

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ЙОЗЕФА ГАЙДНА В МУЗИКОЗНАВЧИХ ВИМІРАХ СЬОГОДЕННЯ

Чжан Цзіньцю,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0004-8040-4781

Мета статті – дослідити стилістичні й композиційні особливості концерту для труби Es-dur Й. Гайдна, висвітлити його наукову розробленість як предмета музикознавчого дослідження. Методологія дослідження заснована на комплексному підході щодо вивчення концертної творчості Й. Гайдна, зокрема його концерту для труби з оркестром Es-dur. Це зумовило застосування низки окремих методів, серед яких основні історико-компаративний, культурологічний, теоретичне узагальнення, музикознавчий аналіз тощо.

Концерт для труби з оркестром Es-dur (1796) Й. Гайдна є останнім твором композитора в цьому жанрі й першим класичним концертом для цього інструменту. Гайднівський трубний концерт написаний на підтримку експерименту й дружби з А. Вайдінгером – чудовим трубачем і винахідником клапанної труби з хроматичним строєм. Після цього для труби композитор більше нічого не писав. Незважаючи на певну титульність твору, його дослідженість сьогодні зовсім незначна. У концерті для труби Й. Гайдна закумуляовано еволюцію жанру не тільки стосовно творчості й індивідуального стилю митця, а й доби загалом, адже творчий шлях Й. Гайдна охопив весь період розвитку класичного оркестру, від ранньокласичних зразків і до застосування класичного парного складу, що використовується в останньому трубному концерті композитора.

Поряд зі слідуванням духу часу й утіленням відповідних класичному стилю новацій багато чого в концерті Й. Гайдна для труби залишилося від барокової спадщини. По-перше, це виключне значення кожного інструменту, що кристалізувалося в барокових concerto grosso (група concertino) і постало підґрунтям класичного концерту для сольного інструменту з оркестром. По-друге, трактування сольного інструменту навіть самим композитором як clarino. Це відбулося на характері й інтонуванні партії солюючої труби, що порівняно з класицистичним духом усього твору спирається на барокову практику натуральних (обертонних) звукорядів. Проте переконливі, вільні та сміливі експерименти Й. Гайдна щодо вибору інструментарію, оркестрового балансу, тембрових інструментальних сполучень сприяли розвитку жанру концерту в європейській музичній практиці класичної доби.

Ключові слова: труба, бароко, класицизм, concerto grosso, сольний інструментальний концерт, еволюція жанру, еволюція оркестру.

Zhang Jinqiu. Joseph Haydn's trumpet concerto in musicological dimensions of the present

The purpose of the article is to investigate the stylistic and compositional features of J. Haydn's E-flat Trumpet Concerto, to highlight its scientific development as a subject of musicological research. The research methodology is based on a comprehensive approach to studying of J. Haydn's Concert work, in particular his Concerto for trumpet and orchestra in E-flat major. This entailed the application of a number of separate methods, among which the main ones are: historical-comparative, cultural, theoretical generalization, musicological analysis.

J. Haydn's Trumpet Concerto in E-flat major (1796) is the composer's last work in this genre and the first classical concerto for this instrument. This work was written in support of the experiment and friendship with A. Weidinger, a great trumpeter and the inventor of the valve trumpet with chromatic tuning. After that, the composer wrote nothing more for the trumpet. Despite the certain titularity of the work, its research today is quite insignificant. The Trumpet Concerto of J. Haydn accumulated the evolution of the genre not only in terms of the artist's creativity and individual style, but also of the era as a whole. After all, J. Haydn's creative path covered the entire period of development of the classical orchestra, starting with early classical samples and ending with the use of the classical double composition used in the composer's last trumpet concerto.

