

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

ГОРБАЛЬ Вадим Ярославович

УДК 785 (430) “19”

**НІМЕЦЬКИЙ ОРКЕСТР
ДОБИ БАРОКО І РАННЬОГО КЛАСИЦИЗМУ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник
Качмарчик Володимир Петрович,
доктор мистецтвознавства,
професор

ЛЬВІВ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП		4
РОЗДІЛ 1. НІМЕЦЬКЕ ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІОГРАФІЯ І СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕНЬ		11
	Висновки до першого розділу	24
РОЗДІЛ 2. НІМЕЦЬКІ ОРКЕСТРОВІ КАПЕЛИ 1700 – 1780 рр. (САКСОНІЯ – ПРУССІЯ – ПФАЛЬЦ)		26
2.1.	Оркестрове мистецтво Дрездена – традиції і новаторство	29
2.2.	Оркестрова культура Берліна часів правління Фрідріха Великого	51
2.3.	Оркестрові традиції Ляйпцига	60
2.4.	Інструментальна капела Мангейма	75
	Висновки до другого розділу	94
РОЗДІЛ 3. НІМЕЦЬКИЙ ОРКЕСТР ЯК ВИКОНАВСЬКА ОДИНИЦЯ		96
3.1.	Типи оркестрових капел	96
3.2.	Склади оркестрів Й. А. Хассе (Дрезден) та Й. С. Баха (Ляйпциг)	103
3.3.	Інструменти оркестру і принципи диригування	122
	Висновки до третього розділу	134
РОЗДІЛ 4. СТИЛЬ НІМЕЦЬКИХ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР ДОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ		136
4.1.	Еволюція оркестрового письма в концертному жанрі	136
4.1.1.	Й. Г. Пізендель. Concerto grosso G-dur № 2....	138

4.1.2. Й. Й. Кванц. Концерт для двох флейт G-dur, ор. QV 6:7.....	145
4.1.3. К. Станиць. Концертна симфонія D-dur (№ 7).	152
4.2. Специфіка оперних оркестрів	159
Висновки до четвертого розділу	169
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182
ДОДАТОК А	201
ДОДАТОК Б	214

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В історії європейського оркестру XVIII століття одне з провідних місць належить німецькій оркестровій культурі, яка виділяється новаціями виконавської естетики, досягненнями у вдосконаленні принципів колективної гри і диригування оркестром, у розвитку жанрово-стильових засад оркестрової музики та формуванні репертуару, а також іменами видатних капельмейстерів і виконавців, більшість з яких були композиторами і педагогами. Вагомість внеску німецької оркестрової культури вказаного часу визначається появою оркестрових колективів нового типу, побудовою оперних театрів, концертних залів та інших спеціальних приміщень для проведення репетицій і концертів, створенням великої кількості творів для різноманітних оркестрових складів.

Музична культура Німеччини здавна відрізнялася високим рівнем оркестрового виконавства. Основи колективної гри закладалися і розвивалися в перших професійних інструментальних капелах, що утворювалися при княжих і єпископських дворах, починаючи з XVI ст. Протягом XVII – першої половини XVIII ст. кількість капел значно збільшилася, розширилися їхні функції та призначення. Також зросла роль колективної інструментальної гри в міському побуті. Розвиток оркестрового виконавства у другій половині XVIII ст. позначився відмовою від барокових складів і пошуком нових виконавських технологій оркестрової гри, що вивело німецький оркестр на якісно новий рівень і підготувало яскравий спалах оркестрових жанрів у творчості віденських класиків. У XIX ст., за словами Р. Вагнера, у кожному невеликому німецькому містечку можна було знайти пристойний оркестр, здатний чудово виконати будь-яку симфонію, а рядові учасники оркестру з однаковою побіжністю володіли щонайменше трьома інструментами (в традиціях мультиінструменталізму, сформованих в німецькому музичному просторі) [28, с. 53]. У XX ст. німецькі симфонічні оркестри були визнані одними з найкращих у світі.

Незважаючи на значний внесок у формування класичного оркестру і безпосередній вплив на становлення багатьох європейських національних шкіл оркестрового виконавства, у тому числі й української, німецька оркестрова культура XVIII ст. досі не одержала належної об'єктивної оцінки в наукових працях і потребує цілісного та комплексного дослідження. Найвідомішими творами цього періоду є оркестрові опуси Йоганна Себастьяна Баха (1685-1750), які відносяться до музичного бароко і відображають барокову специфіку оркестрового мислення, що виявляється в складах бахівського оркестру, інтонаційній природі тематизму, жанровій сфері та формотворчих засадах оркестрової музики. Однак, у рейтингах німецьких музикантів передкласичного періоду ім'я композитора знаходилося не на перших щаблях, його випереджали Г. Ф. Телеман (1681 – 1767), Й. Й. Кванц (1687 – 1773), Й. А. Хассе (1699 – 1783), К. Г. Граун (1704 – 1759) та інші музиканти-капельмейстери [62], чиї досягнення у порівнянні з масштабною спадщиною Й. С. Баха не є такими значними, але внесок кожного з них у розвиток німецького оркестру означеного часу був надзвичайно вагомим. Отже, на основі аналізу лише творчості Й. С. Баха не можна робити узагальнюючі висновки про розвиток німецької оркестрової культури XVIII ст. Це спонукало нас звернутися до вивчення німецького оркестру докласичного періоду й актуалізувало проблематику дисертації.

Докласичний етап розвитку німецької оркестрової культури XVIII ст. практично не одержав висвітлення в роботах українських музикознавців, за винятком оркестрового стилю Й. С. Баха, дослідженню якого присвячена кандидатська дисертація одеського музикознавця С. О. Бородавкіна [21]. Значно повніше цей етап розкривається в наукових працях німецьких й американських вчених, які ґрунтують свої роботи на архівних матеріалах.

Необхідність всебічного та глибокого вивчення традицій німецької оркестрової культури XVIII ст., яка була і досі залишається еталоном західноєвропейського інструментального виконавства, є вимогою часу і

передумовою до створення загальної історії докласичного оркестру, потреба в котрій давно назріла.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 2 «Історія зарубіжної музики» перспективного тематичного плану наукової діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 19 січня 2012 р.).

Хронологічні рамки дослідження визначаються періодом від початку XVIII ст. до 80-х років, котрий був найбільш динамічним у розвитку оркестрової культури Німеччини і виявився найменш дослідженим. Визначальними чинниками у його виділенні стали окремі історичні події, що безпосередньо вплинули на розвиток оркестрової культури означеного часу (успадкування монаршого престолу, відкриття театрів, організація музичних товариств тощо). Географічні рамки обмежуються трьома князівствами – Саксонським, Пруським і Пфальцським, в яких розвиток оркестрового виконавства був позначений найбільшою інтенсивністю.

Об'єкт дослідження – оркестрове мистецтво XVIII ст.

Предмет дослідження – феномен німецького оркестрового виконавства доби бароко і раннього класицизму.

Мета дослідження полягає у виявленні основних тенденцій розвитку оркестрового мистецтва XVIII ст. і осмисленні феномену німецького оркестрового виконавства пізнього бароко та раннього класицизму.

Основні завдання дослідження:

- вивчення історичних документів, архівних матеріалів, що містять відомості про розвиток німецької оркестрової культури пізнього бароко і раннього класицизму;

- періодизація процесу становлення та розвитку німецької оркестрової культури означеного часу, визначення її ролі у формуванні класичного оркестру;
- встановлення типів оркестрів, аналіз оркестрових складів;
- визначення специфіки оркестрових партій та кількості виконавців на кожну з них;
- з'ясування виконавських можливостей інструментів оркестру;
- аналіз особливостей інструментальних партій у творах для оркестру (*concerto grosso*, концертна симфонія, сольний інструментальний концерт) або за участю оркестру (опера, духовна і світська кантата);
- встановлення основних принципів керування оркестром;
- визначення місця і ролі окремих особистостей у німецькій оркестровій культурі XVIII століття.

Методи дослідження. Науковою основою дисертаційного дослідження є системний метод пізнання дійсності, що поєднує історичний, музично-історичний, музично-теоретичний і джерелознавчий методи. Історичний метод став визначальним для виявлення центрів німецької оркестрової культури XVIII століття та розкриття взаємозв'язків між ними, встановлення основних етапів розвитку німецького оркестру. Музично-історичний метод дозволив зробити важливі узагальнення стосовно еволюції стилю оркестрової гри, принципів керування оркестром, з'ясування ролі окремих особистостей. Музично-теоретичний метод надав можливість виконати аналіз оркестрових партитур і встановити перевагу барокового чи ранньокласичного стилю в балансі звучання оркестру, тематизмі та формотворенні інструментальної музики. Джерелознавчий метод сприяв визначенню і систематизації матеріалів для аналізу, передусім старовинних партитур, у яких виявився весь спектр досліджуваних питань.

Матеріалом дослідження обрано партитури маловідомих опер, симфоній, кантат, ораторій, інструментальних концертів Й. А. Хассе,

Й. Д. Хайніхена, Й. Х. Шмідта, А. Лотті, К. Г. Грауна, Й. Й. Кванца, Й.Г. Пізенделя, К. Стамиця, духовні і світські кантати Й.С. Баха. Іншу групу представляють архівні документи, придворні календарі, іконографічні матеріали, науково-теоретичні трактати, історико-біографічні довідники, енциклопедичні словники Й. Маттезона [163; 164; 165; 166; 167; 168; 169], Й. Й. Кванца [60; 61; 179; 180; 181; 182], Ф. В. Марпурга [162], Й. Г. Вальтера [194], Е.Л. Гербера (E.L.Gerber) [141; 142; 143; 144], Р. Айтнера (R. Eitner) [134], А. Кохута (A. Kohut) [156], К.А. Грензера (C.A. Grenser) [145], М. Фюрстенау (M. Fürstenau) [139] та ін.

Теоретичну основу дослідження становлять роботи вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема:

а) із історії симфонічного оркестру – Е.К. Альбрехта [5], І. Барсової [9; 11], Г. Благодатова [16], С. Бородавкіна [19; 20; 21], А. Веприка [31], М. Глинського [37], А. Карса [58], Ю. Крейна [66], М. Нюрнберга [89], У. Пістона [91], Д. Рогаль-Левицького [101; 102; 103; 104], С. В. Сакова [107], Ю. Фортунатова [120], П. Е. Беккера (P. E. Bekker) [126], Е. Дж. Гансон (E.J. Gunson) [146; 147], А. Дьорфеля (A. Dörffel) [131], О. Нелсона [88], Х.Й. Ньосельта (H.J. Nösselt) [172; 173], Ч.С. Терпі (Ch.S. Terry) [189], А. Зоравської-Вітковської (A. Żórawska-Witkowska) [197], М.А. Олеськієвіч (M.A. Oleskiewicz) [174], Б. Пелькер (B. Pelker) [177; 178], Р. Вюрца (R. Würtz) [196], Й. Кройца (J. Kreutz) [158], Л. Фіншера (L. Finscher) [136], К. Хенцеля (C. Henzel) [148; 149];

б) з історії і теорії диригентсько-виконавського мистецтва – В.А. Альтшулера [4], М.А. Аркадьєва [6], М.М. Багриновського [8], Г.Берліоза [13], А. Боулта [22], Б. Вальтера [29], Г.О. Вуда [33], Л.М. Гінзбурга [34], Г.Л. Єржемського [52; 53], Ли Ён Чжун [72], А.Б. Позднякова [93], Б.Ф. Смирнова [111; 112; 113], Е. Кана [57], Г.Г. Макаренка [83; 84], М.В. Федорова [118], Б. Е. Хайкіна [121], Ф.С. Гасснера (F.S. Gassner) [140];

в) із теорії та історії музично-інструментального виконавства та інтерпретації – В.В. Березіна [12], В.О. Богданова [17], С. Болотіна [18],

