

УДК 78.461; 78.35; 78.21

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-1-7>

Петро ВАКАЛЮК,

orcid.org/0000-0002-4544-1657

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри виконавського мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв Державного вищого навчального закладу

«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

(Івано-Франківськ, Україна) *petrovakalyuk@gmail.com*

СОНАТИ ДЛЯ ТРУБИ МАУРІЦІО КАЦЦАТІ: ТРАДИЦІЙНІСТЬ І НОВАТОРСТВО

У статті розглядаються сонати для труби, струнних і basso continuo op. 35 італійського композитора Мауріціо Каццаті в контексті інструментальної музики капели Сан-Петроніо, керівником якої Каццаті був із 1657 р. до 1671 р., і (ширше) в контексті болонської композиторської школи другої половини XVII століття. Мета статті – з'ясувати причини популярності творів для труби у композиторів капели Сан-Петроніо та визначити роль Мауріціо Каццаті у становленні жанрів церковної сонати і концерту для труби. Методологія дослідження спирається на історичний та аналітичний методи. Наукова новизна публікації зумовлюється відсутністю в українському музикознавстві досліджень, присвячених внеску в розвиток барокової сонати і концерту для труби болонської композиторської школи загалом та її засновника Мауріціо Каццаті зокрема. На основі детального огляду історико-культурного контексту, дослідження діяльності та творчості Мауріціо Каццаті й аналізу основних музично-виразових засобів його Сонат для труби op. 35 встановлюється, що з приходом Каццаті на посаду керівника капели Сан-Петроніо болонська школа починає розвивати власний характерний стиль, котрий відрізняє її від шкіл інших регіонів Італії. Акцент із вокальної музики переноситься на інструментальну, зокрема на жанри церковної сонати та концерту, де особливо виділяються кількісно і якісно композиції для труби. З'ясовується, що причиною, яка найбільше вплинула не лише на вибір композиторами болонської школи труби як улюбленого сольного інструменту, а й на перевагу концертної форми в їхніх творах, стали особливості акустики базиліки Св. Петронія. Саме Мауріціо Каццаті першим серед болонських композиторів звернувся до труби як інструмента, що солює. Його op. 35 став новим етапом у розвитку жанрів сонати і концерту для труби в Італії, а підвалини, закладені його діяльністю і творчістю, зумовили швидкий вихід болонської школи на європейську музичну арену.

Ключові слова: болонська школа, капела Сан-Петроніо, Мауріціо Каццаті, труба, соната для труби, концертна форма.

Petro VAKALYUK,

orcid.org/0000-0002-4544-1657

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Performing Arts

Educational-scientific Institute of arts State University "Vasyl Stefanyk Precarpathian National University"

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *petrovakalyuk@gmail.com*

THE TRUMPET SONATAS BY MAURIZIO CAZZATI – TRADITION AND INNOVATION

The article views sonatas for trumpet, strings and basso continuo op. 35 by the Italian composer Maurizio Cazzati in the context of the instrumental music of the San Petronio Chapel, led by Cazzati from 1657 to 1671, and, more broadly, in the context of the Bologna School of Composition of the second half of the seventeenth century. The aim of this article is to find out the reasons for the popularity of trumpet works among the composers of the San Petronio chapel and to determine the role of Maurizio Cazzati in the formation of the genres of church sonata and trumpet concerto. The research methodology is based on historical and analytical methods. The scientific novelty of the publication is due to the lack of research in Ukrainian musicology on the contribution of the Bologna School of Composition in general and its founder Maurizio Cazzati in particular to the development of the baroque sonata and concerto for trumpet. Based on a detailed analysis of the historical and cultural context, a study of the activity and work of Maurizio Cazzati and an analysis of the main musical and expressive means of his trumpet Sonatas op. 35 it is stated that with the arrival of Cazzati at the helm of the Chapel of San Petronio, the Bologna School began to develop its own style, which distinguished it from schools in other regions of Italy. The accent is transferred from vocal to instrumental music, in particular to sonata and concert genres, where trumpet compositions are particularly distinguished by both quantity and quality. The peculiarities of the acoustics of the Basilica of San Petronio were the factors that most influenced the choice of the trumpet by the composers of the Bologna School as their favorite solo instrument and also the predominance of the concert form in their works. Maurizio Cazzati was the first Bologna composer to use the trumpet as a solo instrument. His op. 35 became a new stage in the development of the genres of sonata and trumpet concerto in Italy, and the foundations laid by his activities and work, led to the rapid entry of the Bologna school into the European music arena.

Key words: Bologna School, San Petronio Chapel, Maurizio Cazzati, trumpet, sonata for trumpet, concert form.

