

УДК 78.461

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-01>

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ В АВСТРІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ДОКЛАСИЧНОЇ ЕПОХИ

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

Наприкінці XVI століття труба відносно швидко інтегрується в художню музику, що зумовлює необхідність її цілеспрямованого використання в різних контекстах, а не лише в суто прикладному, як це було до того часу. Кристалізується новий виконавський стиль на натуральній трубі, який отримав назву «кларіно» і став одним із найбільш яскравих маркерів музики барокової доби загалом. У другій половині XVII століття в європейській музиці з'являються нові взірці літератури для труби авторства М. Каццатті, Дж. Б. Вівіані та ін. Мета статті – актуалізувати здобутки барокового та ранньокласичного репертуару для труби та підкреслити роль австрійської школи у його становленні. Методологія дослідження ґрунтується на історико-культурологічному та аналітичному методах.

Ключову роль у становленні нових сфер функціонування труби відіграла, окрім Італії, Австрія, де цей інструмент почав широко застосовуватися як у церковній, так і у придворній музиці. Однією з визначальних передумов цього процесу стало інтенсивне зростання ролі Віденської придворної капели. Додатковим чинником, що сприяв розширенню репертуару труби, стало активне музичне життя при єпископських резиденціях, зокрема в Зальцбурзі та Кремзирі. У цей час формується потужна генерація австрійських національних композиторів, більшість із них зверталася й до жанру сонати для труби: Г. Шмельцер, П. Й. Вейвановський, Г. І. Ф. Бібер. Ця тенденція збереглася і на етапі становлення трубного концерту, репрезентованого творчістю таких австрійських композиторів, як Йоганн Йозеф Фукс, Йоганнес Матіас Шпергер, Георг Ройтер мол., Леопольд Моцарт та Міхаель Гайдн.

Наукова новизна: у представленому дослідженні докладніше й часто вперше в українському музикознавстві розглянута більшість цих творів, а також вказані виконавці, для яких вони могли би бути написаними.

Висновки: стверджено основні стилістичні відмінності творів для віденської та зальцбурзької придворних капел: у першому випадку (Г. Ройтер мол.) це тричастинні композиції із характерним чергуванням частин «швидко-повільно-швидко», в другому (М. Гайдн, Л. Моцарт) – двочастинні композиції з ознаками біпартіальності, тобто включеності рис усіх чотирьох традиційних частин у двочастинну форму.

Ключові слова: австрійська музична культура, барокова труба, концерт для труби, соната для труби, Міхаель Гайдн, Леопольд Моцарт.

Актуальність теми дослідження. Як відомо, труба належить до найдавніших інструментів людської цивілізації, який до того ж має найширше застосування у різних видах суспільної діяльності. Її історична еволюція справедливо приваблює багатьох дослідників, що розглядають як суспільні функції, так і художні властивості творів для труби у різноманітних аспектах. Водночас кожна національна музична культура формує свої неповторні традиції у композиції та виконавстві для цього благородного духового інструмента.

У цьому контексті актуальними нині є окремі аналітичні студії європейських виконавських шкіл, які охоплюють як аспекти виконавської майстерності гри на трубі, так і композиторську творчість для цього інструмента. З метою повного усвідомлення ролі труби в різних національних музичних традиціях її слід розглядати не лише як конкретний звуковий артефакт, що набув свого втілення в композиторській творчості, вико-

навстві та педагогіці, а як багаторівневе явище в музичному мистецтві. Отже, перспективним напрямом подальших досліджень є вивчення композиторської, виконавської та педагогічної традиції гри на трубі в контексті національних музичних шкіл.

Однією з найважливіших європейських шкіл гри на трубі є австрійська виконавська традиція. Попри те, що в музикознавчій літературі основна увага зосереджена на німецькій школі гри на духових інструментах, що сприяло закріпленню терміна «австро-німецька школа», австрійська виконавська практика має власні особливості. Вони зумовлені специфічними суспільно-історичними умовами розвитку, що вплинули на формування національної композиторської традиції, виконавських практик, а також педагогічних методик навчання гри на трубі.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на доволі об'ємний компендіум праць зарубіжних дослідників, присвячених виконавству на трубі в

різні епохи і в різних національних школах, українська музична наука нині не надто часто звертається до цього тематичного сегменту. З наявних публікацій і дисертаційних праць можна виокремити дослідження Петра Вакалюка [1], Олега Вар'янка [2; 3], Богдана Мочурада [4; 5], Валерія Посвалюка [6], Віктора Слупського [7], в яких розглянуто різні аспекти зазначеної тематики. Із праць провідних зарубіжних вчених, дотичних до теми поданої статті, передусім вартують згадки праці Крістіана Аренса [8], Альфреда Баумгартнера [9], Бертіля ван Боера [10], Герхарда Кроля [11], Курта Фьоссінга [11], Рейне Далквіста [12], Гельмута Федергофера [13], Мартіна Грасля [14], нотне видання Міхаеля Гайдна з передмовою Е. Тарра [15], Алана Яніка [16], Фрідгельма Кайма [17], Готфріда Крауса [18], Андреаса Лінднера [19], нотні видання Л. Моцарта з передмовою Джона Мортімера [20] та Г. Ройтера з передмовою Е. Тарра [21], Дона Смізерса [22], Яни Шпацілової [23], Їржі Сенала [23], Едварда Тарра [24].

