

СТАНОВЛЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В XVI в.

Актуальность темы, заявленной в названии статьи, вызвана повышенным интересом ученых, педагогов, музыкантов к истории духовых инструментов. Об этом свидетельствуют монографии, диссертации, статьи посвященные истории тромбона и возникновению ансамбля тромбонов (даже на стадии их предистории), это труды: А. Vaines [2], А. Grassini [4], E. Hills [6], G. Reese [7] и др.

В настоящее время в Европе проводятся музыкальные конкурсы, в условиях которых вводится обязательное владение старинными разновидностями тромбонов и труб. К примеру, конкурс прошедший в Германии (Markneukirchen) в мае 2010 года обязывал музыкантов исполнять произведения XVIII века Г.Ф. Вагензейля и Й.Альбрехтсбергера на альтовом тромбоне (т.е. инструмент, для которого композиторы специально создавали эти произведения). Появляются различные духовые ансамбли, в том числе и ансамбли тромбонов, в которые вводятся старинные инструменты (современного образца). Например, J. Reynolds (бас тромбонист симфонического оркестра филармонии Лос-Анджелеса) создал ансамбль, состоящий из разных тромбонов: сопранино (piccolo), сопрано (дискант), 1 тромбона (Bb), 1 альт-тромбона (F), 2 альт-тромбонов (Fb), 2 узкомензурных теноровых тромбонов (Bb), 1 широкомензурного тенорового тромбона (Bb), 2 басовых тромбонов (Bb/F) и контрбас-тромбона (Bb) [7, с. 164].

В 2011 году композитор Виктория Нитка (Харьков) создала «Полифоническую сонату» для квартета тромбонов, где партию первого тромбона должен исполнять музыкант только на альтовом тромбоне (на другом инструменте эту партию сыграть невозможно).

Цель статьи – проследить исторический генезис зарождения и становления ансамбля тромбонов в контексте западноевропейского творчества на стадии его предистории (XVI век).

Предметом статьи является ансамбль тромбонов как жанровое явление музыкально-исполнительского искусства.

XVI век – этап предистории тромбона. В этот период продолжают конструктивные преобразования тромбона. Так, в трактате «Musica getütscht und ausgezogen» (1511) Себастьян Вирдунг (1460–?) отмечал «введение более длинной кулисы, которая воспроизводила бы еще один полутон *C*, что являлось достижением для исполнения

полного звукоряда» [1, с. 527]. Ранние тромбоны, с маленьким размером кулисы и раструба, производили звуки тихо и мягко, то есть менее резонирующе, чем на тромбонах XX века.

Самый старый инструмент, который сохранился до нашего времени, относится к 1551 г. – это «теноровый тромбон, отверстие кулисы и размер раструба такого инструмента был меньше, чем для наших современных инструментов» [2, с. 150].

Исследователь истории духовых инструментов Р. Хаас приводит целый ряд иллюстраций, на которых изображены тромбоны XVI в. [5, с. 77]. Одна из них представляет собой изображение камерного оркестра с церковным хором, которым дирижирует О. Лассо [см. «Practica musica» Herman Finck's (Wittenberg, 1556)]. Церковный хор, состоящий из 14 мальчиков и 14 мужчин, «изображен с одним тромбоном, двумя корнетами и хормейстером вокруг маленького органа» [5, с. 77].

В XVI веке появились придворные оркестры. «Герцог Феррары имел придворный оркестр, состоящий из лютни, лиры, цимбал, корнетов, тромбонов и органа» [6, с. 500]. Оркестранты играли за высокую плату и этот придворный оркестр славился на всю Европу. «Качество придворных оркестров прославляло их владельцев» [6, с. 546]. «В течение долгого времени был обычай содержать духовые оркестры, включавшие корнеты, рожки, тромбоны для сопровождения римского Папы в поездках, для участия в других церемониальных событиях» [2, с. 20]. Часто называли их «Castello San' Angelo».

«Одно из ранних упоминаний об использовании ансамблей медных инструментов в придворных кругах содержится в описании G. Reese свадебного банкета герцога Феррары в 1529 г., во время которого играл один корнет и пять тромбонов» [6, с. 546].

Как известно, в XVI в. зарождались новые жанры: ричеркар, токката, канцона, танцевальная сюита. Продолжали формироваться те инструментальные признаки, которые будут характерны для эпохи барокко. На формирование инструментальной музыки эпохи Ренессанса влияло стремление аристократии поразить воображение гостей пышностью, мощью и одновременно аристократической изысканностью и совершенством исполняемой на фестивалях музыки, на празднества по поводу важных событий. Особое значение в процессе развития инструментальной музыки играл двор Медичи, стремящийся к музыкальному оформлению многочисленных фестивалей.

