

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕ-СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА  
КАФЕДРА «ОРКЕСТРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

Специальность 5150700 - Инструментальное исполнительство  
(духовые и ударные инструменты)

**ОЛЛАБЕРГАНОВ РУСТАМ ЁЛМАС ЁҒЛИ**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

«История создания и проблемы интерпретация концерта для трубы с  
оркестром И. Н. Гуммеля»

Научный руководитель:

Старший преподаватель -

Абдуллаев Фарход Рустамбекович

**ТАШКЕНТ 2018**

## **Оглавление**

### **Введение**

### **Глава 1. Биография композитора Иоганна Непомука Гуммеля**

- 1.1 Биография композитора Иоганна Непомука Гуммеля
- 1.2 Творческий путь Иоганна Непомука Гуммеля
- 1.3 Влияние классических композиторов на творчество И.Н.Гуммеля

### **Глава 2. История появления концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля**

- 2.1 История появления концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля,
- 2.2 Проблемы интерпретации концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля
- 2.3 Сравнительный анализ печатных изданий и аудиозаписей концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля

### **Заключение**

### **Список литературы**

## **Введение**

Более трёх веков бытования трубы в художественной практике закрепили за ней прочное положение одного из ведущих инструментов в сольном, оркестровом и камерном исполнительстве. Пройдя длительную эволюцию от простого горна до универсального инструмента широчайших выразительных возможностей, труба получила на этом пути блистательное воплощение в творчестве великих композиторов прошлого и настоящего, обрела выдающихся, всемирно известных исполнителей-виртуозов, став активным участником концертной жизни, а также предметом исторических, музыкально-педагогических исследований.

**Актуальность проблемы** изучения концерта Гуммеля обуславливает возрастающая потребность исследования данной темы на русском языке. Более полувека развивается в странах СНГ и России самостоятельная ветвь прикладного музыкознания – история и теория исполнительства на духовых инструментах, в Западной Европе она в общих чертах сформировалась ещё ранее. Однако среди множества работ, посвящённых концерту для трубы И.Н.Гуммеля, до настоящего времени на русском языке, по сравнению с иностранными языками, имеется небольшое количество трудов. Много материала можно найти на английском, немецком и других западноевропейских языках.

В настоящее время в сфере исполнительства на трубе продолжается процесс накопления практического опыта, обогащения репертуара, также продолжается процесс в научно-методической сфере, что позволяет сказать о прогрессивности воздействия этого хода развития на воспитание новой генерации отечественных трубачей. Нет сомнения в том, что продуктивность данного процесса не может обойтись без дальнейшего комплексного выявления и анализа закономерностей в области теории и практики игры на трубе, без определения содержательности выразительных возможностей инструмента, стилистики и интерпретации трубной музыки. И здесь особое

место должно принадлежать серьёзному изучению лучших художественных образцов трубной литературы разных эпох, в том числе сочинений для трубы композиторов венской классической школы, которые прошли испытание временем и заняли достойное место в репертуарном багаже исполнителей-трубачей.

**Цель исследования:** показать значимость концертов при воспитании трубачей и заложении основы исполнительства классического концерта. Исполнение музыки классицизма – показатель не только уровня исполнительской техники, но и уровня художественной культуры, мастерства современного трубача, реализуемых им на основе индивидуальной интерпретации, стилистики нотного текста, классических звуковых форм, эстетики музыкального языка и, конечно, художественно-образного видения и творческой фантазии. Стало быть, современный исполнитель, кроме владения всем арсеналом исполнительских и выразительных средств и приёмов, должен изучать и понимать законы построения музыкальных произведений далёких нам эпох, постигать секреты их исполнительской «расшифровки» и, в конечном счёте, правильно и стилистически оправданно доносить авторский замысел до слушательской аудитории. Вместе с тем интерпретация музыки прошлых эпох открывает путь к новым исполнительским решениям и поискам, так или иначе связанными как с творчеством конкретного композитора и исполнителя, так и с конкретной исторической эпохой. Исторический опыт показывает, что во всех случаях содержание «ретроспективных» произведений раскрывается по-разному в зависимости от художественной индивидуальности и исполнительского почерка музыканта-интерпретатора. Не случайно выдающийся русский композитор и исполнитель А. Рубинштейн говорил, что «воспроизведение – новое творчество.... Великий артист всегда играет современника.... и делает музыку близкой современнику, знает его волнения». Всё это необходимое условие к качественному повышению непосредственно исполнительских результатов и как итог – дальнейшее

обогащение художественной стороны игры. Другими словами – изучение произведений старинных мастеров при соответствующей направленности становится важным средством формирования ценных профессиональных качеств, таких, как интуиция, эмоциональная отзывчивость, музыкально-образное воображение и сопереживание, творческий порыв и т.п.

Сформулированная цель определила **задачи исследования:**

- 1) показать роль концертов при формировании исполнительского мастерства трубачей.
- 2) показать концерт как средство эстетического воспитания трубачей.
- 3) рассмотреть историю создания и историю интерпретации концерта.
- 4) изучить и теоретически обосновать методику исполнения.

**Объект исследования:** процесс музыкально-эстетического воспитания молодых трубачей, обучающихся в академических лицеях, колледжах и ВУЗов.

**Предмет исследования:** концерт И.Н.Гуммеля при формировании исполнительского мастерства молодых трубачей.

**Научная разработанность проблемы.** Данная тема освещалась в работах:

отечественных и зарубежных исследователей, посвящённых концерту для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля (Ф.Р. Абдуллаева, Иоганн А. Райс, Ян Пирсон, Джоэл Сакс).

**Источниковая база исследования:**

Достаточно глубоко проанализирована и раскрыта работа Джоэл Сакс «Гуммель, Иоганн Непомук». В своём труде Джоэл Сакс рассматривает вопросы, касающиеся истории создания и редакции концерта. Детально разбирает некоторые моменты в редакциях концерта. В свою очередь Иоганн А. Райс предлагает историю использования трубы в период венской классической школы.

Мировое трубное исполнительское искусство предстаёт сегодня как результат деятельности музыкальных поколений исполнителей-духовиков и

педагогов, как результат истории с непрерывно изменяющейся с течением времени формой проявления, мироощущения и эстетикой музыкально-художественного восприятия. По мере изменений во времени эта исполнительская культура меняла свой стилистический и эстетический фон, особенно на стыке разных культурных эпох. Современное искусство игры на трубе постоянно обращается к прошлому, к его наследию и живой практике. Понять природу исполнительской культуры прошлого, в том числе и трубной, - насущная задача исследователей, поскольку музыка в современном мире – могучее средство воспитания человека.

Обозначившиеся сегодня проблемы и закономерности музыкально-исполнительского искусства, а также законы диалектики художественного прочтения музыки и призвана раскрыть искусствоведческая наука. Откликом на требование исполнительской практики стала данная научная работа. В её основе лежит исследование эволюции трубы в западноевропейской музыкальной культуре второй половины 18 века, изучение вопросов интерпретации сочинений для этого инструмента в эпоху венской классической школы.

