

УДК 788.1/4

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220136>**Цитування:**

Слупський В. В. Твори Й. Пецеля для ансамблю мідних духових інструментів у контексті німецької традиції XVII ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №3. С. 220-225.

**Слупський Віктор Володимирович**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри мідних духових інструментів  
Національної музичної академії України  
імені П.І.Чайковського  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>  
[slupskiy@gmail.com](mailto:slupskiy@gmail.com)

Slupskiy V. (2020). J.Petzel's works for the ensemble of copper wind instruments in the context of German tradition of 17th century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 220-225 [in Ukrainian].

## ТВОРИ Й. ПЕЦЕЛЯ ДЛЯ АНСАМБЛЮ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ XVII СТ.

**Мета роботи.** У статті у контексті розвитку німецького ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах XVII ст. аналізується творча діяльність Йоганна Пецеля – відомого у той час виконавця-мультиінструменталіста, чий творчий шлях і рід діяльності відображає життя і статус музиканта епохи бароко. Зазначається, що мотивацією для появи творів для ансамблю мідних духових стала суто практична необхідність поповнення репертуару міських виконавців. Твори написані з урахуванням технічних можливостей інструментів і наслідують специфіку жанрово-стильових тенденцій німецької інструментальної музики XVII ст. **Методологія дослідження** полягає в комплексному підході до вивчення заявленої проблематики. Основними є історичний метод, що надав можливість висвітлити творчий шлях німецького музиканта XVII ст., і метод музично-теоретичного аналізу, що знадобився для багатоаспектного вивчення музичних творів, передусім для визначення особливостей трактування партій інструментів у взаємозв'язку з особливостями тематизму, фактури та формотворення. **Наукова новизна** визначається практичними потребами і полягає у висвітленні творчості одного з видатних німецьких музикантів XVII ст., автора великої кількості творів для ансамблю мідних духових інструментів, а також у відновленні і доведенні до відома виконавської спільноти інформації про наявність маловідомого репертуару для ансамблю мідних духових, який слід долучати до навчальних і концертних програм. У **висновках** зазначено, що тематику статті і методи аналізу необхідно поширити на композиторську творчість сучасників Й.Пецеля, які також писали для ансамблю мідних духових, і долучати їхні твори до репертуару нинішніх виконавців.

**Ключові слова:** німецька музична культура XVII ст., творчість Й.Пецеля, музикант-мультиінструменталіст, ансамбль мідних духових інструментів, корнет, тромбон.

*Слупський Віктор Володимирович*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры медных духовых инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского

### Произведения И. Пецеля для ансамбля медных духовых инструментов в контексте немецкой традиции XVII века

**Цель работы.** В статье в контексте развития немецкого ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах XVII в. анализируется творческая деятельность Иоганна Пецеля – известного в то время исполнителя-мультиинструменталиста, чей творческий путь и род деятельности отражает жизнь и статус музыканта эпохи барокко. Отмечается, что мотивацией к созданию произведений для ансамбля медных духовых стала практическая необходимость, связанная с обновлением репертуара городских исполнителей. Произведения написаны с учетом технических возможностей инструментов и отображают специфику жанрово-стилевых тенденций немецкой инструментальной музыки XVII в. **Методология исследования** заключается в комплексном подходе к изучению заявленной проблематики. Основными являются исторический метод, необходимый для освещения творческого пути немецкого музыканта XVII в., и метод музыкально-теоретического анализа, способствовавший многоуровневому изучению музыкальных композиций, прежде всего в аспекте определения специфики трактовки партий инструментов во взаимосвязи с особенностями тематизма, фактуры и формообразования. **Научная новизна** определяется практическими задачами и состоит в освещении творчества одного из ведущих немецких музыкантов XVII в., автора большого количества произведений для ансамбля медных духовых инструментов, а также в восстановлении и доведении до ведома исполнительского сообщества информации о малоизвестном репертуаре для ансамбля медных духовых,

который можно и необходимо включать в учебные и концертные программы. В **выводах** указано, что тематику статьи и методы анализа следует экстраполировать на композиторское творчество современников И.Пецеля, также писавших для ансамбля медных духовых, и включить их произведения в репертуар нынешних исполнителей.

**Ключевые слова:** немецкая музыкальная культура XVII в., творчество И.Пецеля, музыкант-мультиинструменталист, ансамбль медных духовых инструментов, корнет, тромбон.