Кульминации фестивальных вечеров с театрально-музыкальными интерлюдиями стали называть *интермедиями*. Флорентийская

интермедия – миниатюрная музыкальная сценка, помещенная внутри разговорной пьесы, обрамляющая каждый из пяти актов. Следовательно, для завершенной литургической драмы требовалось шесть музыкальных интермедий. Они основывались на пьесах светского характера, так и на некоторых религиозных драмах, в которых шла речь о древнегреческой философии и мифологии. Появление интермедий прослеживается со времен древнегреческой трагедии, традиции которой очевидны в литургических драмах средних веков, проходивших как в церкви, так и в концертном зале или на театральной сцене.

В ренессансных интермедиях преобладала вокальная музыка. Что касается музыки инструментальной, то далеко не все инструменты привлекались для участия в них, в отличие от тромбонов, которые, как правило, использовались почти во всех интермедиях как один инструмент или как группа.

Ренессансные интермедии не следует рассматривать как шесть этапов последовательного развития. В отличие от этого, каждая из них была независимой музыкально-сценической единицей, завершенным фрагментом.

Вместе с тем, группа интермедий могла быть объединена общей темой повествования. Так, в пьесе 1539 г. шесть интермедий последовательно представляли различные времена суток. Для интермедий «Le Pelegrina» 1559 г. общим было развитие темы влияния музыки на богов и людей.

Интермедии в качестве жанровой основы нередко включали в себя мадригал, тем самым, демонстрируя общие тенденции развития итальянского мадригала на протяжении столетия и его влияния на театральное искусство. Однако и интермедия влияет на развитие мадригала, который благодаря введению в спектакль обретает большую действенность. Сохранившиеся образцы интермедий свидетельствуют о различиях в трактовке вокальных и инструментальных партий в стиле изложения. Так, интермедия в одном случае может являть собой вокальное соло или дуэт, звучащий в сопровождении инструментального ансамбля, а в другом – тщательно разработанное полифоническое произведение для хора и оркестра.

К. Зеффи рассматривал использование музыки и инструментов внутри и между актами ренессансной пьесы как нечто новаторское. Введение музыки Л. Строцци в комедию с интермедиями 1518 г. должно было не только подчеркнуть важность сценического действия, но и посредством интермедии осуществить разделение на акты. До на-

чала комедии, для привлечения внимания аудитории звучало несколько инструментов в интродукции: в их числе были и тромбоны. Самый ранний пример использования квартета тромбонов встречается в финальном действии комедии исполнения 1518 г., где по описанию К. Зеффи, «тромбоны модулировали искусно и сладостно» [5, с. 35].

Во флорентийской интермедии тромбон и ансамбль тромбонов (чаще всего квартет) утверждается как важнейший *тембровый компонент инструментальной концепции*. Формируется круг его образных и драматургических функций.

В интермедии «Le Kofanaria» Фр. Дамбра развивается тема из истории Купидона, Психеи. В I-й интерлюдии используются два тромбона, воспроизводящие такие Страсти, как: Надежда, Радость и др. Инструментальная музыка слышится, как нечто небесное. Ф. Граччини описывает эту музыку как прекрасную гармонию, которая, казалось, звучит, подобно божественному голосу. Среди инструментов, «воссоздающих божественную гармонию, были и два тромбона» [5, с. 48].

По свидетельству Ф. Грачини, музыка для первых двух стансов, которые исполнялись хором дев Венеры, – восьмиголосное сочинение, звучащее в сопровождении инструментального ансамбля находящегося за сценой, среди которых – один тромбон. Заключительный станс исполнялся Купидоном и четырьмя аллегорическими фигурами – Страстями. «Это пятиголосное сочинение сопровождалось группой инструментов, в том числе и одним тромбоном» [4, с. 50].

В IV-й интерлюдии наряду с аллегорическими фигурами Радости, Гнева, Жестокости, Мести действуют также Каннибалы, играющие на тромбонах. Необычное звучание тромбонов способствовало созданию агрессивного, воинственного характера. При этом артисты пели мадригал А. Картеччиа «In bando iten vile», во время которого они танцевали мореску, прежде чем покинуть сцену в состоянии ужаса и суматохи. «In bando» – шестиголосное произведение для певцов с удвоенными басовыми партиями. Басовые партии дублировались шестью инструментами, в числе которых были два тромбона и два тамбурина.

