

UDC 785.7.378

DOI 10.33287/222151

**Слупський Віктор Володимирович**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри «Мідні духові та ударні інструменти»  
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

тел. (097) 392 - 05 - 82

e-mail: slupskyi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

**Слупська Наталія Вячеславівна**,  
провідний концертмейстер  
кафедри «Мідні духові та ударні інструменти»  
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

тел. (096) 478 - 30 - 88

e-mail: slupskyi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>

## **АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ XIII – XVII ст.**

**Мета статті** – на основі аналізу стародавніх трактатів XV – XVI ст. та іконографічних джерел розкрити особливості формування інструментальних складів ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії (Середньовіччя, Ренесанс, раннє Бароко). Завдяки дослідженню творчості мультиінструменталіста Венеційської республіки Зорці Тромбетта (1420-1503), засновника ансамблю *alta musique* венеційського дожа, аналізу двох трактатів для поздовжньої флейти та віоли да гамби Сільвестро Ганассі (1492-1565), дослідження творчих здобутків та специфіки діяльності інструментального ансамблю духових інструментів у соборі Святого Марка у Венеції під орудою Джіроламо Далла Каза (?-1601) та Джованні Бассано (1560/61-1617), аналізу композиторської спадщини Андреа Габріелі (1532/33-1585) і Джованні Габріелі (1554/57-1612), які писали музичні твори для ансамблю духових інструментів, розкриваються шляхи розвитку ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах у музичній культурі Італії XIII – XVII ст. **Методи** дослідження – історичний, порівняльний, структурно-функціональний, узагальнюючий. **Новизна** статті обумовлюється стрімкою

активізацією історично-інформованого виконавства у сучасному музичному мистецтві. **Висновки.** Починаючи з діяльності трубачів-сигналістів на човнах венеціанської флотилії, їх музичні виступи у припортових містах, поява більш досконалих мідних духових інструментів, а саме – кулісної труби та тромбона, стали одною з передумов появи ансамблів гучної музики у містах-державках Італії, з використанням їх у різних сферах і жанрах придворно-церемоніальної та церковно-обрядової музики. Розвинуте мистецтво гри в ансамблі духових інструментів в італійській музичній культурі в епоху Середньовіччя, Ренесансу та раннього Бароко сприяло подальшому розповсюдженню ансамблів гучної музики у музичних культурах західно-європейських країн.

**Ключові слова:** Італія, мідні духові інструменти, кулісна труба, тромбон, ансамбль, Середньовіччя, Ренесанс, *alta musique*.

**Слупский Виктор Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Медные духовые и ударные инструменты» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

**Слупская Наталья Вячеславовна**, ведущий концертмейстер кафедры «Медные духовые и ударные инструменты» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

**Ансамбли медных духовых инструментов в музыкальной культуре Италии XIII – XVII ст.**

**Цель статьи** – на основе анализа древних трактатов XV – XVI ст. и иконографических источников раскрыть особенности формирования инструментальных составов ансамблей медных духовых инструментов в музыкальной культуре Италии (Средневековье, Ренессанс, раннее Барокко). Благодаря исследованию творчества мультиинструменталиста Венецианской республики Зорци Тромбетта (1420-1503), основателя ансамбля *alta musique* венецианского дожа, анализа двух трактатов для продольной флейты и виолы де гамбы Сильвестро Ганасси (1492-1565), исследования творческих достижений и специфики деятельности инструментального ансамбля духовых инструментов в соборе Святого Марка в Венеции под руководством Джироламо Далла Каза (?-1601) и Джованни Бассано (1560/61-1617), изучении композиторского наследия Андреа Габриелли (1532/33-1585) и Джованни Габриелли (1554/57-1612), которые писали музыкальные произведения для ансамблей духовых инструментов, осветить путь развития ансамблевого искусства игры на

