

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЛУПСЬКИЙ ВІКТОР ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 788.1/4

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АНСАМБЛЮ
МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ВІД ВИТОКІВ ДО КІНЦЯ XVII СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ В. В. Слупський

Науковий керівник
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри мідних духових та ударних інструментів
НМАУ імені П. І. Чайковського

Посвалюк Валерій Терентійович

Харків – 2018

АНОТАЦІЯ

Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 2018.

Дисертація присвячена дослідженню історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від витоків до кінця XVII століття. Розглядаються основні етапи процесу розвитку мідних ансамблів у Стародавньому світі, в епохи середньовіччя, Відродження і раннього бароко. Витоки появи ансамблів мідних духових інструментів на ранніх етапах становлення духового виконавства були пов'язані із їх прикладним використанням у військовій, державно-церемоніальній та побутовій сферах для виконання інформаційних, культово-ритуальних і представницьких функцій. Гучність звучання мідних духових інструментів створювала особливий ефект у колективному виконанні і вже на ранніх етапах історії розвитку людства дозволила їм стати одним із основних інструментів інформаційної комунікації. З часів Давнього Єгипту дуети прямих труб стають однією з важливих ланок у трансляції наказів полководців під час військових походів та масштабних битв для оперативного управління військовими підрозділами. Не менш важливою сферою прикладного застосування ансамблів мідних духових та ударних інструментів у військових цілях було їх використання як засобу психологічної зброї. Гучне дисонуюче звучання часто розглядалось як ефективний прийом пригнічення волі противника і подолання його бойового духу.

Крім військово-стратегічного використання мідних ансамблів в епоху Давнього світу виділяється їх застосування у військово-державному

церемоніалі, який отримує все більше поширення під час проведення святкових урочистостей у Давній Греції та Давньому Римі.

Ансамблі мідних інструментів, як одна із форм музикування, починають розвиватись в окремих жанрах музичної культури античної Греції і Давнього Риму. Більшого динамізму ансамблеве виконавство набуває в епоху пізнього середньовіччя та Відродження, чому в значній мірі сприяв процес становлення гільдій і братств музикантів-інструменталістів в Італії, Австрії, Німеччині та інших західноєвропейських країнах. В їхньому середовищі активно розвиваються різноманітні склади ансамблів, які завдяки широкій мультиінструментальній практиці музикантів не були обмежені у виборі інструментів.

Італійське ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах епохи Відродження та раннього бароко виділяється жанровою різноманітністю і динамічним розвитком професійної майстерності музикантів. Починаючи зі скромних дуетних складів трубачів, які на початкових етапах були основою військових і державних церемоній, поступове збільшення інструменталістів до чотирьох-шести виконавців утверджується як новий стандарт формування ансамблевих духових груп в італійських містах-республіках. Корпус трубачів стає невід'ємною частиною структури державно-правового управління органів влади з чітко визначеними представницькими функціями, законодавчо закріпленими в місцевих конституціях і статутах. В Сієні, Венеції, Флоренції, Римі, Падуї, як і в інших містах Італії, ансамблі трубачів формуються в залежності від бюджетних можливостей і наявності коштів. Фінансово-економічна стабільність регіону відкривала можливість розширення кількісного складу ансамблів і створення різноманітних інструментальних груп.

На становлення ансамблевої культури гри на мідних духових інструментах важливий вплив мали представники венеційської школи, початок формування якої простежується вже від середини XV століття. Її

витоки безпосередньо пов'язані з діяльністю Зорці Тромбетта (Zorzi Trombetta) – засновника ансамблю *alta musica* венеційського дожа, котрий створює найбільш ранні зразки художнього репертуару для колективного музикування. Його «репертуарний записник» представляє собою один з найбільш ранніх зразків поліфонічних композицій для ансамблів духових і свідчить, що окремі виконавці крім гри на слух володіли музичною грамотою і користувались нотами.

Аналіз ансамблевого репертуару для мідних складів духових інструментів доби пізнього Відродження і раннього бароко показує, що процес його формування найбільш активно розвивався в Італії та Німеччині. Особлива роль у створенні ранніх композицій для мідних інструментів належить представникам венеційської школи і засновникам духового ансамблю собору Святого Марка (Basilica San Marco) Дж. Каза (G. Dalla Casa) і Дж. Бассано (G. Bassano). Заснування мідного ансамблю собору, на склад якого орієнтувались композитори, з одного боку, сприяло збагаченню репертуару новими високохудожніми творами, з іншого – вимагало підвищення виконавської ансамблевої культури.

В когорті визначних італійських виконавців на мідних духових не менш значними досягненнями виділяються віртуози-трубачі Ч. Бендінеллі (C. Bendinelli) та Дж. Фантіні (G. Fantini), котрі підняли мистецтво гри на трубі на якісно новий рівень, а створені ними дидактичні трактати і ансамблеві композиції стали важливим внеском у розширення сфери використання натуральної труби як музично-художнього інструмента.

Окреме місце в розвитку ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів кінця XVI – початку XVII століть належить Андреа і Джованні Габріелі, котрі, орієнтуючись на ансамблі Дж. Кази і Дж. Бассано та акустичні особливості венеційської церкви Святого Марка, складають різножанрові твори. Спираючись на звуковиражальні ефекти поліхорального стилю і застосовуючи схему роздільного розміщення інструментальних груп в різних

частинах собору, Андреа та Джованні Габріелі використовують подібний принцип динамічної контрастності в інструментальному мультиансамблевому викладі.

Схожі процеси становлення технологічних і художніх засад ансамблевого виконавства простежуються й у німецькому мистецтві гри на мідних духових. Тут визначальне місце належить Г. Шютцу (H. Schütz), Й. Пецелю (J. Pezel) та Д. Шпееру (D. Speer), котрі стояли у витоків формування художнього репертуару. Однак, якщо у фрагментарному використанні мідних ансамблевих складів у творах Г. Шютца ми відчуваємо помітний вплив поліхорального стилю Дж. Габріелі і К. Монтеверді, то масштабний доробок Й. Пецеля в жанрі баштової музики свідчить про його чітко спрямовану орієнтацію на штадтпфайферський гурт мідних духових, в художньому середовищі яких він розвивався як виконавець і композитор.

Атмосфера культурно-мистецького простору міських музикантів сприяла також формуванню підвалин виконавської естетики Д. Шпеера, котра визначила подальший шлях творчої діяльності музиканта. Його теоретичні трактати з інструментовки і виконавської педагогіки, як і композиторський доробок для ансамблю мідних інструментів, підтверджують намагання митця збагатити теорію і практику колективного музикування новими ідеями і художньою змістовністю.

Панорама ансамблевого репертуару німецьких композиторів для мідних духових інструментів доби раннього бароко виглядає достатньо репрезентативно. Якщо Г. Шютц в деяких із своїх Духовних симфоній намагається зберегти звукодинамічні контрасти венеційського поліхорального стилю, протиставляючи хоровий спів однорідному звучанню сімейства духових, і використовує мідний ансамбль епізодично, то Й. Пецель у власних опусах спирається переважно на інструментальний склад мідного або альтернативного струнного ансамблю. Він використовує його як елемент певної події з визначеною локацією. В цьому відношенні створений ним

масштабний репертуар відрізняється більш конкретизованим прикладним характером. Його цикли «*Hora decima*» і «*Musica vespertina*» мають чітко визначену спрямованість, їх виконання регламентувалось не тільки місцем музичного дійства, але й часом. У своїх творах композитор виходить далеко за рамки службово-сигнального репертуару баштових трубачів, професійні обов'язки яких обмежувались інформаційно-комунікативними функціями. Він відкриває шлях новому жанру інструментально-ансамблевої музики, котрий виступає передвісником барокових циклів сонати та сюїти. Характерною рисою стилю Й. Пецеля є використання змішаного гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів викладення матеріалу. Його виконавська діяльність стала основним стимулюючим фактором у формуванні різножанрового репертуару для ансамблів мідних духових інструментів і забезпеченні потреб штадтпфайферів (Stadtppfeifer).

Подібний вплив виконавської діяльності на процес створення ансамблевих творів простежується й у творчості Д. Шпеера, котрий пройшов традиційний курс навчання міського музиканта-мультиінструменталіста. Його сонати для квінтету мідних духових відрізняються більш розвиненою фактурою та змістовною різноманітністю ансамблевих партій.

Весь процес становлення і розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від його зародження до ранньобарокової доби свідчить про тісний взаємозв'язок історичних, соціально-економічних, культурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою, музично-естетичними поглядами та композиторською творчістю, характерними для кожної епохи і відповідного часового періоду.

Ключові слова: ансамблі мідних духових інструментів, баштова музика, церковно-державні процесії, труба, кларіно, цинк, тромбон, венеційська школа, Дж. Бассано, Й. Пецель, Д. Шпеер, «*Hora decima*».

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

1.1. Публікації у вітчизняних та зарубіжних наукових фахових виданнях

1. Слупський В.В., 2007. Стан наукового осмислення ансамблевого мистецтва на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. Вип. 69. Книга 13. С. 144–151.
2. Слупський В.В., 2008. До проблеми формування естрадних навичок виконавців на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. Вип. 77. Книга 14. С. 158–172.
3. Слупський В.В., 2008. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2008. Вип. 70. Книга 1. С. 197–200.
4. Слупський В.В., 2009. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво)*. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. Вип. 83. С. 108–113.
5. Слупський В.В., 2011. Віктор Володимирович Евальд – засновник жанру квінтету мідних духових інструментів. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 93. С. 116–124.
6. Слупський В.В., 2017. Ансамблі мідних духових інструментів доби Відродження. Історія музики: проблеми, процеси, персони. *Науковий вісник*

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 120. С. 71–96.

7. Слупский В.В., 2018. Функциональные особенности использования медных духовых инструментов в эпоху средневековья. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. № 2 (64). URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34902248>

ABSTRACT

Slupskyi V.V. Formation and Development of the Ensemble of Brass Wind Instruments from its Origins to the End of the 17th Century. - Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for a candidate degree in art studies in specialty 17.00.03 "Musical Art" (02 – Culture and Art). – I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 2018.

The dissertation sheds light on the history of ensemble performance on brass wind instruments from its origins to the end of the 17th century. The author examines the main periods of the development of brass wind ensembles during the Ancient World, Middle Ages, and Early Baroque. The origins of the ensemble of brass wind instruments at the early stages of brass performance were closely connected with their use in military, state ceremonial and everyday spheres to complete certain formal, ritual and representative functions.

The flexible sounding volume of brass wind instruments has created a special effect in collective performance. It concludes that this process of its development begins gaining ground in the early stages of the performance on brass wind instruments at the commencement of human history. Special sound features allowed them becoming one of the main tools of informative communication. Since the days of Ancient Egypt, duo of direct trumpets has become one of the important links to transfer the commanders' orders during both military campaigns and large-scale battles in order to provide the operational control of military units. It was equally

important the use the brass wind instruments and percussion instruments as means of psychological weapons in the sphere of military operations for the purpose of a powerful overwhelming effect. The loud dissonant sound of "acoustic attack units" was often seen as an effective way of suppressing the enemy's will and overcoming his fighting spirit.

During the Ancient World, the use of brass wind ensembles in the military-state ceremony is particularly highlighted; it became more widespread during festive celebrations in ancient Greece and ancient Rome. This phenomenon is observed along with the military-strategic use of these brass wind ensembles.

Ensembles of brass wind instruments, as one of the forms of music, begin to develop in separate genres of musical culture in Ancient Rome and Ancient Greece. The ensemble performing becomes more dynamic in the era of the late Middle Ages and the Renaissance; it was greatly facilitated by the formation of guilds and fraternities of instrumentalist musicians in Italy, Austria, Germany and other Western European countries. Various types of ensembles are actively developed in their environment, its musicians, thanks to their multi-instrumental practice and experience, were not limited in the choice of instruments.

Italian ensemble performance on brass wind instruments within the Renaissance and the early Baroque era is distinguished by the genre variety and dynamic development of professional skill of musicians. Beginning with modest duets of trumpeters, which at the initial stages were the basis of military and state ceremonies, the gradual increase of instrumentalists to four or six performers is established as a new standard for the formation of ensemble groups in Italian city-republics.

The body of trumpeters becomes an integral part in the structure of the state-legal management by relevant authorities with clearly defined representative functions, legally enshrined in local constitutions and statutes. In Siena, Venice, Florence, Rome, Padua, as in other Italian cities, ensembles of trumpeters are formed depending on budget opportunities and the availability of funds. The

financial and economic stability of the region opened the possibility of increasing the number of ensembles and creating different types of instrumental groups.

The formation of the ensemble culture to play the brass wind instruments was influenced by the representatives of Venetian school, the beginning of which was observed in the middle of the 15th century. Its origins are directly related to the work of Zorzi Trombetta, the founder of the *alta musique* ensemble of Venetian Doge, which creates the earliest examples of artistic repertoire for collective brass music. His "repertoire notebook" is one of the earliest samples of polyphonic compositions for brass ensembles, and it suggests that individual performers, apart from playing by ear, possessed certain musical notations with scores and used notes to write down the compositions.

The analysis of ensemble repertoire for brass wind instruments of the late Renaissance and the early Baroque shows that the process of its formation has been most actively developed in Italy and Germany. A special role in the creation of early compositions for brass wind instruments belongs to the representatives of the Venetian school and the founders of the brass ensemble in the Basilica San Marco, G. Dalla Casa and G. Bassano. The foundation of the brass wind ensemble in the cathedral, which was the benchmark for many composers, on the one hand has contributed to the enrichment of the repertoire by new high-art pieces, on the other - has required increasing skills of the performing ensemble culture.

In the cohort of prominent Italian musicians on brass wind instruments, no less significant achievements and perfection have been given by two prodigious virtuosos trumpeters C. Bendinelli and G. Fantini, who raised the art of playing the trumpet on a qualitatively new level, both their created didactic treatises and ensemble repertoire have become an important contribution to the spread of the use of natural trumpet as a musical and artistic instrument.

A particular place in the development of ensemble repertoire for the brass wind instruments at the end of the 16th – beginning of the 17th centuries belongs to Andrea and Giovanni Gabrieli, which being orientated on the ensembles of G. Casa

and G. Bassano and the acoustic features of the Venetian Church St. Mark create several multi-genre works. Based on the sonorous effects of polychoral style and using the scheme of separate placement of instrumental groups in different parts of the cathedral, Andrea and Giovanni Gabrieli apply the use of similar principle to produce dynamic contrast in the instrumental multiensemble presentation.

Similar processes in the development of the technological and artistic foundations of ensemble performance can be traced in the German art of playing brass wind instruments. Here the main place belongs to H. Schütz, J. Pezel and D. Speer, who were at the root of the formation of artistic repertoire. However, if in the fragmentary use of brass wind ensembles in the works by H. Schütz we feel a noticeable influence on the polychoral style of G. Gabrieli and K. Monteverdi, J. Pezel's large-scale work in the genre of tower music testifies to his clearly directed orientation on the "Stadt Pfeifer" group of brass wind instruments in the artistic environment of which he developed himself as a performer and composer. In the atmosphere of cultural and artistic space of urban musicians also were formed the foundations of performing aesthetics by D. Speer, who determined the further path of creative activity of the musician. His theoretical treatises on instrumental and performing pedagogy, as well as the composer's works for the ensemble of brass wind instruments, testify to the artist's efforts to enrich the theory and practice of collective music by new ideas and artistic content.

The panorama of the ensemble repertoire of the German composers for brass wind instruments of the era of the early Baroque looks quite representative. If the composer H. Schütz, in some of his Spiritual symphonies, tries to preserve the sound-dynamic contrasts of the Venetian polychoral style, opposing choral singing to the homogeneous sound of the brass family, and uses the brass ensemble episodically, then J. Pezel in his own opuses rests primarily on the instrumental composition of the brass or alternative string ensemble. He uses it as an element of a particular event with a defined location.

In this regard, the large -scale repertoire created by him is distinguished by more concrete character specified by the practical nature. His cycles "*Hora decima*" and "*Musica vespertina*" have a clearly defined orientation; their execution was regulated not only by the place of musical action, but by the time. In his work, the composer goes far beyond the service and signal repertoire of tower trumpeters, whose professional duties were limited to information and communication functions. He opened the path to a new genre of instrumental-ensemble music and acted as a precursor of Baroque cycle of sonatas and suites. A characteristic feature of J. Pezel's style is the use of mixed homophonic-harmonic and polyphonic types of material exposition. His performing activity became the main stimulating factor in the formation of a multi-genre repertoire for ensembles of brass wind instruments and the providing of Stadtpfeifers' needs.

A similar influence of the brass wind performance on the process of creating ensemble works can be traced in the compositions by D. Speer, who passed the traditional course of training as a city musician-multi-instrumentalist. His sonatas for the quintet of brass wind instrument differ in more developed texture and meaningful variety of ensemble parties.

The entire process of the formation and development of ensemble performance on brass wind instruments from its birth up to Early Baroque testifies to the close relationship between historical, socio-economic, cultural processes with the evolution of instrumentation, performing practice, musical aesthetic views and composer creativity characteristic of each era and the relevant time period.

Keywords: ensembles of brass wind instruments, tower music, church-state processions, trumpet, clarino, zinc, trombone, Venetian school, G. Bassano, J. Pezel, D. Speer, «*Hora decima*».

LIST OF PUBLISHED WORKS ACCORDING THE DESERTATION THEME

1. Scientific journals, in which the main results of the dissertation are published

1.1. Publications in Ukrainian and foreign scientific professional journals

1. Slupskyi V.V., 2007. The state of scientific comprehension of ensemble art on wind instruments. *Scientific Herald of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Series. Performing musicology. Edition 69. Book 13. P. 144-151.
2. Slupskyi V.V., 2008. To the issue of forming variety skills of performers on wind instruments. *Scientific Herald of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Series. Performing musicology. Edition 77. Book 14. P. 158-172
3. Slupskyi V.V., 2008. Modern means of expressiveness in compositions for the ensembles of wind instruments by V. Runchak. *Problems of technique and performance on wind instruments. Scientific Herald of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2008. Series 70. Book 1. P. 197-200.
4. Slupskyi V.V., 2009. Wind instruments in the work by Levko Nikolayevich Kolodub. *Problems of technique and performance on wind instruments (vocal and instrumental art). Scientific Herald of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2009. Edition 83. P. 108-113.
5. Slupskyi V.V., 2011. Viktor Vladimirovich Ewald as a founder of the genre of the quintet of brass wind instruments. *Problems of technique and performance on wind instruments. Scientific Herald of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2009. Edition 93. P. 116-124.
6. Slupskyi V.V., 2017. Ensembles of brass wind instruments of the Renaissance. Music History: Problems, Processes, Persons. *Scientific Herald of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Edition 120. P. 71-96.

7. Slupskiy V.V., 2018. Functional features of the use of brass wind instruments in the Middle Ages. *Israel XXI. Music magazine*. No. 2 (64). URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34902248>

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛІВ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ	33
1.1 Ансамблі мідних духових інструментів у Стародавньому світі	33
1.2 Функціональні особливості використання ансамблів мідних духових інструментів у добу середньовіччя	43
1.3 Інструментарій мідних духових ансамблів доби середньовіччя та Відродження.....	51
1.4 Ансамблі <i>alta</i> і <i>basse musique</i> середньовіччя та Відродження	56
Висновки до першого розділу	61
РОЗДІЛ 2. АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОЗВИТКУ МІСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ	64
2.1 Професійні гільдії музикантів та їх роль у формуванні музично-культурної інфраструктури міст	64
2.1.1 Баштове виконавство як форма ансамблевого музикування	71
2.1.2 Діяльність Зорці Тромбетти у становленні венеційських інструментальних ансамблів ...	72
2.2 Ансамблі мідних духових у церковно-світських церемоніях	75

2.3	Мідні духові інструменти в Біблії, церковних уставах і богослужіннях	91
2.4	Позацерковне виконавство ансамблів мідних духових у Венеційській республіці	107
2.5	Ансамблеве мистецтво гри на мідних інструментах у творчості венеційських музикантів (С. Ганассі, Дж. Далла Каза, Дж. Бассано, Андреа та Джованні Габріелі)	114
	Висновки до другого розділу	137
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ В ІТАЛІЇ ТА НІМЕЧЧИНІ У XVII СТ.		141
3.1	Традиції італійського ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах у XVII ст. (К. Монтеверді, Ч. Бендінеллі, Дж. Фантіні)	141
3.2	Німецьке ансамблеве мистецтво гри на мідних інструментах XVII ст. (Г. Шютц, Й. Пецель, Д. Шпеер).....	154
	Висновки до третього розділу	177
ВИСНОВКИ		181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ		193
ДОДАТОК А		211
ДОДАТОК Б		228
ДОДАТОК В		258

ВСТУП

Ансамблеве мистецтво гри на мідних духових інструментах, як важлива складова в тріаді із сольним та оркестровим, представляє один із основних напрямів історичного процесу розвитку виконавства на духових. Витоки появи ансамблів мідних духових інструментів на ранніх етапах становлення духового виконавства були пов'язані із прикладним їх використанням у військовій, державно-церемоніальній та побутовій сферах для виконання інформаційних, культово-ритуальних і представницьких функцій.

Ансамблі мідних інструментів, як одна із форм музикування, починають розвиватись в окремих жанрах музичної культури античної Греції і Давнього Риму. Більшого динамізму ансамблеве виконавство набуває в епоху пізнього середньовіччя та Відродження, чому в значній мірі сприяв процес становлення гільдій і братств музикантів-інструменталістів в Австрії, Німеччині, Італії та інших західноєвропейських країнах. В їхньому середовищі активно розвиваються різноманітні склади ансамблів, які завдяки широкій мультиінструментальній практиці музикантів не були обмежені у виборі інструментів. Поява сімейства труб, тромбонів і цинків відкрила нові можливості для міських музик у формуванні брас-ансамблів, котрі разом із іншими інструментальними складами отримують все більш широке розповсюдження в німецьких штаттпфайферів (*Stadt-pfeifer*)¹ та італійських піффері (*pifferi*)². Сфера їх використання не обмежувалась лише муніципальними музично-побутовими потребами та урочистостями. З плином часу ансамблі однорідних мідних інструментів, склад яких формувався за структурою хорової партитури, отримують поширення в церковній та придворній музиці, а змішані види стають основою військових оркестрів.

¹ *Stadt-pfeifer* – у дослівному перекладі з німецької – міський дудар.

² *Pifferi* [*piffari, piffero*] нім. *Pfeife* – назва дерев'яних інструментів різновиду флейт. Вказані терміни у XVI-XVIII століттях часто вживались як назви різних складів ансамблів духових інструментів та виконавців на них.

«Золотою ерою» музики для ансамблів мідних духових називає американський дослідник П.Е. Евенсон трьохсотлітній період її розвитку, який, за його визначенням, охоплював величезний часовий простір впродовж XVI-XVIII століть [88, с. V]. І хоча дана оцінка такого масштабного історичного періоду носить узагальнюючий характер і вимагає більшої конкретики у періодизації окремих часових відрізків, сам факт поступального розвитку ансамблевого виконавства на мідних інструментах у вказаний проміжок часу не викликає сумнівів. Творча діяльність А. Габріелі, Дж. Габріелі, К. Монтеверді, Г. Шютца та менш відомих композиторів XVI-XVII ст. Дж. Бассано, Дж. Далла Кази, Ч. Бендінеллі, Й.Х. Пецеля, Д. Шпеера сприяла формуванню ранніх інструментально-ансамблевих жанрів і створенню репертуару для мідних духових, що відкрило їм шлях у простір оркестрової музики, в якій вони з часом отримують повне рівноправ'я зі струнними інструментами.

Ретроспектива історії ансамблевого мистецтва гри на мідних інструментах від його зародження до ранньобарокової доби свідчить, що його розвиток відбувався у тісному взаємозв'язку соціокультурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою та композиторською творчістю. В сучасному мистецтвознавстві даний період історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах ще не отримав належного наукового обґрунтування у роботах як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Тому комплексний підхід у дослідженні історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах представляється необхідним і **актуальним**, так як дозволяє визначити основні етапи його розвитку і заповнити існуючу лакуну в історії духового мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського і відповідає темі № 18 «Музичне виконавство: історія та теорія» тематичного плану

науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради НМАУ (протокол № 6 від 23 грудня 2015 року).

Об’єкт дослідження – виконавство на духових інструментах.

Предмет дослідження – процес становлення та розвитку ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період від бронзової доби (XIV ст. до н.е) до XVII століття включно.

Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямків розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від появи до кінця XVII століття і встановлення особливостей його використання у музично-мистецькій і прикладній сферах.

Основні завдання дослідження:

- визначити генезу колективного виконавства на мідних духових інструментах на ранніх етапах його становлення і показати основні сфери використання;
- розкрити технологічні і художні засади становлення ансамблевої культури на ранніх етапах її розвитку;
- показати роль особистостей в еволюції ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах;
- розкрити основні напрямки розвитку ансамблевого мистецтва на мідних інструментах в музичній культурі Італії в епоху Відродження і раннього бароко;
- з’ясувати роль Г. Шютца, Д. Шпеера, Й. Пецеля та інших композиторів XVII століття у формуванні німецької ансамблевої культури на мідних духових інструментах;
- здійснити аналіз ансамблевого репертуару для мідних складів інструментів доби пізнього Відродження і раннього бароко.

Методологічною основою дослідження обрано комплексний підхід у

поєднанні загальнонаукових і спеціальних методів історичного та теоретичного музикознавства. Основними методами дисертаційного дослідження стали: історичний – у дослідженні генези і закономірностей історичного розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах; історіографічний – сприяв визначенню і систематизації джерелознавчих матеріалів (давніх трактатів, нотних рукописів, архівних документів, іконографічних артефактів і т.д.) в процесі їх наукового аналізу; компаративний – для порівняння виконавських традицій, складів, технологічних і художніх засад ансамблевих груп мідних інструментів; музично-теоретичного аналізу – дав можливість здійснити аналіз нотних рукописів і стародруків (*Hand Press Druck*) ансамблевого репертуару для мідних інструментів, зокрема опусів Ч. Бендінеллі, Дж. Габріелі, Г. Шютца, Д. Шпеера, Й. Пецеля і встановити особливості їх формотворення. Разом із вказаними методами в дисертації були використані й інші (структурно-аналітичний, логічний, ретроспективний, хронологічний), які сприяли всебічному дослідженню еволюційного процесу розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах в означений темою дисертації період.

Матеріалом дослідження стали музично-теоретичні, музично-дидактичні та історичні трактати М. Агріколи [54], Й. Альтенбурга (J. Altenburg) [55], С. Вірдунга [13; 168], А. Вірджільяно (A. Virgiliano) [169], С. Ганассі (S. Ganassi) [101; 102], Дж. Далла Казі (G. Dalla Casa) [74], А. Дюрера [16], М. Мерсенна [126; 127; 128], Прокопія Кесарійського [33], Плутарха [35], М. Преторіуса [141], Корнелія Тацита [45], Й. Тінкторіса (J. Tinctoris) [165], Дж. Фантіні (G. Fantini) [89], Ж. Фруассара [51]; нотні рукописи і стародруки Дж. Бассано (G. Bassano) [62; 63], А. Габріелі [99], Х. Фінка (H. Finck) [91], Д. Шпеера [158; 159], Й. Пецеля [149], Г. Шютца [151]. Окрему групу представляють іконографічні артефакти Дж. Белліні, Дж. Васарі (G. Vasari), А. Дюрера, Л. Лотто, М. Пагана, Д. Страдано,

Дж. Франко (G. Franco) та інших художників і графіків, а також збережені петрогліфи, архівні і музейні документи.

Теоретичну основу дисертації становлять фундаментальні роботи і статті вітчизняних та зарубіжних авторів з історії виконавства на духових інструментах – В. Апатського [1], В. Березіна [4; 5; 6], В. Богданова [8; 9; 10], П. Васніна [12], К. Гигова [15], В. Качмарчика [18], Р. Лаптева [23], С. Левіна [24; 25], С. Проскуріна [31], Ю. Усова [46; 47], О. Федоркова [48; 49; 50], М. Хазанова [52], R. Baroncini [58; 59], E. Bowles [67; 68], C. Bowyer [69], I. Conforzi [77], R. Dahlqvist [81], P. Downey [84; 85; 86], T. Herbert [95, 96], E. Hills [97], B. Gleason [103], D. Guion [104; 105; 106; 107; 108], F. Jahn [109], P. Kirby [111], J. Kurtzman [114; 115; 116], S. Lewis [118], R. Meucci [129], T. Naylor [132], S. O'Dwyer [135], S. Rose [147], J. Savan [148], N. Smarcz [156], J. South [157], E. Tarr [162; 163], W. Wells [171], D. Whitwell [172; 173], N. Xanthoulis [175], J. Ziolkowski [176]; з інструментально-ансамблевого мистецтва та історії музики – Є. Герцмана [14], В. Конова [21], Г. Мозера [26], І. Польської [31; 32], D. Arnold [56], E. Bowles [67; 68], V. Coelho [75], T. Collins [76], F. D'Accone [80], R. Eitner [87], F. Funck-Brentano [94], K. Kreitner [112], R. Kruckenberg [113], Y. Masataka [121], L. Manniche [125], R. Novotny [134], M. Picker [137], K. Polk [138; 139; 140], R. Rastall [142; 143], K. Schiltz [150], E. Selfridge-Field [153] та інші загально-історичні та довідково-біографічні джерела [36; 164].

Ступінь наукової розробленості теми. В сучасній проблематиці наукових досліджень з історії і теорії ансамблевого виконавства на духових інструментах спостерігається достатня невизначеність у диференціації складів ансамблів, особливо на ранніх етапах їх розвитку (Стародавній світ, середньовіччя, Відродження), коли функції дерев'яних і мідних інструментів не співпадали. Серед найбільш авторитетних досліджень з історії виконавства на духових, які з'явилися в радянський період, виділяються дисертаційні монографії С. Левіна [24; 25] та Ю. Усова [46; 47], в котрих розкриваються

історичні етапи розвитку інструментарію з акцентом на їх сольне і оркестрове використання. Сфера ансамблевого музикування на духових розглядається в них у загальному контексті без розподілу на дерев'яні і мідні склади, а незначний пріоритет віддається ансамблям змішаного типу (дерев'яні-мідні, струнні-дерев'яні).

Одним з перших спеціальних досліджень ансамблевого виконавства на духових інструментах, написаних в радянський період, вважається дисертація К. Гігова «Основні проблеми виконавства на духових інструментах в камерному ансамблі (на прикладі духового квінтету: флейта, гобой, кларнет, валторна і фагот)» [15]. Розкриваючи особливості виконавського процесу у змішаному ансамблі дерев'яних і мідних, автор зосереджується на акустичних особливостях інструментів з різнотипними видами спрямування звукового потоку. Здійснений аналіз звучання інструментів із різними способами звуковидобування, тембровими та гучнісно-динамічними характеристиками дозволив узагальнити виконавські проблеми і обґрунтувати теоретичні аспекти ансамблевого виконавства на духових інструментах.

Аналогічний склад ансамблю розглядається в статті «Некоторые вопросы исполнительства в классическом духовом квинтете» [6] професора Московської консерваторії В. Березіна, який концентрує увагу на розкритті технологічних, методичних і художніх засад у формуванні навичок ансамблевої гри. Змішаний парний склад дерев'яних і мідних, які представляли основу *Harmoniemusik*, стали основою наступного фундаментального дослідження московського вченого, котрий рамки своєї докторської дисертації [5] і монографії [4] обмежує епохою класицизму – періодом становлення оркестру парного складу.

Звернення до ансамблю мідних інструментів, а саме квартету тромбонів, «... як специфічного явища музично-виконавської практики», жанрові пошуки якого «...в українському ансамблево-тромбонівому мистецтві репрезентують суто новаційну сферу», достатньо всесторонньо висвітлює О. Федорков у

кандидатській дисертації і публікаціях [48; 49; 50]. Акцентуючи увагу на «розвитку вітчизняного ансамблево-тромбонового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.» в контексті «...світової історії розвитку ансамблю тромбонів» [50, с. 4], харківський дослідник досить детально розглядає історичну генезу ансамблю тромбонів, яким присвячений один із підрозділів наукової роботи.

Питанням оркестрово-ансамблевої гри на тромбоні присвячена дисертація Р. Лаптева [23]. Зосереджуючи основну увагу на теоретичних засадах і практиці ансамблево-оркестрового виконавства на тромбоні, автор торкається широкого спектру проблем, які пов'язані із засобами художньої виразності, підготовкою тромбоніста до публічного виступу в складі камерного ансамблю, особливостями оркестрової діяльності тромбоніста та ін. В окремому підрозділі дисертаційного дослідження Р. Лаптев також розкриває застосування тромбона в ансамблевій музиці ХVІ-ХVІІІ ст. та аналізує окремі твори здебільшого для змішаних складів ансамблів, котрі включали не тільки мідні інструменти, але й дерев'яні духові і струнні.

Різноманітні за складом та чисельністю хори труб в контексті використання труби в прикладних, вокально-хорових й інструментальних жанрах досліджує у своїй дисертації С. Проскурін [34]. Застосовуючи достатньо об'ємну джерельну базу, автор зосереджується на основних аспектах прикладного і художнього вжитку труби у барокову епоху, обмежуючи рамки дослідження тільки даним періодом і означеним інструментом.

Окремим епізодам історії ансамблевого виконавства на духових присвячені перший і другий том фундаментальної праці «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.» [9; 10] В. Богданова і Л. Богданової. Уривчасто висвітлюючи ансамблі різних типів, в тому числі і мідних духових, автори розкривають питання їх еволюції

в контексті загальної історії виконавства на духових в Україні, часові рамки якої обмежені початком ХХ століття.

Фрагментарний огляд теоретичних, історичних, методичних проблем ансамблевого виконавства на духових інструментах також представлено в працях В. Апатського [1], Є. Герцмана [14] та інших дослідників.

Серед робіт, які безпосередньо присвячені ансамблям мідних інструментів, безумовно, виділяється кандидатська дисертація П. Васніна «Брас-квінтет в контексті ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах» [12]. Обґрунтовуючи необхідність дослідження ансамблевої гри, автор зазначає, що більшість сучасних наукових робіт «присвячено питанням сольного виконавства на духових інструментах <...> і значно менше вивчено ансамблеве і оркестрове виконавство» [12, с. 4]. Однак, досягнуті успіхи в теорії і практиці оркестрово-ансамблевого мистецтва, підкреслює П. Васнін, дозволяють більш повно використовувати нові знання [там само].

Зосереджуючись в основному на історичному розвитку класичного брас-квінтету у ХІХ-ХХ століттях, дисертант досить стисло розкриває ранній період становлення різнотипних мідних ансамблів, обмежуючись лише короткими повідомленнями. Зрозуміло, що в тринадцятисторінковому підрозділі, присвяченому ансамблям мідних духових «від епохи Стародавнього світу до кінця ХVІІІ століття», повноцінно відобразити процес розвитку колективного музикування в означений період неможливо. Це пояснюється тим, що основною метою дисертації П. Васнін обирає не питання історичного розвитку, а іншу проблематику, зокрема «створення цілісного уявлення про типізований виконавський склад брас-квінтету, виявлення основних труднощів, що виникають в ансамблі мідних духових інструментів, і пошук оптимальних дій при вирішенні виконавських проблем» [12, с. 11].

В загальній історіографії ансамблевого виконавства на мідних інструментах також можна згадати надзвичайно цікаві нариси М. Колокольцева [19]. В них у хронологічній послідовності відображена

діяльність «Хору любителів духової музики», основи якого були закладені Олександром III у 1858 р., коли він почав освоювати гру на корнеті [19, с. X]. Детальний опис концертних виступів «хору духової музики», склад якого включав мідні інструменти, достатньо повно відтворює культурно-мистецьку атмосферу царського двору, в якому завдяки захопленню російського імператора і членів його сім'ї грою на мідних духових, відношення до останніх було особливо шанобливим. Літопис «хору» автор, який сам був його учасником, доповнює «Коротким оглядом розвитку духової музики», котрий розміщує наприкінці нарисів. В ньому М. Колокольцев у стислому вигляді висвітлює основні етапи історичного розвитку конструкцій духових інструментів, торкаючись в тому числі і ансамблевого виконавства на мідних. Однак, на відміну від нарисів, мова тут в більшій мірі йде про використання мідних інструментів у змішаних складах ансамблів разом з дерев'яними та струнними.

Доповненням до нарисів М. Колокольцева є «Спогади...» іншого очевидця і учасника мідного септету за участю імператора, басиста О. Берса [7], в яких він також приводить надзвичайно цікаві епізоди діяльності мідного ансамблю і розширеного «Хору любителів духової музики».

Із робіт, присвячених теоретичним проблемам ансамблевого мистецтва, слід виділити дисертаційне дослідження [32] і монографію [31] І. Польської, які стали фундаментом «...створення комплексної теоретико-культурологічної концепції камерного ансамблю» [32] і сьогодні вважаються найбільш авторитетними роботами в цьому напрямку. Безпосередньо питання мідних складів ансамблів духових інструментів, які використовувались в прикладній і музично-художній сферах з античних часів до XVII ст., харківська дослідниця не розглядає, однак запропонована «історична концепція розвитку ансамблевої музичної культури та камерного ансамблю і визначені головні напрямки еволюції ансамблевих жанрів» [32, с. 3], безумовно, є необхідним

базовим елементом дослідження історичного процесу розвитку будь-якого виду ансамблю, в тому числі й мідного.

Розглядаючи роботи зарубіжних авторів, проблематика яких пов'язана з історією ансамблевого виконавства на мідних духових, зазначимо, що коло розглянутих в них питань достатньо широке і різноманітне. Серед авторитетних видань, присвячених ансамблям духових інструментів, необхідно виділити публікації Дж. Курцмана [114; 115; 116], в яких висвітлюються італійська церемоніальна музика XVI-XVII ст. та різноманітні ансамблі духових інструментів, котрі супроводжували різні за змістом і призначенням урочистості. Спираючись на документальні, музейні та іконографічні артефакти, дослідник намагається «розгадати одну з прикрих загадок, пов'язаних з типами, морфологією і використанням інструментів, ... які не тільки згадуються в описах венеційських процесій ... письменниками того часу, але були конкретно пов'язані з виконанням «Меси Подяки» Клаудіо Монтеверді у 1631 році» [115]. Дослідження Дж. Курцмана і його співавторки Л.М. Колдау дають можливість розкрити окремі особливості використання духових інструментів у музичному побуті Венеції.

Широкий спектр питань історії інструментальної музики XIV-XVI ст., зокрема використання ансамблів мідних духових інструментів у різних західноєвропейських країнах, представлено в публікаціях професора Нью-Гемпширського університету К. Полка (K. Polk) [138; 139; 140]. Розглядаючи музичне мистецтво середньовіччя [139] та інструментальну музику Ренесансу [140], він виділяє два основні напрямки музичних міграційних процесів, перша вісь яких «... йшла з Італії на північний захід (тобто з Італії через Ліон в Париж, а звідти до країн Бенілюксу та Англію)», а друга «...була спрямована з Італії прямо на північ і зосереджена в німецьких містах, розташованих за межами Альп» [140, с. 160]. Акцентуючи увагу на витоках формування ансамблів мідних інструментів, К. Полк зазначає, що в окремих «... містах Фландрії деякі міські ансамблі розвивалися завдяки зростанню груп баштових

музикантів, ... однак це не було зразком для німецьких міст, особливо на півдні» [140, с. 162]. Дослідник не виокремлює мідні ансамблі, а розглядає їх разом із змішаними складами з дерев'яними і струнними інструментами.

Також необхідно виділити спільну фундаментальну працю К. Полка і В. Коельо «Інструменталісти та культура Відродження. 1420-1600: виконавці, функції та фантазії» [75], нещодавно видану в Кембриджському університеті. Спираючись на документальні джерела та іконографічні артефакти, дослідники розкривають основні напрямки розвитку інструментальної музики в означений період. В роботі висвітлюються різні жанри і сфери використання різнотипних ансамблів в церковних, придворних світських та приватних святкових урочистостях, ритуальних заходах, процесіях, банкетах тощо. Розглядаючи основні виконавські склади інструментальних ансамблів доби Відродження, автори виділяють придворних трубачів як членів особливого привілейованого колективу, які, не зважаючи на невеликі художні можливості та обмежений діапазон інструмента, «... стали одним з найпотужніших звукових символів високого статусу епохи» [75, с. 17].

Серед фундаментальних досліджень історії та історіографії італійської інструментальної музики і ансамблевих груп окремих регіонів (міст-республік) виділяються монографії Ф. Д'Акконе (F. D'Accone) «Міська музика та музиканти Сієни часів середньовіччя та епохи Відродження» [80], Елеонори Сельфрідж-Фільд (E. Selfridge-Field) «Венеційська інструментальна музика від Габрієлі до Вівальді» [153] та Катерини Шільтц (K. Schiltz) «Супутник музики Венеції XVI століття» [150].

На основі аналізу законодавчих актів і фінансових документів XIII століття Ф. Д'Акконе розкриває основні етапи формування корпусу трубачів, який вже на ранній стадії свого зародження був «невід'ємною частиною (структурним підрозділом) місцевого уряду», і обов'язки членів котрого регулювалися Сієнською конституцією [80, с. 423]. Поява піффарі, зазначає американський дослідник, була значно пізнішою.

Професор Стенфордського університету Елеонора Сельфрідж-Фільд, висвітлюючи процеси розвитку інструментальної музики, зосереджується у своїй монографії на іншому італійському регіоні – Венеційській республіці часів від А. Габріелі до А. Вівальді [153]. В цьому контексті вона не оминає мідну інструментальну групу, яка на початковому етапі формування венеційського оркестру була «...його ядром» [153, с. 13]. Важливим внеском дослідниці є ідентифікація персоналій виконавців мідного ансамблю собору Святого Марка і визначення його інструментального складу.

Не менш інформативним виданням з історії музичного мистецтва Венеції XVI ст. є колективна довідникова збірка під редакцією Катерини Шільтц [150], в якій розміщена серія статей, автори котрих торкаються маловідомих сторінок ансамблевого виконавства. Зокрема, І. Фенлон (I. Fenlon) у своїй публікації, присвяченій венеційській церемоніальній музиці і фестивалям, розкриває окремі деталі заснування мідного ансамблю у соборі Святого Марка і діяльності братів Далла Каза [150, с. 129].

Із інших робіт, присвячених італійській музиці для мідних духових інструментів, можна виділити магістерську дисертацію Н.Г. Смарца (N.H. Smarcz) [156], об'єктом дослідження якої він, як і Ф. Д'Акконе і К. Шільтц, обирає епоху Відродження. За глибиною і фундаментальністю матеріалів праця Н.Г. Смарца значно поступається монографії і колективному виданню вказаних авторів.

Більш широкого кола проблем ансамблевого виконавства на мідних інструментах торкається у своїй монографії «Історія тромбона» [108] і серії статей [104; 105; 106; 107] Девід Гаєн (D. Guion), котрий не обмежується лише історичною проблематикою одного інструмента, а висвітлює цілу низку питань, пов'язаних з використанням тромбона в ансамблях *alta* музики. Поряд з важливими аспектами історії тромбонного мистецтва і персоналіями музикантів, автор окремо виділяє ансамблеве виконавство на тромбоні в різні історичні періоди, котрому присвячено другий розділ монографії.

У своїх статтях Девід Гаєн, спираючись на нові документальні першоджерела, розширює проблематику досліджень і поряд з тромбоном [108] розглядає придворні та міські ансамблі духових інструментів середньовіччя, Ренесансу і бароко, їх склади, економічний, соціальний і професійний статус музикантів та інші важливі питання творчого життя [104; 106; 107]. Розкриваючи особливості формування ансамблів *alta* музики Д. Гаєн вказує на їх різну конфігурацію як за кількісним складом, так і за наявністю інструментів. Мінімальною групою були дует і тріо, але найбільш оптимальними – квартет, рідше квінтет і секстет [104, с. 6-7].

Проблематиці ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах і персоналіям визначних віртуозів присвячені публікації італійського професора Р. Барончіні [58; 59]. Досліджуючи архівні матеріали щоденників відомого венеційського трубача другої половини XV століття Зорці Тромбетти, він зазначає, що «... завдяки щасливому виявленню нових документальних доказів, ми можемо зараз без сумніву встановити істинну значимість і цінність щоденника для оцінки професійної діяльності Зорці в інструментальному ансамблі і, зокрема, виконавської практики трубачів і піффарі в добу пізнього середньовіччя» [59, с. 59].

Глибокий науковий підхід та охоплення широкого кола історичних матеріалів характеризують передмову Едварда Тарра до англomовного перекладу практичного посібника відомого італійського трубача-віртуоза XVI-XVII ст. Ч. Бендінееллі «Все мистецтво гри на трубі» [162], в якій висвітлено маловідомі факти творчої діяльності митця. Розкриваючи основні обов'язки придворних трубачів, відомості про яких в архівних документах завжди виділялись окремо від інших інструменталістів і співаків, Е. Тарр зазначає, що вони «... повинні були надавати урочистість діям герцога та членів його сім'ї, граючи за столом, у церкві (під час великих свят, таких як Різдво), на придворних весіллях, прийомах та поїздках князя» [162, с. 3].

Аналогічна проблематика простежується в публікаціях S.A. Lewis [119], В.М. Antolini [82], I. Conforzi [77], F. Di Fabio [61], які розкривають різні аспекти творчої діяльності таких видатних італійських виконавців на духових інструментах, як Дж. Бассано, Дж. Далла Каза, Дж. Фантіні, котрі зробили вагомий внесок у розвиток ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах.

Здійснений аналіз сучасних розвідок показує, що проблема дослідження історії ансамблевого мистецтва на мідних духових інструментах від витоків до кінця XVII століття все ще залишається недостатньо розкритою і вимагає комплексного підходу, який включав би визначення основних функцій і сфер використання мідних ансамблів на різних історичних етапах, аналіз репертуару, висвітлення технологічних і художніх засад становлення ансамблевої культури, еволюцію процесу формування складів тощо. Саме потреба в більш повному і глибокому вивченні вказаних питань обумовила його актуальність.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- здійснено комплексне дослідження ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від зародження до кінця XVII століття;
- розроблено загальну історіографію ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах епохи античності, середньовіччя, Ренесансу та ранньобарокової доби;
- проаналізовано петрогліфи гробниць у містечках Чівіко і Фоссумі;
- проведено іконографічний аналіз інструментальних складів ансамблів мідних духових в античних артефактах, картинах художників Ренесансу і барокової доби;
- здійснено компаративний аналіз дидактичних трактатів С. Ганассі, Дж. Далла Кази та Дж. Бассано;
- показано засади формування і розвитку мідних ансамблів баштової музики;

- розкрито виконавські особливості функціонування ансамблю мідних інструментів венеційського собору Святого Марка;
- проаналізовано твори для мідних ансамблів Дж. Габріелі, Дж. Монтеверді, Ч. Бендінеллі, Дж. Фантіні, Г. Шютца, Д. Шпеера, Й. Пецеля;
- показано основні види ансамблевих складів мідних духових доби середньовіччя, Відродження та бароко.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертації можуть використовуватися в подальших наукових дослідженнях означеного напрямку, у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема у курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства і кафедри мідних духових та ударних інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського. Основні положення дисертації викладені в доповідях на семи міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях: «Теорія і практика виконавства на духових інструментах в контексті розвитку національної культури України» (Київ, 5-6 грудня 2007 р.), «Українська музична культура: проблеми наукового осмислення» (Київ, 20-21 березня 2008 р.), «Вокальне та інструментально-духове мистецтво: виконавські та науково-методичні паралелі» (Київ, 27-28 лютого 2009 р.), «Сучасні проєкції музикознавчих досліджень» (Київ, 24-26 лютого 2009 р.), «Звук і знак» (Київ, 24-26 квітня 2009 р.), «120-річчя видатного українського музиканта, професора Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського В. М. Яблонського» (Київ, 22 лютого 2010 р.), «Кафедра духових і ударних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського за 100 років: традиції та сучасність» (Київ, 11 листопада 2013 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлюються у 7 одноосібних наукових статтях, з яких 6 опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України, та 1 – в іноземному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Додатків (47 сторінок, що включають 45 нотних прикладів, 31 малюнок), Списку використаних джерел (183 найменувань, з них 124 іншомовних). Загальний обсяг роботи становить 257 сторінок (з них – 177 основного тексту).

РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛІВ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ВИКОРИСТАННЯ

1.1 Ансамблі мідних духових інструментів у Стародавньому світі

При розгляді витоків появи найбільш ранніх форм ансамблевого музикування на духових інструментах мідної групи відносно доступною для дослідження сьогодні залишається бронзова доба, яка охоплює історичний період із XXXV до XI ст. до нашої ери. І хоча цей етап в історії духового виконавства не відрізняється особливою масштабністю археологічних та історичних джерел, наявність існуючих артефактів дає можливість розкрити окремі аспекти зародження ансамблевого мистецтва гри на мідних інструментах в означену епоху. Зазначимо, що поява металевих конструкцій духових інструментів у більш ранній період, зокрема у мідну добу (4 тис. до н.е.), не дивлячись на сам факт застосування міді у виробництві знарядь праці і прикрас, мало ймовірна. Це пояснюється більш складною технологією виготовлення металевих духових інструментів, ніж інших виробів повсякденного вжитку, котра була недоступна майстрам на той час.

Одним із найбільш важливих артефактів, який підтверджує існування мідних духових інструментів в епоху Давнього світу, вважаються труби Тутанхамона, виявлені у 1922 р. відомим британським єгиптологом Г. Картером (H. Carter) під час розкопок гробниці фараона. Знайдені археологом срібна і бронзова труби [166], виробництво яких дослідники відносять до періоду правління XVIII династії (близько 1334-1328 до н.е.), стали матеріальним підтвердженням використання металевих інструментів у виконавській практиці. Зображення музикантів з інструментами подібної форми були виявлені і раніше, однак примітивні малюнки не дозволяють точно встановити матеріал, з якого їх було створено.

Комбіновані конструкції труб із гробниці Тутанхамона (Мал. А. 1.1. Додаток А) відрізняються не тільки матеріалом виготовлення, але й розмірами: срібна труба з позолотою завдовжки 58.0 см, а бронзова (мідна) з середньою частиною із ебенового дерева трохи менша – 50,5 см³. Наявність двох екземплярів однотипних інструментів дає можливість для висування різних гіпотез щодо їх застосування. Англійський дослідник П. Холмс (P. Holmes) висловлює припущення, що срібний інструмент, ймовірно, використовувався в ритуальній та релігійній сферах, а мідний – у військовій. Саме тому, на його думку, два однорідні інструменти і були покладені в саркофаг Тутанхамона [69, с. 34]. Існує й інша думка щодо поширення у виконавському мистецтві стародавнього Єгипту дуєту труб. Саме на такий вид ансамблевого використання труб вказує автор статті у відомому словнику Гроува [164].

Як показали експериментальні дослідження⁴, мінімальний діапазон інструментів, звучання яких обмежувалось лише трьома інтонаційно нестійкими звуками ($h - fis - b; c - g - h$)⁵, наближеними до натурального звукоряду, суттєво звужував мелодичні можливості коротких конструкцій прямих труб. Враховуючи, що і в цьому малому діапазоні найбільш доступним і стабільним залишався середній звук, то саме він, на думку дослідників, був

³ Розміри інструментів вказані відповідно до обмірів Г. Картера [166], котрі не завжди співпадають із показниками інших авторів.

⁴ Серед відомих авторів експериментів із трубами Тутанхамона, які були безпосередньо пов'язані із намаганням відтворити звучання інструментів, слід назвати професора музики із Йоганнесбурга П.Р. Кірбі і військового трубача королівського гусарського полку Джеймса Тапперна. В тридцять років минулого століття П.Р. Кірбі під час відвідування Єгипетського музею в Каїрі здійснив спробу зіграти на інструментах. На обох трубах він зумів видобути по три звуки, але зауважив, що найбільш повноцінним був середній звук, нижній – відзначався нестійким тембром та інтонацією, а верхній – вимагав надмірних зусиль. Це дало йому змогу стверджувати, що скоріш за все, давньоєгипетськими музикантами у грі використовувався тільки середній звук. Також професор висловив припущення, що інструменти могли вживатись і в якості рупора для посилення голосових команд [123].

Експериментальне виконання Дж. Тапперна на єгипетських трубах відрізнялось тим, що він застосував у грі на інструментах традиційний мундштук. Таким чином, виконані ним сигнальні фрагменти, записані 16 квітня 1939 радіостанцією BBC, прозвучали надзвичайно сучасно [123], до того ж, під час гри мундштуком було пошкоджено корпус труби, яку згодом прийшлося реставрувати. Як зазначає П.Р. Кірбі, «Значно гіршим стало те, що для запису військовий трубач підлаштовувався під власний сучасний інструмент, а не намагався, як я, видобути звук з кожної [оригінальної] конструкції. Використовуючи мундштук на кожному із стародавніх інструментів, повністю змінивши їх природу, він зумів виконати блискучі фанфари, абсолютно чужі голосу звуків єгипетської солдатської труби, і, таким чином, ввів в оману слухачів...» [там само].

⁵ Розшифрована із запису Дж. Тапперна [123].

основою подання різноманітних ритмічних сигналів, в яких кодувались військові команди, недоступні для розуміння ворогові. Таким чином, трубачі, а пізніше і виконавці на інших мідних духових інструментах, під час військових битв передавали зашифровану у звукових сигналах інформацію, за допомогою котрої командувачі керували військами.

Збільшення кількості музикантів-виконавців на мідних інструментах у військових з'єднаннях для колективного ансамблевого виконання сигналів та фанфар було викликане необхідністю посилення гучності подаєх команд, які у багатолюдних військових баталіях з великою чисельністю різних видів зброї потрібно було голосно донести воїнам і тим самим забезпечити керівництво боєм. Не меш важливою причиною формування дубльованих складів сигналістів залишалась потреба у створенні безперебійного каналу зв'язку між командуванням і військами в екстремальних умовах. В разі загибелі одного із виконавців умовні трубні сигнали продовжував виконувати інший, і таким чином не втрачалось оперативне управління бойовими діями

Відомим також є й інший вид ансамблю, виявлений на окремих малюнках, на яких труба зображена разом із ударними інструментами. Однак його використання було пов'язано з похідно-стройовими і церемоніальними функціями [111, с. 37; 125, с. 71, 82].

Обмежена кількість мідних інструментів Давнього Єгипту у бронзову добу в певній мірі доповнюється археологічними знахідками на території Північної Європи (сучасні Ірландія, Швеція, Данія та ін.), де виявлено значно більший арсенал мідних інструментів (1200-800 рр. до н.е.). За оцінками дослідників, загальна кількість мідних рогів, знайдених в археологічних розкопках на території сучасної Ірландії, сягає більше ста екземплярів [135, с. 337].

Серед інших конструкцій інструментів бронзової епохи виділяються більш масштабні за розмірами бронзові лури, котрі, як і труби Тутанхамона, часто знаходять в двох екземплярах, що дало підстави стверджувати про їх

ансамблеве використання в дуєті. Така практика застосування лурів давніми музикантами знаходить підтвердження і в наскальних рисунках бронзової ери, зокрема дует виконавців на лурах можна відшукати в петрогліфах гробниці короля у містечку Чівіко (Kiviksgraven) (Швеція)⁶, що датуються близько XI-X ст. до н. е. (Мал. А. 1.2. Додаток А).

