

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ БАРОКОВОЇ ТРУБНОЇ СОНАТИ В ЖАНРОВОМУ ПРОСТОРІ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ XVII- ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ.

Автор розглядає історію виникнення барокової сонати для труби в контексті становлення інструментальних жанрів. Узагальнено специфічні риси та напрямки розвитку цього жанру. Визначено роль жанру сонати для труби в контексті розвитку камерно-інструментальної музики Європи кінця XVII–початку XVIII століття. Проаналізовано основні риси стилю барокової сонати для труби в сенсі її практичної інтерпретації сучасними виконавцями.

Ключові слова: труба. барокова соната. репертуар.

Дана стаття є першою спробою узагальнити відомості про жанр барокової трубної сонати та окреслити культурно-історичне тло, на якому вона розвивається. **Мета** дослідження – привернути увагу виконавців до цього жанру, зрозуміти складність та багатовекторність його формування.

Нове світосприйняття, характерне для XVIII століття, відіграло значну роль у розвитку всіх без винятку видів мистецтв. М. Лобанова визначає бароко як “переломно-перехідну епоху” [6, с.26]. Переломність пов’язана не лише з виникненням нових, принципово відмінних від минулого явищ, але й з історичною самостійністю цієї культурної епохи. Як справедливо зазначає Д.Наливайко, “кризи суспільного розвитку та успіхи наукового пізнання зруйнували цілісну оптимістичну систему ренесансного світосприйняття, на зміну якому приходить трагічне усвідомлення того, що людина – не центр всесвіту, організованого за законами розуму та гармонії, що вона залежна від зовнішніх умов буття, від могутніх стихійних сил природи, що не контролюються її розумом та волею” [7, с.111]. Змінюються погляди на саму “людську природу”, її ренесансно-оптимістична апологія поступається місцем “дуалістичним” уявленням про людину як про істоту, що знаходиться під владою своїх емоційних станів, котра схильна як до добрих, так і до злих діянь.

Цілком нові історичні умови, нова соціальна атмосфера, нові риси світовідчуття і світосприймання епохи бароко потужно вплинули на процес розвитку музичного мистецтва, що безпосередньо позначилося на особливостях формування національних шкіл та стильових напрямків. “Ідея стилю бароко – вивільнення внутрішнього змісту людини через рефлексію і водночас через посилення зовнішньодекоративного фактора”, вважає К.Гурлітт [9, с.163]. Музика як найбільш емоційно-чуттєвий вид мистецтв перша відчула на собі “напружений, тривожний, нестійкий та патетичний дух часу” [5, с.62]. Нове розуміння людини та її місця у світі надало музичній свідомості небувалої драматичної виразовості і трагедійності. Сама музика бароко – це дещо і більше, й менше ніж мистецтво звукового відображення світу. До неї належать явища космологічного характеру, підкреслюється її “риторична” та “математична природа”, водночас – із музикою лише частково корелюються категорії “стилю” і “жанру”, розуміння яких є досить далеким від загальноприйнятих нинішніх норм.

Епоха бароко виявила в доволі незрілій культурі інструменталізму неочікуване багатство можливостей, декоративну барвистість і еклектичність виразових засобів. Інструментальна музика починає набувати цілком самостійного значення. Еволюція

стилю відбувається досить нерівномірно, стрибкоподібно. І все ж перша половина XVIII ст. підсумовує завоювання бароко творчістю таких велетнів, як Бах, Гендель, Вівальді, Д.Скарлатті, Перголезі. Їх творчість осяяла шлях наступним композиторським генераціям, стала художньою основою пошуків нової системи жанрів і форм.

Упродовж усього XVII ст. інструментальна музика Західної Європи розвивалася вельми інтенсивно й досягла самостійного художнього визнання в небувалих масштабах. Хоч до кінця XVI ст. деякі музичні жанри набували характерного, інструментального “обличчя”, усе ж інструментальна музика як метасистема ще не була цілком незалежною від прямого впливу вокальної поліфонії прикладного призначення (у церкві й побуті). На розвиток інструментальної музики з її системою жанрів мали вплив репертуарний попит і умови її концертного виконання від початку й до кінця XVII ст. Виконавське призначення майже кожного твору було тоді реальним і заздалегідь зумовленим. Нічого не писалося наперед, із невизначеною перспективою виконання. Весь об’ємний ряд музичних композицій – від найпростіших танців (ядро майбутньої сюїти) до розгорнутих композицій, старовинних циклічних сонат і *concerto grosso* кінця століття – складав інструментальний репертуар епохи, задовольняючи смаки та художні потреби різних верств суспільства, втілюючи вельми широкий образно-емоційний діапазон.

