Кальдара (*Caldara*). Зважаючи на те, що саме тоді в Італії

набувають становлення нові жанри, цей факт є важливим і в контексті представленого дослідження. Адже поруч з оперою, як найвищим іновативним утіленням бароко, саме в Італії починає розвиватися жанр інструментальної сонати обидвох барокових типів (*da chiesa*, тобто церковна соната, і *da camera* – світська). На їх основі вже незабаром виникне одне з вершинних явищ інструментальної музики доби бароко – концерт.

Поруч із запрошеними музикантами саме в цей час у Австрії формується і потужна генерація національних композиторів, серед яких треба згадати такі імена, як капелмейстер Віденської придворної капели Генріх Шмельцер (*Schmelzer*, 1623–1680) та Павел Йозеф Вейвановський (*Vejvanovský*, 1639–1693) у Кремзирі (чеське місто Кромериж). За походженням чех П. Вейвановський народився і прожив більшу частину свого життя на батьківщині, тому можемо лише опосередковано віднести його до австрійської традиції, але й історично, й естетично П. Вейвановський виявляється найбільше їй підпорядкованим. Вочевидь, схиляється до цієї думки і український дослідник Олег Вар'янюк, поєднуючи у своїй дисертаційній праці огляд становлення австрійської та чеської сонати для труби в одному підрозділі (а не австрійської та німецької, як низка інших дослідників) [3, с. 84].

Особливість і композиторської, і виконавської діяльності П. Вейвановського полягає передовсім у тому, що він – чи не єдиний у своїй генерації австрійських придворних музикантів доби бароко – був насамперед трубачем, піднявши мистецтво гри на цьому інструменті до цілковито нових якостей. Дослідники одностайні в думці про те, що рівень творів самого П. Вейвановського не є співмірним з композиціями інших його сучасників, котрі приділяли увагу трубі [11], зокрема Г. Шмельцера чи Антоніо Берталі. Також твори Генріха Ігнаца Франца Бібера, ментора П. Вейвановського, котрого він змінив на посаді капелмейстера єпископської капели Карла II фон Ліхтенштайн Кастелькорн у Кремзирі, відрізняються вищим естетичним рівнем. Однак історичний здобуток П. Вейвановського полягав передовсім не в поповненні репертуару, а в утвердженні труби як сольного віртуозного інструмента.

Вершинним внеском австрійських композиторів до барокового репертуару для труби є, безсумнівно, сонати Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (*Biber*, 1644–1704).

Як бачимо, всі згадані композитори умовно «доконцертного» етапу у німецькомовних країнах фактично належали австрійській музичній куль-

турі. Це підкреслено й у низці інших поважних досліджень: «Період між 1750 і 1800 роками був водночас і розквітом, і занепадом мистецтва гри на кларіно. Передовсім в Австрії, але також і в Німеччині, були створені твори, які досягли надзвичайних висот і вимагали від трубачів найвищого ступеня віртуозності» [12].

Ця тенденція зберіглася і на етапі становлення трубного концерту. Один з найвидатніших сучасних дослідників трубного мистецтва Фрідгельм Кайм (Keim) у своїй знаковій «Великій книзі труби» наводить перелік найбільш визначних барокових концертів для труби, де з-поміж 30 композиторів майже третина так чи інакше належить музичній культурі Австрії: від італійця Антоніо Кальдари чи німця Фердинанда Тобіаса Ріхтера (Richter), тісно пов'язаних упродовж цілого творчого життя з Віденською придворною капелою, до згадуваних уже П. Вейвановського, Г.І.Ф. Бібера чи також і таких композиторів, як Леопольд Моцарт (Mozart), Йоганн Йозеф Фукс (Fux), Георг Ройтер-мол. (Karl Georg von Reutter d. J.) та Міхаель Гайдн (Haydn) [8, с. 44–45].

Таке розмаїття репертуару було б немислимим без відповідної виконавської школи. Історичні дослідження зберегли для нас імена найвідоміших виконавців на трубі тієї епохи. Це насамперед Йоганн Гайніш (Heinisch, 1706–1751), котрий прославився при дворі австрійського монарха і, як припускають вчені на основі свідчень сучасників, був найбільшим віртуозом свого часу. З думкою про виконавські можливості Й. Гайніша написані концерти високої складності Й.Й. Фукса та Георга Ройтера-мол.