Метою статті є представлення здобутків барокового та ранньокласичного репертуару для труби та виокремлення ролі австрійської школи у його становленні.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XVI століття труба відносно швидко інтегрується в художню музику, що зумовлює необхідність її цілеспрямованого використання в різних контекстах, а не лише в суто прикладному, як це було до того часу. Невипадково у своїй передмові до першого друкованого підручника з гри на трубі 1638 року *Tutta l'arte della Trombetta* Чезаре Бендінеллі (Bendinelli) один із найвидатніших трубачів свого часу Джіроламо Фантіні (Fantini) окреслив різні сфери застосування інструмента, зокрема гру в ансамблі з органом або клавесином. Він також зазначив свою мету – поставити трубу в один ряд з іншими «досконалими інструментами» [8].

У другій половині XVII століття в європейській музиці з'являються нові взірці літератури для труби. Так, у Болоньї 1665 року Мауріціо Каццатті (Cazzatti) опублікував три сонати, партія першої скрипки яких могла виконуватися на трубі [1, с. 56]. У 1678 році інший італійський композитор, Джованні Буонавентура Вівіані (Viviani) видав кілька сонат для сольного інструмента та *basso continuo*, серед яких дві були призначені для труби [22, с. 98].

Попри збереження старих виконавських традицій у музиці початку XVII століття, композитори та теоретики відзначали новизну підходів до використання труби. Це, зокрема, стосувалося

її «музичного» застосування в повному значенні цього поняття, що передбачало наслідування співочого голосу та інших інструментів. Таке використання характеризувалося широким спектром динамічних і виконавських прийомів. Водночас практика орнаментативної та імпровізаційної заповнення партій залишалася важливим складником виконавського стилю.

Як зазначає український дослідник концерту для труби Богдан Мочурад, на початковому етапі цей процес був повільним і обмежувався здебільшого виконанням військових маршів під час урочистих церемоній, а також обережним розширенням ролі труби в оперних партитурах. Водночас формується новий виконавський стиль – «кларіно» (від лат. *clarus* – «ясний»), що ґрунтувався на використанні тембрових особливостей верхньої частини натурального звукоряду [5, с. 9].

Ключову роль у становленні нових сфер функціонування труби відіграла Австрія, де цей інструмент почав широко застосовуватися як у церковній, так і у придворній музиці. Однією з визначальних передумов цього процесу стало інтенсивне зростання ролі Віденської придворної капели (*Die Wiener Hofkapelle*) у період правління імператорів Фердинанда II (1619–1637), Фердинанда III (1637–1657) та особливо Леопольда I (1657–1705), який не лише заохочував розвиток музичного мистецтва, а й сам був композитором [18, с. 78]. Додатковим чинником, що сприяв розширенню репертуару труби, стало активне музичне життя при єпископських резиденціях, зокрема, в Зальцбурзі та Кремзирі, що буде детальніше розглянуто в подальшому дослідженні.

У XVII ст. при дворі Габсбургів діяла ціла низка запрошених видатних італійських композиторів, таких як Марк Антоніо Честі (Cesti), Марк Антоніо Дзіані (Ziani), Антоніо Кальдара (Caldara). Водночас поступово формується і потужна генерація національних композиторів. Так, у 1679 році посаду першого капелмейстера Віденської придворної капели перейняв Генріх Шмельцер (Schmelzer, 1623–1680), котрого дослідники небезпідставно вважають одним із найвидатніших представників австрійської музичної культури докласичної доби [14].

До історії інструментальної музики Г. Шмельцер увійшов передовсім як скрипаль-віртуоз, однак не можна недооцінювати його внесок і у становлення нового репертуару для труби: в збірці *Sacro-profanus concentus musicus*, котра поєднує 12 сонат обидвох барокових типів (*da chiesa*, тобто церковна соната, і *da camera* – світ-

ська) для різних інструментальних складів, зазвичай присутні одна або дві труби. Рейне Далквіст (Dahlquist) слушно вказує, що подібні сонати, часто з солюючою партією для труби, невдовзі з'явилися в доробках таких композиторів, як Антоніо Берталі (Bertali) у Відні та Павел Йозеф Вейвановський (Vejvanovský) у Кремзирі (чеське місто Кромєриж) [12, с. 20].

