

СВІТЛОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 785.7+78.08:781.6/.7

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9483-5871>

ORCID ID <https://orcid.org/0009-0004-8040-4781>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.53-60>

БАРОКОВИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ

Зав'ялова

Ольга Костянтинівна

докторка мистецтвознавства,
професорка,
завідувачка кафедри
музикознавства та культурології,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А. С. Макаренка, м. Суми
cellooz@i.ua

Цзіньцю Чжан

аспірант ННІ культури
і мистецтв, Сумський державний
педагогічний університет
імені А. С. Макаренка, м. Суми
chzan.aspir1@gmail.com

Olha Zavalova

Doctor of Art, professor,
head of musicology and
culturology department,
Sumy State Pedagogical University
named after A.S. Makarenko, Sumy
cellooz@i.ua

Zhang Jinqiu

postgraduate student,
Sumy State Pedagogical
University named
after A.S. Makarenko, Sumy
chzan.aspir1@gmail.com

Анотація. Висвітлено шляхи становлення жанру концерту для труби з оркестром у творчості італійських композиторів барокової доби. З'ясовано, що труба в концертному жанрі зазначеного періоду вперше була використана у творчості італійського майстра Дж. Тореллі — ключової постаті в розвитку трубного мистецтва барокового періоду в Італії. Будучи одним із засновників сольного скрипкового концерту, цей митець не меншою мірою сприяв розвитку жанру концерту для труби з оркестром. Вершиною розвитку трубного концерту в Італії стала творчість Фр. О. Манфредіні та А. Вівальді.

На прикладі аналізу концерту для двох труб Фр. О. Манфредіні встановлено, що цей твір є одним з найяскравіших зразків барокової музики в стилі *clarino*, він не менш значущий, ніж концерт *C-dur* для двох труб А. Вівальді. Вивчення історичного контексту розвитку інструментального концерту барокової доби показало, що в становленні цього жанру значення труби було недооціненим. Це підтверджується як прикладами розглянутих концертів для труби Дж. Тореллі, Фр. О. Манфредіні, А. Вівальді, так і тим, що в багатьох інструментальних концертах та оркестрових творах трубу використовували майже всі значні італійські композитори зазначеного періоду (Т. Альбіноні, А. Кореллі, А. Скарлатті, А. Страделла тощо).

Ключові слова: труба, бароко, італійські композитори, інструментальне мистецтво, концерт для труби з оркестром, *concerto grosso*, конструкційні особливості інструменту, виконавські традиції.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Трубне мистецтво — одне з найдавніших у історії людства, його розвиток охоплює кілька тисяч років. Переважну частину цього періоду труба виконувала роль сигнально-церемоніального інструменту та в академічній музиці зайняла місце рівноправного з іншими інструментами тільки в барокову добу. У цей час встановлюється техніка гри на трубі, типи концертного виконавства (сольне/ансамблеве/оркестрове), формується жанрова

система та репертуар. Переважна частина трубних опусів європейських — італійських, австрійських, німецьких, чеських чи англійських — композиторів була розрахована на певні усталені традиції їхнього виконання. Яскраві, вітальні якості трубного звучання якнайкраще акцентували на духові та естетичних запитах барокової культури. Тож найяскравішим жанром, у якому ці якості труби виражались оптимально, став інструментальний концерт.

Аналіз сучасних досліджень. Жанру трубного концерту та виконавського репертуару для труби кінця XVII — першої половини XVIII століття приділено недостатню увагу музикознавців. Деякою мірою розвиток концерту для труби з оркестром зазначеного періоду відображений у працях, присвячених історії трубного мистецтва, виконавській інтерпретації барокових творів на духових інструментах чи жанрово-стильовим особливостям інструментального концерту. Питання становлення жанру концерту у творчості композиторів барокової доби з'ясували А. Гатчингс (Hutchings, 1961), Б. Мочурад (Мочурад, 2005), В. Посвалюк (Посвалюк, 2016), М. Т. Райдер (Roeder, 1994) В. Ракочі (Ракочі, 2021), Шноєбелен (Schnoebelen, 1969). Зокрема В. Посвалюк та Б. Мочурад безпосередньо торкались особливостей розвитку трубного концерту барокового періоду, але ці матеріали мають оглядовий характер. Особливостям трубного виконавства барокового часу та композиторській творчості для труби Дж. Тореллі присвячені статті Е. Тарра (Tarr, 1999; 1975). Але окремої розвідки щодо шляхів розвитку барокового концерту для труби з оркестром італійських композиторів у сучасному музикознавстві немає, що зумовлює *актуальність і новизну* тематики цієї статті.