Іншими відомими при Віденському дворі трубачами були вчитель Й. Гайніша Франц Антон Кюффель (Küffel, 1712–1754), Франц Йозеф Голланд (Holland, 1687–1747), Фердинанд Вайдліх (Weidlich, 1719–1758) та Йоганн Ернст Байер (Bayer, 1715–1773). Натомість учні Й. Гайніша стали причетними до формування трубної школи при Зальцбурзькій капелі. Тут передусім потрібно згадати Йоганна Каспара Кестлера (Köstler, ? –1795) та його учня Йоганна Андреаса Шахтера (Schachter, 1731–1795), Зальцбурзького придворного трубача, письменника і друга родини Моцартів [13]. Саме для Й.А. Шахтера написав свій Концерт для труби, який докладніше розглянутий у цій статті, Моцарт-батько.

Йоганн Георг Леопольд Моцарт (1719–1787) увійшов до історії музики передусім як видатний педагог, чия «Школа гри на скрипці» (Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756) стала дороговказом багатьох поколінь. Цілковито

присвятивши себе вихованню, розвитку і промоції свого геніального сина, він назавжди залишився в його тіні як композитор. Утім, творча спадщина Леопольда Моцарта є цікавою і багатогранною. Альфред Баумгартнер (Baumgartner) підкреслює, що вона перш за все свідчить про його високу освіченість, отже, у ній наявні впливи багатьох стилів і шкіл – бароко, раннього класицизму, віденської, мангаймської, південно- та північно-німецької, а також італійської шкіл. Особливістю творчого методу Л. Моцарта є його тяжіння до ілюстративності, він часто використовував такі рідкісні музичні інструменти, як волинка, колісна ліра, мисливський ріг, дзвіночки, нагаї та пістолі для досягнення позамузичних ефектів у суто бароковій традиції.

Творча спадщина Л. Моцарта, яка дійшла до наших днів, є доволі об'ємною: це 28 симфоній, численні дивертисменти, серенади, а також концерти для флейти, фаготу, труби і двох валторн. З-поміж симфоній найбільш часто виконуваними стали «Весілля селян», «Музичне катання на санчатах», *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia* та «Дитяча», хоча авторство останньої досі встановлено не до кінця – її часто приписують Йозефу Гайдну [14, с. 217]. Натомість численні духовні твори Л. Моцарта – меси, ораторії, кантати – досі залишаються здебільшого в рукописах.

Активний творчий період Л. Моцарта збігається з роками його служби в капелі архієпископа Зальцбурзького, котрий тривав з 1743 по 1762 роки, тому твори мають часто прикладний характер: не лише духовні, але й інструментальні композиції були розраховані на виконання під час богослужінь, що часто впливає на їхню структури та тривалість звучання. Пізніше музикант повністю присвятив себе промоції свого геніального сина, часто всупереч бажанням останнього, отже, зменшилась і його творча активність.

Концерт для труби з оркестром Ре мажор був написаний Леопольдом Моцартом у 1762 році. За своєю структурою та складом це один з останніх взірців пізньобарокового концерту для труби в австрійській традиції. Концерт, на відміну від ранньокласичних тричастинних взірців із характерним чергуванням темпів «швидко – повільно – швидко» усе ще складається лише з двох частин: *Adagio* та *Allegro moderato*, тим самим демонструючи свій питомий зв'язок з безпосередніми попередниками, сонатами *da chiesa* та *da camera*, які, як уже зазначалося вище, в історичному процесі зазнали редукції та змішання частин, особливо після сонат за участі труби Г.І.Ф. Бібера.

Беручи до уваги той факт, що перша частина аналізованого Концерту є повільною, а друга швидкою, можемо припустити, що прототип «церковної» сонати в цьому разі все ж таки залишився переважаючим. Загальна кількість тактів першої частини – сімдесят дев'ять (без урахування каденції *ad lib.*), другої частини – сто двадцять вісім. Солюючи трубу супроводжує оркестр у складі двох валторн, груп першої та другої скрипок і *basso continuo* (віолончель, контрабас і клавесин). Рукопис твору зберігається в Баварській державній бібліотеці в Мюнхені, а за основу сучасних інтерпретацій зазвичай беруть перше відоме видання концерту у XX столітті – «паризьке», опубліковане в Парижі 1972 року у видавництві Жерара Бійодо (Gérard Billaudot) [15]. В цьому виданні також наведено вісім різних каденцій для першої частини.