Досить розгалуженими виявилися в епоху бароко і **шляхи становлення інструментальних жанрів**: у деяких переважав поліфонічний склад, в інших – гомофонний, частково пов’язаний з побутом, в окремих синтезувалися принципи поліфонічного та гомофонного складів. Від однотемних та багатотемних канцон та річеркарів – барокову епоху було прокладено шлях до фуги (якщо канцона була однотемною), почасти до старовинної сонати (*sonata da chiesa*). Інша лінія кристалізації інструменталізму йшла в XVII ст. від побутових танцювальних чи пісенно-танцювальних форм до сюїти як циклу, що складався з динамічно контрастуючих частин. У часових межах XVII – першої половини XVIII ст. можна зустріти жанрові утворення, котрі за своєю структурою є спорідненими: річеркар, канцона, токато, фуга, варіації, партита, соната, концерт.

Коло образів, підвладне інструментальній музиці епохи бароко, є вельми широким. Інтонаційний словник стає яснішим та виразнішим; зростає прагнення втілити більш об’ємні концепції, котрі охоплюють контрастний світ образів. Ширшає сфера життєвих реалій, доступних інструментальним жанрам. Це – чільне завоювання XVII ст., що висунуло інструментальну музику Західної Європи на авангардні позиції.

Естетичний зміст нової інструментальної музики інспірував пошуки нового типу тематизму, єдність і послідовність його розгортання, утворення циклу з декількох контрастних частин. Кристалізація інтонаційної формули відбувається по-різному. головна мета – єдність та індивідуалізація образів.

Динаміка циклоутворення поєднує темпові контрасти рухів з варіаційним принципом, мета таких зіставлень – ефект постійного контрастування. Образність перших самостійних інструментальних творів далеко не завжди була простою і конкретною: за звичай, вона носить більш узагальнений характер. Саме у творчості композиторів XVII ст. кристалізуються перспективні життєздатні жанри, в котрих нівелюються грані між канцоною та танцем і виникають передумови для мистецтва нового, концертного типу. Сюди можна віднести старовинну сонату та ранні зразки оркестрового концерту – *concerto grosso*.

Розвиток нової системи інструментальних жанрів здійснювався синхронно з вдосконаленням виконавства, еволюцією та урізноманітненням інструментальних

ансамблів, які в тому чи іншому вигляді існували й до епохи бароко. Ці ансамблі були нестабільні за кількістю інструментів і виконували переважно танцювальні мініатюри чи брали участь у виконанні вокально-інструментальних творів. Однак самі типи і склади інструментальних ансамблів укладалися поступово, викристалізовувалися протягом XVII століття – першої половини XVIII століття. Цей процес відбувався у тісному зв'язку з розвитком певних музичних жанрів, котрі також знаходилися у процесі формування і пройшли шлях від вокально-інструментальної канцони до старовинної сониати (*sonata da chitarra*) і *concerto grosso*. На цьому шляху вони не оминули сюїти – від її джерел у XVI ст. до камерної сониати (*sonata da camera*) – і багаточастинних оркестрових п'єс. Ансамблеві твори того часу призначалися для співу чи гри; для інструментального ансамблю, але без будь-якої тембрової диференціації партій. Потрібен був час, щоб подолати цю невизначеність, нестійкість соціально-історичних запитів, пов'язаних із початковими етапами формування системи інструментальних жанрів.