Л. Гінзбурга [35; 36], В. Григор'єва [36], Л. Гур'єва [45], С. Левина [68; 69], Л. Ракова [99], Б. А.Струве [114], Ю.Усова [115], J. Bourke [127];

г) із історії, теорії і аналізу музики – Г. Аберта [1; 2], Ч. Бьорні [14; 15], Ю. С. Бочарова [23; 24], І. Белзи [25], Е. Бюкена [26], Р. Вагнера [27; 28], Ф.І. Вольфрума [32], Н.А. Горюхіної [43], Г.П. Дмитрієва [47], М. Друскіна [49; 50; 51], Н. Зейфас [54; 55], В. Конен [63], С. Корсунської [65], Л. Крупиної [67], Т. Ліванової [70; 71], М.Лобанової [73], Л. Мазеля [79], М.Михайлова [85], Є. Назайкінського [87], М. Переверзєва [90], У. Пістона [91], В. Протопопова [95], В. Рабея [96; 97], К. Розеншільда [105], Р. Роллана [106], Ю.С. Семенова [108], М. С. Скребкової-Філатової [110], Е. Федосової [116], Й. Форкеля [119], А. Цукера [122], В. І. Цитович [123], Т.В. Шабалиної [124], А. Швейцера [125], Л. Бусслера (L. Bussler) [128], У. Дрюнера (U. Drüner) [132], Ф. Форстер-Хахн (F. Forster-Hahn) [138], Х.Г. Оттенберга (H.G.Ottenberg) [175; 176], Е.Р. Райлі (E.R. Reilly) [182; 183], А. Шерінга (A. Schering) [185], Ф. Шпітти (Ph. Spitta) [188].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- здійснено комплексне дослідження німецької оркестрової культури пізнього бароко і раннього класицизму;
- розроблено загальну історіографію оркестрової культури Саксонії, Пруссії та Пфальца XVIII століття, визначено основні етапи її розвитку;
- охарактеризовано ключові напрямки культурної політики саксонського, прусського і пфальцького монархів та її вплив на розвиток німецького оркестру;
- встановлено і здійснено аналіз типів оркестрових капел;
- досліджено принцип формування основних засад оркестрової гри;
- проаналізовано оркестрові партитури маловідомих інструментальних, оперних, вокально-хорових творів;
- визначено роль окремих особистостей у формуванні німецької оркестрової культури XVIII століття;

- розкрито роль німецької оркестрової культури XVIII століття у формуванні класичного оркестру.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертації можуть використовуватися в науковій, виконавській та педагогічній діяльності, зокрема в курсах «Оперно-симфонічне диригування», «Історія зарубіжної музики», «Історія оркестрових стилів», «Історія виконавських стилів», «Музична інтерпретація», «Інструментознавство».

Матеріали дисертації можуть бути використані при дослідженні процесів міжкультурних взаємодій в європейському музичному мистецтві докласичного періоду.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації викладені в доповідях на п'яти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-теоретичних конференціях: «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості» (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2012), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012), «Оперні реформи минулого і сучасності» (Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2013), «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2013), «Молоді музикознавці України» (Київ, Вищий інститут музики імені Р. М. Глієра, 2014).

Публікації. Результати дослідження висвітлюються у 5 одноосібних наукових статтях, з яких 4 опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України, та 1 – в іноземному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів, Висновків, Додатків (35 сторінок, що включають 33 нотних приклади, 16 малюнків), Списку використаних джерел (202 найменування). Загальний обсяг роботи становить 235 сторінок (з них – 181 основного тексту).

РОЗДІЛ 1. НІМЕЦЬКЕ ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІОГРАФІЯ І СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Аналізуючи літературу за вказаною темою, зазначимо, що в дослідженні німецького оркестру барокової доби та раннього класицизму важливе значення надається не тільки наявним науковим публікаціям, у яких тією чи іншою мірою розкривається проблематика дисертації. Поряд із ними використовуються старовинні джерела знань, що становлять основу історіографічного підходу до вивчення проблеми і якнайкраще відображають сутність процесу пошуку та аналізу інформації, які мають опосередковане чи безпосереднє відношення до вивчення зазначеного явища у його різноманітних проявах.

Слід зазначити, що основу історіографічного аналізу дисертації складають матеріали різноманітної тематики, що охоплюють питання, пов'язані з:

- 1) історичною еволюцією німецьких інструментальних капел;
- 2) формуванням оркестрових складів, створенням балансу між групами інструментів, пошуками строю, динаміки, темпу;
- 3) удосконаленням конструкцій музичних інструментів і способів звуковидобування;
- 4) хроніками публічних оркестрових виступів та їхньої оцінки з боку сучасників;
- 5) стильовими перетвореннями музичного мистецтва в напрямку від бароко до класицизму, що спричинило вплив на манеру оркестрового письма.

Окремі відомості щодо стану німецького докласичного оркестрового виконавства надають музично-історичні трактати XVIII століття, поява яких була викликана зростанням вимог до якості оркестрової гри. Серед них, безперечно, необхідно вказати фундаментальні праці німецького композитора і теоретика Й. Маттезона «Знову відкритий оркестр» (*Das neu-eröffnete*

Orchestre, 1713) [163], «Захищений оркестр» (*Das beschützte Orchestre*, 1717) [164], «Досліджений оркестр» (*Das forschende Orchestre*, 1721) [165], в назвах яких постійно фігурує слово «оркестр». Однак ознайомлення з трактатами німецького музиканта-теоретика показує, що оркестру він відводить досить незначне місце, акцентуючи увагу на питаннях теорії музики, гармонії, композиції, риторики, математики та інших, безпосередньо не пов'язаних з оркестровим мистецтвом, темах. Лише у «Знову відкритому оркестрі» [163] разом з музично-теоретичними главами ми знаходимо достатньо розгорнуту характеристику музичних інструментів, які використовувались в тогочасному оркестрі, і більш широке трактування поняття «оркестр», котре до середини XVIII століття сприймалось в античному розумінні, як місце розміщення музикантів.

Значно детальніше тлумачення етимології слова «оркестр» Й. Маттезон надає в «Музичному патріоті» (*Der musicalische Patriot*, 1728) [166]. Посилаючись на «Ономастикон» Поллукса¹, він пов'язує його походження з назвою півкруглої сцени античного театру, яка служила місцем проведення театральних, музичних і танцювальних дійств. Одночасно, спираючись на існуючі традиції оркестрового виконавства, Й. Маттезон трактує оркестр не тільки як місце розміщення музикантів, але й як колектив виконавців-інструменталістів. Зазначимо, що Й. Г. Вальтер в «Музичному лексиконі» (*Musikalisches Lexicon*), надрукованому в Ляйпцизі у 1732 році, приводить лаконічне пояснення суті оркестру, посилаючись при цьому на Й. Маттезона. Він пише: «Оркестр в сьогоднішні дні – це частина театру, де розміщуються інструменталісти. Більш широке значення цього слова розглядається в «Музичному патріоті» пана капельмейстера Маттезона, читати с. 125 і 126» [194, с. 452].

Серед інших теоретичних праць Й. Маттезона, які мають безпосереднє відношення до оркестру, а точніше до його творчого керівника, слід згадати

¹ «Ономастикон» Поллукса (Юлій Полідевк, II ст.) – 10-томна антична енциклопедія, сформована за предметним принципом і містить відомості з різних сфер життя..

«Досконалого капельмейстера» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) [167]. Маючи великий досвід власної капельмейстерської діяльності він намагається розкрити важливі питання оркестрового звучання, провести диференціацію різноманітних тембрових фарб інструментів, показати стильові особливості оркестрової інтерпретації, а також висвітлити традиційні теми з композиції та теорії музики, без знання і розуміння яких не мислилась професія керівника оркестру.

Особливе місце в історії і теорії оркестрової гри належить відомому німецькому музиканту-теоретику і практику, капельмейстеру, композитору, флейтисту і педагогу Й. Й. Кванцу. Очоливши в 1741 р. інструментальну капелу свого учня-флейтиста короля Пруссії Фрідріха II, з якою монарх постійно виступав у придворних концертах, Кванц не тільки проводив репетиційну роботу з оркестром, але й постійно забезпечував свого патрона флейтовим репертуаром. Більше трьохсот флейтових концертів, написаних для вінценосної особи, представляють левову частину репертуару оркестру Фрідріха II.

Важливим результатом творчої діяльності Кванца-флейтиста і керівника оркестру, крім його численних флейтових творів, став ґрунтовний посібник «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752) [179; 180], в якому значна частина присвячена оркестровому виконавству, роботі капельмейстера та специфіці оркестрової гри. На відміну від Й. Маттезона, вчитель прусського короля більш детально висвітлює питання практичної роботи капельмейстера з оркестром, розглядає особливості оркестрового виконавства представників всіх інструментальних груп і, як музикант-мультиінструменталіст, дає поради щодо технології гри на більшості інструментів оркестру, котрі у різні роки йому довелось опанувати.

Важливу інформацію про німецьку оркестрову культуру XVIII століття надають джерела наративної історіографії. Окремі відомості стосовно німецьких оркестрових музикантів, концертмейстерів та капельмейстерів часто появляються в тогочасних музичних словниках. Найбільш ранні

повідомлення розміщені в уже згадуваному «Музичному лексиконі» Й. Г. Вальтера [194], інформацію для якого, як зазначає автор, він почерпнув з придворного альманаху². Й. Г. Вальтер надає короткі данні про музикантів Дрезденської королівської придворної капели – Й. А. Хассе, Й. Пізенделя, Й. Й. Кванца та ін. Більш детальні біографії видатних музикантів того часу, з оглядом їхніх досягнень на капельмейстерських посадах, зокрема першу біографію Г. Ф. Генделя, підготував та опублікував Й. Маттезон у своїй праці «Заснування тріумфальної арки» (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740) [168].

Статті біографічного змісту також розміщувались у щорічнику «Історико-критичні повідомлення про сприйняття музики» (*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*), який в середині XVIII століття протягом 1754-1762 років видавав берлінський придворний музикант і музичний критик Ф. В. Марпург. У 1755 році в цьому щорічнику була надрукована автобіографія Й. Й. Кванца [181]. Відповідно до свого статусу, Кванц не лише описує найважливіші події власної творчої кар'єри, але й надає розгорнуту характеристику музичного життя багатьох європейських міст, які йому вдалося відвідати (Венеція, Рим, Парма, Париж, Лондон, Відень, Прага). Не менш цікавим є аналіз автором оркестрової культури паризького і лондонського оркестрів та їх порівняння з дрезденським. Також з глибоким знанням справи Кванц пише про вокальне мистецтво італійських оперних співаків, творчу атмосферу італійських театрів та ін.

Започаткована практика публікації довідкових лексиконів, словників та енциклопедій з короткими біографіями і портретами відомих музикантів продовжилася у другій половині XVIII ст. і тривала в XIX ст. Серед них необхідно виділити німецькомовний «Новий історико-біографічний лексикон музикантів» (*Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*) Е.Л. Гербера (E.L. Gerber) [141; 142; 143; 144]. Автор, спираючись на подібне видання Й.Г. Вальтера, доповнює його новими біографічними відомостями

² Слід відмітити, що саме придворні альманахи та календарі на сьогоднішній день залишаються найбільш об'єктивними джерелами інформації щодо кількісних і персональних складів оркестрів.

своїх сучасників. Слід зазначити, що більш глибоким є чотирьохтомне видання 1812-1814 рр. В порівнянні з двохтомним «Лексиконом...», котрий був опублікований в 1790-1792 рр., тут можна знайти розгорнуті повідомлення про інструменталістів дрезденського, берлінського, мангеймського та ляйпцизького оркестрів. Інформація про останній найбільш повна, так як частина творчої біографії вченого-музиканта була пов'язана з цим колективом.

Десятитомний «Біографічний та бібліографічний лексикон музикантів і музикознавців від християнської ери до середини дев'ятнадцятого століття» (*Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*) Р. Айтнера (*R. Eitner*) [134] відрізняється значною ґрунтовністю і повнотою. За структурою та змістом він наближається до сучасних музичних енциклопедій.