Досить рельєфно також зображені два виконавці, скоріше за все не на лурах, як вказується в описах, а на ріжках, які збереглися в наскальних петрогліфах іншого шведського провінційного містечка Танум (Hällristningsområdet Tanum). На них зафіксовані два виконавці (Мал. А. 1.3. Додаток А), які грають на невеликих за розмірами інструментах закрученої рогоподібної форми, додатково на поясі кожного із них знаходиться ще один інструмент, за розмірами дещо більший за перший та менш вигнутої форми.

Ансамблі лурів та рогів використовувались і на морських суднах, про що свідчать наскальні малюнки на кам'яній панелі у містечку Фоссумі⁷ поблизу Танума. На одному з них серед команди гребців вигравірувані два виконавці на лурах, які супроводжують поєдинок воїнів (Мал. А. 1.4. Додаток А). Зображення фігур зігнутої форми є значно більші за розмірами від інших, що можна вважати достатньо важливим аргументом, котрий підтверджує використання лурів. Їх довжина сягала двох метрів, через що вони завжди суттєво виступали над головами виконавців. Аналізуючи даний петрогліф, важко встановити істинні події, які розвивались на судні під час двоборства воїнів, а також функції виконавців на лурах у поєдинку. Однак, важливою є сама констатація факту використання дуєту лурів на морських суднах. Зазначимо, що традиції дуєтного виконавства на лурах збереглися в північноєвропейському регіоні по сьогоднішній день, а в Данії у 1911 р. було споруджено єдиний у своєму роді пам'ятник дуєту виконавців на лурах.

⁶ Гробниця короля знаходиться на південному сході шведської провінції Сконе.

⁷ Входить в комплекс Танумського музею наскельних рельєфів, територія якого займає 51 га довжиною 25 км, на якій розташовані 600 скельних панелей.

У бронзову добу петрогліфи представляли собою один із елементів писемності і використовувались як спосіб фіксації інформації. Не дивлячись на те, що по викарбуваних значках надзвичайно складно точно встановити конкретні інструменти, співставлення їх розмірів дозволяє в даному випадку наблизитись до розгадки записаного сюжету. Якщо порівняти малюнки А. 1.3 і А. 1.4, то на другому із них інструменти значно вище здіймаються над виконавцями, ніж на першому, що є переконливим свідченням вживання лурів.

Сфера використання ірландських рогових інструментів на ранньому етапі їх існування визначається здебільшого ритуальним та церемоніальним призначенням [85, с. 82]. Проте, експериментуючи з різними видами конструкцій рогів бронзового віку, котрі збереглись в музейних колекціях, ірландський дослідник Саймон О'дуайер (S. O'Dwyer) відмічає надзвичайно широкий спектр їх звуковиразальних можливостей, що, на його думку, дозволяло виконавцям застосовувати цілий арсенал нетрадиційних прийомів гри, серед яких перманентне дихання, акордова гра, одночасний спів з грою, імітація звуків природи і тварин та ін. [135, с. 338]. Виконавець-експериментатор демонструє весь вказаний перелік нетрадиційних прийомів, однак, при відсутності переконливих доказів, питання, наскільки цю техніку здатні були використовувати музиканти бронзової доби, залишається відкритим.

Розглядаючи подальшу хронологію процесу становлення ансамблевого виконавства на інструментах мідної групи, відзначимо, що особлива роль у розвитку мистецтва гри на духових інструментах належить музикантам античної Греції, досягнення котрих активно поширювались на значній частині європейського Середземномор'я і Причорномор'я.

Не зважаючи на велику популярність у давніх греків язичкового двоцівкового авлоса, котрий серед духових інструментів займав лідируючі позиції, окреме місце належить представнику групи мідних – сальпінксу.

Сфера його використання, не дивлячись на обмеженість діапазону, була досить широкою. Безумовно пріоритетним залишалось виконання на сальпінксі військових сигнальних фанфар, що досить докладно описав давньогрецький філософ та теоретик музики Арістід Квінтіліан (кін. III – поч. IV ст. н. е.) у трактаті «Про музику». Спираючись на більш ранні джерела, що належали відомим філософам Платону, Аристотелю і Плутарху, він вказував: «Більшість людей не знають, що в бою воєначальники часто уникають використання словесних наказів, оскільки б це завдало непоправної шкоди, тому що їх розуміли б вороги, які говорять однією мовою. Замість цього вони сигналізують музичними засобами, використовуючи бойовий і збудливий інструмент сальпінкс, на якому кожна команда подається певним сигналом. Таким чином, наприклад, фронтальні і флангові атаки мають свої власні мелодії, ... інший сигнал звучить як відступ, і є спеціальні заклики для скерування вліво або вправо. Подані в такий спосіб один за одним сигнали, які є незрозумілими для ворога, але прекрасно відомі своїм воїнам, забезпечують управління бойовими порядками...» [175, с. 42].

Подачу сигналів під час військових баталій здійснювали як окремі трубачі-сигналісти, так і дуети виконавців. Зазначимо, що необхідність в дубльованому складі була пов'язана не тільки з посиленням гучності під час передачі команд, більш важливою була потреба у забезпеченні постійного зв'язку в непередбачуваних умовах бою. Тому військовий дует сигналістів на мідних духових інструментах стає одним з самих ранніх та поширених варіантів прикладного використання ансамблевого виконавства. Подібна конфігурація інструментального складу у вигляді дуету трубачів, функціональне призначення котрого обумовлювалось військово-сигнальними потребами, залишалась характерною не тільки для античної доби, але й для наступних епох.

Серед виконавців на мідних інструментах зустрічались унікальні музиканти, котрі володіли надзвичайно потужним звуком і могли одночасно

грати на двох сальпінксах. Існують згадки про велетня Геродора з Мегари, зріст якого сягав 2,24 м, котрий завдяки надзвичайно гучному звучанню одночасно двох труб наводив страх на своїх ворогів і зумів завоювати неприступне місто Аргос [175, с. 40]. Іншого сальпінксиста Моловроса, здатного також грати одночасно на двох інструментах, згадує Поллукс [там само].

Використання у військовій сфері більш чисельного за кількістю виконавців ансамблю або навіть цілого оркестру, до якого крім сальпінксів входили й інші інструменти мідної групи, можна пояснити також і його високо ефективним психологічним тиском на противника, котрий не поступався традиційному озброєнню. Саме таку картину неймовірного жаху, який охопив римлян від «страшного гуркоту незлічених горнів і труб», що супроводжувались гучномовними «вигуками бойових закликів», описує давньогрецький історик і військовий діяч Полібій у своїй «Загальній історії» [69, с. 46], розкриваючи події Пунічних війн періоду III – II ст. до н. е.

Аналогічну сцену шумової атаки під час захоплення міста римським полководцем Луцієм Суллою (138-78 рр. до н. е.) і поневолення афінян відтворює Плутарх, повідомляючи, що Сулла «вступив у місто опівночі – грізний, під рев незлічених труб і рогів, під переможні крики і улюлюкання солдатів» [35].

Відомі й факти використання колективної гри на мідних інструментах в інших ситуаціях, зокрема з метою підтримки урівноваженого психологічного стану і бойового духу воїнів під час незрозумілих природних явищ. Як повідомляє римський історик Корнелій Тацит (б. 56 – б. 120 рр. н.е.), під час місячного затемнення 27 вересня 14 року римські солдати «почали брязкати міддю і сурмити в труби та ріжки» для подолання страху і збереження психологічної стійкості [45]. Є. Герцман дає уточнений переклад даного уривку тексту, безпосередньо конкретизуючи види інструментів – тубу і корну, найбільш розповсюджені у Давньому Римі поряд з такими

представниками мідної групи, як букцина і літуус, на яких грали римляни [14, с. 244].

Поширення ансамблів мідних інструментів у військових походах підтверджується не тільки письмовими джерелами, але й окремими іконографічними артефактами, серед яких виділяються відомі фрагменти рельєфу колони Траяна в Римі (113 р. н. е.). На одному з них (Мал. А. 1.5. Додаток А) зображено секстет мідних інструментів, котрий включає трьох виконавців на корну⁸ (букцині) і стільки ж на прямій трубі (тубі). Інструменти трьох корністів помітно відрізняються між собою за розмірами та формою розтруба, що може свідчити про їх різний стрій та діапазон. Привертає до себе увагу і зображення одного із виконавців на трубі, який у порівнянні з корністами демонструє більш напружену постановку роздутих щік.

На іншому фрагменті колони Траяна (Мал. А. 1.6. Додаток А) зафіксовано двох виконавців-корністів, інструменти яких також відрізняються загальними розмірами і діаметром розтруба, що може вказувати на вживання давньоримськими музикантами кількох різновидів інструментів однієї групи, стрій і діапазон котрих різнилися між собою.

Сфера ужитку ансамблів мідних інструментів не обмежувалась лише військовими походами і бойовими діями, через що туба та інші види прямих труб (сальпінкси), користуючись особливим статусом в Римській імперії, набули сумної слави «інструмента війни». Не менш затребувані мідні ансамблі були при проведенні церемоніальних урочистостей, театральних видовищ, спортивних змагань, боїв гладіаторів, у культових потребах та ін. Серед збережених іконографічних джерел, котрі це підтверджують, виділяється відома плита з рельєфом похоронної процесії з Амітернуму (*Amiternum*), яка датується I ст. н.е. (Мал. А. 1.7. Додаток А). На ній надзвичайно виразно зображені дві групи музикантів, котрі грають на мідних та дерев'яних духових

⁸ Корну і букцина (буцина) у роботах сучасних дослідників не отримали однозначної трактовки. Найбільш обгрунтованою вважається гіпотеза, що корну за формою конструкції був подібний до букцини, а відрізнявся більшими розмірами і нижчим звучанням [164].

інструментах. У верхній частині плити виділено тріо виконавців на мідних, котре включає одного музиканта з літіусом та двох – з корну і, скоріше за все, букциною. Не дивлячись на те, що два інструменти заокругленої форми мають майже однаковий вигляд, за розмірами інструмент середнього виконавця є дещо меншим. Таким чином, аналіз зображення дозволяє зробити припущення, що тріо мідної групи похоронної процесії включало два інструменти однорідного сімейства: більший за розмірами та нижчий за теситурою корну та менших розмірів і вищу за звучанням букцину, а також літіус, котрий відрізнявся від прямої туби дещо вигнутим розтрубом. В нижній частині рельєфу, відокремлено від музикантів мідної групи, зображені чотири виконавці на подвійних авлосах (тібіях), котрі представляли окремий ансамбль, про що свідчить розділення їх лінією розмежування.

Більш чіткі і зрозумілі зображення музикантів-ансамблістів з інструментами в руках збереглися на унікальній Злітенській мозаїці (II ст. н.е.), виставленій у національному археологічному музеї м. Тріполі. На одному з фрагментів картини гладіаторського бою (Мал. А. 1.8. Додаток А) відображено квартет у складі двох корністів, тубіста та виконавця на гідравлосі. Включення останнього до складу ансамблю з натуральними мідними духовими інструментами, які мали обмежений діапазон натурального звукоряду і переважно виконували гармонічні функції, вірогідно, пояснюється необхідністю використання більш досконалого інструмента з широкими мелодичними можливостями, котрий у тембровому відношенні був близький звучанню духових.

Найбільш реальною і доцільною сферою використання туби, літіуса, корну та букцини, завдяки їх відомим фанфарним і гармонічним можливостям, були державні, військові і культові церемонії. Не дивлячись на обмеженість звукоряду інструментів, їх різновисотна теситура при застосуванні ритмічного різноманіття давала можливість створення компактного та насиченого за фактурою музичного матеріалу для ансамблю

мідних духових інструментів. Особливий статус державних урочистостей і військових церемоній вимагав відповідного музичного оформлення, котре в більшості будувалось на гармонічних фанфарних фразах різних за тембровими, технічними і виражальними засобами туби, літіуса, корну та букцини, які здатні були створити атмосферу надзвичайного психологічного піднесення і урочистості.

Іншим характером музичного супроводу, безумовно, відрізнявся ансамбль мідних інструментів у культових і похоронних церемоніях. Достатньо детально описаний Полібієм ритуал римських похоронних процесій, як наочно свідчить рельєф з Амітернуму, дає чітке уявлення про застосування в траурних заходах гармонічної і мелодичної груп мідних та дерев'яних духових інструментів.

Таким чином, процес становлення ансамблів мідних духових інструментів на ранньому етапі їх формування у Давньому Єгипті, Стародавній Греції і Римі та в інших європейських регіонах був пов'язаний із різноманітним їх використанням у військовій, культовій, церемоніальній, спортивно-видовищній сферах. Не дивлячись на різні форми та широкий спектр застосування ансамблю мідних інструментів, пріоритетним напрямом його розвитку залишалась військова область. Виконуючи інформаційно-комунікативні функції у бойових діях, виконавство на мідних духових інструментах відіграло ключову роль в оперативному управлінні військами і забезпечувало конфіденційність передачі наказів для їх виконання.

Не менш суттєвим було застосування колективної гри на мідних інструментах для створення психологічного тиску на супротивника шляхом гучного дисонуючого звуковидобування на інструментах, що, за словами античних мислителів, виступало як достатньо дієвий засіб пригнічення волі і бойового духу воїнів. Поряд з прикладним немuzичним використанням колективного виконавства на мідних інструментах, в античну епоху починає активно розвиватись ансамблеве музикування у державних, військових і

культових церемоніях, олімпійських спортивних іграх, фестивалях, масштабних театральних видовищах та інших урочистостях. Все це є свідченням виконання ансамблем мідних духових інструментів важливих музично-комунікативних функцій у різних сферах суспільної діяльності на самих ранніх етапах його існування.

1.2 Функціональні особливості використання ансамблів мідних духових інструментів у добу середньовіччя

В історії виконавства на духових інструментах наступний період раннього середньовіччя у порівнянні з античною епохою є найменш дослідженим. Ще до повного розпаду Римської імперії (476 р.) постійні військові конфлікти, які охопили європейський континент і прилеглі азійські та африканські території, призвели до руйнації всіх культурних надбань, котрі були досягнуті в період розквіту мистецтва Давньої Греції та Давнього Риму. Однак, відомий візантійський письменник і літописець VI ст. Прокопій Кесарійський стверджує, що вандали, заволодівши Лівією, швидко при звичаїлись до розкішного життя римлян, «...проводячи час в театрах, на іподромах та серед інших задоволень, особливо захоплюючись полюванням. Вони насолоджувались хорошим співом і виставами мімів; всі задоволення, які ласкають слух и зір, були в них вельми поширені» [33]. Але цей період «культурного просвітництва» суспільної верхівки завойовників, як свідчать історичні факти, був обмеженим і недовготривалим. Підтвердження тому можна знайти в того ж Прокопія Кесарійського, який у восьми книгах «Історії війн», описуючи жахливі події перманентних військових походів і битв, в котрих він брав безпосередню участь, вже більше не повідомляє про зацікавлене ставлення завойовників до культурних цінностей попередніх цивілізацій. Перед нами повстають в переважній більшості лише картини

жорстокості та грабіжництва вандалів, котрі безжалісно знищували культурні надбання.

Повна розруха і анархія охопила не тільки периферійні міста і села, але й такий важливий столичний центр середньовічної Європи, як Париж. «Там, де колись були квітучі міста, тепер рівнина, де бродять дикі тварини, – пише бенедиктинський чернець Аймоін, – і Париж? Це місто, колись велике у своєму багатстві та славі, славетне за його родючі землі, тепер тільки купа попелу» [94, с. 2].

Використання мідних духових інструментів у військовій сфері залишалось затребуваним і в епоху раннього середньовіччя, що підтверджують наявні матеріали досить обмежених джерел даного періоду. В одній з найдавніших епічних поем середньовічної Європи, пам'ятці англосаксонського героїчного епосу X ст. «Беовульф» згадується, що сигнали, виконані бойовими трубами та рогами, дозволили королю Хігелаку (Higelac) врятувати своїх воїнів від Онгентеова (Ongentheow) [64, л. 2943]. Крім Скандинавії та Англії ансамблева гра на мідних інструментах сигналів і фанфар в кінці XI ст. була поширеною серед ірландців та шотландців, котрі використовували дещо змінений склад сигнальних ансамблів, до якого разом з однотипними рогами різної довжини входили й волинки [164].

Надзвичайно цікаву картину використання октету труб у 1037 році під час окупації Мілана французьким королем Конрадом II описує італійський вчений і політик XIX ст. Р. Бонфадіні (R. Bonfadini, 1831-1899). У своїй науковій публікації він зазначає, що міланський архієпископ Аріберт, намагаючись організувати городян на боротьбу проти завойовників, створив незвичну колісницю (*carroccio*), в якій священники служили польову месо та відправляли панахиди за загиблими [66, с. 98]. За словами автора, це була велика універсальна колісниця, спереду котрої розміщувались вівтар і прапор міста, а на її задній частині знаходились вісім трубачів, які своїми закличними фанфарами намагались зібрати людей для опору ворогові. Згодом *carroccio*

стала своєрідним символом «... віри, популярної поезії та військової дисципліни, ... образів релігії та нації; колісниця перемоги і, пізніше, миру, навколо якої ви б воювали з енергією та вмирили з ентузіазмом» [66, с. 100-101].

В спогадах літописців XII ст. гучне звучання ансамблю мідних інструментів продовжує використовуватись як психологічно вразлива зброя для супротивника. Свідченням тому є записки англійського ритора Джеффри Вінсофа (Geoffrey Vinsauf) про хрестовий похід Річарда I до Святої Землі у 1188 році, в яких він вказує на вживання турками потужного звучання мідних та ударних інструментів: «Турецька армія з'являється з усіх сторін з трубами, барабанами та жахливим гулом, і готова до нападу» [164].

Ще більш гучнозвучні картини підняття власного бойового духу за допомогою мідних та ударних інструментів і психологічної атаки сарацинів на хрестоносців англійського короля відображає Дж. Вінсоф у 1191 році, зазначаючи: «Поприходили деякі їхні адмірали з горнами і трубами; у окремих з них були роги, труби, тамбурини, гонги, тарілки та інші інструменти, котрі створювали жахливий шум і крик. Земля вібривала від гучних і незрозумілих звуків, так що гуркіт грому не міг бути почутий серед бурхливого шуму рогів та труб. Вони зробили це, щоб збуджувати їх дух і мужність, через що більш жорстоким став крик, більш сміливими вони були для перемоги»⁹ [164].

Значно важливішим з точки зору військової стратегії вважалось використання мідних інструментів безпосередньо у бойових діях. Їх функції залишались незмінними з античних часів. Вже згадуваний автор середньовічного літопису про хрестовий похід Річарда I англієць Д. Вінсоф досить детально описує завдання трубачів у бою і, зокрема, вказує, що «...за загальною згодою було вирішено, що звучання з шести труб у трьох різних

⁹ Подібна практика використання гучних мідних інструментів для залякування ворога характерна не тільки для східного війська, її вдало застосовувати і стародавні слов'яни. В давньоруському літописі XII ст. «Повість минулих літ» досить детально зображена картина, в котрій автор зазначає, що саме трубні гласи руських воїнів разом із гучними криками людей дозволили прогнати «величезне військо печенігів з-під Києва, в облозі яких знаходилася княгиня Ольга з онуками» [30].

частинах війська повинно бути сигналом для атаки, ... а саме два спереду, два ззаду, і два посередині, щоб відрізнити їх звуки від звуків сарацинів та визначити відстань кожного» [167, с. 229].

У трактаті «Мистецтво війни» флорентійський політичний діяч та мислитель Нікколо Мак'явеллі (Niccolò dei Machiavelli, 1469-1527) не лише конкретизує вимоги до розміщення трубачів, але й вказує характеристики гучності і тембру інструментів, необхідні в умовах бою. Посилаючись на Олександра Македонського і римлян, котрі «використовували роги і труби для того, щоб підняти дух воїнів і зробити їх сміливішими в бою», він писав, що командувачі повинні подавати накази за допомогою труби, тому що її тон і гучність можна було почути під час бою¹⁰ [122, с. 95]. Він також зауважив, «...що стосовно кавалерії хотілося б також використовувати труби, але зі слабшим звуком та іншим тембром, ніж у піхотинців» [там само].

Ще однією незамінною функцією ансамблю мідних духових був їх супровід, часто разом з ударними інструментами, церемоній, які залишались обов'язковим атрибутом різноманітних офіційних державних та приватних урочистостей. Показовим прикладом, що підтверджує їх важливе значення, можна вважати становище виконавців на трубі в італійському місті-державі Сієні¹¹, котре впродовж XII – XIII ст. залишалось одним з найбільш розвинених на Апеннінському півострові. До структури державного устрою Сієнської республіки, сформованої на демократичних принципах самоврядування, вже в середині XIII ст. були включені трубачі, які виконували ключову роль у представницьких функціях внутрішньої і зовнішньополітичної діяльності місцевого уряду.

¹⁰ В «Сказанні про Мамаєве побоїще», присвяченому історичним подіям Куликовської битви, описані більш різноманітні функції музичних інструментів. В епізоді урочистих проводів воїнів на вирішальний бій літописець підкреслює, що в похід вони відправлялись «у святе воскресіння після заутрені» під звуки «багатьох труб бойових та литавр» [37]. Коли ж настала вирішальна година, «... почали звуки труб у обох військах возноситись, але татарські труби немов онімили, а руські труби загреміли голосніше» [там само].

¹¹ Важлива роль в економічному і культурному розвитку Сієни належить ефективній формі самоврядування, котре самостійно здійснювали городяни.

Ще до появи Сієнської конституції 1262 року в облікових книгах заробітної плати робітників міських служб можна знайти документальні підтвердження включення в штат посади трубача. Аналіз фінансової звітності дозволяє простежити поступове розширення кількості виконавців: якщо на початковому етапі (1230 р.) їх чисельність обмежувалась двома музикантами, то протягом двох наступних десятиліть на постійній основі працювали вже чотири трубачі¹² [80. с. 415]. Водночас, при проведенні важливих державних заходів та святкових урочистостей їх кількість додатково збільшувалась. Тому в основному законі Сієнської республіки оптимальний склад виконавців визначено на рівні «трьох пар трубачів»¹³, котрих відповідно до своїх повноважень запрошували подеста¹⁴ або його помічники [80. с. 417].

У визначенні чисельності трубачів вираз «три пари», замість більш конкретного тлумачення загальної кількості виконавців шістьма особами, виглядає дещо неясно. Тому виникають гіпотетичні запитання – чому зазначена норма регламентує потребу в трьох дуетах трубачів, чи вона вказує на використання різних за строем та конструкцією інструментів, або мались на увазі інші причини такого парного (дубльованого) групування виконавців? На жаль, однозначні відповіді на дані запитання, спираючись на наявні історичні матеріали, сьогодні дати не просто. З одного боку, використання дуету сприяло посиленню гучності виконання фанфар, і тим самим надавало офіційному заходу, який проводився за участі високопосадових осіб, більшу урочистість та піднесеність. З іншого, застосування дуетного варіанту виконання фанфар, навіть при обмеженому натуральним звукорядом діапазоні прямих труб, давало можливість виконувати двоголосся, чим суттєво покращувався художній і динамічний ефект гри на вказаних інструментах.

¹² Сієнський історик XVIII-го ст. Джугурта Томмазі (Giugurta Tommasi) стверджував, що місцева громада використовувала трубачів вже у 1040 році, коли з'явився перший консул республіки [80, с. 414].

¹³ Аналогічний ансамбль у складі шести трубачів та виконавця на ударних інструментах (тарілки), який брав участь у всіх офіційних громадських та релігійних заходах (процесії, вітання видатних іноземних гостей міста, святкування на честь святих та ін.), як свідчать архівні документи від 8 лютого 1292 р., був у Флоренції [124, с. 1].

¹⁴ Глава виконавчої і судової влади в італійських містах-республіках у XII-XVI ст.

Важливим документальним джерелом, яке дає змогу не тільки виявити глибокі підвалини історії становлення мідних ансамблів в епоху середньовіччя, але й розкрити окремі аспекти їх офіційного статусу в контексті формування державних інституцій, вважається Сієнська конституція. Як зазначає відомий американський дослідник Ф. Д'Акконе, трубачі розглядалися «як невід'ємна частина місцевого уряду, і їхні обов'язки регулювалися вже у Сієнській конституції 1262 року» [80. с. 413]. Практично з самого початку діяльність трубачів, що поступали на службу до корпусу сієнського дожа, достатньо жорстко регламентувалась: тромбетті заборонялось без офіційного дозволу залишати Сієну як з власними інструментами, так і з трубами комуни, а також використовувати їх за межами міста. Винятком могли служити лише окремі заходи, пов'язані із супроводом торговців або інших офіційних державних осіб [80. с. 417]. Обмеження також поширювались на обслуговування весільних урочистостей, трубачам дожа було заборонено грати на приватних весіллях в місті або за його межами навіть на власних інструментах. Подібні пункти регламентації позаслужбової виконавської діяльності членів корпусу трубачів зустрічаються в законодавчих актах й інших італійських міст-республік (Венеція, Флоренція і т. д.). Порушення будь-яких договірних зобов'язань наказувалось штрафами, які з фінансової точки зору були досить відчутними. Заборона виконавської діяльності в позаслужбовий час свідчить, що професійний рівень трубачів значно виходив за рамки сигнально-фанфарного рівня, а впровадження подібних обмежень, скоріше за все, було спрямоване на підкріплення високого статусу придворного музиканта. Сам факт включення у законодавчі акти Сієни та інших італійських міст-республік економічних і юридичних питань, котрі регламентували формування корпусу трубачів, свідчить про високий рівень представницьких функцій, які покладались на членів ансамблю, і які вони повинні були виконувати.

Трубний ансамбль – достатньо поширена форма колективного виконавства, яка отримала розповсюдження в багатьох країнах Західної Європи в епоху пізнього середньовіччя. Досить різноманітну картину широкого вжитку труб у поєднанні з іншими інструментами в XIV ст. дає середньовічний французький письменник, поет та літописець Жан Фруассар (Jean Froissart, бл. 1337 – бл. 1405) у своїй масштабній «Хроніці» [51]. В одному із фрагментів його чотиритомного трактату вказана важлива деталь ансамблевого виконавства «хору» труб. Описуючи коронацію 12-річного французького короля Карла VII і пов'язані з цією подією урочистості¹⁵, літописець зазначає: «Зокрема, там було більше тридцяти трубачів, які йшли попереду нього і грали так чисто і досконало, що слухати їх було одним задоволенням» [51, кн. 2. гл. 59].

Інтонаційна чистота звучання такого значного за кількістю виконавців колективу, на що звертає увагу Ж. Фруассар, є надзвичайно важливим фактом, котрий спростовує існуючі припущення щодо інтонаційної недосконалості ансамблевого і оркестрового виконавства на технічно примітивних конструкціях мідних інструментів тієї пори. Безумовно, коли виникала потреба у створенні гучнозвучної психологічної зброї для пригнічення і знищення супротивника, військові трубачі та горністи разом з «батареею» ударних здатні були влаштувати нестерпний дисонуючий гуркіт. Однак, в ситуаціях не бойового характеру їх гра відрізнялась інтонаційною злагожденістю і доставляла естетичну насолоду, що можна вважати важливою ознакою професійної майстерності виконавців.

Серед сфер прикладного використання труби слід назвати діяльність баштових сторожів-сигналістів та міських глашатаїв, для яких інструмент служив основним засобом інформування населення про небезпеку або передував важливим повідомленням.

¹⁵ Коронація Карла VII відбулась у Реймсі (1380 р.).

Перші згадки про трубачів сторожових башт¹⁶ відносяться до XIII століття. Відомо, що в Болоньї вони регулярно приймались на службу, починаючи з 1250 року. Дещо пізніше (1272) імена «нічних» трубачів були зафіксовані у документах грошових виплат в англійському місті Йорку. Безпосередньо процес трансформації специфічних інформаційно-комунікативних функцій сторожових сигналістів у площину музичного виконавства проходить у кінці XIII - на початку XIV ст. у двох напрямках. По-перше, розширюється сфера діяльності баштових музикантів. Зокрема, у 1310 році у місті Брюгге група сторожових трубачів, окрім своїх звичних обов'язків, вже регулярно виступала на міських святах. Записи щодо участі ансамблю баштових музикантів на банкеті в замку графа Фландрії датуються 1331 роком [161, с. 75-76]. Крім безпосередньої участі баштових трубачів в ансамблях гучної музики, вони водночас були важливим резервом для корпусу придворних трубачів, який часто посилювався сигналістами сторожових башт. По-друге, зростання рівня професійної майстерності баштових музикантів та збільшення ролі музики в культурному житті городян сприяло появі спеціального репертуару, призначеного для виконання на сторожових вежах, міській ратуші тощо.

Підводячи підсумки розгляду питань історії розвитку виконавства на мідних духових інструментах в добу середньовіччя, необхідно відзначити поліфункціональний характер їх ансамблевого використання, що було пов'язано з музичним і прикладним способами вживання брас-ансамблів. На етапі раннього середньовіччя переважає сфера прикладного інформаційно-комунікативного застосування мідних інструментів у військовій галузі, в якій вони виконували надважливу роль трансляції військових наказів, особливо під час бойових дій, і таким чином забезпечували оперативне управління битвою.

¹⁶ Сторожова вежа займала важливе місце у комплексі захисних споруд будь-якого середньовічного міста і розміщувалась біля в'їзних воріт в різних районах населеного пункту. Їх кількість в окремих випадках могла сягати кілька десятків, а іноді й більше сотні. Наприклад, в кінці XIII ст. у Мілані було 16 воріт та 120 веж [68, с. 91].

Використання ансамблю двох і більше труб для подачі зашифрованих команд було спрямоване на підсилення гучності сигналів, необхідних для їх сприйняття під час масштабних багатолюдних зіткнень. Не менш важлива роль у військовій сфері належала розширеним ансамблям мідних духових та ударних інструментів, гучні звуки котрих мали неабиякий психологічний вплив. З одного боку, вони підтримували бойовий дух війська та надавали воїнам мужності й оптимізму, з іншого, потужні дисонуючі звучання створювали ефективний засіб психологічного тиску на противника.

Значний обсяг комунікативно-інформаційних функцій також виконували баштові трубачі, компактна концентрація яких в містах стала в подальшому передумовою для створення власне ансамблів гучної музики, котрі разом із групою придворних трубачів складали основу музичної інфраструктури середньовічного міста.

1.3 Інструментарій мідних духових ансамблів доби середньовіччя та Відродження

Розглядаючи проблему становлення ансамблевого виконавства на мідних інструментах у добу середньовіччя та раннього Відродження, для більш повного розуміння процесів, котрі відбувались в цей час в царині мистецтва гри на духових, необхідно зупинитись на видах та конструктивних особливостях мідних духових інструментів, які використовувались музикантами.

В епоху середньовіччя мідний інструментарій, основу котрого представляли пов'язані з культурою Давнього Світу прямі труби, виглядав досить обмеженим. У порівнянні з давньоєгипетськими інструментами з гробниці Тутанхамона, конструкції середньовічних труб не зазнали суттєвих змін. Основним напрямком їх удосконалення стало збільшення розмірів

корпусу, який значно зріс, та, відповідно, розширення діапазону натурального звукоряду.

Однак процес екстенсивного розвитку конструкції прямих труб, зважаючи на досягнення масштабних розмірів¹⁷, що суттєво ускладнювало гру на інструменті, дуже скоро фактично вичерпав себе. Потрібні були інші шляхи вдосконалення прямої труби, котрі б дозволили оптимізувати її конструкцію та розширити діапазон.

Поява інноваційної технології вигину резонаторної трубки¹⁸ дозволила переформувати корпус прямої труби в S-подібну конструкцію¹⁹ і, одночасно скоротивши загальний розмір моделі, зберегти сумарну довжину корпусу. Такий спосіб вдосконалення інструмента сприяв значній оптимізації його розмірів та покращенню техніки виконавства. В подальшому для створення більш компактною моделі S-подібну форму було мінімізовано, в результаті чого корпус отримав близький до сучасної конструкції вид²⁰.

Майже одночасно велись пошуки варіантів конструкцій, котрі б розширили обмежений діапазон натуральних труб, і в цьому відношенні також був досягнутий помітний прогрес. Його результатом було створення кулісної труби із телескопічним механізмом²¹, яка стала важливим кроком у розвитку

¹⁷ Розміри окремих видів прямих труб сягали до 340 см.

¹⁸ Для збереження правильної форми ствола під час вигину трубку спочатку заповнювали розплавленим свинцем (який має нижчу температуру плавлення, ніж латунь), а коли свинець застигав у трубці, надавали їй потрібну форму. Після цього труба нагрівалась і свинець виливався.

¹⁹ К. Полк висловлює припущення, що конструкцію S-подібного інструмента було розроблено майстрами близько 1370 р. [140, с. 174].

²⁰ «Складена» форма моделі появилась близько 1400 р., «... або дещо пізніше після цього, що дозволило значно розширити нижній регістр» [140, с. 174].

²¹ У своїй ранній публікації «*Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany*» К. Полк вказує, що використання телескопічного механізму в будові окремих знарядь було відоме ще до 1350 р. [140], і вже в цей час назва «тромбон» вживалась для їх характеристики. Зокрема, він спирається на повідомлення флорентійського літописця Ф. Віллани (F. Villani, 1325-1405), який, описуючи технічні новачі англійської військової флотилії, повідомляє: «У них є драбина, котра складаються із трьох секцій, кожна із яких з'єднуються як [trombe?] тромбон» [140, с. 172]. Американський дослідник вважає 1370 р. ймовірним часом появи кулісної труби, одноштанговий пересувний механізм якої міг застосовуватись на S-подібних інструментах. Однак інший американський вчений Е. Тарр, посилаючись на більш пізню публікацію К. Полка [139], вірогідним періодом виникнення кулісної труби називає 1400-1420 рр. Очевидно, що у визначенні часу впровадження кулісно-пересувного механізму на трубі встановити точні дати надзвичайно складно, тому можна орієнтуватись лише приблизно на початок XV століття.

технічних можливостей інструмента і дала поштовх для наступного винаходу нових конструкцій мідних духових.

Телескопічний принцип регуляції довжини звукоутворюючого стовбура на мідних інструментах можна вважати дійсно революційним відкриттям, яке підняло на новий рівень технічні можливості інструментів даної групи. Застосування кулісно-ковзаючого способу гри на трубі давало можливість вийти за рамки обмеженого натурального звукоряду не тільки в більш комфортне діатонічне, але й хроматичне звукове середовище. Наявність трьох-чотирьох основних позицій одноштангової куліси дозволила розширити діапазон і суттєво скоротити «мертві зони» у звучанні натуральної труби. Таким чином стали доступні ті відрізки звукоряду, які раніше на прямій та S-подібній трубах були недосяжні.

Наступним кроком у розширенні інструментарію мідних духових стала поява тромбона. Використання вже відомого телескопічного розсувного способу і двоштангової куліси²² дозволило створити на базі кулісної труби новий інструмент басової групи, універсальність і простота конструкції котрого відкрила широкі можливості для його застосування у виконавській практиці. Значному покращенню стійкості постановки рук та амбушура під час гри сприяв перехід на U-подібну конструкцію куліси. У порівнянні із кулісною трубою на ранньому тромбоні, як і в сучасній моделі, були доступні сім позицій, однак виконавці здебільшого використовували чотири,

²² Не менш дискусійним вважається час виникнення подвійної U-подібної конструкції куліси, яка, за твердженням К. Полка, з'явилась у 1430 році, однак «...це удосконалення не знайшло загального визнання протягом декількох десятиліть» [140, с. 174]. Разом з тим, розглядаючи питання історії розвитку конструкції тромбона в німецьких документальних джерелах XIV-XV століть, в яких достатньо часто фігурують терміни «тромбон» (*posaun*) і «тромбоніст» (*posauner*), дослідник робить несподіваний висновок: «... тромбон, коли він розглядається в світлі архівних документів міст Німеччини, давніший, ніж вважалося» [140, с. 164]. Для підтвердження цієї гіпотези К. Полк приводить конкретні записи про формування ансамблю міських музикантів (*stadtpeifer*) із літопису Дортмунда 1363 р., в котрому вказується, що він складався з двох пфейферів і пузоніста. Останній отримував шість марок, а два інші по п'ять [140, с. 171]. Наявність тромбоніста у складі міських музикантів також згадується в архівних документах XIV століття інших міст Німеччини (Дортмунд, Аугсбург, Кельн, Аахен та ін.). Дана гіпотеза заперечується Ф. Галпінім (F.W. Galpin) і професором Т. Хербертом (T. Herbert), котрі вважають, що тромбон, як інструмент з подвійною U-подібною кулісою, може бути датований не раніше XV-го століття, хоча встановити, коли саме і де він вперше з'явився, ще не вдалося нікому [164]. Відносно існування термінів «*posaun*» і «*posauner*», то їх, на думку вчених, могли вживати раніше для визначення труб великої форми і, відповідно, виконавців, котрі грали на них.

орієнтуючись на діатонічний звукоряд, який на той час вважався основною інтервальною системою. Саме на використання чотирьох діатонічних позицій вказує ілюстрація маловідомого італійського композитора пізнього Ренесансу і раннього бароко Ауреліо Вірджиліано (Aurelio Virgiliano, бл. 1540 – бл. 1600), розміщена в третій частині манускрипту *«Il dolcimeo»*²³ (бл.1600) (Мал. А. 1.9. Додаток А) [169, с. 52]. Інші півтонові позиції вживались для корекції окремих звуків діатонічних ладів.

Важливою деталлю даної ілюстрації композитора-інструментознавця також слід вважати включення поряд з малюнком діапазонів трьох тромбонів (альтового, тенорового, басового) і таблиці аплікатури корнета, який трактується автором як інструмент однієї групи з мідними духовими. Такий варіант складу ансамблю духових інструментів вважався загальноприйнятим у повсякденній практиці після появи гібридної конструкції корнета. Не дивлячись на достатньо глибокі історичні корені його прототипів, котрі сягають періоду пізнього середньовіччя²⁴, використання класичної вигнутої моделі, як стверджують сучасні дослідники, спостерігається з середини XV століття, а періодом найбільшого розквіту корнета вважається 1550–1650 рр., коли він використовувався частіше за інші духові інструменти [57].

Наявність у гібридній конструкції дерев'яного інструмента близької поздовжній флейті системи звукових отворів та чашоподібного трубного мундштука, з одного боку, забезпечувала йому повноцінну інтеграцію в діатонічне середовище ансамблю мідних на позиціях солюючого інструмента, чого не доставало натуральній трубі, а з іншого, – зберігала акустичні засади

²³ Відомості про Ауреліо Вірджиліано надзвичайно обмежені, підтвердженням чому є відсутність біографічних і творчих даних композитора в словнику Гроуа. Його трактат *«Il dolcimeo»* складається із трьох частин, дві з яких присвячені орнаментиці і її застосуванню в «річеркарах, мадригалах та канцонах», а в останній розглядаються музичні інструменти тієї пори та їх технічні можливості.

²⁴ Свідченням тому є серія гобеленів «Анжеський апокаліпсис», створених придворним ткалею М. Батаю (N. Bataille бл.1330-1340 – бл. 1405) протягом 1373-1381 рр. для Людовика I Анжуйського. Вони зараз знаходяться у замку французького міста Анже. Масштабна панорама з 64 гобеленів, витканих із шовку та шерсті, відображає сцени Одкровення Іоана Богослова. На окремих картинах досить детально зображені ангели-корнетисти. Особливо чіткістю відрізняється квартет ангелів із гобелену «Чотири труби», на яких достатньо точно зафіксовані інструменти, на яких вони сповіщають трагічну звістку кінця світу.

звукоутворюючого механізму, характерного для даної групи мундштучних інструментів. В класифікації Хорнбостела-Закса (Hornbostel-Sachs) корнет визначається як «труба з пальцевими отворами» (*Trumpets with finger-holes*)²⁵ [70]. М. Мерсенн, характеризуючи тембр корнета, називає його «променем сонячного світла, що пронизує тіні, коли його чують голоси хору в соборах або каплицях» [57]. У своїх порівняннях він вказує на близькість звучання інструмента дискантовому голосу хлопчика.

Існування повного сімейства корнетів робила можливим використання їх як в ансамблі однорідних інструментів, так і у змішаних складах, де перевага надавалась тромбонам.

Серед інших інструментів мідної групи, які були відомі і набули поширення в епоху пізнього середньовіччя та Відродження, слід згадати також роги. С. Вірдунг (Фірдунг) у своєму інструментознавчому трактаті «Музика, вивчена і коротко викладена...» (*Musica getutscht, 1511*) [168] вказує поміж «багатьма іншими сільськими інструментами, які придатні та використовуються для музики..., мисливський ріг (*Jegerhorn*) та польовий ріг (*Ackerhorn*) [13, с. 25]. Однак він вважав їх пустодзвонними і тому не вартими уваги.

В наведеній стислій характеристиці мідного духового інструментарію пізнього середньовіччя та раннього Ренесансу представлені лише ті види, які по мірі їх появи використовувались професійними виконавцями, котрі в переважній більшості складали основний контингент гільдій і братств музикантів-інструменталістів.

²⁵ В систематизації аерофонів Хорнбостела-Закса основним критерієм визначення типів духових інструментів обрано спосіб звуковидобування. В результаті цього корнет класифікується, як «труба, в котрій повітряний потік проходить через вібруючі губи виконавця і, таким чином, формується переривчастий звукоутворюючий стовп повітря» [70].

1.4 Ансамблі *alta* і *basse musique* у добу середньовіччя та Відродження

У добу середньовіччя формування ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах відбувається більш інтенсивно завдяки появі в міському середовищі ансамблів *alta* і *basse musique*.

Групування інструментів на гучні і тихі було відоме ще з античної епохи, однак розподіл інструментальної музики на «голосну» (*alta musique*) та «м'яку» (*basse musique*)²⁶ відбувся значно пізніше. За твердженням Е.А. Боулза (E.A. Bowles) практичний поділ інструментів на гучні та м'які проходить у XIII столітті [67, с. 119], а самі терміни «*alta*» і «*basse*» лише в кінці XIV століття були використані французькими менестрелями для того, щоб відрізнити різноманітні інструментальні ансамблі [142, с. 145].

На думку Д. Гаєна, на процес формування ансамблів *alta musique* (гучної музики) в значній мірі вплинув чисельний загін трубачів-сигналістів сторожових веж середньовічних міст [104, с. 2], основною складовою яких були труби. Групу гучних, крім ансамблів труб, також представляли ансамблі змішаних інструментів, котрі до появи тромбона та корнета включали разом з трубами шалмеї та бомбарди. До ансамблю *basse* музики входили інструменти м'якого, тихого звучання, зокрема, блокфлейти та струнно-щипкові.

Традиційний ансамбль *alta* музики у складі шалмея (сопрано), двох бомбард (альт і тенор) та кулісної труби або тромбона (бас) описує в трактаті «Про винахід і використання музики» (*De inventione et usu musicae*, бл. 1485) Й. Тінкторіс. Зокрема він зазначає: «І оскільки проста труба імітує людський голос, ... звідси назва деяких труб (наприклад, партія голосу) – “сопрано”,

²⁶ Часто зустрічається невірне тлумачення вказаних французьких термінів. Слово «*alta*» інколи сприймається як німецькомовне і перекладаються як «старий». Одночасно в англійськомовному варіанті, вказує Р. Растолл (R. Rastall), вираз «*haut and bas*» – це «гучна» і «м'яка» музика, а не «висока» і «низька» у сучасному розумінні звучання у різних регістрах – високому та низькому [142, с. 145].

інші – “тенор”, які вони зазвичай називають “бомбардою”, а інші “контратенорами”. <...> Труба, про яку ми вже говорили вище, називається італійцями “тромбон”, а французами “сакбут” (*sacqueboute*). Коли всі ці інструменти об'єднуються, їх зазвичай називають “*alta*”» [165, гл. III. viii. с. 47].

Такий принцип формування ансамблю гучних духових інструментів за аналогією хорової партитури, на що вказує Й. Тінкторіс, був характерний в епоху Відродження і для інших інструментальних складів. Більше того, саме хорове чотириголосся стало зразком для створення «повного консорту» однорідних інструментів різної теситури та строїв. Серед мундштучних інструментів мідної групи слід виділити сімейство тромбонів (альт, тенор, бас, контрабас)²⁷ та корнетів (сопрано, альт, тенор, бас).

Безумовно, наявність однорідних інструментів стала основою для появи ансамблів відповідної структури. Відносно ж репертуару новостворених інструментальних колективів слід зазначити, що поширена тогочасна практика не обмежувала виконавців у його виборі і припускала звернення до творів без вказівки на конкретний інструмент, тобто призначених для виконання любими наявними інструментами. Цьому в значній мірі сприяли й традиції написання авторами композицій із позначкою «придатне для співу і гри» або використання у якості репертуару вокально-хорових опусів.

Однак в середовищі міських музикантів «повний консорт» був не єдиною формою ансамблевого музикування. Значно більше поширення отримав «ламаний консорт»²⁸, до якого входили не тільки однотемброві, але й інструменти різних сімейств. Зазначимо, що в цьому відношенні ансамбль *alta*

²⁷ Яскравим прикладом «повного консорту» тромбонів можна вважати брас-квінтет вершників-тромбоністів, зображених на двох пластинах (77, 78) кольорових ксилографій ((Мал. А. 1.10. та 1.11. Додаток А) із серії «Тріумф Максиміліана» (1526) німецького художника і гравера Ганса Бургкмайра (Н. Burgkmaier 1473-1531). У надписі на гравюрі вказується: «Після них пройдуть на конях бургундські піффарі з бургундськими знаменами на бомбардах, шалмеях і раушпфайфами. І всі вони будуть нести лаврові вінки». Квінтет тромбонів не є єдиним ансамблем, зображеним у художньому циклі автора, серед інших вершників-музикантів виділяються дві шеренги королівських трубачів по п'ять виконавців кожна, також окремо зафіксовано квінтет тромбоністів і вже згадуваний ансамбль язичкових інструментів.

²⁸ «Ламаним консортом» в Англії часто називали ансамблі змішаних складів інструментів.

музики не мав чітко визначеного вигляду і міг включати різні варіанти поєднання інструментів. Не дивлячись на твердження Й. Тінкторіса, який акцентує увагу на квартеті змішаних інструментів у складі язичкових – шалмея і двох бомбард, та мідних – кулісної труби або тромбона, у вказаний час були відомі й ансамблі виключно мідних інструментів. Підтвердження цьому ми знаходимо на гравюрі «Три музиканти з мідними інструментами» із серії «Великі весільні танці» (1538) (Мал. А. 1.12. Додаток А) знаного німецького живописця і гравера XVI століття Генріха Альдегревера (1502-1562), на якій зображені два виконавці на кулісних трубах і один на тромбоні.

Дещо розширений вид ансамблю мідних із трьох труб і тромбона, в якому останній являв собою басову основу його звучання, був популярний у Венеції в XV столітті. У своїй класифікації німецький музикознавець Ф. Ян (F. Jahn) дані склади відносить до «ренесансних» типів XV-XVI ст. [109, с. 49].

Аналізуючи ансамблеві різновиди в інших джерелах музичної іконографії, зазначимо, що на другій гравюрі даної серії Г. Альдегревер зафіксував дует «м'якої» групи інструментів – лютниста і скрипаля, що свідчить про можливу участь у весільних урочистостях ансамблів різної структури. Саме на дані особливості музики німецького середньовічного міста вказує Х.Й. Мозер у своїх дослідженнях. Зокрема, він відзначає: «Загалом розрізнялися два склади оркестру, гучна й тиха музика: перша складалася з рогів і барабанів, друга з одних скрипок та флейт, причому в кожному окремому випадку було твердо встановлено, скільки танців може бути виконано тим чи іншим ансамблем при хрещенні, заручинах, весіллях дівчат, годувальниць, вдів, служниць, на дівич-вечорі, при ході в церкву, на урочистому обіді та в останній день святкування» [26, с. 28].

Можливість участі ансамблю мідних духових у весільних гуляннях регламентувалась внутрішнім статутом гільдій музикантів та місцевими законодавчими актами. Наприклад, міська влада Бремена дозволяла «...супровід ансамблю труб і тромбонів під час весільної процесії лише

нареченій „першого стану“, наречена ж „другого стану“ віталася тушем лише біля будинку молодят, хоча під час ходи вона і йшла в оточенні міських музикантів. На весільних ж обідах третього і четвертого станів були абсолютно заборонені цинки, труби, тромбони та дульціани» [26, с. 28].

Не менш суворий «протокол» щодо використання мідних інструментів під час весілля існував і у придворній застільній музиці. Свідченням тому є детальний опис придворного музиканта М. Трояно (M. Troiano) про пишність та масштабність урочистостей з нагоди одруження Вільгельма V герцога Баварського з Ренатою Лотарінгською, які почалися 22 лютого 1568 р. у Мюнхені і тривали 18 днів. «Після вступних фанфар труб святковий обід було відкрито виконанням тромбонами і корнетами восьмиголосної військової музики Аннібале Падовано. До першої страви грали семиголосний мотет Орландо Лассо для тих же інструментів, до другого блюда – шестиголосний мадригал А. Стріджо для шести великих тромбонів, в яких бас звучав на октаву нижче звичайних тромбонів; під час рибної страви виконували альтами шестиголосний мотет Чіпріано де Роре...» [109, с. 45]. Перераховуючи інші страви, які подавались на стіл гостям, М. Трояно вказує на гру змішаних ансамблів, в котрих разом з духовими приймали участь струнні інструменти, орган та співаки.

Поява тромбона, а пізніше й вигнутого корнета суттєво вплинула на розвиток ансамблевого виконавства. Вказані нові конструкції кардинально розширили можливості виконання діатонічного звукоряду у нижньому (басовому) і верхньому (мелодичному) регістрах мідних та дерев'яних мундштучних інструментів. Це дало можливість використовувати тромбони і корнети в різних варіантах ансамблевого музикування, а також відкривало значно ширші перспективи для формування нових інструментальних складів.

Серед достатньо популярних різновидів ансамблів, котрі отримують поширення в середині XVI століття, слід назвати квартети і квінтети тромбонів та корнетів. Саме останні поступово витісняють значно різкіші за

звучанням шалмеї та бомбарди, які протягом довгого часу домінували у змішаних складах поряд із тромбонами. Не дивлячись на те, що ансамблі тромбонів із язичковими духовими інструментами продовжували існувати у середовищі міських музикантів, їх популярність йде на спад. Часто повному тромбонному конsortу, який завдяки своїм розширеним технічним можливостям і сукупному діапазону використовувався в різних ансамблевих складах, для формування більш повнозвучного ансамблю бракувало інструмента сопранової групи. Саме для виконання даної ролі успішно залучався м'який за своїм звучанням корнет, тембр якого був досить близьким тромбону. Завдяки цьому «ансамбль корнетів і тромбонів насправді став єдиним цілим» [75, с. 35], як із точки зору акустичної гомогенності, так і в сенсі звуковиражальних можливостей інструментів.

Проте групування корнета з тромбоном було не єдиним варіантом для ансамблевого музикування, він також зустрічається і в співдружності з трубою. Один із подібних варіантів мідного квінтету, котрий включав три тромбони та два корнети вигнутої форми, зафіксовано на картині «Весільна процесія» (бл. 1590) (Мал. А. 1.13. Додаток А). З огляду на розміри інструментів та їх форми можна припустити, що виконавці грають на альтовому, теноровому і басовому тромбонах та сопрановому і альтовому корнетах. Дане поєднання тромбонів і корнетів набуває досить широкої популярності у різних жанрах музичного виконавства.

Функціональні особливості використання музикантами мундштучних інструментів в ансамблях, до складу яких входили корнети, тромбони та труби, як підтверджують історіографічні та іконографічні джерела, були досить різноманітними. Наочне підтвердження цьому ми знаходимо у фресці «Музиканти» (1545) (Мал. А. 1.14. Додаток А). відомого італійського художника, архітектора та історика мистецтва XVI століття Джорджо Васарі (G. Vasari, 1511-1574), який зобразив квінтет духових у складі тромбона та чотирьох корнетистів. Наявність повного конsortу однорідних інструментів з

тромбоном в повній мірі свідчить про басові функції останнього. Одночасно у своїх історично-художніх «Життєписах...»²⁹ флорентійський митець та історик повідомляє також про використання хору тромбонів в якості гармонічного супроводу. Так, описуючи церемонію розміщення гарнізону у фортеці Флоренції, він повідомляє, що «...сама земля, здавалось, отримала задоволення від Глорії, яку я чув, коли виголосив її Преподобний Єпископ, на що відповіли безліч тромбонів, корнетів та голосів ... Після закінчення звернення до Бога, “О прийди до нас, Дух Святий” було розпочато гармоніями тромбонів ...» [79, с. 148-49]. Таким чином, багатофункціональне використання інструментів в ансамблях мідних духових було достатньо поширеним явищем.

Висновки до першого розділу

Розгляд етапів розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах епохи Давнього світу і середньовіччя свідчить про достатньо строкату картину їх буття. В різні історичні періоди використання мідних духових інструментів знаходилось в залежності від багатьох чинників, частина котрих не була пов'язана із музичною сферою. Завдяки міцній гучності одночасного звучання кількох мідних інструментів створюваний колективом виконавців потужний динамічний ефект уже на ранніх етапах історії розвитку людства використовувався як один із основних видів інформаційної комунікації.

Прикладне застосування мідних духових найбільш активним було у військовій сфері. Починаючи з часів Тутанхамона, дуети прямих труб стають важливою ланкою у трансляції наказів війську під час масштабних битв, а

²⁹ «Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів» [79], виданий у 1550 р., присвячено італійським митцям доби Відродження.

також оптимальним і найбільш поширеним складом для виконання зашифрованих сигналів-команд у бойових діях. Необхідність участі у передачі команд двох виконавців була обумовлена не тільки потребою у посиленій гучності, але й прагненням забезпечити безперебійний, постійно діючий канал зв'язку в небезпечних умовах бою. Дублюючий склад дуету сигналістів при загибелі одного із них дозволяв зберегти виконання інформаційно-комунікативних функцій для оперативного управління військовими підрозділами.

В умовах морських битв більш ефективним стає використання значно потужнішого звучання дуету лурів, котрі крім подачі гучних сигналів служили важливим засобом підтримки бойового духу мореплавців.

Розширені ансамблі мідних духових та ударних інструментів ставали дієвою складовою психоакустичної зброї, котра була ще одним важливим елементом військової стратегії Давнього світу та середньовіччя і вважалась ефективною у боротьбі з противником. Для створення психологічного тиску використовувався зведений корпус всіх наявних виконавців на духових та ударних інструментах, переважну частину яких становили виконавці-сигналісти на мідних духових.

Значно більш впорядкованим на цьому тлі виглядає використання мідних духових інструментів у військово-державних церемоніях. Секстет прямих труб для більшості західноєвропейських столиць стає одним з найпоширеніших складів ансамблю мідних інструментів, на який покладался музичний супровід придворних церемоній.

Особливого розквіту ця сфера музично-прикладного ансамблевого виконавства на мідних духових набуває в Італії та Німеччині. Італійські міста-республіки Венеція, Флоренція, Рим, Падуя та інші стають важливими регіональними центрами розвитку ансамблево-церемоніальної музики. Музиканти корпусу «срібних труб» набувають не тільки особливого державного і соціального статусу, але й посідають значне місце в структурі

державно-правового управління, а їх представницькі функції визначаються конституційними законами.

Визначальна роль у розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових належить інструментарію, котрий в епоху Відродження помітно розширюється і збагачується новими конструкціями. Поява кулісної труби не тільки суттєво розширила діапазон натурального інструмента, але й дала поштовх створенню нових моделей. Результатом подальших пошуків стало відкриття універсальної конструкції тромбона, хроматичні можливості якого значно переважали обмежений звукоряд натуральних басових труб.