Along with following the spirit of the times and embodying the innovations corresponding to the classical style, many things in J. Haydn's trumpet concerto remained from the baroque heritage. First, it is the exclusive meaning of each instrument, which crystallized in the Baroque concerto grosso (group concertino) and became the basis of the classical concerto for a solo instrument with an orchestra. Secondly, the interpretation of the solo instrument even by the composer himself as a clarino. This was reflected in the character and intonation of the salt trumpet part, which, compared to the classicist spirit of the entire work, relies on the baroque practice of natural (overtone) scales. However, J. Haydn's persuasive, free and bold experiments regarding the choice of instrumentation, orchestral balance, timbre instrumental combinations contributed to the development of the concerto genre in the European musical practice of the classical era.

Key words: trumpet, Baroque, Classicism, concerto grosso, solo instrumental concert, evolution of the genre, evolution of the orchestra.

Вступ. З другої половини XVIII – до початку XIX століття зміна барокової стилістики на класичну позначилася на особливій гостроті пошуків відповідних до нового стилю технічних і звукових якостей наявного інструментарію. Насамперед це виявилось в упровадженні

конструкційних новацій у багатьох клавішних, струнних і духових інструментах. Охопив цей процес і трубу, обмежені технічні можливості барокового стилю (clarino) чи натурального обертонового ряду якої в цей час уже не задовольняли виконавців і композиторів [4, с. 326].

Для вираження стилістики нового класичного мелодизму й інтонування потребувався інструмент широкого діапазону з рівним міцним звучанням. Барокові труби, що мали яскраві, навіть «крикливі» верхи, і натуральні труби того періоду з їх обертоновим строем і приглушеним тембром у низькому регістрі цим вимогам не відповідали. Це викликало в середині 1790-х років появу кількох нових модифікацій інструменту. Одним із них була клапанна труба (Klarrentrompet), запропонована віденським придворним музикантом Антоном Вайдінгером (1766-1852) [7, с. 30].

У класичний період, коли труба втратила свою популярність, винахідливість, виконавська майстерність та амбіційність А. Вайдінгера продовжила її існування як сольного інструменту, адже автор труби нової конструкції всіляко намагався її популяризувати й ініціював створення для Klarrentrompet спеціального репертуару, у тому числі двох концертів: Й. Гайдна (Es-dur, 1796) та Й.Н. Гуммеля (в оригіналі у E-dur, 1803) [1]. Порівняно зі значною виконавською популярністю цих творів, що стали основою класичного репертуару в програмах сучасних трубачів, їх наукове осмислення знаходиться в певному «латентному» стані, особливо стосовно гайднівського концерту для труби з оркестром.

Матеріали та методи. До жанру інструментального концерту Й. Гайдн (1732-1809) звертався впродовж сорока років: у 1756 році у Відні був написаний перший його Концерт C-dur для органу (клавіру) з оркестром, а в 1796 році – останній, яким став Концерт для труби з оркестром. У величезному доробку композитора серед багатьох інструментів, для яких він писав концерти, налічується 20 концертів для клавіру/органу з оркестром, 9 – для скрипки, 6 – для віолончелі, 16 – для інших інструментів (у тому числі для контрабаса, баритона, флейти валторни) [8].

Однак унікальний твір Й. Гайдна, що став першим класичним трубним концертом, нечасто згадується навіть у ґрунтовних музикознавчих працях. Можливо, таку ситуацію спричинив загальний парадоксальний стан дослідженості концертної творчості композитора, адже поряд зі значною зацікавленістю його інструментальним доробком (сонатами, камерними ансамблями, симфоніями) концерти австрійського митця й нині залишаються в зацікавленості наукових інтересів музикознавців.

Багато років майже єдиною працею, у якій висвітлено історію виникнення трубного концерту Й. Гайдна, залишається стаття американського трубача й музикознавця Едварда Тарра, присвячена 200-річчю від дня створення цього опусу [7]. В українському музикознавстві гайднівський концерт побіжно згадується в розвідці Валерія Посвалюка (у зв'язку з визначенням поняття «clarino») [3]. Але праць, у яких розглядалися б певні теоретичні та стильові аспекти концерту Es-dur для труби з оркестром Й. Гайдна, у вітчизняному музикознавстві сьогодні немає.