Из обзора источников можно сделать **вывод:** в проанализированных книгах, статьях, пособиях подчёркивается важность концерта Гуммеля в воспитании молодого поколения трубачей, в формировании вкуса исполнения классического концерта.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что разработаны методические рекомендации в помощь молодым музыкантам.

## **Глава 1. Биография композитора Иоганна Непомука Гуммеля**

### **1.1 Биография композитора Иоганна Непомука Гуммеля**

Иоганн Непомук Гуммель родился 14 ноября 1778 года в г. Прессбург (ныне Братислава), тогдашней столице Венгрии. Его семья жила в Унтерштинкенбрунне, маленьком нижнеавстрийском приходе, где дед Гуммеля держал ресторан. В этом приходе родился и отец мальчика — Иоганнес. Музыка с самого раннего детства окружала маленького Иоганна, потому что его отец был военным музыкантом. Непомук уже в три года обладал исключительным музыкальным слухом и когда ребенку миновало четыре года, отец начал учить его игре на скрипке. То ли учитель был не на высоте, то ли по какой-то другой причине, но этот инструмент не пришелся по душе мальчику. Благодаря своему необычайному интересу к любой музыке в пятилетнем возрасте получил от отца в подарок маленькое фортепиано, которое он, между прочим, благоговейно хранил до самой смерти. Его неудержимо привлекала игра на фортепиано, к которой он и пристрастился с самого раннего возраста. Через некоторое время, руководствуясь материальными соображениями, семья переехала из Прессбурга в Вену. После возвращения в Вену, твердо осознав необходимость дальнейшего музыкального совершенствования, Гуммель начал серьезно заниматься теорией композиции под руководством своего нового знакомого Йозефа Гайдна, а также Иоганна Альбрехтсбергера и Антонио Сальери. С 1793 года Гуммель жил в Вене. Его отец в то время занимал здесь место музыкального директора театра.

В первые годы своего пребывания в столице, И.Н.Гуммель редко появлялся в обществе, так как занимался в основном музыкой. Здесь в Вене игру семилетнего Гуммеля довелось услышать самому Моцарту. Великий маэстро сразу понял и оценил замечательный талант ребенка, и в скором времени маленький музыкант стал учеником

знаменитого композитора. Два года продолжались эти занятия, и в 1788 году в Вене состоялось первое большое публичное выступление девятилетнего вундеркинда. Концерт прошел с невероятным успехом и стал, собственно, началом большого турне Гуммеля по странам северной Европы, которое он совершил вместе с отцом. Во время этой концертной поездки в Англии произошло знакомство Гуммеля с Й.Гайдном. В Лондоне Гуммель взял несколько мастер-классов у итальянского пианиста Муцио Клементе. Гуммель оставался в Лондоне до 14 лет, учась и гастролируя.

Из-за начавшейся революции он отложил своё турне во Францию, и Испанию, и вернулся домой в Вену в 1793 г. Здесь отец привел его к Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру, одному из учителей Бетховена, для занятий контрапунктом, а позже к придворному капельмейстеру Антонио Сальери, у которого он брал уроки пения и который стал его самым близким другом и даже был свидетелем на свадьбе. А в августе 1795 года он стал учеником Йозефа Гайдна, который ближе познакомил его с органом, а позже посвятил ему ля бемольную сонату, которую Гуммель с блеском исполнял.

Хотя в эти годы Гуммель как пианист редко выступал в частных кругах, он считался уже в 1799 году одним из самых знаменитых виртуозов своего времени, его игра на фортепиано, по высказываниям современников, была неповторимой, и даже Бетховен не мог сравниться с ним. Занятия проходили очень успешно и мастерство музыканта значительно возросло.

Теперь в течение нескольких лет музыкант занимается интенсивной концертной деятельностью и фактически большую часть жизни проводит в заграничных гастрольных поездках. Его мастерское искусство интерпретации скрывалось за неказистой внешностью. Он был невысок ростом, полноват, с грубо вылепленным лицом, сплошь



покрытым оспинами, которое зачастую нервно подергивалось, что производило на слушателей неприятное впечатление. В эти же годы Гуммель начал выступать с собственными композициями. И если его фуги и вариации лишь привлекли внимание, то рондо сделало его очень популярным. По-видимому, благодаря Гайдну в январе 1804 года Гуммель был принят в капеллу князя Эстергази в Эйзенштадте в качестве концертмейстера с годовым жалованием 1200 гульденов. Со своей стороны Гуммель испытывал к своему другу и покровителю безграничное почтение, которое выразил в своей посвященной Гайдну фортепианной сонате *Es-Dur*. Вместе с другой сонатой, «Аллилуйя», и фантазией для фортепиано она сделала Гуммеля знаменитым во Франции после концерта Керубини в Парижской консерватории в 1806 году.

Когда в 1805 году Генрих Шмидт, работавший в Веймаре у Гёте, был назначен директором театра в Эйзенштадте, музыкальная жизнь при дворе оживилась; начались регулярные постановки на вновь сооруженной сцене большого зала дворца. Гуммель вносил свой вклад в развитие почти всех принятых в то время жанров — от различных драм, сказок, балетов до серьезных опер. Это музыкальное творчество пришлось в основном на время, которое он провел в Эйзенштадте, то есть на 1804—1811 годы. Так как эти произведения были написаны, по-видимому, исключительно по заказу, в большинстве случаев со значительным ограничением во времени и в соответствии со вкусами тогдашней публики, его оперы не могли иметь продолжительного успеха.

Зато многие музыкальные произведения пользовались большой популярностью у театральной публики. Возвратившись в 1811 году в Вену, Гуммель посвятил себя исключительно композиторской деятельности и урокам музыки и редко выступал перед общественностью как пианист. 16

мая 1813 года Гуммель женился на Элизабет Рекель, певице Венского придворного театра, сестре ставшего известным своими связями с Бетховеном оперного певца Иозефа Августа Рекеля. У них было двое сыновей.

Некоторые эксперты полагают, что бессмертное творение Бетховена "К Элизе" посвящено именно Элизабет Рёккель. Эта женитьба способствовала тому, что Гуммель сразу же попал в поле зрения венской общественности. Когда он весной 1816 года по окончании военных действий отправился в концертное турне в Прагу, Дрезден, Лейпциг, Берлин и Бреслау, во всех критических статьях отмечали, что «со времен Моцарта ни один пианист так не восхищал публику, как Гуммель».