Іншим, не менш важливим досягненням в інструментобудуванні є створення гібридної трубно-флейтової конструкції корнета (цинка), діатонічний звукоряд якого сприяв його закріпленню в групі мелодичних інструментів. Таким чином, поява мелодичних інструментів з можливостями гри у високій теситурі, а також тромбонів басової групи, при наявності натуральних труб створювала умови для формування повноцінного складу ансамблю мундштучно-мідних інструментів з близькими у тембровому відношенні звуковими властивостями. Саме така будова інструментальної групи найбільш точно відображає один із різновидів ансамблю *alta* музики. Однак, в добу пізнього середньовіччя і Відродження не менш популярними залишались ансамблі однорідних інструментів (корнетів, труб, тромбонів), котрі продовжували формуватись за аналогом хорової партитури.

РОЗДІЛ 2. АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОЗВИТКУ МІСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ

2.1 Професійні гільдії музикантів та їх роль у формуванні музично-культурної інфраструктури міст

Основними чинниками, які обумовили появу гільдій музикантів у середньовічній Європі, стали перехід бродячих виконавців на музичних інструментах на осілий спосіб проживання³⁰ та наявність об'єктивних факторів – «соціальної структури із класовими поділами та розподілом праці», а також розвинутого музично-культурного середовища, «що вимагало спеціалізації серед музикантів у релігійній, придворній, військовій, театральній або легкій музиці» [161]. Тому музичні братства виникають не повсюдно, як запевняє Г. Мозер [26, с. 33], а лише в районах з високорозвиненою музичною інфраструктурою і відповідним фінансово-економічним рівнем. Цілком закономірно в цьому сенсі виглядає поява братства Святого Миколая (*Nicolai-Bruderschaft*) у Відні (1288) та братства менестрелів Святого Жюльєна (*Confrérie de St. Julien-des-Ménétriers*) у Парижі (1321). І Відень, і Париж на той час помітно відрізнялись своїм економічним і культурним рівнем серед інших міст Австрії та Франції.

Інколи співтовариства музикантів виникали у віддалених від культурних центрів церковно-приходських середовищах тихих містечок для уникнення осудження за свою професію, котра сприймалась сучасниками як гріховна через розпутну поведінку музикантів у повсякденному побуті. Як приклад можна привести братства музикантів, котрі існували у дугенбахському храмі Діви Марії французького Ельзасу та у церкві Богородиці швейцарського Уцнаху (1407). Поступове визнання гільдій церковнослужителями, зняття

³⁰ Як зазначає Г. Мозер, «Варто було тільки частині музикантів, які оселилися в містах, стати осілими, як середньовічна суспільна думка привела неминуче до цехового об'єднання: жили будинок-в-будинку на вулиці “дударів” (*“Pfeifergässchen”, “Spilmansgasse”*) і мали в цеховій лавочці “когорту співчленів”, через що гамбурзькі цехові музиканти і називалися у XVIII ст. просто “братами когорти” [26, с. 33].

заборони на Святе Причастя «дударів» (*pfiefens*), яка існувала в окремих парафіях³¹, прийняття святих покровителів – Св. Юлія, Св. Миколая, Св. Іова³², встановлення у віденському приходському храмі Святого Михайла в 1476 р. особливого *вітаря дударів* (*altare fistulorum*) сприяли викоріненню музикантського бродяжництва із суспільно-громадського середовища, чого найбільше прагнула церква і що в кінцевому рахунку суттєво впливало на її ставлення до музикантів-інструменталістів. Саме зміна способу життя і моральності музикантів, які об'єднувались у професійні товариства, стали основними чинниками на шляху їх інтеграції до міського суспільного простору.

Такий соціальний поворот неминуче позначився на музичному мистецтві, «... вільний музикант-мандрівник поступився місцем привілейованому міському музиканту і чиновнику магістрату; мистецтво стає прикладним, а також джерелом існування, а поважна і розсудлива рада розподіляє його городянам, хоча і щедрою рукою, але все ж, певною мірою, залежно від заслуг і достатку» [26, с. 21, 22].

Об'єднання музикантів у гільдії, цехи та братства стає важливим фактором, котрий забезпечив засади формування музично-культурної інфраструктури міст. Створення законодавчої бази, на основі якої вони об'єднувались і котра достатньо жорстко регламентувала їхню діяльність, дозволило не тільки усталити соціальний статус музиканта в суспільстві, але й

³¹ В одному із найбільш ранніх документів ельзаського «Братства дударів» (*Bruderschaft der Pfeifer*), датованого 1461 роком, повідомляється про те, що музикантам слід надавати Святе Причастя і ставитися до них, як до інших християн, незважаючи на їхню професію [164].

³² В XV і XVI ст. була поширена легенда про музикантську Святу Куммерніс (відомою ще як Ліберата, Вільгефортіс, Онтокоммена, Лівраде, Анкамбер та ін.). За легендою вона була християнською донькою язичницького короля Португалії. Щоб зберегти обітницю цнотливості дівчина молилася Богу за спотворення свого тіла, щоб не виходити за наказом батька заміж за язичницького князя. По волі Бога на обличчі дівчини виросла борода, після чого батько розп'яв дочку. Пов'язана з цією легендою є історія про бідного скрипаля, до якого, коли він грав перед розп'ятим тілом Куммерніс, впав з ноги один з її золотих чобітків, в зникненні якого звинуватили музиканта і засудили його до страти. Останнім проханням скрипаля було благаання надати йому можливість зіграти перед розп'яттям вдруге. Під час гри у присутності всіх суддів з ноги Святої впав другий чобіток, і тим самим була встановлена невинуватість музиканта. В католицькій церкві Вільгефортіс, Ліберата (Стійка Діва) є святою покровителькою дівчат, які прагнуть позбутися від настирливих поклонників, і не пов'язана із заступництвом музикантів.

упорядкувати культурно-мистецьке середовище міст та урізноманітнити дозвілля різних верств містян.

Розглядаючи багаточисленні професійні товариства інструменталістів, слід зазначити, що вони відрізнялись між собою соціальним статусом. Гільдії придворних музикантів, безумовно, представляли привілейовану групу, котрій в економічному і соціальному відношенні значно поступалися члени братств міських дударів (піфарі, пфайфери). Серед найбільш ранніх професійних об'єднань виділяється гільдія італійських придворних трубачів Республіки Лукка, яка була заснована ще у XIII столітті [160, с. 11]. Подібні товариства, членами котрих в подальшому стають також і їх колеги по цеху – литавристи та виконавці на інших ударних інструментах, поступово з'являються в багатьох європейських містах.

Аналогічна ситуація склалась і в окремих німецьких земельних автономіях, які володіли достатнім фінансово-економічним та військовим потенціалом, внаслідок чого їх правителі могли дозволити собі утримувати ансамбль трубачів з метою підтримки власного престижу. Саме таким міцним економічним та духовним центром Німеччини протягом XV-XVI століть вважалось вільне імперське місто Аугсбург, що спонукало імператора Сигізмунда у 1426-1441 рр. надати привілеї придворним трубачам для створення власної гільдії.

Подібним чином поступив майже через століття й Імператор Священної Римської імперії Карл V, який своїм указом у 1528 р. затвердив заснування Імператорської гільдії придворних і польових трубачів [103, с. 36]. Виданий ним декрет на законодавчому рівні забезпечував високий соціальний стан музикантів у придворній ієрархії, конкретизував чисельні функції гільдії, а також широкі права і обов'язки її членів. Серед них виділялись наступні:

- право мати трубачів та литавристів дозволялось тільки Рейхстагу, князям та сановникам церковних і світських територій;
- полонені трубачі могли обмінюватись лише на офіцерів;

- трубачі, як і офіцери, мали право носити страусові пір'я на своїх головних уборах;
- як офіцерам з прапором перемир'я, їм надавалось право вільного проїзду;
- членам гільдії заборонялось розкривати її секрети, які передавались із вуст в уста, вони не повинні були потрапляти в руки міських музикантів [160, с. 11].

Незважаючи на достатньо невелику кількість основних положень декрету, він достатньо повно дає уявлення про основні принципи створення гільдій трубачів та статус їх членів. Існувало дуже обмежене коло державних і церковних установ та високо титулованих правителів, котрі могли дозволити собі обзавестися власним ансамблем трубачів, наявність якого сприймалась як підтвердження високого державного, економічного та соціального статусу їх власника. Часто сам факт існування інструментального духового колективу, і особливо чисельність музикантів, які входили до його складу, вважались одними із основних критеріїв визначення високого соціально-економічного стану засновника. Такий підхід до регламентації адміністративно-правових засад під час формування державно-церковних інституцій і придворного товариства, в яких одним із статусних показників виступав ансамбль трубачів, безумовно, став важливим стимулом для розвитку ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах і дозволив суттєво підняти престиж професії.

Зазначимо, що у професійному відношенні функції придворних і польових або, точніше, військових трубачів, не дивлячись на об'єднання їх в єдине товариство, досить суттєво відрізнялись між собою.

Майстерність польових (військових) музикантів, котрі часто були обмежені не тільки технічними можливостями простої конструкції інструмента, але й музично-службовими функціями виконавців, переважно була низькою. Їх обов'язки в основному не були обтяжені і зводились до

подачі сигналів³³, котрі призначались як для передачі різних наказів воєначальників під час бойових дій, так і для інформування бійців про виконання різних військово-статутних команд у мирний час. Не дивлячись на те, що діяльність польових трубачів і литавристів була пов'язана в більшій мірі не з музичними, а інформаційно-комунікативними функціями, той високий рівень відповідальності, який покладався на них при виконанні ретрансляційних завдань в бою або при проведенні дипломатично-переговорних дій³⁴ під час військових протистоянь, став вирішальним фактором у піднятті їх статусу та його визначенні на рівні офіцерського. Саме виконання цих небезпечних обов'язків було передбачено в статутних вимогах гільдії³⁵, і в даному випадку їх аж ніяк не можна вважати привілеями службового стану сурмачів, як сьогодні доводять окремі дослідники [103, с. 36].

Другий і четвертий пункти наведених положень імператорського декрету можна вважати лише спробою дещо убезпечити польових трубачів від тих загроз, які були пов'язані з виконанням не властивих їхній професійній діяльності функцій.

Не дивлячись на те, що останній пункт статутних правил загалом стосується професійних корпоративних секретів, окремі дослідники вбачають в ньому заборону на розголошення державних таємниць [96, с. 9; 147], які могли бути відомі сурмачам, котрі виступали в ролі парламентарів та переговорників-дипломатів, перебуваючи в стані противника, де навіть виконували таємно функції розвідників.

³³ Як зазначає Дж. Куртцман, військові трубачі також виконували «прості імпровізовані ансамблеві фрагменти» [115].

³⁴ Характеризуючи дипломатичні та розвідницькі функції трубачів і виконавців на ударних інструментах, котрі також виконували подібні обов'язки, професор Т. Херберт, спираючись на трактат Л. Діггеса «Військова арифметика...» (*An Arithmeticall Militare Treatise named Stratiticos ...*), виданий у 1590 р., пише: «Він повинен бути досвідченим військовим королівства, коли направляється в табір ворогів для звільнення полонених або в інших випадках, він повинен бути в змозі зафіксувати та визначити питання, важливі для інформування після повернення свого командира або полководця. Йому також слід володіти мовою, щоб зрозуміти, що сказано, а також доставити таке повідомлення, з яким його посилають: цей офіцер, як правило, направляється на викуп ув'язнених та для подібних випадків [96, с. 9].

³⁵ На розвідницькі та дипломатичні функції придворних трубачів, особливо тих, котрі були пов'язані з гільдіями, вказують К. Полк, С. Райс та Т. Херберт [139; 96; 147].

Серед інших статутних положень, що регулювали діяльність членів гільдії, також необхідно вказати дозвіл на навчання учнів, але в обмеженій кількості (лише одного). Він надавався тільки військовим трубачам, які приймали участь у бойових діях. Як стверджує німецький трубач і придворний музикант Й.Е. Альтенбург, автор фундаментального трактату «Досвід керівництва з героїко-музичного мистецтва гри на трубі та ударних» (*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauker-Kunst, 1795*), котрий вважав себе польовим трубачем, для того, щоб мати можливість здійснювати навчання учня, «трубач повинен був служити під час війни в кінноті і брати участь, принаймні, в одній бойовій кампанії з охоронними обов'язками (а ще краще, була відправка до ворога)»³⁶ [55, с. 31].

Не дивлячись на існуючий скептицизм щодо рівня музичної підготовки польових трубачів, їх наполегливість у досягненні виконавської майстерності часто спростовувала наявні упередження. Яскравим прикладом може слугувати виконавська діяльність Й.Е. Альтенбурга, котрий пройшов всі ступені професійного становлення від військового трубача до придворного музиканта. Такі факти успішної кар'єри, судячи з останніх досліджень³⁷, були не поодинокими [154].

Інша група виконавців – придворні, або «музичні» трубачі, – за рівнем професійних умінь, знаходилась на більш високому щаблі і, як свідчать документальні джерела, вони «могли читати музику і виконувати більш складний поліфонічний репертуар в ансамблі з іншими інструментами, а ... деякі з них могли грати на різних інструментах» [115]. Саме вказані навички вважались важливими критеріями їх мистецтва. Однак, статут гільдії придворних трубачів також вводив і певні обмеження, які не дозволяли їм грати на весіллях та фестивалях. Окремий пункт статуту «прямо забороняв спілкуватися з міськими колегами – жонглерами, баштовими сигналістами та

³⁶ Мається на увазі виконання функцій парламентаря-переговорника.

³⁷ В масштабних генеалогічних дослідженнях Пітера та Кейса Сигмондів зібрані імена та посади військових, придворних і міських трубачів більшості німецьких та австрійських міст і земель XVI-XVII століть [154].

менестрелями, що, звичайно, призвело до поділу членів гільдії та міських музикантів» [103, с. 36].

Соціальна нерівність не стала на заваді створення міськими інструменталістами власних професійних товариств, які сприяли захисту їхніх прав на виконавську та педагогічну діяльність. Інколи такі корпорації виростили із злиття декількох міських братств і перетворювались в «королівства музикантів». Подібний приклад об'єднання виконавців Відня, Праги та Бреслау, як вказує Х.Й. Мозер, з'явився після оголошення декрету Владислава II Угорського, який зобов'язував наймати виключно членів гільдії «...замість “диких” бродячих музикантів для гри в церквах, монастирях і на весіллях» [26, с. 39-40]. Аналогічно виникали й інші «музичні графства» – баварське, штутгартське, страсбурзьке та інші. Деколи об'єднання інструменталістів проходили в загальнонаціональних масштабах. Зразком такого централізованого підходу можна вважати створення королем Фердинандом II у 1557 р. Імперського верховного музикантського графства у Відні, до складу котрого увійшли члени всіх провінційних гільдій Австрії [там само]. Не менш чисельною за кількістю вважалась і заснована дещо пізніше (1653) корпорація музикантів верхнього та нижньо-саксонського округу, яка об'єднала виконавців Берліна, Дрездена, Дессау, Галле, Лейпцига, Хемніца, Цвіккау, Цербста та інших міст зазначених земель [26, с. 44].

Розглядаючи сферу використання ансамблів мідних духових інструментів, які були поширені у середовищі братств та гільдій міських музикантів, зазначимо, що в окремих випадках міські трубачі разом з придворними та військовими виконавцями приймали участь у державних і церковних церемоніях, громадських парадах, процесіях, фестивалях та інших масових заходах за спеціальним дозволом. Однак, на відміну від корпусу придворних музикантів, обов'язки членів міських товариств цими функціями не обмежувались.

2.1.1 Баштове виконавство як форма ансамблевого музикування

Важливою сферою ансамблевого виконавства міських братств і гільдій, крім обслуговування церковних служб, весільних та сімейних урочистостей, була баштова музика. Як зазначалось раніше, виконання баштовими сторожами-сигналістами та міськими глашатаями інформаційно-прикладних позамузичних функцій було відоме в Італії, Англії і Фландрії, починаючи з XIII століття. Поступово протягом півтора століття відбувається їх переорієнтація в площину музичного виконавства, наслідком чого стає потреба у створенні спеціального репертуару для виконання в особливих умовах, тобто баштової музики.

Дещо спрощено трактує процес її формування як різновиду виконавської діяльності та відповідного музичного жанру німецький професор Г.Й. Мозер. Він пов'язує витoki становлення баштової музики в Німеччині з більш пізнім періодом та іншими обставинами, зокрема з діяльністю міського трубача у Франкфурті-на-Майні. Останній, на думку вченого, починаючи з 1463 р. виконував функції своєрідного «звукового маяка», подаючи відповідні сигнали суднам, котрі наближались до міста. «Поступово виникало бажання чути встановлені сигнали і сповіщення годин в більш майстерній та бездоганній формі, тому на вежу стали призначати професійних музикантів, які вже в XVI столітті часто виконували у свята багатоголосні хорали» [26, с. 21].

Зазначимо, що далеко не в кожному німецькому місці були суднохідні річки і порти. І якщо у Франкфурті-на-Майні першопричина появи ансамблевого баштового виконавства могла бути пов'язана із розширеними функціями сторожових трубачів, то у Лейпцизі, де баштова музика користувалась неабиякою популярністю, подібних потреб не існувало. Разом з тим, сторожова башта, церковна дзвіниця, міська ратуша та інші обмежені за розмірами висотні майданчики із невеликою площею, котра оточувала їх, були

зазвичай основним місцем масової комунікації городян. Тому при відсутності окремих залів і будівель для виступів місцевих професійних музикантів, котрі утримувались за кошти громади, використання високих «подіумів» для концертів, доступних масовій аудиторії слухачів, а не тільки обмеженому колу заможного дворянства, була єдиним способом демократичного музичного спілкування³⁸. До того ж, використання ансамблів мідних духових інструментів на відкритих площадках веж, дзвіниць та ратуші, перетворених на концертні сцени, створювало і певні акустичні переваги: ансамблі *alta* музики можна було слухати не тільки знаходячись поряд з виконавцями, але й на відстані. Таким чином, виконання музики на «висоті» дозволяло розширити рамки слухацької аудиторії городянами прилеглих околиць.

Однак, для деяких виконавців на мідних інструментах, зокрема військових і баштових трубачів-сигналістів, існували певні обмеження з точки зору придатності до суто професійної музичної діяльності. Зрозуміло, що виконання достатньо простих сигналів та фанфар, яке покладалось на них, значно поступалось тим вмінням, котрі необхідні були музикантам ансамблів гучної музики. Внаслідок цього окремі військові трубачі успішно освоювали близькі за способом звуковидобування інструменти і, при необхідності, могли легко адаптуватись в нових умовах колективного музикування.

2.1.2 Діяльність Зорці Тромбетти у становленні венеційських інструментальних ансамблів

Показовим прикладом активного розвитку виконавської майстерності музикантів-духовиків на шляху професіоналізації мистецтва гри на мідних духових можна вважати творчість одного з найбільш талановитих і авторитетних венеційських інструменталістів XV століття *Зорці Тромбетта*³⁹

³⁸ Питання репертуарної політики баштових ансамблів буде розглянуто в Розділі 3.

³⁹ За результатами проведених документальних досліджень Р. Барончіні вказує роки життя Зорці Тромбетта приблизно 1422-1495 (1502) рр. [59, с. 60].

(Zorzi Trombetta) з Модона. Його діяльність, яка в значній мірі була пов'язана з виконавством на натуральній та кулісній трубі і тромбоні, також включала створення власних поліфонічних композицій для ансамблю *alta* музики, відомої ще як група *pifferi* та тромбонів венеційського дожа.

Перші кроки майбутнього музиканта були пов'язані з функціями трубача-сигналіста могутньої венеційської торгової флотилії, де він прослужив більше п'яти років з 1444 по 1449-1450 рр. [58, с. 1]. Подальший шлях професійного становлення музиканта, як свідчить Р. Барончіні, спираючись на виявлені «Записи» З. Тромбетти⁴⁰, включав безпосередню участь в ансамблі дожа, котрий було створено за рішенням Сенату Сіреніссімі від 15 травня 1458 року як окремий виконавський колектив [58, с. 1]. Саме із заснуванням квінтету гучних інструментів у складі двох шалмеїв, бомбарди та двох тромбонів, на одному з яких грав Зорці, почалась активізація ансамблевого виконавства у Венеційській республіці у другій половині XV століття. Судновий трубач-сигналіст стає не тільки рядовим учасником колективу *pifferi* дожа, а безпосереднім засновником герцогської групи «... з п'яти інструменталістів, обраних дожем та його радниками, яка поряд з капелою базиліки Сан-Марко стане впродовж шістнадцятого століття однією з найбільш представницьких і престижних музичних інституцій венеційської республіки» [58, с. 6].

Аналіз окремих фрагментів музичних п'єс із «Записів» З. Тромбетти, які були занотовані ним ще під час служби судновим трубачем, свідчить, що музикант грав не тільки прості сигнали на натуральній трубі, а володів більш складною технікою гри на кулісній моделі інструмента. Необхідність у використанні більш досконалої конструкції труби виникала під час заходу галер, на яких служив Зорці, в порти, де музикантам періодично поступали

⁴⁰ «Записи» З. Тромбетти включають разом з фрагментами багатоголосних п'єс також креслення з судно- і машинобудування, таблиці з астрономії, вірші на італійській та латинській мовах, епіграми, молитви, медичні дані, щоденники, кілька рахунків, та інші матеріали, котрі вказують на різносторонність інтересів і напрямів творчої діяльності митця доби Відродження, який був не лише професійним музикантом, але й продавцем вина та ін. Рукопис, датований 1441-1449 роками і підписаний Зорці у 1444 р., був написаний на венеційському діалекті.

запрошення на обслуговування урочистостей і розваг від місцевої знаті. Дані факти підтверджуються матеріалами «Записів», в котрих вказані заробітки «...від музичних виступів у різних прибережних містах Греції та Далмації: Зара, Рагуза, Корфу, Патрассо, Лепанто, Каттаро» [59, с. 63], які знаходились в той час у складі Венеційської республіки⁴¹. Серед найбільш ймовірних інструментальних складів ансамблю Зорці, котрий обслуговував святкові урочистості в припортових містах, Р. Барончіні, спираючись на окремі нотні фрагменти та записи щоденника Тромбетти, вказує дует виконавців на кулісних трубах та тріо, до якого входили трубач з кулісною трубою та два піффарі – виконавці на язичкових інструментах [59, с. 64]. Безумовно, перший варіант ансамблю можна вважати найбільш зручним для сигналістів морських галер, для яких освоєння більш складної конструкції хоча і представляло деякі труднощі, проте не було недосяжним. Тому ансамбль двох кулісних труб, як і двох натуральних труб, був цілком можливий на урочистих заходах, куди музиканти запрошувались офіційними особами. Для створення відповідної атмосфери весільних святкувань використання тріо гучної музики з мелодичним інструментом язичкової групи вважалось більш доречним.

Наявність багатоголосних нотних фрагментів у «репертуарному записнику» інструментального ансамблю З. Тромбетти є безсумнівним свідченням того, що не дивлячись на поширену музикантами практику переважно гри на слух, окремі, більш освічені виконавці, які володіли музичною грамотою і навичками читання нот, використовували в ансамблевій грі нотний матеріал.

Така практика була характерна і для німецьких інструменталістів. Як вказує Х.Й. Мозер, для весільних урочистостей знатних осіб у середині XVI століття «...справою честі було замовлення спеціальних п'єс, завдяки чому в цю епоху виникли численні збірки весільної музики» [26, с. 28]. Така оцінка

⁴¹ Записи свідчать, що запрошення і оплата послуг музикантів поступали переважно від високопоставлених осіб – єпископів, ректорів та майстрів галер. Іноді в нотатках також вказується характер події, зокрема, двічі зафіксована участь Зорці Тромбетти з колегами в музичному обслуговуванні весільних святкувань [59, с. 63-64].

«спеціального репертуару» весільної музики німецьким вченим, зважаючи на сучасні дослідження⁴², виглядає дещо перебільшеною. Однак, існування подібних записників навіть в обмеженій кількості дає змогу визначити художню якість і технічні труднощі виконання ансамблевого репертуару тієї пори.

Розкриваючи роль братств і гільдій у розвитку ансамблевого виконавства на мідних інструментах, необхідно особливо відмітити їх значимість у становленні музично-освітньої системи підготовки виконавців-духовиків. Створення професійно-освітніх осередків у надрах товариств музикантів стало початком формування музичної освіти. Її основним змістом була практична підготовка одночасно і виконавця на одному або декількох інструментах, і творця власне самої музики, тобто в сучасному розумінні – композитора. Таке поєднання мультиінструментальної виконавської та композиторської практик стає визначальним фактором професійної діяльності музиканта як у добу Відродження, так і в наступні періоди.

2.2 Ансамблі мідних інструментів у церковно-світських церемоніях

Серед найбільш важливих сфер ужитку ансамблів мідних духових інструментів доби пізнього середньовіччя та Відродження виділяються церковно-державні церемонії. Однією з основних форм їх побутування була церковно-світська процесія⁴³, історичні коріння виникнення якої пов'язані із ранніми етапами становлення римо-католицької літургії, в котрих вона стала частиною церковного обряду [133, с. 490–91]. Основна функція різних її видів полягала в прагненні «...об'єднати людей в загальний ритуал спільною метою. Ця мета була принципово релігійною, будь то святкування громадської події, воєнної перемоги, збору врожаю або визволення від хвороби, вираження

⁴² На обмеженість нотних матеріалів, особливо інструментальних ансамблевих творів доби Відродження, вказують у своїх роботах В. Коельо, К. Полк, Ф. Д'Акконе, Р. Барончіні, Дж. Курцман, Л.М. Колдау та інші дослідники.

⁴³ Більш простим видом, ніж римо-католицька процесія, є хресний хід у православному богослужінні.

занепокоєння або відчаю, як під час епідемій або військової облоги, оскільки всі основні громадські події, як правило, пов'язувались з наслідками Божественної благодаті або гніву» [116, с. 49].

Загальний сценарій процесії, в переважній більшості, включав ходу за певним маршрутом з окремими зупинками на символічно-важливих місцях і завершався релігійним обрядом та богослужінням. Протягом усього часу проведення ходи її супроводжував спів молитов (літаній), а також інших піснеспівів відповідно до мети процесії. Важливою складовою музичного оформлення церковно-світської процесії у XV столітті стає інструментальний супровід, в якому вагома роль належала ансамблю трубачів. Як стверджує Дж. Курцман, ще до XV століття процесії були традиційним і практично обов'язковим дійством у громадському житті будь-якого міста по всій Італії і решти Європи незалежно від кількості їх жителів. [116, с. 50].

Серед італійських і європейських міст особливою пишністю відрізнялись церковно-світські процесії Венеції, в чому безперечна заслуга належала місцевій владі, котра знаходилась у надзвичайно тісних стосунках з римо-католицькою церквою. Уряди інших європейських міст-республік також були тісно пов'язані з церквою, але тільки у Венеції склалися такі безмірно міцні зв'язки між нею та державою, що сама релігійна влада в деякому відношенні була підпорядкована світській і, відповідно, венеційському законодавству і «часто більш лояльно відносилась до дожів⁴⁴ та сенату, ніж до Папи римського» [116, с. 50]. Все це сприяло створенню максимально сприятливих умов для проведення масштабних церковно-державних церемоній і забезпечення їх необхідним ресурсом.

Достатньо повне уявлення про розмах проведення венеційських процесій⁴⁵ та склади ансамблів духових інструментів, які приймали в них

⁴⁴ Виборний глава Венеційської республіки.

⁴⁵ Дж. Курцман виділяє два види венеційських процесій: 1) ті, котрі проходили за участю дожа та інших високопосадовців і були пов'язані із важливими державними подіями або визначними датами; 2) всі інші, які влаштовувались різними установами та організаціями (братствами, ремісничими гільдіями, окремими церквами або чернечими орденами і т. п.) [116, с. 51]. Одночасно процесії, пов'язані з дожем та його дружиною, також поділялись на дві категорії: урочиста хода (*andate in trionfo*) і звичайна (не

участь, а також їх конструкції дають іконографічні джерела, котрі збереглися по теперішній час. Серед них виділяється картина «Хресний хід на площі Святого Марка» (1496) відомого італійського художника Дж. Белліні (1430-1516) (Мал. А. 2.1. Додаток А), на котрій зображена багатолюдна процесія братства Святого Іоанна Євангеліста 25 квітня 1444 року, під час якої відбулось диво «зцілення на відстані»⁴⁶.

На картині художник змальовує пишну ходу, яку супроводжують два ансамблі духових інструментів. Зважаючи на те, що музиканти та контури їхніх інструментів зображені в загальній колоні уперемішку з іншими учасниками урочистого руху, при збільшенні окремих фрагментів картини можна виявити групу із шести срібних труб дожа, котрі крокують попереду, а позаду них йдуть музиканти ансамблю змішаного складу (*pifferi*), який включав тромбон, два шалмеї та кулісну трубу. Шість прямих срібних труб за венеційською легендою були подаровані Папою Олександром III дожу Себастьяну Зіані (S. Ziani) ще у 1177 році в знак подяки за військову допомогу та переговори про мирний договір між Папою та імператором Фрідріхом Барбароса [116, с. 51].

Дж. Белліні зафіксував ансамбль з шістьох трубачів, двоє з яких грають на інструментах, а четверо несуть їх, спираючи на плече. На кожній із прямих труб прикріплений штандарт. Поряд з трубачами знаходиться тромбоніст⁴⁷ і виконавець на інструменті, котрий за формою наближений до натуральної або кулісної труби. Попереду них йдуть два виконавці з шалмеями. Якщо при

урочиста) хода (*andate senza i trionfi*), котрі за представницьким рівнем відрізнялись між собою. Останні часто проходили без участі дожа. У всіх урочистих процесіях в колоні разом з дожем в чітко визначеному порядку, відповідно до сану та соціального статусу, йшли урядові високопосадовці, воєначальники, представники духовництва, послі і потім інші учасники із числа нижчих верств містян.

⁴⁶ На картині, написаній художником у 1496 р., зображено подію, яка сталася 52 роки тому, 25 квітня 1444 року, коли під час процесії в День Святого Марка на однойменній площі у Венеції торговець з Брешіі Якопо де Саліс (Jacopo de' Salis) опустився на коліна перед Святим Животворящим Хрестом з молитвою про зцілення безнадійно хворого сина. Після повернення додому батько виявив його чудодійне одужання.

⁴⁷ Як стверджують Дж. Куртцман та Л.М. Колдау, це одне з найбільш ранніх зображень тромбона з подвійною кулісою [115]. В інших джерелах вказується фреска Філіппіно Ліппі під назвою «Успіння Богородиці» в церкві Санта-Марія-сопра Мінерва в Римі, що датується 1488-1493 роками.

зіставленні візуально порівняти співвідношення розмірів тромбона та прямої труби, то остання виглядає довшою більше ніж у два рази.

Досить виразно відтворено форму та конструкцію труб на іншому малюнку – «Святкування у Падуї» Лоренцо Лотто (L. Lotto, бл. 1480 – бл. 1556), датованому приблизно 1528-1538 рр. (Мал. А. 2.2. Додаток А). Не дивлячись на те, що два музиканти із квартету труб залишилися поза кадром, і зафіксовано лише фрагменти їхніх інструментів, інших двох виконавців з прямими трубами художник зображує детально. Аналізуючи малюнок, можна зробити висновок, що розміри двох інструментів музикантів, які знаходяться на передньому плані, ідентичні. Однак, дві інші труби, судячи з дещо вужчого за розмірами корпусу та діаметру розтруба, скоріш за все, були меншими за перші.

Значно потужнішими габаритами відрізняються труби із ксилографії «Хресний хід на площі Святого Марка у Вербну неділю» (1556-1569) Маттео Пагана (M. Pagan), на якій вигравіровано шість виконавців. Вони грають на довгих прямих срібних трубах⁴⁸ (Мал. А. 2.3. Додаток А), котрі сьогодні можна порівняти хіба що із сучасною українською трембітою, альпійським горном або австралійським діджеріду⁴⁹. Їх розміри настільки значні⁵⁰, що під

⁴⁸ Вся ксилографія «Хресний хід на площі Сан-Марко у Вербну неділю» являє собою цикл із восьми дерев'яних блоків, на кожному з яких вирізьблено певний фрагмент процесії. Ансамбль шести прямих труб і окремо змішаний секстет піффарі зображені на другому та третьому блоках. Важливим уточненням на гравюрі М. Пагана є зроблені ним підписи італійською мовою та на латині, котрими різьбяр виділяє кожну групу учасників ходи. Ансамбль трубачів супроводжують надписи «шість срібних труб» (італ. *sei trombe di argento* та лат. *sex tubae argenteae*). В сексеті піффарі тромбон підписано як «труба піффарі» (*trombe pifferi*), а два виконавці переднього плану, котрі судячи з постановки рук грають на дерев'яних язичкових інструментах з подвійною тростиною, вказано як «труба барбітон» (*tubae et barbiton*). Очевидно, що в даному випадку мова йде про бомбарду – представника басової групи сімейства язичкових (гобойних) інструментів. Про це свідчать не тільки його розмір, котрий був більший від вищого за теситурою шалмея, але й уточнення «барбітон», який в Давній Греції вважався більш низьким різновидом ліри. Ідентифікація трьох інших музикантів та їхніх інструментів, котрі зображені на задньому плані, як справедливо вказують Дж. Куртцман та Л.М. Колдау, ускладнена через те, що форма конструкції інструментів та деталі постановки рук не відображено на ксилографії. Тому застосування двома виконавцями майже горизонтальної позиції під час гри на конусоподібних інструментах може свідчити про використання як шалмея, так і прямої труби малих розмірів.

⁴⁹ На відміну від срібних труб венеційських придворних музикантів, трембіта, альпійський горн та діджеріду виготовлюються здебільшого із дерева. Слід зазначити, що сьогодні традиції ансамблевого музикування на неповоротких басових трубах збереглися в Австрії та Швейцарії. Часто закличні фанфари дуету, тріо, квартету альпійських горнів є сигналом початку масових народних святкувань.

⁵⁰ У порівнянні із ростом виконавців розміри інструмента у півтора рази більші.

час ходи кожному із них допомагають підтримувати музикантам і нести хлопчики.

Необхідність в помічниках була обумовлена як розмірами інструментів, котрі майже в півтора рази більші за виконавців, так і їхньою вагою, враховуючи те, що виготовлялись вони із срібла. Цей благородний метал вважався одним із найбільш поширених у виготовленні інструментів для придворних трубачів. В окремих містах Італії наявність срібної труби була обов'язковою умовою при вступі на службу до корпусу музикантів дожа або подеста. Як зазначає Т. Макгре, відповідні вимоги виписані у законодавчих актах Флорентійської республіки вже починаючи з 1295 р., в яких «... відповідно до закону вони [музиканти] повинні подати в зазначену громаду срібні труби, котрі вони повинні придбати за свій рахунок на честь громади» [124, с. 2]. В більш пізніх міських статутах 1325 та 1329 рр. також акцентується увага на необхідності використання срібних інструментів не тільки виконавцями секстету трубачів (*tubatores*), які грали на довгих прямих трубах, але й членами всього офіційного корпусу музикантів (*trombetta trombetta*), котрі використовували короткі моделі⁵¹. До того ж, в останньому статуті висуваються застереження тим виконавцям, які з різних причин ще не встигли придбати срібні труби. Зокрема, в документі, виданому 20 березня 1329 р., вказується граничний термін – «найближчий місяць травень», коли виконавці повинні були обзавестися власними «тубами і трубами із срібла»⁵² [там само].

Секстет довгих срібних труб з утримувачами, як свідчать надписи, також зафіксований на гравюрі «Процесія на площі Святого Марка у Венеції» (1610) Джакомо Франко (G. Franco, 1550-1620). Тут, як і в М. Пагана, позаду

⁵¹ Короткі труби здебільшого використовували баштові музиканти та глашатаї, які сповіщали населення про небезпеку та важливі події. Загальна кількість трубачів на початку XIV ст. становила 13 осіб, серед яких крім шести виконавців на довгих інструментах, шість були трубачами-оповісниками (*bannitores*) та один нічний сторож. Всі вони грали на значно менших за розмірами інструментах [124, с. 3].

⁵² Подібні вимоги щодо використання срібних інструментів пізніше у середині XV ст. були поширені на кулісну трубу та тромбон, які входили до змішаного складу ансамблю піффарі флорентійського подеста [124, с. 3].

трубачів окремо крокує змішаний ансамбль *pifferi*, котрий включає чотири шалмеї та два тромбони. Шість срібних труб (*sei trombe di argento*) та змішаний склад шалмеїв і тромбонів (*pifferi*), судячи з підписів, розміщених на відтиску, розділяють дві шеренги слуг послів (*servit dell ambasciatori*) (Мал. А. 2.4. Додаток А). Таке групування і роздільне розміщення музикантів різних складів ансамблів в колоні процесії свідчить і про відмінні функції та різний характер виконуваної музики під час урочистостей і ходи.

Очевидно, що діапазон натурального звукоряду басової срібної труби, довжина котрої могла сягати 340 см [98, с. 112-113] був досить широким⁵³, що дозволяло значно збільшити не тільки гармонічні, але й мелодичні можливості секстету однорідних інструментів. Безсумнівною перевагою такого ансамблю була темброва гомогенність його звучання.

Серед прямих труб італійських міських музикантів зустрічаються і менші за розміром інструменти. Свідченням тому є труби ансамблю сієнського подеста, котрі сьогодні зберігаються в Палаццо Паббліко міського музею Сієни (*Palazzo Pubblico Museo Civico*). Колекція включає чотири прямих інструменти середньої довжини з конічним розтрубом (Мал. А. 2.5. Додаток А). Їх розміри значно менші за срібні труби венеційського дожа і музикантів з Падуї, зображення яких розглянуті вище. За твердженням професора Р. Меуччі (R. Meucci), довжина двох інструментів однакова і становить 114,3 см, третього – 114,7 см, а розміри найбільшого сягають 116,5 см. [129, с. 25; 32]. Діапазон натурального звукоряду вказаних труб, безумовно, був значно більш обмеженим у порівнянні із інструментами корпусу трубачів венеційського дожа.

Як свідчать іконографічні джерела, крім невеликих сієнських труб і масштабних срібних інструментів венеційського правителя існували й інші їх різновиди. Зокрема, на гравюрі «Висадка в Сан Джорджіо Маджоре» (1610)

⁵³ За розмірами і діапазоном «срібні труби» венеційського дожа, в певній мірі, можна порівняти з уже згадуваним альпійським горном, довжина різновидів якого варіюється від 245 см до 405 см. Зазначимо, що діапазон стандартного, найбільш поширеного у Швейцарії інструмента in Fis/Ges довжиною 340 см охоплює чотирнадцять натуральних звуків.

(Мал. А. 2.6. Додаток А) вже згадуваного Дж. Франко, можна побачити значно менші інструменти, ніж ті, котрі є на ксилографії М. Пагана «Хресний хід на площі Святого Марка у Вербну неділю». Це підтверджується не тільки відсутністю помічників-підтримувачів, але й звичайним співвідношенням розмірів труби та ростом виконавця, які збігаються. На гравюрі М. Пагана довжина труби майже в півтора рази перевершує ріст виконавця. Тому, спираючись на вказані співвідношення росту музиканта та довжину інструмента, можна визначити приблизні розміри труби. При середньому рості музикантів 155-165 см⁵⁴ довжина інструментів, зображених на гравюрі «Висадка в Сан Джорджіо Маджоре», також могла коливатись у вказаних межах. Відповідно, в півтора рази зростала довжина срібних труб (233-248 см), зафіксована М. Паганом. Всі ці розрахунки, звісно, мають умовний характер і можуть бути наближені до реальних лише в тому випадку, якщо художники у своїх картинах намагались правдиво відтворити реальні співвідношення.

Ще однією важливою деталлю, яку можна виявити у правому верхньому куті гравюри «Висадка у Сан Джорджіо Маджоре», є наявність на судні крім шести трубачів, котрі грають на однотипних інструментах розмірами росту людини, двох виконавців з високо піднятими й значно коротшими трубами. Зафіксована постановка інструмента свідчить, що виконавці грають саме на трубах⁵⁵ меншого розміру, в той час як їх колеги використовують майже у два рази більші конструкції прямих труб. Таким чином, застосовуючи різні за розмірами і теситурою однорідні інструменти, ансамбль трубачів був здатен виконувати не тільки фанфарно-церемоніальні сигнали, але й складні багатоголосні музичні побудови, якими супроводжувались державні урочистості.

⁵⁴ Такі параметри середнього росту чоловіків доби Відродження встановлені на основі вивчення залізних обладунків лицарів.

⁵⁵ Постановка інструмента із вверх піднятим розтрубом вважається найбільш ефективною і типовою на трубі під час виконання сигналів та заклично-урочистих фанфар церемоніального характеру.

Зазначимо, що в епоху Відродження церемонії набувають особливого значення в державно-церковному укладі Італії та інших країн Європи⁵⁶. Як свідчить приклад італійських міст-республік, цьому в певній мірі сприяв тісний зв'язок між виборною місцевою владою, представленою градоначальником (подестом, дожем), та церковно-адміністративним керівництвом, що дозволяло об'єднати функції державно-світського і релігійного ритуалів. Проте, як зазначають Дж. Курцман та Л.М. Колдау, «...це були не просто процесії, які досягли цього метафоричного злиття, оскільки практично кожна процесія завершувалася якоюсь церемонією. Найчастіше це була літургійна церемонія в церкві або на кладовищі, яка служила географічною метою ходи, але вона також могла відбуватись на тому місці, де був публічно проголошений і опублікований мирний договір, або навіть проходила як світська церемонія у палаці дожа, якогось патриція або дворянина, де завершувалась банкетом, танцями й спільним святом» [115, гл. 6.1].

Важливим учасником державно-церковних ритуалів протягом майже декількох століть виступав ансамбль трубачів, котрий, виконуючи чітко регламентовані функції, вважався символом подеста, цивільної влади та унікальних місцевих традицій. Всі ці атрибути державно-церковного укладу в повній мірі законодавчо забезпечувались і зберігались в світському та релігійному житті італійського міста-республіки Сієни.

⁵⁶ Досить детальний опис церковно-громадської процесії і її учасників приводить німецький художник доби Відродження Альбрехт Дюрер (1471-1528) у своєму «Щоденнику подорожі в Нідерланди» (1520-1521). В ньому він повідомляє: «Також я бачив у неділю після дня Успіння нашої Богоматері [19 серпня] велику процесію з церкви Богоматері в Анторфе [Антверпен]; тут зібралося все місто, люди всіх ремесел й станів, всі одягнені по-святковому, відповідно до свого стану. Також кожна група та цех мали свій знак, щоб їх можна було впізнати. У проміжках несли великі дорогі штангові свічки й старовинні довгі франкські срібні труби. Було там також, за німецьким звичаєм, багато трубачів та барабанщиків. Всі вони сильно сурмили й створювали багато шуму. Також я бачив на вулиці, як йшли ряд за рядом ... золотих справ майстри, художники, муляри, вишивальники шовком, скульптори, столяри, теслі, моряки, рибалки, м'ясники, скорняки, сукновали, пекарі, кравці, шевці та всякого роду ремісники й деякі робочі та торговці по продовольчій частині. Також були там крамарі, купці та їх помічники. За ними йшли стрільки з рушниць, луків і самострілів, кінні та піші. Потім йшла велика юрба панів чиновників. За ними йшов цілий ряд дуже знатних людей, чудово й багато одягнених. А переду них йшли, відокремлені проміжками один від одного, всі чернечі ордени й деякі зі священнослужителів, вельми благочестиво» [16, с. 114].

Соціально-економічний стан трубачів, які знаходились на державній службі в Сієнській республіці, відзначався стабільністю фінансового забезпечення і значно вищим, у порівнянні з іншими музикантами, статусом в суспільстві. Не дивлячись на часті зміни складу керівних органів міста, колектив ансамблю трубачів був захищений імунітетом, визначеним конституційними положеннями, які залишались чинними протягом багатьох років, незалежно від зміни влади [80, с. 417]. Навіть такі надзвичайні ситуації, як епідемія чуми, котра досягла Сієни у 1348 р., та революційні події 1355 р., про що свідчать документальні джерела, не вплинули, і музиканти, не дивлячись на всі негаразди, продовжували виконувати свої обов'язки та отримували заробітну плату й інші види матеріально-технічної підтримки у чітко призначений час⁵⁷.

Основним обов'язком сієнських трубачів було забезпечення музичним фанфарно-маршовим супроводом церемоніальних урочистостей всіх офіційних державних, релігійних, дипломатичних, громадських та інших заходів. Виконання означених функцій вимагало не тільки наявності необхідної професійної майстерності у володінні інструментом і навичок ансамблевого виконавства⁵⁸, але й високої відповідальності. Крім вказаних обов'язків трубачі Сієнської республіки також залучались до військових походів і приймали участь у військово-церемоніальних заходах. Однак, в таких випадках, як свідчать документальні джерела, «трубачі комуни» отримували додаткову оплату за свої послуги [80, с. 415].

Певна реорганізація кількісного і якісного складу ансамблю трубачів проходить протягом 1288-1293 рр., коли з'являється нова конституція Сієнської республіки, в котрій окремі норми попередньої були переглянуті. За новим законодавчим актом кількість трубачів було зменшено до «двох пар», а вивільнені місця закріплювались за виконавцями на тамбурині та шалмеї [80,

⁵⁷ Зокрема, посилаючись на зарплатні відомості, професор Ф.А. Д'Аккон стверджує, що всім музикантам-трубачам була виплачена платня в цей період [80, с. 417].

⁵⁸ Виконавці на мідних інструментах, і зокрема, трубачі в переважній більшості належали до категорії професійних музикантів.

с. 419]. Таким чином проходить трансформація ансамблю мідних однорідних інструментів фанфарно-сигнального типу в змішаний ансамбль з розширеною мелодично-ритмічною групою, що сприяло розвитку його музично-виражальних можливостей.

Законодавча регламентація використання більш досконалого в мелодичному відношенні шалмея і у темпо-ритмічному – тамбурина, стала початком формування різножанрових за музично-виражальними та функціональними можливостями типів ансамблів. Введення нових інструментів дозволяло створювати менші за кількістю виконавців колективи, котрі комбінувались в залежності від ситуативних обставин і потреб. Найбільш поширеними були тріо та квартети у складі язичкового шалмея, зосередженого на виконанні солюючої мелодичної партії, однієї-двох труб, які створювали гармонічний фон, та тамбурина, котрий служив метро-ритмічною опорою [80, с. 426]. З огляду на те, що середньовічні музиканти в переважній більшості були орієнтовані на мультиінструментальну практику, то кожен з них міг виконувати партію будь-якого інструмента в залежності від потреби. Тому зменшення в конституції кількісного складу «корпусу трубачів» до чотирьох осіб на практиці фактично не створювало перешкод для використання секстету при необхідності. Офіційно визначена кількість трубачів у складі двох пар виконавців була переглянута в 1356 р. і повернулась до попереднього рівня, тобто шести осіб.

Необхідно підкреслити, що квартети й секстети трубачів – це достатньо поширений склад ансамблю, який спостерігався не тільки в італійських містах-республіках Сієні, Венеції, Флоренції, але й у Бургундії⁵⁹ та

⁵⁹ Секстети срібних труб – досить популярний вид ансамблів серед європейських правителів в епоху пізнього середньовіччя та Відродження. Подібний сієнським трубачам статус мали їхні колеги в Бургундському дворі. Характеризуючи їх функції, В. Коельо та К. Полк зазначають: «Обов'язок трубачів, одягнутих у чудові лібреї та відмінно граючих на срібних інструментах, які були прикрашені бургундськими прапорами, полягав у тому, щоб забезпечити відповідний престижний ритуал. Як і у випадку з монархами та іншим найвищим дворянством, придворні трубачі передували своєму лорду у церемоніальних заходах, забезпечуючи фанфари на важливих урочистостях і святах і були направлені в різні міста, щоб озвучувати оголошення про важливі події та рішення. ... звуки труб стали одними з найпотужніших звукових символів високого статусу» [75, с. 20].

англійських графствах. В останніх, як і в Сієні, розрахунок було вказано в парному, дуетному варіанті. Розширення штатної кількості трубачів, в окремих випадках до дванадцяти й більше осіб, які фінансувались з державної казни, здійснювалось лише під час військових дій. В мирний час середня чисельність залишалась на рівні чотирьох-шести виконавців. При проведенні масових офіційних державних заходів додатково запрошувались трубачі з інших міських служб, які не входили до складу «корпусу трубачів».

Подібні церемоніальні функціональні обов'язки були характерні і для придворних трубачів, котрі обслуговували англійських монархів, про що свідчить Указ 1318 року, яким було передбачено наявність двох сурмачів короля. Вони служили разом з двома менестрелями і завжди супроводжували правителя під час поїздок та перебували у його розпорядженні. Проте королівський двір не обмежувався лише даним офіційним дуетом, крім нього впродовж XIV та XV століть на службі у монарха регулярно знаходилась додаткова група трубачів, а при необхідності і їх кількість могла бути збільшена за рахунок інших виконавців [142, с. 167]. Як зазначає Х.М. Джеффріс (H.M. Jeffries), до 1463-1465 рр. у Едварда IV було вісім трубачів, а у 1466 р. їх нараховувалось вже десять [110, с. 168].

Діяльність ансамблю придворних трубачів була пов'язана не тільки із святковими державно-церковними урочистостями, їх грою супроводжувались і похоронні процесії. Достатньо повне уявлення про масштабність траурного ритуалу передає гравюра «Королівський корпус трубачів на похоронах данського короля Фредеріка II у 1588 р.» (Мал. А. 2.7. Додаток А), на якій зображена колона з дванадцяти виконавців на трубі на чолі з литавристом, що крокують в скорботній ході. Всі інструменти, котрі в руках музикантів прикрашали барвисті штандарти, представляють собою натуральні труби однотипної конструкції, яка відома з трактатів С. Вірдунга [168] і М. Агріколи [54] як *feltrumer* та *felt trummet*.

Достатньо велика чисельність корпусу придворних трубачів данських правителів відома ще з часів правління Крістіана III (1503-1559), батька Фредеріка II, який був королем Данії протягом 1534-1559 рр. і Норвегії з 1537 до 1559 року. Його намагання створити кращу в Європі придворну капелу підтверджується документальними джерелами про замовлення у «хороших майстрів із Нюрнберга» партії музичних інструментів «найвищої якості та найбільш елегантного вигляду» [84, с. 7]. В листі від 15 травня 1555 р., крім дерев'яних духових і ударних інструментів вказується про потребу закупівлі 12-ти «німецьких» і 8-ми «італійських» труб, двох малих (альтових) тромбонів і одного кварт-тромбона (*Quartt Bussaune*), очевидно, басового. «Німецькі» труби⁶⁰ призначались для використання в церемоніях, як було зазначено раніше, а сфера вжитку «італійської» труби і литавр була більш широкою: як у військовій галузі, так і для «дугтя за столом», тобто в придворних ансамблях трубачів [84, с. 9]. Особлива вимога Крістіана III висувалась щодо «відмінної якості та елегантності» інструментів, які за цими показниками повинні були відповідати аналогічному інструментарію прусського герцога, котрі останній придбав у нюрнберзьких майстрів незадовго до замовлення данського правителя. Заявлена кількість інструментів, куди увійшли сімейства дерев'яних та ударних, була настільки значною, що їх виготовлення продовжувалось майже два роки – до 9 лютого 1557 р., що викликало різке невдоволення Крістіана III [там само].

Ще однією важливою сферою використання ансамблю трубачів та інших змішаних (мідних, дерев'яних та ударних) складів інструментальних гуртів залишався морський військовий та цивільний торговий флоту. На військово-морських галерах потреба в трубачах в основному була пов'язана з необхідністю виконання різноманітних сигналів. В одному із середньовічних документів 1383 р., які збереглись у венеційських архівах, адмірал флоту, характеризуючи військово-морські сили противника, вказує на певну

⁶⁰ «Німецькі» труби, як вказує П. Дауні, були північно-європейським аналогом церемоніальних прямих «довгих труб» (*trumbbe lunghe*), відомих у той час у Венеції та інших містах [84, с. 8].

невизначеність окремих інструментів і їх кількості. «Незрозуміло, – констатує він, – скільки й котрі з кораблів флоту використовували труби та [або] барабани» [59, с. 61]. Очевидно, що гучнозвучні труби залишались у складі інструментарію морських військових сигналістів для подачі команд та маневрування під час бою, в той час як ударні інструменти корегували необхідний ритм і темп веслування.

В цивільному флоті функції трубачів були більш розширеними, про що свідчать згадки очевидців. Описуючи свою подорож до Палестини, домініканський монах-літописець Фелікс Фабрі (Felix Fabri, 1441-1502), котрий двічі здійснював паломництво на Святу Землю (1479 і 1483 рр.), відзначав, що на судні «*Contarina*» четверо виконавців на звичайних натуральних та кулісних трубах «трубили замість суднового дзвона» початок і кінець трапези прочан [59, с. 62].

Окремі обов'язки трубачів цивільного морського флоту також описані італійським дипломатом і мандрівником Санто Браска (1444-1522), паломницька подорож якого проходила одночасно з Ф. Фабрі на галері «*Contarina*». В щоденникових записах італійця висвітлюються інші деталі колективного виконавства, на котрі не звернув увагу Ф. Фабрі. Зокрема, він вказує, що при заході судна в порти, де зупинялись для короткочасного відпочинку команда корабля і прочани, ансамбль гучномовних труб перед відплиттям своїми умовними сигналами закликав матросів та паломників повернутись на галеру [59, с. 62].

Суттєвим для розкриття власне музичного використання ансамблю трубачів є повідомлення С. Браски про їх участь у виконанні католицького гімну «*Ave maris stella*» (Радуйся, Зірко морська). У своїх нотатках він пише: «Недільний ранок 18 червня [1480], побачивши, що шторм припинився, ми відпливли і близько шостої години опинилися біля міста Лесна [Lesna] [тут] існує церква *Santa Maria delle Gracie*, де живуть монахи Святого Франциска, які надзвичайно вдячні всім матросам, на пожертвування котрих були зведені

всі новобудови. Через сильний вітер, який здійнявся, ми тут не зупинялись..., але коли знаходились навпроти сказаної церкви, привітали славу Діву звучанням труб та співом гімну «*Ave maris stella*» [курсив мій – В.С.] і після того зробили звичну жертву для монахинь цього міста» [там само].

Важливе місце у розвитку ансамблевої гри на мідних духових інструментах у морському флоті належить Венеції, чому в значній мірі сприяло її вигідне та безпечне географічне розташування між Заходом та Сходом. Вміло користуючись своїм геополітичним положенням, створивши потужний військовий та торговий флоти, Венеційська республіка протягом більше тисячоліття залишалась могутнім економічним, торговим та культурним центром на теренах сучасної Італії. Саме наявність масштабних військової та цивільної флотилій, які нараховували тисячі суден⁶¹ і вимагали комплектації їх відповідним персоналом трубачів та виконавців на інших інструментах, стала основною передумовою формування чисельного корпусу музикантів-виконавців на духових та ударних.

У середині XV століття в державному устрої Венеції, відомої ще як Сереніссіма (*Serenissima*), була започаткована реформа культурної політики, котра суттєво вплинула на розвиток музичного мистецтва міста і держави. Її сутність полягала у збільшенні загальної кількості музикантів-духовиків для офіційного супроводу дожа. В резолюції Сенату від 15 травня 1458 р. обґрунтовуються причини необхідності зміни кількісного складу музикантів міста і, зокрема, вказується: «Наші попередники для вшанування дожа та честі нашого міста забезпечили виділення щорічно 125 дукатів витрат на трубачів, щоб супроводжувати його Величність та наших найяскравіших Сеньйорів у встановлені дні, однак часто приходиться шукати піффарі та тромбони, які неможливо знайти, через те, що вони вийшли в море з нашими галерами...» [58, с. 2].