Не менш змістовною є франкомовна енциклопедія Ф.Ж. Фетіса (*F.J. Fetis*) «Універсальні біографії музикантів. Універсальні біографії музикантів і загальна бібліографія музики» (*Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*) [135]. Її назва і зміст перекликаються із виданням Р. Айтнера з тою лише різницею, що «Біографії ...» Ф.Ж. Фетіса вийшли вперше з друку у 1837-1844 рр., а «Лексикон...» було опубліковано значно пізніше – в 1900-1904 рр.

Крім довідникової літератури, в якій розміщена інформація про музикантів з різних країн світу, важливе значення для дослідження оркестрової культури окремих німецьких князівств мають регіональні музично-біографічні довідники. Серед них виділяється «Лексикон берлінських музикантів з найдавніших часів до наших днів» (*Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*) К.Ф. Ледебурга (*C.F. Ledebur*) [160], в якому сконцентрована важлива інформація про музикантів столиці Пруссії.

Своєю структурою і формою від попереднього довідника відрізняється біографічний збірник статей про музикантів дрезденського придворного театру А. Кохута (*A. Kohut*) [156], який у художньо-публіцистичному стилі змальовує

творчі біографії музикантів оркестру та солістів оперної трупи Дрезденського театру.

Детальну характеристику музичної атмосфери, яка панувала в німецьких столицях в 60–70-і роки XVIII століття, здійснює англійський історик музики Ч. Бьорні. У «Щоденнику подорожей...» [14; 15], окремі розділи якого присвячені Дрездену, Берліну, Потсдаму, Ляйпцигу, Мангейму та іншим німецьким містам, показано насичене культурне життя цих міст, описані зустрічі з музикантами і виступи оркестрів, концерти яких автор мав можливість відвідати, представлена критична оцінка стану німецької оркестрової культури.

Окремі питання, які стосуються культурної політики Пфальцьського курфюрста Карла Теодора і безпосередньо мангеймського оркестру, розкриваються в масштабних роботах Г. Аберта, присвячених В.А. Моцарту [1; 2]. Складовою частиною праці німецького дослідника є епістолярна спадщина Леопольда і Вольфганга Моцартів. Активне листування між батьком і сином, яке відбувалось під час перебування молодого композитора у Мангеймі напередодні переїзду оркестру в Мюнхен, дає можливість отримати не тільки вичерпну характеристику виконавських здобутків і недоліків мангеймських музикантів, але й відчутти творчу атмосферу, котра панувала в пфальцьському дворі.

Важливу інформацію для дослідження німецького оркестру надають різноманітні тогочасні зображення процесу колективного інструментального музикування – у сценах з оперних вистав, репетиціях і виступах інструментальних капел тощо. За цими малюнками, а також за схемами розташування музикантів можна встановити інструментальний склад оркестрів, дізнатися про кількість музикантів та зовнішній вигляд музичних інструментів. Самі ж інструменти тієї епохи нині зберігаються в колекціях провідних музеїв Західної Європи та США.

Деякі подробиці творчих біографій та фінансового забезпечення оркестрантів придворних капел, зокрема переліки посад і розміру заробітної

платні, програми концертних виступів та ін. зафіксовані у щорічних календарях, хроніках та інших документах, які велися при дворах німецьких монархів та у вільних містах. На основі цих документальних свідочств у XIX столітті були написані та опубліковані «Історія музики в Ляйпцизі 1750–1838» (*Geschichte der Musik in Leipzig 1750–1838*) К. А. Грензера [145], з детальною хронологією концертного життя міста, та «Історія музики і придворного театру Дрездена» (*Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*) М. Фюрстенау [139]. Зазначимо, що обидва автори самі були творцями історії оркестрового мистецтва Ляйпцига та Дрездена. К. А. Грензер (1794-1864) протягом майже сорока років був першим флейтистом Гевандхауза, а потім інспектором Ляйпцизької консерваторії. Спираючись на архівні документи, повідомлення своїх колег та власні матеріали, котрі накопичились за довгі роки роботи в оркестрі, створює деталізовану хронологію музично-історичних подій Ляйпцига.

Не менш цікава з точки зору фіксації значимих історичних фактів творчого розвитку Дрезденського придворного оперного театру монографія соліста оркестру Моріса Фюрстенау [139], котрий як і його лейпцизький колега довгий час був флейтистом опери. Між цими двома виданням є суттєва різниця як по формі, так і по змісту. Автор останньої вдається до глибокого аналізу діяльності театру протягом XVII-XVIII ст., виділяючи основні періоди його історії, акцентуючи увагу на ролі окремих творчих особистостях. Певний інтерес викликають аналіз репертуару театру, характеристика діяльності творчих керівників, різноманітні статистичні дані та виписки з фінансових документів. Важливим документальним джерелом щодо структури оркестру є схема розміщення музикантів Дрезденського придворного оперного театру [139, с. 291], котру помістив автор.

Ці та інші літописи музичного життя німецьких міст і окремих оркестрів насичені цікавим фактологічним матеріалом про концертні виступи різних музикантів і надають можливість встановити персоналії виконавців, кількісний

та якісний склад інструментальних колективів на різних етапах їхнього розвитку.

І, нарешті, важливі відомості щодо складу оркестрових капел надають аутентичні рукописні і друквані партитури інструментальних, оперних і духовних творів, які знаходяться в архівах провідних європейських музеїв та бібліотек. Багато з них сьогодні стали доступні завдяки Міжнародному проекту бібліотеки музичних партитур (*International Music Score Library Project*), інтернет-ресурси якої налічують більше трьохсот тисяч примірників, котрі ще недавно були недоступні [202]. Вільний доступ до електронних копій рукописів партитур дозволяє детально дослідити всі тонкощі авторського письма і розшифрувати їх.

Проблематика досліджень XX-XXI століть стосовно європейської і, зокрема, німецької оркестрової культури охоплює досить широке коло питань, що пояснюється провідною роллю оркестру у стильовій еволюції музичного мистецтва, починаючи від епохи бароко, котра вимагає ретельного і багатобічного вивчення.

Першу групу таких джерел складають численні російські публікації з питань розвитку оркестру, у яких докласичний етап німецької оркестрової культури вивчається переважно на прикладі творчості двох найвідоміших композиторів першої половини XVIII століття – Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Такий підхід є обмеженим і не надає повної картини розвитку німецького оркестру протягом означеного часу, оскільки деякі важливі тенденції залишаються невисвітленими, і це позбавляє можливості прослідкувати поступовість еволюційних перетворень у розвитку оркестру на шляху його спрямування до майбутньої класичної моделі. Серед робіт цього напрямку вкажемо монографії І. Барсової [9], Г. Благодатова [16], А. Веприка [31], Ю. Крейна [66], Д. Рогаль-Левицького [100; 101; 102; 103; 104], Ю. Фортунатова [120] та ін. До того ж окремі розділи фундаментальної практичної «енциклопедії» «Сучасний оркестр» Д. Рогаль-Левицького, котрі

були написані в 50-ті роки минулого століття, вже застаріли і мають окремі помилкові тлумачення, тому вимагають виправлення³.

Аналізуючи роботи українських дослідників, котрі торкаються питань німецької оркестрової культури, необхідно виділити докторські дисертації Ю.І. Лошкова «Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII-XX ст.» [77] та Г. Г. Макаренка «Творчість диригента в контексті інтегративного підходу» [83], а також ряд їх статей [74; 75; 76; 80; 81; 82]. Самі назви дисертаційних робіт і окремих статей свідчать про те, що автори не ставили за мету дослідження німецького оркестру барокової і передкласичної епох, тому у висвітленні окремих сторін історії розвитку диригентського виконавства німецька оркестрова культура розглядається лише в контексті заявленої теми, або іншого більш пізнішого періоду [78]. Подібним чином поступає і В. С. Плужников в кандидатській дисертації, присвяченій формуванню професії диригента в західноєвропейській театральній практиці XIX ст. [92].

Окремо необхідно відзначити монографію В. Качмарчика «Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.», в якій поряд з історією становлення флейтового виконавства Німеччини розглядаються окремі питання оркестрової практики флейтистів означеного періоду [59]. Використання автором обширної джерельної бази з історії оркестрового та ансамблевого виконавства і переклад окремих зарубіжних видань дозволив йому повноцінно розкрити не тільки історичні етапи німецького флейтового сольного і оркестрового виконавства, але й висвітити важливі деталі формування і розвитку оркестрової культури.

Серед інших робіт інструментознавчого характеру слід виділити наукову монографію професора Московської консерваторії В.В. Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» [12], в якій розглядається широкий спектр питань, пов'язаних з використанням духових інструментів в

³ Зокрема, це стосується історії розвитку конструкцій окремих інструментів, які більш об'єктивно досліджені сучасними науковцями.

композиторській практиці другої половини XVIII ст. Значне місце в праці займає біографічний довідник музикантів-духовиків означеного періоду, в котрому приводяться короткі відомості про їх виконавську діяльність, а також опис різновидів інструментів, на яких вони грали.

Історії виконавського мистецтва на скрипці та віолончелі присвячені дві монографії Л. Гінзбурга [35; 36]. Висвітлюючи основні етапи розвитку двох основних інструментів оркестру, автор детально розкриває їх конструктивні особливості і технологію гри впродовж всієї історії існування, дає вичерпну характеристику сольного скрипкового і віолончельного репертуару, здійснює аналіз основних оркестрових творів композиторів різних епох з визначенням ролі струнних інструментів. В окремих розділах розглядається скрипкове та віолончельне мистецтво представників німецької школи XVIII ст. і визначається їх роль в розвитку західноєвропейської музичної культури.

Подібні за змістом «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» Ю.Усова [115] та «Духові інструменти в історії музичної культури» С. Левина [68; 69]. В першій, яка як початковий посібник розрахована на студентів ВНЗ, професор Московської консерваторії детально розглядає історію розвитку духових інструментів і виконавства західної Європи. В загальному контексті фрагментарно розглядається виконавське мистецтво музикантів Берліна та Мангейма.

Більш академічно, в порівнянні з підручником Ю. Усова, виглядає наукове видання відомого дослідника-інструментознавця С. Левина. У двох частинах своєї праці [68; 69] виконавець-фаготист, котрий як науковий співробітник музею музичних інструментів тогочасного Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії (сьогодні Російський інститут історії мистецтв РАН) довгий час досліджував духові інструменти інститутської колекції, глибоко розкриває конструктивні особливості флейти, кларнета, фагота. Також там фрагментарно висвітлюється виконавське мистецтво музикантів мангеймського оркестру, творчість Й.Й. Кванца та інших німецьких виконавців-духовиків XVIII ст.

Тематично і структурно близька перерахованим виданням Л. Гінзбурга, Ю. Усова та С. Левина «Історія фортепіано і його попередників» П. Зіміна [56], який в значно більшій мірі концентрує свою увагу на розвитку конструкції фортепіано і всіх його попередніх різновидів.

Більш поглиблено конструктивні та акустичні особливості струнних і духових інструментів та фортепіано розглядає В. Порвенков [94]. Значну частину монографії відведено строям інструментів в різні історичні періоди.

Основні аспекти акустичної системи барокової флейти-траверсо і функції блоун-резонансу глибоко аналізує у своїй статті відомий петербурзький вчений і майстер-виготовлювач старовинних флейт Ф. Равдонікас [98]. Скрупульозно досліджуючи інструменти Й.Й. Кванца, які знаходяться в уже згадуваному Російському інституті історії мистецтв, він розкриває всі секрети строю барокової флейти і способи корекції інтонації під час гри на недосконалій конструкції.