Сонати італійського композитора та скрипаля Антоні Берталі (1605-1669), попередника Г. Шмельцера на посаді капелмейстера Придворної капели, зокрема і за участі труби (*Sonata XVII a 4 da Chiesa* та *Sonata sublationis*), вочевидь, вплинули на творчість Г. Шмельцера, як і на творчість ще одного видатного музиканта доби бароко – Павела Йозефа Вейвановського (1639–1693). 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. Схиляється до цієї думки й український дослідник Олег Вар'яно, поєднуючи огляд становлення австрійської та чеської сонати для труби в одному підрозділі [2, 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 одноставні в думці, що рівень творів самого П. Вейвановського не є сумірним із композиціями інших його сучасників, котрі приділяли увагу трубі, згаданих вже Г. Шмельцера чи А. Берталі [23]. Також і твори Генріха Ігнаца Франца Бібера, ментора П. Вейвановського, котрого він змінив на посаді капелмейстера єпископської капели Карла II фон Ліхтенштайн Кастелькорн у Кремзирі, вирізняються вищим естетичним рівнем. Однак історичний здобуток П. Вейвановського полягав передовсім не в поповненні репертуару, а в утвердженні труби як сольного віртуозного інструмента. Нсамперед для себе як виконавця музикант уводить партії труби до понад двадцяти своїх творів, зазвичай це типово барокові сонати *da camera* або *da chiesa*, серед них найвідомішою є *Sonata vespertina* для 8 інструментів (2 труби, 2 скрипки, 3 тромбони, віолоне й орган) (1665), *Sonata à 4 Be mollis* для труби кларіно, скрипки, 2 віол та *basso continuo* (1666), *Sonata à 5* для труби, скрипки, тромбона, двох віол та органу (1666), *Sonata à 6* для труби,

2 скрипок, 2 корнетів, віолоне та органу (1666), *Sonata paschalis* для двох 2 труб, 2 скрипок, 3 віол, 3 тромбонів і органу *ad lib.* (1666), *Sonata s. Petri et Pauli* для труби, 3 тромбонів, скрипки, 3 віол і *basso continuo* (1667), *Sonata à 8* для труби, 3 тромбонів, 2 віол і органу (1667), *Sonata tribus quadrantibus* для труби, скрипки, тромбону та *basso continuo* (1667), *Serenada* для 4 віол, 2 труб і чембало (1670), *Balletti pro tabula* для 2 труб, 2 скрипок, 2 віол, віолоне та органу (1670), *Sonata natalis* для 2 труб, 2 скрипок, 4 віол, віолоне та органу (1674), *Intrada con altre arie* для 4 віол (*Viol. redopiate*), 3 піфферо, фагота, 2 труб, віолоне та органу (1679), *Sonata à 5* для 3 труб кларіно (*Clarini trombae breves*), скрипки, 2 віол та органу (1680), *Intrada* для 2 труб, 4 віол та чембало (1683), *Baletti per il carnuale* для скрипки, 2 віол, 2 труб, 3 шалмеїв або піфферо, фагота, віолоне *grande* та чембало (1688), *Sonata à 5* для 2 труб (*Trombae breves*), скрипки, 2 віол, віолоне та органа (1689) [22, с. 592–594].

Найзначущим внеском австрійських композиторів до барокового репертуару для труби є, безсумнівно, сонати Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (1644–1704). Твори для труби зосереджені в одній із п'яти великих збірок композицій, а у передмові до однієї із сонат, виданої в 1676 році, композитор вказує, що цей твір «підходить для використання як у церкві, так і при дворі», тим самим декларуючи поступовий відхід від існуючого поділу сонат на «*da chiesa*» і «*da camera*». У своїх сонатах композитор і справді вже вільно змішує танцювальні та нетанцювальні частини [4, с. 86]. Серед сонат для труб і струнних О. Вар'яно умовно виділяє камерні, церемоніальні й концертні.

Отже, як зазначає і О. Вар'яно, «перша вершина трубного мистецтва в німецькомовних країнах припадає на 1660–1690 роки й представлена сонатами Г. Шмельцера, Д. Берталі, Г. Й. Ф. Бібера й П.- Й. Вейвановського, він слушно наголошує на тому, що «символом нового етапу (приблизно 1720 – 1750 роки) стало перетворення сонати в концерт» [4, с. 86]. Як бачимо, всі згадані композитори «підготовчого» доконцертного етапу фактично належали австрійській музичній культурі.

Ця тенденція збереглася і на етапі становлення трубного концерту. Один із найвидатніших сучасних дослідників трубного мистецтва Фрідгелм Кайм у своїй знаковій «Великій книзі труби» наводить перелік барокових концертів, де з-поміж 30 композиторів майже третина так чи інакше належить музичній культурі Австрії: від італійця Антоніо Кальдари чи німця Фердинанда Тобі-

аса Ріхтера (Richter), тісно пов'язаних упродовж цілого творчого життя із Віденською придворною капелою, до згадуваних уже П. Вейвановського, Г. І. Ф. Бібера чи також і таких композиторів, як Йоганн Йозеф Фукс (Fux), Георг Ройтер мол. (Karl Georg von Reutter d. J.), Леопольд Моцарт (Mozart), та Міхаель Гайдн (Haydn) [17, с. 44–45].

Нижче розглянемо окремі із них докладніше, оскільки більшість із цих творів є фактично не опрацьованими ані українськими виконавцями, ані музикознавцями.