Мета статті — на прикладі творчості італійських композиторів Дж. Тореллі, Фр. О. Манфредіні, А. Вівальді з'ясувати шляхи становлення жанру концерту для труби з оркестром у бароковий період.

Методологія дослідження заснована на комплексному підході щодо вивчення трубного концерту у творчості італійських композиторів барокової доби. Загально-науковими методами, застосованими в статті є історико-культурологічний, герменевтичний, систематизація, узагальнення. З основних теоретичних методів залучені компаративний, біографічний, жанрово-стильовий, музично-теоретичний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Труба завдяки її характерному звучанню довгий час обмежувалась сигнально-церемоніальними функціями та найпізніше з багатьох класичних інструментів була включена у виконання академічної музики. Поштовхом для розвитку та поширення трубних жанрів крупної форми в європейській музиці став їхній розвиток у Італії, у Болоньї, яка з другої половини XVII століття займала чільне положення в інструментальному мистецтві як у країні зокрема, так і в Європі в цілому. Центром розвитку трубного мистецтва в Болоньї був найзнаменитіший та найвеличніший собор того часу — базиліка Сан-Петроніо. Безсумнівно, архітектура цієї споруди, її акустичні властивості вплинули на особливості музичних творів, що тут виконувались, та стали одним з чинників запровадження сольного трубного виконавства¹.

Провідне положення, яке займала Болонья в інструментальній музиці та розвитку трубного мистецтва в Італії, тривало близько п'ятдесяти років, майже до кінця XVII століття. Тут у творчості Д. Бонончіні, Д. Габріелі (прізвище, що й у славетних венеціанців), М. Каццаті, Д. П. Колонна, Д. Тореллі, П. Франческатті тощо сформувались репертуар і потужні трубні традиції. Важливу роль у цьому відіграв жанр барокової церковної сонати, трансформація якого реалізувалась як у становленні докласичної сонати, так і в жанрі інструментального концерту.

Композитори капели Сан-Петроніо уславились своїми активними пошуками новаторських засобів у відтворенні церковної музики. А «з призначенням у 1657 році на посаду музичного директора Мауріціо Каццаті (Maurizio Cazzati, 1616–1678)» (Вакалюк, 2021, с. 56) розпочинається «золоте» століття капели. У період його керівництва капелю тут відбуваються «урочисті музичні дійства, у яких задіявалося до 180 учасників», зростає рівень виконавців, «серед яких варто згадати Джованні Батиста Віталі (*Giovanni Battista Vitali*), Доменіко Габріеллі (*Domenico Gabrielli*), Джованні Бонончіні (*Giovanni Bononcini*), Арканджело Кореллі (*Arcangelo Corelli*), Джузеппе Тореллі (*Giuseppe Torelli*)», ведуться плідні експерименти у сфері інструментальної музики, результатом чого стало «створення нових форм і жанрів, серед яких вирізняються церковна соната й сольний концерт для труби» (там само).

Дослідників «вражає несподівано численний репертуар музики для струнних інструментальних ансамблів з однією чи більше трубами, написаної протягом трьох десятиліть композиторами болонської школи» (Вакалюк, 2021, с. 56).

Констатується, що «в архівах Сан-Петроніо зберігаються 83 рукописи інструментальних композицій цього періоду для труби ... Тут варто згадати 6 сонат для труби, струнного ансамблю і *basso continuo* Доменіко Габріеллі, Сонати для труби і струнних, а також для двох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Марія Яккіні (*Giuseppe Maria Jacchini*), особливо симфонії, сонати та концерти (разом 42!) для однієї, двох чи чотирьох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Тореллі» (там само).