Постановка проблеми. Постать композитора Мауріціо Каццаті посідає чільне місце в панорамі італійських музикантів другої половини XVII століття. Його вважають засновником болонської композиторської школи, а його діяльність на посаді керівника капели Сан-Петроніо у Болоньї вивела місцевий виконавський та композиторський рівень на передові позиції в тогочасній Європі. Його твори були відомими Генрі Перселлу в Англії, а ім'я його фігурує у *Музичних мемуарах* англійського музиканта та біографа Роджера Норта. Творчість Каццаті започаткувала новий етап у розвитку італійської інструментальної музики. Найбільш далекоглядними щодо цього були його нововведення в жанрі церковної сонати, де він уперше серед болонських композиторів звертається до труби, що солує, давши поштовх до небувалого в Італії розквіту жанрів сонати, концерту та симфонії для труби і струнних. Зважаючи на це, виникає необхідність узагальнювального погляду на болонську композиторську школу як яскраве та неординарне явище італійського музичного мистецтва епохи бароко, в контексті якого актуальним видається дослідження діяльності та творчості Мауріціо Каццаті.

Аналіз досліджень. Особистість та творчість Мауріціо Каццаті наразі не ставали об'єктом детального вивчення українських музикознавців (майже не висвітлені в українському музикознавстві), окрім побіжних згадок у дисертації Г. Омельченко-Агаї Кухі (Омельченко-Агаї Кухі, 2020: 98) чи в монографії В. Апатського (Апатский, 2010: 173). У своїй статті автор спирається на роботи західноєвропейських дослідників, які можна поділити на декілька груп: публікації, що розглядають виконавські традиції у музичній капелі Сан-Петроніо (Berger, 1951; Hamm, Gallo, 1968; Orsen, 2013; Schnoebelen, 1969; Vanscheeuwijck, 2003), біографічно-аналітичні розвідки життя та творчості Мауріціо Каццаті (Kübler et al., 1994; Schnoebelen, 1971) та дослідження, присвячені проблемі виконавства на трубі в епоху бароко (Smithers, 1988), куди можна зарахувати і працю російського музикознавця С. Проскуріна (Проскурин, 2005).

Мета статті – визначити причини феномену популярності труби серед композиторів болонської школи та охарактеризувати початковий етап становлення церковної сонати для труби, що солує, і струнних у болонських композиторів, представлений сонатами Мауріціо Каццаті.

Виклад основного матеріалу. Капелі Сан-Петроніо належить особливе місце серед музичних осередків Італії XVII–XVIII століть. Заснована в 1436 році папою Євгенієм IV як школа церков-

ного співу при базиліці Св. Петронія у Болоньї на початках вона обмежувалася 8–14 співаками та керівником хору. До 1560 року склад її розширюється внаслідок уведення струнних музичних інструментів та органу. Однією з найважливіших подій того періоду стала участь капели у церемонії інкоронації імператора Священної Римської Імперії Карла V у базиліці Св. Петронія (1530).

Уже в перші століття своєї діяльності капела утверджується на італійській музичній арені завдяки активним пошукам новаторських засобів у сфері церковної музики. Із призначенням у 1657 році на посаду музичного директора Мауріціо Каццаті (Maurizio Cazzati, 1616–1678) розпочинається «золоте» століття капели: урочисті музичні дійства, в яких задіювалося до 180 учасників, рівень виконавців, серед яких слід згадати Джованні Батиста Віталі (Giovanni Battista Vitali), Доменіко Гарбієллі (Domenico Gabrielli), Джованні Бонончіні (Giovanni Bononcini), Арканджело Кореллі (Arcangelo Corelli), Джузеппе Тореллі (Giuseppe Torelli), сприяють швидкому розповсюдженню її слави по всій Європі. Саме в цей час формуються характерні особливості музичного стилю капели – монументального театральнo-драматичного стилю літургійної музики, поєданого з вишуканою вокальною технікою.

Композитори болонської капели багато і плідно експериментують у сфері інструментальної музики, долучаючись до створення нових форм і жанрів, серед яких виділяються церковна соната і сольний концерт для труби. Особливо вражає несподівано численний репертуар музики для струнних інструментальних ансамблів з однією чи більше трубами, написаної протягом трьох десятиліть композиторами болонської школи (від перших сонат Мауріціо Каццаті, виданих у 1665 році, до тимчасового розпуску оркестру капели Сан-Петроніо в 1695 році). В архівах Сан-Петроніо зберігаються 83 рукописи інструментальних композицій цього періоду для труби. Із них 33 написані для однієї труби, 45 – для двох і 5 – для чотирьох труб (Smithers, 1988: 100). Тут варто згадати 6 сонат для труби, струнного ансамблю і *basso continuo* Доменіко Гарбієллі, Сонати для труби і струнних, а також для двох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Марія Яккіні (Giuseppe Maria Jacchini), особливо симфонії, сонати та концерти (разом 42!) для однієї, двох чи чотирьох труб, струнних і *basso continuo* Джузеппе Тореллі. Переважно терміни симфонія, концерт і соната не передбачали особливої різниці у формальній побудові твору і використовувалися композиторами як взаємозамінні, хоча у більшості

партитур із назвою соната фігурує переважно одна труба, а в симфоніях і концертах – дві чи більше (Orsen, 2013: 6). Фактична відсутність у зазначений період зразків подібної комбінації інструментів в інших регіонах указує на Болонью як на єдиний центр поширення цього жанру в Італії. Це дало підставу багатьом музикознавцям (Kübler et al., 1994; Orsen, 2013; Schnoebelen, 1969; Smithers, 1988) визнавати «абсолютне лідерство Болоньї в італійській інструментальній музиці» другої половини XVII століття (Проскурин, 2005: 21).