медных духовых инструментах в музыкальной культуре Италии в эпоху Средневековья, Ренессанса и раннего Барокко. **Методы** исследования – исторический, сравнительный, структурно-функциональный, обобщающий. **Новизна** статьи обуславливается стремительной активизацией исторически-информированного исполнительства в современном музыкальном искусстве. **Выводы.** Начиная с деятельности трубачей-сигналистов на судах венецианской флотилии, их музыкальные выступления в припортовых городах, появление медных духовых инструментов более сложной конструкции, а именно – кулисной трубы и тромбона, послужило важной причиной формирования ансамблей громкой музыки в городах-государствах Италии, с использованием их в различных сферах и жанрах придворно-церемониальной и церковно-обрядовой музыки. Развитое искусство игры в ансамбле духовых инструментов в итальянской музыкальной культуре в эпоху Средневековья, Ренессанса и раннего Барокко повлияло на дальнейшее распространение ансамблей громкой музыки в музыкальных культурах западноевропейских стран.

**Ключевые слова:** Италия, медные духовые инструменты, кулисная труба, тромбон, ансамбль, Средневековье, Ренессанс, *alta musique*.

**Slupskiy Viktor**, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Brass and Percussion Instruments of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

**Slupskaya Natalya**, Leading Accompanist of the Department of Brass and Percussion Instruments of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

### **Ensembles of brass wind instruments in musical culture of Italy XIII – XVII centuries**

**The purpose** of the article is based on the analysis of the ancient treatises of the XV-XVI centuries and iconographic sources to reveal the features of the formation of instrumental compositions for ensembles of brass instruments in the musical culture of Italy in the XIII – XVII centuries. Thanks to a research of works of the multi-instrumentalist of the Venetian republic Zorzi Trombetta da Modone (1420-1503), founder of *alta musique* ensemble of the Venetian doge, the analysis of two treatises for a longitudinal flute and viola da gamba of Silvestro Ganassi (1492-1565), a research of creative achievements and specifics of activity of ensemble of

wind instruments in St. Mark's Basilica in Venice under the direction of Girolamo Dalla Casa (?-1601) and Giovanni Bassano (1560/61-1617), studying of composer heritage of Andrea Gabrieli (1532/33-1585) and Giovanni Gabrieli (1554/57-1612) who wrote pieces of music for ensemble of wind instruments all this allowed us to show a way of development of ensemble art of playing brass wind instruments in musical culture of Italy during the Middle Ages era, to the Renaissance and early Baroque. Research **methods** of this article is historical, comparative, structural and functional, generalizing. **The novelty** of this work is conditioned to the rapid activation of historically informed performance in contemporary musical art. **Conclusions.** Since activity of trumpeters-signalmen on vessels of the Venetian flotilla, their musical performances in at seaports, emergence of brass wind instruments of more difficult design of slide-trumpet and trombone, served one of the reasons of formation of ensembles of loud music in the city-states of Italy, with their use in various spheres and genres of court and ceremonial and church and ceremonial music. The developed art of a game in ensemble of wind instruments in the Italian musical culture during the Middle Ages era, to the Renaissance and early Baroque influenced further distribution of ensembles of loud music in musical cultures of the Western European countries.

*The key words:* Italy, brass wind instruments, slide-trumpet, trombone, ensemble, Middle Ages, Renaissance, alta musique.

**Постановка проблеми.** Ансамблеве мистецтво гри на духових інструментах є визнаним серед виконавців-духовиків. В основі професійної підготовки виконавців на духових інструментах у системі музичної освіти України дисципліна ансамбль є профільною. Тому, сьогодення вимагає ретельного вивчення технології виконавства, наукового обґрунтування набутих емпіричним шляхом теоретичних знань, а також визначення шляхів їх подальшого розвію. Доба пізнього Середньовіччя та Відродження у цьому сенсі розрізняються достатньою різноманітністю інструментів й різновидами ансамблевих груп, що їх кількісний та якісний склад формувалися відповідно до виконання ними окремих функцій державно-військового, церковного або світського характеру. Особливе місце в означених сферах дістається на культурні традиції міст-держав Італії. Завдяки створенню постійно діючих професійних груп ансамблів духових інструментів, високому рівню майстерності відомих виконавців, наполегливій праці знаних композиторів того часу, здійснилась популяризація та

розповсюдженню ансамблів духових інструментів на теренах Італії і в інших країнах Європи. На превеликий жаль, у роботах вітчизняних авторів дослідження процесу становлення ансамблів Середньовіччя, Ренесансу і раннього Бароко ще не отримало відповідного висвітлення, що стало визначальним фактором звернення до означеної проблематики.

**Актуальність** пропонованої наукової статті обумовлюється стрімкою активізацією історично-інформованого виконавства у сучасному музичному мистецтві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Окремих аспектів ансамблевого виконавства на духових інструментах означеного історичного часу торкаються у своїх монографіях В.О. Богданов [1], С.Я. Левін [3], котрі дають лише загальну характеристику використання духових інструментів у колективному музикуванні.

Огляд теоретичних, історичних та методичних проблем ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах, що являють собою основу *alta musique*, також наведено в працях Р.Г. Лаптева [2], С.Г. Проскуріна [5], Г. Мозера [4], Н.И. Хазанова [6]. Однак, у вказаних роботах подається лише загальна характеристика ансамблевого мистецтва епохи Середньовіччя, Ренесансу та раннього Бароко.

**Мета статті** – на основі аналізу стародавніх трактатів XV-XVI ст. та іконографічних джерел розкрити особливості формування інструментальних складів ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії (Середньовіччя, Ренесанс, раннє Бароко).

**Об'єктом дослідження** є ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах, а **предметом** – специфіка творчого застосування ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії XIII – XVII ст.

**Виклад основного матеріалу.** Ансамблі мідних інструментів, як одна із форм музикування, починають розвиватись в окремих жанрах музичної культури Давнього Риму і античної Греції. 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 різнотипні 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 утворюється 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 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 кількості складу ансамблів і створення різноманітних інструментальних груп.

Слід наголосити на тому, що в той час існувала традиція кваліфікації інструментальних ансамблів на два типи: *alta musique* і *basse musique*. Групування інструментів на гучні й тихі було відоме ще з античної епохи, однак розподіл інструментальної музики на «голосну» (*alta musique*) та «м'яку» (*basse musique*) відбулося за твердженням американського вченого Е. Боулза у XIII столітті [11, 119], а самі терміни «*alta*» й «*basse*» лише в кінці XIV століття були використані французькими менестрелями для того, щоби розрізнити різноманітні інструментальні ансамблі [17, 145].

На думку Д. Гаєна, на процес формування ансамблів *alta musique* (гучної музики) в значній мірі вплинув числений загін трубачів-сигналістів сторожових веж середньовічних міст [14, 2], основною складовою яких були труби. До складу ансамблю гучної музики входили не лише труби, а й існували змішані форми ансамблю. До появи тромбона та корнета в ансамблі використовували разом з трубами шалмеї та бомбарди. Відповідно до ансамблю *basse musique* входили інструменти м'якого, тихого звучання, зокрема блокфлейти та струнно-щипкові.

Традиційний ансамбль *alta* музики складався з 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”, 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*”» [19, 47].

Такий принцип формування ансамблю гучних духових інструментів за хоровою партитурою, на що вказує Й. Тінкторіс, був характерний в епоху Відродження і для інших інструментальних складів. Більш того, саме хорове чотириголосся стало основою створення «повного консорту» однорідних інструментів різної теситури та строїв. Серед мундштучних інструментів мідної групи слід виділити сімейство тромбонів (альт, тенор, бас, контрабас)<sup>97</sup> та корнетів (сопрано, альт, тенор, бас).

Безумовно, наявність однорідних інструментів стала основою задля появи ансамблів певної структури. Однак у середовищі музикантів «повний консорт» був далеко не єдиною формою ансамблевого музикування. Підкреслимо, що значно більше поширення отримав «ламаний консорт»<sup>98</sup>, до якого входили не тільки однотемброві, але й інструменти різних сімейств.

Дещо розширений вид ансамблю мідних із трьох труб та тромбона, у якому останній являв собою басову основу звучання, був визнаний у Венеції у XV столітті. У своїй класифікації німецький музикознавець Ф. Ян (F. Jahn) ці склади відносить до «ренесансних» типів XV – XVI ст. [15, 49].

На становлення ансамблевої культури гри на мідних духових інструментах в Італії важливий вплив мали представники венеційської школи. Саме активний розвиток виконавської майстерності музикантів-духовиків на шляху професіоналізації мистецтва гри на мідних духових можна вважати творчість одного з найбільш талановитих і авторитетних венеційських інструменталістів

---

<sup>97</sup> Яскравим прикладом «повного консорту» тромбонів можна вважати брас-квінтет вершників-тромбоністів, відображених на двох пластинах (77, 78) кольорових ксилографій (Рис. 1 та 2) із серії «Тріумф Максиміліана» (1526) німецького художника і гравера Ганса Бургкмайра (H. Burgkmaier 1473-1531). У надпису на гравюрі вказується: «Після них пройдуть на конях бургундські 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.

<sup>98</sup> «Ламаний консорт» в Англії часто називали ансамблі змішаних складів.

XV століття<sup>99</sup> Зорці Тромбетта (Zorzi Trombetta) з Модона. Ця людина залишилась в історії завдяки його «репертуарному записнику»<sup>100</sup>, в якому представленні найбільш ранні зразки поліфонічних композицій для ансамблів духових, це свідчить про те, що окремі виконавці крім гри на слух володіли музичною грамотою і користувались нотами.

Зорці Тромбетта з Модона був виконавцем на натуральній та кулісній трубі і тромбоні. 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 роки. Подальший шлях професійного становлення музиканта, як свідчить італійський дослідник Рудольфо Барончіні, спираючись на виявлені «Записи» З. Тромбетти, включав безпосередню участь в ансамблі дожа, котрий було створено за рішенням Сенату Сіреніссіми від 15 травня 1458 року, як окремий виконавський колектив [9, 1]. Саме із заснування квінтету гучних інструментів у складі 2-х шалмеїв, бомбарди і 2-х тромбонів, на одному із яких грав особисто майстер Зорці, розпочалась активізація ансамблевого виконавства у Венеційській республіці у другій половині XV ст. Судновий трубач-сигналіст стає не тільки учасником колективу *pifferi* дожа, а 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 найбільших представницьких і престижних музичних інституцій венеційської республіки» [9, 6].

Аналіз окремих фрагментів музичних п'єс із «Записів» Зорці Тромбетти, які були занотовані ним ще під час служби судновим трубачем, вказує, що музикант грав не лише прості сигнали на натуральній трубі, а володів складною технікою гри на кулісній моделі цього інструмента. Необхідність у використанні досконалої конструкції труби виникла під час заходу галер, де служив Зорці, у порти, де музикантам періодично надходили запрошення на обслуговування урочистостей та розваг від місцевої знаті. Ці факти

---

<sup>99</sup> За результатами проведених документальних досліджень Р. Барончіні вказує роки життя Зорці Тромбетта приблизно 1422-1495 (1502) [10, 60]

<sup>100</sup> «Записи» З. Тромбетти включають разом з фрагментами багатоголосних п'єс креслення з судно- і машинобудування, таблиці з астрономії, вірши на італійській та латинській мовах, епіграми, молитви, медичні дані, щоденники, кілька рахунків, та інші матеріали, котрі вказують на багатогранність інтересів і напрямів творчої діяльності митця доби Відродження, який був не лише професійним музикантом, але й продавцем вина та інше. Рукопис, датований 1441-1449 роками і підписаний Зорці у 1444 році, був написаний на венеціанському діалекті.



підтверджуються матеріалами «Записів», у котрих вказані заробітки «...від музичних виступів у різних прибережних містах Греції та Далмації: Зара, Рагуза, Корфу, Патрассо, Лепанто, Каттаро» [10, 63], які знаходились у той час у складі Венеційської республіки. Записи засвідчують, що запрошення та оплата послуг музикантів поступали переважно від високопоставлених осіб – єпископів, ректорів і майстрів галер. Іноді у нотатках також вказується характер події, а саме, двічі зафіксована участь Зорці Тромбетта із колегами у музичному обслуговуванні весільних святкувань.