Зазначені в цьому переліку симфонії, концерти, сонати в той час ще не набули чіткого жанрового розгалуження, тому не мали радикальних відмінностей за своєю структурою чи викладенням. І хоча в більшості «партитур з назвою «соната» фігурує переважно одна труба, а в симфоніях і концертах — дві чи більше» (Вакалюк, 2021, с. 57), за формою це були подібні один з одним інструментальні взірці з взаємозамінними назвами.

Із названих митців, *Джузеппе Тореллі* (1658–1709) — італійський композитор та скрипаль, член Болонської філармонічної академії — є знаковою постаттю в становленні жанру інструментального концерту. Зазвичай вказується на його значний внесок у розвиток струнного мистецтва барокової доби, але не меншого значення творчість Дж. Тореллі мала й для формування трубного концертного репертуару. Твори для труби, написані в період його служіння в капелі базилики Сан-Петроніо в Болоньї, становлять більшу частину композиторського доробку митця і більшість з них, за деяким винятком, призначена для виконання в церкві.

За думкою П. Вакалюка, «феномен такої популярності труби серед композиторів болонської школи ... пояснюють масштабами й особливостями акустики базилики Св. Петронія» (Вакалюк, 2021, с. 57), де струнні та дерев'яні духові інструменти звучали глухо, і тільки звучання труби «пробивало» церковний простір. Цими причинами зу-

мовлено й лідерство Болоньї в розвитку трубного мистецтва, оскільки

«фактична відсутність у зазначений період зразків подібної комбінації інструментів в інших регіонах указує на Болонью як на єдиний центр поширення цього жанру в Італії» (там само).

З трубних творів Дж. Тореллі в жанрі сонати та інструментального концерту 15 створено для труби соло, 4 — для однієї чи двох труб, 15 — для двох труб (у половині з них є партії двох гобоїв), 2 — для чотирьох труб (в одному включено два гобої). Свої трубні композиції Дж. Тореллі писав, розраховуючи вже на оркестровий, а не ансамблевий супровід. За структурою ці твори відповідають етапу становлення жанру, постаючи багаточастинними контрастними за темпом та характером побудовами від чотирьох до шести частин (Концерт, 2008, с. 535).

Тематизм сольних партій торелівських трубних концертів дуже схожий з тематизмом у струнних інструментів у його опусах. Це можна пояснити як діалогічним типом висловлення, застосованим композитором у цих творах, так і його фаховими навичками передусім як скрипаля та віолончеліста. Отже, у торелівських партіях для труби відсутні типові фанфарні ходи та обертонові елементи, характерні для трубної мелодики, інструмент загалом не використовується в низькому регістрі, де він має різкий сигнальний тембр. Основним завданням характерного звучання труби композитор вважав виокремлення її сольної ролі, хоча в деяких випадках (передусім у епізодах з поліфонічним викладенням) вона виступає як учасник ансамблю на рівні з іншими інструментами².

У своїх пошуках Дж. Тореллі був не єдиним з композиторів болонської школи, які стояли біля витоків розвитку трубного мистецтва. Творчість представників Болонської філармонічної академії (М. Кацатті, А. Кореллі, Фр. О. Манфредіні) загалом мала важливе значення для розвитку інструментальних жанрів сонати й концерту в першій половині XVIII століття. Ця установа на сьогодні була загальноєвропейським центром як духовної, так і інструментальної музики, що безсумнівно вплинуло на піднесення ролі та розвиток трубного мистецтва в інших містах Італії, а також у Австрії, Англії, Німеччині.

У кінці 1680-х років центр інструментальної музики, водночас і трубного мистецтва, в Італії переміщується з Болоньї до Риму, а потім у Венецію (Вар'янюк, 2011). Засновником так званої римської школи, що ознаменувала розквіт скрипкового концерту в Італії, став А. Кореллі, який очолив кардинальську капелу на посаді *maestro di musica*. Творчість цього композитора узагальнила пошуки попередників, сформувавши класичні зразки тріо-сонати та *concerto grosso*, які стали взірцем для багатьох італійських композиторів другої половини XVIII століття. Хоча А. Кореллі не писав концертів для труби, однак низка його скрипкових концертів слугувала іншим композиторам як взірці, зокрема вершинним творінням жанру А. Вівальді (Концерт, 2008).