Викликає подив, що протягом зазначеного тридцятиліття «тільки Болонья (а в Болоньї, ймовірно, тільки Сан-Петроніо) так наполегливо культивувала концертну музику для труб і струнних» (Berger, 1951: 367). Феномен такої популярності труби серед композиторів болонської школи більшість дослідників пояснюють масштабами й особливостями акустики базиліки Св. Петронія (Проскурин, 2005; Kübler, 1994; Orsen, 2013; Schnoebelen, 1969; Vanscheeuwijck, 2003).

За початковим планом базиліка мала стати наймонументальнішою на той час церквою в усьому християнському світі. Хоча грандіозний задум архітектора Ардуїно Аррігуцці (Arduino Arriguzzi) і не був реалізований, Сан Петроніо є однією з найбільших церков в Італії й, безумовно, найвеличнішою у Болоньї. Розміри базиліки (132 метри довжина, 60 – ширина, 44 – висота склепінь) та особливості її будови ставлять специфічні акустичні проблеми перед композиторами та виконавцями. Абсида і хори в сучасному вигляді були закінчені в 1660 році – незадовго після приходу Мауріціо Каццаті на посаду музичного керівника капели Сан Петроніо. Інструментальний ансамбль під час концертів розташовувався в абсиді на спеціально збудованій платформі поміж двома органами, що могла вміщати від 80 до 100 музикантів. Таким чином, внутрішній простір базиліки поділявся на два цілком відмінні за акустичними характеристиками середовища: акустично замкнуте майже ідеальне резонансне приміщення абсиди та просторий відкритий неф, де звуки накладалися і змішувалися внаслідок ефекту реверберації.

Бельгійський дослідник Марк Ваншевейк (Marc Vanscheeuwijck) установив, що тривалість реверберації у нефі базиліки становить 12 секунд у порожньому приміщенні (Vanscheeuwijck, 2003: 60). Ураховуючи те, що у XVII столітті під час святкувань у базиліці збиралося до 6–9 тисяч слухачів, а для кращого поглинання звуку стіни завішувалися портьєрами та гобеленами, він визначив, що тривалість реверберації в заповненому приміщенні мала становити 9,6 секунди (Vanscheeuwijck, 2003: 60). Таке

акустичне середовище є більш сприятливим для інструментів із високою частотою звукових коливань: якщо звуки труби розповсюджувалися у стінах базиліки безперешкодно, то звуки, наприклад, скрипки майже повністю поглиналися. За подібних умов вміле використання і поєднання різних музичних інструментів було однією з основних вимог успішного виконання твору. Падре Мартіні у листі до свого вчителя Джакомо Антоніо Перті (Giacomo Antonio Pertì) зазначає, що акустика «колегіальної церкви Св. Петронія <...> здатна підкреслити переваги чудових і досконалих композицій, як і виявити недоліки поганих» (Schnoebelen, 1969: 41). Визначальною щодо цього для подальшого розвитку болонської композиторської школи стала творчість Мауріціо Каццаті, котрий уперше звернувся до труби, що солює, якості якої ідеально відповідали акустичним вимогам базиліки Св. Петроніо, у поєднанні зі струнним ансамблем, до якого задля врівноваження звукового ефекту обов'язково долучалися інструменти низьких регістрів (у сонатах Каццаті це тiorба (або контрабас) і орган).

Вплив Мауріціо Каццаті на болонську музику був безсумнівним, проте його неординарна особистість неоднозначно сприймалась метрами болонського музичного товариства. Перш ніж переїхати до Болоньї, він обіймав посади органіста церкви Сант-Андреа в Мантуї, капельмейстра при дворі герцога Сабб'їонети Ніколо Гондзага (Nicolò Gonzaga) в Боццоло та хорового диригента при соборах Феррари і Бергамо. Певний час мав намір переїхати на службу у Венецію, де були опубліковані деякі його твори. Авторитет композитора серед сучасників був настільки високим, що в 1657 році він був запрошений на одну з найпрестижніших посад тогочасної музичної Італії – керівника капели Сан-Петроніо у Болоньї (не подаючи на неї своєї кандидатури).