Так как камерная музыка была в то время идентична домашней музыке, он должен был приравниваться к широкой аудитории, если хотел иметь успех. Композитор пишет знаменитый септет, который впервые с большим успехом был исполнен 28 января 1816 года баварским королевским камерным музыкантом Раухом на домашнем концерте. Позднее он был назван самым лучшим и совершенным произведением Гуммеля. По словам немецкого композитора Ганса фон Бюлова, — это «лучший образчик смешения в двух музыкальных стилей, концертного и камерного, которые имеются в музыкальной литературе». С этого септета начался последний период творчества Гуммеля. Он все чаще сам обрабатывал свои произведения для различных составов оркестра, поскольку, как и Бетховен, не доверял это дело другим лицам. Между прочим, Гуммеля с Бетховеном связывали дружеские отношения. Хотя в разное время случались и серьезные размолвки между ними. Когда Гуммель уехал из Вены, Бетховен посвятил ему в память о совместно проведенном

времени в Вене канон со словами «Счастливого путешествия, дорогой Гуммель, вспоминайте иногда вашего друга Людвига ван Бетховена».

Хотя поначалу талант Бетховена очень подорвал веру Гуммеля в собственные силы и возможности, он быстро выздоровел без особого ущерба. Несмотря на тот факт, что дружба между Гуммелем и Бетховеном характеризовалась взлетами и падениями, в целом, она основывалась на взаимном уважении и примирении. После смерти Бетховена и по его желанию Гуммель в память о великом музыканте организовал концерт, в котором участвовал ещё один знаменитый венский композитор Франц Шуберт, и после которого Гуммель и Шуберт стали хорошими друзьями. Шуберт посвятил свои три последние фортепианные сонаты Гуммелю. Однако, оба композитора не дожили до первой публикации сонат, и издатель решил посвятить произведения Роберту Шуману.

## **1.2 Творческий путь Иоганна Непомука Гуммеля**

После пятилетнего пребывания в Вене в качестве учителя музыки 16 сентября 1816 года он был приглашен в Штутгарт в качестве придворного капельмейстера, где в оперном театре ставил оперы Моцарта, Бетховена, Керубини и Сальери и выступал как пианист. Через три года композитор перебирается в Веймар. Город, наряду с некоронованным королем поэтов Гёте, получил в лице знаменитого Гуммеля новую звезду. Биограф Гуммеля Бениовский пишет о том периоде «Побывать в Веймаре и не послушать Гуммеля означает то же самое, что побывать в Риме и не увидеть папу». К нему стали приезжать ученики со всего света. Его слава преподавателя музыки была так велика, что сам факт быть его учеником имел большое значение для дальнейшей карьеры молодого музыканта. В Веймаре Гуммель достиг пика своей европейской славы. Здесь он сделал настоящий рывок после бесплодных в творческом отношении

лет в Штутгарте. Начало положило сочинение знаменитой сонаты *fis-Moll*, одной которой, по словам Роберта Шумана, хватило бы, чтобы обессмертить имя Гуммеля.

В страстном, субъективно-взволнованном фантастическом выражении «и в высоко романтической манере она опережает свое время почти на два десятилетия и предвосхищает звуковые эффекты, которые присущи представлению поздних романтиков». Но и три трио для фортепиано его последнего периода творчества, прежде всего опус 83, содержат совершенно новые стилистические черты; минуя своих предшественников Гайдна и Моцарта, он обращается здесь к «блестящей» игре.

Особо следует подчеркнуть завершенный предположительно в 1820 году квинтет для фортепиано *es-Moll*, в котором основным принципом музыкального выражения являются не элементы импровизации или орнаментальные украшения, а работа над темой и мелодией. Использование венгерских фольклорных элементов, большее предпочтение фортепиано и свободное владение мелодией — вот некоторые музыкальные особенности, которые отличают поздний стиль Гуммеля.

Как дирижер при Веймарском дворе Гуммель уже в марте 1820 года взял свой первый отпуск, чтобы отправиться в концертное турне в Прагу, а затем в Вену. Также в 1820 году он давал уроки игры на фортепиано Юлиусу Бенедикту, которому королева Виктория, за его талант, позднее пожалует дворянский титул. На обратном пути он дал в Мюнхене концерт, который имел небывалый успех.

В 1822 году по приглашению великой русской княгини Марии Павловны, Иоганн Гуммель отправляется в Петербург. Здесь в России знаменитому австрийскому музыканту был оказан в высшей степени почетный и радушный прием. В Петербурге и Москве с большим

успехом состоялись авторские концерты Гуммеля, на которых он исполнял специально написанную для этих выступлений фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано под названием «Полимелос». В некоторых сочинениях Гуммель использовал мелодии русских народных песен: «Вариации на темы русских песен» и «Русское рондо» для фортепиано, а также «Полифонические русские народные песни» для 4 голосов, хора и оркестра. Ликование и восторг вызывали у публики выступления музыканта в России. Гастроли прошли на самом высоком уровне. После Петербурга турне было продолжено. Музыкант посетил с концертами Голландию, Бельгию, Англию и Францию. Удивительный успех сопутствовал ему и теперь. Успех, не меньший чем тогда, когда он выступал здесь еще ребенком. Так и продолжалась жизнь знаменитого маэстро в длительных концертных поездках и сочинении своей музыки.

В 1823 году он поехал в Париж, где после концерта 23 мая его назвали «современным Моцартом Германии». В 1828 году в Варшаве на одном из его концертов присутствовал молодой Шопен, которого игра мастера буквально пленила. Свое последнее концертное турне в Вену он совершил вместе с супругой в феврале 1834 года. Последние недели своей жизни он провел за обработкой струнных квартетов для фортепиано Бетховена, которые ему заказали в Лондоне, где он намеревался их издать. Болезнь изнуряла композитора, силы медленно покидали его, и он не смог осуществить свои намерения. Незадолго до смерти он занимался переложением струнных квартетов Бетховена для фортепиано, но замысел так и не был окончен. Примерно за неделю до кончины зашел, между прочим, разговор о Гёте и об обстоятельствах его смерти. Гуммель хотел знать, когда умер Гёте — днем или ночью. Ему ответили «Днем». «Да, — сказал Гуммель, — если я умру, я бы хотел, чтобы это случилось днем». Это

последнее его желание исполнилось 17 октября 1837 года в 7 часов утра, на рассвете, он умер.

Заглядывая вперед, Гуммель шагнул в следующую эпоху музыки в своих произведениях. Музыка Гуммеля приняла иное направление, чем у Бетховена, он не бросал вызов устоявшимся традициям. Его "Соната фа-диез минор", соч. 81, и "Фантазия для фортепиано", соч. 18, являются примерами, как гармонично сочетаются классическая структура с новыми растянутыми сонатными формами. Философией Гуммеля, на которой основано его творчество, была "наслаждаться миром, давая радость в мир".

В основном, все его произведения созданы для фортепиано - для инструмента, на котором он был одним из великих виртуозов своего времени. Он написал восемь фортепианных концертов, десять сонат для фортепиано, восемь фортепианных трио, фортепианный квартет, фортепианный квинтет, октет для духовых инструментов, сонату для виолончели, два фортепианных септета, сонату для мандолины с оркестром, концерт ми-мажор для трубы, мессы.