У Венеції, яскравим представником музичного мистецтва якої був А. Вівальді, духове мистецтво досягло найзначнішого розквіту. Ще з середини XVI століття це місто було найбільшим музичним центром Італії. Цьому сприяла атмосфера культурного життя, наскрізь просякнута музикою, якою супроводжувались і знамениті венеціанські карнавали, і урочисті релігійні ходи та богослужіння. Через це музиканти-духовики у Венеції були затребувані більше, ніж представники інших спеціальностей, і від початку мали перевагу над струнниками. Як і в Болоньї, у Венеції виготовлялися кращі в Європі духові інструменти та виховувались видатні духовики-віртуози.

Перевага духових інструментів відзначалась і в церковній музиці. Зокрема в соборі Св. Марка у виконанні вокально-поліфонічної музики брали участь як вокалісти, так і інструменталісти, ансамблі яких від початку були представлені тільки мундштуковими духовими, і тільки згодом до них доєднали струнні, а потім і інші інструменти. Як результат, найзначніші композитори, які працювали в соборі, обов'язково долучалися до створення інструментальної музики, що звичайно впливало й на формування певного типу мислення. Це виявилось у тяжінні до тембральної різноманітності і яскравості та розвитку інструментальної фактури. Одним з найвидатніших розробників стилістики інструментального мистецтва у Венеції був А. Вівальді.

Італійському композитору, скрипалю-віртуозу та священнику *Антоніо Вівальді* (1678–1741) належить особливе місце в історії італійської музики загалом та в жанрі барокового концерту зокрема. Адже саме він став засновником сольного інстру-

ментального концерту та оркестрової програмної музики. Сьогодні широковідомі його концерти з оркестром / ансамблем для скрипки, віолончелі, гобоя, труби, мандоліни та інших інструментів, у тому числі програмні оркестрові концерти: «Буря на морі», «Полювання», цикл «Пори року» тощо.

Стиль А. Вівальді, як і вся барокова музика, наскрізь просякнута мелодизмом, позитивною енергетикою та віртуозністю. Його творчість не позбавлена суто барокового поєднання театральної ефектності, навіть афектації, з ліричністю та м'якістю тематизму, гучності й щільності звучання — з тихими сольними або камерними епізодами та неочікуваними контрастами динаміки й зміни темпів. Саме контраст образів і темпів між частинами (швидко — повільно — швидко), запроваджений у творах А. Вівальді, став основою майбутнього класичного тричастинного циклу.

У композиторському спадку А. Вівальді налічується багато творів різних жанрів, з яких близько 450 — різноманітні концерти. Це основний жанр у творчості митця, майже половина з цих концертів опублікована, але ще багато залишається в рукописах. У концертному жанрі творчий підхід А. Вівальді проявився особливо яскраво та винахідливо. Водночас концерти оркестрові (*concerto grosso*) та сольні вільно співіснують у творчості «Рудого падре»³.

Характерна сольним опусам А. Вівальді індивідуалізація концертуючих партій ясно відчувається і в оркестрових, іноді навіть буває складно провести межу між *concerto grosso* та сольним концертом. Митець формує нове розуміння поняття «концертування», якому надає колористично-програмного характеру. Цей принцип не був новим і вже застосовувався італійськими митцями, зокрема Д. Тореллі та А. Кореллі. Однак А. Вівальді трактує його в площині сольного *concertino*, що виводить розвиток жанру на новий рівень.

Концертування — принцип співставлення звукових мас груп оркестру та солістів — був одним з основних у бароковій композиції, через що ритурнельна форма добре «вписувалась» у будь-який жанр. Її «присутність» спостерігається ще в ранніх класичних симфоніях (розріджування фактури в побічних партіях, тутійні вставки «ритурнелі» тощо).