⁶¹ Тільки чисельність військово-морського флоту Венеції на початку XV століття, за оцінками дослідників, включала біля 3300 суден та 36 000 чоловік. Якщо враховувати, що, за твердженням А. Віеля (A. Wiel), «...малі судна мали двох трубачів, а на великих були труба, барабан і дві литаври» [174], то загальна кількість музикантів в даному випадку зростала до фантастичних цифр.

Вказаний документ дає досить повне уявлення про труднощі, які виникали у місті при формуванні ансамблів духових інструментів для забезпечення музичного супроводу урочистостей державного і міжнародного рівня. Пишність, частота і масштаби проведення світських і церковних церемоній владою Венеційської республіки не раз вражали європейців і досить детально були відтворені в уже згадуваних іконографічних артефактах та історіографічних джерелах. За оцінками історика Едварда Мьюіра, загальна кількість урочистих процесій, які проводились у Венеції протягом року, в кінці XVI століття часто сягала 86 днів [116, с. 57]. Можна зробити висновок, що святкові торжества в місті проходили приблизно раз на чотири дні. Такий надзвичайно напружений календар проведення державно-церковних і громадських церемоній та ходів в значній більшості забезпечувався постійно діючим ансамблем срібних труб дожа. Очевидно, що крім ансамблю трубачів також залучались виконавці на дерев'яних інструментах та тромбоністи (піффарі), котрі не знаходились офіційно на службі у місцевої влади, а запрошувались в залежності від необхідності. Однак дефіцит музикантів-духовиків, викликаний потребами військового і торгового флотів, змусив Сенат розглядати питання розширення кількості штатних виконавців на духових інструментах.

Безсумнівно, фанфарні функції, які були покладені на шість срібних труб ансамблю, забезпечували лише урочисту частину церемоній, що вважалась їх важливою складовою, а музично-художнє оформлення урочистостей покликані були створювати інші духові інструменти із більш розвиненими мелодичними можливостями.

Незважаючи на труднощі, викликані недостатньою наявністю музикантів-духовиків у Венеції та її околицях, в резолюції особливо акцентується увага на необхідність підбору висококваліфікованих виконавців, котрі, вступаючи на службу, «... будуть знаходитись під безпосереднім керівництвом дожа ... і членів Сенату» [58, с. 3]. Зрозуміло, що в даному

випадку мова йде не про здійснення художнього керівництва, а адміністративне управління. Але так, чи інакше, вказаний документ свідчить, наскільки важливе місце в державному устрої Венеційської республіки займали питання музичного-художнього забезпечення церемоніальних урочистостей у представницьких заходах на внутрішньодержавному та міжнародному рівнях.

Подібний принцип управління музично-церемоніальним корпусом виконавців на духових інструментах не є характерним лише для Венеційської республіки, аналогічна практика із окремими особливостями була притаманна і іншим містам-республікам Італії епохи пізнього середньовіччя та Відродження.

Розглянувши окремі іконографічні артефакти та історіографічні і документальні джерела епохи Відродження, можна зробити висновок, що в означений історичний період найбільшого поширення в церковно-світських церемоніях набули ансамблі прямих труб, серед яких пріоритет залишався за секстетом срібних інструментів. Вони одночасно вважались обов'язковим атрибутом урочистостей і сприймалися як символ державної влади. Порівняльний аналіз зображень інструментів та виконавців на картинах і гравюрах Дж Белліні, Л. Лотто, М. Пагана, Д. Франка, а також музейних експонатів свідчить, що конструкції прямих труб здебільшого відрізнялись розмірами. Серед них можна виділити інструменти, довжина яких була в півтора-два рази більшою за середній зріст виконавця і могла сягати від 170 до 340 см. Іншу групу представляють прямі труби, розміри котрих близькі росту людини (155-165 см). Ще один різновид представляли інструменти, довжина яких сягала від 114 до 116 см.

Таким чином, наявність різних за розмірами конструкцій дозволяла суттєво розширити загальний діапазон сімейства інструментів і створити «хор труб», який при збільшених складах ансамблю здатен був виконувати не тільки прості одноголосні сигнально-закличні фанфари, але й розвинуті

музичні побудови. Все це сприяло розвитку багатоголосної практики виконання як на технічно більш розвинених дерев'яних духових інструментах, так і на значно простіших конструкціях прямих труб.

2.3 Мідні духові інструменти в Біблії, церковних уставах і богослужіннях

Роль ансамблів мідних духових інструментів у західноєвропейській церковній музиці епох середньовіччя та Відродження залишається не визначеною. Музичною основою меси протягом всіх часів існування католицької церкви вважався і продовжує залишатись григоріанський спів⁶². Разом з тим, протягом віків точились гострі дискусії прихильників використання інструментального супроводу в богослужіннях і їх противників. Вони продовжувались донедавна, результатом чого стала поява рішення про можливість прямої участі в літургії, крім органа, і будь яких інших, зокрема й духових інструментів⁶³.

Однак, історичний аспект питання щодо використання інструментального супроводу у богослужінні потребує подальшого вивчення з огляду на наявність в минулому діаметрально протилежних поглядів. Непримиреним противником присутності у храмі всіх інструментів виступав Святий Ієронім (бл. 340-420), один із папських радників, перекладач тексту

⁶² Це положення зафіксовано у 116-ій статті догматичної конституції про Святу Літургію (*Sacrosanctum Concilium*), в котрій вказано: «Церква визнає григоріанський спів властивим для римської літургії, а тому, за рівності інших, він має посідати чільне місце в літургійних діях. З богослужінь аж ніяк не слід вилучати інших родів сакральної музики, зокрема поліфонічної, якщо вони відповідають духові літургійного діяння» [134].

⁶³ Лише у XX столітті на другому Вселенському Ватиканському Соборі (1962-1965) було досягнуто компромісу і прийнято важливе демократичне рішення, котре дозволяє за рішенням прихожан і згодою територіальної церковної влади застосовувати під час богослужіння, крім органа, й інші музичні інструменти. Зокрема у 120-ій статті догматичної конституції про Святу Літургію вказано: «В Латинській Церкві слід тримати у великій пошані орган як традиційний музичний інструмент, чие звучання спроможне надавати дивовижної краси церковним церемоніям і могутньо возносити уми до Бога і до всього вишнього. Щодо інших інструментів, то їх можна допускати в богопочитанні на розсуд і за згодою повноважної місцевої влади, ... якщо вони придатні або їх можна пристосувати для священного вжитку, якщо не суперечать гідності храму та якщо справді сприяють духовному зростанню вірних» (Розділі 6. Про священну музику) [134].

Біблії з грецької та гебрійської мов на тогочасну латинську. У своїх настановах Леті – дружині римського імператора Граціана, про виховання її дочки, він писав: «Нехай вона буде глухою до звуку органа і не знає навіть використання труби, ліри та кіфари»⁶⁴.

Зовсім інше ставлення до залучення музичних інструментів до церковної служби, як стверджує Р. Новотний, у XII столітті демонструє єпископ Етельред, описуючи богослужіння: «...Тим часом, звичайні люди, що стояли, тремтіли і були здивовані музичними інструментами, захоплюючись звучанням органів, шалмеїв, цимбалів та гармонією труб і корнетів»⁶⁵.

Офіційна позиція католицької церкви відносно використання музичних інструментів у літургії, яку виявляє аналіз документів ранніх Вселенських соборів, свідчить, що серед важливих проблем, які розглядались на II Ліонському (1274) та В'єннському (1311-1312) соборах, питання музично-інструментального супроводу богослужінь практично не порушувались. Основний указ, який в певній мірі регламентував не тільки використання музичних інструментів у літургії, але й вносив окремі поправки щодо спрощення багатоголосного церковного співу, було прийнято лише на Трентському соборі 17 вересня 1562 року. Однак правила, сформульовані в цьому документі, мають настільки узагальнений вигляд, що можуть «...стосуватись майже будь-якого зловживання в музиці Священної літургії» [134]. Детальне вивчення тексту указу, здійснене Р. Новотним, дало можливість досліднику прийти до висновку, що «Трентський собор не надав ні рекомендацій, ні висновків щодо використання або зловживання музичними інструментами в літургії. Швидше за все, ми можемо сказати, що, оскільки їх використання було добре відомим на цьому етапі історії, мовчання собору свідчить, що вони були прийняті» [там само].

⁶⁴ Migne, *Patrologia Latina*, XXII, 871. Cf. also St. Ambrose, *ibid.*, XIV, 751. Цит. за [134].

⁶⁵ Prynne, *Histriomastix* (London: 1633), цитує Р. Донгінгтон (R. Donington) у листі до редакції журналу *Galpin Society Journal*, XI (May 1958), 85. [134].

Зазначимо, що подібних обмежень відносно використання інструментів немає й у Святому Письмі. Навпаки, текст Біблії демонструє широкий спектр функціонального призначення останніх, від прославляння Всевишнього до проголошення Його Волі. Одним з перших на це вказує німецький священик Себастьян Вірдунг (Фіндурґ)⁶⁶, автор одного з найбільш ранніх трактатів про музичні інструменти⁶⁷: «...хвалити і славити Господа істинно, тобто з інструментами, і не одній людині, але всім віруючим, сказано у багатьох заповідях і посланнях» [13, с. 13]. Тексти 80-го та 150-го псалмів царя Давида містять перелік багатьох інструментів для прославляння Господа:

Хваліте Господа арфами та звучанням псалмів,
 Хваліте Його тромбонами (*Buccinate*)⁶⁸ і звучанням труб⁶⁹,
 Хваліте Його звуком трубним,
 Хваліте Його з псалтирем і арфами,
 Хваліте Його з литаврами і хором...

⁶⁶ С. Вірдунг (S. Virdung) (1495 – між 1511 та 1517) (в деяких джерелах – Себастьян Гроп (Grop), син Венцеля Гропа) (19 або 20. I. 1465, ймовірно, Амберг, Верхній Пфальц – місце смерті невідоме) – німецький музикант, теоретик, співак, композитор. Навчався в Гейдельберзькому університеті (ймовірно, з 1483 р.); з цього ж часу співав партію альту у Придворному хорі. В 1489 р. став священиком в Ленгенфельде, з 1500 р. служив капеланом в замку Штальберг.

⁶⁷ Трактат «*Musica getutscht...*» [168], повна назва якого в перекладі на українську мову виглядає наступним чином: «Музика, вивчена і коротко викладена Себастьяном Вірдунгом, священиком із Амберга, щоб навчитися перекладати будь-який записаний нотами наспів в табулатури трьох інструментів – органів, лютень і флейт», було видано в 1511 р. Праця, на відміну від інших подібних трактатів (М. Агрікола, М. Преторіус), була видана німецькою мовою і лише пізніше перекладена на латинь. Трактат Вірдунга вважається першим ілюстрованим виданням, в якому відображена більшість музичних інструментів, котрі використовувались професійними музикантами в XV-XVI ст. В подальшому «*Musica getutscht...*» стала основним джерелом для появи подібних інструментознавчих робіт М. Агріколи, М. Преторіуса та інших авторів. У 2004 р. трактат С. Вірдунга було перекладено і видано російською мовою [13].

⁶⁸ *Buccinate* приводиться в латинському варіанті псалмів. С. Вірдунг в німецькомовному перекладі трактує цей інструмент як *Busaune*, що в старонімецькій транскрипції близько до сучасної назви тромбона (*Posaune*). В ілюстраціях саме надпис «тромбон» поміщено під назвою *Busaune*. Зазначимо, що в сучасних виданнях на церковнослов'янській та українській мовах дані інструменти вказані як труби, сурми та флейти.

⁶⁹ В церковнослов'янському варіанті ці фрази приводяться в наступному вигляді:
 Приміте псалом и дадите тимпан, псалтирь красен с гусльми,
 Вострубите в новомесячии трубою, во благознаменитый день праздника вашего... (Пс. 80).

Українською мовою даний епізод перекладено так:
 Заспівайте пісню, і заграйте на бубні, на цитрі приємній із гуслами,
 Засурміть у сурму в новомісяччя, на повні в день нашого свята.

В дещо іншому контексті можна знайти ототожнення голосу Всевишнього із звуком труби в Одкровеннях Йоана Богослова: «... і перший голос, який я чув, як нібито трубу, що зі мною говорив...»⁷⁰.

Більш драматично звучить восьма глава «Одкровенень», в якій описано, як «... сім ангелів, які мали сім труб, приготувалися трубити», сповіщаючи страшні звістки про настання Божої кари⁷¹.

Надзвичайний трагізм Одкровенень Йоана Богослова в детальних тонкощах передав в своїй знаменитій серії «Апокаліпсис» (1496-1498)⁷² німецький художник і гравер Альбрехт Дюрер. В серії із п'ятнадцяти дерев'яних гравюр художник присвячує ангелам-трубачам ілюстрації до восьмої глави «Зняття сьомої печаті, перші чотири труби⁷³» та дев'ятої – «Чотири ангели смерті»⁷⁴. На першій зображено сім ангелів з прямими довгими трубами, чотири із яких грають на інструментах, подаючи зловісні звуки на землю, а інші держать їх вверх розтрубом (Мал. А. 2.8. Додаток А). На іншій гравюрі А. Дюрер у верхній частині відтворив Бога з чотирма трубами та шостого ангела-сурмача.

Однією з ілюстрацій біблійного сприйняття музичних інструментів у храмі є також й існуючі зразки церковної архітектури та іконографічні артефакти, на яких можна виявити зображення переважної більшості відомого духового інструментарію середньовіччя та Відродження. Серед чисельних ілюстрацій інструментів, необхідно виділити мідні духові: прямі, натуральні (S-подібні) і кулісні труби, тромбони та корнети. Наприклад, фреска Ф. Ліппі

⁷⁰ Біблія: Новий Заповіт. Одкровення Йоана Богослова. Глава 4.

⁷¹ «Перший ангел затрубив, і сталися град і вогонь, змішані з кров'ю, і впали на землю... Другий ангел затрубив, і ніби велика гора, палаюча вогнем, упала в море; Третій ангел затрубив, і впала з неба велика зірка, що палала подібно до світильника ... Четвертий ангел затрубив, і уражена була третя частина сонця і третя частина місяця, і третя частина зірок ...» (Глава 8). «П'ятий ангел затрубив, і я побачив зірку, що впала з неба на землю, і дано було їй ключ від колодязя безодні ... Шостий ангел затрубив, і я почув один голос від чотирьох рогів золотого жертовника, який стояв перед Богом ...» (Глава 9). «В ті дні, коли проголосить сьомий ангел, коли він затрубить, звершиться тайна Божа...» (Глава 10. Одкровення Йоана Богослова).

⁷² Одкровення Йоана Богослова з ілюстраціями А. Дюрера вперше були опубліковані в 1498 році у Нюрнберзі латинською і німецькою мовами. У 1511 р. вийшло друге видання, котре Дюрер доповнив ще однією гравюрою для фронтиспису.

⁷³ В німецькомовному виданні вказано тромбони (*Posaunen*).

⁷⁴ На відміну від російського та англійського варіантів назви гравюри, в німецькій транскрипції вона подається в іншому вигляді: «Шоста труба: чотири ангели помсти та вершники Бога».

«Успіння Богородиці» (1488-1493) з каплиці базиліки Свята Марія над Мінервою у Римі містить фігури ангелів-музикантів з прямою трубою, тромбоном, шалмеями, дзвіночками та іншими інструментами (Мал. А. 2.9. Додаток А).

Ще більш барвисто змальовує ангелів-інструменталістів та співаків, оточуючих Богородицю, Жорже Афонсу (Jorge Afonso, 1470-1540) на вівтарі монастиря Божої Матері в Лісабоні (1515) (Мал. А. 2.10. Додаток А). Серед цілого оркестру ангелів чітко вирізняються виконавці на трубах, тромбонах, корнетах, шалмеях, поздовжніх флейтах та інших струнно-щипкових інструментах, котрі разом з хористами прославляють Богородицю своєю грою і співом.

Зображення ангелів-виконавців на мідних духових інструментах рельєфно викарбувані в скульптурних фігурах багатьох соборів. Постаць самотнього ангела-тромбоніста у внутрішньому убранстві каплиці замку німецького містечка Целе, датована 1566 р., можливо, є однією з найдавніших серед подібних витворів. Більш пізні оздоблення П. Шпрінгом (P. Spring) вівтаря в церкві Святого Августина (1592-1601) включає в себе скульптуру ансамблю ангелів, серед яких, разом із виконавцями на струнно-щипкових інструментах, знаходяться ангели з тромбоном та корнетом у руках.

Таким чином, вказані біблійні уривки, псалми, писання святих, іконографічні артефакти демонструють, що ніякої перестороги для віддання хвали Господу з використанням музичних інструментів і, зокрема, мідних духових, в католицькій церкві не існувало. Однак відсутність конкретики в указі Трентського собору і вільна трактовка заповідей Святого Письма дали можливість територіальним єпархіям і окремим кардиналам встановлювати на власний розсуд правила обмеження використання музичних інструментів у церковній службі. Тому згодом після Вселенського собору місцевий Міланський собор у 1565 р. під керівництвом радикального реформатора,

молодого кардинала Карло Борромео (1538-1584), постановив: «Тільки один орган має місце в церкві, виключаються флейти, горни та інші інструменти»⁷⁵.

Менш суворішими, у порівнянні з міланським декретом, виглядають правила іншого провінційного Равеннського собору (1568), які давали можливість єпископу «в залежності від обставин, часу і місця», обачливо вирішувати необхідність використання інших, крім органа, музичних інструментів, які здаються йому «хорошими і відповідають релігії» [134].

Вище наведені документи вказують на суттєві розбіжності і протиріччя не тільки між канонічними постулатами вищої церковної влади і їх трактовкою місцевими єпископатами, але й ігнорування ними окремих заповідей Святого Письма. Все це давало широкий простір регіональним церковним органам і безпосередньо вищим територіальним церковним служителям формувати власну політику відносно музичного супроводу літургії. Тому часто можливість використання інструментів в церковній службі в значній мірі залежала від особистих музичних уподобань архієпископа або кардинала. Значний вплив на рішення регіональної церковної влади мали і суспільно-громадська думка щодо моральності поведінки музикантів-духовиків, спосіб життя яких не тільки не завжди відповідав Божим заповідям, але й часто виходив за рамки загальноприйнятних норм світської культури поведіння⁷⁶. Саме цими причинами пояснюються факти неоднозначного ставлення церковних громад до виконавців на духових інструментах і різний рівень використання останніх у літургії в окремо взятому регіоні.

Як зазначають В. Коельо та К. Полк, окремі послаблення щодо можливості застосування в церковних службах інших інструментів, крім

⁷⁵ Mansi, Sacrorum Concilliorum nova et amplissima collectio (Paris: Hubert Welter, 1902), XXIV, p. 57. Цит. за Новотний Р. [134].

⁷⁶ Досить негативну характеристику музикантам-цеховикам середньовічного міста дає Г.Й. Мозер, котрий зазначає, «... в середовищі дударів, як доводять майже всі документи, панувало безпутне життя: пияцтво, бійки, розпуста, лайка весь час приводили до конфліктів з вищим начальством, і, наприклад, нюрнберзькі міські дударі під час Гасслера були так ліниві на репетиції, що повинні були займатися під наглядом досвідченого в музиці члена муніципальної ради в приміщенні магістрату, щоб не осоромити магістрат на святах перед приїжджими гостями» [264, с. 38].

органу, відбуваються після 1470 р., а їх появу в літургії дослідники пов'язують з початком XVI століття⁷⁷ [75, с. 37]. Однак ці приклади в значній мірі залежали від взаємовідносин між служителями церкви і місцевою владою⁷⁸.

Як свідчать достатньо чисельні іконографічні артефакти XV-XVI століть, участь у релігійних церемоніях розширених ансамблів мідних духових інструментів, а іноді й цілих оркестрів, була пов'язана із визначними подіями церковного життя та відбувалась переважно за межами храму. Прикладом тому є вже згадувана картина «Хресний хід на площі Сан-Марко» Дж. Белліні та ксилографія «Хресний хід на площі Святого Марка у Вербну неділю» М. Пагана. Їх назви і сюжет дають чітке представлення про участь в урочистому святкуванні багатьох релігійних свят ансамблю срібних труб, котрий при наявності змішаного ансамблю піфарі використовувався як окрема виконавська одиниця. Разом з тим, вказані джерела підтверджують тільки його присутність в ході процесії, котра проходила на площі Святого Марка у Венеції, тобто поза стінами храму, а питання участі мідних духових інструментів безпосередньо у богослужінні залишається відкритим.

Серед нечисленних доказів залучення різних інструментів до супроводу хорового церковного співу слід привести повідомлення венеційського сенатора і літописця Доменіко Маліпієро (D. Malipiero, 1428–1515), який, описуючи голод, котрий панував у місті влітку 1495 року, згадує про свято на борошняному складі церкви Святого Марка і «урочисту месу Святого Духа з трубами та піфарі», відслужену у храмі [59, с. 66]. Також відомо про

⁷⁷ Р. Новотний (R. Novotny) у своїй статті «Інструментальна музика в літургії» (*Instrumental Music and the Liturgy*) [134], яка була опублікована значно раніше монографії В. Коельо та К. Полка, приводить факти більш давнього використання мідних духових інструментів в церковних богослужіннях. Зокрема він пише, що «...труби та кларіони (різновид високої труби) зіграли в церкві в Генті у 1386 році після проповіді Філіпа Бургундського, а ансамбль органів і труб грав на процесії в соборі Паризької Богоматері, коли англійський король знаходився з візитом у Парижі 1424 року» [там само].

⁷⁸ Прикладом досить ліберального ставлення до можливості залучення мідних духових інструментів можна вважати Венецію, зокрема базиліку Святого Марка. Іншим храмом, в якому могли звучати труби, вважався паризький собор Нотр-Дам часів правління Франціска I, придворні музиканти якого повсюдно супроводжували його. Навіть у стінах самого собору Паризької Богоматері «...фанфари повинні були сигналізувати про його прибуття та закінчення візиту. Він був абсолютним монархом. Ніякі канони собору або церковної ради не могли перечити його бажанням. Він навіть наказав знести внутрішню стіну кафедрального собору, щоб збільшити кількість гостей під час візитів. Собор повинен був терпіти інструменталістів Франціска і його наступників у XVI столітті» [108, с. 91].

використання труб і в інших богослужіннях, більш радісних за обставинами. Історик та хронікер Марин Сануто (Marino Sanuto, 1466-1536), розкриваючи у своїх записах подробиці вінчання представників знатних венеційських династій А. Паскуаліго та Дж. Морозіні, сповіщає, що церемонія відбулася «з трубами та піфарі в церкві [...], яка не проводилася протягом багатьох років, а замість цього багато з тих, хто відступив, одружувався в церкві в тиші, але з трубами і піфарі – справжній і добрий старий спосіб» [там само].

В обох випадках мова йде про використання двох різних за складами ансамблів: однорідного трубного і змішаного складу з дерев'яними та мідними духовими інструментами. Свідчення очевидця події щодо звернення до «старих добрих» традицій є вагомим доказом їх використання у церковному богослужінні.

Наочним підтвердженням участі двох різних видів ансамблів духових інструментів в папських месмах є фреска італійського живописця Пінтуріккіо (Pinturicchio, 1454-1513) «Коронація папи Пія III» (1509)⁷⁹, яка знаходиться в Сієнському соборі (Мал. А. 2.11. Додаток А). На ній зображено два ансамблі – прямих труб і піффарі (шалмеї з тромбоном), кожний із яких супроводжує антифонне виконання двома папськими хорами частини меси «Тебе, Бога, хвалимо» (*Te Deum*).

Як зазначає авторитетний американський дослідник і музикант, автор 13-ти томної «Історії і літератури для духового оркестру та ансамблю духових інструментів» (*History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*) Д. Уїтвелл (D. Whitwell), вже на початку XV ст. (близько 1414-1418 pp.) Папу Римського супроводжував ансамбль шалмеїв та тромбонів, який грав у «дикому дисонансі» [172, с. 81]. Така оцінка сучасників гри музикантів папського престолу свідчить, що і на такому високому представницькому рівні могли виникати проблеми, пов'язані з виконавською недосконалістю гри музикантів.

⁷⁹ На фресці зафіксована коронація папи Пія III, яка відбулася 8 жовтня 1503 року.

Однією з найперших письмових згадок про участь духових інструментів і, безпосередньо, тромбонів в літургії, історик з університету Нью-Гемпшира К. Полк називає повідомлення, датоване 1503 р., в якому вказується, що в каплиці Максиміліана (Інсбрук) під час проведення богослужіння «...сакбути короля [saqueboes du Roy]⁸⁰ почали і послідовно грали «Спасибі Тобі, Боже» (*Deo gratias*) і «З миром вийдемо» (*Ite missa est*), а хористи монсеньйора [Філіпа] співали «Приношення дарів» (*Offertorium*)» [138, с. 55; 137, с. 224].

Детальне вивчення архівних документів італійської Сієни Франком Д'Аконне дозволило йому глибоко проаналізувати і розкрити весь спектр обов'язків членів ансамблю трубачів міста, одного з найбільш ранніх на теренах Італії. Серед численних та різноманітних функцій, котрі доводилось виконувати сієнським музикантам, вказуються не тільки їх участь в церковно-світських процесіях, але й гра у відкритих богослужіннях на знаменитій Пьяцца дель Кампо⁸¹ та безпосередньо в месях у соборі [80]. Зокрема зазначається, що «...протягом п'ятнадцяти днів до Успіння Богородиці трубачі грали на щоденній літургії у відкритій каплиці в Кампо та на месі у соборі» [115, гл. 4.1].

Документальні підтвердження існування інструментальних капел з «гучними» духовими інструментами в кафедральних соборах сімнадцяти іспанських міст ми знаходимо також у дослідженні американського вченого К. Крайтнера (К. Kreitner). Спираючись на значну кількість зібраної інформації в іспанських періодичних виданнях, хроніках місцевих соборів та інших джерелах, він приходить до висновку, що у XVI столітті використання інструменталістів «для прикраси музики церковних служб не було ніякою рідкістю» [112, с. 532]. Одним із перших міст Іспанії, яке вирішило створити постійний ансамбль «гучних менестрелів, тромбонів [сакбутів] і шалмеїв, щоб використовувати їх в найважливіших святах і процесіях, які здійснює церква»,

⁸⁰ Старофранцузька назва тромбона.

⁸¹ Пьяцца дель Кампо – одна з найдавніших площ історичного центру Сієни, відома ще з часів середньовіччя. Славиться за свою красу та архітектурну цілісність.

була Севілья, в якій у 1526 році було засновано постійно діючий квінтет шалмеїв з двома тромбонами [112, с. 537]. Участь ансамблю у церковних службах і місце його розміщення у храмі під час проведення великих святкових богослужінь були досить чітко розписані. В одному із існуючих циркулярів зазначається: «У ці свята, перш ніж починається перша вечірня, вони [музиканти ансамблю] повинні грати мотети; потім їхня гра чергується з органом і співаками в першому і останньому псалмі; також вони грають перший і останній вірш гімну і те ж саме в Магніфікаті і *Deo gratias* (Спасибі Тобі, Боже). Під час процесії музиканти повинні грати на виході з хору, на трьох кутах монастиря та перед *de Nuestra Señora del Dado* (ікона Богородиці); і те ж саме, коли процесія входить до хору. В месі вони грають першу і останню *Kyrie* (Господи, помилуй), в *Offertorium* (Приношення дарів), під час прийняття Тіла Христового, і в *Deo gratias* (Спасибі Тобі, Боже). На другій вечірній слідує такий ж порядок, як у першій, крім чергування псалмів» [112, с. 542].

Вказаний сценарій участі ансамблю «гучної музики» дає досить повне уявлення про його роль і функції під час проведення церковних богослужінь. Використання духових інструментів в кульмінаційних вершинах вечірні і месі було спрямоване не тільки на підтримку співу хору, на що часто вказують сучасні дослідники, але й на створення особливого духовного та емоційного піднесення під час богослужіння.

Слід зазначити, що музиканти севільського собору були професійними виконавцями і, як свідчать архівні документи, крім досконалого володіння грою на одному або декількох інструментах та відмінними навичками гри на слух, вміли читати ноти. Це важливе вміння не часто зустрічалось серед музикантів-духовиків. Тому на прохання членів ансамблю церквою Севільї у 1560-1580 роки були придбані ноти, серед яких – нотна збірка мес (1572) Франсіско Герреро (1528-1599), одного з найбільш значних авторів церковної музики іспанського Ренесансу [108, с. 14]. Також у 1587 р. церква придбала

видання мотетів з анотаціями для хору іншого видатного іспанського композитора і органіста епохи Контрреформації Т.Л. де Вікторії (бл.1548-1611). Більш пізню купівлю нот для хору Д. Гаєн пояснює стандартною практикою, котра існувала не тільки у Севільї, а й у будь-якому іншому місці, коли всі нові нотні записи отримували спершу музиканти ансамблю, котрі «вибирали і копіювали музику для власного користування, а потім відправляли оригінал співакам» [там само]. Отримані ноти, на його думку, також могли копіюватись і продаватись музикантам інших храмів.

Використання нотного матеріалу для найбільш поширених змішаних складів ансамблів мідних і дерев'яних духових інструментів значно спрощувало виконання чотири-шестиголосних поліфонічних творів, які супроводжували церковні служби. Тому, запрошуючи музикантів, севільські священнослужителі конкретизують свої вимоги таким чином: «...щоб в цю церкву було прийнято п'ять гучних менестрелів: три шалмеї і два тромбони, які вправні у своєму мистецтві, щоб служити в цій церкві ... » [112, с. 539].

Музичний матеріал, який використовували ансамблі у церковних службах, переважно являв собою дублювання вокальних партій церковного хору. Підтвердженням цієї поширеної практики в деякій мірі можна вважати ілюстрацію із трактату Германа Фінка⁸² (Мал. А. 1.12. Додаток А), на якій ансамбль духових інструментів у складі кулісної труби і двох інструментів, за формою близьких до крумгорнів, супроводжує спів церковного хору. На малюнку художник, намагаючись передати особливості виконання, загострює увагу на нотах, розміщених на пульті, зображаючи їх в збільшеному форматі (у співвідношенні з учасниками хору), на котрих досить чітко виписані назви партій хорової партитури – дискант, альт, тенор і бас. Погляди

⁸² «Музична практика...» (1556) [91] – трактат німецького теоретика, композитора, вчителя та органіста Германа Фінка (Н. Finken, 1527-1558), внучатого племінника відомого композитора Генріха Фінка (1444?-1527). У 1545 році він навчався в магістратурі Віттенберзького університету, де в 1554 році став учителем музики. Через три роки був призначений органістом у Віттенберзі. Г. Фінк автор фундаментального трактату «*Practica musica...*» та мотетів, які писав для вінчань поважних осіб.

інструменталістів та значної частини співаків хору кантор намагається спрямувати на піюітр та нотний текст.

Певні труднощі виникають з ідентифікацією складу інструментів ансамблю, представлених на малюнку. Якщо конструкція кулісної труби не викликає сумнівів, то зображення інструментів двох виконавців, котрі знаходяться на задньому плані, в окремих деталях не співпадають з формою крумгорнів. При порівнянні з ілюстраціями трактатів «*Musica getutscht...*» С. Вірдунга та «*Musica instrumentalis deutsch...*» М. Агріколи [168, с. 19; 54, с. 21], які було видано відповідно у 1511 та 1529 рр., значно раніше «Музичної практики...» Г. Фінка⁸³, вони мають суттєві відмінності з крумгорном, котрий належить до дерев'яних духових інструментів з подвійним язичком. У крумгорна тростина розміщувалась у спеціальній мундштучній камері, діаметр якої був більший за діаметр основного корпусу інструмента, через що мундштучна частина з камерою виглядала більш широкою відносно основного корпусу інструмента [54, с. 21]. Також діаметр розтруба крумгорна залишався практично однаковим за розмірами з корпусом. На ілюстрації титульної сторінки трактату Г. Фінка [91, с. X] ми спостерігаємо інструмент із значно розширеним розтрубом і відсутньою в мундштучній частині більш широкою за корпус капсули із тростиною, що ставить під сумнів питання про належність зазначених інструментів до групи дерев'яних духових. Зовнішній вигляд інструментів свідчить, що вони, скоріше за все, входили до групи мідних мундштучних інструментів, які мали узагальнену назву «вигнутий ріг» або «вигнута труба» (*bent horns, bent trumpet*) і за формою нагадували зменшену конструкцію етруссько-римського літууса (*lituus*).

В трактаті Г. Фінка інструментарій докладно не аналізується, автор в загальному огляді лише вказує на наявність чотирьох видів духових інструментів – флейти, букцини, труби і корну (*flatu, ut buccine, tube, cornua*),

⁸³ Трактати Г. Фінка та М. Агріколи було видано в одному і тому ж самому віттенбергському видавництві Г. Рхави (Georgii Rhaw), тільки перша редакція дослідження М. Агріколи вийшла з друку на 27 років раніше.

котрі сприймаються як окремі групи сімейств, так як назви подаються у множині. Більш широко висвітлені питання належного виконання ансамблевої поліфонії, зокрема, Г. Фінк наголошує, що співакам необхідно підтримувати чистоту інтонації та дотримуватись звукового балансу в ансамблевому звучанні. Важливо, що він не виключає динамічного виділення імітаційних побудов в окремих голосах, котрі, на його думку, в подібних випадках повинні звучати голосніше, ніж інші. Також автор на матеріалі власного чотириголосного мотету пояснює особливості виконання прикрас (*coloraturae*). «Виконання колоратури, – пише Фінк, – вимагає особливої майстерності і смаку. Багато хто вважає, що прикраси необхідні басу, інші – дисканту. Правда, на мій погляд, всі голоси можуть використовувати колоратури, але не постійно, а у встановлених місцях, і не всі одночасно» [91, с. 343].

Іншим іконографічним підтвердженням використання ансамблю мідних і мундштучних дерев'яних інструментів слід назвати гравюру нідерландського гравера, графіка і маляра Ф. Галле (Ph. Galle, 1537-1612), створену на основі картини італійського художника Джованні Страдано (G. Stradano, 1523-1605) у 1595 р. (Мал. А. 2.13. Додаток А). На гравюрі надзвичайно чітко зафіксовано святкове богослужіння в храмі. Біля високо встановленого пульта з нотами художник змальовує співаків хору та музикантів, котрі грають на духових інструментах. Чіткість зображення інструментів і виконавців дозволяє встановити склад ансамблю, котрий приймає участь у месі. За наявними ознаками на передньому плані гравюри знаходяться два тромбоністи, виконавець на корнеті та музикант, який грає на рогоподібному інструменті. Важливим доповненням для візуалізації складу ансамблю є надпис в нижній частині гравюри, в котрому приводиться наступний текст: «Люди вдосконалюють небесне поклоніння мелодійним мистецтвом і прикрашають богослужіння піснею. Горни наповнюють священну частину храму багатьма

солодкими тонами; фістула⁸⁴ гармонійно грає з етруською трубою ...» [132, с. 10].

В наведеному тексті автор вживає узагальнені назви духових інструментів, але у вказаному підпису виявляється невідповідність їх назв тій термінології, котра існувала на час створення гравюри (1595). У виданих трактатах С. Вірдунга (1511) та М. Агріколи (1528) зображені на гравюрі Ф. Галле тромбони та корнет і в першому, і в другому випадках позначаються як *busaune* та *zincken*, а не горн і фістула. Також дещо сумнівною виявляється ідентифікація інструмента під назвою «етруська труба». При детальному вивченні збільшеного малюнка можна виявити його схожість із теноровим корнетом, який відрізнявся від меншого за розмірами та вищого за теситурою вигнутого корнета, на котрому грає зображений на передньому плані виконавець, своїми міцними габаритами та нижчим на квінту звучанням.

Разом з тим, не зважаючи на перелічені неточності та використання автором у супроводжувальному тексті узагальнених назв⁸⁵, порівняння зображень і форми інструментів з їх описом дозволяє зробити висновок щодо різновиду ансамблю, котрий супроводжує богослужіння в храмі. Він представляє собою квартет мундштучних інструментів у складі двох тромбонів, вигнутого дискантового та тенорового корнетів. У вказаній групі лише корнети (цинки) виготовлялись із дерева, але одними з причин їх включення до групи мідних мундштучних інструмента були наявність чашоподібних мундштуків і часте використання в ансамблях із тромбонами та трубами. Відповідна практика є характерною не тільки для сучасної класифікації духових інструментів, вона була відома ще на початку XVII ст. В інструментальній частині фундаментального трактату «*Syntagma musicum*» (Устрій музики), який було видано у 1619 р., німецький теоретик, композитор

⁸⁴ Судячи із зображення на картині, автор тексту фістулою називає корнет, відомий ще як цинк. Латинський термін *fistula* часто вживався у середовищі не музикантів як узагальнена назва різних за конструкцією духових інструментів – поздовжньої і поперечної флейти, шалмея і, в тому числі, корнета.

⁸⁵ Узагальнені назви «труба», «флейта», «авлос» та інші досить часто вживались авторами, не обізнаними з духовим інструментарієм, не до конкретного, а взагалі до будь-якого духового інструменту.

і органіст М. Преторіус демонструє весь консорт із чотирьох різновидів цинків разом із сімейством тромбонів, натуральною металевою і прямою дерев'яною трубами та мисливським ріжком (Мал. А. 2.14. Додаток А). Таким чином він підтверджує, що визначальним критерієм даної класифікації виступає не матеріал виготовлення інструмента, а спосіб звукоутворення.

Зазначимо, що поява конsortу, точніше повного конsortу, в групу якого входило від трьох до восьми однорідних інструментів різних строїв та теситури, стала важливим фактором у формуванні однотипних інструментальних складів ансамблів, котрі групувались за принципом багатоголосних хорових партитур. Ансамблі поздовжніх флейт, сімейств язичкових інструментів (шалмеї, бомбарди, поммери), корнетів, труб, тромбонів – це надзвичайно поширені склади, котрі набувають популярності у XV-XVI століттях, підтвердження чому ми знаходимо в чисельних іконографічних артефактах і окремих трактатах означеного періоду. Перевагою таких ансамблів була не тільки гомогенність їх звучання, але й можливість виконувати хоровий репертуар, котрий за чисельністю значно переважав власне інструментальний.

Серед інструментів мідної і мундштучної групи виділялись тріо і квартети тромбонів, ансамблі різновидів натуральних і кулісних труб та сімейства корнетів. Останні за технічними і мелодичними можливостями значно випереджали своїх менш рухливих родичів (тромбонів, труб), але у компанії з ними представляли досить співзвучний, з точки зору тембрової однорідності, ансамбль. В цьому відношенні використання значно м'якшого за звучанням корнета, замість різкого, крикливого за тембром шалмея, сприяло створенню більш гомогенного середовища. Як наслідок, в процесі формування кваліфікованих виконавців-корнетистів проходить поступова переорієнтація міських музикантів (піффарі, штаттпфейферів) на нові види інструментів і включення їх до складу ансамблів.

Як стверджують Дж. Курцман, Л. М. Колдау та К. Полк, корнети з'являються в духових ансамблях у другій половині XV століття, «... а до початку XVI століття, як більш м'які інструменти, вони почали замінювати шалмей, особливо в приміщеннях, ... у виступах зі співаками. До початку XVII століття корнети в таких ансамблях вважались кращими інструментами високої теситури» [115, гл. 3.4].

Безумовно, це не означало повну відмову від змішаних ансамблів тромбонів із шалмеями та бомбардами, котрі продовжували існувати, однак поступово звужувало сферу їх використання, одночасно збільшуючи можливості для популяризації і розвитку темброво-однорідних складів корнетів з тромбонами. Саме така конфігурація ансамблю – два корнети та два тромбони зафіксована під час богослужіння в храмі на гравюрі Ф. Галле. Вони могли включати й іншу кількість виконавців, зокрема, два корнети та три тромбони⁸⁶, що підтверджується наявними іконографічними джерелами (Мал. А. 1.13. Додаток А).

Особливої уваги в цьому сенсі заслуговує раніше згадуване мідне тріо, а згодом, квартет венеційського собору Святого Марка, засновані Дж. Казою. Колектив, який дав поштовх творчим експериментам Андреа та Джовані Габріелі, став площадкою для пошуку нових виражальних засобів гри на мідних мундштучних інструментах і суттєво вплинув на розвиток ансамблевого мистецтва в цілому.

У процесі формування кількісного і якісного складу ансамблю визначальну роль відігравали питання фінансового-економічного забезпечення колективу та наявності кваліфікованих музикантів. Утримання повноцінного складу квартету або квінтету мідних духових інструментів на постійній основі могли дозволити собі лише кафедральні собори великих парафій, а також ті церкви, котрі мали у своєму розпорядженні школи. Не дивлячись на те, що

⁸⁶ Д. Гасн повідомляє й про інші види ансамблю мідних духових інструментів, вказуючи, що інструментальний склад міських музикантів Болоньї визначали чотири корнети, які прийшли на заміну шалмеям, та чотири тромбони [106].

перевага в них надавалась церковному хоровому співу, в окремих із них хористи навчались грі на музичних інструментах. В історії венеційської базиліки Святого Марка в кінці XV і на початку XVI століть існувала практика використання виконавців хору в якості музикантів-інструменталістів, «...тому, якщо це було необхідно, замість того, щоб виконувати частину вокально, вони могли також грати на інструментах» [60]. Проте, в більшості випадків у храмах, де були відсутні умови постійного утримання інструменталістів, для проведення святкових богослужінь і процесій вони запрошувались із ансамблю придворних трубачів або гільдій міських музикантів. Подібна практика була поширена як серед малих, так і у великих церковних парафіях по всій Європі.

В цілому, підводячи підсумки використання ансамблів мідних духових інструментів в церковних процесіях і богослужіннях, зазначимо, що їх участь в значній мірі залежала від багатьох як об'єктивних, так і суб'єктивних чинників: рівня регламентації інструментального супроводу літургії в регіональних церковних уставах, стану взаємовідносин між місцевою світською владою та духовенством і навіть характеру музичних уподобань архієпископа. Всі ці фактори суттєво впливали на процес використання мідних духових інструментів як в навколоцерковному середовищі поза межами храму (святкові процесії, хресні ходи), так і безпосередньо в рамках літургійного богослужіння. Саме ці причини стали визначальними у територіальній нерівномірності розповсюдження мідних ансамблів у церковній музиці не тільки різних країн Європи, але й окремих регіонів однієї держави.

2.4 Позацерковне виконавство ансамблів мідних духових у Венеційській республіці

Як зазначалось, Венеція протягом тисячоліття залишалась одним із найзаможніших міст Європи, розвиток музичного мистецтва в якому був на

найвищому щаблі. Особливе місце в музично-виконавській інфраструктурі міста-республіки належало співакам та інструменталістам капели базиліки Святого Марка, серед яких виділявся брас-квартет.

Служба музикантів мідного ансамблю собору у внутрішньоцерковних богослужіннях, на відміну від співаків хору, обмежувалась лише літургіями у дні найбільш важливих церковних свят (Різдво, Великдень, Свята Трійця та ін.). У зв'язку з тим і заробітна плата інструменталістів, крім органіста, була нижчою, так як залежала від кількості служб, в яких вони безпосередньо приймали участь. Досить жорсткі правила існували щодо прогулів, котрі карались високими штрафами, особливо за відсутність у великих святкових богослужіннях⁸⁷.

Разом з тим, виконавська діяльність інструменталістів ансамблю венеційської базиліки Святого Марка залишалась достатньо насиченою і виходила за рамки участі лише у святкових літургіях та багаточисленних церковно-державних церемоніях. Майже з самого початку заснування (1568) церковного брас-тріо, практично через рік, Дж. Каза разом із братами-тромбоністами одночасно був залучений і до групи *pifferi* венеційського дожа, кількість членів якої в різні періоди коливалась від чотирьох до шести музикантів-духовиків.

Ансамбль *pifferi* дожа був ансамблем гучної музики, до якого на ранніх етапах входили шалмеї, бомбарди та тромбони⁸⁸. З появою корнета проходить поступовий процес витіснення язичкових інструментів і переорієнтація на мундштучні види. Вірогідність того, що до двох тромбонів та корнета братів Каза приєдналися аналогічні інструменти, є достатньо великою, адже в такий спосіб можна було досягти тембрової однорідності звучання ансамблю, що є однією із важливих переваг колективного музикування.

⁸⁷ В епоху К. Монтеверді штрафи складали 2 дукати за відсутність на богослужінні у великий святковий день, 1 дукат за відсутність у процесії та двадцять частину річної платні музиканта в інших випадках. Відвідування контролювались спеціально призначеним інспектором «присяжним адвокатом», який за прогули призначав і збирав штрафи [153, с. 6].

⁸⁸ Такий склад групи піффарі дожа підтверджується зображенням на картині Дж. Белліні «Процесія на площі Сан-Марко» (Мал. А. 2.1. Додаток А).

У встановленому списку музикантів придворного ансамблю, до складу якого крім Джироламо, Джовані та Ніколо Казів, входили Паоло і Франческо Лауді, прізвище шостого виконавця не вдалось ідентифікувати, тому дослідниця Е. Сельфрідж-Фільд вказує лише його ім'я – Ніколо [153, с. 347]. До того ж вона обмежується тільки персоналіями і не перелічує інструменти, на яких грали виконавці, що робить картину інструментального складу ансамблю неповною.

Враховуючи те, що основними інструментами, якими володіли брати Каза, були корнет, тромбон і бас-тромбон, постає питання щодо професійної спеціалізації інших виконавців. Згідно стислої інформації щодо окремих епізодів творчої діяльності Франческо Лауді, розміщеної в короткій замітці у «Біографічно-бібліографічному лексиконі музикантів та музикознавців...» Р. Айтнера [87], вказується, що за матеріалами архівних документів Франческо Лауді з 1572 до 1575 р. був тромбоністом у придворному оркестрі в Мюнхені.

В цьому колективі разом з ним в той час працювали й інші тромбоністи: Джованні, Марко та Ніколо Лауді [87, с. 74]. Порівняння їх імен і прізвищ зі списком виконавців *pifferi* дожа дозволяє Е. Сельфрідж-Фільд зробити припущення, що музикантом з іменем Ніколо міг бути Ніколо Лауді, з яким Франческо Лауді разом грав у баварському придворному оркестрі у 1572-1575 рр., однак переконливих підтверджень даної гіпотезі встановити не вдалось.

Ще одне питання, яке вимагає більш детального уточнення, стосується визначення колективу, який представляв Дж. Каза з колегами в обов'язкових концертах на центральній площі Венеції, яка вважалась «центром політичної географії міської влади і серцем його обрядового та ритуального життя»⁸⁹

⁸⁹ Площа Святого Марка була не тільки місцем проведення церковно-державних церемоній, але й представляла собою важливу площадку для широкого кола суспільних дискусій, «які в рамках постійної пізнавальної риторики об'єднували громадянські та релігійні цінності» [150, с. 128]. За словами професора К. Шільц (K. Schiltz), «як театральна сцена для здійснення державних обрядів, площа була також надзвичайно емоційно зарядженим простором, ареною для колективних заходів різних видів. У межах цього одного суцільного простору були представлені й скоординовані для всіх різні аспекти венеційського суспільства, від його влади та бюрократії до комерційного життя, яскраво

[150, с. 128]. У XVI столітті на площі перед однойменним собором щоденно відбувався концерт тривалістю не менше години [65, с. 58]. З цього приводу Дж. К. Бетлі висловлюється досить однозначно, вказуючи, що ці обов'язки були покладені на ансамбль *pifferi* дожа [65, с. 58], з яким Дж. Каза співпрацював як корнетист. Його функції як організатора і керівника постійно діючого ансамблю мідних інструментів собору Святого Марка полягали у «виконанні концертів у органному лофті в основні святкові дні» [56] і, безумовно, супровід масових церковно-державних урочистостей, в яких приймали участь різні громадські установи Венеції та городяни.

Церковний брас-квартет і секстет *pifferi* дожа були не єдиними ансамблями духових інструментів у Венеції, хоча й вважалися найбільш високопрофесійними і авторитетними. Як зазначає Е. Сельфрідж-Фільд, принаймні ще шість груп *pifferi* представляли основні братства⁹⁰ міста-республіки в церемоніальній процесії на святі Пресвятої Євхаристії [153, с. 14] та інших важливих подіях.

Участь у щоденних виступах на площі Святого Марка вимагала постійного розширення та оновлення репертуару світського мідного ансамблю, членами якого були музиканти однойменної церкви. В бутність керівництва Андреа Габріелі його чисельні три- і чотириголосні річеркари, мадригали та інші інструментальні і вокальні твори, значна частина яких була опублікована в прижиттєвих та посмертних виданнях, безсумнівно, виконувались ансамблем Дж. Кази. Ще до приєднання корнетиста Дж. Бассано до групи церковних музикантів, тріо, в склад якого входили мультиінструменталісти брати Каза, котрі в залежності від обставин здатні

демонструючи сутність порядку. Площа служила постійним нагадуванням про імператорський статус Венеції» [там само].

⁹⁰ Серед найбільш відомих братств виділяються школи соборів Святого Іоанна Євангеліста (Scuola Grande di San Giovanni Evangelista), Богоматері Милосердя (Scuola Grande di Santa Maria della Carità), Святого Марка (Scuola Grande di San Marco), Милосердної Богоматері (Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia), Святого Теодора (Scuola Grande di San Teodoro) та Святого Роха (Scuola Grande di San Rocco). Кожне із перерахованих братств мало свій ансамбль духових інструментів, який часто супроводжував їх членів під час церемоніальних подій державного або релігійного змісту. Інколи музиканти могли співпрацювати з декількома братствами.

були варіювати кількісний склад корнетів і тромбонів, могли без особливих зусиль виконувати триголосні мадригали із «Першої збірки мадригалів на три голоси» (*Il primo libro de madrigali à 3 voci*) [99]. Серед них найбільш зручною для виконання мідним тріо була частина творів, написаних для сопрано, тенора і баса, які в партіях корнета, тенорового і басового тромбонів вимагали мінімальної коректури, котра в основному стосувалась корнета і була пов'язана із доповненням її прикрасами. Майстерне володіння Дж. Казою мистецтвом гри дімінуцій, про що свідчить його двочастинний дидактичний трактат з орнаментики, давало можливість для широкого застосування їх чисельних різновидів у творах А. Габріелі (приклад Б. 2.1. Додаток Б) та інших венеційських композиторів. Крім тріо, не менш привабливими для церковного ансамблю були й більш масштабні поліхоральні вокально-інструментальні опуси композитора, котрі вимагали значно розширеного складу інструменталістів.

Не могли поза увагою музикантів ансамблю Дж. Кази залишитись й інструментальні твори Адріана Вілларта (1490-1562), вчителя А. Габріелі. Не дивлячись на те, що творчість представника франко-фламандської поліфонічної школи, який більшу частину життя провів у Венеції, була пов'язана з вокальною музикою, його трьох- і чотириголосні річеркари «зіграли ключову роль у розвитку інструментального імітаційного річеркара в середині XVI століття» [93]. Хоральний характер мелодичної лінії сопрано вимагав «прогресивного варіювання» партії першого голосу. В цьому відношенні ансамблеві інструментальні твори А. Вілларта стали одночасно і художнім, і дидактичним матеріалом для колективного музикування. Традиційна відсутність визначеного складу інструментів, яка припускала можливість його вибору, виходячи з конкретних умов, давала право виконувати річеркари Вілларта різними видами ансамблів (приклад Б. 2.2. Додаток Б). Як стверджує М. Фромсон (M. Fromson), «...чотириголосні композиції Вілларта є бездоганним прикладом контрапункту, стилю, який

повинен був стати нормою для наслідування в ансамблевих річеркарах в середині другої половини XVI століття» [93].

Зазначимо, що не менш показовими зразками інструментального поліфонічного стилю, які демонструє А. Вілларт, є і його тріо, опубліковані у 1551 р. і двічі перевидані у 1559 та 1597 роках у збірці «Фантазії, річеркари котрапункти для трьох голосів [...] підходять для співу та гри на будь-якому інструменті» (*Fantasia, Ricercari contrapunti a tre voci [...] appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte Stromenti*)⁹¹, до якої також ввійшли і річеркари його учнів Чіпріано де Роре (Cipriano de Rore) та Антоніно Барже (Antonino Bargas). Майже всі із п'ятнадцяти представлених річеркарів могли виконуватись брас-ансамблем у складі корнета, тенорового та басового тромбонів (приклад Б. 2.3. Додаток Б). Таким чином, тріо, а пізніше, квартет мідних інструментів Дж. Кази та Дж. Бассано не відчували браку репертуару⁹².

Концерти колективу *pifferi* дожа на площі Сан Марко і виступи квартету Дж. Кази у святкових богослужіннях та церковних духовних заходах, не дивлячись на участь як в перших, так і в других музикантів базилики, безперечно, відрізнялись за тематикою та змістом. Якщо ансамбль венеційського правителя в основному був орієнтований на світську музику, яка могла включати крім «серйозної» музики жанри легкої⁹³, то в особливих святкових месгах (*Missa proprium*)⁹⁴, а саме в них приймали участь інструменталісти духового квартету, його репертуар був обмежений духовним змістом. Для професійних музикантів, які грали в двох ансамблях, це було

⁹¹ Електронна версія оригіналу та сучасна транскрипція розміщені в інтернет-ресурсах *International Music Score Library Project (IMSLP)* за адресою: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/5f/IMSLP275148-PMLP446831-01-cantus.pdf>.

⁹² Серед композиторів, творам яких віддавали перевагу і використовували Дж. Каза та Дж. Бассано, слід назвати, крім А. Вілларта та А. Габріелі, К. Жанекена, Ж. Куртуа, Якоба Клеменса, Дж. Палестрину, О. Лассо, Чіпріано де Роре, Л. Марентіо, К. Корреджіо (К. Мерлотті), А. Стріджо, Дж. Наніно, Дж. Ренальді, Л. Маренціо та ін.

⁹³ В трактаті «Просте і доступне введення в практичну музику» (1597) Томас Морлі виділяє «серйозні» «легкі», «більш легкі» і «найлегші» жанри. До першого виду він відносить мотет, потім – мадригал, за яким йдуть «все більш легковажні канцонети, вілланелі і на кінець балетто [2, с. 42].

⁹⁴ Особлива меса відрізнялась від звичайної складом частин, які змінювались в залежності від свята. Звичайна меса включала п'ять постійних частин: *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria in excelsis Deo* (Слава во вишніх Богу), *Credo* (Вірую), *Sanctus et Benedictus* (Свят і Благословен) та *Agnus Dei* (Агнець Божий).

звичною практикою, котра вимагала тільки знання значно більшої кількості творів. Про факт вільного володіння таким репертуаром музикантами рівня Дж. Кази та Дж. Бассано свідчать видані ними збірки різножанрових та різнохарактерних п'єс, в яких представлені як чисельні власні композиції, так і опуси інших композиторів⁹⁵.