Мета статті – дослідити стилістичні й композиційні особливості концерту для труби Es-dur Й. Гайдна, висвітлити його наукову розробленість як предмета музикознавчого дослідження.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході щодо вивчення концертної творчості Й. Гайдна, зокрема його концерту для труби з оркестром Es-dur. Це потребувало застосування низки окремих методів, серед яких основними є історико-компаративний, культурологічний, теоретичне узагальнення, музикознавчий аналіз тощо.

Результати. У класичну добу інструментальний концерт посідав середнє місце між великими симфонічними творіннями та більш «легкими» розважальними опусами. Як й інші жанри інструментальної музики, в основі концерт спирався на добутки оперного мистецтва. Це стосувалося як мелодичного боку та виразних прийомів творів, так і їх музичних структур. За цими чинниками численні інструментальні концерти «найстаршого» віденського класика органічно вписуються в контекст епохи та його власної творчості: з одного боку, вони продовжують традиції класичного оркестрово-симфонічного письма, а з іншого – демонструють впливи популярної дивертисментної музики того часу. Разом із тим багато чого у своїх концертах Й. Гайдн запозичив від барокового мистецтва. Передусім це невеликий оркестровий склад з індивідуалізованими тембрами й виключною роллю кожного виконавця. Також певним спадком барокового часу був принцип «colla parte», що передбачав можливу заміну інструментів, а отже, варіативність тембрального звучання твору. У цьому стосунку трубний концерт композитора, у якому навіть тематизм просякнутий бароковим інтонуванням, становить непересічний інтерес для дослідників цієї музики.

Усе вищевідзначене ставить перед музикознавцями низку проблем, пов'язаних як із загальними питаннями дослідження концертного жанру в гайднівській творчості, так і з його останнім концертом, створеним для труби. Основні з них – це питання, присвячені формуванню інструментального складника концертів митця, зумовлені виконавською практикою того часу, оркестровий склад та ансамблевий співвідношення із сольним інструментом, а також установлення звукового й тембрального балансу між ними, трактування та інструментальне викладення сольної партії тощо.

Інструментальна музика, що як жанр набула самостійності в XVII столітті, будучи відгалуженням оперного мистецтва, усотала кращі надбання цього жанру. Не був винятком у цьому й інструментальний концерт. Уже в ранніх зразках жанру, зважаючи на загалом супроводжувальну роль оркестру, затверджується його ранньокласичний склад, що нараховував дві скрипки, альт, басову групу (*continuo*), два гобої, дві валторни. Під час концерту, так само як і в опері, під час проведення партії солістом тутітне звучання оркестру знімалося. В обох випадках (і в опері, і в концерті) воно замінювалося на скромний ансамблевий акомпанемент, іноді в такому ансамблі деякі інструменти (частіше гобої) навіть загалом не задіювали.

У підході до використання ранньокласичного оркестру Й. Гайдн не був оригінальним. Так, й оркестровка повільних частин його концертів, де використовуються

струнні за підтримки *continuo*, нагадує супровід оперних речитативів. Це все було результатом виконавської практики доби, коли вибір і взаємозамінність інструментів залежали від об'єктивних обставин, тобто наявності в цьому колективі тих або інших музикантів-інструменталістів.

Невеликий склад, індивідуалізованість тембрів, окрема роль кожного голосу – усі ці риси класичний концерт наслідують від барокового *concerto grosso*. Саме для цієї форми старовинного концерту характерні виключне значення кожного інструменту (група *concertino*) та унісонів інструментальних партій (групи *ripieno*). Згодом індивідуалізація тематизму й тембрів солюючих інструментів, що кристалізувалася в барокових *concerto grosso*, стає підґрунтям для формування класичного концерту для сольного інструменту з оркестром.