В V-й интермедии представлены Психея и аллегорические фигуры Ревности, Зависти. Психея исполняла сочинение А. Стриччио «Fuggi speme mia» в сопровождении квартета скрипок и квартета тромбонов расположенных за сценой. Ф. Граччини упоминал, что «эта музыка доводила слушателей до слез» [4, с. 54].

В VI-й интермедии «Dal bel monte Helicon» пели все артисты в сопровождении двух корнетов *muti* и двух тромбонов.

Приведенные сведения позволяют сделать ряд выводов относительно значения тромбонов в интермедиях «Le Pelegrina» и «Le Confanaria» Ф. Дамбра. Прежде всего, следует отметить, что в каждой из них был задействован ансамбль тромбонов, применявшийся в новых функциях, символизируя такие Страсти, как: Надежда, Радость, Гнев, Жестокость, Мечь, Ревность, Зависть. Это свидетельствует об универсальности выразительного значения тромбона, которому по силам отобразить едва ли не любой аффект. Характерно также участие тромбона в различных исполнительских составах – вокальных и инструментальных.

В интермедии комедии Лоттодела Маццо на крещение Леонардо ди Медичи (1568) за сценой появлялся гигантский Дракон, извергающий огонь, символизируя врата ада. Двенадцать персон выходили на сцену через пасть Дракона. При этом шесть персонажей подземного мира, очевидно, играли на музыкальных инструментах на сцене, поскольку в описании спектакля упоминается о «шестиголосном вокальном мадригале в сопровождении одного тромбона» [6, с. 57]. Так, в театре XVI в. не только божественное, но и inferнальное связывалось со звучанием тромбона.

Важно отметить тот факт, что на всех этапах развития интермедийной драмы присутствует тромбон (или тромбоны). Иногда тромбоны использовались без каких-либо вокальных голосов в произведениях, именуемых «синфониями» в составе смешанных ансамблей.

Популярность тромбона в этих театральных постановках объясняется его возможностями: прекрасным сочетанием с вокальными голосами, возможностью играть хроматично, стройно, способностью к мощному звучанию. Поскольку многие постановки интермедий давались в больших театрах, наполнение зала громким звуком было важным условием. Например, Ф. Граччини отмечает, что «поскольку зал <...> был исключительных размеров и высоты <...> было необходимо, чтобы концерты звучали, как бы полно» [3, с. 111].

Хотя значение тромбона возрастало по мере того, как интермедии становились все более развитыми, усовершенствованными, число тромбонов в них оставалось неизменным. Типичным выбором стал квартет тромбонов как наиболее распространенная ансамблевая единица в составе оркестра.

Основной причиной для включения в оркестр одного тромбона наряду с другими инструментами была реализация басовой поддержки, что подготовило почву для введения басового тромбона.

Пары тромбонов встречаются в объединении со смешанными инструментами: корнеты и тромбоны образуют ансамбль чашечно-мундштучных инструментов, что является наиболее частым сочетанием такого типа.

В постановках восьми флорентийских интермедий, исследованных Э. Хиллсом, *нет* музыкальных интермедий, в которых бы применялось трио тромбонов. Это удивительно с точки зрения практики современных оркестров, ведь в настоящее время три тромбона стали стандартной группой симфонического и оперного оркестров. Оркестровка с участием квартета тромбонов была наиболее популярной: на это указывает четырнадцать номеров из интермедий.

Э. Хиллс указывает, «что произведения с включением квартета тромбонов встречаются в каждом представлении интермедий в течение более 60-ти лет (с 1518 по 1589 г.)» [6, с. 128]. «В музыке для пяти партий «*Vientene almo riposo*» звучал солирующий альтовый голос в самой высокой партии в сопровождении квартета тромбонов» [6, с. 130]. В «*Vertene riposo*» тромбоны аккомпанируют голосу, исполняя четыре низких голоса, дублируемые басовыми виолами.

Сочетание тромбонов и виол повторилось в интермедии «*Le Pellegrina*» Ф. Дамбра 1589 г. В четвертой интермедии пять голосов пели «*Missire habitor*» в сопровождении тромбонов и виол. В нескольких произведениях сочетание квартета тромбонов и квартета виол использовалось как фундамент оркестровки.

Тромбоны и корнеты расценивались как единая гармония в «*Olieto o vago Aprile*» в финальной интермедии 1568 г. Таким образом, приведенные исторические материалы свидетельствуют о том, что семантика ансамбля тромбонов кристаллизовалась из взаимодействия с вокальными голосами, с инструментальными партиями, а также с музыкально-театральной традицией.