*Slupskyi Victor, Candidate of art criticism, associate professor of brass wind instruments of National musical academy of Ukraine of P. I. Tchaikovsky*

#### **J.Petzel's works for the ensemble of copper wind instruments in the context of German tradition of 17th century**

**The purpose the article:** creative activity of Johann Petzel, the then-known multi-instrumentalist, whose creative path and kind of activity reflects the life and status of the musician of the Baroque era, is analyzed in the article in the context of the development of the German ensemble performance on copper wind instruments of the 17th century. It is noted that the motivation for the appearance of works for the ensemble of copper wind was a purely practical need to replenish the repertoire of urban performers. The works are written taking into account the technical capabilities of the instruments and follow the specifics of the genre-style tendencies of German instrumental music of the 17th century.

**The methodology** of the research consists in an integrated approach to the study of the stated problem. The main method is the historical method, which gave an opportunity to highlight the creative path of the German musician of the 17th century and the method of musical and theoretical analysis that was needed for the multi-dimensional study of musical works, primarily to determine the peculiarities of the interpretation of the parties of instruments in relation to the features of the themes, texture, and shaping. **The scientific novelty** is determined by the practical needs and consists in the coverage of the work of one of the outstanding German musicians of the 17th century, the author of a large number of interesting, but almost unknown works for the ensemble of copper wind instruments, as well as in the restoration and bring to the attention of the executive community information about the presence of the little-known repertoire for the ensemble of copper windings, which should be added to the educational and concert programs.

**Conclusions** state that the subject matter and methods of analysis should be distributed to the composer's work of J.Petzel's contemporaries, who also created music for the ensemble of copper brass, and to include their works in the repertoire of current performers.

**Key words:** German musical culture of the 17th century, J.Petzel's work, musician-multiinstrumentalist, ensemble of copper wind instruments, cornet, trombone.

Актуальність теми дослідження. Ансамблеве мистецтво гри на мідних духових інструментах є важливою складовою сучасного інструментального виконавства. У сукупності із сольним та оркестровим виконавством воно утворює цілісну триаду, що охоплює провідні напрями академічного виконавського процесу. Відоме з давніх часів, мистецтво ансамблевої гри на мідних духових розвивалося у тісному взаємозв'язку соціокультурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою та композиторською творчістю і здобуло яскравого спалаху у ранньобарокову добу. В сучасному мистецтвознавстві давній період історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах не отримав належного вивчення й наукового обґрунтування, тому його дослідження представляється необхідним й актуальним. З-поміж численних національних шкіл XVII століття ми обираємо німецьку, враховуючи її вагомий внесок у розвиток ансамблю мідних духових.

Метою дослідження є вивчення творчого шляху відомого у той час і практично забутого нині німецького виконавця-мультиінструменталіста Йоганна Пецеля та

аналіз музичних композицій, написаних ним для ансамблю мідних духових інструментів.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню творчої діяльності Й.Пецеля присвячено, в основному, праці німецьких та американських музикологів (Х. Ріман, 1904; А. Шерінг, 1928; В. Петерсон, 1975; А. Сімпсон, 2000, ін.). Однак, навіть ці роботи практично не містять аналізу досліджуваної нами ансамблевої музики для мідних духових інструментів, оскільки автори ставили собі інші завдання.

Наукова новизна визначається практичними потребами і полягає у висвітленні творчості одного з видатних німецьких музикантів XVII століття, автора великої кількості цікавої, але практично невідомої нині музики для ансамблю мідних духових, а також у відновленні і доведенні до відома виконавської спільноти інформації про наявність маловідомого ансамблевого репертуару, який слід долучати до навчальних і концертних програм.

Виклад основного матеріалу. У контексті німецької ансамблевої музики для мідних духових інструментів XVII століття виділяється постать композитора і мультиінструменталіста Йогана Пецеля

(J. Pezel, 1639-1694). Він був багатогранно обдарованою й освіченою людиною, мав літературний талант і володів кількома мовами [7], а початок його музичної діяльності був пов'язаний зі скрипковим виконавством. Запрошений у 1664 році на посаду четвертого учасника ансамблю «вправних скрипалів» («*Kunstgeiger*») німецького міста Лейпцига, невдовзі він опановує гру на трубі, щоб стати штапфайфером духової групи і здобути певні фінансові переваги – краще фінансове забезпечення, безкоштовне проживання за рахунок міської казни, можливість навчати більшу кількість приватних учнів, привабливі перспективи працевлаштування та ін. [5, с. 5]. Під час виходу у Лейпцигу першої збірки творів Й.Пецеля «*Musica vespertina*» (Вечірня музика, 1669) він все ще був міським скрипалем [6, V], одна поява збірки допомогла цьому «старанному композитору інструментальної музики, особливо для духових інструментів» [4, 1018], невдовзі влаштуватися на престижну посаду музиканта-духовика.