Зазначена диференціація оркестрових груп (*concertino* – дві скрипки й віолончель; *ripieno* – перші, другі скрипки, альти й баси) та індивідуалізація тематизму теж з яскраво втілені в інструментальних концертах Й. Гайдна. Але поряд із цими «наочними» ознаками, що йшли від практики інструментальної музики бароко, у концертах Й. Гайдна наявні й пошуки нового, що засвідчували становлення класицистичного мислення. Передусім це стосувалося вибору інструментарію, кількісного (і якісного) складу оркестру й особливостей інструментального викладення неповторного гайднівського письма.

Цей новий імпульс жанр концерту отримав із розвитком інструментально-симфонічної музики в другій половині XVIII століття насамперед у творчості представників Мангеймської капели й безпосередньо її лідера – Яна Стаміца (1717-1757). У середині століття увага до оркестрового забарвлення, до сполучення й балансу індивідуальних тембрів з їх часто специфічним звучанням постає головною засадою всіх оркестрових творінь, у тому числі й гайднівських інструментальних концертів. Однаково важливу роль тут мають як окреме зафарблення кожного інструмента, так і яскраве, міцне звучання всього оркестру. При тому в концертному жанрі, структура якого основана на принципі діалогу соліста з оркестром, яскраво проявляється і його «театральна» природа.

Новації, застосовані Й. Гайдном у концерті для труби з оркестром, демонструють також й еволюцію оркестрового складу, що відбулася в другій половині XVIII століття, адже протягом сорока років від абсолютної відсутності мідних духових інструментів у складі оркестру в ранніх композиціях митця відбувається їх включення в усі оркестрові партитури останнього періоду його творчості, у тому числі й до трубно-оркестрового концерту.

У зв'язку з цим особиста кар'єра композитора стає яскравою ілюстрацією тих процесів, що відбувалися в музичній культурі другої половини XVIII століття й загалом позначилися на кількісному та якісному стані оркестрів. Зокрема, на ранньому етапі творчості, коли Й. Гайдн обіймав посаду директора музики при дворі Фердинанда Максиміліана Франца графа Морціна, у його розпорядженні було 12–15 інструменталістів.

Перебуваючи з 1761 року на службі в князя П.А. Естергазі, він очолював капелу приблизно такого ж складу: 4-5 скрипок, альт, віолончель, контрабас, два гобої, два фаготи (усього близько 12 виконавців). Від 1766 року у зв'язку з переїздом капели й керівника в маєток Естергаз відбувається збільшення оркестрового складу до 25 осіб, на який Й. Гайдн пише свої концертні та симфонічні твори цього періоду [8].

Проте, незважаючи на розширення й певну стабілізацію кількості музикантів у капелі, композитор продовжує застосовувати мобільність складів та інструментального стилю загалом. Поряд із симфоніями з розгорнутими інструментальними партіями та яскравими сольними проведеньми Й. Гайдн створює оркестрові опуси дивертисментного плану для традиційного ранньокласичного складу, не включаючи сольних фрагментів.

Такий типовий ранньокласичний склад оркестру (дві скрипки, альт, басова група, два гобої, дві валторни), органічним підґрунтям для якого слугувала барокова музика, тільки в останньому десятилітті XVIII століття еволюціонує до загальноприйнятого класичного (парного) складу: перші скрипки, другі скрипки, альт, віолончель, контрабас, дві флейти, два гобої, два кларнети, два фаготи, дві/чотири валторни, дві труби, тромбони. У ці роки Й. Гайдн двічі перебуває в Лондоні, і саме на такий склад розраховані його останні так звані «лондонські» симфонії (№ 99, 100, 101, 103, 104) і написаний після повернення в 1796 році концерт для труби з оркестром [8].