Отже, інструментальний ансамбль протягом усієї доби бароко проходить великий та складний шлях розвитку. Поступово визначаються переважаючі типи ансамблів (камерне тріо), на перший план висуваються солюючі інструменти, зростає значення струнних (особливо скрипки) при інтенсивному вдосконаленні власне інструментального стилю. Важливою віхою на цьому шляху стала середина XVII століття, коли сформувалась сюїта як цикл танців для ансамблю. Шляхом об'єднання різнохарактерних танців-рухів (повільно-швидко) за принципом контрасту виникає “перша монументальна форма світського музикування” – інструментальна сюїта, цей, за висловом Б. Асаф'єва, “первісток європейського симфонізму, першовиступ інструменталізму як ідейно-узагальнюючої творчої культури” [1, с.249]. У свою чергу сюїта відкрила шлях камерній сониаті (*sonata da camera*), також заснованій на поєднанні побутових танців. А із багатотемної канцони, на думку Т.Ліванової, “виросла” соната, як цикл нового типу, що не повністю пов'язаний із танцювальними рухами і вже вільний від безпосередніх зв'язків з хоровими поліфонічними формами. Процес народження сониати, за словами Т.Ліванової, “генетично пов'язаний з канцоною”, котра не просто розпадається на частини, утворюючи старовинну сонату [5, с.541]. Справа не лише в розмежуванні канцони на частини, а в переродженні її в сонату, котра утворює нову художню якість порівняно з канцоною. Своєрідне перетворення багаточастинної канцони в сонату – одночасно зі звільненням її стилю від хорових традицій – чітко прослідковується на матеріалі італійської музики від початку до середини XVII ст. Цей процес був пов'язаний з поступовим поглибленням образного змісту нових жанрів, із пошуками нового типу тематизму, котрий би визначив різноманітний (якщо не контрастний) образний зміст декількох частин цілого. Шлях від більш “нейтрального”, абстрактного тематизму в музиці строгого стилю (традиція XVI ст.) до щоразу більшої образної визначеності, конкретності, до контрастів між динамічно-активними та ліричними частинами сониати логічно вів до розширення загальних рамок композиції і до самовизначеності її частин (від контрастно-складової форми до циклу).

До народження нових форм інструментальної музики, в котрих яскраво виявилися суспільно-ідеологічні прагнення епохи, не могла залишитись байдужою церква. Одночасно з формуванням сюїти в церковній музиці відбувається один із найважливіших в історії музичної культури процесів, котрий призводить до виникнення так званої церковної сониати (*sonata da chiesa*). У ній окреслюється цілком інша, ніж у сюїті, драматургія із послідовністю частин: повільного, урочистого *Largo*, швидкого *Allegro* типу фуги, наспівного, близького до оперної кантилени патетичного *Adagio* та швидкого

фіналу. Церковна соната, відмежувавшись від кантатно-ораторіальних жанрів, апелювала до піднесено-одухотворених станів людини. На відміну від світських форм інструментальної музики, що базувалися на побутово-танцювальній основі, їй були притаманні схвильовано-патетичні настрої. Симптоматично, що в церковну сонату менш активно проникав гомофонно-гармонічний склад; тут стійко зберігався поліфонічний принцип розвитку, а з ним і відповідний тип інструменталізму.

В Італії, де народилася соната, не випадково знайшли свій вияв тенденції обмеження виконавських складів, їх диференціації, і, зрештою, стабілізації. Дві скрипки й бас – таким став найбільш поширений тип камерного ансамблю. Бас трактувався як basso continuo й був призначений для виконання на клавесині або органі за відповідною цифровкою; лінія басового голосу могла бути подвоєна струнним чи духовим інструментом відповідного регістру. Така соната виконувалася чотирма музикантами. Наявність basso continuo дозволяло всім голосам брати участь у поліфонічному розвитку.

У процесі становлення системи жанрів інструментальної музики поглиблюється її зміст, кристалізуються різнохарактерні образи, все більш рельєфно окреслюється інструментальна специфіка тематизму. Від нейтральних у цьому сенсі канцон і симфоній початку XVII ст. інструментальна музика еволюціонує до творів, написаних спеціально для того чи іншого інструменту. Раніше всього знакові риси зрілого стилю виникають у скрипковій літературі. За спостереженнями С. Левіна, “у духових вони з’являються пізніше й на основі досягнень скрипкового мистецтва” [3, с.128].

Важливого значення набуває специфіка звучання духових інструментів, їх технічні та темброві можливості, які знаходять своє місце в ряді художніх відкриттів того часу. Виразові можливості духових інструментів, зокрема, труби, розкривались як у ліричній, так і в драматичній сферах, у патетичному і трагедійному стилях. Проте еволюція духового інструментарію у XVII столітті відзначалася скомплікованістю і навіть суперечністю. З одного боку, продовжувалося “пишне цвітіння” надзвичайно багатого сімейства духових та його розгалужень; з іншого, в середині й особливо в кінці століття інтенсифікуються інструментальні реформи; на зміну декільком утвердженим типам висувалися більш удосконалені, котрі асимілювали кращі якості своїх менш гнучких попередників і поступово витісняли їх із музичного вжитку. Обидва ці явища не були дистанційованими, вони об’єднували два напрямки одного процесу.

Епоха бароко (XVII століття) стала знаменним часом перемін у складі інструментів трубного сімейства. Уперше виникають спроби подолати багатовікову сигнальну функцію труб і ввести їх у склад оркестру. Щоправда, при цьому їх нові функції не відзначалися різноманітністю і зводилися до відтворення фанфарних закликів аж до участі в музиці різного роду епізодів військової музики й урочистих походів. В складі новоутворених виконавських ансамблів така звична місія потребувала цілком нового підходу – перш за все впорядкування тональних співвідношень групи трубних інструментів і ясного осмислення спільних для них акустичних закономірностей.

На думку Ю. Усова, “друга половина XVII – початок XVIII ст. стали “золотою добою” солюючої труби, котра в оркестрі й в сольних творах виконувала надзвичайно розгорнуті і складні за регістром партії, що передбачали виконання звуків лише натурального звукоряду” [8, с.23]. Народжується та стрімко розвивається нова техніка гри, що отримує назву “кларіно” (від лат. clarus – ясний). Стиль кларіно – це перший стиль концертування у мідно-духовій сфері. Композитори з максимальною винахідливістю використовували властивості натурального звукоряду, завдяки чому охоплювався регістр ($c^2 - g^3$), що дозволяло створювати віртуозні партії, які складністю

та рухливістю не поступалися флейтовим чи скрипковим. Існували навіть спеціальні школи чи цехи кларіністів, проте лише найбільш талановиті та фізично витривалі музиканти досягали висот майстерності. Уславлений німецький трубач і вчений І. Альтенбург (1736 – 1801) відзначав, що – “виконання партій кларіно було нелегкою справою, котра потребувала від трубача відповідного апарату (губ), міцних зубів, гнучкого язика, доброго дихального апарату, сильної атлетичної статури, й до всього цього чимало часу для систематичних занять” [2, с.232]. Виконання партій кларіно і донині залишається критерієм фахової майстерності чи “вищим пілотажем” для багатьох виконавців.

Перші спроби ансамблевого та сольного використання труби були пов’язані зі сферою церковної музики і датуються початком XVII століття. Приблизно у 1630 році італійським королівським трубачем **Дж. Фантіні** були написані сонати для труби та basso continuo, які він опублікував у 1638 році у збірці “*Modo per imparare a sonare di tromba*”. Подальший розвиток сольного виконавства на трубі був пов’язаний з італійським містом Болонья. Власне у другій половині XVII ст. це місто перетворюється у цитадель становлення інструментальної музики, приблизно таку саму, як Венеція для вокальної. Саме в Болоньї М. Казатті видає три сонати для труби, струнних та basso continuo Opus 35 (1680), ці твори стають вихідним пунктом у трактуванні труби як сольного інструменту для багатьох композиторів того часу. Одним з перших творців жанру камерної сонати для труби був **Доменіко Габріелі*** (1659 – 1689/90) засновник болонської віолончельної школи. 6 сонат для труби у супроводі струнних інструментів віддзеркалюють стильові особливості епохи бароко: взаємодію “старого” й “нового” стилів, формування сонатного циклу, кристалізацію деяких принципів концертного виконавства (сольне інтонування). Написані як самостійні концертні твори, вони невдовзі стали еталоном для італійських (і не лише) композиторів, які зверталися до цього жанру (Дж.Тореллі, Г.Бібер, Г.Ф.Телеман, П.Вейвановський, Дж.Вівіані).

Цікавими зразками барокової сонати для труби є твори італійського композитора та скрипалья **Джовані Вівіані**** (1638 – 1692). *Соната № 1* для труби кларіно у супроводі струнного оркестру або органу скомпонована близько 1678 року. Цикл складається із п’яти частин – Andante, Allegro, Presto, Allegro, Adagio. На відміну від моделі циклу болонської школи темповий контраст тут міститься не між частинами, а між певними групами частин: помірно-повільні крайні обрамляють три середні швидкі, що утворюють внутрішній мікроцикл. Усі ланки циклічного руху написані в тональності C-dur. *Соната № 2* Дж. Вівіані для солуючої труби-кларіно в супроводі струнного оркестру або органу написана також близько 1678 року і є досвідом побудови дещо іншого сонатного циклу. Як і в попередньому взірці, автор обирає п’ятичастинний цикл. Темповий зміст твору такий: 1 ч. – Allegro; 2 ч. – Allegro; 3 ч. – Adagio; 4 ч. – Adagio; 5 ч. – Presto. Якщо в першій сонаті повільні частини обрамляли внутрішній мікроцикл швидких, то тут маємо „темпове diminuendo”: швидкі частини контрастують 3-й і 4-й (adagio й арії). Слід зазначити, що твори є досить відмінними. Незважаючи на однакову кількість частин, вони побудовані за різними образно-драматургічними принципами: в першій сонаті смисловий акцент падає на “тріаду” швидких частин, у другій – на дві різнопланові арії, що утворюють

* Будучи блискучим виконавцем, Габріелі виявив неабиякі композиторські здібності. Крім віолончельних творів, його перу належать 9 опер, ряд вокальних творів з інструментальним супроводом, кантати, ораторії, твори для різних складів інструментальних ансамблів.

** Флорентієць за походженням, Д. Вівіані, цей блискучий скрипаль свого часу мав можливість ознайомитися з досягненнями вітчизняного інструментального та виконавського мистецтва, особливостями різних італійських композиторських шкіл. Вівіані є автором численних творів різних жанрів, зокрема, опер, ораторій, кантат, мотетів, а також ряду інструментальних опусів, які репрезентовані тріо-сонатами та сольними сонатами для різних інструментів (скрипка, віола да гамба, флейта, труба).

центр композиції. У темповому відношенні перша соната є ближчою до французької увертюри, друга – до італійської. Крім того, порівняно з сонатами для солюючої труби-кларіно інших композиторів (Д.Габріелі, Г.Перселла та ін.), в творах Вівіані солюючий інструмент бере участь в усіх частинах без винятку. Якщо інші композитори обирали 3 або 4-частинні сонатні цикли, Вівіані зупинився на п'ятичастинній композиції, яка несе в собі риси внутрішньої симетрії і передбачає принцип композиційної замкнутості.

Чеський композитор **Павло Йозеф Вейвановський*** (1640 – 1693/94) будучи чудовим трубачем досконало володів виконавськими можливостями інструменту. Для труби-кларіно композитор залишив серенаду та дві сонати. *Соната g-moll* для труби, струнних і basso continuo репрезентує зразок сюїтно-безцезурного циклу, не поділеного на самостійні частини. Проте, наявність різнохарактерного тематичного матеріалу, завершеність окремих епізодів, контраст на всіх рівнях (від темпу до тематизму) дають підстави говорити про формування циклічної концепції циклу.

Болонська школа, перш за все в обличчі Кореллі, мала вплив на формування інструментально-циклічного типу мислення композиторів інших країн Європи. Серед ранніх творчих експериментів **Генрі Перселла** у новому жанрі чільне місце займають його 22 тріо-сонати**, опубліковані у 1683 і 1697 роках. Цей жанр, очевидно, ідеально “відповідав його власним творчим прагненням, дозволяв втілити в камерному інструментальному циклі коло власних музичних образів”, вважає Т. Ліванова [4, с.562]. Серед них знаходимо й *Сонату для труби-кларіно* (стрій in D) у супроводі струнного оркестру, написану в 1694 році. Соната складається з трьох самостійних частин: *rompso – andante maestoso – allegro ma non troppo*. Крайні частини написані в тональності D-dur, середня (звучить без участі труби) – в h-moll із модуляцією в D-dur. Звідси стрункість форми, симетрія та продуманість тонального плану.

Серед грандіозної творчої спадщини **Г.-Ф. Телемана***** (1681 – 1767) – 170 концертів для різних солюючих інструментів, *concerto grossi*, особливе місце належить *Сонаті-концерту* для труби, струнного оркестру та basso continuo. Композитор не випадково дав цьому твору подвійну назву, що свідчить про відсутність чітко окреслених жанрових обмежень в епоху бароко. Соната (концерт), створена композитором у 1720 році, має три частини. Основна тональність циклу – D-dur, у якій написані перша та третя частини сонати. Драматургічний задум обмежується пануванням одного образу протягом завершеної синтаксичної одиниці. Перша частина (*Allegro*) має чітку танцювальну генезу, це – менует. Звідси й вибір композиційної ідеї – проста тричастинна форма. Гомофонно-гармонічна фактура, ясний тональний план, стабільність basso continuo свідчать про те, що стиль композитора стоїть на перетині

* П.Й.Вейвановський жив та працював у Кромержижі (Північна Чехія), був капельмейстером капели єпископа Карла Ліхтенштейна-Кастелькорна. Будучи не лише композитором та диригентом, але й блискучим виконавцем-інструменталістом (скрипка, труба), він залишив досить вагомий творчий спадщину. Серед його творів знаходимо меси, мотети, вечірні, інструментальну музику для різних солюючих інструментів.

** Композитор був знайомий з досягненнями в галузі інструментальної музики своїх італійських сучасників, досконало засвоїв принципи композиції італійської сонати як циклу контрастуючих частин з характерною для кожної з них образністю, виразовими можливостями, тематизмом та методами розвитку, особливостями інструментального письма. Проте, Перселл не наслідував італійських майстрів.

*** Блискуче володіючи технікою поліфонічного письма (належить до тієї ж композиторської генерації, що і Бах та Гендель), а також засвоївши традиції італійської та французької національних шкіл, Телеман максимально наблизився до “нового” гомофонно-гармонічного стилю. Він залишив твори в усіх тогочасних музичних жанрах. Його перу належить 40 опер, декілька сотень різноманітних інструментальних циклів, серед яких увертюри, сюїти, серенади, концерти, квартети, тріо-сонати, сонати для багатьох солюючих духових інструментів. Саме інструментальна музика Телемана набула найбільшого значення, завоювавши популярність завдяки тісним зв'язкам із побутовою танцювальністю, а також завдяки програмності та зображальності.

двох епох – бароко і класицизму. Друга частина – *largo* – виконується оркестром без участі солюючої труби. Вона становить образний контраст до попередньої. Домінуючий скорботно-зосерелжений настрій втілюється передусім у самому тематизмі – інтонаціях “зітхань”, характерних для арій *lamento*. Цьому сприяє і рівномірний метричний рух *basso continuo*, і приглушена динаміка. Завершує композицію третя частина (*Vivace*), настрій і колорит якої викликають асоціації з жигою. Створенню образу веселого, стрімкого побутового танцю сприяють і тематизм, і фактура (солюючий та акомпануючий рівні), й темп. Обрана Телеманом проста тричастинна форма з виписаними повторами підпорядкована розкриттю образу стихійної запальної танцювальності. Обрамлення циклу танцювальними ланками ставить смисловий акцент на другій частині як на ліричному центрі композиції. Репризна поява танцювальної сфери сприяє цілісності драматургії циклу.

Підведемо деякі підсумки.

Під категорією “стиль” ми маємо на увазі особливу, неповторну змістовність, особливий тип духовності, реалізований у системній єдності звукових засобів. Натомість категорією “жанр” визначаємо історично уособлений тип музичного твору.

Епоха бароко принесла європейській музиці утвердження інструменталізму, найпростіших формул гомофонного письма. В Італії процес емансипації інструменталізму призвів до кристалізації найбільш перспективних жанрів “чистої” музики – сонати й концерту. Стабілізація іманентно-музичних механізмів саморозгортання художніх ідей відбувалася довго і скомпліковано. По-перше, це було зумовлено тим, що музика XVII – першої половини XVIII століть тяжіла до грандіозності, до масштабних вокально-інструментальних форм. У суспільно-публічній ієрархії жанрів малі форми камерно-ансамблевого музикування мали маргінальне значення*. Стосовно жанру сонати, як слушно зауважує Т.Ліванова, то “вона по суті розриває генетичні зв’язки із старовинною канцоною і стає циклічною композицією” [5, с.62]. Кількість частин у циклі ще не встановилась, коливаючись у різноманітних варіантах. Першій, швидкій, фугованій частині могла передувати повільна, імпазантна, яка урочисто відкривала цикл. У центрі, зазвичай, міститься повільна лірична частина, котра контрастує з першою своєю стриманістю, споглядальністю. Поруч із нею може знаходитися характеристична “сюртінна” частина танцювального походження. Можливі й інші варіанти повільної ланки циклічного руху. Фінал динамічний, тут композиторами часто використовується жига, панує стрімка, запальна танцювальність або поліфонізований рух. Дуже рідко, як виняток, цикл завершується у помірному темпі (*Andante*). Композиція цілого ще не зовсім стабілізується, але в її межах відбуваються важливі процеси, що матимуть значну перспективу на майбутнє: окреслюється характерне коло образів і найбільш уживаний інтонаційний словник.

Сонати для труби з супроводом довгий час мали маргінальне значення і за концепцією, і за формою, і за арсеналом виразових засобів, хоча “активність практики інструментального музикування в епоху бароко наптовхує на думку, що відставання його трубної ланки не було таким значним, як це прийнято вважати” [3, с.128]. У цьому жанрі ніби в мікроскопічному вигляді можна вирізнити типові прояви барокових принципів мислення. Ранні взірці сонати для труби зі супроводом свідчать про те, що композиторське мислення Дж.Габріелі, П.Вейвановського, Г.Перселла, Д.Вівіані, Г.-Ф.Телемана утверджувалося у полеміці двох композиційно-

* Тут доречне порівняння з клавірними сонатами Д.Скарлатті, який вважав свої твори не більше ніж грою, вправами, хоча за своїми художніми і світоглядними якостями вони не поступалися великим жанрам і формам.

драматургічних чинників – континуальної логіки сонатної схеми й дискретності циклічної будови. Історичне обґрунтування цієї закономірності, її принципове естетичне підґрунтя можна зрозуміти у світлі всеохоплюючого тяжіння до циклу, раптовості й непередбачуваності контрастів.

Проблематика даної статті особливо актуальна для виконавців. На початку XXI століття спостерігається значне зацікавлення бароковими жанрами та різними концепціями їх виконання. Про це свідчать численні записи й сольна концертна діяльність таких відомих трубачів як М.Андре, В.Марсалис, Л.Гютлер, П.Тібо та інші. Зрештою, усі вони інтерпретують барокову музику на сучасних хроматичних інструментах, пристосованих спеціально для виконання репертуару стилю кларіно. Такі трубачі, як Н.Еклюд, Т.Еверсон, Б.Богес, Е.Тарр у своїй виконавській практиці використовують натуральні інструменти, продовжуючи традиції автентичного виконання барокової музики. Існують навіть конкурси гри на бароковій трубі – “International Altenburg Competition for Baroque Trumpet”, спеціалізовані школи – Schola Cantorum Basiliensis чи товариства Clarino Consort.

Отже, інструментальна музика XVII – першої половини XVIII століть, відображена групою трубних сонат, вражає піднесеним емоційним строем, глибиною думки, красою мелодичних ліній. Ці прикметні риси роблять даний художній пласт вічно актуальним явищем, багатьма витоками пов’язаним із сучасним музичним мистецтвом.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 368 с.
2. Карс А. История оркестровки. – М.: Музыка, 1989. – 304 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.: Музыка, 1973. – 263 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музыка, 1986. – Кн.1. – 462 с.
5. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века. // Из истории музыки и музыкознания за рубежом. – М.: Музыка, 1980. – С. 56–79.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1984.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
8. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989. – 206 с.
9. Gurlitt C. Geschichte des Barockstoes, Rococo und des Klassizismus. Bd. I – III – Stuttgart, 1887 – 1889.

The article deals with the genesis of genre the baroque trumpet sonata, its specific features and directions of development are generalized, role in the context of chamber-instrumental music of the end of XVII-th – beginning of XVIII-th centuries. the main characteristics of the trumpet baroque sonata was analyzed from the point of view of the one's practical interpretation by the modern performers.

Key words: trumpet, baroque sonata, repertoire.