З точки зору форми Концерт все ще зберігає питомі ознаки староконцертної форми з типовим чергуванням риторнелів тутті та соло і так званих інтермедій. Водночас саме на цьому прикладі вже увипуються риси нового – ранньокласичного – стилю, передусім у тематичних побудовах. Вступний оркестровий риторнель тривалістю 16 тактів побудований фактично на матеріалі головної теми. Це період повторної будови з розширенням за рахунок секвенцій другим реченням і зв'язуючою шеститактовою інтермедією. Як відзначають дослідники, «головна тема першої частини легка і граційна, збігає октавою догори, тоді спадає до початкового звуку і знову повторюється, втім, лише до половини. Після секвенції в солюючій труби знову вступає оркестр, втім, труба не втрачає свого значення в жодному розділі» [14, с. 218].

І справді, задекларована оркестровим риторнелем головна тема проводиться в партії солюючої труби, отже, цілий розділ набуває значення «подвійної експозиції», котра вже незабаром запаує в європейському інструментальному концерті доби класицизму. Друга, умовно «побічна» тема солюючого інструмента контрастує за настроєм з основною і витримана в тональності домінанти.

Завершується «експозиція» першої частини шеститактовою інтермедією на основі головної теми. Таким чином, вона виконує функцію узгодження експозиції, розробкову функцію а також модуляцію з домінантової тональності в основну перед «репризою».

Як і в більшості концертів, каденція розміщується перед закінченням першої частини. В ній соліст покликаний продемонструвати не лише свою інтерпретаційну майстерність, але й, згідно

барокової традиції, імпровізаційну – здатність по-своєму прочитати та опрацювати теми твору.

Друга частина концерту є контрастною за темпом (*Allegro moderato*) та настроєм, однак аналогічною за побудовою. Вона відкривається двадцятивосьмитактовим оркестровим вступом-риторнелем, в якому головна тема викладена в основній тональності Ре мажор. Вступ готує партію труби, яка підхоплює тему в незмінній формі і тональності.

Головна тема (риторнель) побудована на звуках тризвука, триває шістнадцять тактів і складається з двох восьмитактових частин (періодів), перша з яких чітко розташована в основній тональності, підтримувана лише основними гармонічними функціями, тоді як друга частина має модуляційний характер і підводить форму до викладу другої (умовно побічної) теми в домінантовій тональності.

Друга тема триває чотирнадцять тактів і завершується восьмитактовим оркестровим фіналом, за яким слідує реприза. Ділянка другої теми знаходиться в домінантовій тональності Ля мажор, і саме цим акордом, домінантою, завершується весь уривок. Повторення оркестрового вступу з першою темою приводить до повернення у початкову тональність Ре мажор. У ній же звучить і повернення другої теми й тріумфальний заключний заклик солюючої труби.

За характером друга частина є близькою взірцям італійського скрипкового концерту Антоніо Вівальді чи П'єтро Локателлі з чіткими та зрозумілими контурами форми, прозорим просвітленим настроєм, відтіненим простими контрастами *concertino* та *ripieno*.

Аналіз інтерпретацій Концерту для труби з оркестром Ре мажор Леопольда Моцарта: Моріс Андре, Вінтон Марсаліс і Гокан Гарденбергер.

У період відродження зацікавлення бароковою трубою, який розпочався у Західній Європі приблизно у 1960-х роках, до Концерту для труби Леопольда Моцарта зверталось чимало відомих солістів. Одним з перших став Моріс Андре (André, 1933–2012) – знаковий французький трубач-соліст і педагог, один з найзатребуваніших музикантів свого часу, однаково успішний у бароковому, класичному та джазовому виконавстві.

М. Андре значно вплинув на розвиток труби як сольного інструмента і завдяки своїм майже безмежним виконавським можливостям сприяв відкриттю багатьох докласичних партій, часто будучи їхнім єдиним інтерпретатором. Саме він відкрив нові горизонти трубного виконавства, в

тому числі на трубі-піколо (високе В). З 1967 року викладав гру на трубі (зокрема, на трубі-піколо) в Паризькій консерваторії, записав за життя понад 250 платівок. За основу наведеного нижче аналізу взятий запис із компакт-диска, випущеного компанією Belart у 1993 році¹.