У творах для зазначеного складу викладення партій струнної групи в оркестровому письмі формує три- та чотириголосся, що спричиняє поступове «відмирання» функції *basso continuo*. При тому органічним компонентом композиції стає так звана «мобільна» інструментовка, що являє собою нотографічну фіксацію оркестрової партитури, запис якої уніфікується. Саме в гайднівських партитурах визначено певний порядок і місце запису партій деяких інструментів (зокрема фагота), що вважається завершальною ознакою ранньокласичного періоду.

Ураховуючи певну невизначеність оркестрових складів періоду раннього класицизму, треба відзначити, що все-таки вже в ранніх концертах Й. Гайдна духові інструменти були повноправними одиницями оркестру. Так, склад оркестру першого концерту для клавіру (органу) C-dur включає дві скрипки, альт, бас *continuo*, два гобої, дві труби. Оркестровий склад деяких інших гайднівських концертів розрахований на звучання струнних і дерев'яних духових інструментів (концерти для валторни D-dur і чембало F-dur). Доволі часто композитор сполучає в оркестрі струнні та мідні духові інструменти (концерти для двох чембало G-dur, для скрипки A-dur, для віолончелі C-dur, для двох лір C-dur, G-dur, F-dur тощо). У багатьох творах оркестрове викладення побудовано на сполученні струнних із дерев'яними та мідними духовими інструментами (концерти для клавіру, скрипки, віолончелі, гобою і труби з оркестром).

Зокрема, до складу оркестру останнього концерту для труби з оркестром Й. Гайдна входять група струнних (violini, viola, basso), подвійний склад дерев'яних духових (2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti), дві валторни й литаври. Уведення литавр на той час теж не було загальнопоширеною практикою. На думку автора статті, включенням до оркестрового складу концерту цей ударний інструмент зобов'язаний загальному характеру твору й вибору солюючого інструменту.

Загалом про застосування труби у творах Й. Гайдна Е. Тарр, – автор статті про історію трубного концерту композитора, – пише, що «його творчість для труби мало чим відрізнялася від творів його сучасників» [7, с. 33]. Дослідник зазначає: «У своїх попередніх творах для труб Гайдн зазвичай використовував їх парами (виняток: три в месі лорда Нельсона). До 1775 року він писав лише для труб С, потім поступово додав висоту ре (1775), сі-бемоль (1778-79) і мі-бемоль (в Англії, 1793)» [7, с. 32].

Про те, що віденський маєстро не провадив значних експериментів і пошуків у своєму останньому концерті, свідчить і трактування ним сольного інструменту як clarino. Це підтверджує думка видатного українського трубача й дослідника В. Посвалюка: «Й. Гайдн в автобіографічному манускрипті партію труби свого відомого Концерту для труби з оркестром *мі-бемоль* мажор називав Clarino solo. Таку ж назву знаходимо в партитурах деяких творів В. Моцарта, зокрема партіях труб його відомого «Реквієму» [3, с. 30]. Додамо, що Й. Гайдн зберігає не тільки назву, він дотримується й інтонування партії сольної труби в рамках натурального звукоряду, що застосовувалося в трубних творах барокової доби (порівняно із загалом класицистським духом цього опусу). Великою мірою це визначило вітальний характер концерту, що також співвідносить цю музику з творами барокового часу.

Хоча пізніше Й. Гайдн не звертався до написання трубних творів, створення концерту для труби відзначило його як одного з перших композиторів, хто передбачив великі можливості духових інструментів. Ці можливості реалізовані пізніше, до середини XIX століття, коли відбулося істотне вдосконалення духового інструментарію. Це переконливо зазначає в праці знайний дослідник духового мистецтва В. Громченко, зауважуючи, що через свої скромні виражальні можливості

духові інструменти XVIII століття не могли втілити «суттєво ускладнених в емоційно-образному й технічному сенсах музичних концепцій» XIX століття, а «відтак відійшли на другий план як концертуючий інструментарій, проте в описаному контексті не могли не продовжувати свою еволюцію в оркестрі. Саме оркестр в епоху Романтизму стає основною художньо-мистецькою сферою їх застосування» [2, с. 98].