Для музыкального театра композитором написаны около 12 опер, отдельные фрагменты к операм других авторов, 5 балетов и пантомим, и музыка к нескольким театральным постановкам. Все оперы Иоганна Гуммеля имели значительный успех у его современников, но все - таки наибольшее значение в его творчестве занимали его фортепианные сочинения. Именно они поставили имя композитора в один ряд с лучшими музыкантами современной ему Европы. В 1829 году в Петербурге была переведена и увидела свет, изданная незадолго перед этим в Европе, замечательная школа для фортепиано Иоганна Гуммеля «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление к фортепианной игре».

Эта работа в течение нескольких дней после выхода в свет разошлась тысячными тиражами. В этом учебнике он уделил внимание посадке за инструментом, осанке, положению рук, работе пальцев и, в целом, создал новый, красивый стиль игры на фортепиано. Впоследствии, его ученик Карл Черни - композитор, педагог и пианист продолжил и развил стиль игры на фортепиано, предложенный Гуммелем. Полное собрание сочинений Гуммеля было в свое время издано в Париже и составляло 21 книгу.

Заметное отсутствие среди работ Гуммеля симфоний, возможно, объясняется тем фактом, что он не хотел или не смог следовать нововведениям Бетховена в этой области, хотя это не объясняет, почему он не создал симфонию, скажем, в стиле Гайдна. Гуммель составил несколько интересных аранжировок для фортепиано, флейты, скрипки и виолончели для некоторых фортепианных концертов и симфоний Моцарта. Влияние стиля Гуммеля просматривается в ранних произведениях Фредерика Шопена и Роберта Шумана. Его произведения вполне можно представить себе как переход от классического стиля Моцарта, Гайдна и Бетховена к салонному стилю, где музыка носит точный отпечаток его манеры блестящей фортепианной игры с ее изяществом, ровностью, легкостью и блеском.

Хотя он при жизни был очень популярен и почитаем, с наступлением романтического периода в классической музыке его произведения, во многом старомодные, были быстро забыты. Он подобно Гайдну ушёл в тень Моцарта. И хотя он был влиятельным композитором, педагогом и пианистом виртуозом в течении всей жизни, Иоганн Непомук Гуммель (1778-1837), возможно, сегодня более всего известен благодаря концерту, который он написал для экспериментального инструмента в 1803 году.

Трубачи по всему миру исполняют популярный концерт для трубы Гуммеля, но они не могут не замечать довольно прохладного отношения к остальному творческому наследию композитора. Его концерт для трубы ми мажор считается одним из лучших концертов для трубы в концертном репертуаре трубачей, тем не менее во многих печатных изданиях концерта, также, как и в многочисленных аудио - записях многих и многих лучших трубачей мира мы видим различия по многим пунктам. Как классифицировать данный концерт? Классический? Романтический? Надо ли его исполнять в оригинальном ключе *E*, и если да, то какая труба должна быть использована? Труба си-бемоль, или труба До, или же труба Ми? Должна ли быть отклонена редакция Ми-бемоль, которую, собственно и исполняют все современные трубачи?

И как лучше исполнять волнистые линии во второй части? Целью данного реферата является предоставление трубачам некоторой информации, связанной с этим классическим концертом для трубы.

Хочется надеяться, что такая информация позволит трубачам убрать некоторую обыденность, вызванную многолетним исполнением знаменитого концерта и насладиться свежим взглядом на работу через призму истории культуры и подлинной практики мирового исполнительства. Наследие Гуммеля. Как и у его соперника, а иногда и друга, Людвиг ван Бетховена (1770-1827), музыку Гуммеля довольно трудно классифицировать. Отмечаемый иногда как "пост-классический" и «прото-Романтический» сочинения Гуммеля представляют окончательный расцвет венской классической традиции.

Такие сравнения с Бетховеном позволяют нам получше заглянуть в творчество Гуммеля. Они оба были отмечены в качестве



фортепианных виртуозов в Вене и учились у одних и тех же учителей ( Гайдн, Альбрехтсбергер, и Сальери), но их композиционные стили сильно отличаются. Бетховен предпочитает страстный романтизм, развитие мелодии, темы, и громовые раскаты фортепиано, в то время как Гуммель предпочитает длинные, словно вышиваемые мелодии, более тонкую текстуру аккомпанемента, и более тонкий стиль венского фортепиано.

Успех Бетховена в Вене почти уничтожил самооценку Гуммеля и вполне объясняет, почему Гуммель никогда не писал симфонии. Часто считаемый старейшиной Венского классицизма Гайдн ввел Гуммеля во двор князя Естерхази в 1803 году, и там уже Гуммель познакомился с Антоном Вейдингером и его клапанной трубой. Но все-таки учитель, который оказал наиболее длительное влияние на карьеру Гуммеля был Вольфганг Амадей обращался с ним, как со своим собственным сыном, забирал его к себе домой (общепринятая практика в то время), и учил его Моцарт, не Гайдн. Гуммель учился у Моцарта с 1786 по 1788. В этот период своей жизни Моцарт был на пике своей популярности в качестве пианиста - виртуоза в Вене. Юному Гуммелю в это время было около девяти лет.

### **1.3 Влияние классических композиторов на творчество**

#### **И.Н.Гуммеля**

Представьте себе, что чувствовал юный Гуммель , проживая в доме Моцарта в то время как великий композитор создавал такие шедевры, как «Дон Жуан», К. 527, и фортепианный концерт С Минор, К 491. Без сомнения, перед глазами Гуммеля был пример беспримерного успеха юного вундеркинда Моцарта, когда сам Гуммель начал свой первый концертный тур (1788 - 1793). Во время своих путешествий, выступая во многих городах, в таких, как Прага, Берлин, Копенгаген, Эдинбург и Лондон, Гуммель пользовался

любыми подвернувшимися возможностями для занятий с такими признанными педагогами как Клементи и Дуссек. Вернувшись в Вену в возрасте пятнадцати лет, Гуммель официально приступил к своей профессиональной исполнительской и педагогической деятельности. Он продолжал идти по стопам Моцарта, как пианист-виртуоз, а также он сочинил свои собственные каденции для концертов Моцарта. Также мы видим явное влияние Моцарта и в концерте для трубы.

Так, первая часть концерта имеет явное сходство с первой частью симфонии Моцарта № 35 ре мажор, К. 385, "Хаффнер", вторая часть напоминает вторую часть Концерта для фортепиано № 21 до мажор, К. 467. В качестве последней воли Гуммеля, на его похоронах был исполнен Реквием Моцарта, что говорит о безмерном уважении своего педагога на протяжении всей его жизни.. Возможно, ни у кого из пианистов поздней классической эпохи не было такого послужного списка, как у Гуммеля. Он учился у Моцарта, Гайдна, Клементи, Дуссека, и сам был уважаемым учителем и исполнителем.