Це сталося наприкінці 1669 або початку 1670 року, і на посаді штапфайфера Й.Пецель перебуває до 1681 року, одночасно виконуючи обов'язки псаломщика лейпцизької церкви Святого Фоми. У 1677 році Й.Пецель звертається з проханням призначити його на посаду кантора, однак отримує відмову. Невдоволений цим рішенням, а також епідемією чуми, що спіткала Лейпциг, Й.Пецель приймає рішення про переїзд у Баутцен, де також отримує посаду керівника міських музикантів і продовжує працювати над створенням ансамблевого репертуару для мідних духових. У 1685 р. він видає свій новий цикл «*П'ятиголосна духова музика*» (*Fünfstimmige blasende Music*) для двох корнетів і трьох тромбонів. У цю збірку увійшло 76 інтрад, алеманд, курант, сарабанд, жиг та інших п'єс. Помер «найвизначніший музикант з усіх німецьких штаттпфайферів епохи бароко» [6, V] 30 жовтня 1694 року.

Й. Пецель був одним з найбільш освічених і талановитих штаттпфайферів Лейпцига. Його творча спадщина складається з кількох сот творів для ансамблів духових та струнних інструментів. За твердженням А. Шерінга, вона є важливою ланкою, що поєднала німецьку музику від Г.Шютца до Й.С. Баха [6, V]; разом з тим, в ній відчутні впливи італійського та французького музичних стилів. Свої твори Й. Пецель писав із практичною метою: до середини XVIII ст. з міської башти або ратуші Лейпцига двічі на

день звучала духова музика, унаслідок чого існувала потреба у репертуарі. Й. Пецель, як композитор і виконавець, долучився до процесу написання і виконання цієї музики. Як колишній *Kunstgeiger*, він не залишав поза увагою своїх колег-скрипалів, тому його опуси часто були призначені і для духових, і для струнних ансамблів.

Саме для такого альтернативного складу пфайферів або «вправних скрипалів» написана «*Musica vespertina lipsiaca*» (Вечірня музика Лейпцига, 1669). Вона складається з п'яти сюїт для 5-голосного ансамблю духових або струнних інструментів, і до кожної з них входять як традиційні для барокової сюїти танцювальні частини – *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*, так і додаткові – *Sonate (I-V)*, *Praelude (II-IV)*, *Intrade (V)*, *Ballett (I,III)*, *Brandl (I)*, *Gavotte (III, V)*, *Ballo (IV, V)*. Серед додаткових номерів трапляються танцювальні (*Ballett*, *Brandl*, *Gavotte*, *Ballo*) та «абстрактні» [1, 20] (*Sonate*, *Praelude*, *Intrade*). Всі п'ять сюїт відкриваються Сонатою, у сюїтах №№ 2-4 за нею слідує Прелюдія, яку в сюїті № 5 замінено Інтрадою.

40 сонат циклу «*Hora decima*» (Десята година), написані у 1670 році, є одним з перших у німецькій музиці зразків збірки творів для ансамблю мідних духових інструментів. Створення баштової несигнальної музики для виконання музикантами о 10-й годині ранку було цілком природним: «з башт звучала не тільки сигнальна музика, але й хорали, уривки з духовних вокально-інструментальних творів, та інше» [3, 46]. Свій творчий задум композитор пояснює тим, що баштові музиканти своєю грою на тромбонах і цинках можуть «...розпалити християнські серця для хвали і прославлення Господа» [6, VII]. Цей задум втілено у вигляді 40 невеликих інструментальних творів непрограмного характеру, які в традиціях епохи були названі сонатами – «авторським, не зовсім жанрово точним позначенням» [3, 74-75].

У добу раннього бароко назва «соната» використовувалась дуже широко і не мала прив'язки до певної, чітко визначеної і стабільної жанрово-структурної моделі. Якщо наприкінці XVI – початку XVII століття сонатами називались твори, призначені для інструментальної гри (на противагу кантатам, призначеним для співу), то в подальшому цією назвою позначалися інструментальні частини вокально-інструментальних творів і опер або «перші частини циклів, в тому числі й танцювальних сюїт» [2, 63], а згодом вона

поширилася на самостійні одно- або багато частинні інструментальні опуси.

Сонати для духового ансамблю Й. Пецеля є важливим кроком на шляху до становлення неприкладного ансамблевого виконавства, не пов'язаного з сигнально-фанфарними функціями мідних інструментів та їхньою участю в урочистих церемоніях, і до формування барокової сонати як циклічного жанру.

Незважаючи на те, що в передмові та в партитурі автор вказує на можливість участі ансамблю струнних інструментів, початкове призначення цих творів для духових позначається на характері тематизму і виборі тональностей, серед них переважають найбільш «зручні» для мідних духових інструментів *C-dur*, *G-dur*, *F-dur*, *e-moll*, *a-moll*. Основу образного змісту творів складають різноманітні за характером теми: урочисті (Сонати № 1, 2, 39), стримані, зосереджені (Сонати № 5, 13, 30), ліричні (Соната № 27), танцювальні (Сонати №3, 6), рухливі (Сонати № 4, 14), жваві, моторні (Сонати № 12, 14, 30). Відповідно до умов виконання, всі опуси є невеликими за розміром, написані у темпі *Adagio*. Більшість сонат циклу «*Hora decima*» мають однотипну структуру і складаються з двох частин, а незначна кількість є одночастинними (наприклад, №3, 14, 30, 39).

На прикладі «*Hora decima*» можна спостерігати різні тенденції формування інструментальної циклічної композиції для мідних духових інструментів у німецькій музичній культурі ранньобарокової доби. Перша з них відповідає особливостям бінарного поліфонічного циклу на кшталт «прелюдія/фантазія – fuga», в якому перша частина поступається масштабами більш розвиненій та змістовно насиченій другій, на яку припадає головний смисловий акцент твору (наприклад, Соната № 13). У сонатах другої, чисельнішої групи перша і друга частини є рівнозначними і взаємодоповнюють між собою і за умов відсутності контрасту, і за його наявності, переважно на інтонаційно-тематичному та, рідше, метричному рівні.

Відсутність усталених жанрових ознак відтворилася у композиційно-драматургічних особливостях сонат, прикладами чого є Сонати №№ 1 і 2.

У невеликій двочастинній *Сонаті № 1 (C-dur)* кожна з частин заснована на зіставленнях побудов гомофонно-гармонічного та поліфонічного складу. У I частині сонати (*Adagio*) гомофонно-гармонічний тип викладу

виявляється вже в першій темі, яку виконує весь п'ятиголосний ансамбль мідних духових, у складі двох корнетів і трьох тромбонів (альтового, тенорового і басового). Головний тематичний матеріал доручено першому корнету, наспівну мелодію якого, переважно в терцію, підтримує другий корнет. Їхні партії побудовані на плавному, поступовому русі в межах другої октави і є більш індивідуалізованими порівняно з моноритмічними партіями тромбонів, що містять тони голосів акордової фактури [3, 53-54].

Далі гомофонно-гармонічний склад поступається місцем поліфонічному викладу, і голоси ансамблю стають рівноправними. Змінам також підлягає співвідношення інструментів: поліфонічне розгортання нової теми, заснованої на низхідному русі по терціях, починається в партії басового тромбона, до якої із запізненням на одну долю додається 1-й корнет. Надалі тема викладається із терцієвим дублюванням в різнометрових парах голосів (2-й корнет – басовий тромбон, 1-й корнет – альтовий тромбон), і знову стретно у заключній побудові. У наступних імітаціях I частини знову виникають парні комбінації інструментів (2-й корнет – теноровий тромбон, 1-й корнет – басовий тромбон).

II частина (*Adagio*) сонати написана в тридольному метрі  $3/2$  і містить новий матеріал. Початкова тема хорального складу демонструє рівноправ'я всіх партій ансамблю, витриманих практично в одному ритмі протягом всієї десятитактової побудови. Наступний розділ є наближеним до форми фуґи зі скороченою репризою. До виконання невеликої теми, основаної на фігурі оспівування, залучаються почергово корнети і басовий тромбон, який дублює її у терцію, в той час як альтовий і теноровий тромбони виконують середні голоси. Завершує другу частину хоральне звучання всього ансамблю (останні 7 т.), що надає композиції логічну завершеність і створює риси репризності.