Висновки. Здійснений у статті огляд музикознавчих джерел довів, що Концерт для труби з оркестром Es-dur Й. Гайдна (1796, перший класичний концерт для цього інструменту) не отримав належної уваги дослідників, що актуалізує наукові пошуки автора статті. Установлено, що Й. Гайдн загалом використовував трубу як оркестровий інструмент згідно з композиторською практикою свого часу. Створення концерту для труби зумовлено насамперед дружбою з королівським трубачем і винахідником клапанної труби А. Вайдінгером і зацікавленням його хроматичним інструментом. Більше творів для труби Й. Гайдн не писав.

Композиційна техніка в концерті для труби Й. Гайдна сполучає в собі як певні новації – використання повного класичного складу оркестру з уведенням литавр, так і традиції барокового мистецтва – трактування партії труби як clarino. Еволюція оркестрового складу впродовж сорокарічного періоду розроблення композитором концертного жанру – від ранньокласичних зразків і до затвердження класичного парного складу – збіглося з аналогічними процесами в музичній практиці його доби: з трансформацією в цей час барокових складів і форм і затвердженням класичних. Належність партії сольного інструменту до стилю clarino, на що вказав у партитурі сам автор, яскраво проявилось в інтонуванні, характерному для барокової «вітальної» музики.

Загальний стан незначного вивчення гайднівського концерту для труби з оркестром виявляє нагальну необхідність теоретичного розроблення різних аспектів цієї проблематики. Із цим пов'язані питання особливостей утілення концертного жанру у творчості митця, формування оркестрової фактури, ансамблевих співвідношень (як між окремими групами оркестру, так і між оркестром і сольним інструментом), установлення звукового й тембрального балансу, трактування партії сольного інструменту в концертному жанрі тощо.

Література:

1. Антон Вайдінгер. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80 (дата звернення: 30.09.2023).
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2016. Вип. 8. С. 28-34.
4. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструменту в динаміці стильних змін від Бароко до Класицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць / Дніпропетровська академія музики імені М.І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 317–332.
5. Hoboken A., von J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bänden. Mainz : Schott, 1957. Bd. 1. 848 S.
6. Hyshka I. Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA, 2011. 185 p.

7. Tarr Edward H. Haydn's Trumpet Concerto (1796-1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September, 1996. P. 30–43.

8. Webster, James; Feder, Georg. Joseph Haydn. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Published separately as a book: (2002) The New Grove Haydn. New York : Macmillan, 2002. 178 p.

References:

1. Anton Weidinger. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80 (in Ukrainian).

2. Hromchenko V. (2020). Wind solo in the European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries (development trends, specificity, systematics) [Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorsky i ta vykonavskyi tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka)] : monograph. Kyiv-Dnipro: LIRA. 304 p. (in Ukrainian).

3. Posvaliuk V. (2016). Trumpet in the Baroque era [*Truba v epokhu baroko*]. The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad [*Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksty natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*]: collection of scientific papers Rivne State Humanities University. Rivne. Issue 8. P. 28-34 (in Ukrainian).

4. Zhang Jinqiu. (2023). Trumpet: the history and organology of the instrument in the dynamics of stylistic changes from Baroque to Classicism [*Truba: istoriia ta orhanolohiia instrumentu v dynamitsi stylnykh zmin vid Baroko do Klasytsyzmu*]. Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region [*Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*]: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M.I. Hlinka. Dnipro : HRANI. Is. 24 (1). P. 317-332.

5. A. von. Hoboken (1957). J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bänden. Mainz: Schott. Bd. 1. 848 S.

6. Hyshka I. (2011). Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA. 185 p. (in English).

7. Tarr Edward H. (1996). Haydn's Trumpet Concerto (1796 - 1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September. P. 30-43 (in English).

8. Webster, James; Feder, Georg. (2002). Joseph Haydn. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Published separately as a book: The New Grove Haydn. New York: Macmillan. 178 p. (in English).