Найбільша кількість вітчизняної дослідницької літератури з вивчення німецького оркестру пов'язана з творчістю Й. С. Баха. Серед робіт, споріднених за проблематикою з нашим дослідженням, вкажемо на кандидатську дисертацію одеського музикознавця С. Бородавкіна «Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха» [21], у якій шляхом аналізу оркестрових творів композитора, написаних протягом різних періодів, виявляються відмінні риси оркестрових складів та специфіка оркестрового письма. Серед інших робіт С. Бородавкіна необхідно вказати його масштабну монографію, присвячену еволюції оперного оркестру [19].

Окрему групу наукових розробок складають дисертаційні дослідження, у яких висвітлюються проблеми диригування оркестром, однак основна увага приділяється оркестровій музиці пізніших часів [3; 117, 130].

Широке коло питань, пов'язаних з історією старовинного оркестру, особливостями його інструментів та персоналіями провідних, але маловідомих на сьогодні німецьких музикантів того часу, порушується також в публікаціях інших авторів різних поколінь [3; 5; 8; 22; 23; 29; 30; 109]

Сучасні зарубіжні публікації з означеної проблематики мають більш широкий дослідницький ракурс. Вони ґрунтуються на архівних дослідженнях документальних хронік та інших відомостей відповідної епохи, тому їхні автори – Е. Дж. Гансон (E. J. Gunson) [146], А. Зоравська-Вітковська (A. Żórawska-Witkowska) [197], О. Ландманн (O. Landmann) [159], М.А. Олеськієвіч (M. A. Oleskiewicz) [174], Б. Пелькер (B. Pelker) [177; 178], Р. Вюрц (R. Würtz) [196], Й. Кройц (J. Kreutz) [158], Л. Фіншер (L. Finscher) [136], К. Хенцель (C. Henzel) [148; 149] більш аргументовано і багатобічно розкривають стан німецької оркестрової культури означеного періоду.

Серед вказаних досліджень своєю фундаментальністю відзначається монографія А. Зоравської-Вітковської «Музика у дворі Августа II у Варшаві» (*Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*) [197]. Професор Варшавського університету, спираючись на велику кількість архівних матеріалів, глибоко і багатобічно висвітлює історію становлення та розвитку «Польської королівської капели» (*Königlich Pohnische Capelle*) Саксонського курфюрста і польського короля Августа II. Слід зазначити, що інструментальна капела, котра була створена в Дрездені в 1697 році, представляла собою мобільний колектив музикантів, які постійно супроводжували Августа II під час його подорожей із Дрездена у Варшаву. В польській столиці саксонський курфюрст щорічно проводив значну частину часу, і компактний оркестр вважався необхідним атрибутом придворного культурно-світського дозвілля.

Окремим сторінкам оркестрового виконавства Дрездена присвячена дисертація професорки Массачусетського університету М.А. Олеськієвіч [174], яка, розглядаючи дрезденський період творчості Й.Й. Кванца, котрий протягом більше двох десятиліть був музикантом «Польської королівської капели» та Дрезденського придворного оперного театру, досить скрупульозно вивчає склад і репертуарну політику оркестру.

Тематично з дослідженням М.А. Олеськієвіч перекликається публікація О. Ландманна [159]. В своїй статті німецький вчений вдається до компаративного аналізу оркестру Дрезденської придворної капели

(*Hofkapelle*), порівнюючи кількісний і якісний склад її інструментальних груп з найбільш відомими європейськими оркестрами. Це дає змогу розкрити вплив італійської, французької, німецької та чеської національних виконавських шкіл на формування змішаного оркестрового стилю.

Важливими в розкритті питань оркестрової культури Мангейму і славнозвісного оркестру курфюрста Пфальцського Карла Теодора, одного з найбільш авторитетних в Європі в другій половині XVIII ст., є наукові пошуки Е. Дж. Гансон [146], Б. Пелькер [177; 178] та Р. Вюрца [196]. «Раєм для музикантів», за висловом Б. Пелькер, стає Мангейм в 50-70-ті роки XVIII ст., куди прагнули потрапити кращі європейські музиканти.

Якщо Р. Вюрц зосереджує свою увагу на організаційних аспектах формування культурно-музичної інфраструктури пфальцської столиці [196], то Б. Пелькер [177; 178] більш детально розглядає різноманітні форми музичного життя Мангейму, соціальний статус оркестрантів та культурну політику Карла Теодора в цілому, яка на відміну від Берліна розвивалась на демократичних засадах без обмежень творчої свободи митця.

Оркестровій культурі Берліна присвячені наукові пошуки К. Хенцеля [148; 149], котрий намагається у своїх публікаціях розкрити основні принципи соціально-економічних та культурних реформ прусського короля і творчу атмосферу придворного оперного театру Фрідріха II.

Узагальнюючу характеристику історії розвитку оркестрів Берліна представляє в монографії «Берлін і музика. Два століття музичного життя міста. 1740-1940» (*Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt. 1740–1940*) О. Шренк [187], який досить поверхово висвітлює етапи творчого становлення берлінських оркестрів.

Значно глибше і змістовніше в цьому сенсі виглядають дослідження історії знаменитого ляйпцизького Гевандхауза, котрому присвячені монографії А.Дьорфеля (A. Dörffel) [131] та Х.-Й. Ньосельта (H.-J.Nösselt) [172]. Обидва автори, використовуючи різноманітні документальні джерела, дають детальну характеристику складу оркестрових груп різних періодів,

приводять розгорнутий список концертних програм із зазначенням точних дат їх виконання і солістів. Така чітка хронологія дозволяє отримати досить повну картину щодо репертуарної політики оркестрів, виконавців-солістів та диригентів, котрі досить часто відвідували Ляйпциг з гастрольними поїздками.

Висновки до першого розділу

Вивчення історіографії і сучасних досліджень німецького оркестрового мистецтва пізнього бароко і раннього класицизму дає можливість стверджувати, що вже в першій половині XVIII ст. Й. Матезон намагається сформулювати теоретичні засади оркестру як окремої виконавської одиниці. У тлумаченні сутності поняття «оркестр» він відштовхується не від античних визначень, а спирається на існуючі традиції колективного музикування, котрі існували в той час. В цьому сенсі внесок Й.Й. Кванца виглядає більш вагомим, йому як музиканту-мультиінструменталісту, керівнику оркестру, композитору вдалось більш повно і змістовно розкрити структуру оркестру, роль капельмейстера і концертмейстера в керівництві колективом, показати особливості специфіки оркестрового виконавства та надати практичні поради інструменталістам.

Джерела наративної історіографії XVIII-XIX ст., представлені лексиконами та історико-біографічними працями Й.Г. Вальтера, Ф.В. Марпурга, Е.Л. Гербера, Р. Айтнера, А. Кохута, К.А. Грензера та М. Фюрстенау дали змогу відтворити достатньо різноманітну картину історії становлення німецьких оркестрів і творчості відомих музикантів.

Аналіз сучасних досліджень німецької оркестрової культури доби бароко і раннього класицизму свідчить про відсутність комплексного підходу в наукових розвідках, котрі в значній мірі обмежуються лише одним регіоном, окремим оркестром або творчою особистістю, що не дає можливість всесторонньо розкрити процес розвитку оркестрового виконавства у площині міжрегіональних культурних взаємозв'язків. Німецькі князівства, не дивлячись

на свою відособленість і замкнутість, в більшості своїй підтримували іноді достатньо тісні родинні зв'язки. Важливою складовою їхнього культурного життя часто було музичне інструментальне, вокальне та оркестрове мистецтво. Тому об'єктивне і повноцінне розкриття всіх складних процесів, котрі проходили в німецькій музичній культурі в цілому і в оркестровому мистецтві зокрема, можливе лише за умови комплексного підходу з урахуванням всіх чинників. Саме фактор комплексності став визначальним у виборі теми дисертаційного дослідження і дозволив сформулювати основні напрямки наукових пошуків.

РОЗДІЛ 2. НІМЕЦЬКІ ОРКЕСТРОВІ КАПЕЛИ 1700-1780 рр. (САКСОНІЯ – ПРУССІЯ – ПФАЛЬЦ)

Процес формування німецької оркестрової культури 1700-1780-х років, на відміну від інших європейських країн, був обумовлений характерними особливостями державно-адміністративного і соціального устрою, котрий панував на німецькомовних землях. Визначальною серед них є відсутність у XVII – XVIII століттях єдиної цілісної унітарної держави, зокрема наявність близько трьохсот самостійних географічно-адміністративних утворень – князівств, королівств, герцогств, вільних міст та ін. Подібна роздрібненість негативно впливала на стан економічного, політичного і воєнного розвитку кожної міні-держави, але в той же час для музичного мистецтва мала окремі переваги.

Провідною серед них була, за словами Р. Вагнера, наявність навіть у відносно невеликих і скромних за своїм економічним рівнем князівствах та курфюрствах прекрасного оркестру, який знаходився на утримуванні практично кожного правителя [28, с. 53-54]. Традиційну любов німецьких бюргерів до колективного музикування і намагання більшості князів і курфюрстів мати хороший власний виконавський колектив слід розглядати як важливий фактор і рушійну силу, що визначили шляхи та особливості розвитку німецької оркестрової культури XVIII ст.

Початковий етап становлення колективного інструментального виконавства, що припадає на XV – XVI століття, був пов'язаний з діяльністю невеликих придворних капел, які переважно знаходилися на централізованому матеріальному забезпеченні поряд з іншими державними інституціями, утримання яких документально фіксувалося в щорічних фінансових звітах. Вони склалися зі співаків та органістів, які також, в разі потреби, грали на струнних і духових інструментах. Лише з кінця XVII століття кількість інструменталістів – скрипалів, гобоїстів, флейтистів та ін. в капелах окремих німецьких міні-держав починає збільшуватися. Запозичивши досвід

італійських і французьких виконавських колективів, вони згодом стали ядром майбутніх оркестрів, котрі спеціалізувалися на виконанні інструментальної музики. Саме в них відбувався інтенсивний розвиток німецького оркестрового музикування у XVIII ст.

Аналізуючи процес формування та еволюції німецької оркестрової культури першої половини і третьої чверті XVIII ст. необхідно виділити провідну лінію її динамічного і поступального розвитку. Оркестрове виконавство означеного періоду досягло найбільш яскравого розквіту в чотирьох ключових музично-культурних центрах, а саме – в Дрездені, Берліні, Мангеймі і Ляйпцизі. Такий порядок переліку міст відповідає хронологічній послідовності найважливіших культурно-мистецьких подій та дозволяє виділити головні етапи розвитку німецького оркестру першої половини і середини XVIII ст.

В Дрездені – культурній столиці Саксонії в першій половині XVIII ст., під час правління Августа II та його спадкоємця Августа III в центрі уваги правителів знаходилось мистецтво і, зокрема, музика. Постійні фінансові впливання на державному рівні обумовили можливість появи декількох інструментальних колективів, які відрізнялися високим рівнем виконавства завдяки запрошенням до їх складу кращих музикантів інших країн і активній гастрольній діяльності, котра сприяла росту професійної майстерності оркестрантів. Але розв'язана пруським королем Фрідріхом II Семирічна війна (1756-1763) стала непереборною перешкодою у динамічному становленні колективного виконавства в Саксонії, знівечивши всі численні надбання, котрі були досягнуті у попередні роки.

Розквіт інструментальної музики в Пруссії пов'язаний зі сходженням на трон в 1740 р. Фрідріха II, відомого своїми військовими перемогами та культурними звершеннями. Визначальними мистецькими подіями в житті Берліна стали відкриття оперного театру та залучення провідних європейських музикантів на службу до королівського двору. Здійснюючи загальну характеристику музичної культури Дрездена та Берліна, В.П. Качмарчик в своїй монографії зазначає: «Якщо музичне мистецтво Саксонії, досягнувши піку свого розвитку в першій половині XVIII ст., потім прийшло в повний

занепад через важкі випробування Семирічної війни (1756-1763 рр.), то розквіт культури Пруссії припадає на середину і третю чверть століття, повністю збігаючись зі сходженням на трон і правлінням короля-флейтиста Фрідріха II» [59, с. 43].