Перша частина, виконана в ніжному світлому забарвленні, характерному для «легкої» французької школи, і демонструє бездоганний контроль виконавця над звуком та диханням. М. Андре виконує доволі складний технічний концерт з легкістю та досконалістю, підтвердженою наприкінці першої частини власною каденцією виконавця. При цьому соліст не вибирає надто карколомних темпів, витримуючи в першій частині 70, а в другій – близько 90, що свідчить також про розуміння солістом традицій епохи. Тим самим розумінням продиктована й доволі обмежена палітра динаміки. Водночас М. Андре навіть у цьому концерті знаходить простір для своїх легендарних легато, які сучасники вважали неможливими до його появи на світовій сцені [8, с. 70].

Втім, як пише далі цитований вище автор, «ніхто не зумів скинути «короля класичних виконавців на трубі» з його «трону» аж до появи Вінтона Марсалиса (Marsalis). Сам М. Андре назвав його «найімовірніше, найвидатнішим трубачем усіх часів» [8, с. 70]. Тому логічним під кожним оглядом виглядає звернення до інтерпретації аналізованого Концерту В. Марсалисом.

У виконанні славетного американського трубача Вінтона Марсалиса (справжнє ім'я Тайрон Лірсон), однакового відомого як інтерпретаціями барокової та класичної музики, так і джазу, Концерт Л. Моцарта був записаний з Англійським камерним оркестром під керівництвом Реймонда Леппарда і випущений лейблом Sony у 1990 році², хронологічно раніше за запис М. Андре. Однак сама інтерпретація є набагато модернішою, репрезентуючи водночас і типові риси американської трубної школи – на противагу французькій у М. Андре.

Першу частину В. Марсалис, як і Моріс Андре, виконує у темпі близько 70. Однак, порівняно з М. Андре, звук є більш повним, широким і дзвіним. Динамічні відмінності між *forte* і *piano* також набагато виразніші: виконавець, вочевидь, добре

ознайомлений з традицією «терасної динаміки» у бароковій музиці. У сфері мелодичних прикрас В. Марсалис також є, порівняно з М. Андре, набагато щедрішим на трелі. Першу частину соліст завершує власною каденцією: вона не дуже довга, але технічно складна і демонструє надзвичайно високі позиції.

Найбільші відмінності в інтерпретаціях двох виконавців знаходимо в загальній концепції другої частини. Тут В. Марсалис вибирає значно повільніший темп, ніж М. Андре, при цьому демонструючи володіння набагато ширшим арсеналом мелодичних прикрас. Крім частих трелей, він використовує різні акордові розкладання або гамоподібні ходи замість остинатних вісімкових нот, уповні використавши той простір для імпровізації, який, згідно барокової традиції, ще наявний у цьому взірці концерту.

Третій приклад інтерпретації ніби підсумовує здобутки двох згаданих вище шкіл разом з надбаннями сучасності: це виконання шведського соліста Гокана Гарденбергера (Hardenberger, нар. 1961), котрого газета "The Times" якось назвала «найвидатнішим трубачем у цілій галактиці». Водночас Г. Гарденбергер як соліст репрезентує здобутки двох провідних шкіл, французької та американської, адже навчався спершу в Парижі у П'єра Тібо (Thibaud), а згодом у США у Томаса Стівенса (Stevens), також він стажувався в одного з перших і найбільш досконалих сьогодні виконавців і дослідників барокової труби Едварда Тарра в Базелі [8, с. 79].

Ф. Кайм не випадково характеризує цього виконавця як винятково дисциплінованого, влучного і технічно відшліфованого. Саме ці якості простежуємо в аналізованій інтерпретації Концерту Л. Моцарта³. Незважаючи на той факт, що цей запис було здійснено того ж 1990 року, що й аналізований вище запис В. Марсалиса, він сприймається набагато сучаснішим, перш за все завдяки відшліфованій до філігранності техніці соліста і головному акценту на віртуозності твору, а не на його бароковій стилістиці. Ця «осучаснена» версія підтримується й акомпанементом Лондонського філармонійного оркестру (диригент Елгар Говарт), який вибирає як основу інтерпретаційної концепції не історичну поінформованість, а настрій твору, підкреслюючи його просвітлений життєствердний характер тими засобами, які

¹ ANDRÉ, Maurice. *Virtuose Trompetenkonzerte* – Albinoni, L. Mozart, Telemann, Vivaldi. BELART, 1993.