Йоганн Адам Йозеф Карл Георг Ройтер (1708–1772), званий ще Ройтер молодший або Ройтер-син, був сином віденського придворного органіста, капельмейстера собору Св. Стефана і заслужив собі слави при віденському дворі передовсім великою кількістю опер та ораторій (зокрема, першими обробками лібрето *La Betulia liberata* та *Gioas re di Giuda* П'єтро Метастазіо) у пишному неаполітанському стилі. У 1738 році Георг Ройтер-син слідом за своїм батьком перейняв музичне керівництво капелою собору Св. Стефана: саме він особисто відкрив 1740 року талант простого восьмирічного хлопчика з містечка Гайнбург, котрого звали Йозеф Гайдн, і забрав його, а пізніше і молодшого на п'ять років брата Міхаеля до хору віденського собору. Відповідно, починаючи з 1740-х років Г. Ройтер мол. зосередився і як композитор на церковній музиці й охопив фактично всі поширені літургійні жанри [13, с. 51–58].

У 1740 році імператор Карл VI підніс Г. Ройтера до дворянського стану (Edler von Reuter), і в наступні роки він посів провідне місце у віденському музичному житті. У 1751 році Марія Терезія призначила його директором всієї «застільної, камерної та церковної музики», а в 1769 році Г. Ройтер був офіційно призначений першим придворним капельмейстером.

Г. Ройтер мол. був одним із найбільш плідних австрійських композиторів своєї епохи, залишив по собі близько 677 творів, серед яких 80 мес, 30 опер, 20 літургій, 6 реквіємів, десятки духовних творів менших форм (гімни, оферторії, респонсорії) на додаток до численних інструментальних творів, серед яких 7 симфоній, 2 партити, 2 *servizii di tavola*, 4 концерти (два для труби, два для клавішного інструмента) і низки творів для клавішного інструмента соло [10, с. 466].

Характерними для музики Г. Ройтера є т. зв. «політні скрипки» [13, с. 53], які часто називають основною ознакою його індивідуального стилю, а також широке використання швидких фігурацій (гамоподібних розбігів, акордових фрагментів,

змін тональності) в інструментальному супроводі.

Яскравий трубний стиль композитора проявляється у т. зв. *Servizii di tavola*, що являють собою тип святково-репрезентативної світської «застільної» музики, яка характеризується життєствердним мажором, насиченим трубним звучанням і блискучою віртуозністю. Вочевидь, ці твори були написані із суто прикладною метою, для супроводів придворною капелою бенкетів та урочистих прийомів.

Схожі стилістичні ознаки притаманні й обидвом концертам для труби. Вони є одними з найскладніших у трубній літературі і, поряд з аналогічними творами Міхаеля Гайдна, найвищими за регістром в історії репертуару загалом. Лише в цих творах використовується 24 обертон [17, с. 45].

Обидва концерти є тричастинними і зберігають традиційне барокове чергування частин «швидко-повільно-швидко» (Allegro-Andante-Allegro). У перших частинах обидвох концертів партії труби відводиться панівна роль після вступного оркестрового риторнелю струнних. Фактично роль concertino відводиться оркестровому супроводу (струнні та бассо континуо) лише на початку та в кінці частини, Струнні виконують фінальну фразу перед початком другої повільної частини, котра, згідно з бароковою традицією підсилення контрасту, в обидвох творах є написаною в мінорі, і повністю переймають її, немов даючи солістові відпочити між двома швидкими і віртуозними частинами. Фінали обидвох концертів випромінюють радість та енергію, в тому числі завдяки поверненню до мажору, а також низці вже згаданих вище характерних для індивідуального стилю Г. Ройтера ознак: окрім унікальної віртуозності та водночас виразності сольної партії труби, це «політні скрипки» та інші форми швидких фігурацій в оркестровому акомпанементі.

Поява цих віртуозних, надзвичайно складних творів була б немислимою без відповідної виконавської школи. На час написання концертів (Е. Тарр визначає його приблизно 1730–1740-ми роками [24]) при дворі у Відні сформувалася вже міцна власна традиція трубного виконавства. Становлення її пов'язане передовсім із таким музикантом, як «царсько-королівський придворний і фельд-трубач» Франц Кюффель (Küffel, 1712–1754), котрий розпочав свою діяльність ще при іспанському дворі Карла III і був згодом офіційно рекомендований австрійському монарху [19, с. 56]. Ф. Кюффель, вочевидь, проявив себе не лише як яскравий виконавець, але і як педагог: з

1725 по 1727 роки саме в нього навчався в майбутньому найвидатніший австрійський трубач барокової епохи Йоганн Баптист Гайніш (Heinisch, 1706–1751), котрий прославився при дворі австрійського монарха і, як припускають вчені на основі свідчень сучасників, був найбільшим віртуозом свого часу. З 1727 по 1751 рік Й. Гайніш виконував при віденському дворі обов'язки цісарського трубача. Саме з думкою про виконавські можливості Й. Гайніша написані концерти високої складності Й. Й. Фукса та Г. Ройтера мол., а також особливо складні трубні партії у «віденських» операх Антоніо Кальдари [17, с. 45].