Самая крупная группа медных духовых встречается в «*Engredere*» в фестивалях 1539 г. Оно звучало для приветствования Королевской четы при ее прохождении через триумфальную арку в город. Музыка для восьми партий пелась 24 голосами под сопровождение квартета корнетов и квартета тромбонов. «Эту уникальную инструментовку вероятно можно объяснить необходимостью в мощи для исполнения на воздухе» [6, с. 153].

Дж. Габриэли органист собора св. Марка в Венеции, в своем творчестве поднял исполнительство на духовых инструментах, в том числе и на тромбоне, на новый художественно-эстетический и технический

уровень. В его произведениях звучание тромбонов, труб, корнетов вливается в хоровую партитуру. Так, в духовной симфонии *Surrexit Christus* соло альты сопровождается ансамблем тромбонов, соло тенора – корнетами и тромбонами, басов – тромбонами и другими инструментами басовой группы. В инструментально-ансамблевых пьесах Дж. Габриэли нередко сопоставляется звучание духовых инструментов. Чаще это разновидности однородных инструментов, однако можно обнаружить и комбинацию со струнными смычковыми инструментами (сочетания двух тромбонов со скрипичным дуэтом, басом и органом). Наиболее важным с точки зрения развития ансамблево-тромбового искусства является инструментальная антифонная музыка Дж. Габриэли, в том числе *Sinfonie sacre*. Во входящей в циклическое произведение Канцоне № 16 используются двенадцать тромбонов, два корнета и скрипка. При этом инструменты подразделяются на три «хора» по четыре тромбона в каждом: I хор – квартет тромбонов и корнет, II хор – квартет тромбонов и скрипка, III хор- квартет тромбонов и корнет.

Перу Дж. Габриэли принадлежит множество пьес для ансамбля тромбонов, исполнение которых требует высокого исполнительского мастерства. Кроме того, впервые в истории он начал вводить самостоятельные партии для различных духовых инструментов, в том числе, и для ансамбля тромбонов, в вокально-инструментальные произведения. Инструментальный стиль Дж. Габриэли стал классическим выражением идеалов для своей эпохи. Контрастирующие друг другу инструментальные ансамбли положили начало формированию оркестра барокко. Впервые даются точные указания исполнения каждого голоса конкретным инструментом.

Творчество Дж. Габриэли стало связующим звеном между вокальной полифонией XVI в. и инструментальным стилем XVII в. В сборниках его произведений *Sinfonie sacre* (1597) и *Canconi e sonate* (издан посмертно в 1615 г.) впервые даются точные указания исполнения каждого голоса конкретным музыкальным инструментом. Хотя для композиторов того времени не существовало правил разделения на конкретные голоса.

Все инструменты представлены в духе вокального стиля эпохи, о чем свидетельствует, в частности, чередование гофомонных и контрапунктических частей, написанных для отдельных инструментальных хоров (*cori spezzati*) с их совместным звучанием, тяготеющим к гомофонной фактуре.

Кристаллизация самостоятельных партий привела к постепенному разделению вокальной и инструментальной сфер и утверждению инструментальной музыки в качестве самостоятельного, полноправного рода.

Известно, что раннее концертное музицирование, как и вся музыка Ренессанса, опиралось на ощущение звукового колорита. Концертное музицирование определило новый принцип выражения музыкальной мысли, способствовало разработке специфических исполнительских приемов игры на музыкальных инструментах. Поначалу в концертном музицировании участвовала неупорядоченная масса духовых и струнных инструментов. Однако в связи с выдвиганием на первый план принципа сопоставления различных тембровых красок стало возможным осознать и сформулировать основы их дифференциации. Вместе с приобретением инструментальной музыкой автономности и самостоятельности принцип концертного музицирования постепенно становится основополагающим.

Так, в **Sonata piano e forte (1597) Дж. Габриэли** принцип концертности реализуется в динамическом противопоставлении двух массивов инструментального звучания. Произведение написано для двух четырехголосных групп (в этом проявляется традиция принципа антифонности), состоящих из тромбонов, корнетов и скрипок, и характеризуется концертным – «состязательным» принципом исполнения (здесь соревнуются две группы из четырех партий, верхние из которых предназначены для корнета и скрипки, а нижние – для тромбонов). Инструментальные произведения Дж. Габриэли требовали от музыкантов высокопрофессиональных технических и художественных навыков в игре на тромбонах и корнетов.