² Marsalis W., Haydn H.L. Mozart, Trumpet Concertos. Dirigent Raymond Leppard, National Philharmonic Orchestra, Sony Classical, 1990.

³ Baroque & Classical Trumpet Concertos L. Mozart: Trumpet Concerto in D – 1. Andante / Håkan Hardenberger. London Philharmonic Orchestra. Elgar Howarth®. 1990. Universal International Music B.V.

дає нам сьогодні: максимально швидкі темпи, широка палітра динаміки, відкритий прозорий звук. Особливо цей «діалог епох» відчутний у двох моментах: власній каденції соліста наприкінці першої частини, гранично віртуозній, та в темпах другої частини, які також перш за все покликані підкреслити її віртуозну природу, а водночас – і, як здається, безмежні технічні можливості соліста.

Втім, попри блискуче технічне виконання, інтерпретація загалом залишає менш переконливе враження, ніж дві попередні, передусім через певну поверховість змісту, який місцями втрачається через вибраний пріоритет віртуозності та зовнішнього блиску.

Виконавський аналіз та методичні рекомендації. Завдяки здійсненому не так давно шотландським композитором Джоном Г. Мортімером (Mortimer) перекладенню Концерту Ре мажор Леопольда Моцарта для сучасної труби in B [16] з'явилася можливість увести цей твір у ширший виконавський та педагогічний репертуар, а не лише зберегти в програмах виконавців, котрі спеціалізуються у грі на барокових трубах. Вважаючи цей факт за велике дидактичне досягнення, я першим серед трубачів України виконую твір на трубі in B та впроваджую його в програму підготовки студентів. З огляду на це вважаю за актуальне навести декілька виконавських та методичних рекомендацій.

Перша з них загалом може стосуватися сфери проблематики виконання барокової музики на сучасних інструментах. Йдеться власне не про так зване історично інформоване виконавство, розгляд якого не належить до завдань цієї праці, а про можливість збагачувати актуальний репертуар здобутками барокових майстрів. Такий підхід до формування концертних та навчальних програм має не лише високе естетичне, але й дидактичне значення, адже дає студентам можливість ознайомитися з історичними надбаннями репертуару для труби, усвідомити відмінності та специфіку виконання творів доби бароко та раннього класицизму, отже, краще, глибше, ґрунтовніше підготуватися до інтерпретації хрестоматійних концертів Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля.

Приступаючи до роботи над цим твором, слід передусім узяти до уваги рекомендації найвидатнішого фахівця сучасності у сфері барокової труби Едварда Тарра. Цитуючи першого історика та методиста труби Йоганнеса Альтенбурга (Altenburg), Е. Тарр, зокрема, зауважував наступне: «В добу Ренесансу та бароко головною метою кожного виконавця інструменталіста було

наслідування людського голосу. Чи не тому тоді більшою популярністю користувалися духові інструменти, а не струнні: саме перші через потік дихання тісніше наближалися до співу. Отже, першою і основною запорукою барокової музики для труби є особливе кантабіле, частково втрачене в оркестрових партіях наступних епох. Воно досягається насамперед завдяки прийому «нерівномірної атаки», коли четвертні та вісімкові ноти артикулюються, як звично, на «та та та» або «да да да», а шістнадцяткові й дрібніші тривалості на інших складах (наприклад «тіа тіа да ла ла ле ра ла» і под.» [6, с. 61]).

Едвард Тарр, який з 1972 року викладав гру на бароковій трубі в Базелі, в Schola Cantorum Basiliensis, на основі барокових трактатів, передусім Фантіні, розробив тритомний комплекс вправ для гри на цьому інструменті, окремі рекомендації з якого можна використовувати й під час роботи над бароковими творами в умовах сучасного інструментарію.