Его учениками были известные Карл Черни (1791-1857), Адольф фон Хенсельт (1814-1889), Сигизмунд Тальберг (1812-1871), и в течение короткого времени, Феликс Мендельсон тоже учился у Гуммеля. Считается, что Роберт Шуман тоже занимался у Гуммеля, и он также мог бы называть его своим учителем, но он никогда не признавал этого. Фортепианные концерты Гуммеля оказали большое влияние на Листа и Шопена, и считались стандартным фортепианным репертуаром того времени для молодых виртуозов 19го века. Репутация Гуммеля в 1840 году была так велика, что Шопен писал в письме к Анне Каролине де Бельвиль, - "Вы так чудесно интерпретируете таких

великих мастеров, как Моцарт, Бетховен и Гуммеля, примеров виртуозности для всех нас.”

Гуммель был особенно известен своими блестящими импровизациями и чудесными двойными трелями. Гуммель провел последние годы своей жизни после 1819 года в Веймаре, где он перенес свое внимание на дирижирование операми и композицию. Именно в это время он написал свой великий трактат - « *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*» (полный теоретический и практический курс искусства игры на фортепиано). Она была опубликована в Вене в 1828 году и впоследствии переведена на французский и английский языки.

## Глава 2. История появления концерта для трубы с оркестром

И.Н.Гуммеля

### 2.1 История появления концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля,

Гуммель завершил рукопись концерта 8 декабря 1803 года, и Антон Вейдингер (1767-1852) впервые исполнил концерт на клапанной трубе, недавно появившемся инструменте на «Tafelmusik», что в переводе с немецкого обозначает «Застольная музыка» для императорского двора в Вене в первый день Нового, 1804 года. Традиция встречать Новый Год со звуками трубы, труба в Вене восходит ко времени правления Карла VI (1711 - 1740), когда религиозный Праздник Духовного Очищения был отмечен торжествами в городе Масс под аккомпанемент труб и барабанов. Звуки трубных фанфар объявили о прибытии императора Карла VI в Масс. За 46 лет до появления концерта Гуммеля, композитор Георг Ройтер младший сочинил произведение «Servizio di Tavola» для Императорского Новогоднего банкета в 1757 году, который включал в себя четыре части для трубы и красивейшее соло для трубы Кларино во второй части. Вторая часть *Larghetto*, обозначенная *cantabile*, начинается лирической партией трубы под нежный аккомпанемент с долгой, устойчивой ноты «Ми» в тональности ля минор, что очень и очень похоже на начало второй части концерта Гуммеля *Andante*.

Использовал ли Гуммель сочинение Роттера 1757 года в качестве примера для своего концерта неизвестно, но сходство между вторыми частями бросается в глаза. Также, например, как доказывает музыкальный критик Ян Пирсон, в финале своего концерта Гуммель использует эпизод марша из знаменитой тогда оперы Луиджи Керубини, «Les Deus Journees». Легко себе представить, как гости императора улыбались, узнавая эту популярную мелодию в новом произведении для нового, еще мало популярного инструмента во время банкета Новый год в 1804 году. Гуммель не включил концерт для трубы в какой либо опус, и данные

свидетельствуют о том, что Антон Вейдингер был, вероятно, единственным трубачом, который исполнял это произведение в 19 веке. Хотя Гуммель и включил трубу в свой Военный Септет in C, Op. 114 (1829) ,и также в утерянное Трио для фортепиано, скрипки и трубы (1803), он, похоже , списки произведений Гуммеля в Biographie Universelle Fetis des Musiciens от 1853 года включен Военный Септет, но отсутствует Концерт для трубы, также как и отсутствует утерянное трио 1803 года. После сегодняшней популярности концерта Гуммеля in E flat нам трудно поверить, что его работа лежала в неизвестности более 150 лет после его премьеры . Но когда трубы и корнеты были оснащены более технологически совершенными клапанами, что произошло около 1840 года, так называемые клапанные трубы были отодвинуты на обочину музыкальной индустрии как устаревшие вместе с их репертуаром, который включал в себя и концерты Гайдна и Гуммеля.

### **Клапанная труба**

Итак, концерт Гуммеля для трубы с оркестром Ми мажор был забыт до 1958 года, когда студент Йельского университета, Меррил Дебски , вдруг обнаружил и вытащил из запасников библиотеки на свет Божий нечто интересное, потенциально годящееся для исполнения на трубе. Когда копию рукописи концерта из Британского музея не смогли вовремя прислать на концерт Дебски, он отослал рукопись Армандо Гиталла, который впоследствии исполнил Концерт в зале городской ратуши и выпустил первую запись произведения в 1964 году. Гиталла исполнил концерт в оригинальном ключе Ми мажор и играл на трубе C, так как инструмент в ключе E в то время отсутствовал Гиталла также редактировал одно из первых современных печатных изданий произведения в 1959 году. Роберт Кинг опубликовал издание Гиталла в транспонированной на пол тона вниз версии в тональности ми-бемоль ,« для того, чтобы сделать концерт более удобным для исполнения на современных трубах Си- бемоль ».

В последующие годы, вслед за новаторской записью и выпуском концерта в печати под редакцией Гиталла, трубачи быстро полюбили этот концерт. Концерт Гуммеля был издан во многих издательствах по всему миру в различных редакциях. На свет появилось множество аудиозаписей. Обзор этих аудио записей и печатных изданий является тем мерилom, с помощью которого ярко видна эволюция трубного исполнительства и развитие образования в конце 20-го века. Наследие Гуммеля Как и у его соперника, а иногда и друга, Людвиг ван Бетховена (1770- 1827), музыку Гуммеля довольно трудно классифицировать. Отмечаемый иногда как "пост-классический» и «прото- Романтический» сочинения Гуммеля представляют окончательный расцвет венской классической традиции.

Такие сравнения с Бетховеном позволяют нам получше заглянуть в творчество Гуммеля. Они оба были отмечены в качестве фортепианных виртуозов в Вене и учились у одних и тех же учителей ( Гайдн, Альбрехтсбергер, и Сальери), но их композиционные стили сильно отличаются. Бетховен предпочитает страстный романтизм, развитие мелодии, темы, и громовые раскаты фортепиано, в то время как Гуммель предпочитает длинные, словно вышиваемые мелодии, более тонкую текстуру аккомпанемента, и более тонкий стиль венского фортепиано. Успех Бетховена в Вене почти уничтожил самооценку Гуммеля и вполне объясняет, почему Гуммель никогда не писал симфонии. Часто считаемый старейшиной Венского классицизма Гайдн ввел Гуммеля во двор князя Естерхази в 1803 году, и там уже Гуммель познакомился с Антоном Вейдингером и его клапанной трубой.

## **2.2 Проблемы интерпретации концерта для трубы с оркестром**

### **И.Н.Гуммеля**

Привлекательные мелодии, правильная классическая форма и красочная история концерта для трубы Гуммеля притягивает трубачей с тех

пор, как Армандо Гиталла возродил его к жизни в 1959 году. Помимо обычных технических вызовов концерта трубачам, музыкальный текст концерта вызывает несколько вопросов его музыкального толкования, на которые не так легко ответить. Например, как следует исполнять украшения? Насколько медленно следует играть вторую часть, и что обозначают эти загадочные волнистые линии? Должны ли быть выполнены каденции в конце первой части, или в третьей части? На многие, но не все эти вопросы ответил в своем научном издании Эдвард Тарр в 1972 году, в первой печатной версии концерта в оригинальной тональности ми мажор.