Для вызревания ансамблево-тромбового искусства в эпоху Ренессанса важную роль играл не только принцип театральности, но и принцип концертности. Если первый из них связан с музыкальным театром, драматическими тенденциями эпохи, то второй – с развитием собственно инструментализма. Кроме того, не следует недооценивать тот факт, что кристаллизация имманентных свойств тромбона и ансамбля тромбонов обусловлена также связью с вокально-хоровой традицией.

Принцип концертности в некоем ином выявлении важен и у Л. Виадана (1564–1627) также, как и Дж. Габриэли в *Canzon francese in risposta* использует антифонный принцип, где скрипка и I тромбон сопоставляются по принципу «эха» с корнетом и II тромбоном.

ВЫВОДЫ. XV–XVI века являются периодом предистории ансамблево-тромбонового искусства, которое прошло путь от участия в неоднородных ансамблях – к образованию однородного ансамбля тромбонов. Использование ансамбля тромбонов подразделяется на две основные категории: 1) создание основного инструментального тембра в сочинениях с относительно небольшим количеством партий; 2) как важная однородная фактура в составе более крупного оркестра.

В XVI веке сформировались те образно-смысловые сферы выразительности тромбонов, которые сохранили своё значение на всем протяжении своего развития. Проникновение в светскую музыку образов философского размышления – свидетельство расширения содержательных возможностей тромбона (например, «Fuggi speme tia» из V интермедии А. Стриччио – пятиголосное сочинение для сопрано соло, квартета тромбонов, квартета виол да гамба и лироне).

Тромбон сохранил те выразительные функции (фанфарные, сакральные), которые были открыты в XV веке, и пополнил свой потенциал демонической образностью благодаря театральным постановкам. До сих пор все эти образные функции сохраняют свою актуальность в ансамблево-тромбоновом искусстве.

Ансамбль тромбонов еще не имел независимого значения, лишь поддерживал (дублировал) вокальные голоса. Вместе с тем, «вокальная» предыстория тромбона в первый период развития оставила свой след в его последующем становлении: квартет тромбонов унаследовал тембральное распределение вокальных голосов.

Кроме того, вокальный характер мелодики – также одно из последствий взаимодействия тромбонов с хоровой традицией, как сущностного свойства его выразительной природы. Эта функция сохранилась и при обретении инструментом самостоятельного значения.

Одновременно с развитием инструмента, его технического усовершенствования рождалась история его использования в музыкальной культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Прюньер А. *Новая история музыки Ч. I. Средние века – возрождение* [Анри Прюньер ; пер. и коммент. С. А. Лопашева ; предисл. Р. Роллана]. – М. : Музгиз, 1937. – 244 с.

2. Baines A. *Trombone Grove's Dictionary of Music and Musicians / A. Baines. – 5th ed., Eric Blom : 9 vole. – London : Macmillan, 1954. – 650 p.*

3. Evenson E. P. *A History of Brass Instruments, Their Usage, Music and performance Practices in Ensemble during the Baroque Era*. D.M.A. dissertation / Evenson E.P. – California : University of Southern, 1960. – 264 p.

4. Grazzini A. *Descrizione de Intermedii, 1593 Miscellanteos Studies in the History of Music* (New York : Da Capo Press, 1968. – P. 284

5. Haas R. *Aufführungspraxis der Music* (Potsdam : Wildpark Akademische Ahtenation M.B.H, 1931). – 85 p.

6. Hills, E. M. *The use of trombone in the Florentine intermedii, 1518–1589 : dissertation* / E. M. Hills ; The University of Oklahoma D.M.A, 1984. – 229 p.

7. Reese G. *Music of the Renaissance* New York : W. W. Norton & Co. 1954. – 678 p.

8. Walzer H. J. *Downey Moravian Trombone choir* / H. J. Walzer // *Brass bulletin*. – 1983. – N 44. – P. 81–82.

ФЕДОРКОВ О. СТАНОВЛЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ В XVI в. Рассматривается формирование конструктивных особенностей тромбона, его участие в ранних оркестрах, ансамблях, жанрах XVI века.

Ключевые слова: тромбон, квартет, принцип антифонности, жанр, оркестры.

ФЕДОРКОВ О. СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНІВ В XVI в. Розглядається формування конструктивних можливостей тромбону, його участь у ранніх оркестрах, ансамблях, жанрах XVI ст.

Ключевые слова: тромбон, квартет, принцип антифонности, жанр, оркестры.

FEDORKOV O. PREHISTORY OF THE TROMBONE ENSEMBLE FORMATION. Under consideration is formation of the trombone constructive features, trombone usage in early orchestras, ensembles. and genres of the XVI th century.

Key words: trombone, quartet, antiphone principle, genre, orchestra.