Одразу після свого призначення керівником капели Каццаті звільнив усіх її членів, котрі відмовилися від проходження конкурсу на підтвердження свого виконавського рівня. Кількість музикантів, із якими підписали безстроковий трудовий договір, скоротилася з 46 до 33 (Schnoebelen, 1971: 31–33). Попри це, як і його попередники, для особливо важливих церковних свят Каццаті додатково запрошував особливо талановитих музикантів з інших міст і країн, збільшивши витрати на них від 50 до 109 лір уже в перший рік свого перебування на посаді (Schnoebelen, 1971: 29). Найважливішою подією, яка відзначалася найбільшою кількістю запрошених музикантів, було щорічне свято покровителя міста Святого Петронія, що припадало на 4 жовтня.

З одного боку, такі нововведення посприяли значному підвищенню рівня церковної музики у Болоньї. Як зазначає Джейсон Орсен (Jason Orsen), без Каццаті «капела Сан-Петроніо, ймовірно, не стала б знаменитою» (Orsen, 2013: 19); з іншого – призвели до конфліктів керівника капели з представниками місцевої музичної еліти. Кульмінацією цих конфліктів стала його полеміка з першим органістом капели Джуліо Чезаре Арресті (Giulio Cesare Arresti), котрий звинуватив Каццаті у некомпетентності, в недотриманні ним правил контрапункту в першому *Kyrie* з *Missa primi toni* ор. 17 (1655). Відповідь на закиди Арресті Каццаті публікує у *Листі до читача* (*Lettera al Lettore*), захищаючи свою позицію правом творця йти за своїм природним хистом навіть ціною порушення загальноприйнятих норм і пояснюючи помилки вимогами музичного смаку: «Тож знай, читачу, що правила Музики – це не божественні заповіді, а людські думки... Потрібно зрозуміти, чи подобається вам Композиція; якщо це так, то можна сказати, що вона створена згідно з правилами, а те, що не подобається, навіть якщо воно написано з дотриманням усіх правил, не є добрим, оскільки музика створена, щоб приносити насолоду, а не викликати незадоволення» (Schnoebelen, 1971: 34). Показово, що під час перевидання цього опусу в 1667 році Каццаті виправляє допущені ним помилки.

Імовірно, саме внаслідок непорозумінь із найвпливовішими місцевими музикантами Каццаті так ніколи і не вступив до Болонської філармонічної академії, заснованої в 1666 році. Ба більше, дослідниця Енн Шнобелен (Anne Schnoebelen) припускає, що однією з причин народження Академії стало саме намагання частини болонських композиторів створити опозицію до непопулярного серед них Каццаті (Schnoebelen, 1971: 35). У будь-якому разі варто згадати, що органіст Джуліо Чезаре Арресті був одним з основоположників новоутвореної академії.

Від співпраці з композитором відмовилися навіть видавці, через що у 1666 році він був змушений купити власну типографію. Попри підтримку своїх безпосередніх роботодавців, котрі в усіх сутичках завжди ставали на його бік, в 1671 році Мауріціо Каццаті залишив пост керівника капели Сан-Петроніо¹ і повернувся в Мантую, де до кінця життя (1678) служив капелмейстром при Кафедральному соборі та при дворі герцогині Ізабелли Гондзага.

¹ Цікаво, що в саме в 1671 році Джуліо Чезаре Арресті повернувся на посаду органіста в капелу Сан-Петроніо, яку він залишив одразу після суперечки з Мауріціо Каццаті.

Хоча в багатому творчому доробку Мауріціо Каццаті (66 опублікованих томів) кількісно переважають вокальні жанри (ораторії, кантати, меси, мотети, псалми, мадригали), найвідомішими й найвагомішими стали його інструментальні опуси 18 і 35, котрі започаткували характерний стиль болонської композиторської школи. Особливо виділяються три Сонати для труби, струнних і *basso continuo* з ор. 35, що стали першими зразками звернення до труби болонських композиторів і заклали основи для розвитку концертного жанру в італійській музиці. Ці сонати – *Капрара* (*La Caprara*, ор. 35 № 10), *Б'янкіна* (*La Bianchina*, ор. 35 № 11), *Дзамбекарі* (*La Zambecari*, ор. 35 № 12) – були опубліковані 1665 року у Болоньї видавництвом Маріно Сільвані (Marino Silvani). Назви сонат відсилають до прізвищ болонських сенаторів того часу. Загалом, опус містить 12 сонат для сольного інструмента, струнних і *basso continuo*, з них перші дев'ять написані для скрипки, що солює, а останні три – для труби. Оскільки на той період у постійному складі капели не фігурував виконавець на трубі, дослідниками припускається, що сонати виконувалися під час святкових церемоній (Kübler et al., 1994: 139), з нагоди яких, як зазначалося вище, запрошували музикантів як з інших інституцій Болоньї, так і з різних міст Італії, а часом і з-за кордону. Уже в перші роки виконання сонат супроводжувалося таким успіхом, що в 1668 році їх повторно опублікувало видавництво Франческо Маньї (Francesco Magni) у Венеції (Kübler et al., 1994: 140).

Як зазначає Енн Шнобелен, імовірно, інтерес Каццаті до труби зародився ще в перші роки його музичної кар'єри в часи служби при дворі герцога Сабб'їонети у Боццоло – невеличкому містечку біля Мантуї. У той період (1647–48) у сусідній Сабб'їонеті знаменитим був трубач Орфео Джентіліні (Orfeo Gentilini), що славився своєю віртуозністю і почестями та привілеями, якими він користувався при дворі герцога (Schnoebelen, 1969: 50). Таке незвичне зацікавлення трубою, майстерність виконавця і його популярність вразили у свій час молодого композитора.

На час прибуття Каццаті у Болонью труба активно залучалася у різноманітних міських святах. Як і у багатьох великих містах Італії – Флоренції, Сієні, Римі, Падуї, Луцці, а особливо у Венеції, «корпус трубачів стає невід'ємною частиною структури державно-правового управління органів влади з чітко визначеними представницькими функціями, законодавчо закріпленими у місцевих конституціях і статутах» (Слупський, 2018: 185). Міська синьйорія Болоньї утриму-

вала постійний штат музикантів, т. зв. *Концерто Паламіно* (*Concerto Palatino*), до якого на той час входили 8 трубачів, 4 виконавці на тромбоні і 4 на корнеті, 2 лютністи й один перкусіоніст (Kübler et al., 1994: 141). Щоденно на балконі місцевого муніципалітету відбувалися два концерти (перед полуднем та перед заходом сонця), на яких виконувалися фанфари, інструментальні композиції й транскрипції популярних вокальних творів. Окрім того, музиканти ансамблю *Concerto Palatino* (разом зі швейцарською гвардією) повинні були супроводжувати представників місцевого уряду під час урочистих виходів у місто та зустрічі почесних гостей. Трубам відводилася особлива роль під час подібних дійств – вісім довгих труб, прикрашених міськими штандартами, були символом «перемоги, могутності й величі» (Kübler et al., 1994: 142) місцевої влади.

Окрім офіційних церемоній, обов'язковою була присутність трубачів у різноманітних турнірах, маскарадах, театральних дійствах та традиційних народних святкуваннях. В усіх цих випадках ідеться, однак, про світські музичні заходи, де труби виконували здебільшого сигнально-фанфарні функції в стилі мілітарної музики. Зі свого боку, Мауріціо Каццаті вперше звернувся до труби у жанрі церковної сонати (*sonata da chiesa*), призначеної для виконання у церкві під час релігійних свят, хоч і безсумнівно у його творах є вплив церемоніального стилю, що виявляється, зокрема, у яскравих фанфарних мотивах, якими насичений тематичний матеріал.

Слід зауважити: звертаючись до написання творів для труби, композитори XVII століття стикалися з певною обмеженістю технічних можливостей інструмента. На той час у вжитку була натуральна труба, на якій можна було видобувати лише звуки натурального звукоряду. При цьому 7, 11, 13 та 14 обертони відзначалися нечистим інтонаванням, що мало виправлятися безпосередньо у процесі виконання (Kübler et al., 1994: 144). Однак ще у 1638 році італійський трубач-віртуоз Джіроламо Фантіні (Girolamo Fantini) у своєму *Способі навчання гри на трубі* (*Modo per imparare a sonare di tromba*) вказує на можливість видобування (лише короткими тривалостями) за допомогою особливої виконавської техніки звуків, котрі не належать до натурального звукоряду. Так, згідно з прикладами, поданими у його посібнику, Фантіні вважав за можливе виконання всієї хроматичної гами від ля першої до до третьої октави, а також окремих додаткових звуків нижчого регістру (Fantini, 1638: 6). Зважаючи на це, привертають увагу доволі традиційні вимоги Каццаті до солістів. Звукоряд його сонат обмежується натуральними звуками

від c^1 до a^2 , включаючи, правда, «складні» 11 та 13 обертони. Тенденцією 11 обертонової до підвищення пояснюється поява в мелодичній лінії fis^2 . Єдиний звук, що не належить до натурального звукоряду, – cis^2 – з'являється лише раз у другій частині сонати *Б'янкіна*. Не використовував Каццаті й звуків високого регістру: діапазон його сонат закінчується тринадцятим обертоном – a^2 , яке трапляється вже на початку століття у Клаудіо Монтеверді.

На відміну від більшості болонських композиторів, котрі віддавали перевагу трубі в строї *D*, Каццаті використовував лише трубу в строї *C*. Дві його сонати – *Б'янкіна* і *Дзамбекарі* – написані у *до мажорі*. Тональність *ре мажор* сонати *Капрара* мала досягатися, за вказівкою самого композитора, виконанням із сурдиною: «Соната, названа *Капрара*, повинна виконуватися на закритій трубі, тобто із сурдиною, у разі бажання виконувати її на відкритій трубі, необхідно грати на тон нижче... *Б'янкіна* і *Дзамбекарі* мають виконуватися... на відкритій трубі. У разі бажання виконувати їх на закритій трубі, треба грати на тон вище» (звернення композитора до виконавців, надруковане в першому виданні ор. 35 в 1665 році) (Cazzati, 1665: 39). Таким чином, композитор залишає вибір тональності для кожного конкретного виконання за трубачем.

Уже з першого погляду на сонати для труби Мауріціо Каццаті звертає на себе увагу майже повна відсутність у них повільних темпів, на відміну від його скрипкових сонат, зокрема з того ж ор. 35. Єдиним фрагментом у темпі *Adagio* є другий епізод першої частини сонати *Б'янкіна*, проте він виконується лише струнними і *basso continuo*. Решта частин написана в темпах *Allegro*, *Vivace* і *Presto*.

Основним формотворчим елементом більшості частин є чергування епізодів, виконуваних ансамблем струнних, із фрагментами труби, що солює, підтриманої партією *basso continuo*. У переходах від одних до інших простежується певний стереотип: кожна наступна фраза починається на слабій долі або накладається на фінальну ноту попередньої. Яскравим прикладом є друга і третя частини сонати *Б'янкіна*, друга і третя (нотний приклад 1) частини сонати *Капрара*, перша і друга частини сонати *Дзамбекарі*. Подібно структуровані частини можуть закінчуватись коротким каденційним *tutti* (обидва замкнуті епізоди другої частини сонати *Капрара*, перша частина сонати *Дзамбекарі*).

Частини, в яких переважає виклад *tutti*, здебільшого коротші. Сюди належить четверта частина сонати *Б'янкіна*, третя частина сонати *Дзамбекарі*, перша частина сонати *Капрара* (8 тактів) та перша

частина сонати *Б'янкіна* (перший замкнутий епізод цієї частини tutti має всього 4 такти, другим епізодом, як зазначалося вище, є *Adagio*, де партія труби відсутня). У них найбільше виявляється ще одна особливість власне трубних сонат Каццаті – яскраво виражений гомофонний склад фактури, тоді як у сонатах для скрипки переважає фугато.

Показово, що всі частини трьох сонат для труби витримані в основній тональності. Це зумовлено обмеженими можливостями модулювання натуральної труби. Єдиним винятком є друга частина сонати *Дзамбекарі* (найдовша з усіх), яка у фіналі модулює у *мі мінор* (із завершальним мажорним акордом), проте труба у цьому епізоді участі не бере.

Гармонічний план базується найчастіше на трьох основних функціях – тоніці, субдомінанті й домінанті. Неодноразово трапляються акорди III і VI ступенів, рідше – II ступеня. Короткі відхилення в тональності першого ступеня спрідненості характерні для епізодів, виконуваних лише струнним ансамблем і *basso continuo*, або на довгих тривалостях у партії труби. Як приклад можна навести відхилення в *соль мажор* у тактах 7–9 першої частини та в *соль мажор* і *ля мінор* в тактах 47–55 третьої частини сонати *Б'янкіна*, відхилення у *фа мажор* у тактах 6–7 чи у *соль мажор* у тактах 19–22 і 34–37 в другій частині сонати *Дзамбекарі*. Нетиповою щодо цього є друга частина сонати *Дзамбекарі*, де діатонічна мелодична лінія труби накладається на складніші гармонічні функції партії *basso continuo*, що включає перервані каденції та відхилення в тональності II і IV ступенів (такти 41–50 і 60–69).

Мелодичний матеріал сонат поділяється на декілька типів, в окремих із яких можна виявити

яскраві жанрово-стилістичні алюзії. Це закличні фанфарні мотиви, запозичені композитором з мілітарної та церемоніальної музики. Для них характерні ходи, переважно довгими тривалостями (четвертними й восьмими), за звуками тонічного тризвуку в діапазоні першої октави та швидкі діатонічні пасажі дрібнішими тривалостями (майже завжди шістнадцятими) у вищому регістрі, який у Каццаті охоплює інтервал великої сексти від *до* до *ля* другої октави. Прикладом такого типу мелодики є тема першої частини сонати *Б'янкіна* (нотний приклад 2).

Яскравий характер закличної фанфари має і тема першої частини *Капрари* з її ходами за звуками тонічного тризвуку і маршоподібним гострим пунктирним ритмом (нотний приклад 3).

Через свою стилістику фанфарні мотиви повністю витримані в межах тоніки.

До танцювального жанру з характерним ритмічним малюнком, тридольним розміром і помірно рухливим темпом відсилають теми третьої частини сонати *Б'янкіна* (нотний приклад 4), другої частини сонати *Дзамбекарі*, другої (нотний приклад 5) і четвертої частини сонати *Капрара*.

Крім того, слід згадати частини з *quasi* кантиленною мелодикою. Тут низькі звуки (*c¹*, *e¹*, *g¹*) використовуються тільки на початку або в кінці фрази широкого дихання чи навіть усієї частини, якщо вона коротка, сама ж мелодія проходить у регістрі другої октави в межах все тієї ж великої сексти від *c²* до *a²* (нотний приклад 6):

Окремо виділяється «концертний» тип мелодики – яскраві типово трубні теми, що стануть згодом характерними для сольного концертного репертуару для труби. Найбільш показовими щодо

Нотний приклад 1. *Капрара*, ч. 3.

The image shows a musical score for four instruments: Tromba in Do, Violino, Tr. Do, and Vln. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into four staves. The Tromba part starts with a rest followed by a melodic line. The Violino part has a rest followed by a melodic line. The Tr. Do part starts with a melodic line. The Vln. part has a rest followed by a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Нотний приклад 6. Б'янкіна, ч. 2.

Tromba in Do

Нотний приклад 7. Дзамбекарі, ч. 1.

Tromba in Do

Нотний приклад 8. Дзамбекарі, ч. 2.

Tromba in Do

Violino

Tr. Do

Vln.

Tr. Do

Vln.

Нотний приклад 9. Капрара, ч. 1.

Tromba in Do

цього є фінальні частини сонат *Б'янкіна* і *Дзамбекарі*, третя частина сонати *Капрара* та перша частина сонати *Дзамбекарі* (нотний приклад 7).

Якщо в частинах фанфарного характеру композитор віддає перевагу акордовому викладу *tutti*, то в епізодах із танцювальними мелодіями переважає імітаційний тип фактури, а частини у концертному стилі поєднують обидві ці тенденції.

Основними типами викладу і розвитку тематизму є:

– зіставлення двох різних тем у партії труби і струнного ансамблю (нотний приклад 8);

– почергове проведення окремих частин теми трубою і струнними (див. нотний приклад 5);

– повтор окремих частин теми в партіях труби і струнних (див. нотний приклад 1);

– зміщення ритмічних акцентів під час проведення окремих мотивів теми то на сильній, то на слабкій долі (нотний приклад 9);

– точний повтор теми або її частин тим самим інструментом чи групою інструментів (див. нотний приклад 7).

Щодо останнього, то потрібно, зокрема, враховувати особливості виконавської практики періоду бароко: мелодичні повтори, виписані у партитурі в партії інструмента, що солює, під час виконання піддавалися різноманітним варіаціям і збагачувалися орнаментикою залежно від фантазії й технічних можливостей соліста.

Висновки. Протягом першої половини XVII століття болонськими композиторами написана велика кількість творів (мес, мотетів, ораторій, псалмів тощо) для найрізноманітніших комбінацій голосів та інструментів, характерних для того періоду. Проте з цієї маси композицій не виділялося майже нічого, що могло б вирізняти їх на тлі творчості композиторів інших італійських музичних центрів. Лише з приходом у капелу Сан Петроніо Мауріціо Каццаті болонська школа починає набувати свого характерного стилю і виходити на передові позиції в Італії. Акцент із вокальної музики переноситься на інструментальну, зокрема на репертуар сонат для 1, 2, 3, 4 чи

5 струнних інструментів із *basso continuo*, які відзначаються високим рівнем поліфонічного письма і завершеністю форми. Проте головним здобутком болонських композиторів став унесок у розвиток жанрів сонати та концерту для труби. У другій половині XVII століття у Болоньї написано і виконано більше сонат, симфоній і концертів для труби, ніж у всій Європі періоду середнього і пізнього бароко (Orsen, 2013: 11). Таке зацікавлення місцевих композиторів трубою пояснюється її звуковими якостями, а не віртуозними можливостями. Труба була одним із небагатьох інструментів, звук яких міг безперешкодно проникати в глибину просторого центрального нефа базилики Св. Петронія. Впливом акустики приміщення базилики зумовлене і поступове становлення концертної форми у творчості болонських композиторів, починаючи від Мауріціо Каццаті: в умовах тривалої реверберації, що по-різному підкреслює звукові ефекти окремих музичних інструментів, труба не могла інтегруватися на рівних умовах у складну поліфонічну фактуру, яка була панівною в партії струнного ансамблю. Тому Каццаті віддає перевагу структурі концертного типу, де репліки труби, що солює, чергуються з епізодами у виконанні струнних.

І хоча звинувачення недоброзичливців Каццаті у відсутності у його творах оригінальних музичних ідей не видаються цілком безпідставними, враховуючи доволі консервативні засоби музичної виразності, характерні для його сонат для труби, новаторство композитора було концепційним і полягало у введенні в репертуар церковної музики нового сольного інструмента, що найбільше відповідав акустичним особливостям базилики Св. Петронія. Сонати Каццаті безсумнівно посприяли зростанню популярності труби серед болонських композиторів, що спричинило написання небагатою раніше кількості високохудожніх творів для цього інструмента в наступні десятиліття. І саме це стало основним досягненням Мауріціо Каццаті з огляду на перспективу розвитку нових жанрів і форм музичного мистецтва Італії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. 320 с.
2. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 302 с.
3. Проскурин С. Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : автореф. дисс. ... канд. искус. : 17.00.02. Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 28 с.
4. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харківський нац. університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. 259 с.
5. Berger J. Notes on Some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna. *The Musical Quarterly*, Jul., 1951, Vol. 37, No. 3: Oxford University Press. P. 354–367.

6. Cazzati M. L'Autore al Lettore, prima edizione dell'op. 35. Bologna: Marino Silvani, 1665. 40 p.
7. Fantini G. Modo per imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra quanto musicalmente in Organo, con Tromba, Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento. Francofort, 1638. 88 p.
8. Hamm C., Gallo F.A. Musiche del Quattrocento in S. Petronio *Rivista Italiana di Musicologia*, 1968, Vol. 3, No. 2: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 215–232.
9. Kübler S., Basile P., Meucci R. Contesto storico-stilistico e destinazioni d'uso delle sonate per tromba di Maurizio Cazzati. *Rivista Italiana di Musicologia*, 1994, Vol. 29, No. 1: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 139–156.
10. Orsen J.A. The Italian Double Concerto: A study of the Italian Double Concerto for Trumpet at the Basilica of San Petronio in Bologna, Italy. Performance Studies Division – The University of Cincinnati College – Conservatory of Music, 2013. 52 p.
11. Schnoebelen A. Cazzati vs. Bologna: 1657-1671. *The Musical Quarterly*, Jan., 1971, Vol. 57, No. 1: Oxford University Press. P. 26–39.
12. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. – Jun., 1969, Vol. 41, Fasc. 1/2: International Musicological Society. P. 37–55.
13. Smithers Don L. The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721. Buren, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, 1988. 323 p.
14. Vanscheeuwijck M. The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). Brussels-Rome, 2003. 422 p.

REFERENCES

1. Apatskiy V.N. Istoriya duhovogo muzyikalno-ispolnitel'skogo iskusstva [History of brass performing arts]. Kyiv: Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2010. 320 p. [in Russian].
2. Omelchenko-Ahai Kukhi H.S. Zhanr solnoi kantaty yevropeiskoi tradytsii v istorychnomu rozvytku (XVII–XX stolittia) [Genre of solo cantata of European tradition in historical development (XVII–XX centuries)]. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2020. 302 p. [in Ukrainian].
3. Proskurin S.G. Truba v epohu barokko: instrumentariy, repertuar, ispolnitel'skie traditsii [Trumpet in the Baroque Era: Instrumentation, Repertoire, Performing Traditions]. Rostovskaya gos. konservatoriya im. S.V. Rahmaninova. Rostov-na-Donu, 2005. 28 p. [in Russian].
4. Slupskiy V.V. Stanovlennia ta rozvytok ansamblu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of an ensemble of brass wind instruments from the origins to the end of the XVII century]. Kharkivskiy nats. universytet mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2018. 259 p. [in Ukrainian].
5. Berger J. Notes on Some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna. *The Musical Quarterly*, Jul., 1951, Vol. 37, No. 3: Oxford University Press. P. 354–367.
6. Cazzati M. L'Autore al Lettore, prima edizione dell'op. 35. Bologna: Marino Silvani, 1665. 40 p.
7. Fantini G. Modo per imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra quanto musicalmente in Organo, con Tromba, Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento. Francofort, 1638. 88 p.
8. Hamm C., Gallo F.A. Musiche del Quattrocento in S. Petronio *Rivista Italiana di Musicologia*, 1968, Vol. 3, No. 2: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 215–232.
9. Kübler S., Basile P., Meucci R. Contesto storico-stilistico e destinazioni d'uso delle sonate per tromba di Maurizio Cazzati. *Rivista Italiana di Musicologia*, 1994, Vol. 29, No. 1: Libreria Musicale Italiana (LIM) Editrice on behalf of Società Italiana di Musicologia. P. 139–156.
10. Orsen J.A. The Italian Double Concerto: A study of the Italian Double Concerto for Trumpet at the Basilica of San Petronio in Bologna, Italy. Performance Studies Division – The University of Cincinnati College – Conservatory of Music, 2013. 52 p.
11. Schnoebelen A. Cazzati vs. Bologna: 1657-1671. *The Musical Quarterly*, Jan., 1971, Vol. 57, No. 1: Oxford University Press. P. 26–39.
12. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. – Jun., 1969, Vol. 41, Fasc. 1/2: International Musicological Society. P. 37–55.
13. Smithers Don L. The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721. Buren, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, 1988. 323 p.
14. Vanscheeuwijck M. The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). Brussels-Rome, 2003. 422 p.