Іншим важливим моментом є гра розкладених акордів та «зітхальних» фігур (нисхідних секундових залігованих ходів) з опорою на перший звук, а також трелей та інших прикрас. У роботі над цими елементами корисно ще раз порівняти різні інтерпретації сучасних виконавців, як це було зроблено вище, при цьому найбільш близькою до історичної виглядає інтерпретація В. Марсалиса.

Щодо вибору каденції, то оптимальною виглядає та, яка була вибрана редактором аранжування для сучасного видання. Втім, педагогічно доцільним виглядає запропонувати більш мотивованим студентам спробувати створити власну каденцію на основі здобутих ними в класі навиків виконання барокової музики.

Виконуючи Концерт Леопольда Моцарта, як і цілу низку інших творів пізньобарокової та ранньокласичної доби, важливо вибрати правильний темп, у якому буде увиразнено кожен з найдрібніших елементів музичного цілого, і не ставити собі за мету поверхову віртуозність.

Вибір динамічних відтінків у Концерті диктується бароковою традицією «терасної динаміки», метою якої було поглиблення ідеї контрастності – як між *concertino* та *giріeno*, між ритурнелями та інтермедіями, повільною та швидкою частинами, так і різкими перепадами між *forte* та *piano*. Водночас довгі тони, відповідно до традиції, вимагають крещендування та подальшого спаду дімінуендо.

Висновки. Австрійська музична культура після 1600 року фактично сформувала основи

класичного сольного репертуару для труби. Завдяки швидкому перенесенню здобутків італійської школи інструментальної музики доби бароко (сонати а chiesa і da camera та пізніше інструментальний концерт) через запрошених до придворних капел італійських музикантів нові жанри доволі швидко отримали тут плідний ґрунт для подальшого розвитку і були трансформованими представниками національної школи. Низка привілеїв, якими користувалися при дворах монархів і єпископів музиканти-трубачі, уможливила послідовний і ефективний розвиток власної виконавської школи. Причому вже невдовзі клерикальні (єпископські) капели,

насамперед у Кремзирі та Зальцбурзі, за рівнем суттєво перевершили монархічні, як наприклад, у Відні.

Наслідком цих процесів стало формування широкого репертуару для труб кларіно (переважно в строї D, рідше C). У контексті представленого дослідження здійснена спроба всебічного аналізу перспектив інтерпретації пізньобарокової музики для труби в умовах сьогодення. Стверджено, що не лише виконавцям на барокових трубах, але й на сучасній трубі in B може стати доступним цей репертуар, виконання якого, втім, вимагатиме певної підготовки та розуміння історичного контексту творів.

Література

1. Посвалюк В.Т. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне, 2016. Вип. 8. С. 28–34.
2. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03; Львівська державна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2005. 233 с.
3. Вар'янюк О.І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського НПУ імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.
4. Вакалюк П.В. Соната для труби Мауріціо Каццаті: традиційність і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич. Вип. 43. Т. 1. С. 55–64.
5. Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03. Харків, 2018. 259 с.
6. Tarr E. The Trumpet. Portland, 1988. 151 p.
7. Dahlqvist R. Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*. Schliengen. Markgräflerland, 2015. S. 11–40.
8. Keim F. Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon: Instrumente, Geschichte, Trompeterlexikon. Mainz, 2005. 860 s.
9. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтв.; спец. 17.00.03. Львів, 2005. 20 с.
10. Kraus G. (Hrsg.) Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Wien, 1989. 518 s.
11. Spáčilová J., Sehnal J. Art. Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>.
12. Ahrens C., Art. Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>.
13. Lindner A. Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing, 1999. 346 s.
14. Baumgartner A. Musik der Klassik. Salzburg, 1982. 735 s.
15. Mozart L. Concerto En Re Majeur pour trompette & orchestre. Paris, 1972.
16. Mozart L. Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano Arr.: John Glenesk Mortimer, Crans-Montana: Edition Marc Reift, 2024.