Кульмінацією розвитку німецької оркестрової культури XVIII ст. став період з 1750 по 1777 рр. – час, коли найбільш яскравого творчого розквіту досягає мангеймський оркестр, котрий своєю неперевершеною виконавською майстерністю завойовує загальноєвропейське визнання. Оркестром «генералів», які здатні виконати будь-яке творче завдання, називав мангеймських музикантів англійський музикознавець Ч. Бьорні, який мав щастя слухати їх гру під час відвідання пфальцської столиці у 1772 р., подорожуючи провідними європейськими культурно-мистецькими центрами [15, с. 49].

Оркестрове виконавство Ляйпцига в порівнянні з монаршими інструментальними капелами Дрездена, Берліна, Мангейма, не могло конкурувати з ними ні за складом виконавців, ні за якістю гри. Однак масштабна постать Й.С. Баха, з іменем якого пов'язані величезні досягнення не тільки в німецькій, але й у світовій музичній спадщині, відкрила нові горизонти для розвитку оркестрової культури міста. Його окрасою згодом стане знаменитий Гевандхауз, витоки формування якого безпосередньо пов'язані з традиціями світського музикування, котрі пропагував Великий кантор Ляйпцига.

За виключенням Ляйпцига, оркестрове мистецтво в Дрездені, Берліні та Мангеймі розвивалось за власною траєкторією творчого зростання, котра базувалась на устоях самостійної культурної політики, головними ідеологами якої виступали монарші двори зі своїми мистецькими уподобаннями [63, с. 70]. І курфюрст Саксонський Август II, і король Пруський Фрідріх II, як і курфюрст Пфальцський Карл Теодор, намагаючись залучити у свій оркестр і оперну трупу кращих європейських музикантів і співаків, по-різному бачили шлях розвитку власної придворної музики. Тому у відповідності до смаків та уподобань кожного монарха оркестр формувався із представників певних національних виконавських шкіл, які були носіями відповідних традицій і

культур. Якщо на розвиток музичного мистецтва Дрездена рішучий вплив мали Італія та Франція, а в багатонаціональному мангеймському оркестрі переважали чеські музиканти, то відродження музичної культури Берліна стало можливим завдяки німецьким інструменталістам та їх тісній співпраці з представниками чеської виконавської школи.

Розмаїття самобутніх творчих індивідуальностей з притаманним кожній із них власним виконавським почерком сприяло розвитку змішаного оркестрового стилю, в формуванні якого видатний німецький флейтист, композитор і педагог Й.Й. Кванц бачив особливу заслугу своїх співвітчизників. В трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» він писав: «Якщо зі стилів різних країн розумно вибрати найкраще, не переступаючи при цьому меж благопристойності, підсумком буде змішаний стиль, який з повною на те підставою можна назвати німецьким – не тільки тому, що німці перші до цього додумалися, але й тому, що вже протягом багатьох років ця манера з успіхом застосовується по всій Німеччині, не викликаючи несхвалення ні в Італії, ні у Франції, ні в будь-яких інших країнах» [179, с. 332].

Такий висновок керівник інструментальної капели Фрідріха II Й.Й. Кванц робить, спираючись на свій багаторічний практичний досвід і пройшовши всі ступені кар'єрного росту – від штаттпфейфера до вершин музикантської професії та загальноєвропейського визнання.

2.1. Оркестрове мистецтво Дрездена – традиції і новаторство

На початку XVIII ст. в культурному просторі Європи столиця Саксонії отримує новий потужний імпульс в своєму розвитку після вступу на престол Августа II (1670-1733), відомого ще як Август Сильний. Він виступає головним генератором і натхненником ідей реформування культурно-мистецького життя Дрездена. Зайнявши спочатку престол курфюрста Саксонії (1694), а пізніше, після прийняття католицизму, отримавши ще корону польського короля (1697), Август II намагається здійснити комплекс

політичних, економічних, воєнних і культурних реформ і вийти на створення династичної унії, яка дозволяла б наслідувати трон його спадкоємцям. Із амбітних планів Августа Сильного за весь період його правління (1696-1733) найбільших успіхів вдалось досягти переважно в розвитку культури саксонського двору. Саме за час його перебування на престолі була створена знаменита Дрезденська картинна галерея, побудований оперний театр, відкритий музей «Зелене склепіння» (*Grünes Gewölbe*) з найбагатшою колекцією коштовностей в Європі та започаткована діяльність інших мистецьких закладів.

Слід зазначити, що Дрезден здавна славився своїми міцними музичними традиціями. Центром культурного життя середньовічного міста був собор *Kreuzkirche* (Хрестова церква, див. мал. А. 2.1. Додаток А) – головний протестантський храм міста, який мав прекрасну акустику, що сприяла розкриттю чудових тембральних можливостей великого органа, встановленого у XV ст., а також виділявся хором хлопчиків, організованим ще у XIII ст.

Важливою подією культурного життя Дрездена стало заснування у 1548 р. саксонським курфюрстом Моріцем придворної капели (*Hofkapelle*), яка складалася з вокалістів та інструменталістів. Із нею була пов'язана творча діяльність багатьох відомих німецьких музикантів, серед яких важливе місце належить Генріху Шютцу (1585-1672), котрий очолював капелу на посаді композитора і придворного капельмейстера (*Hofkapellmeister*) протягом 1615-1672 рр. [192].

У XVII ст. в Дрездені активно розвивається музичний театр: італійські опери та французькі балети ставляться в палаці курфюрста, а потім і в спеціально побудованому «Комедійному будинку».

Друга половина XVII століття була ознаменована інтенсивним розвитком інструментальної культури. Вона пов'язана з формуванням відомої дрезденської скрипкової школи, представленій іменами Ф. Вестхофа, Й. П. Вестхофа, Й. Я. Вальтера, К. К. Дедекінда, Й. В. Форхейма, а також

активним розвитком органного мистецтва, уособленого М. Векманом, А. Крігером, В. Альбрічі [187].

Згодом дрезденські музиканти склали основу придворної капели саксонського курфюрста Августа II в період кінця XVII – першої половини XVIII ст. [176]. Визначальним моментом в реформуванні придворної капели Дрездена стає 1697 р., коли розширюється штат оркестру і суттєво збільшується його склад майже до трьох десятків осіб через різке зростання кількості скрипок та гобоїв. Однак з цього часу поза межі оркестру виводяться тромбони, і причина їх звільнення залишається невідомою.

Важливі зміни в організаційному і творчому плані в придворній капелі Августа II наступають після запрошення у 1709 р. концертмейстером відомого фламандського скрипаля і композитора Ж.-Б. Волюм'є (1670-1728) [159, с. 20]. Вихований на традиціях французької скрипкової і композиторської шкіл, він до кінця життя залишався палким прихильником французької манери виконання і намагався пропагувати свої погляди та переконання серед музикантів, з якими грав в оркестрі. Ще в Берліні, перебуваючи на службі на посаді концертмейстера в придворній капелі бранденбурзького курфюрста, Ж.-Б. Волюм'є створює для принца Фрідріха Вільгельма I ряд арій і танцювальних номерів в улюбленому ним французькому стилі, який вважав неперевершеним [198].

Поступивши на службу до саксонського двору, він продовжує наполегливо відстоювати свої позиції щодо вагомості переваг французького стилю над всіма іншими. Волюм'є, залишаючись послідовником великого французького реформатора Ж.-Б. Люллі, намагається створити оркестр за його зразком, внаслідок чого зосереджує увагу на досягненні «виражальної рівності виконання», характерної для французької оркестрової культури, а також суттєво підвищує оркестрову дисципліну і відповідальність музикантів за якість виконання оркестрових партій [186, с. 114].

Не менш важливим досягненням Ж.-Б. Волюм'є стала реорганізація оркестру, що знайшла відтворення в його укрупненні та розширенні

оркестрових груп. Чисельне збільшення скрипок, альтів, віолончелей, контрабасів, виключення корнетів, а також використання нових інструментів – валторн і поперечних флейт (траверсо) замість блокфлейт [192], сприяло збалансованості струнної і духової груп і відкривало можливості появи нових тембрових фарб та їх сполучень. Про якісні структурні зміни інструментального складу Дрезденської Великої капели і камерної музики (*Grosse Capell- und Cammer Musique*), які проходили з 1694 по 1756 рр., можна судити, спираючись на відомості німецького дослідника О. Ландманна (таблиця 2.1).

Найбільш рішучі та сміливі кроки Ж.-Б. Волюм'є були пов'язані з розширенням струнної групи, котра з шести осіб у 1697 р. зростає в 1709 р. до 13 музикантів і включає окрім скрипки всі струнно-смичкові інструменти, що активно використовувалися в дану епоху. Тому поряд з інструментами, які склали основу симфонічного оркестру доби класицизму (скрипка, альт, віолончель, контрабас), в партитурах присутні представники попереднього періоду – лютня, а після майже тридцятирічної перерви в 1745 р. вже постійно додається ще й віола да гамба. Зазначимо, що безпосередньо з іменем Ж.-Б. Волюм'є пов'язані не тільки початок реформування дрезденського придворного оркестру, але й вершина в розвитку дрезденської скрипкової школи – так звана «золота ера» в її історії [186, с. 114-115].

Впродовж 1717–1722 рр. в оркестрі Августа II разом працювали три видатні постаті європейського скрипкового мистецтва – Ж.-Б. Волюм'є, Ф.М. Вераччіні та Й.Г. Пізендель. Кожен з них гідно представляв свою національну школу: Волюм'є – французьку, Вераччіні – італійську, Пізендель – німецьку. Зрозуміло, що наявність в одному колективі таких видатних особистостей сприяла не тільки зросту професійної майстерності оркестру і, особливо, її струнної групи, але також була причиною гострої конкуренції між музикантами та їх прихильниками, що виникала на ґрунті творчого суперництва, а також іноді приводила до відкритого протистояння.

Таблиця 2.1.

Члени оркестру	Кількісний склад Дрезденської Великої капели і камерної музики (<i>Grosse Capell- und Cammer Musique</i>) з 1694 до 1756 рр. (крім співаків) ⁴										
	1694	1697	1709	1712-1716	1717	1719	1728	1733-1734	1745	1750	1756
капельмейстер	1	2	1	1	3	3	2	1	1	2	1
композитор	1	–	3	2	1	–	1	2	2+1	2+1	4
концертмейстер	3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
скрипки	–	5	1+2	5	6	8	6	9	13	15	18
альти	2	–	3+2	6	7	6	4	4	4	4	4
віолончелі	–	–	2	3	3	3	5	6	4	4	3
контрабаси	1	–	1	1	2	3	4+1	2	2	1	2
віола да гамба	–	–	–	(1)	–	2	–	–	1	1	1
лютні	–	1	2	2	2	2	2	1	1	1	–
чембало/орган	2	2	–	1	1	2	1	2	2	1	1
блокфлейти	–	–	–	2	1	–	–	–	–	–	–
поперечні флейти	–	–	2	2	2	1	1	3	3	2	3
гобої	–	5	2+2	4	4	4	5	6	6	5	5
корнети (цинки)	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
фаготи	1	3	2	2	2+(1)	3	3	4	5	5	6
валторни	–	–	2	2	2	2	2	2	2	3	3
труби+литаври	2+1	3+1	2+1	2+1	2+1	–	–	–	–	–	–
тромбони	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
інші	–	6	–	–	–	1	1	1	1	1	1
Загальна кількість музикантів	19	29	31	38	41	41	39	44	49	49	53

О. Ландманн порівнює ситуацію, котра склалась в оркестрі, з сумішшю води і масла, з яких ніколи не вдасться отримати однорідної маси [159, с. 23]. Для того, щоб об'єктивно розглянути суть внутрішніх протиріч оркестру Дрезденської придворної капели, необхідно проаналізувати приналежність

⁴ Таблиця 2.1. подається на основі відомостей О. Ландманна [159] та розрахунків В.П. Качмарчика [59].

також її рядових музикантів до певних національних виконавських шкіл. Німецький дослідник наводить статистичні дані щодо національного складу оркестрантів (Таблиця 2.2), однак не вдається до їх аналізу.

Таблиця 2.2

Члени оркестру відповідно до штатного розпису	Національний склад Дрезденської Великої капели (1709-1756 рр.)									
	Французькі музиканти					Італійські музиканти				
	1709	1717	1732	1745	1756	1709	1717	1732	1745	1756
капельмейстер композитор	–	–	1	–	–	1	1	–	–	–
концерт./скрип.	1/–	1/1	–/1	–/2	–/1	–	–/2	–/2	–/1	1/4
віолончелі	1	2	3	–	–	–	2	3	3	2
контрабаси	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–
лютні	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–
орган	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–
флейти	2	2(-1)	1	1	–	–	–	–	1	1
гобої	2	1	2	–	–	–	–	–	–	1
фаготи	1	1	1	–	–	–	–	–	–	–
Загальна кількість.	0;7	0;8	1;8	0;3	0;1	1;1	1;5	0;5	0;6	0;9

В інтернаціональному колективі Великої капели крім німецьких оркестрантів в різні періоди значне місце посідали виконавці з Франції та Італії. Якщо до 1732 р. в складі оркестру помітна перевага була на стороні французьких музикантів, то, починаючи з 1745 р. і до початку Семирічної війни, італійські виконавці в загальній кількості суттєво перевершували своїх колег.

При всій повазі та захопленні саксонського двору музикантами-іноземцями кількісний показник німецьких інструменталістів і капельмейстерів в оркестрі придворної капели був значно вищим (таблиця 2.3). До 1732 р. загальна чисельність виконавців німецького походження складала дві третини всього складу оркестру музикантів, а з 1745 р. цей показник ще більш підвищується – до 81% (таблиця 2.4), і такий рівень зберігався до початку війни с Пруссією.

Таблиця 2.3.

Національний склад оркестрантів Дрезденської Великої капели (1709-1756 рр.)					
Національна приналежність музикантів	1709	1717	1732	1745	1756
Французькі виконавці	0; 7	0; 8	1; 8	0; 3	0; 1
Італійські виконавці	1;1	1;5	0;5	0;6	0;9
Німецькі виконавці	3; 14	3; 20	2; 28	3+1; 33	4; 38
Загальна кількість.	4; 22	4; 33	3; 41	3+1; 42	4; 48

Таблиця 2.4.

Національний склад оркестрантів Дрезденської Великої капели (1709-1756 рр.) в процентному відношенні					
Національна приналежність музикантів	1709	1717	1732	1745	1756
Французькі виконавці	26,9 %	21,6 %	20,4 %	6,5 %	1,9 %
Італійські виконавці	7,7 %	16,2 %	11,4 %	13 %	17,3 %
Німецькі виконавці	65,4 %	62,1 %	68,2 %	80,5 %	80,8 %

Однак у творчому становленні оркестру в цілому і формуванні його виконавського стилю зокрема, німецьким музикантам, які представляли в колективі чисельну більшість, не належала провідна роль.

Визначення ключових напрямків розвитку культури і музичного мистецтва в саксонському дворі, художньо-стильової та репертуарної політики колективу було прерогативою курфюрста і його близького оточення. Ще до вступу на престол у 1687-1689 рр. Август Сильний здійснює подорож країнами Європи, під час якої майбутній монарх був вражений досягненнями в області мистецтва у Франції, Англії тощо. Найбільше захоплення в нього викликали розкіш і пишність Версальського королівського двору. Маючи намір зробити Дрезден не менш блискучим, саксонський курфюрст використовував величезні кошти на будівництво палаців і театрів, придбання творів мистецтва, запрошення кращих європейських музикантів у власну придворну капелу.

Фінансування, яке виділялося на утримання музикантів, співаків, артистів балету, акторів, художників та обслуговуючого персоналу музичної

капели, відрізнялося надмірною щедрістю. Наприклад, у 1719 році річний бюджет заробітної плати 185 осіб, котрі офіційно були зафіксовані в штаті мистецького цеху саксонського двору, становив 106 234 талерів [197, с. 55]. Як підкреслює польська дослідниця А. Зоравська-Вітковська, за тогочасними мірками це була фантастична сума витрат. Для прикладу вона наводить весь бюджет польського королівства, дохідна частина якого в 1716 р. становила 280 795 талерів, а всі витрати на заробітну платню всього королівського двору складала 106 566 талерів [197, с. 55]. Таке порівняння дає достатньо об'єктивну картину щодо обсягів матеріального забезпечення Дрезденської придворної капели в розрізі інших статей видаткової частини бюджету.

Слід відзначити, що вказана сума витрат призначалась лише артистам придворної капели, в склад якої не входили музиканти і актори інших музичних і театральних колективів саксонського двору. Серед них були протестантська (1697), а пізніше католицька (1707) капели, французький театр комедії і танцю, заснований в 1708 р., італійський театр комедії (1716), італійський оперний театр (1717-1720), оркестр трубачів та литавристів⁵ (1707), оркестр волинщиків (до 1729) та роговий ансамбль мисливської музики (*Jagdpipeifer*) [197, с. 54].

Безумовно, таке щедре фінансування Августом II музично-театральних інституцій скоро дозволили Дрездену зайняти почесне місце серед європейських культурних центрів. «Країна мистецтва», «колиска мистецтва і науки», «Флоренція на Ельбі», «другий Париж» – такі епітети лунали із вуст сучасників в адрес Саксонії та її столиці і швидко поширювалися Європою, приваблюючи до них видатних діячів мистецтва і простих музикантів [133, с. 205].

Вибудовуючи контури «мистецького арсеналу» столиці за зразками Версалю, Август Сильний намагається оформити у відповідному стилі і музичне оздоблення своєї розкішної резиденції. Персона француза Ж.-Б. Волюм'є в ролі концертмейстера в даному випадку виглядає зовсім

⁵ В списку придворного календаря 1731 р. значаться 12 трубачів та 2 литавристи [150, с. 84].

природньо і логічно вписується в інтер'єр королівських музичних апартаментів. Довіряючи оркестр досвідченому музикантові, який досяг вагомих результатів на ниві пропагування здобутків французької школи в сусідній Пруссії, придворні адміністратори⁶ були впевнені в незмінності художньо-творчого курсу Волюм'є, котрий був до вподоби правителю.

В даний час невідомі прямі докази безпосереднього втручання курфюрста в роботу творчих колективів, як це, наприклад, дозволяв собі робити прусський монарх Фрідріх II. Підтвердженням тому можна вважати і «демократичні творчі дискусії», які були основною причиною виникнення конфліктних ситуацій між представниками двох протидіючих шкіл – французької та італійської.

Скоріше за все, у вирішенні художніх питань Ж.-Б. Волюм'є залишався самостійним, однак не міг не враховувати результати тих дискусій, котрі точилися між музикантами. На наш погляд, саме вони стали відправним пунктом у поступовій еволюції художньо-творчих смаків музиканта і підштовхнули його до пошуку компромісних рішень. Шлях від палкого поборника традицій французької скрипкової і оркестрової школи до новатора, який на практиці втілював передові ідеї змішаного стилю, цілком логічно вписується в портрет творчої індивідуальності майстра, котрий не залишається осторонь прогресивних процесів, пов'язаних як з розвитком інструментального складу оркестру, так і оркестрових стилів в цілому.

Однак, які б конфліктні події ми не знаходили в літописі Дрезденської придворної капели, безперечним залишається надзвичайно високий рівень виконавської майстерності оркестру і видатна роль новатора Ж.-Б. Волюм'є.

Й.Й. Кванц у своїй «Автобіографії», описуючи свої враження від гри дрезденських музикантів під орудою французького маестро, авторитетно

⁶ Одним із структурних підрозділів, який опікувався адмініструванням і фінансуванням мистецьких закладів саксонського двору, була Генеральна акцизна каса, через яку здійснювались всі виплати. До 1728 р. її очолював граф Х.Г. фон Вацдорф (*Ch.H. von Watzdorf*). В 1712 р. для більш чіткої та цілеспрямованої роботи з організації культурного дозвілля Августа Сильного і його придворних був створений «кабінет директора королівських розваг» (*directeur des plaisirs du Roi*) [197, с. 55]. Його завданням було планування всіх культурних заходів, пов'язаних із подорожжуванням та візитами Саксонського курфюрста та Польського короля, котрі часто продовжувались місяцями.

заявляє, що йому ніколи не доводилось слухати кращого оркестру, чим у Волюм'є [181, с. 207]. Похвала із вуст такого шанованого музиканта, яким вважався керівник оркестру камерної музики прусського короля Фрідріха II, видається найбільш об'єктивною оцінкою високого рівня виконавської майстерності саксонських колег і великих заслуг їх керівника. Видатним досягненням Ж.-Б. Волюм'є, на думку Й.Й. Кванца, було впровадження ним змішаного стилю у виконавську оркестрову практику німецьких музичних колективів.

Подібну оцінку ролі французького концертмейстера у формуванні власного почерку саксонського оркестру дає не менш знаний музикант Й.А. Хіллер (*J.A. Hiller*), який стояв у витоків формування лейпцизького «Гевандхаузу». Він пише: «...уже Волюм'є заклав міцний ґрунт в основу дрезденського оркестру, <...> що відомо тим знавцям, котрі мали нагоду його слухати. А так як хороші звички, якщо вони один раз твердо вкоренились, не так легко знову зникають, то не потрібно дивуватись, якщо дотепер ще збереглись міцність, рівність, виразність звучання та інші кращі якості у виконанні дрезденського оркестру» [150, с. 87].

Прогресивні новаторські ідеї Ж.-Б. Волюм'є визрівали не тільки в надрах оркестрових дискусій, значний вплив на формування виконавського стилю оркестру мала і зміна художніх смаків придворної знаті. В Дрездені вона настає у 1714–1717 роках після подорожей наступника престолу, принца Августа III у європейські столиці. Майбутній спадкоємець переконав свого батька в необхідності посилення придворної капели не тільки італійськими вокалістами, а й інструменталістами. Це надало можливість виконувати сучасну італійську музику, яка потребувала більшу кількість оркестрантів внаслідок розширення репертуару.

Зазначимо, що традиції італійської скрипкової школи в придворному оркестрі Августа II окрім скрипаля італійського походження Ф.М. Вераччіні підтримував і німецький музикант Й.Г. Пізендель, однак його погляди щодо розвитку виконавського стилю оркестрової гри не будувались на домінуванні

тільки італійської манери. Учень Дж. Тореллі, який отримав фундаментальні знання і навчився мистецтву гри на інструменті у знаменитого віртуоза, Пізендель не обмежувався скрипкою, а студіював вокальну школу *bel canto* у не менш відомих італійських співаків. Це дало йому змогу досягти надзвичайної виразності і співучості у виконанні повільних частин циклічних композицій. Неповторність його виконавської манери відкрила Й.Й. Кванцу розуміння того, що справжній митець може проявити себе саме в інтерпретації *Adagio*, «... продемонструвавши слухачам і любителям свою майстерність, і завоювати їх симпатії до своєї персони» [179, с. 136].

Переваги італійського стилю гри, на який спирались Ф.-М. Вераччіні, Й.Г. Пізендель та інші представники оркестру, полягали в обов'язковій імпровізаційності, яка передбачалась при виконанні *Adagio*. Й.Й. Кванц, пояснюючи відмінності його інтерпретації у французькому та італійському стилях, звертає увагу на принципово різний підхід до розшифрування і використання прикрас (манер) та застосування навичок імпровізації, котрі представляли для музикантів найбільші труднощі.

Французький стиль гри повільних частин, зазначає він, передбачав використання тільки основних прикрас (*wesentliche Manieren*) – форшлагів, коротких і довгих трелей, мордентів, групетто, батманів та ін. [179, с. 136].

Італійський же стиль виконання *Adagio* був значно складнішим, він включав, окрім основних манер, ще довільні прикраси (*willkührliche Auszierung*) (приклад 2.1). Тому виконавець повинен був знати не тільки «... як вірно розставити невеликі мелізми і достойно їх зіграти», але й володіти мистецтвом імпровізації [179, с. 137]. Освоєння навичок вільного варіювання, на думку німецького флейтиста, вимагало більш глибоких теоретичних знань з гармонії, генерал-баса, композиції та уміння використовувати їх на практиці.

В своїх рекомендаціях інструменталістам він пропонує спочатку опановувати основні види прикрас і правила їх використання, тобто французький стиль, а лише після цього, попередньо поглибивши свої знання з теорії музики та композиції, приступати до освоєння італійського стилю [44].



Приклад 2.1. Варіант вільного варіювання із «Досвіду...» Й.Й. Кванца
(верхній голос – основна тема, другий – варіант варіацій)

Суттєві відмінності між французьким і італійським стилем Й.Й. Кванца описує у своєму трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті», зміст якого виходить за рамки заявленої теми, хоча й був адресований в першу чергу виконавцям-флейтистам. Однак, якщо в сольному виконавстві імпровізаційність, як характерна особливість італійського стилю, при певній підготовці цілком досяжна, то представити собі вільне варіювання оркестру неможливо. Тому в даному випадку мова може йти тільки про специфічні особливості виконання основних прикрас, тобто мелізмів. Саме тут ми знаходимо окремі елементи змішаного стилю.

Німецький флейтист не тільки вдається до характеристики відмінностей італійської та французької манери виконання трелей та форшлагів, а пропонує найбільш прийнятні варіанти їх використання. Так, описуючи різновиди трелей, які слід застосовувати, він рекомендує повністю відмовитись від терцових трелей (тремоло), котрі «...залишаються до сьогоднішнього дня поширеними і улюбленими для деяких італійських скрипалів та гобоїстів», а використовувати в співі та грі на інструменті «...трель, яка не повинна перевищувати інтервал у велику чи малу секунду, в залежності від тональності і висоти ноти, на якій вона грається» [179, с. 84]. Наведені пояснення цілком відповідають виконавській традиції, характерній для німецьких музикантів.

Прикладом змішаного італійсько-французького стилю також можна вважати використання форшлагів. Автором пропонується застосовувати поширений серед італійців вид форшлагу абцуг⁷, про технологію виконання якого він пише: «Форшлаг потрібно виконувати м'якою атакою язика; якщо дозволяє тривалість, ноту форшлага взяти голосніше, а наступний за ним звук потрібно грати легато і трохи тихіше форшлага» [179, с. 78].

Французьку манеру виконання Кванц вважав за доцільне використовувати в прохідних форшлагах (приклад 2.2) і пропонував в даному випадку безпосередньо ноту форшлага грати за рахунок тривалості попереднього звуку (приклад 2.3).



Приклад 2.2



Приклад 2.3

Важливою подією в розвитку музичного мистецтва Саксонії, котра згодом суттєво вплинула на «італізацію» смаків придворної еліти, стало завершення у 1719 році будівництва придворного оперного театру, який отримав назву «Великий оперний будинок» (*Großes Opernhaus*) – одного з найбільших в Європі. Його відкриття було приурочено до проведення урочистостей з нагоди одруження наслідного принца Саксонії Фрідріха Августа з австрійською принцесою Марією Жозефіною, дочкою імператора Йосипа I. Церемонія одруження відбулася 20 серпня 1719 р. у Відні, після чого святкування продовжилося в Дрездені і тривало кілька тижнів [198].

Будова театру вражала своїми масштабами, зал вмщував до 2000 осіб, на сцені з надзвичайною розкішшю ставилися італійські опери, відповідно до традицій того часу і смаків представників монаршого двору, які надавали перевагу модному італійському стилю. Уяву про велич внутрішнього убрання

⁷ Абцуг (нім. *Abzug*) – дослівно – відхід, спуск.

театру можна отримати з малюнка, виконаного придворним живописцем Августа II Генріхом Христофом Фелінгом (1654 – 1725) під час прем'єри опери «Теофан» А. Лотті, яка відбулася 13 вересня 1719 р. і була частиною весільних урочистостей наслідного принца (див. мал. А. 2.2. Додаток А).

Для створення музики оперних вистав у Дрезден запрошувалися найвідоміші композитори, що завоювали європейську славу – А. Лотті, Й. Д. Хайніхен, Й. А. Хассе та ін. На сцені співали кращі італійські вокалісти М. Саккола, М. Дурастанті, В. Тезі-Трамонтіні, С. Стелла, Ф. Бернарді (Сенезіо), Ф. Бордоні.

Свого розквіту театр досяг після приїзду в Дрезден відомого німецького композитора Йоганна Адольфа Хассе та його дружини, прекрасної італійської оперної співачки Фаустини Бордоні, запрошених до саксонського двору в 1731 році. З того часу в оперній трупі практично припинилися конфлікти провідних виконавців, один з яких, між італійським співаком Ф. Бернарді (Сенезіо) та капельмейстером Й.Д. Хайніхеном, пригадує у своїй автобіографії Й. Й. Кванц [181, с. 214].

Поява Й. А. Хассе у Дрездені була ознаменована постановкою його нової опери «Клеофід» 13 вересня 1731 року, яка мала значний успіх [171, с. 274]. Надалі на сцені Дрезденської опери відбулися постановки багатьох інших опер композитора, спеціально написаних для цього театру – «Армініо» (1745), «Демофонт» (1748), «Олімпіада» (1756) та ін. Провідні партії в цих та інших виставах з великим успіхом співала Ф. Бордоні [192].

З приїздом Й. А. Хассе, в саксонській придворній капелі починається активний процес структурних перетворень і творчих пошуків. Авторитетний концертмейстер Й.Г. Пізендель, якому разом з Волюм'є довгий час доводилось шукати компромісні рішення в питаннях формування художньо-стильових напрямків розвитку оркестру, достатньо швидко знаходить спільну мову з Й. А. Хассе. Сприяло цьому не тільки італійське «минуле» двох музикантів, але й близькість їх музично-естетичних поглядів та готовність знаходити взаєморозуміння.

Слід зазначити, що у відносинах капельмейстера з концертмейстером конфліктність стосунків була достатньо поширеним явищем. Однією з причин могла стати система подвійного диригування оркестром, котра існувала в німецьких оркестрах XVIII століття. При одночасному управлінні багаточисельним колективом музикантів двома керівниками найважче було досягти однорідності артикуляції і темпо-ритмічної злагодженості оркестрового виконання. Пізендель ще до приходу Й. А. Хассе досяг «дивовижної акуратності виконання дрезденського оркестру, де здавалося, начебто рівномірний рух рук скрипалів здійснюється прихованим механізмом» [186, с. 116]. Його стосунки з Й. А. Хассе уже з самого початку відзначалися повним взаєморозумінням і прагненням до творчої співпраці. Як зазначав один із засновників лейпцизького Гевандхаузу Й.А. Хіллер, «ніяку оперу Хассе не писав, попередньо не порадившись з концертмейстером відносно штрихів і ведення смичка. Пізендель завжди уважно переглядав партії скрипок і ретельно виставляв штрихи і смичок <...> ніколи ніхто із них не соромився звертатися за допомогою один до одного, між ними завжди були дружні відносини» [150, с. 87].

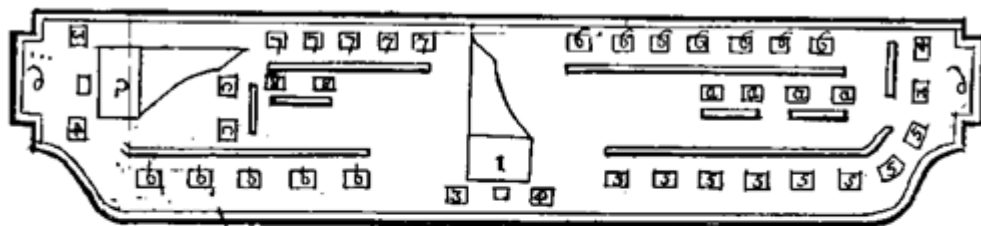
Й.А. Хассе і Й.Г. Пізендель намагаються розширити склад оркестру, враховуючи традиції жанру італійської монументальної опери-*seria* і акустичні особливості великої театральної споруди. Як свідчить О. Ландманн (див. табл. 2.1) , кількісний склад учасників інструментальної капели Дрезденської опери протягом 1719–1756 років варіювався, при цьому зміни стосувалися переважно збільшення кількості виконавців на мелодичних інструментах (*Melodieninstrumenten*) – скрипалів, флейтистів, гобоїстів, а також фготистів з групи *basso continuo* [159, с. 21].

У колективі проходить поступова переорієнтація виконавців з мультиінструментальної практики на вузьку спеціалізацію, котра почалась ще до приходу Й. А. Хассе. Підтвердження цьому ми знаходимо у Й.Й. Кванца, котрий в «Автобіографії» зазначає, що після вступу флейтистом до придворної капели він «...повністю залишив гобой, так як його амбушур абсолютно

суперечить флейті» [181, с. 246]. До цього Кванц був одночасно гобоїстом і, при необхідності, флейтистом невеликого оркестру Польської капели саксонського курфюрста.

Достатньо повну уяву про склад оркестру Й. А. Хассе можна отримати із іконографічних джерел та персональних списків членів придворної капели. Збереглися схеми розсадки музикантів часів капельмейстерства Й. А. Хассе (мал. 2.1, 2.2) та картина оперної вистави, на якій художник зобразив музикантів оркестру (мал. А. 2.3. Додаток А), за котрими можна уточнити інструментальний склад та кількість учасників оркестру Дрезденської придворної опери. Остання також дає важливу інформацію про місце розташування оркестру в театрі, який в той час розміщувався в спеціальному поглибленні перед сценою

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Dresda.



Platea.

Spiegazione delle Cifre.

- | | |
|--------------------|---|
| 1. Primo Cembalo | 4. Controbassi |
| 2. Secondo Cembalo | 5. Primi Violini |
| 3. Violoncelli | 6. Secondi Violini, col dorso rivolto verso il Palco. |
| 7. Oboe | b. Fagotti |
| 8. Viole | c. Corni da Caccia |
| 9. Viole | d. Una tribuna da ciaschedun lato, per le Trombe, ed i Timpani. |

I

Мал. 2.1. Схема розміщення музикантів оркестру Дрезденської опери (1754 р.)

Відповідно до схеми, кількість музикантів оркестру Дрезденської придворної опери дорівнювала 45 особам, а до складу оркестру входили наступні інструменти:

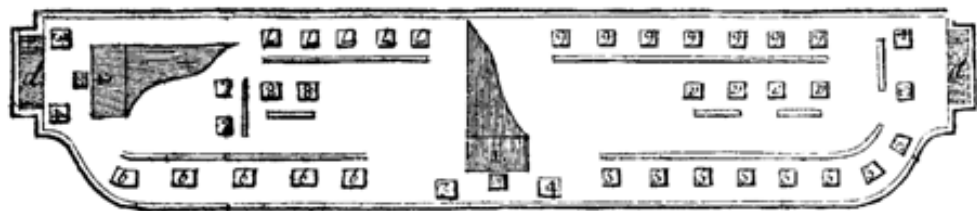
- два клавесини (*primo cembalo* – на малюнку під № 1, і *secondo cembalo*, № 2); перший знаходився в центрі, другий – у лівій частині оркестрового заглиблення, обидва інструменти були повернуті під кутом 90° один до одного, а капельмейстер за першим клавесином мав можливість спостерігати за діями артистів на сцені;
- три віолончелі (*violoncelli*, № 3) і три контрабаси (*contrabassi*, № 4); дві пари інструментів розташовувалися по обидві сторони від кожного з клавесинів, утворюючи разом із ними дві групи *basso continuo*; третя пара інструментів знаходилась у правому куті оркестру разом з іншими інструментами струнної групи;
- праворуч від капельмейстера розташовувались практично всі струнні інструменти: в першій лінії перебували вісім перших скрипок (*primi violini*, № 5), у третій лінії – сім других скрипок (*secondi violini*, № 6), поміж ними – чотири альти (*viola*, а);
- ліворуч від капельмейстера, між двома клавесинами знаходилися духові інструменти: в першому ряді – п'ять фаготів (*fagotti*, б), у третьому – п'ять гобоїв (*oboe*, № 7), поміж ними – два альти (*viola*, № 8) і дві валторни (*corni da caccia*, с);
- у лівому і правому кутах, за парами низьких струнних групи *basso continuo* розміщувалися дві труби і литаври (*trombe*, *timpani*, д). Трубачі і барабанщики (литавристи) адміністративно були відділеними від музикантів придворної капели і за статусом належали до військового персоналу або конюшні. Їх запрошували в оркестр, якщо ці інструменти застосовувались у виставі, тому на схемі для них не відведено спеціальних місць за пультом.