Аналогічні композиційні прийоми наявні у *Сонаті № 2 C-dur*, яка також є двочастинною. I частина (*Adagio*) відкривається п'ятиголосим ансамблем, що виконує початкову тему хорального складу, цілком витриману у гомофонно-гармонічній фактурі. Ритмічно активний фанфарний мотив з чотирьох восьмих тривалостей у партії першого корнету надалі стає основою інтенсивного ритмічного і мелодичного руху, який охоплює всі голоси ансамблю. При

цьому моноритмічність хоральної фактури зберігається протягом усього викладу теми, аж до заключної каденції. Надалі суворе акордове звучання поступається більш розвиненому імітаційно-поліфонічному викладу, із появою нового тематичного матеріалу, інтонаційно-ритмічний контур якого відрізняється більшою жвавістю, розвиненістю та певною технічною складністю для всіх учасників ансамблю. II частина (*Adagio*, 3/2) відкривається урочистим звучанням п'ятиголосного хоралу, після чого починається більш прискорений фугований розділ. Його моторну тему починає 2-й корнет, який своєю енергетикою залучає до інтенсивного руху всіх учасників ансамблю.

Композиторська майстерність та винахідливість дозволяють Й.Пецелю організувати виклад тематичного матеріалу таким чином, щоб природно і логічно поєднати акордовий склад із поліфонічними прийомами роботи з темою. Наприклад, в одночастинній *Сонаті № 3, F-dur* мелодичну лінію верхнього голосу в початковому тритакті супроводжує гамоподібний низхідний рух басової партії в діапазоні октави, що далі переміщується в партію першого корнета та утворює імітації. Надалі ця тема інтенсивно варіюється, а її ритмічно перетворений варіант здобуває імітаційно-поліфонічний розвиток. В *Сонаті № 12, G-dur* поліфонічна техніка стає основою цікавих ритмічних перетворень теми, яка в подвійному зменшенні проходить у всіх голосах ансамблю.

Функціональний розподіл партій в сонатах для мідних духових інструментів Й. Пецеля переважно є стабільним та цілком відповідає тогочасним традиціям ансамблевого інструментального виконавства. До виконання побудов імітаційно-поліфонічного складу долучаються всі п'ять інструментів, незалежно від інтонаційної, ритмічної та теситурної складності матеріалу. Показовою є партія басового тромбона в II частині *Сонати № 4, F-dur*, що має октавні стрибки вісімками, в *Сонаті № 6, a-moll*, де навіть виникає стрибок на збільшену октаву *F-fis*, а також в *Сонатах № 12, G-dur* та *№ 13, G-dur*, що містять складні інтонаційні побудови шістнадцятими тривалостями.

В епізодах хорального та гомофонно-гармонічного складу функції голосів ансамблю змінюються. Якщо при виконанні тем у хоральній фактурі іноді спостерігається несуттєве і малопомітне «ускладнення» партії першого корнета, то в гомофонно-гармонічних побудовах більш поширеним є розподіл ансамблю на три функціональні групи:

солюючі перший і другий корнети, заповнення середнього діапазону альтовим і теноровим тромбонами і гармонічний фундамент у басового тромбона. Важливою і різноманітною є партія баса: басовий тромбон гармонічно підтримує звучання солюючих корнетів, доповнює діалог солістів або навіть виконує не менш розвинену і мелодично змістовну партію, ніж інші голоси ансамблю (*Сонати №№ 4, 6, 12*).

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

У танцювальних п'єсах переважає гомофонно-гармонічний склад, в основі якого – мелодичний дует 1 і 2 корнетів, доповнений розвинутим басовим голосом (басовий тромбон) і середніми голосами, що містять гармонічне заповнення (альтовий і теноровий тромбони, див. *Allemande, № 17, Courente, № № 18, 36, Bal, № 24*). Разом з тим, у збірці є п'єси суто хорального складу, в яких переважає моноритміка (*Sarabande, № № 30, 63*), а також імітаційно-поліфонічного складу, з імітаційними перекличками у парах верхніх і середніх різнометрових голосів (*Allemande, № 60*), або такі, що за формою і особливостями викладу наближені до фуґи (*Courente, № 61, Gigue, № 64*).