References

1. Posvaliuk, V.T. (2016). Truba v epokhu baroko. Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsional'noï kul'tury Ukraïny ta zarubizhzhia [The trumpet in the Baroque era: The history of formation and prospects for the development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad]. *Zbirnyk naukovykh prats – Collection of scientific papers*, (8), pp. 28–34. [in Ukrainian]
2. Mochurad, B.I. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and stylistic evolution]. *Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lvivska derzh. muz. akad. im. M. Lysenka*. Lviv. [in Ukrainian]
3. Var'anko, O.I. (2011). Truba v systemi instrumental'nykh zhanriv yevropeys'koï muzyky XVII – pershoï polovyny XVIII stolittia [The trumpet in the system of instrumental genres of European music of the 17th – first half of the 18th century]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho NPU imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia "Mystetstvoznavstvo" – Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, (2), pp. 143–148. [in Ukrainian]

4. Vakaluk, P.V. (n.d.). Sonata dlia truby Mauritsio Katszati: Tradytsiynist' i novatorstvo [Maurizio Cazzati's trumpet sonata: Tradition and innovation]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, (43), Vol. 1, pp. 55–64. Drohobych. [in Ukrainian]
5. Slupskyi, V.V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansamblu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of the brass ensemble from its origins to the end of the 17th century]. *Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Kharkiv*. [in Ukrainian]
6. Tarr, E. (1988). *The trumpet*. Portland. [in English]
7. Dahlqvist, R. (2015). Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830 [The trumpet tradition and the trumpet as a solo instrument in Vienna 1800–1830]. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert – Romantic Brass. A look back into the 19th century*, pp. 11–40. Schliengen/Markgräflerland. [in German]
8. Keim, F. (2005). Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon [The great book of the trumpet: Instrument, history, trumpeter lexicon]. Mainz. [in German]
9. Mochurad, B. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and stylistic evolution]. *Avtoref. dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lviv*. [in Ukrainian]
10. Kraus, G. (Ed.). (1989). Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern [Music in Austria. A chronicle in data, documents, essays, and images]. Wien. [in German]
11. Spáčilová, J., Sehnal, J. (2016). Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart. First published 2006, online published 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>. [in German]
12. Ahrens, C. (2016). Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock [Trumpet, history, the natural trumpet, Renaissance and Baroque]. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart. First published 1998, online published 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>. [in German]
13. Lindner, A. (1999). Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert [The imperial court trumpeters and timpani players in the 18th and 19th centuries]. Tutzing. [in German]
14. Baumgartner, A. (1982). Musik der Klassik [Music of the Classical era]. Salzburg. [in German]
15. Mozart, L. (1972). Concerto En Re Majeur pour trompette & orchestre [Concerto in D Major for trumpet and orchestra]. Paris. [in French]
16. Mozart, L. (2024). Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano. (J. G. Mortimer, Arr.). Crans-Montana: Edition Marc Reift. [in English]

Olexandr Baklazhenko – Senior Lecturer at the Department of Wind Instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Specifics of performing the baroque trumpet repertoire by contemporary musicians: historical, interpretative and didactic aspects (on the example of Leopold Mozart's Concerto in D Major)

The compositional and performing traditions of the trumpet constitute a significant segment of musical culture, deeply rooted in European artistic heritage. As a result, this domain has received substantial scholarly attention in both Ukrainian and global musicology, as well as in pedagogical literature. However, research on this subject has predominantly focused on the achievements of symphonic music from the Classical period onward and the evolution of the trumpet as a solo instrument in this era. Meanwhile, contemporary performance practice presents new repertoire challenges. Due to the increasing number of transcriptions, Baroque compositions are now frequently performed not on clarino trumpets but on modern instruments. This development not only enriches concert programs but also contributes to the multifaceted training of future performers. Therefore, an analysis of the pre-Classical trumpet repertoire remains relevant from both research and a didactic perspective.

The study of trumpet performance in the Baroque era remains relatively underexplored in Ukrainian musicology. In contrast, Western European and global musicology have demonstrated a sustained interest in the art of trumpet performance, particularly regarding its first major rise during the Baroque period. This has led to the publication of numerous fundamental studies. The objective of this article is to highlight the significance of the Baroque and early Classical trumpet repertoire in light of contemporary interpretative and didactic challenges. To achieve this goal, the study examines a modern arrangement of Leopold Mozart's Trumpet Concerto, analyzing both the composition itself and its various interpretations by renowned soloists such as Maurice André, Wynton Marsalis, and Håkan Hardenberger. Additionally, the article presents the author's own performance and pedagogical analysis.

Key words: Baroque trumpet, historical performance, Leopold Mozart, interpretation, trumpet concerto, didactics, Maurice André, Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger.