

В статье рассматривается новогодне-рождественская оратория «Барбивская коляда» Анны Гаврилец, как один из наиболее ярких образцов трактовки украинского фольклора в современной музыке; проанализированы особенности музыкального языка данного произведения.

Ключевые слова: новогодне-рождественская оратория «Барбивская коляда», Анна Гаврилец, обработки народных песен.

In the article considered A. Gavrilec's musical Christmas oratorio «Barbivska carol», as one of the most interesting specimens interpretation of Ukrainian folklore in modern music; we analyzed the features of the musical language of the work.

Key words: Christmas oratorio «Barbivska carol», Anna Gavrilec's, arrangement of folk songs.

УДК 78.491

Анатолій Комар

ТРУБА В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ РЕНЕСАНСУ

В статті порушується проблема трактування труби як ансамблевого інструменту в історичній проекції однієї з найбільш цікавих з точки зору розвитку ансамблевої музики епох – Ренесансу. Визначаються різноманітні типи складів ансамблів за участю труби, найпоширеніші способи їх побутування, роль труби в ренесансному інструментальному ансамблі.

Ключові слова: труба, інструментальний ансамбль, Ренесанс.

На сучасному етапі наукових досліджень генези розвитку трубного мистецтва і досі **актуальними та маловивченими** залишаються питання розгляду труби як ансамблевого інструменту. А між тим, саме ансамблева музика стала тим фундаментальним ґрунтом, на якому проросли згодом дві найбільш характерні лінії використання труби в композиторській творчості останніх століть — сольній та оркестровій (за В.Апатським). Досліджуючи динаміку становлення труби як ансамблевого інструменту, виникає необхідність прослідкувати роль цього інструменту в ансамблях на різних історичних етапах, щоб встановити провідні закономірності функціонування різноманітних ансамблевих складів та визначити в них роль індивідуального тембрового начала труби, що і є провідною **метою** даної наукової статті.

Тема труби як ансамблевого інструмента частково торкалась в працях різних дослідників, як правило, на рівні констатації поодиноких фактів чи прикладів, адже цільового комплексного дослідження даної проблеми поки-що не існує. Тим не менше, і в провідних роботах по інструментознавству (Д.Рогаль-Левицький, Г.Благодатов, А.Веприк, А.Модр, М.Нюрнберг, К.Закс, А.Карс), і в працях дослідників історії та теорії суто духових інструментів (С.Левіна, Ю.Усова, С.Хадрися, В.Менке, Х.Ейхборна, Е.Тарра, Й.Павловські, Д.Смізерса), а також у вітчизняних дослідників (В.Апатського, В.Богданова, В.Посвалюка, П.Круля, І.Гижки, О.Вар'янка, А.Карп'яка та ін.) висвітлюється історична перспектива розвитку труби. При цьому труба фігурує принагідно і як ансамблевий інструмент, проте, дана інформація, як правило, є додатковою, а основне навантаження припадає або на солюючі виразові можливості інструменту або на його оркестрове значення. Між тим, в ґрунтовних історичних музикознавчих працях, що стосуються дослідження різних епох та стилів музичної культури (Т.Ліванова, Р.Грубер, К.Закс, Т.Мозер, Й.Хомінський, К.Неф, А.Прьоньєр, М.Букофцер, Г.Рієс та ін.) неодноразово в контексті окреслення сфер побутування та типів музикування труба фігурує, як один з провідних ансамблевих інструментів. Тому дослідження та виявлення закономірностей труби в значенні ансамблевого інструменту покликане до осмислення історичного шляху інструменту впродовж розвитку ансамблевої музики.

Епоха Ренесансу відзначалася бурхливим розквітом світського мистецтва, що було пов'язане з новими естетично-культурними тенденціями прогресивного напрямку «Ars nova», який відкривав широкі горизонти для розвитку музики не лише вокальної (хоч, безперечно, що впродовж цієї епохи вона превалюватиме), але і вокально-інструментальної та суто ансамблево-інструментальної. Особливого поширення інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі набрали в побутовій музиці. Зрештою, яскравими свідченнями цього є зображення музикантів з інструментами на багатьох ренесансних полотнах, де відтворено і домашні концерти, і ансамблі музикуючих ангелів, і придворні ансамблі тощо.

© Комар А., 2014.

Тогочасний ансамбль відзначався великою мобільністю, хоч налічував, як правило 5 різних інструментів, в які часто входила і труба. Так, вона згадується в епітафії на смерть Гійома де Машо – одного з найбільших представників раннього Ренесансу, який ввів інструментальний ансамбль у свою знамениту мему «Нотр-Дам». Т.Ліванова наводить цю епітафію, де виступає наступний склад: «арфи, сарацинські труби, рубеби, лютні, віоли, шіфоні (ліри), псалтеріуми, роти, квінтерни (попередники гітари), флейти, свирілі. [4, с.110]. Відомо, що часто інструменти підміняли вокальні голоси у віртуозних мадригалах та шансон, а деякі збережені партії радше наводять на думку про інструментальну природу (багатство мелізматики, широта діапазону, віртуозна рухливість пасажів). Такі партії виконували і труби [5, с.57].

Саме з періоду «Ars nova» починає практикуватися звичай доручати вокальні партії інструментам, або ж писати їх для інструменту чи голосу – принцип взаємозаміни («sonare et cantare»). При пануванні вокально-хорового начала та поступовому входженні в церковну музику різних ансамблевих складів особливого значення набувають в церковній вокальній практиці юбіляції⁴⁴. Їх проведення доручається різним інструментам. Не була винятком і труба, чий святково-урочистий тембр відповідав піднесено-урочистим настроям юбіляцій. В епоху Ренесансу найбільше розрошується саме трубне сімейство (з'являються тромбони, остаточно проходить розділення труб на високі (дискантові) та низькі (басові), вигнуті, прямі, закручені, двічі загнені, кулісні (перші спроби хроматизації мідних)⁴⁵. Все це не лише засвідчує велику популярність та поширення труб в епоху Відродження, але і говорить про їх ймовірні ансамблеві трактування. Труби і надалі зберігають свою «благородну» сигнальну функцію, залишену в спадок від хрестових походів та пов'язане з біблійною етимологією значення. Розписи церков, картини художників рясніють ангельськими ансамблями, де серед представлених інструментів майже завжди є присутня труба [8, с. 132, 139, 173]. Таким чином, даний інструмент посідає усталене місце в практиці інструментального музикування насамперед як ансамблевої в соборах, монастирях, ряді університетів, діяльності жонглерів та менестрелів, а також при найбільших дворах Європи.

У XV столітті в ансамблевій практиці провідними стають дві окремі виконавські традиції, пов'язані з різними типами ансамблів, які різняться своїми складами. Як зазначає Е.Тарр [19,с.96], вже від 1400 року ці ансамблі мали певний стабільний склад. Розрізняються «стара капела» («Alte Kapelle»), в яку входили «тихі» інструменти – фідель, торбан, лютня, псалтеріум, а також «голосні» - шалмеї, бомбарди, цинки, одна або дві труби. Спочатку це були прості трубки різної довжини (доходили до 2 м), строєні в квінту або кварту, згодом - «S»-подібної форми. Паралельно зі «старою капелою» виникає самостійний ансамбль з труб та литавр («Neu Kapelle»), який з часом переростає в придворний корпус трубачів. Початково цей ансамбль виконував військові сигнали, потім – репрезентаційні. В деяких джерелах подається, що цей корпус приймав участь і в урочистих богослужіннях разом з хорами [13, 14].⁴⁶

Трубачі при європейських дворах набирають впродовж Ренесансу щораз більшої ваги, а їх кількість була свого роду мірилом багатства та високості влади. Очевидно, що музиканти посідали високі щаблі, та це не означало попри їх коштовний одяг, відзнаки княжих та королівських гербів чи оздобу інструментів, що вони були можновладними (як це було почасти в період Середньовіччя). Музиканти перебували на службі, однак, входили часто в безпосереднє підпорядкування князя чи короля. По-суті, корпуси трубачів були частиною і представниками воєнної могутності держави⁴⁷.

⁴⁴ Віртуозне розспівування слова «Алилуйя», що становили собою вишукані, пишно удекоровані та багаті на орнаменту та імпровізаційного характеру частини меси, з яких зародилася традиція віртуозних варіацій не лише вокального, але також інструментального типу. Саме в практиці інструментальних юбіляцій формуються індивідуальні технічно-виразові можливості тогочасного інструментарію. Можливо, саме звідси бере початок і висококласна віртуозна техніка труби кларіно, яка розквітне в добу бароко

⁴⁵ С.Левін приводить дані за однією з перших інструментознавчих праць 1511 року Себастьяна Вірдумга, який подає 4 основні види труб, не враховуючи їх підвидів [5, с.61]

⁴⁶ Можна припускати, що їх партії мали бурдонний характер, або рухалися паралельними квартами чи квінтами, з огляду на будову та велику кількість художніх зразків тогочасного малярства, де зображаються трубний ансамбль з хором.