Серед найбільш ймовірних інструментальних складів ансамблю Зорці, котрий обслуговував святкові урочистості у припортових містах, Р. Барончіні, спираючись на окремі нотні фрагменти та записи щоденника Тромбетти, вказує дует виконавців на кулісних трубах і тріо, до якого входили трубач із кулісною трубою й два піффарі – виконавці на язичкових інструментах [10, 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 музикантів 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 інструментального ансамблю у «репертуарному записнику» 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» [4, 28]. Така оцінка «спеціального репертуару» весільної музики німецьким вченим, зважаючи на сучасні дослідження, 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 та гільдій у розвитку ансамблевого виконавства на мідних інструментах, необхідно особливо відмітити їх значимість у становленні музично-освітньої системи підготовки виконавців-духовиків. Основні чинники, що обумовили створення професійно-освітніх кіл у надрах товариств музикантів, стали початком формування музичної освіти. Її основним змістом була практична підготовка одночасно й виконавця на одному чи декількох інструментах, й творця власне самої музики, тобто у сучасному розумінні – композитора. Таке поєднання мультиінструментальної виконавської і композиторської практик стає визначальним фактором професійної діяльності музиканта, як у добу Відродження, так і у наступні періоди.

Серед найбільш важливих сфер ужитку ансамблів мідних духових інструментів доби Середньовіччя та Відродження виділяються церковно-державні церемонії. Однією із основних форм їх побутування була церковно-світська процесія, історичні коріння виникнення якої пов'язані з ранніми етапами становлення римо-католицької літургії, у котрих вона стала частиною церковного обряду. Основна функція різних її видів полягала в прагненні, на думку музикознавця з Сполучених Штатів Америки Джеффри Курцмана «...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 занепокоєння або відчаю, як під час епідемії або військової облоги, оскільки всі основні громадські події, як правило, пов'язувались з наслідками Божественної благодаті або гніву» [16, 50].

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 традиційними і практично обов'язковим дійством у громадському житті будь-якого міста по всій Італії і решти Європи незалежно від кількості їх жителів.

Музичний матеріал, який використовували інструментальні ансамблі мідних духових інструментів у церковних службах,

переважно являв собою дублювання вокальних партій церковного хору. Підтвердженням цієї поширеної практики в деякій мірі можна вважати ілюстрацію з обкладинки трактату «Practica musica» Германа Фінка<sup>101</sup> (Рис. 3), 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 інструменталістів та значної частини співаків хору кантор намагається спрямувати на пюпітр та нотний текст.

Найбільш динамічний розвиток процес професіоналізації ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах набуває у другій половині XVI століття, коли в музично-культурний простір 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 Ганассі (1492-1565), Джіроламо Далла Каза (?-1601), Джованні Бассано (1560/61-1617), та композиторів Аннібале Падовано (1527-1575), Андреа Габріелі (1532/33-1585) і Джованні Габріелі (1554/57-1612).

Виконавська кар'єра Сільвестро Ганассі почалась в придворному інструментальному ансамблі венеційського дожа, як виконавець на корнеті. Цей виконавець залишився в історії відомим автором двох трактатів, для поздовжньої флейти та віоли да гамби. В своїх трактатах Ганассі фактично пояснює використання прикрас виконавцями не тільки на блокфлейті, але й на інших духових інструментах,

---

<sup>101</sup> «Музична практика...» (1556) – трактат німецького теоретика, композитора, вчителя та органіста Германа Фінка (H. Finck, 1527-1558), внучатого племінника відомого композитора Генріха Фінка (1444-1527). У 1545 році 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.

знаходиться вже у початковій фразі заголовку. Дімінуціям автор присвячує левову частку посібника, спочатку розглядаючи її 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» [6, 23].

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 хрестоматію 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-ритмічні відхилення в процесі виконання мелодії для досягнення певного розмаїття і радить варіювати початок і кінець теми за допомогою синкоп.

Не оминув своєю увагою італійський музикант і особливості застосування орнаментики в ансамблевій грі. Підводячи підсумки виконання та використання дімінуцій і трелей у грі, він наголошує: «Зверніть увагу, що все сказане мною відноситься до гри соло. В ансамблевих п'єсах ви повинні підлаштовуватись до ваших партнерів і для хорошої інтонації змінювати аплікатуру...» [6, 35].