А. Вівальді у своїх концертах прагнув до нових та незвичних у той час тембральних сполучень, для чого він об'єднував різні за тембрами інструменти, застосовував різкі дисонанси, як солуючі вводив

рідкісні інструменти, наприклад, фагот або мандоліну, яка була народним побутовим інструментом. Віртуозність або певні технічні складнощі, наявні в кожному його творі, мали сприяти створенню відповідного образу, що запам'ятовувався слухачам. Те, що А. Вівальді насамперед був скрипалем, визначило всю його композиторську творчість. Вівальдівський інструментальний, а точніше скрипковий тип мислення відчутний і в оперній творчості, і у вокальних та ораторіальних композиціях митця. Але найяскравіше він виразився у скрипкових концертах, у яких еволюція цього жанру набула яскравого відображення. У композиційно-драматургічному ракурсі в цих творах А. Вівальді поєднано ознаки церковної сонати та *concerto grosso*. Це виявилось у характері музики й послідовності частин, філософсько-споглядальному підході та бароковому відчутті семантики музичного висловлювання, що ґрунтується на синтезі протилежностей.

У скрипкових концертах композитор часто застосовує поліфонічні прийоми та принципи імпровізаційності, характерні для музики цього періоду. Форма його концертів здебільшого тричастинна (швидко — повільно — швидко)⁴ й заснована на принципах тематичного та тонального контрасту. Основними методами розробки тематичного матеріалу є його повтор та секвенціювання, у деяких моментах варіювання. Невимушене поєднання різного інтонаційного матеріалу надає творам А. Вівальді природності мелодичного руху. Динамізм композицій, відмова від усіяких «довготривалостей», що поряд з вольовим натиском створює пружні, стрімкі теми та образи, надає особливої яскравості та підсилює змагальний характер вівальдівських концертів.

Ці самі принципи, композиційні прийоми та драматургічні рішення А. Вівальді клав у основу концертів для інших інструментів. Адже разом зі струнними в цьому жанрі як сольні він використовував також духові інструменти. А з них, крім найпопулярніших і поширених флейти та гобоя, сольна функція часто доручалась і мідним, зокрема трубі *clarino*, яка в цю добу успішно використовувалась у різних ансамблях та оркестрах. Не було винятком це і для А. Вівальді, у доробку якого є дев'ять концертів для п'яти труб, три концерти для скрипки та труби та два концерти для двох труб (усі зі струнним оркестром) (Посвалюк, 2016, с. 32).

Із трубних концертів А. Вівальді найбільшу популярність отримав Концерт для двох труб та

струнного оркестру *C-dur* (номер за каталогом *RV 537*)⁵. Про час та обставини його створення відомостей не залишилось. Концерт написаний у типовій тричастинній формі, за характером твір жвавий та експресивний. Тематизм моторних першої частини та фіналу заснований на чергуванні трубних фанфарних елементів, віртуозних пасажів, трелей з оркестровими ригурнелями. Визначному українському виконавцю і досліднику трубного мистецтва В. Посвалюку це надало підстави відзначити, що «характерні для цього концерту «антифонні» перегуки обох труб зумовлюють практично однакову складність першої і другої партій» (Посвалюк, 2016, с. 32). Те, що «обидві сольні партії в цьому творі рівноправні (окрім каденційних побудов) та написані в імітаційній формі» відзначає і О. Вар'яно (Вар'яно, 2011, с. 155). Зазначене інструментальне викладення надає музиці урочистого, святкового характеру. Друга частина за будовою — це шеститактова інтерлюдія, яка виконується тільки оркестром. За італійською концертною традицією солююча труба в другій частині участі не бере.

Жанровість і програмність вівальдівських концертів, виявлення контрасту не тільки між частинами, а й у середині, протиставлення *tutti* та *solì*, майстерне використання тембральних, динамічних та ритмічних засобів виразності сприяло підсиленню концертності та зростанню емоційного впливу на слухачів. Навіть сучасники відзначали притаманну концертам А. Вівальді особливу виразність, пристрась та лапідарність стилю. Дослідник жанру концерту для труби Б. Мочурад стверджує, що

«саме у творчості Вівальді сольний інструментальний концерт отримав такий рівень розвитку форми, котра характеризується цілісністю, змістовністю та насиченістю внутрішніми контрастами» (Мочурад, 2005).

Зазначені особливості вівальдівського концертного стилю стали еталонними для музики барокової доби.

З подвійних трубних концертів італійських композиторів епохи бароко значну популярність отримав також Концерт для двох труб, струнних та континуо *D-dur* Фр. О. Манфредіні⁶. Постає *Франческо Онофріо Манфредіні* (1684–1762) — композитора, скрипаля та церковного музиканта — за-

слуговує на увагу з позиції певного «взірця» долі як самого музиканта, так і його творів. По-перше, як і в багатьох інших митців того часу, біографічні факти й відомості про життя і діяльність Фр. О. Манфредіні дуже скупі, неточні, а то й просто відсутні. По-друге, як і в багатьох музикантських родинах того часу, у Манфредіні ця професія була династичною: батько, Доменіко Манфредіні, був тромбоністом у соборі в Пістої, музикантську кар'єру європейського рівня зробили двоє синів Франческо Онофріо — Вінченцо та Джузеппе⁷.

З 1696 року Фр. О. Манфредіні навчався гри на скрипці в найзнаменитішого в Італії Дж. Тореллі, а композиції — в Дж. А. Пергі — маестро ді капела базилики Сан-Петроніо в Болоньї, коли оркестр там був тимчасово розформований. Близько 1700 року він влаштувався скрипалем в церкві Сан-Спіріто у Феррарі, а з 1704 року, після відновлення капели в Сан-Петроніо, знов повернувся в Болонью. Опублікувавши свої перші Дванадцять камерних сонат (з назвою *Concertini per camera, Op. 1*), Фр. О. Манфредіні став членом Болонської *Accademia Filarmonica* (Francesco Manfredini).

Безумовно, Фр. О. Манфредіні, як і всі музиканти того часу, намагався знайти впливового покровителя, яким міг бути принц Монако Антуан І. Точних відомостей щодо цього не збереглося, припускають, що після 1711 року Манфредіні довгий час знаходився в Монако на службі в принца. Характер їхніх стосунків і загалом термін перебування Фр. О. Манфредіні в Монако не відомі, але є свідчення про те, що принц Антуан був хрещеним батьком Антоніо Франческо — сина Франческо Онофріо, а 1718 року композитор опублікував у Болоньї присвячені цьому правителю *Concerti Grossi* для двох скрипок та *basso continuo, Op. 3, №№ 1–12*. З 1727 року Фр. О. Манфредіні працював у Пістої на посаді капельмейстера собору Святого Філіпа до своєї смерті в 1762 році (Francesco Manfredini).

Уважається, що Фр. О. Манфредіні був автором значної кількості творів у різних жанрах, зокрема ораторій, однак більша частина його музики після смерті композитора зникла (теж звичайний історичний факт!), залишились тільки світські твори. Нині відомі 43 опублікованих опуси та кілька рукописів, які свідчать про нього як висококваліфікованого майстра, що мав ґрунтовну для свого часу італійську школу композиції. Будучи сучасником Й. С. Баха та А. Вівальді, він не уникнув впливу останнього. У

1970-ті роки на хвилі захоплення бароковим спадком та відродження будь-якої музики цього періоду це може й стало приводом затаврувати Фр. О. Манфредіні як посередність (Francesco Manfredini).

З творів Фр. О. Манфредіні, що збереглися до нашого часу, особливо цікавими за музикою та композицією є його «Різдвяний» концерт (№ 12 *Op. 3*) для струнних у жанрі *concerto grosso* та подвійний Концерт для двох труб *D-dur*, що належить до зразків сольного барокового концерту. Датою створення трубного концерту вважається 1711 рік. Твір написаний у типовій тричастинній формі, з швидкими крайніми частинами (*Allegro*), які засновані на бароковій моториці з фанфарним закличним інтонуванням, та повільною другою (*Largo*).

Викладення першої частини має інтрадний характер. Тема проводиться двічі, спочатку в основній, а потім у домінантовій тональності й поділяється навпіл: перша половина звучить в оркестрі, а друга — у солюючих труб. Далі як розробка слідує оркестровий ригурнель у тональності подвійної доміанти. Тематизм тут видозмінюється, але не контрастує з першою темою. Поступові «вкраплення» окремих мотивів у труб створює ефект перегукування, справжнього діалогу між солюючими інструментами та оркестром. Низка модуляцій підводить до репризи, що має дещо змінений вигляд, як варіант експозиції.

У другій частині тональність змінюється на однойменний мінор (*h-moll*), встановлюється повільний темп (розмір 3/2), це зосереджена сарабанда. Хорального типу викладення згодом розвивається в поліфонічні імітаційні перегукування між оркестровими групами, через що утворюється безупинний рух музики протягом усієї частини (28 тактів). За італійською традицією солюючі труби в другій частині участі не беруть. Насамперед це зумовлюється трубним інтонуванням, оскільки на натуральному інструменті дуже складно, а іноді й не можливо грати хроматичні ноти й послідовності, що утворюються в мінорному ладі. З іншого боку, така пауза надавала виконавцям змогу перепочити між виконанням напружених швидких частин.

Третя моторна частина заснована на тих самих принципах, що й перша. Інтонаційно вона також близька з початковою темою, але першими тут починають грати труби. Партії обох солюючих інструментів є фактично рівноцінними, хоча друга труба деякою мірою все-таки є підлеглою. Проте

це так само додає виразності та рельєфності музиці, як і майстерно застосовані поліфонічні прийоми та інструментальне викладення твору, що свідчить про надзвичайно високу професійність та музичність його автора.

У наш час трубний концерт Фр. О. Манфредіні частіше звучить у тональності *C-dur* у супроводі органу, але це зовсім не зашкоджує ані музичному руху, ані образності. Цей твір — один з найскравіших зразків барокової музики для двох труб у стилі *clarino*, не менш значущий, ніж концерт *C-dur* для двох труб Антоніо Вівальді.

Висновки. Розглянуто шляхи формування трубного концерту з оркестром у творчості іта-

лійських композиторів барокової доби та виявлено беззаперечну роль труби в становленні жанрів *concerto grosso* та сольного інструментального концерту. У жанрі інструментального концерту труба вперше була використана у творчості італійського майстра Дж. Тореллі, який вважається ключовою постаттю в розвитку жанру інструментального концерту загалом та трубного мистецтва барокового періоду зокрема. Композитор був одним із засновників сольного скрипкового концерту, але не меншою є його роль у створенні концерту для труби з оркестром. Вершиною розвитку жанру трубного концерту в Італії стала творчість Фр. О. Манфредіні (учня Дж. Тореллі) та А. Вівальді.

Примітки:

¹ Докладно про це в працях П. Вакалюка (Вакалюк, 2021), А. Шноєбелена (Schoebelen, 1969).

² Див. : Torelli, Giuseppe Trumpet Concerto in D major. URL : https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP256463-PMLP315524-IMSLP180268-WIMA.8138-T_Sco.pdf

³ «Рудий падре» — прізвисько А. Вівальді, надане йому через рудий колір волосся.

⁴ Така послідовність передвіщує будову класичного сонатно-симфонічного циклу.

⁵ Див. : А. Вівальді Концерт для 2-х труб до мажор RV 537. URL : <https://musopen.org/ru/music/3621-concerto-for-2-trumpets-in-c-major-rv-537/>

⁶ Див. : Double Trumpet Concerto in D Major Manfredini Francesco. URL : https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-194627_double_trumpet_concerto_in_d_major.html

⁷ Вінченцо служив капельмейстером італійської опери в Санкт-Петербурзі, а Джузеппе став співаком-кастратом.

Література:

- Вакалюк, П. (2021). Соната для труби Мауріціо Каццаті: Традиційність і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Випуск 43. Том 1. С. 55–64.
- Вар'янюк, О. І. (2011). Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII — першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського НПУ імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль. Випуск 2. С. 143–148.
- Концерт. (2008). *Українська музична енциклопедія*. У 6 т. Т. 2 [Е-К]. Київ: Видавництво ІМФЕ імені М. Т. Рильського. С. 535–537.
- Мочурад, Б. І. (2005). Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореферат дисертації кандидата мистецтвознава: 17.00.03. Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Посвалюк, В. (2016). Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: збірник наукових праць. Рівне. Випуск 8. С. 28–34.
- Ракочі, В. О. (2021). Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дисертація доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ.
- Hutchings, A. J. B. (1961). *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber. P. 176.
- Manfredini, Francesco. (No date). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Manfredini
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland: Oregon: Amadeus Press.