Природа музыкальной интерпретации требует от исполнителей принятия обоснованных решений в отношении таких музыкальных понятий, как темп, фразировка, и нюансы, которые отражают пожелания композитора, равно как и дух исполнителя. Так, культура 21-го века может помешать музыкантам в проникновении в историческую музыкальную природу концерта, проигнорировать вопросы выполнения практики вообще среди избытка музыкальной информации.

Ниже представлены многие ключевые пункты, которые желательно учитывать трубачам при исполнении концерта для трубы.

### **Трели**

Следуя трактату Гуммеля по фортепиано 1828 года, это должны быть трели основной ноты, которые должны начинаться именно с этой ноты, а не с ноты сверху, если форшлаг сверху специально не обозначен композитором. Хотя концерт для трубы был написан за 23 года до написания этого трактата, и сам концерт был написан не для фортепиано, трель, начинающаяся с основной ноты приятно соответствует невозмутимой элегантности музыки Гуммеля путем преуменьшения диссонанса, по мнению Элизы Коелер. Например, в конце второй части трели в тактах 58 и 61 являются полутоновыми трелями в издании Тарра.

В общем, в любой трели вопросы начала трели и разрешения из нее должны быть предметом тщательного рассмотрения. Темп и размер Гуммель не поставил маркировку темпа в своем концерте для трубы 1803 года, но он начал обозначать темп в своих поздних фортепианных сонатах. Как Жан-Пьер Марти показал в своем исследовании, «Обозначения темпа у Моцарта», правильные темпы могут быть выведены путем сравнения маркировки рабочего темпа с его размером, ритмическим значением пульсации мелодии, и скоростью мельчайших ритмических подразделов. Это объясняет необычное строение второй части *Andante* и появление в ней резанного ключа *alla breve*. Очевидно, что четвертные ноты являются основой, но фразировка насыщена половинными нотами, для того, чтобы создать эффект неторопливого раскачивания музыкального движения.

Сегодня почти все современные печатные издания концерта изменили первоначальный размер второй части с размера две четверти до размера четыре четверти, и сегодня вторая часть печатается в размере четыре четверти, что, в общем то, более удобно для современного прочтения произведения. Скорость третьей части, по замыслу композитора, должна быть такой, чтобы позволить исполнителю чисто проигрывать линию украшений тридцать вторых нот. Имея это в виду, видимо, темп финальной части должен быть медленнее, чем первая часть. Как показано в сравнительной таблице ниже, темп финала является тем краеугольным пунктиком, по которому исполнители демонстрируют самые большие разногласия.

Гуммель в своем трактате для фортепиано раскрывает многие глубокие представления о темпе. В свою таблицу из тридцати двух обозначений темпа, он выстраивает музыкальные термины для более быстрой скорости в следующей последовательности, от медленного к быстрому:

*Allegretto*



Allegro-Maestoso

-Moderato

-Giusto

-Un Poco

- Non Troppo

- Comodo Allegro

Allegro - Con Moto

- Con brio (или Brilliante)

- Con Spirito

- Con Fuoco

- Vivace

- Agitato

- Furioso

- Molto

- Assai Vivacissimo Presto Prestissimo

Иоганн Непомук Майзель изобрел метроном в 1816 году, уже после того, как Гуммель сочинил свой концерт для трубы, так что эти градации терминологии являются поучительными для того времени. Очевидно, что Гуммель выставив темп для первой части, Allegro Con Spirito, имел в виду очень быстрый темп. Хотя темп для третьей части в рукописи указывается лишь, как Rondo (кстати, во многих редакционных изданиях темп дополнительно обозначается как Allegro), ритмические конфигурации, кажется, навязывают более медленный темп для финала, чем в первой части. В своем фортепианном трактате 1828 года Гуммель оценил метроном в качестве полезного инструмента для композиторов для установки точных темпов их произведений (для решения подобных проблем), и рекомендовал устройство в качестве ценного инструмента для обучения ритму.

**Волнистые линии второй части.**

Во второй части, в тактах с 218 по 221 над волнистыми линиями не стояло никаких обозначений «TR» . Эдвард Тарр доказывает, опираясь на современные Гуммелю трактаты для деревянных духовых что такие волнистые линии , скорее всего, указывают на пальцевое тремоло (например, альтернативу между 0 и 2 + 3 на клапанной трубе), которое можно было бы легче играть на клапанной трубе.

Мария Расмуссен считает, что "это может указывать на трель", но что это, вероятно, указывает на "своего рода интенсификацию звука , вероятно, своего рода вибрато", потому что Гуммель в других трелях ставит "TR" перед волнистой линией, а в трактате Джеминиани для скрипки ,например, использование просто волнистой линии, обозначает вибрато. Опять же, в своем трактате для фортепиано, Гуммель использует знак волнистой линии для Uneigentlichen Triller oder den getrillerten Noten("неправильной" трели или вибрирующие ноты ), и рекомендует, чтобы они игрались с основной ноты . С другой стороны, эти инструкции были написаны Гуммелем для фортепиано , в 1828 году, уже после того, как он написал свой концерт для трубы в 1803 году.

В мнениях, посвященных сравнительным анализам изданий концерта, также как и в аудио записях имеется широкий спектр мнений по этому вопросу. Из 24 прослушанных записей наиболее популярных исполнителей, 19 солистов интерпретируют волнистые линии, как разного рода трели. В конечном итоге , сегодня каждый трубач решает для себя ,как более красиво сыграть эти волнистые линии...

### **Какой ключ выбрать ?**

Оригинальную тональность концерта на момент написания **E** или современные редакции в тональности **Eb**? Трубачи уже давно привыкли исполнять концерт в современной обработке ми-бемоль, тем не менее, рекомендуется изучить возможности произведения в оригинальном ключе Ми мажор. Существуют множество прекрасных печатных изданий и аудио

записей данного произведения в транспонированной версии, и музыканты, конечно, не должны отказываться от возможности играть концерт Гуммеля только потому, что это не оригинальная тональность. В сравнительной таблице аудио записей концерта, выпущенные за последние восемь лет мы видим, что исполнение концерта в оригинальной редакции и современной редакции распределяется примерно поровну, так что волна смещается в сторону более удобной современной редакции. Следует отметить, что Гуммель написал фа-диез малой октавы в такте 119 и педальную ноту Е в такте 245 в первой части. На клапанной трубе возможно было сыграть эти низкие ноты, и несколько трубачей исполнителей на клапанной трубе в своих последних записях демонстрируют нам эти низкие ноты.

Так как доступ к инструменту Е может быть проблематичным, исполнение концерта на трубе С является хорошим компромиссом, поскольку низкие ноты доступны и звучание будет довольно близко к оригинальному звучанию клапанной трубы. Дополнительный вызов трубачам создают и несколько губных трелей на трубе С, что может создать дополнительные трудности для некоторых игроков. Конечно, на трубе Е аппликатура и уверенность в звукоизвлечении имеют некоторые преимущества, но такие инструменты не столь распространены и популярны, как трубы С, так что некоторые музыканты приносят в жертву низкие ноты.

### **Ритмическая Альтерация.**

В тактах с 53 по 57 во второй части, появляются пунктирные линии сверху над триолями как у солиста, так и в оркестровом сопровождении, у деревянных духовых инструментов. Обычно пунктирные линии придают мелодии несколько расслабленный характер, чтобы соответствовать основному триольному импульсу, которые являются признаками неровного исполнения ритмического рисунка, но не здесь. В третьей части, точки над тридцать вторыми, за четыре такта до конца иногда некоторыми играются

как триоли или шестнадцатые ноты, если взят чрезмерно быстрый темп, но, думается, этого следует избегать.

### **Украшения**

Нужно быть достаточно осторожным в исполнении таких украшений, как форшлагги, морденты и группетто. Они должны быть достаточно легки и изящны, насколько это возможно. Вопреки кажущемуся очевидным, перечеркнутые форшлагги должны играть с сильной доли, не раньше. Перечеркнутые форшлагги только показывают, что они должны быть короче, чем неперечеркнутые форшлагги. Но опять же, трубачи, желающие украсить скромные мелодические линии в концерте могут быть достаточно свободными в отношении исполнения написанных украшений, естественно, в рамках строгого классического музыкального вкуса, ведь это уже является новым авторским прочтением в рамках музыкальных пристрастий 20 века. К тому же нет никаких описаний очевидцев того, как был исполнен в 1804 концерт Гуммеля Антоном Вейдингером на премьере.

### **Каденции?**

Кажется странным, что Гуммель не включил в свой концерт для трубы каденции, в то время как он сам был признанным мастером импровизаций и автором знаменитых длинных каденций для фортепианных концертов Моцарта, но, тем не менее, это так. Несмотря на то, что некоторые печатные издания концерта включают наличие каденций, несмотря на то, что на аудио записях концерта различных исполнителей каденции исполняются, Гуммель, вероятно, все таки, не предполагал каденции для своего концерта.

Так, например, в конце первой части мы уже имеем что то вроде каденции в сопровождении фортепиано (все эти арпеджио и трели!), и нет обычного сигнала ферматы, предваряющего начало каденции, как мы видим это, например, в концерте Гайдна. В похожем стиле, Гуммель также опустил

каденции в его собственном Фортепианном концерте Ля-бемоль мажор, соч. 113 в 1827 году, и вместо этого написал квази-каденцию с легким аккомпанементом в конце первой части. Что касается 3й части концерта, то стилизованный характер рондо с цитатой марша Керубини, о котором мы уже писали, кажется, изначально исключает вставку каденции.

### **2.3 Сравнительный анализ печатных изданий и аудиозаписей концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля**

Сразу после издания концерта издательством Фрица Стейна в 1957 году, появились другие многочисленные публикации концерта для трубы Гуммеля. Поскольку большинство из них были транспонированы и напечатаны в тональности ми-бемоль мажор, общественное мнение, казалось, было убеждено, что концерт был изначально написан именно в этом ключе и другой редакции концерта просто не существует. Несмотря на тот факт, что издание Эдварда Тарра издало концерт для трубы в оригинальной тональности ми мажор лишь в 1972 году, первое энциклопедическое издание «Новый словарь музыки и музыкантов»(1;Ие New Grove Dictionary of Music and Musicians) ошибочно обозначило концерт Гуммеля ,как написанный в редакции самого композитора в тональности ми-бемоль мажор. Ошибка была впоследствии исправлена во втором издании «Нового словаря музыки и музыкантов» в 2001 году. Не только истинная тональность концерта пострадала от кризиса идентификации , так же и различные точки артикуляции и интерпретации текста музыки были перепутаны за годы ,прошедшие с момента написания концерта. В прикрепленном ниже списке некоторых изданий концерта Гуммеля прилагаются комментарии относительно достоинства каждого из них, и степень достоверности. В этом списке мы видим, что только одно издание напечатано в оригинальной тональности ми мажор, а все другие

издания изданы в переработанной современной редакции в тональности ми-бемоль мажор.

Независимо от того, какую версию концерта выберет исполнитель, неплохо было бы посчитать количество тактов в партии соло и в партии фортепиано. Учитывая большое количество различных нотных изданий, теоретически присутствует возможность перепутать партию соло одного издательства с аккомпанементом другого издательства. Например, Хакан Харденбергер играет вторую часть на несколько тактов длиннее, чем остальные редакции. Нотный материал может в таком случае не совпадать, но в общем, количество тактов является универсальным. Еще одно произведение Гуммеля, которое была недавно транспонировано в тональность Еб - « Вступление, Тема и Вариации для гобоя в Фа мажоре», Оп. 102. Эта обработка Ивана Жевтича для Мориса Андрэ была записана в 1982 году, и была опубликована издательством Билладота в 1992 году. Партия для трубы написан в Еб, диапазон включает в себя высшую ми-бемоль над нотным станом с большим количеством пассажей с минимальными возможностями для отдыха. Это издание, вне всякого сомнения, было вдохновлено блестящим успехом концерта для трубы Гуммеля, так же как и вызовом виртуозности Мориса Андрэ

### **Сравнительный анализ аудио записей**

Учитывая широкий диапазон интерпретаций опубликованных изданий концерта для трубы Гуммеля за последние сорок лет, не удивительно, что и аудио записи произведения отражают поразительное различие в подаче материала.

В приведенной ниже таблице аудио записей 24х различных солистов мы видим различия в интерпретации исполнения концерта, причем различия присутствуют даже в записях, сделанным одним исполнителем в различное время. Примерно половина аудио записей записано в оригинальной

тональности E и половина в обработанной версии Eb. Этот перечень не является исчерпывающим, но это репрезентативная выборка, в которой наиболее ярко видна эволюция подходов к концерту Гуммеля в 20-м веке. Список аудио записей составлен в алфавитном порядке, с приблизительным указанием темпа. Наиболее заметные различия между исполнителями мы наблюдаем в темпе исполнения третьей части, и в манере исполнения волнистых линий во второй части. В сфере творческих украшений можно выделить запись Джона Уоллеса от 1994 года, также впечатляет элегантность исполнения Мартина Беринбаума на записи от 1972 года. Запись 2001 года Урбан Агнас сочетает в себе освежающую смесь стилистической подлинности и индивидуального стиля. Что касается каденции, мы можем ее услышать в виртуозной записи Тимофея Докшицера. Хотя эта статья касается в первую очередь трубной партии, следует отметить, что стилистическая достоверность оркестрового аккомпанемента на записях также варьируется чрезвычайно широко.