Важливу роль у розширенні ансамблевого репертуару венеційських музикантів відіграло видання нот, котре активно розвивалось в місті вже з початку XVI ст. завдяки впровадженню прогресивних методів нотного друку місцевими видавцями на чолі з О. Петруччі (O. Petrusci). Крім О. Петруччі, динамічний розвиток видавництва музичних творів у Венеції забезпечували Дж. Скотто (G. Scotto) та А. Гардано (A. Gardano) разом з синами. Із майже 450 музичних збірок останнього більше половини було присвячено популярним в XVI ст. мадригалам. Значну частину також становлять мотети (близько 70 видань), канцони (40), французькі шансони (26) та інші світські твори композиторів, які в основному проживали у Венеційській республіці [118]. Використання Гардано більш дешевого і ефективного способу друку, видання популярного репертуару з творів відомих авторів, випуск збільшених тиражів та зменшення собівартості дозволили йому значно здешевити ціну збірок, що сприяло підвищенню попиту на нотну продукцію видавництва. До того ж сам Антоніо Гардано був композитором і автором мотетів та шансонів, які в різні роки були видані ним у власній друкарні. Після смерті А. Гардано його справу продовжили сини Алессандро Гардано (до 1540-бл. 1603) і Анджело Гардано (бл. 1540-1611). У подальшому розвитку видавництва особлива активність належить останньому спадкоємцеві, який значно збільшив випуск нотної продукції і видав близько 1000 збірок і, таким чином, суттєво перевершив досягнення батька [53]. Розквіт нотного друкарства свідчить не тільки про потужні можливості венеційських видавництв та їхній

⁹⁵ Зокрема, А. Вілларта, А. Габріелі, Дж. Габріелі, К. Жанекена, Ж. Куртуа, Якоба Клеменса, Дж. Палестрини, О. Лассо, Чіпріано де Роре, Л. Марентіо, К. Корреджіо, А. Стріджо, Дж. Наніно, Дж. Ренальді, Л. Маренціо та інших.

динамічний ріст, але й є підтвердження широкої популярності музичних видань серед професійних виконавців та аматорів.

В цілому, творчість представників венеційської виконавської та композиторської шкіл у другій половині XVI століття суттєво вплинула на динамізацію розвитку професійного ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах в місті-республіці. Якщо на ранніх етапах свого становлення (XV ст.) ансамблі *alta musique* формувались на основі змішаних складів дерев'яних (шалмей, бомбарда) та мідних (тромбони, труби) інструментів, то з появою гібридної конструкції корнета, яка об'єднала у собі окремі елементи будови грифу та способу звукоутворення одночасно двох видів (дерев'яних і мідних) духових, останній поступово витісняє язичкові шалмей і бомбарду і займає їх місце. Мундштучно-мідний ансамбль у складі корнетів і тромбонів завдяки природній однорідності звучання та значному акустично-динамічному потенціалу дозволив суттєво покращити звуковиразальні можливості виконання і компактність звучання. Одночасно акустична гомогенність ансамблів даного типу відкривала широкі перспективи їх використання у виконанні творів інструментально-поліансамблевого стилю, який набув широкої популярності серед представників венеційської школи і отримав подальше розповсюдження в різних регіонах Європи. Все це сприяло активізації розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах і збагаченню відповідного репертуару.

2.5 Ансамблеве мистецтво гри на мідних інструментах у творчості венеційських музикантів (С. Ганассі, Дж. Далла Каза, Дж. Бассано, Андреа та Джованні Габріелі)

Найбільш динамічного розвитку процес професіоналізації ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах набуває у другій половині XVI

століття, коли в музично-культурний простір Італії поступово входить ціла плеяда яскравих виконавців та композиторів-новаторів. Творча діяльність видатних представників італійського виконавського і композиторського мистецтва у різні періоди була пов'язана в переважній більшості із Венецією, з собором Святого Марка і його знаменитою *Scuola Grande*, а також із школами інших соборів Венеції, в складі котрих були ансамблі *pifferi*, та з ансамблем дожа. Серед найбільш відомих венеційських митців фігурують імена таких яскравих постатей, виконавців на духових інструментах доби пізнього середньовіччя – раннього Відродження, як Сільвестро Ганассі⁹⁶ (1492–1565?), Джіроламо Далла Каза (?–1601), Джованні Бассано (1560/61–1617), та композиторів Аннібале Падовано (1527–1575), Андреа Габріелі (1532/3–1585) і Джованні Габріелі (1554/7 – 1612).

Виконавська кар'єра *Сільвестро Ганассі* почалась у придворному інструментальному ансамблі венеційського дожа з незвичної для специфіки цього колективу посади вокаліста контральто, на яку, як вказують Х.М. Браун (H.M. Brown) та Дж. Онгаро (G. Ongaro) в енциклопедичному словнику Гроуа, «...він був найнятий у червні 1517 р. для заповнення вакансії» [71]. Як свідчать чисельні іконографічні джерела, починаючи з XV століття придворний ансамбль духових інструментів Сіреніссіми здебільшого включав 4-5 виконавців на язичкових та мідних духових інструментах (1-2 шалмеї, бомбарда і 2 тромбони). Згадки про те, що музикант був прийнятий спочатку на вакантну посаду контральто в ансамбль дожа не дають можливості прояснити, чи дійсно це була група *pifferi* у вище перерахованому складі, або це був інший придворний колектив музикантів, який утримував венеційський правитель. Зазначимо, що сучасними дослідниками не підтверджується присутність вокалістів в ансамблі духових язичкових і мідних інструментів, який відносився до групи *alta musique*, що логічно пояснюється їх гучним

⁹⁶ Повне прізвище музиканта італійською *Silvestro di Ganassi dal Fontego*. Приставка «*dal Fontego*», яку часто вказують як псевдонім, означає район його проживання у Венеції: Сильвестро Ганассі із Фондако.

звучанням, яке заглушувало голос співака. На відміну від нього, в колективах *basse musique* блокфлейти та струнно-щипкові інструменти відмінно поєднувались з вокалом у спільному звучанні.

Важливим доказом, котрий підтверджує гіпотезу відносно участі С. Ганассі на ранніх етапах його виконавської діяльності саме в інструментально-вокальному ансамблі *basse* музики у венеційського дожа є дві ілюстрації, розміщені на титульних сторінках «*Opera intitulata fontegara...*» [101] та «*Regola rubertina; regola che insegna sonar de viola...*» [102].

На першій літографії [101] (Мал. А. 2.15. Додаток А) досить чітко зображено трьох виконавців на блокфлейтах та співака (крайній зліва), які музикують, користуючись достатньо об'ємними нотними збірками. П'ятого учасника, судячи з його вигляду та позиції, котру він займає в зображеному ансамблі, можна ідентифікувати як автора виконуваної музики, який в той же час був керівником даного інструментального колективу.

Досить важливі деталі можна виявити в нижній частині ілюстрації, де розміщені два вигнуті корнети (*cornetto curvo*) різної довжини, котрі, скоріше за все, представляють дискантовий та теноровий різновиди даного сімейства інструментів. Зображення двох корнетів на передньому плані навряд чи було випадковим і носило алегоричний характер. Велика вірогідність того, що наявністю вказаних інструментів автор трактату разом з художником намагались підкреслити, що два виконавці з цього колективу, включаючи співака та композитора-керівника ансамблю, зафіксованих на літографії, також могли грати на корнетах. Ці деталі, в певній мірі, можуть служити ключем для розв'язання загадки прізвиська музиканта, котрий, за припущенням дослідників, міг бути відомий ще під іменем *Silvestro del cornetto*. Останнє прізвисько, а власне так можна трактувати слово «корнетто» через його правопис з малої літери, може вказувати інструмент, на котрому

грав музикант у придворному ансамблі. В цьому випадку, володіючи корнетом, він дійсно міг бути членом групи *alta musique* венеційського дожа⁹⁷.

Опанувати корнет такому високопрофесійному виконавцю на блокфлейті, яким був С. Ганассі, не представляло значних труднощів. Слід відмітити, що конструкції поздовжньої флейти і корнета, з точки зору будови грифу і структури розміщення звукових отворів та аплікатури, досить близькі між собою, різниця між ними криється тільки у способі звуковидобування. Водночас новий інструмент суттєво розширював простір для участі не тільки в ансамблях *basse musique*, але й в інструментальних складах *alta musique* разом із мідними духовими – тромбонами та натуральними і кулісними трубами.

Аналізуючи ілюстрацію з обкладинки іншого дидактичного посібника С. Ганассі для віолі *da gamba (Regola rubertina; regola che insegna sonar de viola...)* [102] (Мал. А. 2.16. Додаток А), котрий вийшов з друку через сім років після появи флейтового посібника у 1542 р., зазначимо, що на ній також зображено музикантів ансамблю «м'якої» музики, тільки в складі тріо віол *da gamba* і вокаліста. На відміну від обкладинки флейтової збірки тут немає символічних художніх образів у вигляді інструментів, а реалістично відображено творчу роботу ансамблістів.

Порівнюючи зовнішній вигляд музикантів двох ілюстрацій, можна помітити достатню схожість між окремими особами, зокрема, зовнішність ймовірного композитора-керівника ансамблю з флейтового трактату (крайній справа) (Мал. А. 2.16. Додаток А), досить близька виконавцю на віолі да гамба (крайній зліва) (Мал. А. 2.15. Додаток А). Вони подібні між собою не тільки загальними рисами обличчя і наявністю бороди, але й близькі за віком і статурою. Це дозволяє зробити припущення, що на титульній сторінці двох трактатів зображений їх автор разом з колегами-ансамблістами. Зазначимо, що

⁹⁷ Однак більш переконливі свідчення того, виконавцем на якому інструменті в ансамблі *pifferi* дожа був С. Ганассі, відсутні.

подібна практика розміщення свого портрету на обкладинках власних трактатів, шкіл, музичних творів зустрічається й в інших авторів⁹⁸.

Проте, опускаючи важливі аспекти флейтової дидактики С. Ганассі, які безпосередньо не торкаються тематики дослідження, звернемось до не менш суттєвих питань повсякчасної виконавської практики XVI століття, пов'язаної з виконанням дімінуцій, котрі, як вказує автор у багатослівній назві трактату⁹⁹, «...будуть корисними для кожного духового інструмента» [101].

Фактичне підтвердження використання прикрас виконавцями не тільки на блокфлейті, але й на інших духових інструментах знаходиться вже у початковій фразі заголовку. Дімінуціям автор присвячує левову частку посібника, спочатку розглядаючи їх роль разом з артикуляцією у розвитку пальцевої техніки. «Навіть якщо у вас найкраща артикуляція, яку тільки можна уявити, – підкреслює автор, – без знання дімінуцій ваші зусилля [в ефективній роботі пальців] будуть марними» [52, с. 23]. Проте значно більша вагомість мистецтва гри дімінуцій полягає в прикрашенні «послідовності нот, які спочатку прості і грубі» [101, с. 11].

Пропонуючи величезну кількість різноманітних прикладів, які містять зразки прикрас простих мотивних побудов на всі види інтервалів з різними метро-ритмічними варіантами, венеційський мультиінструменталіст створює об'ємну хрестоматію¹⁰⁰ інструктивного матеріалу, необхідного для повноцінного оволодіння мистецтвом дімінування. Серед конкретних практичних настанов виконавцям автор, вважаючи головною метою варіювання «... ніщо інше, як прикрасу основної теми», допускає метро-

⁹⁸ Як приклад можна привести окрему публікацію «*Liber primus Missarum Quinque*» в збірці мес німецько-нідерландського музиканта-мультиінструменталіста та видавця Т. Сузато (бл. 1510-1515, - 1570?), котрий розміщує своє зображення під час гри на тромбоні в соборі безпосередньо на заголовній сторінці власного твору. Серед інших подібних видань з портретами авторів також виділяються дидактичні посібники французького мультиінструменталіста Ж. Оттетера, німецького флейтиста Й.Г. Тромліца та інших музикантів XVII-XVIII ст.

⁹⁹ Практичний посібник для поздовжньої флейти «*Opera intitulata fontegara...*» [101] було видано у Венеції в 1535 р. В ньому вперше в деталях розкриваються технологічні аспекти артикуляції, окремі питання виконавського дихання, загальної постановки інструмента, аплікатури та інших складових. Майже 4/5 трактату займає інструктивний матеріал для освоєння дімінуцій.

¹⁰⁰ Із 162 сторінок посібника «*Opera intitulata fontegara...*» С. Ганассі більше 130 займають приклади дімінування.

ритмічні відхилення в процесі виконання мелодії для досягнення певного розмаїття і радить варіювати початок і кінець теми за допомогою синкоп [52, с. 26]. Також, залишаючи поза увагою заклик М. Агріколи щодо використання морденту, С. Ганассі включив «найпростіший елемент вишуканої і витонченої гри – трель» як один з важливих видів орнаментации [101, с. 158]. В представленій в трактаті таблиці подано аплікатуру виконання трелей діатонічного звукоряду на флейті.

Не оминув своєю увагою італійський музикант і особливості застосування орнаментики в ансамблевій грі. Підводячи підсумки виконання та використання димінуцій і трелей у грі, він наголошує: «Зверніть увагу, що все сказане мною відноситься до гри *solo*. В ансамблевих п'єсах ви повинні підлаштовуватись до ваших партнерів і для хорошої інтонації змінювати аплікатуру...» [52, с. 35].

Зміст двох дидактичних трактатів для поздовжньої флейти та віоли да гамба¹⁰¹ свідчать про високопрофесійну мультиінструментальну практику С. Ганассі. Більше того, різноманітність і вокальна спрямованість фонемних структур флейтової артикуляції [17] та акцент на формування співочого звучання, котрі пропонує венеційський маестро в методі для флейти [101], вказують на його глибоку обізнаність в тонкощах вокальної технології, чому сприяла його сольна вокальна виконавська діяльність.

В цілому, «*Opera intitulata Fontegara...*» С. Ганассі представляє собою один із перших повноцінних дидактичних трактатів для флейти, адресований, судячи із звернення до «ученого читача», заможним учням та професійним, освіченим виконавцям, які не тільки володіли інструментом, але й вміли читати і писати. Цією реплікою автор підкреслює, що грамотність вже сама по собі вважалась ознакою ученості, яка залишалась привілеєм лише обмеженого кола заможних музикантів-дилетантів та професійних виконавців.

¹⁰¹ В структурному відношенні та за змістом дві частини «Школи для віоли да гамба» (“*Regola rubertina; regola che insegna sonar de viola...*”, “*Letitone seconda pur della pratica di sonare il violone...*”), які були опубліковані в 1542-1543 рр., близькі флейтовому посібнику і також включають різноманітний дидактичний матеріал.

Глибина і деталізація висвітлення питань артикуляції, дихання, постановочного процесу, орнаментики свідчать не тільки про високий професійний рівень Ганассі-виконавця і педагога, але й підтверджують певний стан розвитку інструментальної духової дидактики першої половини XVI століття в цілому. Знаходячись протягом декількох десятиліть на посаді придворного музиканта-мультиінструменталіста в ансамблі венеційського дожа і в славнозвісній своїми глибокими музичними традиціями капелі базиліки Святого Марка, він отримав величезний досвід, недосяжний виконавцям інших європейських країн. Цей контраст особливо відчувається при порівнянні трактатів С. Ганассі з компедіумами С. Вірдунга та М. Агріколи, котрі спрощено висвітлюють елементарні питання загальної постановки, аплікатури та звуковидобування на окремих інструментах, не вдаючись до деталей, що інколи викликало справедливую критику колег-музикантів¹⁰².

Якщо виконавська діяльність С. Ганассі-корнетиста в складі ансамблю *alta musique* ще вимагає додаткових досліджень, то відомості про венеційського музиканта-мультиінструменталіста *Джіроламо Далла Казу*, і особливо його участь у заснуванні постійно діючого інструментального ансамблю духових інструментів у соборі Святого Марка у Венеції, є достатньо об'ємними. Призначення у 1566 р. Андреа Габріелі органістом собору Святого Марка, в якому довгий час домінували нідерландські музиканти, стало початком його активних творчих пошуків і в певній мірі сприяло рішення прокураторів створити у 1568 р. на постійній основі церковний ансамбль духових мідних інструментів, куди були запрошені брати Кази. Разом з братами Джованні й Ніколо, 29 січня 1568 року Джіроламо було офіційно зараховано до штату церковного ансамблю [56], в якому починається активна

¹⁰² Прикладом може служити гостра полеміка С. Вірдунга з авторитетним німецьким органістом і композитором А. Шліком (1455 і 1460 - після 1521), в якій останній звинуватив автора трактату в неправильній лютневій аплікатурі і поганому контрапункті. Як вказує у своїх коментарях М. Толстоброва, причина помилок С. Вірдунга полягає в тому, що як виконавець-інструменталіст, він був самоучкою і нарікав, що «...інструментам приділяється мало часу і навчитись грати практично ніде» [13, с. 123].

творча діяльність виконавця-корнетиста, композитора і керівника колективу. З огляду на суворі церковні канони щодо використання духових інструментів у богослужіннях, церковна приналежність новоствореного духового ансамблю виглядає досить незвично, враховуючи, що його функції в більшій мірі були пов'язані з церковно-державними церемоніями, котрі проходили поза межами храму, ніж з внутрішньо храмовими службами. В цьому сенсі роль церковних музикантів-інструменталістів відрізнялась своєю специфічністю.

Відомо, що сімейне тріо братів Джіроламо, Джованні та Ніколо, котрий грав на бас-тромбоні, згідно виплат і штатного розпису базиліки Святого Марка, існувало протягом восьми років [56]. У 1576 р. до них приєднався молодий талановитий корнетист *Джованні Бассано*, якого також було прийнято в групу *pifferi* венеційського дожа¹⁰³, в складі котрої приймали участь і всі три брати Каза (Ніколо та Джованні з 1572 року). Окрім того вони також брали участь в інструментальних колективах міських музичних братств. Зазначимо, що подібне суміщення виконавської діяльності допускалось для придворних музикантів Венеційської республіки.

Виконавська кар'єра Джіроламо Далла Каза, як і його матеріальний статок¹⁰⁴, доволі швидко зростали, що дозволило йому згодом стати керівником концертів базиліки Святого Марка, а також очолити ансамбль духових мідних інструментів «найяснішої синьйорії Венеції» [82].

Зважаючи на різний характер виконуваної музики в ході богослужіння в храмі та під час церковно-державної процесії у дні релігійних свят і проведення важливих урочистостей, встановити інструментальний склад церковного ансамблю в кожному конкретному випадку досить непросто.

¹⁰³ Д. Брайант (D. Bryant) вказує, що саме в 1576 р. інструментальний ансамбль собору Святого Марка було збільшено до чотирьох осіб [73]. Одночасно автори статті у словнику Гроуа, присвяченій Дж. Бассано, повідомляють наступне: «Бассано у травні 1576 року був призначений одним з шести піффері дожа, групи інструменталістів, котрі знаходились безпосередньо під керівництвом венеційського правителя. Тоді він [Бассано] був «дуже молодою людиною» віком 15 або 16 років, що підтверджується зменшувально-пестливим іменем «Занетто» в його ранніх документах. Дійсно, його, можливо, таким іменем називали, коли він в 1572 р. поступив хлопчиком в школу Сан Марко» [90].

¹⁰⁴ Початковий заробіток Джіроламо Казі складав 75 дукатів, у 1572 р. він становив 90 дукатів, а в 1582 р. платня музиканта зросла до 100 дукатів [56].

Через те, що переважно всі придворні музиканти володіли грою на декількох інструментах, ансамбль духових інструментів міг мати різну конфігурацію. Наприклад, на літографії титульної сторінки відомого трактату Х. Фінка «Practica musica» (1556) (Мал. А. 2.12. Додаток А) зображено тріо у складі виконавців на кулісній трубі та двох мідних інструментах, близьких до «вигнутого рогу або труби» (*bent horns, bent trumpet*), які супроводжують церковне богослужіння. Квартет двох корнетів та двох тромбонів під час святкової меси зафіксував на своїй картині італійський художник Д. Страдано (Мал. А. 2.13. Додаток А). Останній варіант могли в окремих випадках використовувати і брати Кази після того, як до них приєднався юний Дж. Бассано. Більше того, під час особливо важливих урочистостей при проведенні масових святкувань для процесії залучались і музиканти з інших груп, в такому випадку кількісний склад зведеного колективу музикантів міг суттєво зростати.

Для церковного інструментального тріо, а пізніше квартету на чолі з Джіроламо Казою, досить успішно могли використовуватись не тільки інструментальні, але й, як це було поширено в тогочасній виконавській практиці, вокальні та хорові твори, зокрема керівника музичної капели собору Святого Марка А. Габріелі, композиції котрого навіть з формальних причин не могли залишатись поза увагою музикантів. Слід зазначити, що у його творчій спадщині можна знайти чимало духовних та світських опусів, створених для важливих церковних і державних подій та урочистостей¹⁰⁵, в котрих провідна роль належала ансамблю духових інструментів.

Про це досить чітко висловлюється й сам Джіроламо Каза у своєму трактаті «Справжній спосіб дімінуцій для всіх видів інструментів: духових, струнних і людського голосу» (*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti*

¹⁰⁵ Серед них можна назвати мотет «*Benedictus Dominus Deus*», текст якого вказує на військову перемогу в битві при Лепанто (1571), спеціально написану «*O crux splendidior*» для закладки церкви Спасителя (1577) на честь подяки Всевишньому за позбавлення городян від епідемії чуми, яка лютувала у Венеції протягом 1575—1576 рр., мадригал «*Hor che nel suo bel seno and Ecco Vinegia bella commemorate*» на честь відвідання Венеції у 1574 році королем Франції Анрі III та інші [73].

stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana), який було видано у двох частинах у Венеції в 1584 р. [74]. В передмові першої частини, пояснюючи окремі особливості виконання прикрас, автор в якості інструктивного матеріалу для засвоєння навичок дімінування радить використовувати мадригали не тільки в індивідуальних заняттях, але й «...застосовувати їх в інших місцях ... у грі в ансамблі» [74, с. II].

Не дивлячись на те, що свій посібник Каза адресує виконавцям на різних інструментах, основну увагу в ньому приділено корнету, який вважався одним із основних у виконавській практиці автора. Характеризуючи його звучання, венеційський музикант підкреслює: «Корнет є найпрекраснішим з духових інструментів, оскільки він нагадує людський голос більше, ніж інші. Цей інструмент може бути використаний і м'яким, і гучним, та в будь-якому ключі, точно таким, як голос. Потрібно працювати над звучанням інструмента та дбати про те, щоб він не був надмірно гучним і подібним до рогу, але також не був слабким» [74, с. III]. В цьому твердженні професійного виконавця міститься досить аргументована відповідь на питання, чому корнет було віднесено до групи мідних духових інструментів. Очевидно, що крім трубного способу звуковидобування, суттєвим фактором у визначенні його класифікації стала гучність звучання.

Одночасно автор визначає тембр корнета і як м'який, що забезпечувалось відповідною роботою амбушура. «Для цього, – пише Дж. Каза, – треба організувати амбушур таким чином, щоб він виробляв гарний звук на інструменті. Відкритий амбушур робить звук інструмента таким, як сигнал, а слабкий амбушур – занадто напруженим» [там само].

Виходячи із тверджень Кази, за характером звучання корнет вважався універсальним інструментом, який можна було успішно використовувати як в ансамблях *alta musique*, разом з трубами і тромбонами, так і в складах *basso musique* у поєднанні зі струнними, блокфлейтами та іншими «м'якими» інструментами. Різна специфіка застосування корнета, здебільшого, залежала

від техніки амбушура виконавця і його майстерності. Зазначимо, що використання універсального інструмента в складах ансамблів гучної і м'якої музики підтверджується й іконографічними джерелами XVI-XVII ст.

Серед важливих питань технології гри на корнеті Дж. Каза також вважає артикуляцію. В її трактовці та аналізі особливостей чітко простежується вплив С. Ганассі, зокрема його новаторських поглядів щодо використання фонемних побудов для формування типів атаки на інструменті. У порівнянні з блокфлейтовим трактатом співвітчизника, який вийшов на півстоліття раніше, посібник Дж. Кази не містить принципово нових ідей і фактично обмежується ретрансляцією основних складів артикуляційної системи С. Ганассі. Його рекомендації відносно використання під час гри на корнеті обмежуються трьома основними видами атаки: м'якою (ler, ler, ler, ler, der ler, ter, ler, ter, ler) (приклад Б. 2.4. Додаток Б), середньою (tere-tere-tere-terete) (приклад Б. 2.5. Додаток Б) та твердою (teche-teche-teche-techete) (приклад Б. 2.6. Додаток Б) [Casa1, с. III]. Цікаво, що останній вид атаки, який в сучасній класифікації відомий як «подвійне стакато» або «подвійний язик», Дж. Каза вважав «... грубим язиком, який артикулюється посередині за зубами» і використовується виконавцями, «...котрі хотіли б створити жахливість». За його оцінкою, він був «зовсім неблагозвучним для вуха і за своєю природою швидким...» [74, с. III].

У другій частині посібника автором «..розглядаються дімініції в поточному використанні на різноманітних французьких шансонах і мадригалах для всіх видів інструментів, так що кожен у цій професії зможе самостійно виконувати їх та використовувати в ансамблі з іншими інструментами» [74, с. I]. Як і в першій збірці, Дж. Каза звертає увагу на вживання прикрас в ансамблевій грі. Але є і певні відмінності: якщо в першому посібнику він зосереджує увагу на корнеті, то у короткій передмові другого звертається безпосередньо до вокалістів та професійних¹⁰⁶ виконавців

¹⁰⁶ В текстовій частині посібників Дж. Каза часто це підкреслює.

на віолі-бастарда¹⁰⁷. Зазначимо, що автор вперше вказує цей інструмент групи віол, котрий часто застосовувався для віртуозного виконання басових партій (приклад Б. 2.7. Додаток Б), через що назва «віола-бастарда» також вживається для характеристики стилю гри. В значній мірі цей виконавський стиль міг успішно використовуватись на басовому та теноровому тромбонах, на першому з яких грав Ніколо, брат Дж. Кази.

Зосереджуючись на представленні інструктивного матеріалу для розвитку навичок дімінування у вокальному виконавстві та на різно-теситурних інструментах, автор намагається в якомога широкому ракурсі використати чисельні засоби варіювання основних елементів головної теми. Його подив і здивування викликає той факт, «... що багато хто із відмінних музикантів, які писали [про прикраси], ніколи не обговорювали нічого, окрім восьмих і шістнадцятих нот, та ніколи не розглядали два інших види нот, тріолі тридцять других, по двадцять чотири в такті, та квартолі тридцять других по тридцять дві ноти в такті, які так необхідні для дімінуцій, що, по правді кажучи, у прикрасах нічого не може бути зроблено без них...» [74, с. I]. В даному вислові Джіроламо Кази відображена дійсна новизна «Справжнього способу дімінуцій...», яка полягає в більш повному представленні ускладненого технічного матеріалу.

Першу частину посібника слід розглядати не тільки як дидактичний матеріал для освоєння навичок варіювання. Не менш важливе значення мають початкові вправи для розвитку артикуляційної і пальцевої техніки (приклад Б. 2.8. Додаток Б), зокрема на корнеті. Технічно насиченими виявляються також і художньо-інструктивні приклади для басових інструментів та голосу, внаслідок чого зміст посібника стає більш вагомим, а структура – урівноваженою. Використовуючи мадригали, канцони і французькі шансони К. Жанекена, Ж. Куртуа, А. Вілларта, Якоба Клеменса, Дж. Палестрини, О. Лассо, А. Габріелі та інших відомих в той час композиторів, Дж. Каза

¹⁰⁷ Смичковий інструмент групи віол, поширений у XVI-XVIII ст. Походив від басової віоли да гамба, від якої успадкував форму корпусу та стрій.

створює різноманітний за жанрово-стильовим матеріалом посібник, наближений до «шкіл гри», котрі з'являться значно пізніше. Його застосування в процесі підготовки музикантів давало можливість опановувати найбільш важливі елементи тогочасної виконавської практики.

Більше трьох десятиліть Дж. Далла Каза очолював церковний ансамбль і опікувався іншими інструментальними колективами й чисельними школами венеційських братств та одночасно керував концертами у соборі. Його смерть у 1601 році хоча певним чином і відобразилась на діяльності окремих із них, однак прийняття на місце керівника мідного ансамблю його колеги *Джованні Бассано*¹⁰⁸, котрий впродовж тривалого часу (з 1576 р.) був корнетистом-солістом брас-квартету, дозволило зберегти напрацьовані багаторічні виконавські традиції колективу. Дж. Бассано, на віртуозну техніку котрого орієнтувався Дж. Габріелі у своїх інструментальних та вокально-інструментальних опусах, за традицією свого попередника продовжував тісно співпрацювати з композитором і як виконавець-соліст, і як ансамбліст. Крім насиченої виконавської, педагогічної та художньо-адміністративної діяльності, Дж. Бассано реалізує себе як композитор. І хоча його творча спадщина виглядає значно скромнішою у порівнянні із колегами по цеху (А. Габріелі, Дж. Габріелі та ін.), він, як зазначає Фабіо Фано (Fabio Fano) в «Біографічному словнику італійців», в деякій мірі, мав вплив на ранній період творчості Генріха Шютца [61].

Внаслідок вдумливого ставлення до змісту виконавських умінь, а також з метою «...поділитись своїм досвідом ... задля користі відмінним музикантам, які б могли насолоджуватись прикрасами», молодий Дж. Бассано, наслідуючи свого старшого колегу Дж. Каза, створює у 1585 р. дидактичний посібник «*Ricercate, passaggi et cadentie...*»¹⁰⁹ [62]. В передмові автор

¹⁰⁸ Декретом прокураторів Сан Марко від 16 грудня 1601 Дж. Бассано було обрано на посаду керівника органних концертів (*concerti delli organi*) з річним окладом 70 дукатів. Через кожні чотири роки він повинен був проходити процедуру переобрання.

¹⁰⁹ Повна назва «*Ricercate, Passaggi et Cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'Istrumento: & anco diuersi passaggi per la semplice voce*» (Річеркари, пасажі і каденції для того, щоб мати можливість здійснювати дімінуції на будь-якому інструменті та простим голосом).

посилається на трактати інших музикантів, очевидно, маючи на увазі посібник Дж. Кази, який був оприлюднений роком раніше (1584), що стримувало його публікацію своєї роботи. Однак бажання «допомогти, наскільки це можливо, початківцям, котрі захоплюються навчанням», змусило корнетиста переглянути свою думку і опублікувати власну працю [62 с. 3]. Вважаючи одним із основних завдань виконавця-професіонала уміння використовувати різноманітну орнаментацию в сольній та ансамблевій музиці, він пропонує невеликі річеркари, пасажі і каденції, в яких «можна практикуватися в дімініуціях за допомогою будь-якого духового інструменту або віоли, ... котрі можуть бути використані в кінці» [там само].

За змістовним наповненням посібник Дж. Бассано «Річеркари, пасажі і каденції ...» значно поступається більш широкому за спектром розглянутих питань «Справжньому способу дімініуцій...» Дж. Кази, в котрому крім огляду різних видів існуючої орнаментики підняті не менш актуальні питання технології гри на інструменті. В своєму виданні венеційський віртуоз не зумів запропонувати нові ідеї і власне бачення перспектив розвитку мистецтва гри на корнеті, і, скоріше за все, причина тому криється у відсутності необхідного практичного досвіду, якого не доставало молодому музикантові.

Другу спробу звернення до питань орнаментики, здійснену через шість років (1591) в «*Motetti, Madrigali et Canzoni francese...*»¹¹⁰ [63], на думку сучасних дослідників, також можна вважати не зовсім вдалою¹¹¹. Однак, не дивлячись на окремі слабкі місця, ця збірка несе важливу інформацію щодо використання дімініуцій в ансамблевому виконавстві. Пропонуючи в якості

¹¹⁰ В оригіналі назва збірки виглядає наступним чином: «*Motetti, Madrigali et Canzoni francese [sic], di diversi eccell. autori a 4, 5 et 6 voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti et anco per cantar con semplici voce*» (Мотети, Мадригали та Французькі канцони різних видатних авторів на 4, 5 та 6 голосів). Під час Другої світової війни збірка була втрачена. На сьогоднішній день збереглась лише її рукописна копія, здійснена близько 1890 р. Ф. Хризандером (F. Chrysander). Її цифровий варіант в даний час доступний в інтернет-мережі у ресурсах IMSLP / Petrucci Music Library.

¹¹¹ Зокрема, відомий італійський дослідник музичної культури Венеції Фабіо Фано (F. Fano, 1908-1991) досить критично оцінював варіанти дімініуцій, які пропонує Дж. Бассано у творах Дж. Палестрини, Орландо Лассо, А. Габріелі, К. Меруло, Л. Маренціо, Якоба Клемента та інших композиторів: «Якщо в деяких випадках вільне варіювання і віртуозність сприймається як мистецтво, то у Бассано ви маєте скоріше враження від деформацій оригіналів в декадентському розумінні барокового смаку, особливо у транскрибованих композиціях контрапунктного стилю» [61]. Найбільш «болоче враження» у нього викликали невдала орнаментация творів Палестрини і Орландо Ласо.

прикладів 4-х, 5-ти і 6-ти голосні опуси відомих композиторів, автор таким чином дає чітку відповідь, що орнаментика є одним із важливих елементів ансамблевої гри, який в значній мірі реалізовувався в партії перших голосів. В даному випадку це був перший корнет церковного квартету мідних інструментів, виконавцями на якому в той час міг бути Дж. Каза або Дж. Бассано.

Однак, можливість застосування дімінуцій не обмежувалась лише партіями високих голосів, їх, як зазначає Бассано, також можна використовувати і в басовому голосі. Для цього в ансамблі сопрано і бас повинні почергово «давати один одному місце при виконанні прикрас» [63] (Приклад Б. 2.9. Додаток Б).

Незважаючи на певну лаконічність текстових пояснень, вказані рекомендації дають досить чітке розуміння того, як виконувалась ансамблева музика інструменталістами доби Відродження. Водночас вони служать важливим путівником для сучасних виконавців старовинної музики, адже досить часто, навіть в авторитетних колективах, питання дімінуцій, як одного із складових елементів виконавської практики епохи Ренесансу, залишаються поза увагою музикантів, які при інтерпретації опусів композиторів даного періоду спираються лише на фіксований текст твору. Дидактичні посібники С. Ганассі, Дж. Кази, Дж. Бассано, як і інших авторів тієї пори та наступних поколінь, свідчать, що ігнорування орнаментики під час виконання музики XV-XVI ст. призводить до втрати її повноцінного сприйняття у початковому вигляді, в якому вона була представлена на момент створення. В даному випадку не йдеться про суттєві розбіжності в конструкціях інструментів та про звукодинамічні та виражальні відмінності, котрі існують між історичними і сучасними моделями, питання постає щодо виконання фіксованого і нефіксованого тексту. І якщо нотний текст створювався композитором, то його виконання безпосередньо було пов'язане з інтерпретатором, який

повинен був володіти навичками вільного варіювання та вміло використовувати їх.

Дж. Каза і Дж. Бассано, спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід, чітко усвідомлювали вагомість розвитку техніки дімінування і її значимість для професійного виконавця. Зазначимо, що не зважаючи на звернення до широкої аудиторії інструменталістів та вокалістів, в посібниках Дж. Кази і Дж. Бассано, як і їх попередника С. Ганассі, автори зосереджують свою увагу на перших партіях, які у складі мідного квартету церкви Святого Марка виконувались корнетистом і вимагали неабияких технічних і фізичних зусиль¹¹².

Якщо розглядати можливий репертуар, який імовірно використовували венеційські музиканти ансамблю гучних інструментів собору Святого Марка, то три-чотириголосні мадригали, річеркари, канцони всіх вищевказаних композиторів, окремі фрагменти яких Дж. Каза включив до «Справжнього способу дімінуцій...», могли з незначними корективами виконуватись ними. Разом з тим, встановити конкретно, для яких інструментів ансамблю *alta* і *bassa musique* створювали свої опуси композитори, на даний час неможливо, так як практично у всіх них відсутні відповідні позначки або вказівки, а інструментальні партії переважно дублювали голоси хорової партитури.

Визначаючи вагомість внеску провідних виконавців у розвиток ансамблевого мистецтва гри на духових інструментах у Венеційській республіці, необхідно відзначити і роль фундаторів венеційської композиторської школи Андреа та Джованні Габріелі, а також їх попередника

¹¹² Про це достатньо красномовно свідчить один із музикантів аналогічного за складом ансамблю церкви Святого Антоніо із Падуї мультіінструменталіст Паскулані, основним інструментом якого, крім корнета, був басовий тромбон. В записках, котрі датуються червнем 1594 року, він відносить корнет до дуже втомливих інструментів, однак зазначає, що попри всі труднощі «...корнет вважається прикрасою концертів, які відбуваються на урочистих святах, і високо цінується кожним»¹¹². Гра на «дійсно втомливому інструменті відповідним чином оцінювалась», через що платню Паскулані було збільшено на 9 дукатів у той час, коли зарібок інших музикантів базиліки скоротився на 20% [65, с. 242]. Досить влучну характеристику діяльності не тільки корнетиста, але й інших церковних музикантів, дає Дж.К. Беттлі, котрий підкреслює, що найпоширенішими церковними інструменталістами вважались, окрім органіста, тромбоністи, але найбільш шанованими були корнетисти.

Аннібале Падовано, творчість яких мала надзвичайно важливий вплив на формування і ріст ансамблевої культури Сіреніссіми.

Один з творців органної токати та ричеркару Аннібале Падовано (A. Padovano, 1527–1575) у своїй ранній збірці чотириголосних ричеркарів «*Il primo libro de ricercari a 4*» (1556) вперше представляє «зрілий стиль венеційського ричеркару», який відрізняється «...достатнім рівнем ритмічної активності, поєднанням тематичного матеріалу шляхом витонченого мотиваційного взаємозв'язку та варіації» [131]. З точки зору ансамблевого виконання, тут спостерігається достатньо насичена фактура поліфонічно розвиненого матеріалу (Приклад Б. 2.7. Додаток Б), котрий в поширеному варіанті інструментального складу ансамблю *alta musique* з корнетами і тромбоном вимагав не тільки досконалого володіння інструментом, але й тонкого відчуття метроритмічної єдності колективного музикування. І хоча його наступники А. Габріелі та Дж. Габріелі демонструють у своїх творах дещо інший стиль інструментального ансамблю, його плідна композиторська діяльність сприяла активному становленню колективного виконавства у музичному мистецтві Венеції.

Творча спадщина композитора *Андреа Габріелі* включає досить об'ємний ансамблевий репертуар, який міг виконуватись інструментальними складами у різному комбінуванні. Наприклад, видану у 1575 р. «Першу збірку мадригалів для трьох голосів» (*Il primo libro de madrigali a 3 voci*) [99] згідно традицій, які існували у виконавській практиці, без особливих перешкод можна було використовувати у тріо мідних духових в різних варіантах, наприклад:

- два корнети і тромбон;
- корнет, теноровий і басовий тромбони (Приклад Б. 2.1. Додаток Б);
- корнети сопрано та альт і тромбон.

Формування різних варіантів ансамблю *alta musique*, враховуючи поширену мультиінструментальну практику виконавців, було цілком доступним професійному сімейному тріо Дж. Кази, а з приходом молодого талановитого корнетиста Дж. Бассано – квартету. Колектив часто виступав з концертами на площі перед собором [65, с. 58], що вимагало постійного оновлення репертуару. Тому вокально-ансамблеві, як і органні твори¹¹³ А. Габріелі та інших композиторів ставали необхідним і дуже важливим джерелом його наповнення. Додатковим підтвердженням тому можна вважати чотириголосні мадригали і річеркари А. Габріелі, які вийшли з друку лише після його смерті в 1589 р. До збірки включено 24 мадригали і 7 річеркарів. Останні (Приклад Б. 2.11. Додаток Б) фактично були розраховані на розширений склад ансамблю Дж. Кази, тобто 2 корнети та 2 тромбони¹¹⁴. Як стверджує Дж.К. Бетлі (J.Ch. Bettley), при керівництві ансамблем Дж. Бассано (з 1601 року) до нього входили саме два корнетисти та два тромбоністи [65, с. 58].

Очевидно, що і в попередній період під орудою Дж. Кази колектив існував у тому ж форматі. У духовому ансамблі мідних інструментів Джіроламо Каза і Джованні Бассано виконували партії двох корнетів, тому після смерті першого на його місце, згідно із вказаним твердженням, було запрошено іншого виконавця на корнеті, що сприяло збереженню попередньо сформованого складу.

В основі новацій Андреа Габріелі лежала спроба розширити звукодинамічні можливості інструментальних ансамблів. Спираючись на здобутки власного поліхорального стилю виконання вокальної музики, композитор намагається досягти стереофонічного ефекту і в інструментально-ансамблевому виконавстві. Для цього він вдається до суттєвого збільшення кількісного складу музикантів і застосовує схему роздільного розміщення

¹¹³ Необхідно відмітити, що сьогодні органні річеркари А. Габріелі досить часто і вдало перекладаються на сучасні склади брас-ансамблів (Приклад Б. 2.12. Додаток Б).

¹¹⁴ Періодично, при необхідності, могла використовуватись кулісна труба.

інструментальних груп в різних частинах собору Святого Марка. Такий принцип локації виконавців для досягнення антифонного звучання, відомого в хоровому співі ще з давньоєврейських та античних часів і отримавшого новий імпульс розвитку в літургійних піснеспівах доби Ренесансу, А. Габріелі прагне використати у своїх духовних вокально-інструментальних творах. Підтвердженням тому є опуси композитора, які були відредаговані та видані після його смерті племінником Дж. Габріелі у збірці «*Concerti...*» (1587), серед яких є двохорові композиції на вісім-десять голосів (*XXXV Laudate Deum a 10*), трихорові на дванадцять (*XLIII Sanctus a 12*) та чотирихорові на шістнадцять голосів. В них зведений ансамбль представлений окремими вокально-інструментальними групами (хорами) у складі вокаліста та тріо або квартету інструменталістів.

Особливо рельєфно даний спосіб почергового виконання розгорнутих мелодичних тем і коротких реплік виглядає у *XLIII Sanctus a 12*, в якому кожен із трьох інструментальних ансамблів супроводжує спів вокаліста. Склад кожного із них А. Габріелі, згідно існуючій традиції, не вказує. Однак при наявності церковного ансамблю мідних інструментів Дж. Кази його участь, як і включення інших музикантів для виконання опусу під час особливо урочистих богослужінь, не викликає сумніву.

Запрошення племінника А. Габріелі *Джованні Габріелі* (1554-7 – 1612) на посаду органіста базиліки Святого Марка у січні 1585 р., за декілька місяців до смерті дядька, можливо, було пов'язано із важкою хворобою останнього. Вступивши на службу, талановитий музикант продовжує традиції, започатковані Андреа, взявши на себе обов'язки «головного композитора урочистої музики для собору Святого Марка» [73].

Тісна творча співдружність з церковним квартетом мідних духових інструментів Джіроламо Кази, котрий неодмінно виступав основним виконавцем музичного супроводу всіх урочистих церковних церемоній і святкових богослужінь, отримала новий поштовх для активного розвитку. Між

молодим композитором і досвідченими музикантами склались міцні та надійні творчі і дружні стосунки, які позитивно впливали на подальший розвиток ансамблевого виконавства і музичного мистецтва в цілому. Одним із перших важливих досягнень такої співпраці колективу Дж. Кази (а пізніше Дж. Бассано) та Дж. Габріелі стала зміна акцентів у творчому процесі композитора, яка, як стверджує Е. Селфрідж-Філд, виявилась у переході з «композиційної техніки» до «техніки гри» [153] та написанні творів з урахуванням технічно-виражальних можливостей мідного ансамблю. «Повагу Габріелі до нової “інструментальної” ментальності в композиції – додає дослідниця, – також можна побачити в тому, що він починає застосовувати у своїх композиціях дімінуції в стилі Бассано» [117].

Прекрасна акустика собору Святого Марка і специфічний ефект відлуння, який виникав в результаті звукової затримки між хорами, розміщеними в протилежних сторонах собору, також відкрила нові можливості вже в іншій площині: використання звукодинамічних контрастів дало поштовх формуванню поліхорального стилю в творчості Дж. Габріелі. В значній мірі він торкнувся і інструментального доробку композитора.

Яскравим прикладом його успішної творчої співдружності з брас-ансамблем Кази-Бассано може служити восьмиголосна *Sonata Pian' e Forte* (Ch.175), яка була видана у 1597 р. у збірці «Священні симфонії» (*Sacrae symphoniae*) під № 33. В партитурі, оригінал котрої написаний для октету у складі корнета, скрипки та шести тромбонів, композитор вперше конкретизує інструменти, вписуючи їх назву. Враховуючи, що тогочасна виконавська практика дозволяла музикантам при виборі інструментального складу ансамблю використовувати різні їх види, композитор чітко фіксує їх в нотному тексті *Sonata Pian' e Forte*, намагаючись закріпити власний склад інструментів, які вважав необхідними для виконання твору. В переважній більшості інших опусів, в котрих автор припускав можливість довільного комбінування інструментальних складів, він не конкретизує їх, а лише

традиційно вказує партії голосів. Саме цим можна пояснити відсутність подібних позначень в «*Sacrae symphoniae*», опублікованих у тому ж фоліанті, а також у більш пізніх виданнях.

Весь ансамбль розділено на два квартети: до першого входять корнет і три тромбони (альт, тенор, бас), другий ансамбль включає аналогічний склад тромбонів та скрипку, партія якої написана в альтовому ключі, і скоріше за все, повинна була виконуватись струнно-смичковим альтом (*di viola*) (Приклад Б. 2.13. Додаток Б), котрий представники венеційської школи часто називали скрипкою (*violino*)¹¹⁵.

Наявність у складі ансамблю віртуоза-корнетиста Джованні Бассано і не менш досвідченого музиканта-мультиінструменталіста Джіроламо Кази, для якого корнет також був основним інструментом і на котрому він досяг визначних результатів, не могла пройти повз творчої уваги Джованні Габріелі. Тому у своїх творах він з особливою ретельністю підходить до цього мелодичного інструменту, який виконував в ансамблі солюючу партію. З огляду на виконавські традиції часу, композитор не вдається до деталізації і виписування всіх дімінуцій, котрі повинен був опанувати і майстерно використовувати корнетист. В цьому не було необхідності, так як Дж. Каза і Дж. Бассано не тільки володіли всім арсеналом прикрас, але й намагались осмислити і теоретично сформувані основні елементи корнетної дидактики, в якій мистецтво дімінування стає пріоритетним напрямком у становленні і розвитку професійного музиканта.

Дещо незвично виглядає єдиний інструмент струнної групи у другому складі квартету в оточенні трьох тромбонів. І хоча тембр альту, на відміну від скрипки, був здатен дещо наблизити його до звучання тромбонного консорту, такий склад ансамблю можна пояснити небажанням композитора використати більш гучний шалмей, який протягом попередніх століть вважався основним мелодичним інструментом серед духових і до появи корнета займав лідируючі

¹¹⁵ Samuele Danese. *Il mondo della viola*. Lavis, Effata, 2005, p. 61. Цит. за «Sonata pian' e forte» (https://it.wikipedia.org/wiki/Sonata_pian%27_e_forte)

позиції. Однак, в акустичному просторі собору Святого Марка досить різке звучання язичкового інструменту могло порушити благозвучну м'якість темброво однорідного ансамблю. Тому для згладжування звукової шорсткості і досягнення гомогенності звучання Дж. Габріелі включає струнний інструмент мелодичної групи.

Використовуючи два майже ідентичні за кількісним і якісним складом інструментальні ансамблі, Дж. Габріелі намагається втілити власний задум: досягти початково запрограмованого динамічного контрасту *piano* і *forte* завдяки поперемінному варіюванню гучності окремо кожного квартету з подальшим туттійним об'єднанням одночасно двох ансамблів (Приклад Б. 2.14 Додаток Б).

Важливе місце у формуванні необхідних динамічних контрастів займає схема розстановки інструменталістів під час виконання твору. Архітектура собору Святого Марка дозволяла розміщувати музикантів у спеціальних лофтах біля органа з протилежних сторін храму, і саме така можливість локації виконавців та ефект відлуння дали можливість Дж. Габріелі продовжити експерименти з однотипними ансамблями, котрі до нього практикував його родич. Спираючись на раніше отримані позитивні результати в подібних спробах з хором, композитор намагається використати їх і в інструментальній музиці.

Ідеальним варіантом досягнення в інструментальному виконавстві тембрової ідентичності, характерної для поліхорального співу, було дублювання ансамблевих складів інструментів, або застосування максимально близьких за звучанням їх видів. І власне таким простим і логічним шляхом йде композитор під час вибору звуковиражальних засобів для написання творів у новому інструментальному поліансамблевому виконавському стилі. Застосування антифонного принципу виконання у *Sonata Pian' e Forte* завдяки специфічній акустиці собору Святого Марка дозволяло досягти не тільки стереофонічного ефекту, але й не менш важливого співставлення контрастної

динаміки, що відкривало нові можливості для подальшого розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах.

У своїх творчих пошуках, спрямованих на посилення потужності звучання, Дж. Габріелі не обмежується використанням двох структурно близьких ансамблевих виконавських одиниць і прагне їх розширити. Яскравим прикладом такого підходу можна вважати *Канцону на 15 голосів ор. Ch.185 (Canzon per sonar quarti toni a 15)* для 2-х корнетів, 12-ти тромбонів та скрипки (альта). На цей раз структура поліансамблевого інструментального колективу, запропонованого композитором, включала три відособлених квінтели з мідними духовими (Приклад Б. 15. Додаток Б). Як і в *Sonata Pian' e Forte* їх основу склали тромбони, корнети та один струнно-смичковий інструмент, які чітко визначає автор, включаючи в кожен квінтет 4 тромбони і по одному мелодичному інструменту (корнет – скрипка (альт) – корнет). Такий докладно доведений склад інструментів, обраний Дж. Габріелі, віддзеркалює власне бачення композитора щодо використання сімейства тромбонів та корнетів у новому інструментальному поліансамблевому стилі виконання.

Якщо при відсутності точно визначених складів ансамблів у нотних текстах А. Габріелі можна лише припускати використання тих чи інших інструментів композитором, то в поліансамблевих інструментальних опусах Дж. Габріелі дещо простіше встановити інструменти, яким він віддавав перевагу. До того ж, крім вказівок композитора щодо конкретних складів ансамблів, збереглися важливі повідомлення очевидців, які містять перелік виконавців що приймали участь у святкових літургіях храмів Венеції. Серед цих рідких описів своєю інформативністю виділяються спогади англійського мандрівника і письменника Томаса Коріата (Thomas Coryat, 1577-1617), котрий у своїй книзі «Овочі, що подаються перед м'ясом, які поспішно і в великій кількості поглиналися Коріат протягом п'яти місяців перебування у Франції, Італії і т.д.» [78] достатньо детально описує окремі епізоди свого

перебування під час святкувань у венеційській церкві Сан Рокко, з якою також була пов'язана діяльність Джованні Габріелі. Зокрема він зазначає: «Тут іноді разом співали шістнадцять або двадцять чоловіків, закликаючи свого майстра або керівника тримати їх у порядку; і коли вони співали також грали виконавці-інструменталісти. Інколи на своїх інструментах грали разом шістнадцять виконавців – десять сакбутів, чотири корнети і дві надзвичайно величні віоли да гамба; іноді десять – шість сакбутів і чотири корнети; деколи два – корнети і висока віола» [78, с. 390].

Повідомлення Т. Коріата щодо інструментів, задіяних у святкових літургіях церкви Сан Рокко, в значній мірі збігаються із складом ансамблів, які використовував Дж. Габріелі у своїх інструментальних канцонах та сонатах, виданих в 1597 у збірці «*Sacrae Symphoniae*» та інших виданнях. Вони «... ймовірно, були написані для використання під час меси та вечірніх богослужінь на найважливіших літургійних святах та значних подіях у соборі Святого Марка і, безперечно, призначались на великі церковні ресурси і віртуозність окремих виконавців, зокрема Джироламо Далла Каза та Джованні Бассано» [78].

Із записок Т. Коріата ми дізнаємось не тільки про різнотипні ансамблі Дж. Габріелі, але й про високий рівень «надзвичайно чудової» майстерності виконавців. «Це свято, – пише він, – складалося, головним чином, з музики, вокальної та інструментальної, яка була настільки прекрасною, настільки привабливою і рідкою, настільки чудовою та дивовижною, що вона навіть лякала всіх тих чужинців, які ніколи не чули подібного» [78, с. 390].

Висновки до другого розділу

Прикладом динамічного розвитку ансамблевого мистецтва на мідних духових в епоху Відродження в повній мірі можна вважати Венецію, в якій протягом двох віків, починаючи з XIV і безпосередньо до кінця XVI століття

проходив активний процес формування венеційської виконавської і композиторської шкіл. Традиції постійно діючого ансамблю трубачів дожа, закладені в буремний час пізнього середньовіччя, отримують новий імпульс розвитку завдяки зміцненню економіки і соціально-культурної політики Сереніссіми та взаємовідносин місцевої влади і церкви. Державно-церковні церемонії та процесії, які вважались важливими формами світського, релігійного і суспільно-політичного життя республіки, відкривали достатньо широкий простір не тільки для розвитку фанфарно-церемоніальної музики, але й стали поштовхом для створення більш розвинених форм ансамблевого музикування на мідних духових інструментах.

Місцеві братства музикантів, сирітські притулки, благодійні організації та церковні школи стають основними осередками формування змішаних ансамблів духових інструментів, в них зароджуються основні принципи музично-освітньої системи і починається процес професіоналізації музичного виконавства.

Найбільш динамічного розвитку він набуває у другій половині XVI століття, коли в музично-культурний простір венеційської республіки поступово входить ціла плеяда видатних композиторів-новаторів – А. Вілларт, А. Габріелі, Дж. Габріелі, Дж. Каза, Дж. Бассано та інші, творча діяльність яких не обмежувалась церквою Святого Марка і її знаменитою *Scuola Grande*, але й також була пов'язана із школами інших соборів Венеції, в склад котрих входили ансамблі піффарі. Всі вони відігравали вагомую роль у музично-виконавській інфраструктурі міста-республіки і стали важливою складовою у становленні венеційської виконавської духової школи, ключове місце в якій належить Дж. Каза та Дж. Бассано.

Створення при підтримці А. Габріелі в соборі Святого Марка постійно діючого ансамблю мідних духових інструментів стало потужним імпульсом для формування відповідного репертуару для церковно-державних церемоній і святкових богослужінь. Кульмінаційною точкою у розвитку духовної музики з

використанням мідних ансамблів стали поліхоральні інструментальні твори А. Габріелі та Дж. Габріелі, в яких ключове місце відводиться корнетам і тромбонам. Використовуючи різні варіанти поєднання даних інструментів в тріо, квартетах і квінтетах, Дж. Габріелі формує мультиансамблеву структуру своїх інструментальних творів. Намагання композитора зберегти темброву однорідність хорового співу в інструментальному викладі відтворюється у акустично гомогенному звучанні тромбонів і корнетів.

Серед найбільш вагомих досягнень А. Габріелі та Дж. Габріелі в царині ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах слід відзначити використання мультиансамблевої структури оркестру. Спираючись на двох-, трьох-, чотирьох ансамблеві автономні інструментальні склади з темброво однорідним звучанням, композитори розвивають поліфонічну тканину оркестру, вдало використовуючи акустичні особливості архітектури базиліки Святого Марка. Ефект відлуння, який виникав у внутрішньому просторі храму при затримці звуку, вони посилюють музично-інструментальними засобами завдяки почерговому використанню ансамблів мідних духових, розміщених в протилежних частинах собору.

Мультиансамблевий принцип формування структури оркестру з використанням мідних духових найбільш яскраво проявляється у 8-голосній *Sonata Pian' e Forte* та 15-голосній *Канцони (op. Ch. 185)* Дж. Габріелі, в яких композитором чітко зафіксоване використання відповідно двох і трьох ансамблів мідних інструментів із одним струнним. Якщо інструментальний склад *Sonata Pian' e Forte* включає два близькі в тембровому відношенні квартети (корнет + три тромбони; скрипковий альт + три тромбони), то в *Канцони* Дж. Габріелі використовує три квінтети, два із яких є ідентичними (корнет + чотири тромбони), і лише в одному корнеті замінено на струнний альт.