⁴⁷ В Англії в 1514 році налічувалося 16 трубачів (в 1610 р. їх вже було 26). В Данії створення «корпусу трубачів» припадає на коронацію короля Крістіана I – 1449 р. Це об'єднання існує донині під назвою «Трубачі Кавалерії Короля Данії». Цікаво, що на коронації Крістіана IV в 1596 р. виступало 23 стаціонарних придворних трубачів разом з 30-ма прибулими з усієї Данії, а також з німецькими трубачами, серед яких було 10 запрошених з Дрездена. Перші згадки про французьких придворних трубачів належать до 1467 р. На

Серед музикантів королівські трубачі мали високий статус, адже були офіцерами королівських гвардій, мали можливість здобувати шляхетні титули, зрештою, отримували дуже високу платню. Їм часто навіть надавали пенсію, що на ті часи було нечуваним явищем серед музичних професій. Однак, обов'язки королівських трубачів полягали не лише у виняткових урочистостях - вони супроводжували всі офіційні виступи, а також всі бесіди при дворах. На турнірах (улюбленому занятті дворів) «трубачі працювали цілий день. Від сходу сонця вони з литаврами оповіщали про турнір. Супроводжуючи турнірні бої, труби вторили флейтам та іншим інструментам (виступали в ударно-духових ансамблевих поєднаннях). Ввечері такий день закінчувався бесідами, танцями, які мусіли супроводжуватися музикою, де одними з обов'язкових ансамблевих інструментів були труби» [19, С.49; 11, С.21].⁴⁸ Так «Бесідні концерти» являли собою тричастинні композиції на два або три хори труб з одним чи двома солістами. Р.Грубер, описуючи побут одного з найбагатших свого часу бургундського двору, згадує, що крім трубачів капели, там утримувалося ще 6 бойових трубачів. [2, с. 313–321]. Цікаво, що всі обов'язки та повинності придворних трубачів залишилися чітко окресленими в одному з перших «придворних розпорядків» (*Leges Palatinae*) з 1450 р. короля Майорки Джейма II [12].

Міське музикування, професіоналізм якого сягнув того часу небувалого розквіту завдяки спеціальним корпораціям-капелам, репрезентує і висококласне трубне ансамблеве музикування: «ансамбль менестрелів м.Гент продукував за допомогою труб, кларін та інших інструментів забавну і мелодичну музику, а популярність духових в цьому місті була настільки великою, що там виник духовий оркестр, який славився «ніжним поєднанням своїх труб і рогів» [2, с. 323]. Очевидно, що торгові міста Фландрії, Італії, Німеччини прагнули конкуренції з дворами. Багаті міщани постійно конкурували з дворами та церквами в пишноті церемоній⁴⁹. Так у Болоньї, вже в XIII столітті було два офіційних трубачі, які утримувалися коштом міста, хоч виконували і всі королівські розпорядження. Місто оплачувало їх працю, виділяло коштовні уніформи, а їх срібні труби були оздоблені прапорами з гербом міста. Однак труби були інструментами, що в міській культурі і надалі належали міській стражі, яка сповняла функції «баштових музик». В їх обов'язки входило «відтрублення» пір дня та багатоголосне виконання хоралів і псалмів у свята. В Нюрнбергу в давніх документах збереглися приписи для міських трубачів ще від 1380 р.. Цей звичай став популярним у протестантських країнах, де і найдовше зберігся (Німеччина, Австрія, Швеція, Англія).

В епоху Ренесансу продовжується розвиток цехової музики, започаткованої в середньовіччі, а впродовж Ренесансу музичні цехи утворилися практично по всій Європі. Так, цех-братство трубачів виникло в 1416 році в Базелі, а найстарішим цехом музикантів в Європі вважається братство св.Миколая у Відні (1288 р.). Привілеї створювати цехи трубачів отримали Нюрнберг, Аусбург, Ульм, Краків. В Лондоні перший цех трубачів датується 1381 роком. Окрім привілеїв, прав, обов'язків, приписів та юридичних канонів, братства ставили перед собою створення професійних шкіл та відповідали за високопрофесійний рівень трубачів. У Болоньї цеховиків-трубачів називали «*trombetti dell signoria*», хоч латиною їх іменували «*tubatores*»⁵⁰. Часто всі музиканти володіли грою

королівському дворі Інсбруку в XV ст. працювало 13 трубачів. В Монако при дворі баварського короля було задіяно 12 трубачів у 1513 р.. При іспанському дворі в 1594 році за панування Рудольфа II працювало аж 27 трубачів [13, с. 27-39].

⁴⁸ В багатьох урочистостях (вихід, публічні виступи, відхід короля та королівських осіб, дипломатичні прийоми, іноді гра до столу) та в церковних церемоніях труби часто виступають з ансамблем сакбутів, цинків та корнетів. На жаль, залишилося небагато документів тої епохи, які б засвідчили тодішній репертуар королівських трубачів, проте, відомості про їх мистецтво імпровізації вражало, більшість нотних записів все ж належать наступній епосі бароко, коли вже фіксувалися твори, виконувані під час урочистостей, походів, а також сонати «при бесідах», «парадні сонати», «церковні сонати» для кількох труб чи цілого корпусу трубачів або для придворних мішаних ансамблів. Адже, багатоголосні імпровізовані композиції і були найчастіше замовлюваними та виконуваними.

⁴⁹ Тут можна навести історію суперечок між міськими та придворними трубачами міста Базеля, де донині в архівах збереглася багата документація про міську баштову музику. Від 1440 р. сторожа костелу св.Мартина в Базелі вже мала свої труби, окрім міських труб. В 1550 р. влада міста зажадала, аби костельні трубачі «відтрубляли» ранкові та вечірні сигнали на два голоси. На цей час базельський цех налічував 5 трубачів (13).

⁵⁰ Одним з перших цехових об'єднань трубачів можна вважати Болонський цех. Це було так зване об'єднання *Concerto Palatino della Signora*, що виходило з окресленої владою сіньйорії групи восьми міських музикантів. Це сталося 1450 року: присягу прийняло між іншими троє трубачів. А в 1533 році *Concerto Palatino* налічував вісім трубачів, які відокремилися як ансамбль від загального ансамблю з восьми «пісунів» (до «міських пісунів»

на кількох інструментах, адже один ансамблевий склад грав у корчмі, інший – переважно труби з тромбонами в церкві, ще інший – на міських церемоніях. До обов'язків міських трубачів входило також постійне концертнування на відкритому повітрі, перед міською ратушою, рано і ввечері в свята і до обідів та після них, в дні урочистих подій. На зразок міських та королівських трубачів було створено також і «корпус 15 трубачів» у Ватикані. Популярними були форми композиції для «баштової музики»- невеликі багаточастинні композиції типу сюїти⁵¹. Варто зазначити, що переважна кількість таких творів була написана для досить стійкого ансамблевого складу: дві або три труби (могли бути замінені цинками) та 2-3 тромбони з литаврами. С.Левін подає окремі типи ренесансних ансамблів XV століття, які «склалися з окремих характерних голосів, наприклад: 1) три співаки, арфа, віола, ручний орган, тромбон, довга труба; 2) дві довгі труби, коротка віта труба, флейта, арфа, тамбурина, бубники та маленькі литаври. У XVI столітті переважають ансамблі з типових груп: три флейти, три шалмеї, дві труби, флейта і цинк – всі в поєднанні з басовим голосом тромбону, число яких доходило іноді до 9, часто приймав участь і співак.» [5, с. 65].

Вже в цьому столітті з'являються збірники п'єс «для різних інструментів крім органу», в т. ч. і для труби [6, с. 52]. Сповнена експериментальних пошуків, прагнення до нового, саме епоха квінточенто спричинилася не лише до неймовірного «розрощення інструментарію», але і усвідомлення суто інструментальної фактури – твори співвідносилися з характером звучання, принципами звуковидобування, технічними можливостями інструментів, для яких вони писалися⁵².

С.Левін висловлює цікаві думки щодо функціонування ренесансних ансамблів того часу, зазначаючи: «З урахуванням духової специфіки створюються і теоретичні праці⁵³...однак, факти і тенденції спеціалізації духового ансамблевого виконавства залишаються майже не висвітленими. Це пояснюється тим, що лютневе, органне, клавесинне мистецтво в своїй основі мало сольну практику, духове ж виконавство формувалось передусім в рамках інструментального ансамблю» [5, с. 85]. І далі: «На межі XV–XVI століть інструментальні ансамблі практично ще не є самостійними. Так, невеликі ансамблі, долучаючись до духовних співів, подібно до органу, беруть участь в церковній службі (тут використовуються труби, корнети, тромбони), замінюючи лютню, звучать в домашніх та придворних концертах, в час маскарадів чи на народних святах. Їх склади невизначені. У більшості інструментальних п'єс інструменти зовсім не позначалися – кожна партія могла бути виконана на довільному інструменті, а основою для використання інструментів – скрипки чи віоли, флейти чи труби, бомбарди чи тромбона – були межі діапазону. Але приблизно з середини XV ст. в зв'язку з активізацією інтересу до інструментальних тембрів розвиток ансамблю пішов семимильними кроками» [5, с. 86]. Зокрема, в праці італійського теоретика Ерколе Боттігарі (1531–1612) «Дезідеріо або Про виконання на різних музичних інструментах» збереглися унікальні свідчення про високу професійну ансамблеву культуру та активне концертне життя у Феррарі [6, с. 540–543]⁵⁴. Наведемо

належали цинки, сакбуди та шалмеї), арфіст і лютніст. Вже під кінець XVI ст. міський оркестр Болоньї налічуватиме від 60 до 90 музикантів [16].

⁵¹ Однак привілейована знать неохоче погоджувалася на публічні виступи трубачів, вважаючи їх своєю власністю та ознакою аристократичної касты. Цікавим з цього огляду є факт конфлікту в Ляйпцігу між трубачем Йоганом Германом Шейном (1586–1630), між іншим — близьким другом Й.С.Баха, та правом саксонських князів. Адже нехтуючи цим правом Й.Г.Шейн komponував твори для труб та литавр для міщанських шлюбів. Стосунки між придворними та міськими трубачами були напруженими. Так Рудольф II одним з пунктів царського привілею вказує, що «жодний правдивий трубач не має права грати ні перед ким, як лише для князів, духовних осіб, шляхтичів чи іншими особами відповідного стану» [19, с. 29].

⁵² Революційним винаходом для духових інструментів стає клапанна система, покликана до поступової хроматизації. Опис цієї системи та різновидів труб знаходимо в найбільш повному інструментознавчому трактаті Ренесансу Міхаеля Преторіуса «Syntagma musicum» 1618 року, який характеризує трубу як «блискучий інструмент, на якому хороший майстер може грати, дивуючи і вражаючи своїм мистецтвом», завсідуючи таким чином різноманітне використання труби як мелодичного і віртуозного інструменту. В таблиці його трактату приводиться три основних види труби – польова труба з подвійним оборотом стволу, мисливська труба і довга пряма дерев'яна труба. [15].

⁵³ Автор спирається на перший в історії музики словник «Визначник музики» Йогана Тінкторіса (1446-1551).

⁵⁴ Опис музичного життя при дворі у Феррарі не залишає сумнівів щодо високого рівня ансамблевого музикування, в т.ч. з трубами. Так, герцогська капела перебувала у виняткових умовах — наявність найкращих європейських віртуозів-інструменталістів, спеціальні приміщення для репетицій, багатий інструментарій, штат майстрів-настройщиків, велетенська нотна бібліотека, чітке розмежування на «публічну» та «домашню» музику – все це засвідчує високий пієтет до музики та відповідний рівень професіоналізму. Приводить до прикладу Боттігарі і ансамбль жіночого монастиря св.Вітта, гра на духових інструментах в якому нагадувала урочистий релігійний ритуал, а майстерність та високий професіоналізм вражали сучасників.

склад інструментального ансамблю жіночого монастиря св.Вітта у Феррарі: корнети, труби, тромбони, скрипки, віоли, бастарди, двійні арфи, лютні, волинки, флейти, чембало і голоси. Такий ансамбль можна трактувати як первісток оркестру – капели. Однак, кількість та склад ансамблів тоді визначався присутністю тих чи інших інструментів. Та власне у цій сфері музикування утворились передумови для поєднання різноманітних інструментів [9, с.12–413,], наприклад – струнних та духових.

Так Андреа Габріелі одним з перших створює музику, в якій можна обходитися «без слів», яку можна виконувати «на духових інструментах з таким самим успіхом, як і голосом» [8, с. 165]. Джованні Габріелі створює «ансамблі голосів та інструментів, які то ведуть діалог, то об'єднуються в одне ціле і співставляють маси різних звучань, розчиняючись врешті в грандіозних ансамблях всіх голосів» [8, с.166]. А в кінці століття Клаудіо Монтеверді в своїх мадригалах приділяє увагу інструментам рівно стільки, скільки ж і вокалу, створюючи для перших віртуозні партії, виконання яких майже не під силу людським голосам. Цікаво, що в цю епоху словом «хор» позначався довільний тип ансамблю – вокальний, інструментальний чи змішаний. Очевидно, що в склад хорів входили і тогочасні різновиди труб.

Наприкінці XV століття значно поживається духове виконавство, зокрема, варто відзначити участь труб в розкішних карнавальних походах в Італії, які супроводжувалися досить великими оркестрами. Часто співаки та інструменталісти їхали на кінних повозках, а інструментальний ансамбль, в який майже завжди для урочистості і гучності включалися труби, вторив вокальним партіям. Так відбувалися карнавали у Флоренції часів Лоренцо Медічі [5, с.84]. Згадує про крупні інструментальні ансамблі у Венеції і Р.Грубер. [2, с. 202–210]. На зустрічі королеви Кіпру в 1497 р. грав велетенський оркестр з двох груп: в одну входили 24 виконавці на барабанах, трикутниках, скрипках і лютнях в іншу – по десять труб і тромбонів. Щоразу появу венеційського дожа супроводжували окрім хору 6 срібних труб, також ансамбль з тромбонів, шалмеїв та інших інструментів. Слід зазначити, що саме в епоху Високого Ренесансу в Італії духове мистецтво значно переважало позиції інших інструментів. У Венеції та Болон'ї виготовлялися інструменти, виховувалися цілі школи духовиків-віртуозів. Їх слава була настільки великою, що французькі королі Франциск I та Генріх II утримували при своїх дворах італійських трубочив-віртуозів, гра яких прикрашала виступи придворних ансамблів. Щодо венеційської культури епохи Ренесансу, то навіть в центральному храмі св.Марка – одного з найбільших храмів Італії – активно використовувалися інструменти поруч з багатохорною вокально-поліфонічною музикою [18]. Причому, спочатку в ансамблях храму були представлені винятково мундштучні духові, а лиш значно пізніше туди потрапили струнні (одна скрипка, потім віоли, лютні та інші інструменти аж під кінець XVI ст.). Володіючи розкішними хоровими та інструментальними засобами, композитори, які працювали в цьому соборі виявляли в своїй творчості прагнення до звукової колористики, різноманітного використання інструментарію, ведуча роль в ансамблевих утвореннях яких належала духовим, насамперед трубам.

В творчості основоположника венеційської школи Адріана Вільярта (1480-1562), який працював капельмейстером собору св.Марка спостерігаємо цікаві темброво-звукописні поєднання, контрастні співставлення регістів і тембрів, колористичні ефекти, своєрідні музичні світлотіні, зокрема, у його широкорозгорнених месгах. І якщо спочатку ті ж труби дублювали чи заміняли голоси хору, то згодом композитор почав подвоювати їх в октаву, що було абсолютною новацією для того часу.

В другій половині XVI ст. Андреа Габріелі (1510–1586) та його племінник Джованні Габріелі (1557–1612) ознаменували найвищий розквіт венеційської школи, адже стали творцями величного монументального стилю, який базувався не лише на чергуванні ефектних хорів, але і використанням пишних духових інструментальних ансамблів з властивими для них звуковими та тембровими контрастами. Головним досягненням Габріелі є те, що до досягнень хорової поліфонії вони долучили інструментальну музику, творячи новий тип ансамблево-оркестрової фактури. Невипадково К. Неф сказав, що «з Габріелі починається оркестрове письмо, з Габріелі починається епоха камерно-інструментального ансамблю» [7, с. 87]. Особливий інтерес представляють інструментальні ансамблеві твори А.Габріелі, окрім сонат, річеркарів, мадригалів, особливо в плані ансамблевої труби цікава його обробка шансон К.Жанекена «Битва при Маріньяно», вокальні голоси якої Габріелі переклав для 8 духових інструментів, створивши одну з перших ансамблевих інструментальних п'ес. Великий вплив на подальший розвиток камерного мистецтва мали його восьмиголосні мадригали для

різних інструментів (в т.ч. і з трубою). Цікаво, що А.Габріелі вводить мідні духові не лише у світські твори, але і церковні – це Мотети 1565 року, «Покаянні псаломи» 1583 року та Мотети 1584 року.

«Музичний Тіціан Венеції» – Джованні Габріелі⁵⁵ досягає в своїй творчості високі шаблі інструментальної поліфонії. Так, ансамблева техніка збагачується такими засобами як співставлення, чергування, комбінування окремих груп та сольних партій, відзначається різноманітністю виразових ефектів, які, кожен інструмент виявляє не лише в плані індивідуальних можливостей, але і через взаємозбагачення та взаємодоповнення. Колористика, багатство барв та розмаїття їх переливів перегукується з яскравим письмом венеційських художників доби високого Ренесансу. У 77 монументальних «Духовних симфоніях» для 2-3 хорів та духового ансамблю з 8–15 інструментів⁵⁶ роль труби надзвичайно вагома. Даючи загальну характеристику цих «симфоній» С.Левін зазначає: «Труби, тромбони, корнети сміливо, на рівних правах вклинюються в хор, творячи з ним небувалі за багатством барв співзвуччя» [5, с. 93]. Використовується труба і в інструментальних ансамблях Дж. Габріелі – Канцонах, Сонатах для різноманітного інструментального складу від 3-ох до 22-ох інструментів. Саме Дж.Габріелі починає вперше виписувати інструментальні партії в своїх творах для корнетів, тромбонів та інших духових. Кристалізація самостійних інструментальних номерів у багаточастинних вокально-хорових полотнах приводить до розмежування вокальної та інструментальної поліфонії, та знаменує появу останньої, як повноправного музичного жанру в сфері камерно-інструментальної музики.

Зрештою, саме епоха Ренесансу позначається активними еволютивними процесами – розвиваються та переживають стадію формування і самі інструменти, і способи їх поєднання. Детальну картину нової ансамблевої практики об'єднання різнорідних інструментів різних сімейств у складно організовані «хори» подає у другій частині «Syntagma Musicum» М.Преторіус [15]. Якщо коротко охарактеризувати описані ним складні ансамблеві сполуки, то спостерігаємо кілька цікавих принципів: а) об'єднання в духових ансамблях інструментів замкнених сімейств; б) еднаються групи різних неспоріднених сімейств; в) вперше описано і аргументовано поєднання струнних і духових.

Цікаво, що М.Преторіус рекомендує виконувати один і той самий 7-голосий мадригал О.Лассо кількома різнорідними ансамблевими складами, що наводить на думку не лише про винахідливість та ренесансний універсалізм, але і про активні пошуки в сфері поєднання різних тембрів в ансамблевих структурах того часу. Цей процес поступово ставав все менш хаотичним і до кінця XV століття з'являються твори з чітко обраним і виписаним складом інструментів (Дж.Габріелі). Вибір інструмента залежав не лише від авторського бажання чи відповідних технічних завдань (діапазон, ключ, лад), але і був продиктований певними естетичними засадами того часу. Так, в театральній, камерній, церковній музиці були чітко визначені функції окремих інструментів: Рекордери – пасторалі та духовна музика; шалмеї – похоронна музика; тромбони – явища надприроднього; труби і литаври – благородна королівська музика; корнети – аристократична; флейти і барабани – військова [10]. Як бачимо, навіть у цьому «зводі правил» труба виступає в парі з литаврами. Зрештою, при використанні інструментів враховувалися також їх технічні можливості та тембральні якості. Навіть темп ансамблевої п'єси встановлювався з огляду на використаний інструмент, зокрема, його ведучу роль в тому чи іншому фрагменті. Наприклад, труби, вимагали деякого сповільнення темпів.

Таким чином, можна зробити **висновок**, що інструментальні принципи ренесансного ансамблю не були довільними, а спиралися на солідний практичний досвід та мали в своїй основі струнку системність. Однак, на протиположну практиці класичного ансамблю, який виходив з визначеного наперед інструментального складу, ренесансний ансамбль відзначається величезним різноманіттям та гнучкістю, оскільки музиканти даної епохи створювали для кожної композиції нові комбінації інструментів, які відповідали її змісту. Вони підбиралися з велетенської кількості видів тогочасних інструментів та за відповідними ознаками об'єднувалися в «інструментальні хори», які переважно були духовими, змішаними або з участю вокалістів. Виникаючи повсюдно – при дворах, міських музичних колегіях, церквах, в міському середовищі, вони, за словами Преторіуса «справляли надзвичайний ефект і чудове звучання...». У межах ренесансного ансамблю складаються риси духової інструментальної стилістики, а рівень ансамблевого музикування був настільки високим, що складав одну з суттєвих сторін музичного життя Європи в цілому. «Применшення ролі інструментального ансамблю в добу Відродження, властиве багатьом дослідникам, є, безумовно, незаслуженим», - зазначає С.Левін [5, с. 90], з твердженням якого автор даної статті повністю погоджується. І хоч

⁵⁵ Джованні Габріелі — учень Орландо Лассо, вчитель Генріха Шютца, був капельмейстером собору св. Марка у Венеції після Адріана Віллярта.

⁵⁶ Лише в двох симфоніях до них додається по одній скрипці.

епоху Ренесансу дійсно в багатьох аспектах можна назвати експериментальною, та етапи зародження оркестру, як називає їх А.Карс – «ранні досліді» – і були якраз тими зразками ансамблевої музики в сучасному розумінні. [3, с. 28]. Не випадково багаті традиції минулого відроджують та використовують композитори ХХ-ХХІ століття в жанрах камерно-інструментальної музики, експериментуючи в оркестрово-ансамблевих складах з участю в них і труби.

1. Апатський В. Духовые инструменты в музыкальной культуре средневековой Европы // Дослідження. Досвід. Спогади: Зб.праць /В.Апатский. – Вип.7. – К. : Генеза, 2007. – С. 6–13.
2. Грубер Р. История музыкальной культуры. т.1, ч.2. / Р. Грубер – М.-Л. : Музгиз, 1941 – С. 317.
3. Карс А. История оркестровки / А.Карс – М. : Музыка, 1989 – 304 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга 1. От антиности к XVIII веку / Т.Ливанова – М. :Музыка, 1985 – 600 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х ч. Ч. 1-я / Семен Яковлевич Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М. : Музыка, 1966. – 522 с.
7. Неф К. История западноевропейской музыки / Карл Неф. – М.,1965. – 387 с.
8. Прюньер А. Новая история музыки / Анри Прюньер. – М. : Музгиз, 1937 – 290 с.
9. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М. : Музыка, 1989 – 205 с.
10. Bukofzer M. P. Studies in medieval and renaissance music / M. P. Bukofzer. – N. Y., 1950. – 510 p.
11. Hadryś S. Clarino – sztuka gry na trąbce naturalnej / S.Hadryś. – AM im. F. Chopina, Warszawa 1981 – 221 s.
12. Eichborn H. Die Trompete in alter und neuen Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre / H.Eichborn – Leipzig, 1981. – 601 s.
13. Menke W. History of the Trumpet of Bach and Handel / W. Menke. – Londyn, 1934. – P. 27–39.
14. Pawlowski J. Trąbka od A do Z / Jozef Pawlowski. – PWM, 1969. – 200 s.
15. Praetorius M. Syntagma musicum / M. Praetorius. – 3 vols., Wolfenbiittel 1614–20, facs. rpt. by Wilibald Gurlitt. Kassel, 1958–1959. – 300 s.
16. Reese G. Music in the Renaissance / Gustave Reese. – New York, 1954. – 410 p.
17. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych / Curt Sachs. – PWM, 1989. – 492 S.
18. Selfridge-Field E. La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi / E. Selfridge-Field, Torino, ERI, 1980. – 334 s.
19. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing / E.Tarr. – Mainz : Schott Music International CmbCo.KG., 1999. – Vol.I. – 128 p.

В статье затрагивается проблема трактовки трубы как одного из инструментов ансамбля в исторической проекции одной из наиболее интересных с точки зрения развития ансамблевой музыки эпох – Ренессанса. Определяются разнообразные типы составов ансамблей с участием трубы, наиболее распространенные способы их бытования, роль трубы в ренессансном инструментальном ансамбле.

Ключевые слова: труба, инструментальный ансамбль, Ренессанс.

In this article there is a problem of interpretation of the trumpet as the ensemble instrument in the historical projection of one of the most interesting in terms of ensemble music eras - Renaissance. Determined by different types of ensembles with trumpet, the most ways to spread the word existence, reveals the role of this instrument in the Renaissance instrumental ensemble.

Keywords: trumpet, instrumental ensemble, Renaissance.

УДК 792. 73: 378

Зоряна Рось

СТАН, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню особливостей розвитку сучасної естрадно-джазової освіти в Україні. На основі огляду функціонування музично-освітніх осередків різного рівня була здійснена оцінка стану підготовки майбутніх українських джазово-естрадних виконавців та визначені основні проблеми вітчизняної джазової освіти.

© Рось З., 2014.