Некоторые из ранних записей так густо насыщены оркестровым содержанием и насыщенными гармониями, что музыка напоминает слушателю Корнгольда, а не Гуммеля. Очевидно, что интерпретация концерта перешла от подачи материала как основа для солиста к полному концертному произведению, учитывая новый исторический подход. Учитывая тот факт, что последние четыре записи в списке (с хронологической точки зрения) все были в оригинальной тональности ми мажор, и что еще в двух записях были использованы клапанные трубы, кажется, что сегодня музыкальная мода среди исполнителей опять склоняется к историческому оригиналу..

### **Доброе старое время**

После всех этих разнообразных версий Концерта для трубы Гуммеля, довольно интересным фактом является то, что сам композитор был

энергичным сторонником института Европейских законов об авторском праве в начале 19 века. Помимо профессиональной деятельности он одним из первых начал бороться за авторские права музыкантов, против интеллектуального пиратства. Но, думается, Гуммель был бы безо всякого сомнения счастлив от того, что его произведение является столь притягательным для все большего и большего количества трубачей, что 200 летний юбилей этого концерта прошел в 2004 году, и перевалил за третью сотню лет.

И как должен был быть польщен Гуммель, если бы узнал, что трубы Е были сконструированы специально для его концерта? В свете столь большого разнообразия интерпретаций этого произведения мы можем видеть, как благодаря концерту Гуммеля высоко поднялся статус трубы как классического инструмента в конце двадцатого века.. Независимо от дебатов по поводу аутентичности текста и личных предпочтений, трубачам всего мира действительно повезло, что у них есть такой прекрасный концерт начала 19го века, тогда как многие другие композиторы пренебрегли этим инструментом.



## Заключение

На основании результатов исполнительского анализа концерта для трубы с оркестром И.Н.Гуммеля, можно прийти к выводу о том, что он включает в себе сложные технические и художественные задачи, которые способствуют развитию всех компонентов исполнительского мастерства трубача. Можно уверенно сказать, что сольная литература для трубы 18 столетия служит воспитанию чувства стиля, общей музыкально-исполнительской и эмоциональной культуры трубача.

Приводимые в исследовании практические рекомендации и указания по исполнению концерта Гуммеля, трактовка динамики, артикуляции и т.д. не является чем-то единственно возможным. Музыка 18 века предоставляет трубачу достаточный простор для реализации творческих намерений.

Для изучения музыки эпохи классицизма нужно проиграть много оперных, симфонических, ансамблевых, сольных сочинений композиторов 18 столетия. Таким лишь образом можно постичь их образно-эмоциональный и интонационный строй. Чтобы осмыслить музыку этой эпохи, нельзя замыкаться только рамками репертуара своего инструмента.

Конечно же, задача интерпретации музыкальной классики 18 века должна решаться с учётом достижений современной музыкальной науки в области исторического и теоретического музыкознания, с учётом работ по частной и общей методикам преподавания игре на духовых инструментах.

## Список литературы

1. Иоганн А. Райс. "Музыкальная встреча: ссылки на Моцарта и Керубини в новогоднем концерте Гуммеля, «Музыка и письма (август 1996, Vol. 77, № 3), стр.401-410.

2. Райс, "Музыкальная встреча", стр.405-410, примечание 414. Работа Георга Роттера напечатана в «Denkmaler-der-Tonkunst in Osterreich,» изд. Karl Horwitz and Karl Reidel, Лейпциг, 1908 год.

3. Ян Пирсон . "Влияние музыки Керубини на концерт Гуммеля для трубы ", «International Trumpet Guild Journal», (май 1992, Vol. 16, № 4), стр. 14 - 20.

4. Джоэл Сакс , «Гуммель, Иоганн Непомук». «The New Grove Dictionary of Music». Second Edition Vol. 11,(London: Macmillan, 2001), 834. Тот факт, что концерт для фагота (ок. 1805 г., возрожден в 1957) и мандолины (1799 г., пересмотрена в 1816) так же не включены ни в какой опус, предполагает, что автор рассматривал эти композиции, как экспериментальные. Эти работы также исключены из списка произведений Гуммеля ,изданном в 1853 «Biographie Universelle des Musiciens» издательством Fetis.

5. Рене Далквист. «Клапанная труба и ее самый знаменитый виртуоз - Антон Вейдингер (Nashville: The Brass Press, 1975), стр.5-17,19.

6. Мэтью Макриди. "Идиоматический взгляд на клапанную трубу через два концерта». «International Trumpet Guild Journal», (сентябрь 1984, Vol. 9, № 1), 46-52.5. Мария Расмуссен, «Историческая справка». Концерт для трубы Иоганна Непомука Гуммеля. Под редакцией Армандо Гиталла. (North Easton: Robert King Music, 1959). Трио Гуммеля было первым произведением композитора для клапанной трубы и было вдохновлено, как и концерт Гайдна 1796 года, творческой деятельностью Антона Вейдингера. Премьера трио получила очень благоприятные отзывы в

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung от 5 января 1803 года.

6. Джеймс Вест, "В память: Интервью с Армандо Гиталла", «International Trumpet Guild Journal»(март 2002 Vol. 26, № 3), 50.

7. Расмуссен, Историческая справка, Издательство Robert King заплатило за редактирование концерта для трубы Гиталле гонорар, который Гиталла впоследствии оставил в своем завещании Мериллу Дебски. (« В память»стр. 50). Издательство Фриц Штейн также опубликовало в Лейпциг в 1957 году транспонированную версию Еб, но Гиталла первый выпустил запись концерта.

8. Чарльз Розен, «Классический стиль (New York:Norton, 1972), 22. См. также Чарльз Розен, Сонатная форма. Обработанное издание. (New York:Norton, 1988),353. См. также Sachs, "Hummel", 831-842. Гуммель играл на ударных на премьере симфонии Бетховена "Battle Simphony» и нес гроб Бетховена на его похоронах.

9. Питер Клив, «Моцарт и его окружение: биографический словарь» (New Haven: Yale University Press, 1993) ,стр.77-78 и Роббинс Лэндон, «The Mozart Compendium»(New York: Schirmer Books, 1990)стр.46,49. Только двое из шести детей Моцарта выжили, Карл Томас Моцарт (1784-1858)и Франц Ксавьер Вольфганг Моцарт (1791-1844). Карл Томас был совсем маленьким во времена обучения Гуммеля у Моцарта , Франц Ксавьер Вольфганг позже учился музыке у Гуммеля в Вене, после смерти отца.

10. Иоганн Непомук Гуммель, Ausführliche theoretisch-practische Anweisung Zum Piano-forte Spiel. 1828. Предисловие Andreas Eichhorn. (Straubenhardt: Antiquariat-Verlag Zimmermann,1989), 394. «Таким образом, трель начинается (если конечно, она не выписана

буквально) с основной ноты, и также всегда заканчивается сверху или снизу в соответствующих случаях.»

## 11. Жан-Пьер Марти, «Указатели темпа у Моцарта