Ще одним відомим учнем Ф. Кюффеля і, найімовірніше, виконавцем концертів Г. Ройтера мол. був Фердинанд Вайдліх (Weidlich, 1719–1758), наступник Й. Гайніша на посаді придворного трубача. Ймовірно, що і йому доводилося з-поміж іншого виконувати концерти Г. Ройтера мол. [17, с. 45].

Своєю чергою Й. Гайніш як педагог найбільше долучився до становлення зальцбурзької школи трубачів при дворі вже не монарха, але архієпископа. Найвідомішим учнем Й. Гайніша був Йоганн Каспар Кестлер (Köstler, ?–1795), котрого сучасники характеризували так: «Він надає трубі витонченого, приємного, наспівного звуку; має добрий спосіб виконання, його концерти й соло слухаються з великим задоволенням. Грає також на скрипці» [17, с. 54]. Учнем Й. К. Кестлера став Йоганн Андреас Шахтер (Schachter, 1731–1795), Зальцбурзький придворний трубач, письменник і друг родини Моцартів [19]. Саме для Й. А. Шахтера написав свій Концерт для труби, який докладніше буде розглянутий у цій статті нижче, Леопольд Моцарт.

Про іншого свого сучасника-трубача Моцарт-батько писав: «Це дуже вмілий трубач, котрий особливої слави заслужив завдяки своїм умінням брати високі звуки з винятковою чистотою, швидкістю, як також і виконувати трелі» [17, с. 45]. Нагадаємо: в цю епоху йшлося ще виключно про виконавців на натуральних трубах кларіно, й у даному випадку Леопольд Моцарт мав на увазі постать Йоганна Баптиста Резенбергера (Resenberger, 1700–1781), безперечно, центральну фігуру серед виконавців на духових інструментах при зальцбурзькому архієпископському дворі. Саме для Й. Б. Резенбергера як соліста написав два концерти для труби Міхаель Гайдн.

Молодший брат уславленого віденського класика Міхаель Гайдн (1737–1806) слідом за старшим братом здобув музичне виховання при капелі собору Св. Стефана, однак, на відміну від Йозефа Гайдна, в Міхаеля склалися кращі стосунки з її

директором Г. Ройтером мол., котрий справив неабиякий вплив і на перші творчі спроби композитора.

Після закінчення хорової школи він спочатку став скрипалем у 1757 році, а в 1760 році – капельмейстером єпископської капели Адама Патачіча у Надьвараді (Гроссвардайн, сьогодні Орадя в Румунії). Справжньою сенсацією стало виконання валторнового концерту М. Гайдна у Відні в 1762 році. З 1763 року і до кінця життя Міхаель Гайдн був композитором і капельмейстером архієпископської капели в Зальцбурзі [11].

Як композитор Міхаель Гайдн вирізнявся надзвичайною плодovitістю, дослідники його спадщини налічують у ній близько 800 творів, серед них 41 симфонія та понад 80 мес, а меншу, порівняно із братом, популярність пов'язують із тим, що твори Міхаеля Гайдна передавалися здебільшого в рукописах, тоді як твори його старшого брата вже видавалися друком. Проте, як свідчить й наведений нижче аналіз концертів для труби, причина полягала, вочевидь, ще й у тому, що Міхаель Гайдн стилістично належав попередній епосі – бароко, тоді як його старший брат уже торував шляхи класицизму.

Ранні світські твори М. Гайдна вирізняються оригінальним і вигадливим інструментуванням. Міхаель Гайдн не лише поєднував незвичні інструменти, такі як дві валторни, ріжок і труба в *Касації* МН 54 (бл. 1760–1762), але й віддавав перевагу сольним інструментам, що виходили за рамки ансамблевого стандарту. Що стосується використання труб, то в симфоніях до зальцбурзького періоду труби використані вельми схематично, попарно, згідно зі старою бароковою традицією, але вже у ранній зальцбурзький період набувають набагато більшого значення аж до повної автономізації у двох концертах. Вочевидь, це було пов'язано з добрим рівнем виконавців на трубі в зальцбурзькій капелі, про що вже йшлося вище.

Невипадково концерт для труби до мажор (*Concerto per Clarino C-Dur*, МН60) Міхаель Гайдн написав фактично одразу після переїзду до Зальцбурга на високу посаду: він отримав для цього твору добрих виконавців – згадуваних вже Й. Б. Резенбергера, а можливо, і Й. А. Шахтера. Втім, дослідники вказують, що цей двочастинний концерт із чергуванням частин «повільно-швидко» (*Adagio Allegro molto*) є фактично переінструментуванням ранішого скрипкового концерту, що було доволі поширеною практикою того часу. Зрештою, на це вказує і теситура, і широкі, аж до октави стрибки в сольюючій партії, і характерні для «політних скрипок» довгі

гамоподібні пасажі, які нагадують про вказувані вже вище впливи стилістики Г. Ройтера мол. на індивідуальну манеру письма Міхаеля Гайдна. Водночас велика кількість прикрас, граційність і легкість тематизму, виразна танцювальність другої швидкої частини, як і присутність двох флейт в інструментальному супроводі (поряд із традиційними двома групами скрипок, альтами та басо континуо), свідчать уже про перехід із високого бароко до стилю рококо або ж «галантного стилю», на що вказують і дослідники [16, с. 136].

Концерт для труби ре мажор (*Concerto per il Clarino D-Dur*, МН 104) написаний приблизно між 1765 та 1768 роками і також не є оригінальним твором, а переопрацюванням другої і третьої частини однієї із симфоній (МН 133/Perger 52). За порядком чергування частин (Adagio – Allegro) та їх характером цей концерт є наближеним до попереднього. Йому притаманні автономний тематизм оркестрових риторнелів та сольної партії, надзвичайна віртуозність та висока теситура останньої, швидкий рух і пульсація «політних скрипок» в акомпанементі та введення нових облігатних інструментів у супроводі – в даному випадку це гобої.

Едвард Тарп першим звернув увагу на «разючу схожість» двох концертів для труби, написаних в один рік і в одному й тому самому місті – в Зальцбурзі: йдеться про концерт для труби до мажор М. Гайдна і концерт для труби Леопольда Моцарта: «Їх зовнішня форма разюче схожа: обидва починаються повільною частиною в розмірі 4/4 і завершуються швидкою частиною в розмірі 2/4. Всі класичні чотири частини є вміщеними в цій двочастинності; двочастинна структура першої частини у Моцарта підкреслена знаками повторів, відсутніми у творі молодшого Гайдна. Обидва композитори підсилюють струнні парю духових інструментів: Моцарт – валторнами, Гайдн – флейтами. Загальний мелодичний стиль перших частин обох композиторів досить схожий, основною ритмічною одиницею є восьма нота, прикрашена ланцюжками шістнадцятих нот або тризвуками шістнадцятих нот, а також частими аподжіатурами, довгими і короткими. Трапляються також різкі динамічні зміни, знайомі ще з часів мангеймської школи» [21, с. 4].

Творчість Леопольда Моцарта (1719–1787) назавжди залишилася в тіні його геніального сина. Однак окремі композиції Леопольда Моцарта і сьогодні входять до багатьох концертних програм, як-от *Missa solemnis* до мажор, *Litaniae de venerabili sacramento* ре мажор, симфонії «Весілля селян», «Музичне катання на санчатах», *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia* та «Дитяча»,

хоча авторство останньої до сьогодні встановлене не до кінця – її часто приписують Йозефу Гайдну [9, с. 217], а його «Школа гри на скрипці» (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756) стала дороговказом для багатьох поколінь.

Концерт для труби з оркестром ре мажор був написаний Леопольдом Моцартом у 1762 році. За своєю структурою та складом це один із останніх взірців пізньобарокового концерту для труби в австрійській традиції. Концерт, на відміну від ранньокласичних тричастинних зразків, зокрема і згадуваного вище Г. Ройтера мол., із характерним чергуванням темпів «швидко-повільно-швидко» усе ще складається лише з двох частин – Adagio та Allegro moderato, тим самим виказуючи свій питоми зв'язок із безпосередніми попередниками, сонатами da chiesa та da camera, які в історичному процесі зазнали редукції та змішання частин, особливо після сонат за участі труби Г. І. Ф. Бібера. Водночас Е. Тарп не випадково вбачає в цьому концерті, як і у двох концертах М. Гайдна, риси біпартіальності [21, с. 4].

З точки зору форми Концерт все ще зберігає питоми ознаки староконцертної форми з типовим чергуванням риторнелів тутті та соло і т. зв. інтермедій. Водночас саме на цьому прикладі вже стають опуклими риси нового – ранньокласичного – стилю, передусім у тематичних побудовах.

За характером друга частина є близькою до взірців італійського скрипкового концерту А. Вівальді чи П. Локателлі з чіткими та зрозумілими контурами форми, прозорим просвітленим настроєм, відтіненим простими контрастами concertino та ripieno.

Завдяки здійсненому не так давно шотландським композитором Джоном Г. Мортімером (Mortimer) перекладенню Концерту ре-мажор Леопольда Моцарта для сучасної труби in B [20] з'явилася можливість увести цей твір у ширший виконавський та педагогічний репертуар, а не лише зберегти в програмах виконавців, котрі спеціалізуються у гри на барокових трубах.

Висновки. На початку XVII ст. австрійська музична культура відіграла ключову роль у становленні класичного сольного репертуару для труби. Цьому сприяло активне засвоєння здобутків італійської інструментальної школи епохи бароко, зокрема жанрів сонати da chiesa та da camera, а згодом і інструментального концерту. Завдяки запрошенню італійських музикантів до австрійських придворних капел ці жанри швидко поширилися в регіоні, набули подальшого розвитку та зазнали адаптації відповідно до естетичних і стилістичних засад національної композиторської школи.