- Schnoebelen, A. (1969). Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. — Jun. Vol. 41, Fasc. 1/2: International Musicological Society. P. 37–55. DOI: <https://doi.org/10.2307/932373>
- Tarr, E. (1999). The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG. Vol. I.
- Tarr, E. H. (1975). Giuseppe Torelli as a composer for trumpet. *G. Torelli. Sonata in D (G. 6)*. London: Musica Rara. P. 3–8.

References:

- Hutchings, A. J. B. (1961). The Baroque Concerto. London: Faber and Faber. P. 176.
- Koncert [Concert]. (2008). *Ukrainian musical encyclopedia*. In 6 vol. Vol. 2 [E-K]. Kyiv: M.T. Rytskyi IMFE Publishing House. P. 535–537. (in Ukrainian)
- Manfredini, Francesco. (No date). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Manfredini
- Mochurad, B. I. (2005). Kонтсерт dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and style evolution]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv. (in Ukrainian)
- Posvaliuk, V. (2016). Truba v epokhu baroko [Trumpet in the Baroque era]. *The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad: a collection of scientific papers*. Rivne. Issue 8. P. 28–34. (in Ukrainian)
- Rakochi, V. O. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: heneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental concert of the 17th — 18th centuries: genesis, classification, orchestra]. Doctor's thesis. Kyiv. (in Ukrainian)
- Roeder, M. T. (1994). A History of the Concerto. Portland: Oregon: Amadeus Press.
- Schnoebelen, A. (1969). Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. – Jun. Fasc. 1/2: International Musicological Society. Vol. 41. P. 37–55. DOI: <https://doi.org/10.2307/932373>
- Tarr, E. (1999). The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG. Vol. I.
- Tarr, E. H. (1975). Giuseppe Torelli as a composer for trumpet. *G. Torelli. Sonata in D (G. 6)*. London: Musica Rara. P. 3–8.
- Vakaliuk, P. (2021). Sonata dlia truby Mauritsio Katstsati: Tradytiiniist i novatorstvo [Sonata for trumpet by Maurizio Cazzati: Traditionality and innovation]. *Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the Drohobych State Pedagogical University named after I. Franko*. Drohobych: «Helvetika» Publishing House. Issue 43. Volume 1. P. 55–64. (in Ukrainian)
- Varianko, O. I. (2011). Truba v systemi instrumentalnykh zhanriv yevropeiskoi muzyky XVII — pershoi polovyny XVIII stolittia [Trumpet in the system of instrumental genres of European Music of the XVII — first half of the XVIII centuries]. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Series “Art History”. Ternopil. Issue 2. P. 143–148. (in Ukrainian)

Olha Zavalova, Zhang Jinqiu

Baroque concert for trumpet with orchestra of Italian composers: ways of formation

Abstract. The ways of formation of the genre of Trumpet Concerto with Orchestra in the work of Italian composers of the Baroque era are highlighted. It was found that the trumpet in the concert genre of a certain period was first used in the work of the Italian Master J. Torelli who was a key figure in the development of trumpet art of the Baroque period in Italy. As one of the founders of the solo Violin Concerto, this artist contributed greatly to the development of the genre of the Trumpet Concerto with Orchestra. The peak of the development of the Trumpet Concert in Italy was the work of Fr. O. Manfredini and A. Vivaldi.

On the example of the analysis of the Concerto for two trumpets by Fr. O. Manfredini it was established that this work is one of the most striking examples of Baroque music in the clarino style, it is no less significant than the Concerto in C major for two trumpets of A. Vivaldi. The study of the historical context of the development of the instrumental concert of the Baroque period showed that the importance of the trumpet was underestimated in the formation of this genre. This is confirmed by examples of Trumpet Concerts by J. Torelli, Fr. O. Manfredini, A. Vivaldi, as well as the fact that almost all important Italian composers of the late period (T. Albinoni, A. Corelli, A. Scarlatti, A. Stradella, etc.) used trumpets in many instrumental concerts and orchestral works.

Keywords: trumpet, Baroque, Italian composers, instrumental art, Concerto for Trumpet with Orchestra, Concerto Grosso, structural features of the instrument, performance traditions.

Стаття надійшла до редакції 07.12.2024