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.

Якщо виконавська діяльність С. Ганассі-корнетиста в складі ансамблю *alta musique* ще вимагає додаткових досліджень, то відомісті про венеційського музиканта-мультиінструменталіста Джіроламо Дала Казу, і особлива його участь у заснуванні постійно діючого інструментального ансамблю духових інструментів у соборі Святого Марка у Венеції, є достатньо об'ємними. Призначення у 1566 році Андреа Габріелі органістом собору Святого Марка, в якому тривалий час домінували нідерландські музиканти, стало початком його активних творчих пошуків і в певній мірі сприяло рішенням

прокураторів створити у 1568 році на постійній основі церковний ансамбль мідних духових інструментів, куди були запрошенні брати Кази. Разом з братами Джованні й Ніколо, 29 січня 1568 року Джіроламо було офіційно зараховано до штату церковного ансамблю, в якому починається активна 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 функція 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.

Виконавська кар'єра Джіроламо Далла Каза, як і його матеріальний статок, доволі швидко зростали, що дозволило йому згодом стати керівником концертів базиліки Святого Марка, а також очолити ансамбль мідних духових інструментів «найяснішої синьйорії Венеції» [13].

Джіроламо Каза також став автором трактату «Справжній спосіб дімінуцій для всіх видів інструментів: духових, струнних і людського голосу» (*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana*), який було видано у двох частинах у Венеції в 1584 році [12]. 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» [12].

Також у своєму трактаті Каза піднімає питання роботи над тембром звучання інструмента: «Корнет є найпрекраснішим з духових інструментів, оскільки він нагадує людський голос більше, ніж інші. Цей інструмент може бути виконати і м'яко, і гучно, та в будь-якому ключі, мусить нагадувати людський голос. Потрібно працювати над звучанням інструмента та дбати про те, щоб він не був надмірно гучним і нагадувати звучання рогу, але також не був занадто слабким» [12]. Одночасно автор дає рекомендації, що якісне звучання інструменту забезпечується відповідною роботою амбушюра. «Для цього – пише 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]. У другій частині посібника автором «...розглядаються дімінуції в поточному використанні на прикладі 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» [12].

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, котрий впродовж тривалого часу з 1576 року був корнетистом-солістом брасквартету, 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.

Внаслідок вдумливого становлення до змісту виконавських умінь та 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 року дидактичний посібник «*Ricercate, passagi et cadentie...*» [7]. В передмові автор посилається на трактати й інших музикантів, напевно, маючи на увазі посібник Дж. Кази, який був оприлюднений роком раніше (1584), що стримувало його публікацією своєї роботи. Однак, бажання «допомогти, наскільки це можливо, початківцям, котрі захоплюється навчанням», змусило корнетиста переглянути свою думку та опублікувати власну роботу [7, 3]. Вважаючи одним з основних завдань виконавця-професіонала уміння використовувати різноманітну орнаментацию у сольній і ансамблевій музиці, він пропонує невеликі річеркари, пасажі та каденції, у яких «можна практикуватися у дімінуціях за допомогою будь-якого духового інструмента або ж віоли, ... котрі можуть бути використанні у кінці» [там само].

Дж. Бассано другий раз звернувся до питань орнаментики, через шість років (1591) у «*Motetti, Madrigali et Canzoni francese...*» [7], на думку сучасних дослідників, ця праця була не дуже вдалою. Однак, не дивлячись на окремі слабкі місця, збірка несе вкрай важливу

інформацію, стосовно використання дімінуцій у ансамблевому виконавстві. Пропонуючи в якості прикладів 4-х, 5-ти та 6-ти голосні опуси відомих авторів.

Незважаючи на певну лаконічність текстових пояснень, ці рекомендації дають доволі чітке розуміння того, як виконувалась ансамблева музика інструменталістами часу Відродження.

Осібне місце у розвитку ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів наприкінці XVI – початку XVII ст., належить Андреа та Джованні Габріелі, котрі, орієнтуючись на ансамбль Дж. Кази й Дж. Бассано і акустичні особливості венеційського собору Святого Марка, створюючи різножанрові твори.

Спадщина композитора Андреа Габріелі включає доволі об'ємний ансамблевий репертуар, який міг виконуватись інструментальними складами в різному комбінуванні. Приміром, видану в 1575 році «Першу збірку мадригалів для трьох голосів» (*Il primo libro de madrigali a 3 voci*) без особливих перешкод можна було використовувати в тріо мідних духових у різних варіантах, як-от:

- два корнети й тромбон;
- корнет, тенеровий й басовий тромбон;
- корнети сопрано й альт і тромбон.

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 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.

Запрошення племінника А. Габріелі Джованні Габріелі на посаду органіста базиліки Святого Марка в січні 1585 році, 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».

Тісна творча співдружність з церковним квартетом мідні духові інструментів Джіроламо Кази, котрий неодмінно виступав основним

виконавцем 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. Селфрід-Філд, виявилась у переході з «композиційної техніки» до «техніки гри» [18] та написанні творів з урахуванням технічно-виражальних можливостей мідного ансамблю.

Взірцем динамічного розвитку ансамблевого мистецтва на мідних духових в епоху Відродження у повній мірі можна вважати Венецію, в якій протягом двох віків, починаючи від XIV та безпосередньо до кінця XVI ст. проходив активний процес формування венеційської виконавської та композиторської шкіл. Традиції постійно діючого ансамблю трубачів дожа, закладені у буремний час пізнього середньовіччя, отримують новий імпульс розвитку завдяки зміцненню економіки та соціально-культурної політики Сереніссіми і взаємовідносин місцевої влади й церкви. Державно-церковні церемонії, а також процесії, стали поштовхом задля створення більш розвинених форм ансамблевого музикування на мідних духових інструментах. Місцеві братства музикантів і сирітські притулки, благочинні організації й церковні школи стають основними осередками формування змішаних ансамблів духових інструментів; у них зароджуються основні принципи музично-освітньої системи та починається процес професіоналізації музичного виконавства.

**Висновки.** Процес становлення й розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від часу його зародження до ранньобарокової доби, свідчить про тісний взаємозв'язок історичних, соціально-економічних, культурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою, музично-естетичними поглядами й композиторською творчістю. Саме всі вище названі передумови існували в музичній культурі Італії в епоху Середньовіччя, Ренесансу й раннього Бароко, що створило значний розвиток ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах.

**Перспективи дослідження** теми полягають у застосуванні низки емпіричних методів стосовно пізнання особливостей ансамблевого музикування на мідних духових інструментах.



### Список використаних джерел і літератури:

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва від найдавніших часів до початку ХХ століття. Харків: Основа, 2000. 344 с.
2. Лаптаев Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: автореф. дисс. ... уч. степ. канд. искус.: 17.00.02 / РГПУ им. А. Герцена. СПб., 2005. 18 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. 263 с.
4. Мозер Г. Музыка средневекового города. Л.: Музыка, 1972. 72 с.
5. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции. Дисс. ... канд. искус.: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.
6. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.М. Оттетер, И.Г. Тромлиц. Дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2009. 423 с.
7. 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.
8. 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, 1890. 52 p.
9. Baroncini, Rodolfo. Zorzi Trombetta and Band of Piffari and Trombones of the Serenissima. *Historic Brass Society Journal*. 2004. Vol. 16. P. 1-17.
10. 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.
11. Bowles Edmund A. Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages. In: *Musica disciplina*. 1954. Vol. 8. P. 115-140.
12. 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.
13. Dalla Casa, Girolamo. Di Bianca Maria Antolini. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1985. Vol. 31. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa> (Last accessed: 22.07.2021).
14. 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](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/D_Guion_Wind) (Last accessed: 02.07.2020).
15. Jahn Fritz. Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert. *Archiv f. Musikwissenschaft*. 1925. April. P. 23-52.
16. Kurtman, Jeffrey G. 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.
17. Rastall, Richard. The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts. *Plainsong and Medieval Music*, 2004. Vol. 13, No. 2. P. 163-169.
18. Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Courier Corporation, 1994. 411 p.

19. 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: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts> (Last accessed: 16.08.2021).