Застосовуючи принцип дублювання ансамблевих груп з однорідними або близькими за тембром інструментами, Габріелі зберігає гомогенність

звучання, характерну для хорového співу, що було особливо важливим для створення інструментальними засобами ефекту ідентичного відлуння. Використанням дубльованих складів ансамблів мідних духових забезпечувалась темброва однорідність діалогічного способу почергового виконання, на засадах якого розвивався інструментальний антифонний стиль. Саме мультиансамблевим принципом формування оркестрової групи, який Дж. Габріелі поширював в антифонному інструментальному виконавстві, пояснюється використання надмірної кількості тромбонів (6, 12), котра на більш пізніх етапах розвитку оркестру значно обмежується.

Ще одним важливим фактором, який суттєво вплинув на інтеграцію ансамблю мідних інструментів у виконавській інструментарій собору Святого Марка й інших храмів, була надзвичайна їх близькість до тембрового колориту органа, котрий протягом століть залишався основним інструментом церковного богослужіння західних конфесій. Подібне за тембром і міццю звучання труб органа і мідних духових інструментів створювало ідентичний звуковий простір і давало змогу зберегти темброву гомогенність антифонного виконання як між окремими ансамблевими групами, так і у діалогах з органом.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ В ІТАЛІЇ ТА НІМЕЧЧИНІ У XVII СТОЛІТТІ

3.1 Традиції італійського ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах у XVII ст. (К. Монтеверді, Ч. Бендінеллі, Дж. Фантіні)

Історичний процес розвитку європейського ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах у XVII ст. в роботах дослідників отримав неоднозначну оцінку. На відміну від в цілому позитивного тлумачення досягнень у сфері брас-ансамблевої гри у XVI столітті, і, особливо, його другій половині, котра вважається «золотою ерою» ансамблевого та сольного виконавства на мідних духових [88], XVII ст. відзначається переважно як період значного спаду інтересу європейських музикантів до даної групи інструментів [104, с. 26]. В той же час, відповідно до окремо взятої країни, зустрічаються і протилежні погляди. Зокрема, відомий американський дослідник Д. Уїтвелл (D. Whitwell) характеризує XVII століття в інструментальному виконавстві Німеччини як найбільш динамічний період розвитку «аристократичного хору трубачів», котрий був «центром придворного життя», і називає його «золотою епохою» [173, с. 1]. Подібні розбіжності у розумінні стану ансамблевого виконавства на мідних духових у XVII ст. характерні й для інших дослідників, особливо по відношенню до певного локального європейського регіону або окремих виконавців, що пояснюється об'єктивними причинами, пов'язаними із різним соціально-економічним і культурно-політичним становищем означеної країни або навіть її регіонів.

Аналізуючи рівень ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах кінця XVI і початку XVII ст., зазначимо, що в окремих італійських містах-республіках а також у німецьких землях процес його розвитку продовжував залишатись достатньо динамічним. Активність в цьому

напрямку зберігала Венеція, де корпус трубачів дожа і ансамбль мідних інструментів собору Святого Марка залишались невід'ємною частиною культурного життя міста-республіки. Вони склали основу його музично-виконавської інфраструктури і були важливими елементами державно-церковного церемоніалу, без їх участі не планувалось проведення будь-якого державного, громадського або релігійного святкового заходу. Актуальність збережених ренесансних традицій використання секстету срібних труб дожа та ансамблю піффарі у проведенні урочистих церемоній підтверджують вже згадувані гравюри Дж. Франко «Висадка в Сан-Джорджо-Маджоре» (Мал. А. 2.6. Додаток А) та «Процесія на площі Сан-Марко» (Мал. А. 2.4. Додаток А), опубліковані у 1610 р. [92].

Зміна поколінь у композиторській і виконавській школах Венеції, яка відбулась в останні роки XVI – початку XVII ст., пройшла спокійно і не мала помітних наслідків. Це стало можливим завдяки спадкоємності творчих поглядів і уподобань Дж. Габріелі, котрий у 1585 р. заступив на посаду керівника капели собору Святого Марка, та Дж. Бассано, який очолив брас-квартет з 1601 року. Як було зазначено раніше, знайомство з творчістю останнього мало рішуче значення для формування творчої особистості Генріха Шютца, котрий завдяки стипендії ландграфа Гессе-Касельського з 1609 по 1612 рр. навчався у Венеції у Дж. Габріелі. Підтвердженням тому є, як стверджує італійський дослідник, «...схожість перших творів Генріха Шютца з мотетами Бассано», котра була обумовлена впливом композиторського і виконавського стилю венеційського корнетиста. Її наслідком став той факт, що «Шютц переніс до Німеччини венеційський стиль та продовжував розвивати його протягом своєї композиторської кар'єри» [61]. Саме німецький композитор у своїх окремих творах за венеційською традицією буде використовувати ансамбль мідних інструментів.

Передчасна смерть Дж. Габріелі (1612), котра прискорила від'їзд молодого Г. Шютца на батьківщину, стала значною втратою для Дж. Бассано

та очолюваного ним церковного ансамблю мідних інструментів. Міцна дружба і творчі стосунки, які пов'язували двох італійських музикантів протягом довготривалого часу, відігравали суттєву роль у визначенні основних напрямків розвитку інструментальної музики та формуванні репертуарної політики духового ансамблю, котрий залишався взірцем для інших колективів венеційських братств.

Із запрошенням до базиліки Святого Марка *Клаудіо Монтеверді* (1613)¹¹⁶, який знаходився у розквіті творчих сил і мав вже добре відоме в середовищі музикантів ім'я, настає новий етап, пов'язаний із кардинальними змінами у розвитку оперного та інструментального мистецтва Венеційської республіки. Видатний композитор і новатор в області оркестру виступав проти застарілих традицій, сприяв художньо-творчому вдосконаленню виконавства у колективі. Серед його пріоритетних намагань були оновлення репертуару і розширення інструментального складу капели. Однак, в цьому напрямку він, на відміну від Дж. Габріелі, не обмежився лише ресурсами мідного ансамблю, його уподобанням стало більш широке використання струнних інструментів.

Ефектне застосування ансамблю мідних інструментів в заклично-фанфарній *Токаті* вступу опери «Орфей» (1607), в партитурі якої вказується на використання сурдини на трубі в партії кларіно¹¹⁷, – це один із небагатьох прикладів вжитку однорідної за звучанням групи труб і тромбонів. Серед інших опусів К. Монтеверді, в яких зустрічається близька конфігурація духових інструментів (корнети, тромбони), слід назвати «Господи, зверни свій погляд на мене» (*Domine ad adiuvandum me festina*) із «Вечірні Пресвятої Богородиці» (*Vespro della Beata Vergine*) op. SV 206 (1610) – одного з перших

¹¹⁶ Після смерті 10 липня 1613 р. капельмейстера (*maestro di cappella*) собору Святого Марка Дж.Ц. Мартіненго (G.C. Martinengo) К. Монтеверді 1 серпня прослухався на вакантну посаду і 19 серпня 1613 року його було призначено керівником капели.

¹¹⁷ Вказівка на використання труби із сурдиною під час виконання *Токкати*, зазначає Дж. Курцман, свідчить про те, що цей твір, скоріше за все, мав певну церемоніальну роль і виконувався на мідних духових інструментах в придворних урочистостях на відкритих площадках без сурдини [114, с. 31]. Включення *Токкати* в оперу як окремого інструментального номера, який виконувався в приміщенні, для збереження необхідного динамічного балансу вимагало зменшення гучності звучання, тому застосування сурдини давало можливість в такий спосіб досягти потрібного рівня динаміки.

духовних творів композитора, який за масштабами поступається тільки месам Й.С. Баха. Тут, як і в *Токаті* з «Орфея», на фоні витриманих акордів мідних духових і хору звучить майже ідентичний мотив в партії солюючого корнета (приклад Б. 3.1. Додаток Б), котрий, подібно до опери, служить вступом. Однак, якщо в *Токаті* К. Монтеверді використовує мідний ансамбль як окрему самостійну групу, то у «Вечірні...» корнети і тромбони звучать разом зі струнними і хором.

Зазначимо, що «Вечірня Пресвятої Богородиці» була видана у Венеції в 1610 р., ще до отримання К. Монтеверді посади *maestro di cappella* в соборі Святого Марка. Однак існують небезпідставні припущення, що свій церковний опус композитор писав саме для цього храму заздалегідь [114, с. 52]. Отримавши пошукуване місце служби, він одразу ж запропонував цей твір музикантам капели для виконання, що було з вдячністю прийнято і досить щедро оплачено [114, с. 53]. В такому випадку логічно припустити, що створюючи «Вечірню...», К. Монтеверді під час вибору інструментального складу цілком міг орієнтуватись на мідний ансамбль Дж. Бассано, для якого і включив фанфарно-закличні епізоди із оперної *Токати*.

Якщо порівняти інструментальні склади в духовних творах Дж. Габріелі і К. Монтеверді, то реформаторський підхід останнього відносно тембрового урізноманітнення оркестрових груп і забезпечення звукодинамічного балансу між ними є очевидним. Він вимагав розширення струнної групи і скорочення кількості духових інструментів, особливо мідних, котрі за своєю міццю значно переважали струнні. Необхідність зменшення оркестрової гучності і оптимізація рівноваги між різними групами інструментів в храмі була пов'язана не тільки з художньо-виражальними, але й психологічними чинниками, які потрібні були для створення відповідної психоемоційної атмосфери для молитви парафіян. Саме останньою в значній мірі опікувалась католицька церква, регламентуючи склад інструментального супроводу літургії гласними і негласними указами. Тому в своїх реформаторських

кроках, спрямованих на оптимізацію оркестрових груп, К. Монтеверді потрібно було враховувати і даний фактор.

Розширення оркестру за рахунок музикантів струнної групи починається вже на початку його діяльності на посту *maestro di cappella*, коли для святкового виконання меси на Різдво Пресвятої Богородиці він запрошує додатково 15 інструменталістів¹¹⁸ [114, с. 54]. В подальшому, не дивлячись на наявність штатного церковного ансамблю мідних інструментів під орудою Дж. Бассано, капельмейстер не обмежується лише ним, як це практикував Дж. Габріелі. К. Монтеверді варіює різні конфігурації інструментальних складів, включаючи окремі види дерев'яних духових (зокрема поздовжню флейту) і розширюючи струнну групу. Окремі види мідних духових в партитурах його творів з'являються значно рідше, ніж це було у Дж. Габріелі.

Суттєве розширення інструментального складу базиліки Святого Марка було здійснено у грудні 1614 р., коли з постійно діючого ансамблю формується штатний оркестр, який складався з шістнадцяти інструменталістів. Кожен із них отримував «...п'ятнадцять дукатів щорічно і був зобов'язаний приймати участь у двадцяти шести службах. Відсутність на зазначених богослужіннях каралась штрафом» [153, с. 15]. Фактично з цього часу пріоритетні позиції ансамблю мідних духових, не дивлячись на те, що Дж. Бассано залишався керівником новоствореного колективу до кінця життя (1617), було втрачено. Як окрема виконавська одиниця він перестав діяти і розчинився в оркестрі.

Призначення у 1617 р. після смерті Дж. Бассано на його місце скрипаля Ф. Бонфанте (F. Bonfante) (1582-?) не вплинуло на загальну кількість оркестрантів. «Чисельність постійних інструменталістів залишалася стабільною протягом приблизно шістнадцяти років, але склад оркестру змінювався з переважно мідного ансамблю на більш рівномірно збалансовані

¹¹⁸ Підтвердженням тому є фінансові документи за вересень 1613 року, в яких вказані додаткові виплати 15 запрошеним інструменталістам для участі у репетиціях і святковій месі на Різдво Пресвятої Богородиці, на котрі посилається Дж. Куртцман.

групи дерев'яних і мідних духових та струнних» [153, с. 16]. Після оновлення оркестрового керівництва в соборі Святого Марка, зазначає Д. Гаєн, «струнні повільно, але невблаганно, стали більш важливими, ніж духові, спочатку в італійських церквах та в кінцевому підсумку і в інших місцях» [104, с. 26].

Зазначимо, що 1617 рік виявився трагічним не тільки для венеційських виконавців на мідних духових інструментах¹¹⁹, тяжкою втратою для ансамблевого мистецтва гри на мідних стала смерть не менш знаного і авторитетного в Європі італійського трубача і тромбоніста **Чезаре Бендінеллі** (C. Bendinelli, 1542?-1617), який створив достатньо масштабний репертуар для ансамблю трубачів.

Уродженець Верони, він більшу частину свого життя провів поза межами Італії. Початок його творчої кар'єри як тромбоніста був пов'язаний із німецьким Шверином, в архівних документах якого з 1562 по 1565 рр. Ч. Бендінеллі значиться «як тромбоніст *"fremder"*, тобто той, хто прийшов із зовні» [162, с. 3]. Е. Тарр, пов'язуючи його початкові кроки з гільдіями міських музикантів, «вираховує» приблизний рік народження (1542).

Міграція італійських музикантів в Німеччину, як і німецьких в Італію, була поширеним явищем. Німецькі курфюрсти періодично звертались до італійських музикантів і запрошували їх на службу для поширення популярного у придворній музиці своїх королівств італійського стилю. Показовим прикладом може служити лист курфюрста Августа Саксонського, в якому він повідомляє, «...що нещодавно всі наші італійські трубачі (а також інші італійські інструменталісти, крім тих, хто не є трубачами) повернулися до Італії, очевидно тому, що вони не отримали достатньо грошей, незважаючи на те, що ми дали їм, крім житла та одягу, двісті гульденів на рік. Таким чином, у нас немає ніяких італійських трубачів, присутні тільки німці, які вивчили італійський стиль»¹²⁰. Для збереження італійських інструментальних традицій

¹¹⁹ Серед втрат, які поніс оркестр собору Святого Марка в 1617 р., крім Дж. Бассано слід назвати брата Джілорамо Кази, тромбоніста Джованні Казу.

¹²⁰ Downey, P. A Renaissance Correspondence Concerning Trumpet Music. «Early Music» 9.3 (1981): 326-328, Accessed 19 Aug. 2013, JSTOR. Цит. за. [119, с. 7].

він просить надіслати «...італійських трубачів, які також можуть грати на інших музичних інструментах у придворному палаці, а також з вікон балконів»¹²¹ [119, с. 7].

Молодого Ч. Бендінеллі в певній мірі можна вважати носієм італійського стилю. Його подальша діяльність з 1567 до 1580 р. була пов'язана із столицею Австрії Віднем, куди музиканта було прийнято королівським трубачем «із зарплатою 15 гульденів щомісячно та новою уніформою один раз на рік» [162, с. 3]. Однак, найбільші досягнення придворного трубача пов'язані із Мюнхеном та баварським двором, куди він поступає на службу у 1580 році і залишається до кінця життя. Пройшовши всі ступені кар'єрної ієрархії від придворного музиканта-мультиінструменталіста до «головного придворного трубача і композитора», Ч. Бендінеллі як виконавець і автор музики набув величезного досвіду, який став основою його школи «Все мистецтво гри на трубі» (*Tutta l'arte della Trombetta*), виданої у 1614 році.

Зазначимо, що на сьогоднішній день «*Tutta l'arte della Trombetta*» залишається одним із найбільш ранніх практичних посібників для освоєння гри на натуральній трубі. Його назва свідчить про намагання автора охопити максимальний обсяг дидактичного та художнього матеріалу, необхідного для оволодіння інструментом. Для цього Ч. Бендінеллі, крім важливих технологічних питань¹²², включає достатньо об'ємну кількість не тільки

¹²¹ З подібним листом також звертається до італійських музикантів Кристіан III (1503-1559) – король Данії.

¹²² Серед актуальних проблем, на яких акцентує увагу Ч. Бендінеллі, виділяються особливості артикуляційної техніки гри на трубі з використанням фонемних структур, в чому він вважав себе першовідкривачем. Також розглядаються не менш важливі питання постановки апарата трубача, імпровізації та ін. Зокрема, в передмові автор відмічає: «Хто хоче навчитися грати на трубі, щоб її використовувати для своїх потреб, повинен передусім бути здоровим, володіти гарною статуєю, хорошими зубами та добрими грудьми (диханням). Якщо він хоче почати грати, тоді необхідно витончено розмістити трубу на губах, а також слід звернути увагу на той факт, що розтруб [труби] повинен залишатися [у] горизонтальній позиції, не відхиляючись ні вгору, ні вниз. Потрібно уникати роздування щік, оскільки цей значний недолік деформує [обличчя] виконавця. Потім необхідно навчитися керувати своїм підборіддям, [видобуваючи] звуки кожного регістру – це називається "вимовою на трубі" і надає їй елегантність. Коли [учню] вдалося це зробити, і він вмів добре грати всі ноти (звуки), він може навчитися співати і грати за допомогою язика, не має значення завдяки чому це досягається, чи з допомогою зворотного [язика], прямого, [подвійного] (*Theg hed heg heda*), гострого або іншого, доки виконавець не знайде це природнім і звикне до цього. Згодом він зможе вивчати свій інструмент і переходити до більш важливих питань» [162, с. 10]. Далі Ч. Бендінеллі на прикладах пояснює необхідність виконання *staccatto* (нот з крапками під ними) з виділенням кожної із них

власних композицій, але й творів кращих трубачів-виконавців свого часу, про що вказує у передмові. З точки зору ансамблевого мистецтва, важливу частину художнього репертуару школи становлять 332 одночастинні сонати (*Sonada*) для квінтету труб і три двочастинні¹²³.

Зазначимо, що на відміну від сучасних видань, в яких реконструйовані партії всіх інструментів, в старовинних рукописних (факсимільних) варіантах, як стверджує С. Проскурін, знаходиться лише партія одного інструмента – «партія справжнього тенора» [34]. Ч. Бендінееллі вказує на необхідність використання прикрас у партії кларіно, таким чином регламентуючи застосування імпровізації членами не всього квінтету, а лише виконавцем першого голосу.

Зауважимо, що в часи пізнього Відродження-раннього бароко термін «соната» був поширений і використовувався для позначення суто інструментальних, а не вокальних творів, та мав відношення здебільшого до композицій церемоніального призначення, які виконувались багатоголосно, на відміну від переважно одноголосної військово-сигнальної музики. С. Проскурін, посилаючись на М. Преторіуса, наголошує, що церемоніальні п'єси, більш протяжні за розмірами та складніші за музичним змістом, наприкінці XVI – початку XVII століття називались токатами, інтрадами, сонатами та виконувались для запрошення до столу або танців [34, с. 50].

Соната № 336, C-dur для квінтету труб Ч. Бендінееллі представляє собою типову ранньобарокову композицію, в якій автор прагне максимально розкрити художні та технічні можливості натуральних труб, діапазон котрих був обмежений тонами натурального звукоряду. Протягом всього твору партії 5-голосного ансамблю незмінно реалізують певні, чітко визначені функції: 2-а та 3-я труби виконують фанфари в одному ритмі і однаковому мелодичному

підборіддям, а в *legato* грати «...завжди вимовляючи склад “*dran*”, ледве торкаючись першої ноти і переходячи до іншої з певним акцентом» [там само].

¹²³ В анотації до видання *Сонати № 336* під редакцією Е. Тарра вказано, що в «*Tutta l'arte della Trombetta*» Ч. Бендінееллі ввійшло 332 «так званих сонати для п'яти труб», в наскрізній нумерації остання соната приводиться під № 336 (http://www.hickeys.com/assets/product_img/.../sku82794.pdf).

напрямку (3-я на один обертон нижче 2-ї), басовий голос звучить у вигляді квінтового бурдона на звуках нижніх обертонів, а 1-а труба-кларіно прикрашає фанфари поступеневою гамообразною поспівкою в другій октаві в діапазоні чистої квінти (регістр *clarino*). Даний тип фактури був поширений у творах М. Преторіуса, Д. Шпеера та інших композиторів для ансамблів аналогічної будови [34, с. 48-49].

Композиційна логіка сонати Бендінеллі наближується до орнаментальних варіацій в їх самому простому, примітивному вигляді, що обумовлено обмеженим колом доступних натуральним трубам виражальних засобів: кожний з нових розділів представляє собою новий ритмічний або інтонаційно-ритмічний варіант початкової тематичної побудови. Умовно в ній можна виділити восьмитактову тему і п'ять варіацій. Прагнучи до об'єднання композиції в єдине ціле, автор подає в передостанньому такті кожної побудови ритмічну фігуру наступної варіації, що сприяє більшому злиттю всіх розділів сонати.

У виконанні партії першої труби кларініст не був обмежений рамками тексту і повинен був «розцвічувати» його прикрасами. З метою набуття та освоєння навичок варіювання Ч. Бендінеллі, як і його попередники-корнетисти Дж. Каза та Дж. Бассано, розміщує в посібнику цілу сторінку спеціально написаних вправ.

У порівнянні з даним опусом Ч. Бендінеллі його *Соната № 332* для аналогічного складу труб виглядає більш спрощеною. Композитор використовує окремі групи інструментів почергово, створюючи в деякій мірі ефект їх антифонного звучання на витриманому квінтовому (*c-g*) органному пункті четвертої та п'ятої труб (приклад Б. 3.2. Додаток Б). Починається твір саме з чотиритактового вступу останніх, на фоні яких спочатку у доступному регістрі першої октави звучить простий закличний мотив другої труби. Після його закінчення в значно вищій теситурі g^2 вступає перша труба, партія якої виглядає більш різноманітною. Переклички першої і другої труб

завершуються чотиритактовим ансамблевим *tutti* із насиченою п'ятиголосною фактурою, що надає йому більшої урочистості.

Зазначимо, що тематичний матеріал окремих сонат побудований на пісенній основі. Як приклад, можна виділити *Сонату № 248*, в якій використано мотив популярної різдвяної пісні «Йосиф, любий Йосиф мій» (*Joseph, lieber Joseph mein*). Народно-пісенний характер також простежується в *Сонатах № 27 та № 236*. Однак, найбільш несподівано виглядає *Соната № 327*, в якій, як зауважує Дж. Саутс (J. South), звучить мотив застільної пісні, «...через що трубачі повинні виконувати твір з трубою в одній руці і келихом вина в іншій, зупиняючись у різні моменти, щоб випити у відповідності зі словами пісні» [157, с. 5].

Як вказувалось раніше, за свідченням архівних документів, обов'язки придворних трубачів, до яких належав Ч. Бендінеллі, завжди визначались окремо від інших інструменталістів та співаків. Їх функції в більшій мірі були пов'язані як з церковно-державними церемоніями, так і загально-побутовими і сімейними урочистостями. Власне із цих позицій виходив італійський музикант, пропонуючи свої сонати, військові сигнали, річеркари та токати¹²⁴. В цьому сенсі його збірка служила своєрідною хрестоматією для придворних трубачів, в якій можна було відшукати художньо-церемоніальний репертуар для будь-якої урочистої події.

Серед італійських виконавців на духових інструментах XVII століття, творча діяльність яких була пов'язана із придворними мідними ансамблями, виділяється «кращий трубач Італії» *Джироламо Фантіні* (1600-1675). Саме такими епітетами характеризує митця М. Мерсенн¹²⁵, посилаючись на лист лікаря та історика музики П'єра Бурделя (P. Bourdelot, 1610-1685), якому довелось слухати музиканта під час перебування у Римі в 1637 р.

¹²⁴ Крім сонат до «Мистецтва гри на трубі» увійшли 27 річеркарів, 27 токат, військові сигнали, вправи для гри в середньому та нижньому регістрах та інші матеріали інструктивного характеру.

¹²⁵ В панегіриках сучасників зустрічаються ще більш похвальні поетичні вислови: «Він сьогодні монарх труби на землі», або «Такий дар може принести вічну славу великому Фантіні» [77, с. 159].

Творча діяльність Дж. Фантіні, як свідчать документальні записи, почалась у достатньо зрілому віці, коли йому було близько 26 років. В 1626 р. він поступає у Римі на службу до кардинала, мецената і колекціонера античного мистецтва Ш. Боргезе. Як вказує І. Конфорці (I. Conforzi), ні до прибуття Джироламо до Риму, ні після від'їзду (1630), в книзі записів і фінансовій звітності кардинала більше не зустрічається інформація про посаду трубача, що на думку вченого може служити непрямим доказом надзвичайного таланту і професійної майстерності Фантіні, завдяки чому його запросив на службу Ш. Боргезе [77, с. 161].

Скоріше за все, протягом чотирьох років музикант не був обтяжений, як більшість придворних трубачів, надмірною участю в церемоніальних заходах, а його діяльність проходила в більш спокійному руслі у рамках камерно-ансамблевого музикування в дуєті з органом. Саме для труби і органа згодом буде створено *Вісім сонат*, які увійдуть у відомий «Метод навчання гри на трубі...» (1638)¹²⁶ [89] і сьогодні вважаються одними з перших опусів для солюючої труби. Крім них слід назвати *Сонати для двох труб*, в назві кожної із котрих фігурують прізвища знатних родин італійських фінансистів, виноробів, державних діячів¹²⁷ та окремих музикантів¹²⁸, діяльність яких була пов'язана з Флоренцією, куди Дж. Фантіні у 1631 р. переходить на службу до великого дожа Тоскани Фердинандо II Медічі в якості керівника придворних трубачів¹²⁹.

¹²⁶ Повна назва посібника «Метод навчитися грати на трубі, воєнним способом, а також музично, з органом, з сурдиною, з клавесином, а також з іншими інструментами» (*Modo per imparare a sonate di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo, e ogn'altro istrumento*).

¹²⁷ У назвах зокрема вказано: «Соната для двох труб Корсі (Corsi), ... Корсіні (Corsini), ... Гвіччардіні (Guicciardini), ... Пікколоміні (Piccolomini)» та ін. Подібні заголовки супроводжують також сонати для солюючої труби, труби і органа та інші твори, які включені у «Метод навчання гри на трубі...».

¹²⁸ До назви першої сонати Дж. Фантіні включає прізвище Корсі (*Prima Sonata a due Trombe del Corsi*), що можна розглядати як присвяту Якопо Корсі (J. Corsi, 1561-1602), відомому флорентійському композитору, дворянину, меценату, одному із засновників жанру опери. Серед назв сольних сонат для труби також зустрічається ім'я Джованні Барді, мецената і одного з ідейних натхненників Флорентійської камерати.

¹²⁹ Не дивлячись на те, що в окремих джерелах вказується на переїзд Дж. Фантіні у Флоренцію в кінці 1630 року, як підкреслює І. Конфорці, архівні записи свідчать, що трубач поступив на службу до Фердинандо II не раніше квітня 1631 р. [77, с. 162].

Вибір мінімального за складом мідного ансамблю – дуету труб, для яких Фантіні написав свої сонати, як і вказівка на застосування сурдини під час гри на інструменті, вказують на камерний характер музики композитора, яка була розрахована і могла виконуватись в різних побутових ситуаціях придворного життя. Зокрема, як вказують іконографічні артефакти, це була гра під час трапези (Мал. А. 3.1. Додаток А), коли використовувались дуети і тріо труб. «Музика до столу» (*blowing-at-table*) традиційно залишалась поширеною не тільки в побуті правителів Італії, але й інших європейських країн¹³⁰, що підтверджують листи Августа Саксонського.

Крім сонат для двох труб в сучасному репертуарі для мідних духових зустрічаються й інші опуси Дж. Фантіні. Серед них необхідно назвати реконструйований Е. Таром *Квінтет Second Imperiale для 5-ти труб* (альтернативний варіант для 2-х труб та 3-х тромбонів та класичного складу брас-квінтету) з литаврами, який побудований на фанфарних та маршеподібних зворотах і, очевидно, призначався для виконання під час урочистостей і церемоній.

Дещо різноманітніше в тематичному плані виглядають *Дві сюїти для брас-квартету* в аранжуванні М. Rondeau: сюїта № 1 для мідного квартету (2 труби + 2 тромбони) з литаврами та № 2 для мідного квартету (2 кулісні труби + 2 тромбони), до яких включені різнохарактерні танці. Безумовно, сучасна обробка їх не дає повної уяви про авторський варіант складу ансамблю, котрий використовувався Дж. Фантіні.

Виконуючи свої основні обов'язки як головний придворний трубач, Дж. Фантіні не обмежується лише ансамблевим виконавством в групі мідних інструментів, але й намагається презентувати трубу як солуючий інструмент. Висока майстерність і віртуозність музиканта дозволили йому технічно обмежену трубу, котра здебільшого сприймалась як інструмент військово-похідного та церемоніального вжитку, успішно представляти в музично-

¹³⁰ Свідченням тому є листи курфюрста Августа Саксонського, в котрих він вказує на обмеженість «сонат для ансамблевого виконання трубачів» під час їжі [119, с. 7].

художній сфері виконавства. Яскравим прикладом в цьому сенсі можна вважати історичний концерт Дж. Фантіні і видатного італійського композитора та органіста Дж. Фрескобальді в Римі у 1634 р. [119], в якому були виконані твори для труби і органа. Виступ Фантіні із сольним репертуаром не тільки підтвердив його високий професійний статус «монарха італійських трубачів», але й пожвавив інтерес композиторів до створення концертного репертуару для інструмента¹³¹.

Прогресивні погляди музиканта щодо технологічних і художніх можливостей труби, котрі він успішно втілював у своєму «Методі навчання гри ...», відкривали значно ширші перспективи її використання у виконавській практиці і мали неабиякий вплив на подальший розвиток мистецтва гри на інструменті.

В цілому, характеризуючи процес розвитку італійського ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах у XVII ст., необхідно зазначити, що творча виконавська і композиторська діяльність Дж. Бассано, Дж. Габріелі та Ч. Бендіні мала вирішальне значення в цьому процесі на початку століття. Його центром продовжувала залишатись Венеція, де пріоритет зберігався за мідними ансамблями шкіл місцевих братств і собору Святого Марка. Однак, після смерті Дж. Габріелі та Дж. Бассано і приходом до церковної капели К. Монтеверді та скрипаля Ф. Бонфанте починається період реформування інструментальної групи, котра поступово розширюється за рахунок струнних і дерев'яних духових. В результаті, мідні духові, які протягом десятиліть були основою інструментальної групи, поступово втрачають лідируючі позиції і розчиняються в змішаному складі оркестру К. Монтеверді. Однак, на цьому тлі мідне ансамблеве виконавство у сфері церковно-державного церемоніалу не зазнає особливих змін, пріоритет і надалі залишався за корпусом придворних трубачів, котрі зберігали свій привілейований статус.

¹³¹ Як приклад можна привести сонати і дуети для труби Г.І.Ф. Бібера та інших композиторів.

В панорамі італійського ансамблевого мистецтва середини XVII століття виділяється постать Дж. Фантіні, котрий, підтримуючи незмінні традиції ансамблевого виконавства, необхідні для забезпечення придворних церемоній, одночасно прагне вивести трубу за межі церковно-світських церемоній і відкрити їй можливості більш широкого художньо-музичного використання. Створюючи сольні опуси для концертного виконання, він не випускає з поля зору і жанри ансамблевої музики, зокрема трубного дуету, який продовжував зберігати одне із пріоритетних місць у композиторській творчості музиканта.

Таким чином, можна стверджувати, що спрямована на оптимізацію інструментального складу оркестру реформаторська діяльність К. Монтеверді, завдяки якій розширювались струнна і духовна дерев'яна групи оркестру і зменшувалась мідна, не завадила останнім зберегти свої лідируючі позиції в ансамблях, які забезпечували проведення державно-церковного церемоніалу.

3.2 Німецьке ансамблеве мистецтво гри на мідних інструментах XVII ст. (Г. Шютц, Й. Пецель, Д. Шпеер)

Розглядаючи історію розвитку німецького ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах у XVII ст. в контексті європейської музичної культури, не можна оминати питання активності міграційних процесів, котрі відбувались в музично-культурному просторі даного регіону в означений період. Вони не тільки забезпечували необхідний рівень професійної інформованості між музикантами різних географічних і мистецьких полюсів, але й мали суттєвий вплив на їх розвиток і взаємозбагачення, служили важливим імпульсом у пошуку нових напрямків розвитку музичного мистецтва. В цьому сенсі, безумовно, виділяється постать *Генріха Шютца* (1585-1672) – «батька німецької музики», за виразом Дж. Конен, творчість якого «...протягом тривалого періоду, що охоплює кілька художніх поколінь, ... була обличчям німецької музики» [20]. Трирічний курс навчання у Дж. Габріелі (1609-1612) і музична атмосфера, яка панувала в соборі Святого

Марка і Венеції, мали безпосередній вплив на ранній період творчості німецького музиканта. В цьому середовищі продовжувалась активна діяльність мідного ансамблю Дж. Бассано, котрий залишався опорою інструментального складу базиліки, і на який був орієнтований Дж. Габріелі, створюючи свої опуси для урочистих процесій і особливих святкових богослужінь. І той факт, що в ранніх творах Г. Шютца помітна схожість з мотетами Бассано [61] свідчить про намагання німецького композитора освоїти художні досягнення представників різних течій венеційської школи.

Не менш важливим для німецького учня Дж. Габріелі було вивчення венеційського поліхорального стилю, який привертав увагу багатьох європейських музикантів. Однак, у пошуках власного творчого шляху Шютц не обмежується «школою» Дж. Габріелі, художньо-творчу доктрину якої з приходом в церкву Святого Марка Клаудіо Монтеверді було піддано окремим реформаторським перетворенням. Його друга поїздка до Венеції (1628-1629)¹³², котру він, будучи вже відомим композитором та шанованим музикантом, здійснив з метою ознайомлення з досягненнями Клаудіо Монтеверді та навчання у знаменитого маестро, була значно коротшою, але не менш продуктивною і багатою на враження від побаченого. Про суттєві перемини він сповіщає свого Саксонського курфюрста: «Все змінилося, і музика, що використовується на князівських банкетах, комедіях, балетах та інших подібних постановках, помітно покращилась» [144]. Тому вся увага і всі сили Шютца протягом творчого відрядження до Венеції були спрямовані на освоєння новацій італійських композиторів¹³³, і «шляхетний Монтеверді з радістю керував цим процесом та із задоволенням показав йому довго пошукуваний шлях» [120].

¹³² Рекомендаційний лист курфюрста Саксонії Йоганна-Георга для герцогині Тоскани, яким він супроводив подорож Г. Шютца до Італії, свідчить, що він міг певний час протягом 1628-1629 рр. крім Венеції перебувати у Флоренції та у флорентійському дворі [144].

¹³³ Про новаторський стиль італійських композиторів і його опанування Шютц через деякий час після повернення із Венеції писав в одному із листів саксонському емісарові в Гамбурзі Ф. Лебезельту: «Під час моєї недавньої подорожі до Італії я займався особливим способом композиції, а саме, намагався досягнути як можна комедію різнорідних голосів перекласти у декламаційний стиль та поставити на сцені і ввести в пісню – речі, які, наскільки я знаю ..., досі абсолютно невідомі у Німеччині» [144].

Підсумком стало написання у 1628-1629 роках першого тому «Священних симфоній» (*Symphoniae Sacrae I*), *op. 6*, які композитор як знак поваги присвятив сину курфюрста Саксонії Йоганну-Георгу II. Хоча у передмові він назвав збірку плодами його зустрічі з новим поколінням італійських композиторів, які пропагують «свіжі засоби, щоб лоскотати сьогоднішнє вухо», окремі із двадцяти священних концертів були написані ще до його другої поїздки в Італію, під впливом габрієлівських студій [120] і виконавської майстерності мідного ансамблю Дж. Бассано.

Поважне ставлення Г. Шютца до духових інструментів підтверджує придбання ним у Венеції трьох нових корнетів та чотирьох корнетіні, з якими він 20 листопада 1629 р. повертається до Дрездена [там само]. Їх композитор часто використовував замість струнних, особливо у тих випадках, коли в Саксонському дворі проходили важливі події, пов'язані зі святковими урочистостями. Такі торжества в Дрездені наближались і були пов'язані з майбутнім вінчанням 21 лютого 1630 року дочки курфюрста Марії Єлизавети та герцога Фрідріха III, для якого Г. Шютц зразу ж після поїздки до Італії почав писати музику.

Збірка «*Symphoniae sacrae I*» *Op. 6*, була опублікована в 1629 році у Венеції. В основу текстів вокальних композицій, які Шютц назвав концертами для 1-3-голосних ансамблів у супроводі духових (або струнних і духових) інструментів і *basso continuo*, були покладені біблійні тексти з Пісні Соломона та псалми. Пізніше, майже через двадцять років, з'явилися два нові томи, які продовжили цю тему: *Symphoniae sacrae II, op.10* у 1647 р. та *Symphoniae sacrae III, op.12* у 1650 р.

Аналізуючи опуси композитора з ансамблями мідних інструментів, розміщені у венеційському виданні першого тому «Священних симфоній» [151], слід виділити *Духовну симфонію № XIII 269 «Fili mi, fili mi, Absalon»* (Мій син, мій син, Абесалом), яка представляє собою вокально-інструментальну композицію для хору і ансамблю у складі чотирьох

тромбонів і *basso continuo*¹³⁴. Склад ансамблю з п'яти інструментальних партій, за твердженням А. Карса, на той час був типовим «для вступних частин, *sinfonie, ritornelli*, танців, маршів і т.д., а також для подвоєння хорових партій» [17, с. 38].

Композиція твору чітко розподіляється на два розділи, обидва з яких починаються з інструментальних *Sinfonia*, котрі виконують роль вступу до суто вокальних епізодів.

Інструментальна *Sinfonia*, котра відкриває твір, носить новаторський характер і є передвісником увертюр майбутнього. В ній не тільки використовується поліфонічний тип викладення (Приклад Б. 3.3. Додаток Б), який є основою наступної вокальної частини («*Fili mi, fili mi, Absalon*» – Мій син, мій син, Абесалом), але й подається та розробляється тематичний матеріал, в подальшому розвинутий в партії солюючого басу (Приклад Б. 3.4. Додаток Б), що піднімає на новий рівень значення інструментальної складової у творі і сприяє формуванню єдиного інструментально-вокального цілого.

Хоча *Sinfonia* написана Шютцем на основі запозиченої в його вчителя Дж. Габріелі моделі, згідно якої інструменти, котрі об'єднуються в групи (наприклад, 1-й і 2-й альтові, 3-й теноровий та 4-й басовий тромбони), протиставляються як антифони в хорових творах, але, на відміну від італійського маестро, в німецького автора можна спостерігати більш продуманий підхід до створення інструментальних груп, які є однорідними за тембровою характеристикою.

Невеликий поліфонічний вступний дует двох альтових тромбонів приводить до початкової 4-голосної фуги у виконанні мідного ансамблю, котрий гармонічно підтримує *basso continuo*. Разом з тим, партія останнього поліфункціональна: поряд зі створенням гармонічного фундаменту ансамблевого звучання, в насиченій поліфонічній фактурі першої *Sinfonia*

¹³⁴ У виданні «Священних симфоній» під редакцією Ф. Шпітти (Ph. Spitta) разом із I і II альтовими тромбонами вказано альтернативний склад скрипок (або альтів) [151].

басовий голос дублює партію басового тромбону і є активним рівноправним учасником імітаційних проведень основної теми.

У вокальному розділі тема інструментального фугато стає основою мелодики сольної партії баса, яка звучить лише у супроводі *basso continuo*, що було характерно для багатьох вокальних творів не тільки барокової доби, але й в період раннього класицизму. Однак після початкового чотиритактового викладення і розвитку теми вступає ансамбль тромбонів як рівноправний учасник діалогу з солістом, котрий, навіть в певній мірі порушує звукодинамічний баланс між вокалом та інструментами. Зазначимо, що перша половина XVII ст. була часом, коли тільки почали формуватися принципи інструментального аранжування, і прагнення визволитись від вокального, імітаційно-поліфонічного трактування інструментальних партій ще знаходилось у стадії визрівання.

Друга інструментальна *Sinfonia*, на відміну від першої, тематично не пов'язана з вокальною частиною твору «Хто дасть мені, що я міг би померти за тебе!» (*Quis mihi tribuat ut ego moriar pro te!*). Її яскраво виражений віртуозний характер підкреслено не тільки швидким темпом руху поліфонічних голосів і дрібними тривалостями. Вона є більш інструментальною за своєю природою, що знайшло відтворення у практично необмежених, мелодично розвинених партіях тромбонів. Разом з тим, знайдена у вступній *Sinfonia* композиційна логіка повторена практично без змін: поліфонічний дует альтових тромбонів у супроводі *basso continuo* переходить в 4-голосне фугато, в котрому голоси вступають по чергово від самих низьких, і в якому *basso continuo* виконує не тільки акомпануючі, але й тематичні функції (Приклад Б. 3.5. Додаток Б).

Заключний вокальний епізод поділяється на два розділи розвиваючого та завершального характеру. Наслідуючи приклад К. Монтеверді, Г. Шютц використовує в партії соліста мелодичні ходи по хроматизмах (які утворюють інтервали зменшеної кварта та двох посліпль малих секунд) як

звукообразальні засоби, метою введення яких є більш виразне відтворення текстового змісту («померти, померти за тебе»). У завершальному розділі його репризні функції обумовлюють появу таких важливих чинників, як повернення початкового тексту «Абесалом! Мій син, мій син, Абесалом!» (*Absalon! Fili mi, fili mi, Absalon!*), а також синтетичний характер вокально-інструментальної фактури. Її основу складають індивідуалізовані вокальна басова та інструментальні партії, в окремих зворотах яких відчутні подані у зміненому вигляді інтонації попередніх розділів (наприклад, ракохід початкового мотиву першої теми твору) (Приклад Б. 3.6. Додаток Б).

Підсумковий зміст завершення не обмежує автора у пошуку нових виражальних можливостей співвідношення голосу і духового ансамблю. Воно поступово ускладнюється від простого дублювання вокальної партії до супроводу в терцію початкової вокальної теми у зверненні почергово 2-м альтовим і теноровим тромбонами, або до самостійної мелодичної побудови у виконанні дуету 1 і 2 альтових тромбонів в заключній каденції (Приклад Б. 3.7. Додаток Б).

Якщо в *Духовній симфонії № XIII «Fili mi, fili mi, Absalon»* викладення інструментальних і вокальних епізодів до заключного розділу спочатку йшло почергово, і лише в завершенні відбувалась пошуки варіантів взаємодії голосу та духового ансамблю, то *Symphoniae sacrae № XIV 270 «Дослухайся нарід мій, до слів моїх» (Attendite, popule meus, legem meam)*, при точному повторенні даного загального типу композиції, в розділах *tutti* спостерігаються нові типи співвідношення партій соліста і мідних духових інструментів. Солюючий бас та мідні духові стають рівноправними учасниками поліфонічного розвитку і приймають участь в імітаційних перекликаннях спочатку в дуєті голосу з першим тромбоном (Приклад Б. 3.8. Додаток Б), а потім в п'ятиголосному вокально-інструментальному фугато (Приклад Б. 3.9. Додаток Б).

Вокальне трактування ансамблевих партій мідних духових інструментів можна спостерігати в *Symphoniae sacrae № XVIII 274* «*Veni, veni, dilekte mi, in hortum teum!*» (Прийди, обранець мій, в мій сад!), інструментальна частина партитури котрої є порівняно «полегшеною» внаслідок відсутності партії другого альтового тромбону, а вокальна розширена до чотирьох голосів. Провідне значення співацьких партій призводить до відмови від суто інструментальних епізодів, а також до панування засобів експонування і розвитку тематизму, характерних для доби розквіту вокальної імітаційної поліфонії: стретне викладення тем, обернення, ракохід, тощо. Серед цікавих особливостей даного твору слід виділити залучення до виконання партії *basso continuo* теорби, а також дублювання тенорового голосу в партії тенорового тромбону, які записані, згідно традиціями епохи, на одному нотному рядку.

У своїх творах Г. Шютц, як і його вчитель Дж. Габріелі та інші композитори того часу не завжди конкретизує склад інструментального ансамблю. Якщо в ранніх поліхоральних опусах, написаних для ансамблевих хорових та інструментальних груп після першої поїздки до Венеції він обмежується лише надписами «I інструментальна партія, II ...» і т.д., то у творах більш пізнього періоду композитор вказує основні або альтернативні інструменти ансамблю, на які він орієнтувався. В сучасних виконавських версіях творів Г. Шютца можна зустріти різні варіанти інструментальних складів ансамблів, які включають як однорідні духові, так і струнні. Якщо ж брати до уваги мідні інструменти, котрі були поширені за часів Шютца, то крім корнетів і тромбонів, могли використовуватись натуральні труби кларіно¹³⁵, що в другій половині XVII століття приходять на заміну корнетам. Однак стиль кларіно, який включав складну техніку гри у верхньому регістрі, не завжди був під силу виконавцям корпусу придворних трубачів, фанфарно-маршовий репертуар котрих був обмежений доступним регістром

¹³⁵ Позначення *clarino* часто зустрічається в інструментальних партіях та партитурах і вказує на перший високий голос у виконанні труби, через що інколи помилково трактується як спеціальна конструкція труби, або її різновид.

натурального звукоряду труби і не вимагав особливих зусиль. Саме тими причинами можна пояснити закупівлю Г. Шютцем семи корнетів і корнетіно для музикантів придворної капели, на майстерність яких спирався композитор, і котрим віддавав перевагу.

Творчість іншого німецького композитора і мультиінструменталіста **Йогана Пецеля** (1639-1694) в контексті ансамблевої музики для мідних духових інструментів виглядає не менш масштабно у порівнянні із подібними опусами Г. Шютца. Його багатогранний талант не обмежується лише музичними здобутками, він також відомий як автор принаймі ще трьох літературних музично-естетичних творів, котрі, на жаль, не збереглися¹³⁶. Все це, не зважаючи на брак достовірних даних про гуманітарну освіту Й. Пецеля, свідчить, що він був високо освіченою людиною, знавцем німецької та зарубіжної літератури, а також володів італійською мовою [155].

Дані про його музичне навчання також досить обмежені. Початок музичної діяльності Й. Пецеля був пов'язаний із скрипкою, що підтверджується списками штаттпфайферів Лейпцига, в яких йдеться про запрошення у 1664 році молодого музиканта кантором Томаскірхи Йоганном Шелле на посаду четвертого члена ансамблю «вправних скрипалів» («*Kunstgeiger*») міста. В групі міських музикантів (штаттпфайферів) ансамбль скрипалів вважався менш престижним і нижче оплачуваним у порівнянні із квартетом духових інструментів. Останні цінувались більш високо і значно частіше приймали участь у важливих святкових церемоніях, а також користувались певними економічними перевагами над *Kunstgeiger*, безкоштовним проживанням за рахунок міської казни, можливістю навчати більшу кількість приватних учнів та привабливими перспективами працевлаштування [136, с. 5]. Краще фінансове забезпечення музикантів-духовиків часто було стимулом для оволодіння скрипалями додатково

¹³⁶ Зокрема, в одному із раних німецьких музично-енциклопедичних словників XVIII ст. «Музичному лексиконі» Й.Г. Вальтера вказані такі твори: «*Observationes musicae*» (?1683), «*Infelix musicus*» (1678), «*Musica politico-practica*» (1678) [170, с. 475].

духовими інструментами. Такий шлях досягнення творчого і фінансового успіху, очевидно, обирає *Kunstgeiger* Й. Пецель, опановуючи мистецтво трубача-кларініста. Однак, як стверджує відомий німецький дослідник А. Шерінг, у 1669 році, коли в Лейпцизі вийшла перша збірка його творів «*Musica vespertina*» (Вечірня музика), Пецель все ще був міським скрипалем [149, с. V]. Можливо, саме її поява допомогла виконавцю-композитору, якого Х. Ріман називає «старанним композитором інструментальної музики, особливо для духових інструментів» [36, с. 1018; 29], привернути увагу до свого таланту та отримати постійну роботу серед краще оплачуваних та шанованих міських музикантів.

Наприкінці 1669 або початку 1670 року Й. Пецель нарешті досягає поставленої мети і стає міським штатдтпфайфером духової групи, оскільки чудово опанував стиль *clarino*. На цій посаді він перебуває до 1681 року, одночасно виконуючи обов'язки псаломщика лейпцизької церкви Святого Фоми. У 1677 році Й. Пецель звертається з проханням призначити його на посаду кантора. Не дивлячись на значний виконавський і композиторський доробок музиканта, його кандидатура була відхилена¹³⁷. Невдоволення церковним рішенням і епідемія чуми, що спіткала Лейпциг, стали основними причинами переїзду Й. Пецеля в Баутцен, де він також отримує посаду керівника міських музикантів. Тут він продовжує працювати над розширенням ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів і в 1685 р. видає цикл «*П'ятиголосна духова музика*» (*Fünff-stimmigte blasende Music*) для двох корнетів і трьох тромбонів. В збірку, яка була видана у Франкфурті, увійшло 76 інтрад, алеманд, курант, сарабанд, жиг та інших п'єс. Помер «найвизначніший музикант з усіх німецьких штатдтпфайферів епохи барокко» [149, с. V] 30 жовтня 1694 року.

Й. Пецель був одним з найбільш освічених і талановитих штатдтпфайферів Лейпцига, хто, як і Готтфрід Райхе за часів Й.С. Баха,

¹³⁷ Однією з причин відмови в отриманні Й. Пецелем посади кантора церкви Святого Фоми вважається його попередня приналежність до католицької церкви [136, с. 7].

активно створював та видавав власні твори. Цікаво те, що у 1688 році Готтфрід Райхе, прибувши до Лейпцига, як і Й. Пецель проходить весь шлях міського музиканта від *Kunstgeiger* до керівника штатпфайферів. Пізніше, після приїзду Й.С. Баха (1723) він вважався незмінним трубачем великого композитора.

Творча спадщина Й. Пецеля-композитора, незважаючи на втрату певної кількості опусів, достатньо значна і складає кількості творів для ансамблів духових та струнних інструментів. За твердженням А. Шерінга творчість Й. Пецеля є важливою ланкою, яка поєднала поступальний рух німецької музики від Г. Шютца до Й.С. Баха [149, с. V]. Разом з тим в ній відчутні впливи італійського та французького музичних стилів. Історичне значення його інструментальних творів полягає в тому, що вони наочно демонструють шлях та напрямок розвитку інструментальних ансамблів у Лейпцизі. Зазначимо, що в місті, де до середини XVIII ст. два рази на день звучала духовна музика з міської башти або ратуші, потреба у творах для ансамблів різного складу була особливо актуальною, тому не випадково, що в центрі уваги Й. Пецеля як композитора і виконавця, опинилась саме музика для духових інструментів. Однак, як *Kunstgeiger*, він також не залишав поза увагою своїх бувших колег-скрипалів, тому його опуси часто були орієнтовані одночасно на духові і струнні ансамблі. Саме на альтернативні склади пфайферів або «вправних скрипалів» написана «*Musica vespertina lipsiaca*» (Вечірня музика Лейпцига).

«*Musica vespertina lipsiaca*» (1669) складається з п'яти сюїт для 5-голосного ансамблю духових або струнних інструментів. До кожної з них входили як традиційні для барокової сюїти танцювальні частини – *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*, так і не обов'язкові – *Sonate* (I-V), *Praelude* (II-IV), *Intrade* (V), *Ballett* (I,III), *Brandl* (I), *Gavotte* (III, V), *Ballo* (IV, V). Серед додаткових номерів слід розділити танцювальні *Ballett*, *Brandl*, *Gavotte*, *Ballo* і «абстрактні» [11, с. 20] *Sonate*, *Praelude*, *Intrade*.

Включення нетанцювальних номерів до складу всіх п'яти сюїт можна пояснити тогочасними традиціями, коли інструментальні сюїти призначались не тільки для танців і розваг після завершення банкету, але й як запрошення до столу та під час прийняття їжі. Всі п'ять сюїт відкриваються Сонатою, а в сюїтах №№ 2-4 після неї слідує Прелюдія, яку в сюїті № 5 замінено Інтрадою.

Сонати в сюїтах «*Musica vespertina*» представляють собою розгорнуті одночастинні композиції, побудовані на послідовності кількох контрастних розділів (до п'яти, як, наприклад, в № 1).

Написані у 1670 році 40 сонат¹³⁸ циклу «*Hora decima*» (Десята година) представляють собою один з перших у німецькій музиці зразків збірки для ансамблю мідних духових інструментів. Створення баштової несигнальної музики для виконання музикантами о 10-й годині ранку було цілком природнім: «з башт звучала не тільки сигнальна музика, але й хорали, уривки з духовних вокально-інструментальних творів, та інше» [34, с. 46]. Свій оригінальний творчий задум композитор пояснює намаганням грою баштових музикантів на тромбонах і цинках «...розпалити християнські серця для хвали і прославляння Господа»¹³⁹ [149, с. VII]. Його було втілено у вигляді 40 невеликих інструментальних творів непрограмного характеру, які в традиціях епохи були названі сонатами – «авторським, не зовсім жанрово визначеним позначенням» [34, с. 74-75].

В добу раннього бароко назва «соната» використовувалась дуже широко¹⁴⁰ і не мала міцної прив'язки до певної, чітко визначеної і стабільної жанрово-структурної моделі. Якщо наприкінці XVI – початку XVII століття

¹³⁸ До нотного видання творів Й. Пецеля, здійсненого Арнольдом Шерінгом у 1928 році, включено 12 сонат з 40 [149].

¹³⁹ Свою ідею ранкового закликів вірян «до вшанування Всевишнього Бога...» Й. Пецель пояснює подібною традицією персів і турків, посилаючись на трактат французького юриста і державного діяча Б. Бріссона (B. Brisson, 1531-1591) «*De regio Persarum principatu libri tres (1595)*» [149, с. VII]. В даному випадку мова йде про азан – запрошення мусульман до обов'язкової молитви, що виголошується розспівно звучним голосом з мінарету мечеті.

¹⁴⁰ «Фантіні також називає сонатами близькі канцони, «вчені» за жанровими ознаками одночастинні твори, які складаються з двох-п'яти розділів» [34, с. 73].

«сонатами» називались твори для гри, а не для співу і вживались поряд з назвами «канцона», «варіації», «сінфонії», «фантазії» тощо, то в подальшому вони означали не тільки самостійний одно- або багаточастинний опус, але й складову, суто інструментальну частину вокально-інструментальних творів і опер або «перші частини циклів, в тому числі й танцювальних сюїт» [27, с. 63.]

Зазначимо, що в епоху зародження основних циклічних жанрів бароко і класицизму – сонати, симфонії та концерту, коли «<...> деякий час всі три терміни існують паралельно в майже повній ідентичності» [34, с. 92], назва «соната» використовувалась для інструментальних творів, призначених для виконання будь-яким інструментальним складом.

Сонати для духового ансамблю Й. Пецеля можна вважати важливим проміжним етапом на шляху до, з одного боку, становлення неприкладного ансамблевого виконавства на мідних інструментах, не пов'язаного з сигнально-фанфарними функціями та урочистими церемоніями, а з другого, появи і формування барокової сонати як циклічного жанру.

Незважаючи на те, що у передмові та в партитурі автор вказує на можливість участі ансамблю струнних інструментів, початкове призначення цих творів для духових виявляють не тільки вірогідні умови виконання, але й сам характер тематизму. Це підтверджує також і вибір тональностей, серед яких переважають найбільш «зручні» для мідних духових інструментів *C-dur*, *G-dur*, *F-dur*, *e-moll*, *a-moll*. Обмеження щодо кількості ключових знаків торкнулось і тональностей, які приймають участь в модуляційних процесах у розвитку музичного матеріалу: майже всі вони мають лише один, максимум два ключових знаки.