Але найбільше різноманіття в роботі з тематичним матеріалом, способах організації фактури та побудові форми Й.Пецель демонструє в *Інтрадах*. Так, в невеликій двочастинній *Intrade № 13, C-dur* використовується форма фуґи з поліфонічною фактурою в середньому регістрі. Провідне значення партій альтового та тенорового тромбонів підкреслено дорученням їм початкового стретного викладу теми в першому розділі п'єси. В *Intrade № 35, G-dur*, хоральна фактура початкового двотакту в подальшому розшаровується на три пласти: мелодизований нижній голос і два однотембові моноритмічні дуети корнетів і тромбонів; разом з тим, основне тематичне навантаження також припадає на партії альтового і тенорового тромбонів. В *Intrade № 59, C-dur* поєднано гомофонно-гармонічний і поліфонічний склад, у фактурі є елементи контрастної та імітаційної поліфонії. Фінальна *Intrade № 71, C-dur* містить двоголосний канон корнетів із блискучою, урочисто-фанфарною

бароковою темою, що звучить у супроводі дуету альтового і тенорового тромбонів на фоні простої і ясно збудованої функціонально-гармонічної лінії басового тромбона.

Таким чином, в Інтрадах збірки «*Fünfstimmige blasende Music*» спостерігається певна еволюція функцій голосів інструментального ансамблю мідних духових: від ренесансної моделі з протиставленням одностембових дуетів (2 корнети – 2 тромбони) та гармонічною опорою в партії басового тромбона, через утворення ансамблю із провідними середніми партіями, котрі викладають тематичний матеріал і прикрашаються активними верхніми голосами, і спробами поєднати різні тембри в імітаційних побудовах, до затвердження нового принципу розподілу функцій голосів у п'ятиголосому ансамблі, що виникає із появою гомофонно-гармонічного складу і позначається провідною мелодичною роллю верхньої пари голосів.

Висновки. Вивчення життєтворчості Й.Пецеля надає підстави зробити висновок про суттєвий внесок цього музиканта у формування різножанрового репертуару для ансамблів мідних духових інструментів, поштовхом для чого стала його власна виконавська діяльність та потреба забезпечення музикантів Лейпцига новим музичним матеріалом. У своїх творах для ансамблів мідних духових Й.Пецель долає рамки службово-сигнальних функцій репертуару баштових трубачів і відкриває шлях для розвитку повноцінного ансамблевого музикування. Твори Й.Пецеля відображають стилістичні особливості своєї епохи і є надзвичайно привабливими для сучасного виконання. Перспективи подальшого дослідження полягають у поширенні тематики статті та методів аналізу на твори сучасників Й.Пецеля, що писали для ансамблю мідних духових, та включення цієї музики у репертуар нинішніх виконавців.

#### *Література*

1. Бочаров Ю. Da chiesa e da camera. Старинная музыка. 2011. № 3-4 (53-54). С. 16-23.
2. Назарова Е. Венские сонаты середины XVII века для скрипки с continuo в истории жанра.

Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 60-79.

3. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : дис. ... канд. искус. : 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Раханинова. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.

4. Рима́н Х. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901-1904. 1531 с.

5. Peterson Wayne C. Johann Pezel: Stadtpfeifer-composer: these Master Music. Kansas State University Manhattan. Kansas, 1975. 35 p.

6. Schering Arnold. Johann Pezel Turmmusiken und Suiten. Vorwort. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LXIII. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928, S. V-VIII.

7. Simpson Adrienne. Johann Pezel. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A-Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.

8. Walther J. G. Musikalisches Lexicon. Leipzig : W. Deer, 1732. Band 1. xxii, 659 S.

#### *References*

1. Bocharov, Y. (2011). Da chiesa e da camera. Starinnaya muzyka, № 3-4 (53-54), 16-23 [in Russian].

2. Nazarova, E. (2016). Viennese sonatas of the mid-17th century for violin with a continuo in the history of the genre. Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii, № 1 (24), 60-79 [in Russian].

3. Proskurin, S.G. (2005). The pipe in the Baroque era: instruments, repertoire, performing traditions. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].

4. Riman, H. (1901-1904). Musical dictionary trans. from the 5th it. ed. B. Jurgenson, ext. rus by the department. Moscow-Leipzig: P. Jurgenson [in Russian].

5. Peterson, W.C. (1975). Johann Pezel: Stadtpfeifer-composer: these Master Music. Kansas State University Manhattan. Kansas [in English].

6. Schering, A. (1928). Johann Pezel Turmmusiken und Suiten. Vorwort. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LXIII. Leipzig: Breitkopf und Härtel [in German].

7. Simpson, A. (2000). Johann Pezel. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A-Z). In 29 vol. London, CD-ROM [in English].

8. Walther, J.G. (1732). Musikalisches Lexicon. Leipzig: W. Deer. Band 1 [in German].

*Стаття надійшла до редакції 15.07.2020  
Прийнято до друку 17.08.2020*