Розвиток виконавської школи гри на трубі в Австрії також був зумовлений низкою соціокультурних факторів, зокрема привілейованим статусом музикантів-трубачів при дворах монархів і єпископів. Саме це забезпечило послідовне вдосконалення виконавської традиції. Варто зазначити, що єпископські (клерикальні) капели, особливо в Кремзирі та Зальцбурзі, швидко досягли вищого виконавського рівня, аніж монархічні придворні капели, зокрема у Відні.

Як результат, сформувався широкий репертуар концертів для труб кларіно у строях D та C. Високий рівень виконавців відкривав практично необмежені віртуозні можливості натуральних труб. Центральним представником віденської придворної школи можна вважати Георга Ройтера мол., а зальцбурзької – Міхаеля Гайдна та Леопольда Моцарта.

Концерти цих композиторів мають риси певних типологічних відмінностей, зокрема твори Г. Ройтера мол. є тричастинними, а твори зальцбурзьких представників – двочастинними з ознаками біпартитальності, тобто включеності в двочастинність усіх ознак традиційного чотиричастинного докласичного концертного циклу. Такі відмінності були, вочевидь, продиктовані й суто прикладним спрямуванням аналізованих творів: у першому випадку вони виконувалися під час світських урочистостей при імператорському дворі, у другому ж мали бути написаними так, аби знайти місце для виконання й між різними частинами меси.

У межах представленого дослідження здійснено спробу комплексного аналізу цих взірців репертуару пізньобарокової музики для труби з урахуванням історичних виконавських практик.

Література

1. 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. 2023. Вип. 43. Т. 1. С. 55–64.
2. Вар'янюк О. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : рукопис дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 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. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 233 с.
5. Мочурад Б. І. Стиль кларіно в жанровому просторі раннього сонатного циклу. Київське музикознавство. *Культурологія та мистецтвознавство*. 2006. Вип. 20. С. 97–102.
6. Посвалюк В. Т. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 28–34.
7. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 259 с.
8. 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> (дата звернення: 10.12.2024).
9. Baumgartner A. Musik der Klassik. Salzburg, 1982. 735 p.
10. Boer B. Van. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham : Scarecrow Press, 2012. 664 p.
11. Croll G., Vössing K. Johann Michael Haydn: sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit. Wien : Neff, 1987. 208 p.
12. Dahlqvist R. Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*. Schliengen-Markgräflerland : Edition Argus, 2015. P. 11–40.
13. Federhofer H. Georg Reutter d.J. als Mittler zwischen Johann Joseph Fux und Wolfgang Amadeus Mozart. *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akad. der Wissenschaften*. 1983. Vol. 120. P. 51–58.
14. Grassl M. Art. Schmelzer, Johann Heinrich. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50625> (дата звернення: 11.10.2024).
15. Haydn M. Trumpet concerto in C major. Edited by E. Tarr. London : Musica rara, 1971. 32 p.
16. Janik A. Michael Haydn. Zürich : Amalthea, 1952. 359 p.
17. Keim F. Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon. Mainz : Schott, 2005. 860 p.
18. Kraus G. Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Wien : Brandstätter Verlag, 1989. 518 p.
19. Lindner A. Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing : Hans Schneider, 1999. 346 p.
20. Mozart L. Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano Arr.: John Glenesk Mortimer. Crans-Montana : Edition Marc Reift, 2024.
21. Reutter G. 2 Concertos in C major and D major. Editor: Edward H. Tarr. Coburg : Musikverlag David McNaughtan, 1990. 64 p.
22. Smithers D. L. The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721. Syracuse University Press, 1973. 323 p.
23. 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>.
24. Tarr E. The Trumpet. Portland, 1988. 151 p.