Основу образного змісту творів складають різноманітні за характером теми: урочисті (Сонати № 1, 2, 39), стримані, зосереджені (Сонати № 5, 13, 30), ліричні (Соната № 27), танцювальні (Сонати №3, 6), рухливі (Сонати № 4, 14), жваві, моторні (Сонати № 12, 14, 30).

Зазначимо, що, відповідно до умов виконання, всі опуси є невеликими за розміром, написані у темпі *Adagio*. Більшість з творів "*Hora decima*" мають однотипну структуру і складаються з двох частин, а незначна кількість – одночастинні (наприклад, №3, 14, 30, 39). У побудові двочастинних сонат переважає складна двочастинна форма з точним повторенням кожної частини.

На прикладі «*Hora decima*» можна спостерігати різні тенденції формування у добу бароко інструментальної циклічної композиції для мідних духових інструментів. Перша з них веде походження від бінарного поліфонічного циклу на кшталт «прелюдія/фантазія – fuga», в якому перша частина поступається масштабами більш розвиненій та змістовно насиченій другій, на яку припадає головний смисловий акцент твору (наприклад, Соната № 13). Другу, більш чисельну групу складають сонати, перша і друга частини яких рівнозначні та взаємодоповнюють одна одну за умов як відсутності контрасту, так і при його наявності (переважно на інтонаційно-тематичному та, рідше, метричному рівні). Так, в сонатах №№ 4-6, 12, 13 темп і метрична основа обох частин співпадають і, в переважній більшості, за образним змістом вони не контрастні. В сонатах №№ 1 і 2 перша та друга частини написані в різних розмірах (С і 3/2), до того ж внутрішній метричний контраст посилюється інтонаційно, ритмічно та фактурно. Також і в сонаті № 27, при наявності однакового розміру в обох частинах, за допомогою ритму утворюється образний контраст між ними.

Відсутність усталених жанрових ознак та закономірностей інструментальних сонат знайшла відтворення в їх композиційно-драматургічних особливостях. Серед найбільш показових сонат Пецеля для ансамблю мідних духових слід виділити Сонати №№ 1 і 2.

«*Hora decima*» (Десята година). Соната № 1, C-dur для ансамблю мідних духових інструментів – невеликий опус, кожна з двох частин якого представляє собою поєднання гомофонно-гармонічних та поліфонічних епізодів.

Написана у складній 2-х частинній формі змішаного типу (*AB*) з точними повтореннями кожного розділу, I частина сонати (*Adagio*) відтворює структурні закономірності, властиві музиці як гомофонно-гармонічного, так і поліфонічного складу. Гомофонно-гармонічний тип викладення матеріалу яскраво виявляється в першій частині складної 2-хчастинної форми (*A*), яка представляє собою структуру, наближену до простої 2-хчастинної форми контрастного типу (*ab*).

Першу тему цієї частини виконує одразу весь п'ятиголосний ансамбль мідних духових у складі двох корнетів і трьох тромбонів (альтового, тенорового і басового). Головний тематичний матеріал доручено виконати першому корнету, наспівну мелодію якого переважно в терцію підтримує другий корнет. Їх партії, побудовані на плавному, поступеновому русі в межах другої октави, більш розвинені та індивідуалізовані, ніж моноритмічні партії двох тромбонів та басового тромбону, виконуючих, відповідно, гармонічні та басовий голоси акордової фактури. Такий розподіл функцій партій інструментів оновлює традиції інструментальної музики для духових ансамблів. [34, с. 53-54]. Початкова тема викладена у формі періоду (тт. 1-6), який складається з двох розділених проміжною половинною автентичною каденцією речень (тт. 1-3, 4-6), внутрішня будова яких основана на дзеркальній симетрії ритмічного малюнку парних фраз. Тонально-гармонічна основа чітка і логічна: початковий перерваний зворот D-VI, який ніби стримує рух до половинного автентичного кадансу у третьому такті, компенсується динамічним відхиленням в тональність доміанти *G-dur* у заключній каденції (Приклад Б. 3.10. Додаток Б).

Гомофонно-гармонічний склад в подальшому уступає місце поліфонічному типу викладення матеріалу, внаслідок чого функції голосів та, відповідно, членів ансамблю змінюються і вони стають рівноправними.

Другий розділ простої двохчастинної форми (*b*) побудований на поліфонічному розгортанні нового, більш активного тематичного елемента, в

основі якого лежить низхідний рух по терціях в межах тризвуку або септакорду, спочатку в партії басового тромбона, якому із запізненням на одну долю відповідає 1-й корнет. Далі тему викладено двоголосно в терцієвому дублюванні в різнотембрових парах (2-й корнет – басовий тромбон, 1-й корнет – альтовий тромбон), а також стреттно у заключній побудові (Приклад Б. 3.11 Додаток Б).

Подальший імітаційний розвиток складається з трьох хвиль, кожна з яких завершується в іншій тональності (*e-moll*, *a-moll*, *C-dur*) і відокремлюється ритмічними сповільненнями та зупинками. Заключна гармонічна каденція у виконанні *tutti* п'ятиголосного ансамблю підводить підсумок тонально-гармонічному та фактурному руху, повертаючи головну тональність та гомофонно-гармонічну фактуру початкової теми, що надає композиції рис репризності.

Друга частина складної 2-хчастинної форми (*B*) розвиває новий тематичний комплекс, своїм розміреним характером наближений до початкової теми. В ній узагальнено прийоми викладення музичного матеріалу, представлені в першій частині: поєднання елементів поліфонічного типу у показі і розвитку третьої теми (її також викладено «парами»: 2-й корнет – теноровий тромбон, 1-й корнет – басовий тромбон) з гомофонно-гармонічною фактурою в кадансах, ритмічне виділення відхилень в тональність II ступеня *d-moll* і паралельний *a-moll* та заключного кадансу, підкресленого яскравою гармонією альтерованого квінтсектакорду II ступеня з підвищеною терцією.

II ч. сонати, *Adagio*, – написана в трьохдольному розмірі 3/2. Композиційна логіка, основана на поєднанні різних за типом викладення побудов і, відповідно, поліфонічної та гомофонно-гармонічної фактур, яка була переконливо представлена в першій частині сонати, знаходить в ній втілення на новому музичному матеріалі. Її відкриває початковий період хорального складу, який демонструє рівноправ'я всіх партій ансамблю, витриманих практично в одному ритмі протягом всієї десятитактової

побудови. Важливим фактором образного розвитку в частині стає активний тональний рух, котрий окреслює коло споріднених тональностей різного ладового забарвлення: *G-dur, a-moll* (Приклад Б. 3.12. Додаток Б).

Наступний розділ представляє собою поліфонічну форму, наближену до форми фуги зі скороченою репризою. До виконання невеликої теми, основаної на фігурі оспівування, залучаються почергово корнети і басовий тромбон, який дублює її у терцію, в той час як альтовий і теноровий тромбони виконують середні голоси. Завершує другу частину хоральне звучання всього ансамблю (останні 7 т.), що надає композиції логічну завершеність і риси репризної тричастинної структури та вказує на зародження провідної форми наступного періоду – *da Capo*.

Аналогічні композиційні прийоми використані і в двочастинній *Сонаті № 2, C-dur*. І частина (*Adagio*) побудована, як і в *Сонаті № 1*, у складній двохчастинній формі (*AB*) з точним репризним повторенням кожної частини. Її відкриває п'ятиголосний ансамбль початковою темою (вона складається з двох періодів 8+11т.), цілком витриманою у гомофонно-гармонічній фактурі хорального складу. Ритмічно активний фанфарний мотив з чотирьох восьмих тривалостей у партії першого корнету стає в другому періоді основою інтенсивного ритмічного і мелодичного руху, який охоплює всі голоси партитури ансамблю. При цьому моноритмічність хоральної фактури неуклінно зберігається практично до заключної каденції (Приклад Б. 3.13. Додаток Б).

У 2-му розділі суворе акордове звучання попередньої частини поступається більш розвиненому імітаційно-поліфонічному викладенню нового тематичного утворення, інтонаційно-ритмічний контур якого відрізняється більшою жвавистю, розвиненістю та певною технічною складністю для всіх учасників ансамблю. Разом з тим, характерний для попередньої *Сонати I* синтез поліфонії та гармонії спостерігається і в цьому творі: поліфонічні побудови завершуються ясними гармонічними кадансами в

акордовому звучанні всіх інструментів, що чітко окреслює структуру кожного епізоду та надає їй логічної завершеності.

II частина *Adagio*, 3/2 відкривається чотиритактовим вступом п'ятиголосного хорального складу, повільний рух крупними тривалостями в якому створює урочисту атмосферу заспокоєності і величі. Разом з тим, гармонічна насиченість кожного нового акорду, стрімкі відхилення в тональності паралельного мінору та доміанти внутрішнє динамізують початкову побудову і створюють передумови для активного розвитку в наступному фугованому розділі. В ньому моторна теми фуги, яку починає 2-й корнет, своєю енергетикою залучає до інтенсивного руху всіх учасників ансамблю (Приклад Б. 3.14. Додаток Б).

Неабияка композиторська майстерність та винахідливість автора дозволяють Й. Пецелю організувати викладення тематичного матеріалу таким чином, щоб поєднання акордового складу з поліфонічними прийомами роботи з темою було природнім та логічним. Наприклад, в одночастинній *Сонаті № 3, F-dur* мелодичну лінію верхнього голосу в початковому трьохтакті супроводжує гамоподібний низхідний крок басової партії в діапазоні октави, який далі переміщується в партію першого корнета, що утворює в межах акордової фактури своєрідні імітаційні перегукування (Приклад Б. 3.15. Додаток Б). Надалі тема інтенсивно варіюється, її ритмічно перетворений варіант стає основою імітаційного розвитку в поліфонічному епізоді. В *Сонаті № 12, G-dur* відмінна поліфонічна техніка стає основою цікавих ритмічних перетворень теми, яка в подвійному зменшенні проходить у всіх голосах ансамблю (Приклад Б. 3.16. Додаток Б).

Функціональний розподіл партій в сонатах для мідних духових інструментів Й. Пецеля переважно є стабільним та цілком відповідає традиціям ансамблевого інструментального виконавства, що склалися на даний час, тобто, другу половину XVII століття. До виконання епізодів поліфонічного складу залучаються всі п'ять інструментів незалежно від

інтонаційної, ритмічної та теситурної складності тематичного матеріалу. Особливо показовими в цьому сенсі є партії басового тромбона в другій частині *Сонати № 4, F-dur*, яка включає октавні стрибки восьмими тривалостями, в *Сонаті № 6, a-moll*, де зустрічається навіть стрибок на збільшену октаву *F-fis*, а також в *Сонатах № 12, G-dur* та *№ 13, G-dur*, що містять складні інтонаційні побудови шістнадцятими тривалостями.

В епізодах хорального та гомофонно-гармонічного складу функції голосів ансамблю змінюються. Якщо при виконанні тем у хоральній фактурі рідко спостерігається несуттєве і малопомітне «ускладнення» партії першого корнета (див. останні 9 т. *Сонати № 13, G-dur* – Приклад Б. 3.17. Додаток Б), то в гомофонно-гармонічних розділах більш поширеним є розподіл ансамблю на три функціональні групи: солюючі перший і другий корнети, гармонічне заповнення середніми голосами альтового і тенорового тромбонів та гармонічний фундамент у виконанні басового тромбона. Слід відзначити важливість і різноманітність басової партії: басовий тромбон не тільки гармонічно підтримує солюючих корнетів, але й вагомо доповнює діалог солістів або навіть виконує не менш розвинену і мелодично змістовну партію, ніж інші голоси ансамблю (*Сонати №№ 4, 6, 12*).

«Fünf-stimmigte blasende Music» (*П'ятиголосна духовна музика*) (1685) – збірка з 76 п'єс для ансамблю мідних духових інструментів, написаних у різних жанрах, серед яких поряд з танцювальними мініатюрами – *Allemande, Courente, Bal, Sarabande, Gigue*, вагоме місце посіла нетанцювальна *Intrade*.

У танцювальних п'єсах переважає гомофонно-гармонічна фактура, в основу якої покладено дует 1 і 2 корнетів, доповнений розвинутим басовим голосом і гармонічним заповненням середніми голосами у виконанні альтового і тенорового тромбонів (наприклад, *Allemande, № 17, Courente, № № 18, 36, Bal, № 24*). Разом з тим є п'єси суто хорального складу, в яких переважає моноритміка (*Sarabande, № № 30, 63*), в поліфонічній формі, наближеній до фуги (*Courente, № 61, Gigue, № 64*), або з імітаційними

перекликаннями між парами верхніх і середніх, тобто різнотембрових голосів (*Allemande, № 60*).

Але найбільше різноманіття в прийомах роботи з тематичним матеріалом, способах організації фактури, побудови форми Й. Пецель демонструє в Інтрадах. Так, в невеликій двочастинній *Intrade № 13, C-dur* використовується форма фуґи з центром ваги поліфонічної фактури в середньому регістрі. Провідне значення партій альтового та тенорового тромбонів підкреслено дорученням їм початкового стретного викладення теми фуґато в першому розділі п'єси (Приклад Б. 3.18. Додаток Б).

В *Intrade № 35, G-dur*, хоральна фактура початкового двотакту в подальшому розшаровується на три пласти: мелодизований нижній голос і два однотемброві моноритмічні дуети корнетів і тромбонів; разом з тим, основне тематичне навантаження також належить партіям альтового і тенорового тромбонів (Приклад Б. 3.19. Додаток Б).

Intrade № 59, C-dur поєднує гомофонно-гармонічний і поліфонічний стилі, в ній зустрічаються елементи контрастної та імітаційної поліфонії. Фінальна *Intrade № 71, C-dur* містить 2-хголосний канон корнетів в традиціях блискучих, урочисто-фанфарних тем барокової доби, який супроводжують дует альтового і тенорового тромбонів та функціонально простий і ясний нижній голос у виконанні басового тромбона (Приклад Б. 3.20. Додаток Б).

Таким чином, саме в Інтрадах збірки «*Fünf-stimmigte blasende Music*» Й. Пецеля простежується певна панорама еволюції трактовки ролей голосів інструментального ансамблю мідних духових – від ренесансної моделі з протиставленням однотембрових дуетів (2 корнети – 2 тромбони) з гармонічною опорою в партії басового тромбона, через утворення ансамблю з тематично провідними середніми партіями, котрі прикрашають активні верхні голоси, а також спроби поєднати різні тембри при виконанні поліфонічних тем в імітаційних епізодах, до затвердження типових функцій гомофонно-

гармонічної фактури з ведучою мелодією у верхньому голосі, на який припадає головний акцент.

Серед німецьких композиторів XVII століття, котрі писали музику для ансамблів мідних духових інструментів, необхідно відзначити **Даніеля Шпеера** (1636-1707), творчість якого виділяється не тільки створенням чисельних ансамблевих опусів для мідних складів, але й виданням одного із найбільш ранніх трактатів, присвячених питанням інструментовки, в котрому розкриваються особливості використання різних ансамблевих складів духових інструментів в композиторській практиці¹⁴¹ [146]. Виконавська діяльність Д. Шпеера, як і Й. Пецеля, певний час була пов'язана із мультиінструментальним мистецтвом міських музикантів¹⁴², завдяки чому отриманий практичний досвід він в подальшому в повній мірі використав у підготовці «Грунтовного, короткого, легкого, необхідного і більш поширеного навчального посібника з музичного мистецтва» (*Grund-richtiger, kurz, leicht, und nothiger jetzt wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, 1687*) [159].

Розглядаючи різні жанри ансамблевої музики, Д. Шпеер висвітлює багато питань інструментознавчого та суто технологічного характеру, зокрема аплікатуру струнних та духових інструментів, їх діапазони, основні елементи техніки гри та особливості практичного використання. Останні розглядаються в контексті ансамблевого виконавства. Торкаючись мідних духових, Д. Шпеер виділяє ансамблі однорідних інструментів (труби, тромбони) та змішані склади, в яких труби використовувались разом із тромбонами. В шести- семиголосних хорах труб німецький музикант визначає низькі, середні і високі голоси. «Найнижчий голос, – пише він, – називається *Flutter-Grob*,

¹⁴¹ Творчість Д. Шпеера не обмежувалась лише музичною діяльністю, він також відомий як автор хронікальної літератури, біографічних та пригодницьких романів, які користувались популярністю серед читачів.

¹⁴² Зокрема, Р. Робертс (R. Roberts) і Дж. Батт (J. Butt), спираючись на документальні джерела та автобіографічні романи Д. Шпеера, вказують, що протягом 1664-1666 рр. він входив до складу міських і церковних музикантів Штутгарта. До прибуття в місто Шпеер був музикантом-мандрівником і подорожував країнами південно-східної Європи [146]. Деякий час він служив трубачом і барабанщиком в угорському війську та приймав участь у війні з туркам [158].

низьке *C* [великої октави] якого найкраще, сильно і легко видобувається на мундштуці кварт-тромбона (*Qvart Pusaunen*) [159, с. 209].

Наступними голосами нижнього регістру він називає партії *Grob-Stimm* і *Saul-Stimm*. Четверту і п'яту партії середніх голосів нумерації Шпеера представляють *Mittel-Stimm* і *Principal*, а верхні – *Clarinet II* і *Clarinet I*. Діапазон першої труби кларіно автор вказує від c^2 до c^3 , однак зазначає, що в окремих випадках «...деякі досягають f^3 » [159, с. 209] (Приклад Б. 3.21. Додаток Б). Партія другого кларіно «звучить в терцію з першим..», а діапазон охоплює від g^1 до g^2 . Однак, хороший другий трубач, наголошує автор, може грати вище [159, с. 209]. Для наочності Д. Шпеер наводить зразок партій труб в шестиголосному фрагменті [159, с. 210] (Приклад Б. 3.22. Додаток Б).

Подібним чином він демонструє специфічні особливості реєстрового використання інших однорідних інструментів (корнетів, тромбонів, флейт, фаготів), доповнюючи їх таблицями аплікатур і основними позиціями куліси (тромбон). Д. Шпеер не обмежується лише ансамблями однорідних інструментів, він також представляє зразки змішаних складів ансамблів – два корнети, тромбон (Приклад Б. 3.23. Додаток Б) [159, с. 233].

Важливим художнім доповненням до «Ґрунтового... посібника» можна вважати збірку «Музичний турецький Уленшпігель» (*Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel*) [158], яка була опублікована через рік (1688) після виходу практичного посібника. До неї Д. Шпеер включає 41 різнохарактерний ансамблевий твір на теми угорських, валаських, грецьких, польських, українських, російських танців (балетів), а також цикл сонат для різних складів ансамблів струнних і духових інструментів. Ансамблі мідних духових представлені 6-ма сонатами, три з яких написані для 2-х корнетів і 3-х тромбонів з *basso continuo*, а інші три для 2-х труб і аналогічного складу тромбонів.

Шість сонат для 5-голосного ансамблю мідних духових інструментів і *basso continuo* Д. Шпеера є прикладом функціонального розподілу

інструментальних партій в період формування принципів ансамблевого виконавства неприкладного призначення, не пов'язаного з виконанням військово-сигнальних та церемоніальних завдань. В них функції учасників брас-квінтету розподілені, у порівнянні з сонатами італійських та німецьких композиторів-попередників, вже більш традиційно для барокової доби: в ансамблі виділяються дві групи однорідних інструментів, які супроводжує басовий інструмент (в даному випадку басовий тромбон), котрий створює чітко виражену гармонічну основу. В побудовах акордового складу провідною є переважно партія I корнета, яку підтримує та доповнює II корнет. Два тромбони виконують менш розвинені у мелодичному відношенні партії, але в поліфонічних імітаційних епізодах, їм першочергово доручається експонування головного тематичного матеріалу.

Одночастинна *Соната a-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і *basso continuo* написана в простій двочастинній формі з точно повтореними розділами. Перший розділ є поліфонічним, в основних своїх контурах нагадує експозицію двоголосної фуги. Основна тема (початкові 3 такти) складається з двох елементів: виразного низхідного руху по звуках мінорного тризвуку, енергетика якого направлена на стрибок до IV ступеня ладу, врівноважений поступовим поверненням до тоніки більш крупними, вагомими тривалостями, та рівномірного секвенційного руху восьмими. Вона звучить стримано та суворо у виконанні дуету першого і другого тромбонів у супроводі басового тромбона і завершується відхиленням в паралельний *C-dur* (Приклад Б. 3.24. Додаток Б).

Їм відповідає дует корнетів, яскраві тембри яких у поєднанні з мажорним ладом надають темі більш світлого забарвлення, що відтіняється поверненням до головної тональності *a-moll* з метою підсилити завершення теми в мажорній тональності *G-dur* більш різноманітними барвами (Приклад Б. 3.25. Додаток Б).

Подальший розвиток побудовано на імітаційних перегукуваннях за принципом концертування дуету тромбонів і дуету корнетів, які в терцію виконують коротку, активну поспівку. Її структура аналогічна основній темі і складається також з двох мотивів, другий з яких інтонаційно пов'язаний із завершальним елементом теми. Характерний для першого розділу сонати рухливий тональний розвиток зачіпає нову тональність – *F-dur* і завершується в паралельному *C-dur*'і (Приклад Б. 3.26. Додаток Б).

Другий розділ Сонати повторює композиційну логіку розвитку першого на новому тематичному матеріалі. Два інструментальні дуети у супроводі басового тромбона почергово виконують нові мелодичні утворення, які містять мотиви, що є інтонаційно або ритмічно похідними з першого розділу. В завершальному восьмитакті висока поліфонічна майстерність автора дозволяє об'єднати у спільному звучанні 5-голосного ансамблю елементи основних тем сонати (Приклад Б. 3.27. Додаток Б).

Інший тип ансамблевої фактури демонструє також одночастинна **Соната *e-moll*** для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і *basso continuo* Д. Шпеера. Перший розділ сонати відкривається шеститактовим вступом хорального складу, в якому щільність ансамблевого звучання посилюється практично точною моноритмікою інструментальних партій (за незначними виключеннями в партії басового тромбона) (Приклад Б. 3.28. Додаток Б).

Далі слідують два епізоди однотембрових дуєтів у супроводі низького інструменту (два корнети з альтовим тромбоном і два тромбони з басовим), тематизм яких побудований на спільних інтонаціях і ритмічних зворотах. Завершується перший розділ п'ятиголосним звучанням всього ансамблю, в котрому басовий тромбон створює гармонічний фундамент для виконання кожним з двох однотембрових дуєтів власного самостійного тематичного матеріалу (Приклад Б. 3.29. Додаток Б).

Другий розділ Сонати має танцювальний характер. Метроритмічний контраст між двома її складовими розділами свідчить про зародження в

надрах одночастинної композиції потенційно самостійних побудов, котрі в майбутньому будуть завершеними частинами сонатного циклу. Структура другого розділу відповідає характеру теми і наближена до куплетно-пісенної форми, в котрій заспіви виконуються дуетом тромбонів у супроводі басового голосу, а приспіви – цілим ансамблем (Приклад Б. 3.30. Додаток Б).

Прагнучи об'єднати композицію твору в єдине ціле, автор використовує в ансамблевих приспівах другого розділу хоральну фактуру та інтонаційний матеріал (в оберненні) зі вступу сонати.

Аналіз двох сонат для 5-голосного ансамблю мідних духових інструментів Д. Шпеера виявив активність пошуків композитора в області фактури та функціонального змісту ансамблевих партій. Якщо партія басового тромбона в обох сонатах переважно обмежена створенням гармонічної основи, то верхні та середні голоси мають більш різноманітні завдання, утворюючи щільну хорально-акордову фактуру 5-голосного ансамблю, або виступаючи в темброво однорідних дуетах. Разом з тим, в межах однотембрового дуету використовуються вже не тільки імітації або паралельний рух терціями, але й зароджується більш розвинене двоголосся, котре при відсутності обмеження виконавськими можливостями ансамблів, приведе в майбутньому до тематичного уособлення та індивідуалізації партії кожного інструмента.

Висновки до третього розділу

У XVII столітті ансамблеве мистецтво гри на мідних духових інструментах продовжує свій поступальний розвиток переважно в таких країнах Західної Європи, як Італія та Німеччина. Розквіт інструментальної музики Венеції не припиняється і після завершення творчого шляху її видатних представників – композиторів Андреа та Джованні Габріелі, на зміну котрим заступив реформатор оркестру К. Монтеверді. Його діяльність в

капелі собору Святого Марка стала початком формування нових підходів у розвитку структури оркестру, а прагнення до створення збалансованого та менш гучного звучання призвело до зміни акцентів у використанні різних інструментальних груп. І хоча поступово мідні духові інструменти поступаються струнним та дерев'яним духовим, у святково-церемоніальній сфері пріоритет продовжує зберігатися за ансамблем труб і тромбонів.

Творчі досягнення найбільш яскравих представників італійської духової виконавської школи середини століття Ч. Бендінеллі і Дж. Фантіні полягають не тільки у виведенні мідних духових інструментів із суто прикладної сфери ужитку на новий рівень, зокрема, світського концертного виконавства, але й у створенні величезного ансамблевого репертуару. Унікальна за змістом, колом обраних для розгляду питань, різноманітністю та багаточисельністю наведених технічних та художніх прикладів школа Ч. Бендінеллі «Все мистецтво гри на трубі» стала одним з перших в історії музики прикладом навчального посібника гри на трубі.

В панорамі німецького ансамблевого мистецтва XVII століття виділяється постать Генріха Шютца, котрий уважно та глибоко вивчав здобутки венеційської хорової та інструментальної шкіл, що дозволило йому не тільки успішно втілити їх на національному ґрунті, але й виробити власний композиторський стиль. Ретельне ознайомлення з новаціями Дж. Габріелі та через деякий час К. Монтеверді стали для Шютца потужним поштовхом для створення його новаторських опусів, в котрих спостерігається не тільки прагнення вивести інструментальні партії «з-під тіні» вокальних та надати їм більшої значущості, але й намагання розкрити в них суто інструментальні художньо-технічні особливості, властиві кожному учаснику духового ансамблю. Таке переосмислення ролі мідних духових інструментів у вокально-інструментальному цілому породжує нові типи співвідношення партій соліста та інструментального ансамблю: солюючі вокальні голоси та

мідні духові стають рівноправними учасниками поліфонічного розвитку і почергово приймають участь в імітаційних перекликаннях.

Видатний представник німецького бароко, виконавець-мультиінструменталіст, засновник жанру баштової музики, автор кількох творів для ансамблів духових та струнних інструментів Й. Пецель своєю активною творчою діяльністю виділяється серед численної плеяди представників музичного мистецтва другої половини XVII століття. Саме в його інструментальних опусах поступово відбувається перехід від характерного для доби Відродження протиставлення дуетів однорідних інструментів (2 корнети – 2 тромбони) у супроводі басової партії (басовий тромбон) до типової гомофонно-гармонічної фактури з трьома функціонально визначеними шарами: ведуча мелодія, підтримуючі середні голоси і гармонічно насичений бас.

Заслуга німецького композитора і виконавця Д. Шпеера полягає не тільки у створенні об'ємного репертуару для струнних та мідних духових інструментів, але й у виданні одного з перших трактатів з інструментовки [159]. В області композиторського мистецтва його спадщина представляє особливий інтерес як через звернення до танцювального фольклору європейських народів, відтвореного у збірці «Музичний турецький Уленшпігель» [158], так і через багатство та різноманіття музичної фактури, різновидів співвідношення інструментальних партій в творах непрограмного характеру, зокрема в сонатах для інструментального складу.

В цілому, проведений аналіз творів італійських та німецьких композиторів XVII століття дозволяє виявити багатофункціональність партій 5-голосного ансамблю мідних духових у складі 2-х корнетів та 3-х тромбонів і простежити наступну еволюцію їх функцій:

- протиставлення однотембрових дуетів (2 корнети – 2 тромбони) з гармонічною опорою в партії басового тромбону;

- формування ансамблю з тематично провідними середніми партіями, котрі прикрашають активні верхні голоси;
- посилення рівноправності всіх партій в поліфонічних розділах;
- поєднання різних тембрів при виконанні поліфонічних тем в імітаційних епізодах;
- затвердження типових функцій гомофонно-гармонічної фактури з ведучою мелодією у верхньому голосі, на котрий припадає головний акцент.

ВИСНОВКИ

Ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах має давню історію, відтворену в різноманітних письмових та іконографічних джерелах. Їх дослідження дозволило виявити залежність функціональних особливостей використання мідних духових ансамблів від багаточисленних чинників, частина з яких не була пов'язана із суто музичною сферою. Гучність звучання мідних духових інструментів створювала особливий ефект у колективному виконанні і вже на ранніх етапах історії розвитку людства дозволила їм стати одним із основних інструментів інформаційної комунікації. Особливо наочно прикладне застосування мідних духових спостерігається у військовій сфері. За часів Давнього Єгипту дуети прямих труб стають однією з важливих ланок у трансляції наказів полководців під час військових походів та масштабних битв. Мобільні дуети військових трубачів як оптимальний і найбільш поширений склад для виконання сигналів-команд у бойових діях забезпечували безперебійний, постійно діючий канал зв'язку між командуванням та армією. Дублюючий склад трубачів-сигналістів при загибелі одного із них дозволяв зберегти виконання інформаційно-комунікативних функцій в оперативному управлінні військовими підрозділами. Ефективність військово-морських дій забезпечувалась використанням більш потужного, ніж звучання двох труб, дуету лурів, які отримали поширення на території Північної Європи.

Не менш важливою сферою прикладного застосування ансамблів мідних духових та ударних інструментів у військових цілях було їх використання як засобу психологічної зброї. Гучне дисонуюче звучання мідних інструментів часто розглядалось як ефективний прийом пригнічення волі противника і подолання його бойового духу. Використання всіх наявних виконавців на духових та ударних інструментах, переважну частину яких становили сигналісти на мідних духових, перетворювало звучання ансамблю у своєрідну

психоакустичну зброю і стало ще одним важливим елементом військової стратегії Давнього світу і середньовіччя.

Крім військово-тактичного використання мідних ансамблів в епоху Давнього світу виділяється їх застосування у військово-державному церемоніалі, який отримує все більше поширення під час проведення святкових урочистостей в Давній Греції та Давньому Римі.

Як свідчать артефакти Амїтернуму, колони Траяна, Злітенської мозаїки та інші джерела, ансамблі мідних духових на початку першого тисячоліття також широко використовувались при проведенні спортивних змагань, боїв гладіаторів, театральних видовищ та для здійснення культових потреб. Найбільш вживаними інструментами ансамблевих складів виступали туба, корну і букцина, які найчастіше зустрічаються у стародавніх зображеннях.

На становлення ансамблевої культури гри на мідних духових інструментах важливий вплив мали представники венеційської школи, початок формування якої простежується вже в середині XV століття. Її витoki безпосередньо пов'язані з діяльністю Зорці Тромбетта, засновником ансамблю *alta musique* венеційського дожа, котрий створює найбільш ранні зразки художнього репертуару для колективного музикування. Його «репертуарний записник» представляє собою один з перших зразків поліфонічних композицій для ансамблів духових і свідчить, що окремі виконавці крім гри на слух володіли музичною грамотою і користувались нотами.

Більш активний етап розвитку художніх засад ансамблевої культури гри на мідних інструментах пов'язаний із діяльністю представників венеційської школи А. Габріелі, Дж. Габріелі, Дж. Далла Каза, Дж. Бассано, К. Монтеверді та ін. Створення Дж. Далла Казою мідного ансамблю собору Святого Марка, на склад якого орієнтувались композитори, з одного боку сприяло збагаченню репертуару новими високохудожніми творами, з іншого – вимагало підвищення виконавської ансамблевої культури.

Значним досягненням італійських музикантів у розвитку технологічних засад виконавства на духових інструментах є «школи» С. Ганассі, Дж. Далла Кази, Дж. Бассано, Ч. Бендінелі, Дж. Фантіні, котрі, спираючись на власний досвід, розкрили сутність артикуляційної і амбушурної техніки гри як важливих елементів художньої виразності та визначили дидактичні засади освоєння мистецтва імпровізації. Їх виконавська і композиторська діяльність дала імпульс динамічному розвитку італійської ансамблевої культури на мідних інструментах XVI-XVII ст.

Подібні процеси у становленні технологічних і художніх засад простежуються у німецькому ансамблевому мистецтві на мідних духових. Тут визначальне місце належить Г. Шютцу, Й. Пецелю та Д. Шпееру, котрі стояли у витоків формування художнього репертуару мідних. Однак, якщо у фрагментарному використанні мідних ансамблевих складів у творах Г. Шютца ми відчуваємо помітний вплив поліхорального стилю Дж. Габріелі та К. Монтеверді, то масштабний доробок Й. Пецеля у створенні баштової музики свідчить про його чітко спрямовану орієнтацію на штаттпфайферський гурт мідних духових, в художньому середовищі яких він розвивався як виконавець і композитор. В атмосфері культурно-мистецького простору міських музикантів також формувались підвалини виконавської естетики Д. Шпеера, котрі визначили подальший шлях творчої діяльності музиканта. Його теоретичні трактати з інструментовки і виконавської педагогіки, як і композиторський доробок для ансамблю мідних інструментів, свідчать про намагання митця збагатити теорію і практику колективного музикування новими ідеями і художньою змістовністю.

Аналізуючи етапи становлення і розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових, не можна оминати визначальну роль окремих творчих особистостей, які мали суттєвий вплив на процес формування теоретичних, технологічних, художньо-виконавських та музично-естетичних засад ансамблевого мистецтва. Якщо на ранній стадії зародження колективного

виконавства на мідних, основною сферою яких було прикладне використання інструментів для забезпечення інформаційно-комунікаційних, державно-церемоніальних та культово-ритуальних функцій, важко виділити персоналії виконавців, то починаючи з XV століття з'являються окремі визначні постаті музикантів, творчість яких суттєво вплинула на розвиток ансамблевого виконавства на мідних інструментах. Серед них своїм внеском виділяється венеційський мультиінструменталіст Зорці Тромбетта, котрий розпочавши свою діяльність судовим трубачем-сигналістом, згодом як тромбоніст і виконавець на кулісній трубі очолює придворний ансамбль *alta musique* дожа і створює міцне підґрунтя для заснування венеційської духової школи. Поява у XVI столітті таких визначних виконавців на духових як С. Ганассі, Дж. Далла Каза і Дж. Бассано свідчить, що закладені Зорці Тромбетта традиції ансамблевого виконавства отримали більш потужний імпульс і динаміку розвитку в наступних поколіннях. Трактати і опуси зазначених музикантів підтверджують їх прагнення створити фундаментальні дидактичні та художні засади виконавської педагогіки на духових мундштучних інструментах як основу професіоналізації музично-інструментальної діяльності.

В когорті визначних італійських виконавців на мідних духових не менш значними досягненнями виділяються віртуози-трубачі Ч. Бендінеллі та Дж. Фантіні, котрі підняли мистецтво гри на трубі на якісно новий рівень, а їх трактати і створений ними ансамблевий репертуар стали важливим внеском у розширення сфери використання натуральної труби як музично-художнього інструмента.

Подібної оцінки у професіоналізації музично-ансамблевого виконавства на мідних інструментах заслуговують і видатні німецькі митці XVII століття Й. Пецель і Д. Шпеер. Саме їх виконавська і композиторська діяльність дозволила докорінно підняти статус трубача з баштового сигналіста до віртуоза-кларініста, а масштабний репертуар баштової музики, створений

Й. Пецелем, відкрив шлях для формування нового художнього жанру, котрий зайняв належне місце в інструментальній музиці даної епохи.

Італійське ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах епохи Відродження та раннього бароко виділяється жанровою різноманітністю і динамічним розвитком професійної майстерності музикантів. Починаючи зі скромних дуетних складів трубачів, які на початкових етапах були основою супроводу військових і світсько-державних церемоній, поступове збільшення інструменталістів до чотирьох-шести виконавців утверджується як новий стандарт формування ансамблевих груп італійських міст-республік. Корпус трубачів стає невід'ємною частиною структури державно-правового управління органів влади з чітко визначеними представницькими функціями, законодавчо закріпленими у місцевих конституціях і статутах. В Сієні, Венеції, Флоренції, Римі, Падуї, як і в інших містах Італії, ансамблі трубачів формуються в залежності від бюджетних можливостей і наявності коштів. Фінансово-економічна стабільність регіону відкривала можливість розширення кількісного складу ансамблів і створення різнотипних інструментальних груп. В цьому відношенні найбільшу динаміку демонструє Венеція, в якій спостерігається активний розвиток ансамблевого виконавства у світській, церковній і військовій сферах та морському флоті. Основні функції постійно діючого корпусу трубачів венеційського дожа були пов'язані із представницькими функціями і забезпеченням супроводу церковно-державних, військових та цивільних церемоній і процесій.

Окреме місце в ансамблевій культурі Венеційської республіки займають мідні інструменти, котрі використовувались у військово-морському і торговому флотах. Потужна цивільна та військова флотилії Венеції дали поштовх формуванню різних видів ансамблевих складів, які в подальшому стали важливим фактором професіоналізації духового виконавства і становлення венеційської виконавської школи. Серед її фундаторів виділяється ім'я авторитетного мільтиінструменталіста і композитора Зорці

Тромбетти, діяльність якого була пов'язана із мідними ансамблями торгового флоту та *alta* музики дожа. Його виконавська і композиторська діяльність не тільки свідчать про зростання майстерності музикантів-інструменталістів, але й є яскравим прикладом професіоналізації виконавства на мідних духових інструментах.

Використання мідних інструментів в церковній музиці – ще один важливий напрямок розвитку італійського ансамблевого мистецтва. Серед відомих храмів міст Італії тут також виділяється венеційська базиліка Святого Марка. Заснування у 1568 році Дж. Далла Казою (разом з братами) церковного інструментального тріо у складі корнета і двох тромбонів стало початком формування нових підходів щодо використання мідних духових у богослужіннях і церковних процесіях. Потреба в музичному супроводі церковної процесії на площі Святого Марка, котра була невід'ємною частиною святкового богослужіння, обумовила появу церковного інструментального ансамблю. Високий виконавський рівень Дж. Далла Казі, його братів та Дж. Бассано і їх творча співдружність із Андреа та Джованні Габріелі стали джерелом новаторських ідей і активних пошуків в царині тембрової гомогенності і звукодинамічних контрастів. Поліхоральний стиль, який активно пропагували композитори базиліки Святого Марка, із залученням ансамблів мідних інструментів значно розширив простір для появи нових звуковиразжальних можливостей, що в повній мірі реалізували в своїх інструментальних творах Ан. та Дж. Габріелі.

Якщо процес формування художніх засад італійського ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах XVI-XVII століть безпосередньо пов'язаний з іменами А. Габріелі, Дж. Габріелі та К. Монтеверді, то в німецькій ансамблевій культурі мідних духових аналогічна роль належить Г. Шютцу, Д. Шпееру і Й. Пецелю. Серед названих митців постать Г. Шютца найбільш визначна в історії німецької музики XVII ст. Його навчання у Дж. Габріелі і тісні контакти з представниками

венеційської школи, в числі яких був Дж. Бассано, не могли не позначитись на творчому почерку митця. Венеційський вплив відчувається в ранніх творах композитора, в яких він, як і його італійські колеги, спираючись на акустичні особливості собору Святого Марка, використовує звукодинамічно ефективний поліхоральний стиль. Г. Шютц намагається застосувати елементи антифонного протиставлення у «Священних симфоніях», окремі з яких включають вокально-інструментальну композицію для хору і мідного ансамблю духових. Надаючи перевагу ансамблю однорідних інструментів (тромбони), він прагне досягти тембрової гомогенності, близької хоровому співу. Для цього в своїх більш пізніх творах композитор конкретизує основний або альтернативний інструментальний склад ансамблю. Однак, крім ансамблів однорідних інструментів, німецький автор практикує і змішані склади (духові та струнні), що активно застосовував К. Монтеверді, стиль якого видавався для Г. Шютца після його другого відвідування Венеції більш свіжим.

Здобутки іншого німецького музиканта-мультиінструменталіста і композитора Й. Пецеля хоча і виглядають скромніше у порівнянні із Г. Шютцем, однак його роль у формуванні ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів була більш значною. Як виконавець-практик, який пройшов тернистий шлях штадтпфайферської школи від «вправного» скрипаля до керівника штадтпфайферів Лейпцига та Бауцена, він із власного досвіду знав, наскільки важливою для міських музикантів є потреба у художньому репертуарі для різних складів духових і струнних ансамблів, учасником яких він був. Тому, намагаючись забезпечити себе і своїх колег необхідним службовим репертуаром, котрий можна було б використовувати для музичного супроводу різноманітних святково-урочистих і розважальних заходів містян, Пецель створює різножанрові композиції.

Особлива роль належить Й. Пецелю у формуванні жанру баштової музики, витоки якої криються в глибоких традиціях німецької ансамблевої культури гри на мідних духових інструментах. У своїх творах композитор

виходить далеко за рамки службово-сигнального репертуару баштових трубачів, професійні обов'язки яких обмежувались інформаційно-комунікативними функціями. Він відкриває шлях новому жанру інструментально-ансамблевої музики, котрий виступає передвісником барокових циклів сонати та сюїти. Використовуючи змішаний гомофонно-гармонічний та поліфонічний типи викладення матеріалу, Й. Пецель, з одного боку, намагається виділити солюючі позиції мелодичних інструментів (корнет, труба кларіно), з іншого – зберігає рівноправні функції голосів всіх інструментів незалежно від інтонаційної, ритмічної та теситурної складності тематичного матеріалу. Вмілому і майстерному використанню технічних можливостей духових інструментів сприяли власний виконавський досвід та їх глибоке і всебічне знання.

Жанрове і художнє різноманіття ансамблевих творів для мідних духових Й. Пецеля, їх темброва гомогенність і співзвучність – це ті важливі чинники, які помітно виділяють опуси німецького композитора в оригінальному репертуарі XVII століття, що дозволило їм зберегти належне місце у сучасному ансамблевому мистецтві.

Внесок Д. Шпеера у формування ансамблевого репертуару для мідних духових у порівнянні із здобутками Й. Пецеля є значно скромнішим. Пройшовши традиційний для більшості німецьких інструменталістів штадтпфайферський вишкіл і одночасно здобувши загальну освіту класичної гімназії, Д. Шпеер не обмежується лише рамками виконавсько-композиторської діяльності. Сфера його творчих і професійних інтересів охоплює літературу, естетику, музикознавство, питання музичної педагогіки. Контент його літературних і музично-теоретичних трактатів є важливим джерелом у дослідженні напрямків розвитку інструментальної музики і, зокрема, ансамблів мідних інструментів XVII століття. Як музикант-теоретик і мультиінструменталіст, виконавська практика якого була пов'язана із корпусом придворних трубачів, Д. Шпеер у «Грунтовному ... навчальному

посібнику з музичного мистецтва» достатньо повно розкриває технологічні засади формування різнотипних складів мідних ансамблів і їх практичного застосування. На сьогоднішній день трактат представляє собою зразок одного із найбільш ранніх підручників з інструментовки для різних складів ансамблів, в якому визначені основні види мідних ансамблевих груп однорідних і змішаних інструментів. Розкриваючи специфічні особливості інструментування і розподіл інструментальних голосів, німецький композитор одночасно акцентує увагу на діапазоні інструментів, ролі амбушуру і технічних аспектах виконання в різних регістрах. Така деталізація дає більш повне розуміння теситурних можливостей мідних інструментів і їх використання в ансамблевій партитурі.

У своїх опусах для мідних ансамблів Д. Шпеер демонструє розвиток фактурної тканини та урізноманітнення функціонального змісту ансамблевих партій. Важливим кроком до визначення та закріплення за кожною інструментальною групою певних функцій відповідно до барокових канонів, котрі починають визрівати, стає формування ансамблю за схемою 2+2+1. В останньому басовий інструмент (басовий тромбон) створює гармонічний фундамент для викладення тематичного матеріалу у виконанні двох темброво однорідних пар, функції котрих визначаються в залежності від типу фактури: в поліфонічних епізодах активізуються середні голоси (тромбони), в хоральних – утворюється однорідне багатоголосне звучання духового квінтету, а в акордово-гармонічних головна роль належить мелодично розвиненому дуету високих інструментів (з провідною роллю 1 корнета, котрого доповнює 2-й корнет), за підтримки 2 тромбонів. Особливого значення набуває поступове змістовно-технічне ускладнення ансамблевих голосів, наслідком якого в майбутньому стане індивідуалізація кожної інструментальної партії.

Здійснений аналіз ансамблевого репертуару для мідних складів інструментів доби пізнього Відродження і раннього бароко показує, що процес

його формування найбільш активно відбувався в Італії та Німеччині. Особлива роль у створенні ранніх творів для мідних інструментів належить представникам венеційської школи і засновникам духового ансамблю собору Святого Марка Дж. Каза і Дж. Бассано. Саме їхня діяльність була спрямована на збагачення репертуару квартетно-квінтетного складу мундштучно-мідних інструментів. Показовим прикладом цього можна вважати збірку «Мотети, Мадригали та Французькі канцони ... на 4, 5 та 6 голосів» Дж. Бассано, в котрій були зібрані різнохарактерні ансамблеві твори, які використовувались музикантами мідної групи собору Святого Марка.

Окреме місце у розвитку ансамблевого репертуару мідних інструментів кінця XVI початку XVII століть належить Андреа і Джованні Габріелі, які орієнтуючись на ансамблі Дж. Казі і Дж. Бассано та акустичні особливості венеційської церкви Святого Марка створюють різножанрові твори. Спираючись на звуковиражальні ефекти поліхорального стилю і застосовуючи схему роздільного розміщення інструментальних груп в різних частинах собору, Андреа і Джованні Габріелі застосовують подібний принцип динамічної контрастності в інструментальному мультиансамблевому викладі. Наочним підтвердженням цьому є *Sonata Pian'e Forte*, в якій використовуються два темброво близькі інструментальні хори для досягнення звукодинамічних ефектів форте і піано.

Серед ансамблевих творів для мідних інструментів італійських виконавців-композиторів пізнього Відродження і раннього бароко також необхідно згадати окремі опуси відомих трубачів – Ч. Бендінелі та Дж. Фантіні. Незважаючи на певну дидактичну спрямованість сонат для п'яти труб, які Ч. Бендінелі включає у власну, одну із найбільш ранніх шкіл «Мистецтво гри на трубі», вони не втратили своєї історичної та художньої значимості для сучасних виконавців. Подібним чином можна характеризувати і сонати Дж. Фантіні, котрий віддавав перевагу менш чисельним, камерним

трубним складам (дуети, тріо) і лише в деяких випадках збільшував кількість виконавців.

Панорама ансамблевого репертуару німецьких композиторів для мідних духових інструментів доби раннього бароко виглядає не менш репрезентативно. Якщо Г. Шютц в деяких із своїх Духовних симфоній намагається зберегти звукодинамічні контрасти венеційського поліхорального стилю, протиставляючи хоровий спів однорідному звучанню сімейства духових, і використовує мідний ансамбль епізодично, то Й. Пецель у власних опусах спирається переважно на інструментальний склад мідного або альтернативного струнного ансамблю. Він використовує його як елемент певної події з визначеною локацією. В цьому відношенні, створений ним масштабний репертуар відрізняється більш конкретизованим прикладним характером. Його цикли «*Hora decima*» і «*Musica vespertina*», виконання яких регламентувалось не тільки місцем виступу, але й часом, мають чітко визначену спрямованість. Якщо чисельні сонати із «*Hora decima*» призначались для гри на корнетах і тромбонах о десятій годині ранку із башти міської ратуші для розбудження християнських сердець і прославлення Господа, то сюїти «*Musica vespertina...*» виконувались штадтпфайферами у вечірній час для розваг. Можливість альтернативного застосування духового або струнного ансамблю в залежності від місця проведення вечірніх розважальних заходів дозволяла більш широко використовувати існуючий репертуар.

Чітка визначеність мідного складу ансамблю у збірці «П'ятиголосна духова музика» Й. Пецеля свідчить, що його переїзд із університетського Лейпцига в маленький Бауцен не вплинув на пріоритетні напрямки творчості майстра. Тут він продовжив свою діяльність керівника міських музикантів, одночасно поповнюючи репертуар ансамблю мідних інструментів, котрі, як і в Лейпцизі, часто грали на баштах місцевої ратуші. Таким чином, виконавська діяльність Й. Пецеля стала основним стимулюючим фактором у формуванні

різножанрового репертуару для ансамблів мідних духових інструментів і забезпеченні потреб штатпфайферів.

Подібний вплив виконавської діяльності на процес створення ансамблевих творів простежується у творчості Д. Шпеера, котрий пройшов традиційний курс навчання міського музиканта-мультиінструменталіста. Його сонати для квінтету мідних духових відрізняються більш розвиненою фактурою та змістовною різноманітністю ансамблевих партій.

Таким чином, узагальнюючи результати здійсненого наукового дослідження можна зробити висновок, що весь процес становлення і розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від його зародження до ранньобарокової доби свідчить про тісний взаємозв'язок історичних, соціально-економічних, культурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою, музично-естетичними поглядами та композиторською творчістю, характерними для кожної епохи і відповідного часового періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие. К.: НМАУ имени П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Бедуш Е. Хит-парад XVI века : виланелла, канцонетта, балетто. *Музыка и время*. 2006. № 9. С. 42 – 44.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 320 с.
4. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма: монография. М. : ИОКО РАО, 2000. 388 с.
5. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма : дис. ... док. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2000. 388 с.
6. Березин В.В. Некоторые вопросы исполнительства в классическом духовом квинтете. *Вопросы музыкальной педагогики* / за ред. Ю. Усова. М. : Музыка, 1991. Вып. 10. С. 146-167.
7. Берс А.А. Воспоминания об императоре Александре III. СПб., 1900. 25 с.
8. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва від найдавніших часів до початку ХХ століття : монографія. Х. : Основа, 2000. 344 с.
9. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України : від найдавніших часів до початку ХХ ст. : у 2 т. Харків, 2013. Т. 1. 383 с.
10. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України : від найдавніших часів до початку ХХ ст. : у 2 т. Харків, 2013. Т. 2. 345 с.
11. Бочаров Ю. Da chiesa e da camera. *Старинная музыка*. 2011. № 3-4 (53-54). С. 16-23.
12. Васнин П. А. Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : дис... канд. искусствоведения:

- 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. М., 2017. 198 с.
13. Вирдунг С. Трактат о музыке (1511) / пер. с нем. и ком. М. Толстоборовой. СПб. : Early Music, 2004. 147 с.
 14. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима : монография. СПб. : «Алетейя», 1995. 334 с. URL : <http://www.sno.pro1.ru/lib/gerzman/52.htm> (дата обращения: 10.06. 2018).
 15. Гигов К.А. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле (на примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1977. 198 с.
 16. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / пер. с нем., вступ. ст. и ком. Ц.Г. Нессельштраус. Ленинград – М. : Гос. изд. «Искусство», 1957. Том I. 227 с.
 17. Карс А. История оркестровки. М. : Музыка, 1989. 304 с.
 18. Качмарчик В.П. Фонемні структури флейтової артикуляції Й.Й. Кванца. *Українське музикознавство*. НМАУ ім. Чайковського. 2006. Вип. 35. С. 363-375.
 19. Колокольцев Н.В. Хор любителей духовой музыки, состоящий под августейшим государя императора покровительством : очерк 1858-1897. СПб., 1897. 279 с.
 20. Конен В. Д. Генрих Шютц (1585-1672). Мастера классического искусства Запада. Сб. ст. Москва: Наука, 1983. 288 с. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000051/st006.shtml> (дата звернення: 10.06. 2018)
 21. Конов В. Нидерландские композиторы XV-XVI веков : монография. Л. : Музыка, 1984. 96 с.
 22. Конституція про святу літургію. Sacrosanctum Concilium. URL: <http://vat-2-ukr.blogspot.com/2013/03/blog-post.html> (дата звернення: 10.06. 2018).

23. Лаптев Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: автореф. дис... на соиск. учен. степ. канд. искус. : 17.00.02 / РГПУ имени А.И. Герцена. СПб., 2005. 18 с.
24. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : монография. Л. : Музыка. Ленинград. отд., 1973. 263 с.
25. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. Л. : Музыка, 1983. Ч. 2. 190 с.
26. Мозер Г. Музыка средневекового города / пер. с нем. под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л., 1927. 72 с.
27. Назарова Е. Венские сонаты середины XVII века для скрипки с continuo в истории жанра. *Научный вестник Московской консерватории*. 2016. № 1 (24). С. 60-79.
28. Назарова Е. Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки. *Старинная музыка*. 2016. № 1 (71). С. 1-10.
29. Пецель. Риман Г. Музыкальный словарь / рус. пер. с нем. Ю.Д. Энгель. М. 1904. Т. 3. С. 1018. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9C%D0%A1%D0%A0/%D0%92%D0%A2/%D0%9F%D0%B5%D1%86%D0%B5%D1%8C> (дата обращения: 19.05. 2018).
30. Повесть временных лет. Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4869> (дата обращения: 13.01. 2018).
31. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков, ХГАК, 2001. 395 с.
32. Польська І.І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мист. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2003. 32 с.

33. Прокопий Кесарийский. Война с вандалами. Книга вторая. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus/Prokop/framevand 21.htm> (дата обращения : 15.08. 2018).
34. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : дис. ... канд. искус. : 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Раханинова. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.
35. Плутарх. Сулла. *Сравнительные жизнеописания* : в 2 т. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: «Наука», 1994. Т. I. 704 с. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1439002400#1> (дата обращения : 29.07. 2018).
36. Риман Х. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901-1904. 1531 с.
37. Сказание о мамаевом побоище / пер. с древ. рус. В.В. Колесова URL: <http://www.drevne.ru/lib/mamau.htm> (дата обращения: 19.05. 2018).
38. Слупський В.В. Стан наукового осмислення ансамблевого мистецтва на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. 2007. Вип. 69. Книга 13. С. 144–151.
39. Слупський В.В. До проблеми формування естрадних навичок виконавців на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. 2008. Вип. 77. Книга 14. С. 158–172.
40. Слупський В.В. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2008. Вип. 70. Книга 1. С. 197–200.
41. Слупський В.В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). Науковий вісник*

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2009. Вип. 83. С. 108–113.

42. Слупський В.В. Віктор Володимирович Евальд – засновник жанру квінтету мідних духових інструментів. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2011. Вип. 93. С. 116–124.
43. Слупський В.В. Ансамблі мідних духових інструментів доби Відродження. Історія музики: проблеми, процеси, персони. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 71–96.
44. Слупский В.В. Функциональные особенности использования медных духовых инструментов в эпоху средневековья. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. 2018. № 2 (64). URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34902248> (дата звернення 23.06.2018).
45. Тацит Корнелий. *Анналы. Малые произведения. Сочинения в двух томах*. М. : Науч.-изд. центр «Ладомир», 1993. Том 1. 444 с. URL: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1347001000#28> (дата обращения: 10.04. 2018).
46. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: монография. М. : Музыка, 1989. 206 с.
47. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах монография : М. : Музыка, 1986. – 190 с.
48. Федорков О. Становление ансамбля тромбонов в XVI в. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 160-169. URL : [ttp://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_18) (дата звернення: 23.06. 2018).
49. Федорков О. Исторические прототипы ансамбля тромбонов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип.