### References:

1. Boghdanov, V.O. (2000). History of wind music art from ancient times to the beginning of the 20th century. Xarkiv: Osnova [in Ukrainian].
2. Laptsev, R.G. (2005). The art of orchestral-ensemble playing trombone. Extended abstract of candidate's thesis. RGPU im. A. Gercena [in Russian].
3. Levin, S. (1973). Wind instruments in the history of musical culture. L.: Muzyka [in Russian].
4. Mozer, G. (1972). Music of the medieval city. L.: Muzyka [in Russian].
5. Proskurin, S.G. (2005). Trumpet in the Baroque Era: Instrumentation, repertoire, performing traditions. Candidat's thesis. Rostov state conservatory im. S.V. Rachmaninov [in Russian].
6. Hazanov, N.I. (2009). Ancient treatises on the art of playing the flute: S. Ganassi, J.M. Otteter, I.G. Tromlitz. Candidat's thesis. Moskovskaja gos. konservatorija im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
7. Bassano, G. (1585). *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d`istrumento*. Venice: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Andimo, 23 [in Italian].
8. Bassano, G. (1890). *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, 52 [in Italian].
9. Baroncini, Rodolfo. (2004). Zorzi Trombetta and Band of Piffari and Trombones of the Serenissima. *Historic Brass Society Journal*, 16, 1-17 [in English].
10. Baroncini, Rodolfo. (2002). Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima: New Documentary Evidence. *Historic Brass Society Journal*, 14, 59-82 [in English].
11. Bowles Edmund, A. (1954). Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages. In: *Musica disciplina*, 8, 115-140 [in English].
12. Casa Girolamo Dalla. (1584). *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana*. L. Secondo. Venice: A.Gardano, 51 [in Italian].
13. Dalla Casa, Girolamo. (1985). Di Bianca Maria Antolini. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa> (Last accessed: 22.07.2021) [in Italian].
14. 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](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/D_Guion_Wind) (Last accessed: 02.07.2020) [in English].
15. Jahn, Fritz. (1925). Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert. *Archiv f. Musikwissenschaft*, 23-52 [in German].
16. Kurtman, Jeffrey G. (2016). Civic Identity and Civic Glue: Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Yale Journal of Music & Religion*, 2, 49-76 [in English].

17. Rastall, Richard (2004). The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts. *Plainsong and Medieval Music*, 13 (2), 163-169 [in English].
18. Selfridge-Field, Eleanor (1994). *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Courier Corporation, 411 [in English].
19. Tinctoris, J. *Libri quinque de inventione et usu musice, quos Johannes Tincotoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit*. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts> (Last accessed: 16.08.2021).



Рис. 1 Г. Бургкмайр. Квінтет тромбонів. Ксилографія із серії «тріумф Максиміліана». 1526. Пластина 77



Рис. 2 Г. Бургкмайр. Квінтет тромбонів та квартет язичкових духових інструментів. Ксилографія із серії «тріумф Максиміліана». 1526. Пластина 78



Рис. 3 Ілюстрація із трактату Г. Фінка «Музична практика...» (1556)

UDC 78.082.2

DOI 10.33287/222152

**Данченко Ольга Олексіївна,**

*творчий аспірант кафедри «Історія та теорія музики»*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (095) 658 - 11 - 53

e-mail: oliviya20@rambler.ru

<https://orcid.org/0000-0002-8695-4512>

## **ОРИГІНАЛЬНІ СТИЛЬОВІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДЖАЗІ**

**Мета статті** – розширити уявлення про поняття стилю в межах джазової художньої системи, визначити важливість індивідуального начала у формуванні творчих концепцій та зосередитись на одному з визначальних аспектів структури джазового твору порубіжжя ХХ – ХХІ ст., а саме на ускладненні типової для традиційного джазу форми. **Методи дослідження** базуються на аналізі історичних процесів розвитку джазового мистецтва, що мали вплив на зміни композиторського мислення в джазі, а також музикознавчому аналізі двох джазових творів, у тому числі й автора даної статті. Також досліджується та узагальнюється сучасне поняття стилю та музичної форми як двох концептуальних складових музичного мовлення.