References

1. Vakaliuk, P. V. (2023). Sonata dlia truby Mauritsio Kazzati: tradytsiynist i novatorstvo [Sonata for trumpet by Maurizio Cazzati: Tradition and innovation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka*, 43(1), 55–64. [in Ukrainian].
2. Varyanko, O. I. (2011). Truba v systemi instrumentalnykh zhanriv yevropeyskoyi muzyky XVII – pershoi polovyny XVIII stolit [The trumpet in the system of instrumental genres of European music of the 17th – first half of the 18th centuries]. *Naukovi zapysky Ternopils'koho NPU imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*, (2), 143–148. [in Ukrainian]
3. Varyanko, O. (2009). Yevropeys'ka sonata dlia truby: istoriia, teoriia, vykonavstvo [The European trumpet sonata: History, theory, performance] (Ph.D. dissertation, Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
4. Mochurad, B. I. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoyi evoliutsiyi [Trumpet concerto with orchestra in the aspect of genre-style evolution] (Ph.D. dissertation, Lvivska derzhavna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
5. Mochurad, B. I. (2006). Styl' klarino v zhanrovomu prostori ranoho sonatnoho tsyклу [The clarino style in the genre space of the early sonata cycle]. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*, (20), 97–102. [in Ukrainian]
6. Posvalyuk, V. T. (2016). Truba v epokhu baroko [The trumpet in the Baroque era]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsional'noi kul'tury Ukrainy ta zarubizhzhia*, (8), 28–34. [in Ukrainian]
7. 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] (Ph.D. dissertation, Kharkiv). Kharkiv, Ukraine. [in Ukrainian]
8. Ahrens, C. (2016). Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock [Trumpet, history, the natural trumpet, Renaissance and Baroque]. *MGG Online*, hrsg. von L. Lütteken. First published in 1998, online publication 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>. [in German]
9. Baumgartner, A. (1982). Musik der Klassik [Music of the Classical era]. Salzburg, Austria. [in German]
10. Boer, B. van. (2012). Historical dictionary of music of the Classical period. Lanham, MD: Scarecrow Press.
11. Croll, G., & Vössing, K. (1987). Johann Michael Haydn: sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit [Johann Michael Haydn: His life – His work – His time]. Vienna, Austria: Neff. [in German]
12. 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]. In *Romantic Brass: Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*, pp. 11–40. Schliengen-Markgräflerland, Germany: Edition Argus. [in German]
13. Federhofer, H. (1983). Georg Reutter d.J. als Mittler zwischen Johann Joseph Fux und Wolfgang Amadeus Mozart [Georg Reutter the Younger as a mediator between Johann Joseph Fux and Wolfgang Amadeus Mozart]. *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, (120), 51–58. [in German]
14. Grassl, M. (2016). Schmelzer, Johann Heinrich. *MGG Online*, hrsg. von L. Lütteken. First published in 2005, online publication 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50625>. [in German]
15. Haydn, M. (1971). Trumpet concerto in C major (E. Tarr, Ed.). London, UK: Musica Rara.
16. Janik, H. (1952). Michael Haydn. Zürich, Switzerland: Amalthea. [in German]
17. Keim, F. (2005). Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon [The big book of the trumpet: Instrument, history, trumpet lexicon]. Mainz, Germany: Schott. [in German]
18. Kraus, G. (1989). Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern [Music in Austria: A chronicle in data, documents, essays, and images]. Vienna, Austria: Brandstätter Verlag. [in German]
19. 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, Germany: Hans Schneider. [in German]
20. Mozart, L. (2024). Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano (J. G. Mortimer, Arr.). Crans-Montana, Switzerland: Edition Marc Reift. [in English]
21. Reutter, G. (1990). 2 Concertos in C major and D major (E. H. Tarr, Ed.). Coburg, Germany: Musikverlag David McNaughtan. [in English]
22. Smithers, D. L. (1973). The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721. Syracuse University Press, 323 p. [in English]
23. Spáčilová, J., Sehnal, J. (2016). Art. Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>. [in German]
24. Tarr, E. (1988). The Trumpet. Portland, 151 p. [in English]

Olexandr Baklazhenko – Senior Lecturer at the Department of Wind and Percussion Instruments, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The Formation of the Trumpet Concerto Genre in Austrian Music of the Pre-Classical Era

At the end of the sixteenth century, the trumpet was relatively quickly integrated into art music, which necessitated its purposeful use in various contexts, not just in purely applied ones, as it had been before. A new performance style on the natural trumpet, called “clarino”, crystallized and became one of the most prominent markers of Baroque music in general. In the second half of the seventeenth century, new examples of trumpet literature by M. Cazzatti, J. B. Viviani, and others appeared in European music. The purpose of the article is to actualize the achievements of the Baroque and early classical repertoire for trumpet and to emphasize the role of the Austrian school in its formation. The research methodology is based on historical, cultural and analytical methods.

In addition to Italy, Austria played a key role in the development of new areas of trumpet functioning, where this instrument was widely used in both church and court music. One of the determining prerequisites for this process was the intensive growth of the role of the Vienna Court Chapel. An additional factor that contributed to the expansion of the trumpet repertoire was the active musical life at the bishops' residences, particularly in Salzburg and the Kremsier. At this time, a powerful generation of Austrian national composers was being formed, most of whom turned to the genre of trumpet sonata: H. Schmelzer, P. J. Veivanyovsky, and H. I. F. Biber. This trend continued at the stage of formation of the trumpet concerto, represented by the works of such Austrian composers as Johann Josef Fuchs, Johannes Matthias Sperger, Georg Reutter Jr.

Scientific novelty: The present study examines most of these works in more detail and often for the first time in Ukrainian musicology, as well as identifies the performers for whom they might have been written.

Conclusions: The main stylistic differences of the works for the Viennese and Salzburg court chapels are established: in the first case (G. Reuter Jr.) these are three-part compositions with a characteristic alternation of fast-slow-fast parts, in the second (M. Haydn, L. Mozart) – two-part compositions with signs of bipartiteness, that is, the inclusion of features of all four traditional parts in a two-part form.

Key words: Austrian music, baroque trumpet, trumpet concerto, trumpet sonata, Michael Haydn, Leopold Mozart, Georg Reutter.



Стаття надійшла до редколегії 09.09.2025

Стаття рекомендована до друку 14.10.2025

Опублікована 28.11.2025