32. С. 68-78. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_9 (дата звернення: 23.04. 2018).
50. Федорков О.В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Х., 2008. 18 с.
51. Фруассар Жан. Хроники Англии, Франции, Испании и соседних стран. Книга I т II. URL:<http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Froissart/text1.phtml?id=6113> (дата обращения : 12.02. 2018).
52. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.,2009. 423 с.
53. Agee, Richard J. Alessandro Gardane. Angelo Gardano. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные. CD-ROM.
54. Agricola M. Musica instrumentalis deudsch, 1. und 4. Ausg., Wittemberg 1528 und 1545. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896. 295 p.
55. Altenburg Johann Ernst. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauker-Kunst 1795, (Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters' and Kettledrummers' Art) / trans. Edward Tarr. Nashville: Brass Press, 1974. 148 p.
56. Arnold D., Marcialis A. Girolamo Dalla Casa. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные. CD-ROM.
57. Baines A.C. Cornett. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные. CD-ROM.
58. Baroncini, Rodolfo. Zorzi Trombetta and the Band of Piffari and Trombones of the Serenissima. *Historic Brass Society Journal*. 2004. Vol. 16. P. 1-17.

59. Baroncini, Rodolfo. Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima: New Documentary Evidence. *Historic Brass Society Journal*. 2002. Vol. 14. P. 59-82.
60. Basilica San Marco. Choirs and instruments. URL : <http://www.basilicasanmarco.it/basilica/tradizione-musicale/cori-e-strumenti/?lang=en> (Last accessed: 02.01. 2018).
61. Bassano, Giovanni. Fano Di Fabio. Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 7. (1970). URL : [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bassano_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bassano_(Dizionario-Biografico)) (Last accessed: 12.08. 2018).
62. Bassano G. Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento. Venice: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Andimo, 1585. 23 p.
63. Bassano G. Motetti, Madrigali et Canzoni francese [sic], di diversi eccell. autori a 4, 5 et 6 voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti et anco per cantar con semplici voce. Venice: Giacomo Vicenti, 1591. 1890. 52 p.
64. Beowulf (Harrison and Sharp), edited by James A. Harrison and Robert Sharp (1883). URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Beowulf_\(Harrison_and_Sharp\)](https://en.wikisource.org/wiki/Beowulf_(Harrison_and_Sharp)) (Last accessed: 02.03. 2018).
65. Bettley, John Chr. North Italian liturgical music in the late 16th century: a study of the polyphonic vocal repertory from c. 1570 to c. 1605 : these degree of Master of Music. University of Durham. 1987. 286 p.
66. Bonfadini R. Le origini del Comune di Milano. In *Albori della Vita Italiana*. Fratelli Treves, Editori. Milano, 1897. C. 83-107.
67. Bowles Edmund A. Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages. In: *Musica disciplina*. 1954. Vol. 8. P. 115-140.
68. Bowles Edmund A. Tower Musicians in the Middle Ages. *Brass Quarterly*. 1962. N 5. P. 91-103.
69. Bowyer C. S. Echoes of the salpinx: the trumpet in ancient Greek culture: thesis M. Phil. Royal Holloway, University of London. 298 p.

70. Brown, H. M., Palmer, F. Aerophone. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
71. Brown H.M., Ongaro G. Ganassi dal Fontego. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
72. Bryant D. The “Cori Spezzati” of St Mark’s: Myth and Reality. *Early Music History*. 1981, i, P. 165–186.
73. Bryant D. Gabrieli, Giovanni. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
74. Casa Girolamo Dalla. Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana. Libro Secondo. Venice: Angelo Gardano, 1584. 51 p.
75. Coelho V., Polk K. Instrumentalists and Renaissance culture. 1420-1600 : players of function and fantasy. Cambridge University Press, 2016. 345 p.
76. Collins, Timothy A. Hora decima: The Musical Theology of the Stadtpfeifer. *CrossAccent*. 2003. Spring. Vol. 11. P. 27-38. URL : <https://alcm.org/wp-content/uploads/2017/08/2003-CrossAccent-Spring-2003-Vol-11-No-1.pdf> (Last accessed: 02.06. 2018).
77. Conforzi, Igino. Girolamo Fantini, «Monarch of the Trumpet»: Recent Additions to his Biography. *Historic Brass Society Journal*. 1993. JL. 01.010. P. 159-173.
78. Coryate, Thomas. Coryat's crudities : hastily gobled up in five moneths travells in France, Savoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany and the Netherlands : newly digested in the hungry aire of Odcombe in the county of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling members of this kingdome. v.1. 1611. Glasgow : J. MacLehose and Sons, 1905. 473 p.
79. Cummings Anthony M. *The Politicized Muse: Music for Medici Festivals, 1512-1537*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 282 p.

80. D'Accone, Frank A. *The civic muse : music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. The University of Chicago Press. Ltd., London, 1997. 886 p.
81. Dahlqvist, Reine. *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia : från 1500-talet till mitten av 1800-talet*. Bd 2. Göteborg : Musikvetenskapliga institutionen, Univ., 1988. S. 442-637.
82. Dalla Casa, Girolamo. Di Bianca Maria Antolini. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1985. Volume 31. URL : [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa_(Dizionario-Biografico)) / (Last accessed: 22.07. 2018).
83. Dickey B. Cornett. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
84. Downey P. *The Danish Trumpet Ensemble at the Court of Christian III*. *Danish Yearbook of Musicology*. 1988-91. Volume 19. P. 7-17. URL: http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_19/volume_19_007_017.pdf (Last accessed: 02.01. 2018).
85. Downey P. *Lip-blown instruments of ireland before the norman invasion*. *Historic Brass Society Journal*. 1993. JL. 01.005. P. 75-91.
86. Downey P. *The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction?* *Early Music*. 1984. Vol. 12, (Feb.) No. 1 P. 26-33. URL: <http://www.jstor.org/stable/3127150> (Last accessed: 12.01. 2018).
87. Eitner R. *Biographisch-bibliographisches quellen-lexikon der musiker und musikgelehrten der christlichen zeitrechnung bis zur mitte des neunzehnten jahrhunderts*. Volume 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. 480 p.
88. Evenson P.E. *A history of brass instruments, their usage, music, and performance practices in ensembles during the baroque era : these DMA*. University of Southern California, 1960. 504 p.

89. Fantini Girolamo: Method for Learning to Play the Trumpet / with complete English translation and critical commentary by Edward H. Tarr. Nashville: The Brass Press, 1978. 86 p.
90. Ferraccioli F., Arnold D. Giovanni Bassano. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
91. Finck Hermann. Practica musica ... exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. Wittenberg, 1556, enlarged 2/1556/R. 367 p.
92. Franco Giacomo. Habiti d'huomeni et donne venetiane : con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioè trionfi feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia. 1610. 35 p.
93. Fromson, Michele. Willaert Adrian, 8. Instrumental works. 9. Legacy. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
94. Funck-Brentano F.K. The middle ages. London: William Heinemaw Ltd, 1922. 556 p.
95. Herbert T. Trombone. History to c1750. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
96. Herbert T. The Trumpeter as Musician and Diplomat in England in the Later Fifteenth and Sixteenth Centuries. *Historic Brass Society Journal*. 2011. Vol. 23. P. 1-23.
97. Hills, E. M. The use of trombone in the Florentine intermedii, 1518–1589 : DMA dissertation. The University of Oklahoma, 1984. 229 p.
98. Höfler Janez. Der "Trompette de Menestrels" und sein Instrument : zur Revision eines bekannten Themas. *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1979, letn. 29, št. 2, S. 92-132. URL : http://www.jstor.org/stable/938764?seq=1#page_thumbnails_tab_contents (Last accessed: 16.01. 2018).

99. Gabrieli, Andrea. *Il primo libro de madrigali à 3 voci*. Gardano press, Venice, 1575, ed. A. Garvin, 2014. 55 p.
100. Galpin F.W. *The Sackbut: its Evolution and History, Illustrated by an Instrument of the Sixteenth Century*. *PMA*, xxxiii (1906–7). P. 1–25.
101. Ganassi S. *Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto*. Venedig, 1535. 162 p.
102. Ganassi S. *Regola rubertina. Regola che insegna sonar de viola d'archo tastada de Sylvestro Ganasi dal Fontego*. Venedig, 1542. 50 p.
103. Gleason B.P. *Cavalry and Court Trumpeters and Kettledrummers from the Renaissance to the Nineteenth Century*. *The Galpin Society Journal*. 2009. LXII. P. 31-54, 208.
104. Guion David M. *Wind bands in towns, courts, and churches from the middle ages to the baroque*. 1-43. URL : https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/D_Guion_Wind_061708.pdf (Last accessed: 02.07. 2018).
105. Guion, David M. *Performing on the Trombone: A Chronological Survey*. *Performance Practice Review*. 1996, Volume 9. Number 2, Fall. Article 6. P. 178-193. URL : <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=ppr> (Last accessed: 02.01. 2018).
106. Guion, David M. *The Alta Band Tradition*. *Online Trombone Journal*. Published: 10/2/2004. URL : <http://trombone.org/articles/library/sh1-alta.asp> (Last accessed: 02.01. 2018).
107. Guion, David M. *The Church Music Traditions*. *Online Trombone Journal*. Published: 10/2/2004. URL : <http://trombone.org/articles/library/sh1-alta.asp> (Last accessed: 02.01. 2018).
108. Guion, David M. *A History of the Trombone*. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2010. xvi, 251 p.

109. Jahn Fritz. Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert. *Archiv f. Musikwissenschaft*. 1925. April. S. 23-52.
110. Jeffries Helen Marsh. Job Descriptions, Nepotism, and Part-Time Work: The Minstrels and Trumpeters of the Court of Edward IV of England (1461-83). In: *Plainsong and Medieval Music*. 2003. Vol. 12, No. 2. P. 165-177.
111. Kirby, P.R. "The Trumpets of Tut-Ankh-Amen and Their Successors". *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. 1947. Vol. 77, No.1. P. 33-45.
112. Kreitner, Kenneth. Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600. *Early Music*. 1992. Vol. 20. No. 4, (Nov.). P. 532-546.
113. Kruckenberg, Roy Dean. An evaluation of selected choral works by Giovanni Gabrieli for use by secondary school choirs: thesis Master of Music. Texas Tech University, 1972. 72 p.
114. Kurtzman, Jeffrey. The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Clarendon Press, 2000. 624 p.
115. Kurtzman Jeffrey and Koldau Linda Maria. Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *The Journal of Seventeenth Century Music*. 2002. Volume 8, No. 1. URL : http://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman_i.html#_edn7 (Last accessed: 02.07. 2018).
116. Kurtzman, Jeffrey G. (2016) "Civic Identity and Civic Glue: Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Yale Journal of Music & Religion*. 2016. Vol. 2, No. 2. P. 49–76.
117. La cappella musicale della Patriarcale Basilica di San Marco a Venezia. Il Cinquecento. URL : <http://www.cappellamaricana.it/la-storia/il-cinquecento/> (Last accessed: 02.01. 2018).
118. Lewis M.S. Antonio Gardano. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.

119. Lewis, S.A. Fantini and Frescobaldi in Rome, Circa 1634: A Study of Context and Practice: these DMA. Louisiana State University. 2014. 93 p.
120. Linfield, Eva. Schütz, Heinrich. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
121. Masataka, Yoshioka. Singing the republic: polychoral culture at San Marco in Venice (1550-1615). Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Philosophy. University of North Texas, 2010. 262 p.
122. Machiavelli Niccolò. Dell'arte della Guerra. Letteratura italiana Einaudi. Sansoni : Firenze, 1971. 195 p.
123. Maitland M. Ghost Music: further thoughts on the trumpets of Tutankhamun. URL : <http://www.eloquentpeasant.com/2011/05/02/ghost-music/> (Last accessed: 16.07. 2018).
124. McGee Timothy J. Silver or Gold: The Color of Brass Instruments in the Late Middle Ages. *Historic Brass Society Journal*. 2005. Vol. 17. P. 1-6. URL : http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2005/HBSJ_2005_JL01_001_McGee.pdf (Last accessed: 16.01. 2018).
125. Manniche, L. Music and Musicians in Ancient Egypt. London: British Museum Press. 1991. 160 p.
126. Mersenne M. Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636; reprint ed. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1965. 3 vols. URL : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MERHU2_5_TEXT.html (Last accessed: 16.04. 2018).
127. Mersenne M. Harmonie universelle. Part II (5). Livre II. Des instruments à chords. Proposition XXIV-XXV. Paris : Pierre Ballard, 1637. P. 278-282.
128. Mersenne M. Harmonie universelle. Part II (8). Livre V. Des instruments à vent. Paris : Pierre Ballard, 1637. P. 225-308.
129. Meucci R. On the early history of the trumpet in Italy. *Amadeus*. 1991. 41 p.
130. Monteverdi C. L'Orfeo. Favola in Musica [notes]. Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.

131. Morsanuto, Tiziana. Padovano Annibale. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
132. Naylor, T.L. *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*. Nashville, TN: The Brass Press, 1979. 200 p.
133. *New Catholic Encyclopedia supplement* / R.L Fastiggi, ed. Detroit: Gale, 2011. 886 p
134. Novotny, Robert. *Instrumental Music and the Liturgy. The American Ecclesiastical Review*. The Catholic University of America Press. 1962. February. P. 94-112. URL : <https://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?Recnum =2980> (Last accessed: 19.07. 2018).
135. O’Dwyer S. *Four Voices of the Bronze Age Horns of Ireland*. 1st Symposium of the International Study Group on Music-Archaeology, 1998, May. P. 337-339. URL : <http://ancientmusicireland.com/files/contents/file/FourVoices.pdf> (Last accessed: 16.01. 2018).
136. Peterson Wayne C. *Johann Pezel: Stadtpfeifer-composer: these Master Music*. Kansas State University Manhattan. Kansas, 1975. 35 p.
137. Picker, Martin. “The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477-1530” in Fenlon / Iain (ed). *Man and Music: The Renaissance from the 1470s to the End of the 16th Century*. London: Macmillan Press, 1989. P. 216-242.
138. Polk, Keith. *Susato and Instrumental Music in Flanders in the 16th Century*. In *Tielman Susato and the Music of His Time* / Ed. Keith Polk. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2005. 208 p.
139. Polk K. *Art Music in the Middle Ages*. *Cambridge Companion to Brass Instruments* / ed. T. Herbert and J. Wallace. Cambridge, 1997. P. 38–50.
140. Polk K. *Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany*. *Early Music History*, 1987. Vol. 7. P. 159-186. Published by: Cambridge University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/853891> (Last accessed: 16.04. 2018).

141. Praetorius M. *Syntagma musicum Syntagma : II. Teil, Von den Instrumenten.* Wolfenbüttel, 1618. Neuer Abdruck 1884 (Umdruck 1894), Leipzig ; New York : Breitkopf & Härtel [1894]. viii, 248 p.
142. Rastall, Richard. The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts. *Plainsong and Medieval Music*, 2004. Vol. 13, No. 2. P. 163-169. URL : <https://openmusiclibrary.org/article/63296/> (Last accessed: 16.01.2018).
143. Rastall, Richard. *Secular musicians in late medieval England: thesis D. Ph.* Victoria University of Manchester, 1968. 264 p. URL : <http://www.townwaits.org.uk/richardrastall/> (Last accessed: 16.05.2018).
144. Rifkin, J., Linfield, E. Schütz, Heinrich (1–7(i)). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
145. Riper Kay Van. *Giovanni Gabrieli's Canzon i Echo Duodecimi Toni: thesis Master of Music.* University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 1968. 50 p.
146. Roberts R., Butt J. Speer, Daniel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
147. Rose, Stephen. Trumpeters and diplomacy on the eve of the Thirty Years' War: the album amicorum of Jonas Kröschel. *Early Music*. 2012, 1 August. Volume 40, Issue 3. P. 379–392.
148. Savan Jamie. The Cornett and the “Orglische Art”: Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany. *Historic Brass Society Journal*. 2008, Vol. 23. P. 1-21.
149. Schering Arnold. *Johann Pezel Turmmusiken und Suiten. Vorwort. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LXIII.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928, S. V-VIII.
150. Schiltz Katelijne. *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice.* Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe. Brill, 2018. Vol. 2. 576 p.

151. Schütz, Heinrich. *Sämtliche Werke*. Bd. 5 / Ed. Ph. Spitta. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887. 113 S.
152. Schwab H.W. Guilds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные. CD-ROM.
153. Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Courier Corporation, 1994. 411 p.
154. Sigmond Pieter C. & Sigmond Kees. Hof- und Feldtrompeter aus dem 16. und 17. Jahrhundert. URL : <https://csigmond.home.xs4all.nl/trompeter.htm> (Last accessed: 16.01. 2018).
155. Simpson Adrienne. Johann Pezel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z)*. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные. CD-ROM.
156. Smarcz Nicholas Henry. *The development and maturation of brass music in renaissance Italy, ca. 1400-1600 : thesis Master of Arts*. Pennsylvania State University, 2012. 76 p.
157. South, James. *References to Trumpet Music in the Battle Chansons of Clement Janeauin: these DMA*. University of North Texas, 1990. 75 p.
158. Speer, Daniel. *Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel*. Gütz (Ulm): [Wagner], 1688. 76 S.
159. Speer, Daniel. *Grund-richtiger, kurz, leicht, und nothiger jetzt wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst*. Ulm, 1697 (extensively altered and expanded version of 1687). 289 S.
160. Stephan, Wilhelm. *German Military Music: An Outline of its Development*. *Journal of Band Research*. 1973 (Spring), 9, № 2. P. 10–21.
161. Strohm, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press. 1985. 273 p.
162. Tarr E.H. *Cesare Bendinelli (~1542-1617) Tutta l'arte della Trombetta, 1614 / Complete English Translation, Biography and Critical Commentary*. The Brass Press, 2011. 120 p.

163. Tarr E.H. Slide trumpet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (A–Z). In 29 vol. London, 2000.
164. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (A – Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
165. Tinctoris J. *Libri quinque de inventione et usu musice, quos Johannes Tinctoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit.* URL : <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/#pane0>=Edited (Last accessed: 16.08. 2018).
166. Tutankhamun: Anatomy of an Excavation. The Howard Carter Archives. The Griffith Institute. URL : <http://www.griffith.ox.ac.uk/discoveringtut/> (Last accessed: 13.04. 2018).
167. Vinsauf Geoffrey. *Itinerary of Richard I. and Others, to the Holy Land.* In Richard of Devizes and Geoffrey de Vinsauf, *Chronicles of the Crusades: Being Contemporary Narratives of the Crusade of Richard Couer de Lion; and of the Crusade of St. Louis by Lord John de Joinville.* London: H.G. Bohn, 1848. 339 p.
168. Virdung S. *Musica getutscht: a treatise on musical instruments (1511)* / transl. and ed. by Beth Bullard. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993. XII, 275 S.
169. Virgiliano Aurelio. *Il dolcimelo.* Manuscript, n.d. (ca.1600). 68 p.
170. Walther J. G. *Musikalisches Lexicon.* Leipzig : W. Deer, 1732. Band 1. xxii, 659 S.
171. Wells Wayne W. *Music for trombone and voice from the hapsburg empire an historical overview with tenor trombone transcriptions: these DMA.* University of Maryland, 2005. 67 p.
172. Whitwell David. *The Wind Band and Wind Ensemble Before 1500 (The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble),* vol. 1. Northridge, CA: Winds, 1982. 314 p.

173. Whitwell David. Essay Nr. 157: On the Golden Age of the Trumpet in Germany. P. 1-6. URL : www.whitwellessays.com/docs/DOC_621.doc (Last accessed: 16.01. 2018).
174. Wiel Alethea. The navy of Venice. New York: E.P. Dutton,1910. xvi, 370 p. URL : <https://hdl.handle.net/2027/cool.ark:/13960/t3320hr9n> (Last accessed: 16.01. 2018).
175. Xanthoulis Nikos. The Salpinx in Greek Antiquity. *ITG Journal*. 2006, October. P. 39-45. URL : http://www.academia.edu/1039305/Salpinx_The_Ancient_Greek_Trumpet (Last accessed: 16.01. 2018).
176. Ziolkowski John. The Roman Bucina: A Distinct Musical Instrument? *Historic Brass Society Journal*. 2002, P. 31-58. URL : http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2002/HBSJ_2002_JL01_003_Ziolkowski.pdf (Last accessed: 16.07. 2018).

ДОДАТОК А

Малюнки, таблиці

Мал. А. 1.1. Труби з гробниці Тутанхамона (близько 1334-1328 рр. до н.е.)



Мал. А. 1.2. Виконавці на лурах (XI-X ст. до н. е.). Петрогліфи гробниці короля. Чівіко, Швеція



Мал. А. 1.3. Виконавці на рогах і лурах бронзової доби. (Танум, Швеція)



Мал. А. 1.4. Поєдинок воїнів на морському судні у супроводі дуету лурів.
Наскальні зображення бронзової доби (XVIII-V ст. до н. е.). (Фоссум, Швеція)



Мал. А. 1.5. Секстет мідних духових інструментів Стародавнього Риму.

Фрагмент рельєфу колони Траяна в Римі (113 р.)



Мал. А. 1.6. Два корністи. Фрагмент рельєфу колони Траяна в Римі (113 р.)



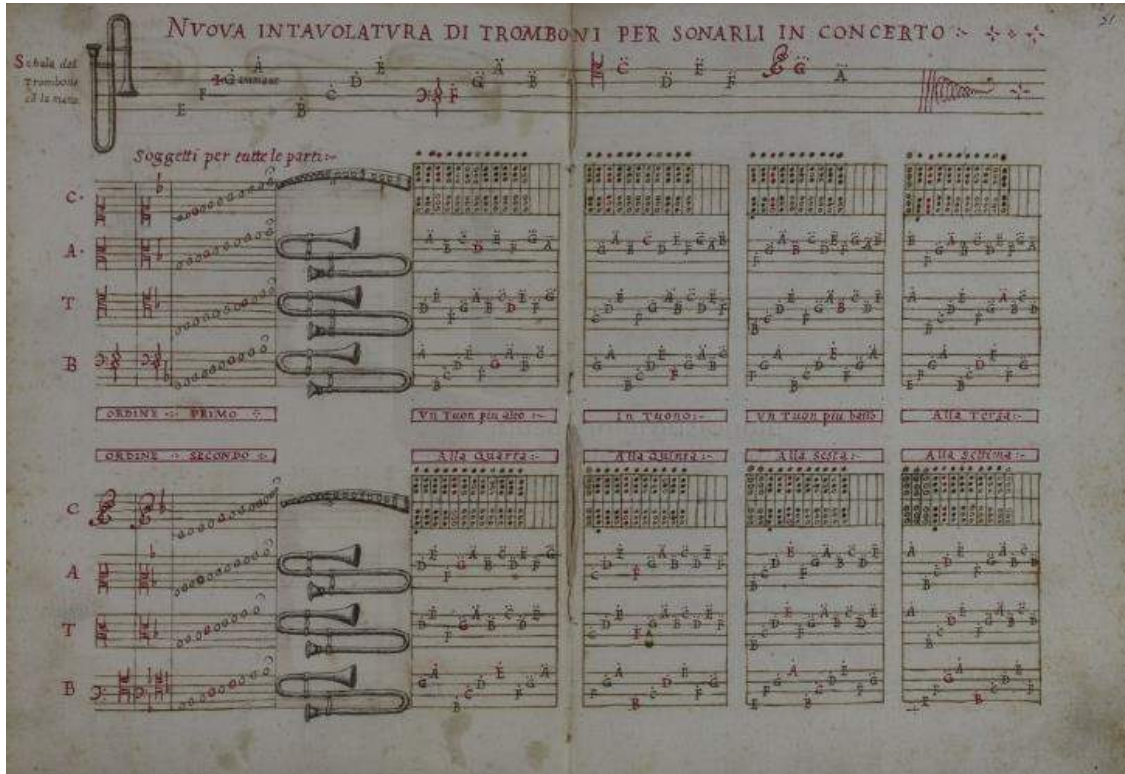
Мал. А. 1.7. Похоронна процесія у супроводі ансамблю мідних духових інструментів та авлетистів. Кам'яний рельєф з Амітернуму (1 ст. н. е.). Національний музей Абруццо, Л'Аква, Італія



Мал. А. 1.8. Бій гладіаторів у супроводі ансамблю мідних духових інструментів і гідравлоса. Фрагмент Злітенської мозаїки (II ст.). Національний археологічний музей в Тріполі



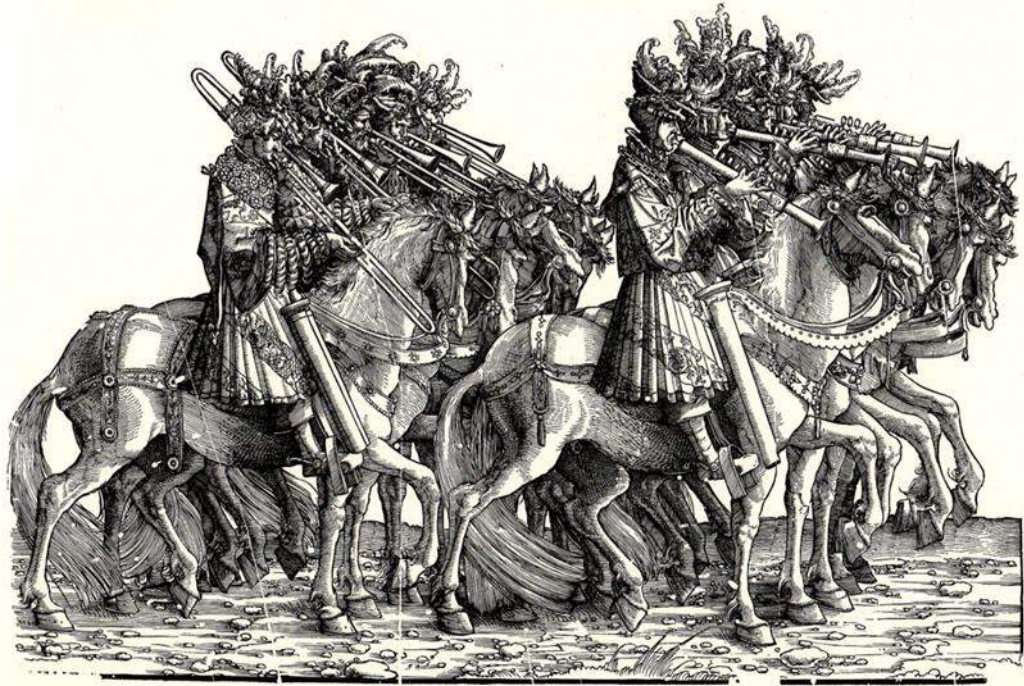
Мал. А. 1.9. Таблица аппікатури корнета і позицій та діапазону тромбонів
(альтового, тенорового, басового)
із манускрипту «Il dolcimele» А Вірджиліано (бл.1600) [169, с. 51]



Мал. А. 1.10. Г. Бургкмайр. Ксилографія із серії «Тріумф Максиміліана»
(1526), (пластина 77). Квінтет тромбонів.



Мал. А. 1.11. Г. Бургкмайр. Ксилографія із серії «Триумф Максиміліана»
(1526), (пластина 78).



Мал. А. 1.12. Г. Альдегревер (1502-1562). «Три музиканти на мідних
інструментах» із серії «Великі весільні танці» (1538)



Мал. А. 1.13. «Весільна процесія» (Німеччина, бл. 1590)



Мал. А. 1.14. Джорджо Васарі (G. Vasari 1511-1574). Музиканти (1545).
Музей Гарднер, Бостон



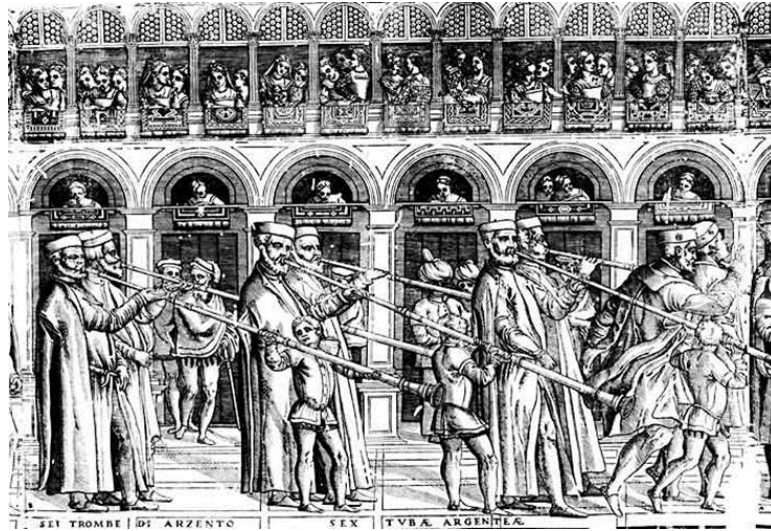
Мал. А. 2.1. Дж. Белліні (1430-1516). Хресний хід на площі
Святого Марка (1496), фрагмент



Мал. А. 2.2. Л. Лотто. «Святкування на честь Падуї» (1528-1538 рр.).
Королівська бібліотека Турина



Мал. А. 2.3. Маттео Паган. Ксилографія «Хресний хід на площі Святого Марка у Вербну неділю» (1556-1569), (пластина 2)



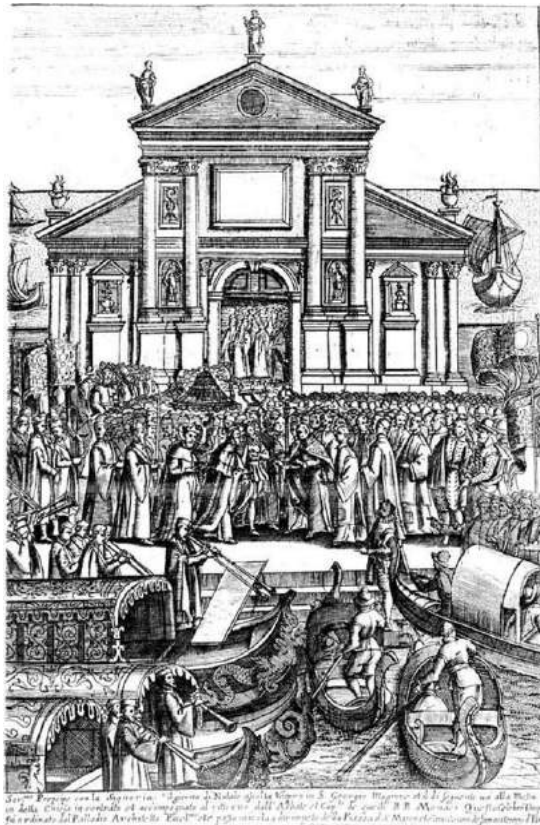
Мал. А. 2.4. Дж. Франко (1550-1620). Гравюра «Процесія на площі Святого Марка у Венеції» (1610)



Мал. А. 2.5. Труби сієньського подеста. Палаццо Паббліко. Міський музей
Сієни



Мал. А. 2.6. Дж. Франко. Гравюра «Висадка в Сан Джорджіо Маджоре»
(1610). Бібліотека Марсіана, Венеція



Мал. А. 2.7. Королівський корпус трубачів на похоронах данського короля
Фредеріка II у 1588 р.



Мал. А. 2.8. А. Дюрер. Апокаліпсис. Ілюстрації до восьмої глави «Зняття
сьомої печаті, перші чотири труби» (1496-1498)



Мал. А. 2.9. Ф. Ліппі. «Успіння Богородиці» (1488-1493). Каплиця базиліки
Свята Марія над Мінервою у Римі



Мал. А. 2.10. Успіння Пресвятої Богородиці.
Вівтар монастиря Божої Матері в Лісабоні (1515)



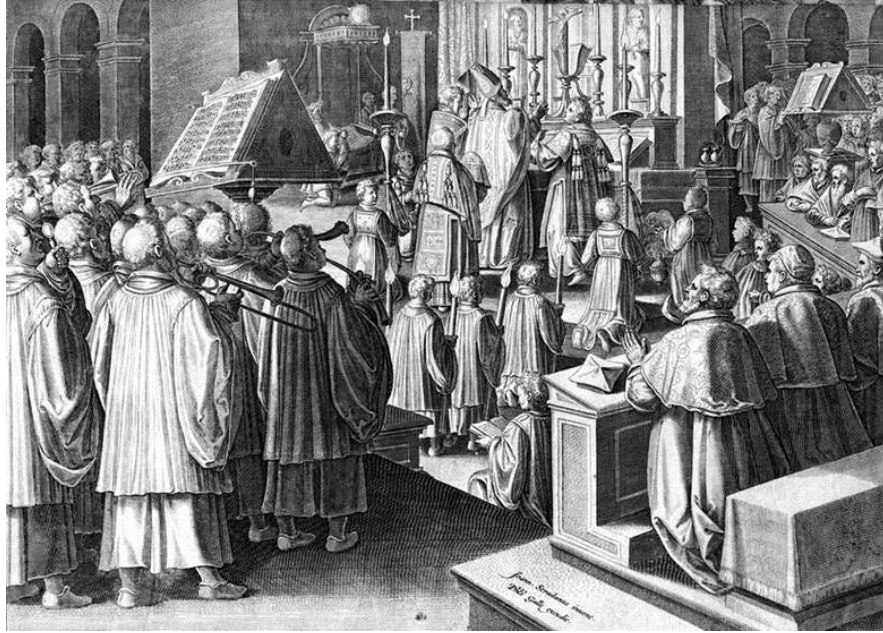
Мал. А. 2.11. Пінтуріккіо (1454-1513). Коронація папи Пія III (1509).
Сієнський собор



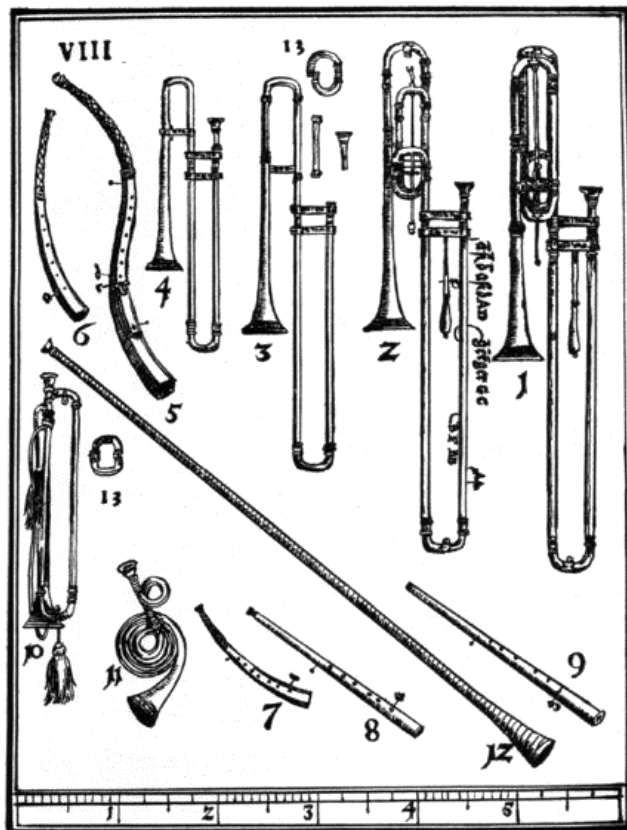
Мал. А. 2.12. Ілюстрація із трактату Г. Фінка «Музична практика...» (1556)
[91, с. 1]



Мал. А. 2.13. Ф. Галле (1537-1612). Гравюра «Святкова меса» (1595), виконана по картині італійського художника Д. Страдано



Мал. А. 2.14. М. Преториус. «Syntagma musicum» (1619) [141, с. 284]



12. Quart-Posaunen. 3 Rechte gemeine Posaunen. 6 Alt Posaunen. 3 Cornen. Groß' Tenor-Cornet. 6 Rechte Chor-Zinck. 7 Klein Discant-Zinck, so ein Quant höher. 8 Gerade Zinck mit ein Mundstück. 9 Stül Zinck. 10 Trommet. 11 Jäger Trommet. 12 Hölzern Trommet. 13 Krumbügel auf ein ganz Ton.

Мал. А. 2.15. С. Ганассі. «Opera intitulata fontegara...» (1535) [101].

Титульна сторінка



Мал. А. 2.16. С. Ганассі. «Regola rubertina; regola che insegna sonar de viola...» (1542) [102]. Титульна сторінка



Мал. А. 3.1. Ж. Фуке. Банкет французького короля Карла V на честь дядька Карла IV Люксембурзького (бл. 1460)



ДОДАТОК Б

Нотні приклади

Приклад Б. 2.1. А. Габріелі. «Перша збірка мадригалів для трьох голосів»
(*Il primo libro de madrigali a 3 voci*) (1575)

Sa questo altier

Seconda stanza

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, canto XXXII ottava 19

Andrea Gabrieli (c.1532-1585)

Il primo libro de madrigali à 3 voci (Gardano press, Venice, 1575)

Canto
Sa que-sto al-tier ch'io l'a - mo e ch'io l'a-do -

Tenore
Sa que-sto al-tier, Sa que-sto al - tier ch'io l'a - mo e ch'io l'a-do -

Basso
Sa que-sto al-tier ch'io l'a - mo e ch'io l'a-do - ro,

Приклад Б. 2.2. А. Вілларт. Третій чотириголосний річеркар із збірника «Нова музика» (бл. 1540-50)

Ricercar tertius

Adrian Willaert (c.1490-1562)

Musique de Joye (Moderne press, Lyon, c.1550)

Superius

Altus

Tenor

Bassus

10

АКТИВ
Чтобы
перейти

Приклад Б. 2.3. А. Вілларт. Другий триголосний річеркар із збірки
«*Fantasia, Ricercari contrapunti...*» (1559)

Recercar Segundo

for three Instruments (Soprano, Tenor & Bass)

Adriano [Willaert (c.1490-1562)]

The image shows a musical score for 'Recercar Segundo' by Adriano Willaert. It is arranged for three instruments: Cantus (Soprano), Tenor, and Bassus. The score is presented in two systems. The first system includes the vocal parts and a keyboard accompaniment. The second system continues the keyboard accompaniment from measure 5 onwards. The music is in a complex, contrapuntal style characteristic of the Northern Renaissance.

Приклад Б. 2.4. Дж. Далла Каза. «*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana*» (1582) [74, с. 1]

This image shows a musical exercise by Giovanni Dalla Casa. It consists of a single staff of music with a series of notes and rests. The syllable 'le re' is repeated throughout the exercise, illustrating a specific rhythmic and melodic pattern.

Приклад Б. 2.5. Дж. Далла Каза «*Il vero modo di diminuir ...*» (1582) [74, с. 1]

This image shows another musical exercise by Giovanni Dalla Casa. It consists of a single staff of music with a series of notes and rests. The syllable 'Te re te re' is repeated throughout the exercise, illustrating a specific rhythmic and melodic pattern.

Приклад Б. 2.6. Дж. Далла Каза. «*Il vero modo di diminuir...*» (1582) [74, с. 1]



Приклад Б. 2.7. Дж. Далла Каза. «*Il vero modo di diminuir...*» Фрагмент дімініцій в партії віоли-бастарда [74, с. 17]

Clemens non Papa. Ma si larguita. A 4. Qui incomincia da sonar con la viola bastarda.

Приклад Б. 2.8. Дж. Далла Каза. «*Il vero modo di diminuir...*» (1582) [74, с. 2]

Приклад Б. 2.9. Дж. Бассано. «*Motetti, madrigali et canzone francese ...*».
 Варіант дімініцій на мотет Палестрини «*Tota pulchra es amica mea*» № 49
 [63, с. 49]

Handwritten musical score for the motet «*Tota pulchra es amica mea*» by Palestrina. The score is written on two systems of staves. The first system includes the lyrics: "ma - cu - la non est in te Ve - ni de li - ba -". The second system includes the lyrics: "no - spon - sa me - a Ve - ni de li - bano spon - sa". The notation is in a historical style with various clefs and note values.

Приклад Б. 2.10. А. Падовано. «*Il primo libro de ricercari a 4*» (1556).

Ricercar VIII Annibal Padovano
 del ottavo tono

Source: Libro primo di Ricercari a 4v. (1556)
 Editor: André Vierendeels (08/02/81).

Printed musical score for «*Ricercar VIII*» by Annibal Padovano. The score is for four voices: Soprano, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. It is in the eighth mode (del ottavo tono). The notation is in a historical style with various clefs and note values. The score is divided into two systems, with a measure rest (8) at the beginning of the second system.

Приклад Б. 2.11. А. Габріелі. Чотириголосний річеркар із збірки
 «*Madrigali et Ricercari*» (1589)

Ricercar a quattro
 Madrigali et Ricercari (1589)

Andrea Gabrieli

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal parts: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The Canto part begins with a whole note G4. The Alto part has a more active melody. The Tenore and Basso parts provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic patterns. The second system continues the piece, with the Canto part moving to a half note G4 and then a quarter note G4. The Alto part continues its active melody, and the Tenore and Basso parts provide harmonic support.

Приклад Б. 2.12. Фрагмент чотириголосного річеркару А. Габріелі у сучасній
 транскрипції

The musical score consists of four instrumental parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., and B. Tbn. The C Tpt. 1 part has a complex, active melody with many sixteenth notes. The C Tpt. 2 part has a simpler melody. The Tbn. part has a steady, rhythmic pattern. The B. Tbn. part has a simple, sustained melody.

Приклад Б. 2.15. Дж. Габріелі. Канцона на 15 голосів ор. Ch.185 для 2-х
корнетів, 12-ти тромбонів та скрипки (альта)

Canzon Per Sonar Quarti Toni Giovanni Gabrieli

CH185

♩ = 80

The score consists of 15 staves. The first staff is for the first Cornetto, and the next four staves are for the first four Trombones. The remaining ten staves (Violina, Tromboni 5-12, Cornetto 2, Tromboni 13-15) are empty, indicating that these instruments play a sustained note or rest throughout the piece. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80.

Приклад Б. 3.1. К. Монтеверді. Токата із опери «Орфей»

1

Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti, e si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine.

(Allegro)

The musical score is arranged in five staves, each with a different instrument: Clarino (top), Quinta, Alto e basso, Vulgano, and Basso (bottom). The music is in 3/4 time and begins with a *mf* dynamic. The Clarino part features a melodic line with eighth-note patterns. The Quinta part has a similar melodic line. The Alto e basso part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Vulgano part plays a series of sustained notes, likely representing a drum or similar instrument. The Basso part provides a low-frequency accompaniment with sustained notes. The score is divided into three systems, each containing two measures.

Приклад Б. 3.2. Ч. Бендінеллі. Соната № 332 для квінтену труб.

Sonate Nr. 332
für 5 Trompeten
aus
"Tutta l'arte della Trombetta 1614"
Cesare Bendinelli
(ca. 1542 - 1617)
Arranged by Don Johnson

Приклад Б. 3.3. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6, № XIII 269

«*Fili mi, fili mi, Absalon*»

Sinfonia.

Trombone I
overo Violino alla Ottava.

Trombone II
overo Violino alla Ottava.

Trombone III.

Trombone IV.

Bassus.

Bassus pro Organo.

Приклад Б. 3.4. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6, № XIII 269«*Fili mi, fili mi, Absalon*»

Fi - li mi, fi - li

mi, fi - li mi, fi - li mi, Ab - salon, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, Ab - sa - lon, Ab - salon, Ab -

АКТИВ:
1985 г.

Приклад Б. 3.5. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6, № XIII 269«*Fili mi, fili mi, Absalon*»

Sinfonia.

mi, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi,

Figured bass notation: (b)6 6 6 6 6 # # # 6 6 #

Приклад Б. 3.6. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6, № XIII 269«*Fili mi, fili mi, Absalon*»

mi, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi,

Figured bass notation: b 6 5 6 (#)3

Приклад Б. 3.7. Г. Шютц. «Symphoniae sacrae I» op. 6, № XIII 269

«Fili mi, fili mi, Absalon»

- salon, Ab- -salon, Ab- -salon, fi- - li mi, fi- li mi, fi- li mi, fi- li mi, Ab - sa -
 lon, fi - limi, fi - li mi, Ab- - sa - lon, Ab- -salon, Ab- -salon, Ab-salon!

7 6 # 4 (#)3 b 6 5 6 (#)3 4 (#)3

(#)3 4 (#)3 # b b (b)6

Актив

Приклад Б 3.8. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6,
Symphoniae sacrae № XIV 270 «Attendite, popule meus, legem meam»

bis, et patres no - stri, et patres no - stri, et patres
 no - stri narra - verunt no - - bis, narra - verunt no - - bis, narra - - verunt no - - bis, narra - -

Приклад Б. 3.9. Г. Шютц. «*Symphoniae sacrae I*» op. 6,
Symphoniae sacrae № XIV 270 «Attendite, popule meus, legem meam»

ve - runt, narra - ve - runt, narra - verunt no - bis, et patres no - stri

narra - ve - runt no - bis, narra - verunt no - bis, et patres no - stri narra - ve - runt,

Приклад Б. 3.10. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 1, C-dur
 для ансамблю мідних духових інструментів

Sonata (№ 1)
 Adagio
 Hora decima, Leipzig 1870

Cornetto vel Violino primo

Cornetto vel Violino secondo

Trombone vel Viola prima

Trombone vel Viola seconda

Basso Trombone vel Violone

Приклад Б. 3.11. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 1, *C-dur*
для ансамблю мідних духових інструментів

Musical score for Example B. 3.11, showing five staves of music in C major, likely for brass instruments. The score consists of five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for Example B. 3.12, showing five staves of music in C major, likely for brass instruments. The score consists of five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Приклад Б. 3.12. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 1, *C-dur*
для ансамблю мідних духових інструментів

Adagio

Musical score for Example B. 3.12, showing five staves of music in C major, marked *Adagio*, likely for brass instruments. The score consists of five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Приклад Б. 3.13. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 2, C-dur
для ансамблю мідних духових інструментів

Sonata (Nº 2)
Adagio

The image displays a musical score for a brass ensemble. It is titled "Sonata (Nº 2) Adagio" and is attributed to J. Pachelbel's "Hora decima". The score is written for five parts: two treble clefs (likely Trumpets and Trombones) and three bass clefs (likely Horns, Baritone, and Bass). The key signature is C major (one sharp, F#). The tempo is marked "Adagio". The score is divided into three systems. The first system contains 8 measures. The second system contains 8 measures. The third system contains 4 measures and ends with a repeat sign. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Приклад Б. 3.14. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 2, *C-dur*
для ансамблю мідних духових інструментів

Adagio

Приклад Б. 3.15. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 3, *F-dur*
для ансамблю мідних духових інструментів

Sonata (№ 3)
Adagio

Приклад Б. 3.16. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 12, G-dur
для ансамблю мідних духових інструментів

Sonata (№ 12)
Adagio

Приклад Б. 3.17. Й. Пецель. «*Hora decima*». Соната № 13, G-dur
для ансамблю мідних духових інструментів

Adagio

Приклад Б. 3.18. Й. Пецель. «*Fünf-stimmige blasende Music*». *Intrade № 13*,*C-dur*

Intrade (№ 13) Füuff-stimmigte blasende Musio,
Frankfurt a. M. 1685

Cornetto I

Cornetto II

Trombone Alto

Trombone Tenore

Trombone Grosso

Приклад Б. 3.19. Й. Пецель. «*Fünf-stimmigte blasende Music*». *Intrade № 35*,*G-dur*

Intrade (№ 35) VIII

adagio

Приклад Б. 3.20. Й. Пецель. «*Fünf-stimmigte blasende Music*». *Intrade № 71*,
C-dur

Intrade (№71) XVI

Приклад Б. 3.21. Д. Шпеер. «Грунтовний, короткий, легкий, необхідний і
більш поширений навчальний посібник з музичного мистецтва»
(Grund-richtiger, kurz, leicht, und nothiger jetzt wol-vermehrter Unterricht der
musicalischen Kunst, 1687) [159, с. 209]

Die 7de Stimm ist Erstes Clarin.
das I. Clarin / dieses
hebt sich nun vom c.
an / und geht von sol-
chem bis in die Octav,
auch tractirens man-
che bis ins f.

c d e f g a b c

Приклад Б. 3.22. Д. Шпеер. «Грунтовний... навчальний посібник з музичного мистецтва» [159, с. 210]

43) 210 (25)

Jetzt folgen ein paar Aufzüge mit 6. Trompeten/ darzu die siebende auch noch kommen kan/
nemlich ein Flatter-Grob/ wie auch vier Stücklein mit 2. Clarin.

Aufzug mit Trompeten à 6.

I. Clarin.
II. Clarin.
Principal.
Mittel-Stimm.
Bass-Stimm.
Grob.

Приклад Б. 3.23. Д. Шпеер. «Грунтовний... навчальний посібник з музичного мистецтва» [159, с. 233]

Cornett I. p.
Cornett II. p.
Tromb.

Приклад Б. 3.24. Д. Шпеер. Соната *a-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

Musical score for Example B. 3.24, showing staves for Cornetto 1, Cornetto 2, Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3. The score is in common time (C) and A minor. Cornetto 1 and 2 are in treble clef, while Trombone 1, 2, and 3 are in bass clef. Trombone 2 has a sharp sign (F#) on the second staff. The music consists of four measures. Cornetto 1 and 2 enter in the fourth measure with a melodic line. Trombone 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Trombone 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign on the second staff. Trombone 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Приклад Б. 3.25. Д. Шпеер. Соната *a-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

Musical score for Example B. 3.25, showing staves for Cornetto 1, Cornetto 2, Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3. The score is in common time (C) and A minor. Cornetto 1 and 2 are in treble clef, while Trombone 1, 2, and 3 are in bass clef. The music consists of four measures. Cornetto 1 and 2 enter in the fourth measure with a melodic line. Trombone 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Trombone 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign on the second staff. Trombone 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score is arranged in five staves, labeled C1, C2, T1, T2, and T3 from top to bottom. C1 and C2 are in treble clef, while T1, T2, and T3 are in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature. The first staff (C1) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (C2) has a similar melodic line with some chromaticism. The third staff (T1) provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The fourth staff (T2) has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fifth staff (T3) has a bass line with quarter and eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The word 'АКТИВ:' is printed at the bottom right of the page.

Приклад Б. 3.26. Д. Шпеер. Соната *a-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

The image displays a musical score for Example B. 3.26, consisting of two systems of four measures each. The instruments are two cornets (C1, C2), three trombones (T1, T2, T3), and basso continuo. The notation is in treble clef for the cornets and bass clef for the trombones and basso continuo. The key signature is one flat (A minor). The first system shows the beginning of the piece, with the cornets playing a melodic line, the trombones providing harmonic support, and the basso continuo playing a steady bass line. The second system continues the piece, showing the development of the melodic and harmonic ideas.

Приклад Б. 3.27. Д. Шпеер. Соната *a-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Cornets (C1 and C2), both in treble clef. The next two staves are for Trombones (T1 and T2), both in treble clef. The bottom staff is for the Bass Trombone (T3) in bass clef. The music is in 3/4 time and A minor. The first staff (C1) features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (C2) has a similar melodic line. The third staff (T1) provides harmonic support with quarter and eighth notes. The fourth staff (T2) has a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (T3) has a simple bass line with quarter notes.

The second system of the musical score continues the five-staff arrangement. The top two staves (C1 and C2) show more complex melodic development with sixteenth-note passages. The third staff (T1) continues with a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (T2) maintains its rhythmic eighth-note pattern. The fifth staff (T3) continues with a simple bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs on all staves.

Приклад Б. 3.28. Д. Шпеер. Соната *e-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

First system of the musical score, featuring five staves:

- Cornetto 1 (Treble clef, G-clef)
- Cornetto 2 (Treble clef, G-clef)
- Trombone 1 (Treble clef, C-clef)
- Trombone 2 (Bass clef, F-clef)
- Trombone 3 (Bass clef, F-clef)

The score is in 3/4 time and E minor. The first system consists of four measures. The Cornetto parts play a melodic line, while the Trombone parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Second system of the musical score, featuring five staves:

- C 1 (Treble clef, G-clef)
- C 2 (Treble clef, G-clef)
- T 1 (Treble clef, C-clef)
- T 2 (Bass clef, F-clef)
- T 3 (Bass clef, F-clef)

The second system begins with a measure rest (indicated by a '4' in a box) for the first measure. The parts continue with their respective melodic and harmonic lines. The Cornetto parts (C 1 and C 2) play a melodic line, while the Trombone parts (T 1, T 2, and T 3) provide harmonic support.

Приклад Б. 3.29. Д. Шпеер. Соната *e-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

12

C1
C2
T1
T2
T3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 12 through 15. It features five staves: C1 (Cornet 1), C2 (Cornet 2), T1 (Trumpet 1), T2 (Trumpet 2), and T3 (Trumpet 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 12 and 13 show the beginning of the section with various rests and notes. Measures 14 and 15 contain dense rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with some accidentals.

16

C1
C2
T1
T2
T3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 through 19. It features five staves: C1 (Cornet 1), C2 (Cornet 2), T1 (Trumpet 1), T2 (Trumpet 2), and T3 (Trumpet 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 16 and 17 show the continuation of the rhythmic patterns from the previous system. Measures 18 and 19 conclude the section with sustained notes and rests. A double bar line is present at the end of measure 19.

Приклад Б. 3.30. Д. Шпеер. Соната *e-moll* для 2-х корнетів, 3-х тромбонів і
basso continuo

The image displays a musical score for Example B. 3.30, a sonata in E minor by D. Schpeier. The score is arranged in three systems, each containing staves for two trumpets (T1, T2), three trombones (T3), and basso continuo (C1, C2). The key signature is E minor (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial measures, with the trumpets and trombones playing a melodic line and the basso continuo providing a harmonic foundation. The second system continues the melodic development, and the third system features a more active basso continuo part with sixteenth-note patterns.

A musical score for five parts, labeled C1, C2, T1, T2, and T3. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The parts are arranged vertically. C1 and C2 are in the treble clef, while T1, T2, and T3 are in the bass clef. The music consists of two measures. C1 starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. C2 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. T1 starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. T2 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. T3 starts with a quarter note G1, followed by a quarter note A1, and a quarter note B1.

ДОДАТОК В

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

1.1. Публікації у вітчизняних та зарубіжних наукових фахових виданнях

8. Слупський В.В., 2007. Стан наукового осмислення ансамблевого мистецтва на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. Вип. 69. Книга 13. С. 144–151.
9. Слупський В.В., 2008. До проблеми формування естрадних навичок виконавців на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. Вип. 77. Книга 14. С. 158–172.
10. Слупський В.В., 2008. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2008. Вип. 70. Книга 1. С. 197–200.
11. Слупський В.В., 2009. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво)*. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. Вип. 83. С. 108–113.
12. Слупський В.В., 2011. Віктор Володимирович Евальд – засновник жанру квінтету мідних духових інструментів. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 93. С. 116–124.
13. Слупський В.В., 2017. Ансамблі мідних духових інструментів доби Відродження. Історія музики: проблеми, процеси, персони. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 120. С. 71–96.
14. Слупский В.В., 2018. Функциональные особенности использования медных духовых инструментов в эпоху средневековья. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. № 2 (64). URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34902248>

Апробація результатів дисертаційної роботи

№ п/п	Тип конференції	Назва конференції	Місце і дата проведення	Тип участі
1.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Теорія і практика виконавства на духових інструментах в контексті розвитку національної культури України	Київ, 5-6 грудня 2007 р.	Очна
2.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Українська музична культура: проблеми наукового осмислення	Київ, 20-21 березня 2008 р.	Очна
3.	II Всеукраїнська науково-практична конференція	Вокальне та інструментально-духове мистецтво: виконавські та науково-методичні паралелі	Київ, 27-28 лютого 2009 р.	Очна
4.	V Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція	Сучасні проєкції музикознавчих досліджень	Київ, 24-26 лютого 2009 р.	Очна
5.	Міжнародна науково-практична конференція	Звук і знак	Київ, 24-26 квітня 2009 р.	Очна
6.	III-я Всеукраїнська науково-практична конференція	Присвячена до 120-річчя В.М. Яблонського	Київ, 22 лютого 2010 р.	Очна
7.	V Всеукраїнська науково-практична конференція	Кафедра духових і ударних інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського за 100 років: традиції та сучасність	Київ, 11 листопада 2013 р.	Очна