Слід зазначити, що на даній схемі не вказані флейти. Їх відсутність важко пояснити, якщо порівнювати з більш раннім планом розміщення музикантів Дрезденської придворної опери (1732 р.) (мал. 2.2). Зображення 1732 р. і 1754 р. практично ідентичні, і на першому, і на другому малюнках

абсолютно однакова схема розміщення музикантів. Різниця існує лише в підписах, із яких можна встановити, що замість флейт на їх попередньому місці знаходяться альти.

Розташування пультів свідчить про те, що музиканти першого і третього рядів, а також лівої і правої частини оркестрової ями були повернуті обличчям один до одного. Це дозволяло їм знаходитися в постійному контакті і координувати сумісну гру не лише за допомогою вказівок капельмейстера.

*Distribution de l'Orchestre de l'Opera de Dresde,
Fig. 1. Dirigé par le S.^r Hasse.*



Renvois des Chiffres.

1. *Clavecin du Maître de Chapelle.*
2. *Clavecin d'accompagnement.*
3. *Violoncelles.*
4. *Contre-basses.*
5. *Premiers Violons.*
6. *Seconds Violons, ayant le dos
tourne vers le Theatre.*
7. *Haubois, de même.*
8. *Flûtes, de même.*
- a. *Taillies, de même.*
- b. *Bassons.*
- c. *Cors de Chasse.*
- d. *Une Tribune de Chaque côté pour les
Timballas et Trompettes.*

Мал. 2.2. Схема розміщення музикантів оркестру Дрезденської опери
(1732 р.)

Додаткову цікаву інформацію про склад оркестру Дрезденського придворного оперного театру містять персональні списки оркестрантів, які

збереглися в окремих джерелах. В придворному календарі за 1731 рік (мал. А. 2.4. Додаток А) вказано не лише кількість музикантів, котрі були на службі у Саксонського курфюрста і Польського короля, але й хто з виконавців в якому з колективів грав.

Згідно переліку, склад оперного оркестру налічував 34 виконавці і порівняно зі схемою розсадки 1732 р. (мал. 2.2) був значно меншим. Причина такої розбіжності достеменно невідома. Можна лише припустити, що на схемах відображено оптимальний склад оркестру, який передбачався штатним розписом королівських адміністраторів. В реальності кількість музикантів могла змінюватись, і більш достовірним джерелом інформації слід вважати не схеми розміщення виконавців, а безпосередньо персональні списки оркестрантів, які знаходяться в придворних календарях або зарплатних відомостях. Саме вони відображають фактичну кількість музикантів оркестру.

Наведена схема (мал. 2.1) в цілому відповідає оркестровому складу оперних партитур, спеціально написаних для Дрезденської сцени придворними капельмейстерами саксонських курфюрстів, передусім самим Й. А. Хассе. Однак, кількість інструменталістів в кожній партитурі не була незмінною і варіювалась в залежності від бажань композитора, який самостійно визначався зі складом оркестру відповідно до конкретних художніх завдань або будь-яких інших обставин.

Головна функція оркестру, який брав участь у виставах Дрезденської опери, полягала в інструментальному супроводі різноманітних оперних номерів – сольних арій, вокальних ансамблів, хорових сцен, у яких інструменталістам відводилася важлива, але другорядна роль. Оркестру також доручалося виконання самостійних інструментальних номерів – оперних увертюр, інтермедій, музики до балетних сцен тощо, і в цьому полягала ще одна його функція. Саме в таких номерах музиканти оперного оркестру мали можливість продемонструвати мистецтво добре злагодженої оркестрової гри. В партіях оркестру, який супроводжував оперні вистави, сформувалися специфічні виконавські засоби – виразні мелодичні інтонації, типові

гармонічні послідовності, жанрові ритмічні формули, темброві барви, принципи формотворення тощо [63]. Однак оркестр ще не відігравав значної ролі у композиції та драматургії оперної вистави (зав'язка дії, хвилі її розвитку, кульмінація, розв'язка) і в характеристиці сторін драматичного конфлікту, оскільки це не передбачалося естетикою італійської опери-*seria*, яку за номерну структуру, відсутність дії і панування солістів над оркестром називали «концертом в костюмах».

В одному з листів до лібретиста П. Метастазіо (від 20 жовтня 1749 р.) Й. А. Хассе висловив своє бачення ролі оркестру в оперних театрах. Він писав, що коротка Симфонія (увертюра. – *В. Г.*) потрібна для того, щоб консул і сенатори (Й. Хассе пише про дійових осіб опери “*Attilio Regolo*”, створеної за лібрето П. Метастазіо і поставленої на сцені Дрезденської опери у 1750 р.) мали час зайняти свої місця, що інструменти оркестру мають передбачати вихід Регула (головного героя опери “*Attilio Regolo*”), допомагати йому, а не лише підтримувати, доки він сидить, що для супроводу речитативу недоцільно застосовувати скрипки, тому деякі сцени краще позбавити оркестрового супроводу⁸. Усе це свідчить про диференційований підхід капельмейстера до ролі і функцій оркестру, який супроводжував вистави на сцені Дрезденської придворної опери.

При відсутності диригента в сучасному розумінні цього слова, значення посади капельмейстера, який був наділений кількома функціями, важко переоцінити. Він одночасно керував оркестром і часто виконував партію чембало, особливо в речитативах, де через практичну неможливість досягнення точності виконання акордів супроводу оркестром капельмейстер здебільшого брав на себе всі функції акомпанементу.

Підтвердженням цього є партитури музично-театральних вистав, в яких рідко зустрічається оркестровий супровід речитативу. Все більше сучасних дослідників сходяться в тому, що у виконанні речитативів капельмейстер

⁸ Krellmann H.P., Levi E. Johann Adolf [Adolph] Hasse / H.P. Krellmann, E. Levi //The New Grove Dictionary of Music and Musicians [192].

вдавався до вільної імпровізації на клавирі, значно рідше ця функція доручалась теорбісту [150, с. 93].

Високий виконавський рівень музикантів Дрезденської придворної капели, представленої іменами Й.Г. Пізенделя, Ж.-Б. Волюм'є, Ф.М. Вераччіні, Й.Й. Кванца та ін., підтверджується багатьма документальними матеріалами [156; 161; 176]. Своєю майстерністю славились також видатний гобоїст XVIII століття А. Безоцці, валторніст і винахідник нових різновидів конструкцій інструмента А. Гампель [12], контрабасист і композитор Я.Д. Зеленка та багато інших. Всі вони були визнаними виконавцями-солістами і могли бути взірцем і окрасою для оркестрів Парижа, Лондона та інших європейських столиць.

В трактаті Й.Й. Кванца зроблена чітка диференціація оркестрантів на солістів-концертантів (камерних музикантів) і виконавців-акомпаніаторів (ріпієністів⁹), яким присвячена ціла глава¹⁰.

Сутність поняття «камерний скрипаль», «камерний лютніст», «камерний гобоїст» трактується як посада не лише з більш високою заробітною платнею, але й винятковим положенням, соціальним статусом і особливою відповідальністю музиканта за якість виконання [159, с. 28]. Виконавська діяльність солістів була значно більш насиченою в порівнянні з ріпієністами і включала напружений графік сольних і ансамблевих виступів [126]. Про це свідчить і велика кількість інструментальних концертів та ансамблів для різних інструментів Й.Й. Кванца, Й.Г. Пізенделя, Й.А. Хассе та інших виконавців-композиторів, котрі збереглися і знаходяться в архівах та бібліотеках Дрездена [129; 202].

Зазначимо, що в Дрезденській капелі склалася достатньо чітка класифікація рангів професійного рівня оркестрантів. В уже згадуваному календарі Саксонського двору 1731 р. (мал. А. 2.4. Додаток А) значаться три

⁹ У словнику Гроуа сутність функцій музиканта-ріпієніста пояснюється наступним чином: «Термін “*ripieno*” позначає оркестрового виконавця, який не є провідним виконавцем або солістом» [192].

¹⁰ В трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» музикантам-ріпієністам присвячена XVII глава [179].

виконавці, які мали статус камерного музиканта, тобто соліста. В таблиці рангів П. Гебенштрайт, гобоїст Ф. ле Річ та лютніст С.Л. Вайс поміщені зразу після концертмейстера Й.Г. Пізенделя та композитора і органіста Х. Петцольда. В списку не вказана спеціалізація П. Гебенштрайта, тому важко встановити, на якому інструменті він грав.

Значно менша кількість камерних виконавців (солістів) в складі Дрезденської придворної капели спостерігається у 1756 р. (мал. А. 2.5. Додаток А), в списках якої знаходимо прізвище лише одного камер-скрипаля Ф. Каттанка. Концертмейстером на той час продовжував залишатись ветеран колективу Й.Г. Пізендель, а головним капельмейстером (*Ober-Kapellmeister*) був Й.А. Хассе. Також в штаті значився віце-капельмейстер, місце якого тоді було вакантним. Аналіз придворних календарів 1731 та 1756 рр. дозволяє зробити висновок, що посада камерного музиканта відносилась до верхніх позицій оркестрової ієрархії, і кількість штатних одиниць даної категорії була достатньо обмеженою.

Високий рівень виконавської техніки дрезденських музикантів підтверджують чисельні вислови багатьох сучасників, серед яких на особливу увагу заслуговує оцінка їх майстерності Й.С. Бахом. «Чудовою і відмінною» називає він гру оркестрантів придворної капели Саксонського курфюрста [48, с. 130], і цей вираз можна вважати найвищою нагородою, котра рідко звучала із вуст геніального композитора.

Оркестр придворної капели Саксонії в першій половині XVIII ст. не випадково набув європейської слави та визнання. Розвиваючись під патронатом Августа II Сильного та його спадкоємця Августа III, укомплектований кращими італійськими, французькими та німецькими музикантами і керований талановитими капельмейстерами, оркестр стає творчою лабораторією формування нового виконавського стилю. Збагатившись кращими досягненнями італійської та французької інструментальних шкіл і продовжуючи традиції німецької оркестрової

культури, Дрезденська придворна капела відкриває шлях до створення нових стандартів загальноєвропейського оркестрового виконавства.

2.2. Оркестрова культура Берліна часів правління Фрідріха II

Музичне життя столиці Пруссії Берліна у другій третині XVIII ст. відзначалося високим рівнем оркестрової культури. Це не було випадковим: надзвичайну схильність до інструментальної гри виявляв прусський король Фрідріх II (Великий). На відміну від саксонських монархів – музичних аматорів, Фрідріх вважався достатньо професійним музикантом-флейтистом і опікувався станом музичної культури не лише традиційно для проведення придворних церемоній і розваг членів королівської родини, а й для задоволення власних музично-виконавських потреб. Зацікавленість флейтовим виконавством проявилася у Фрідріха ще в юні роки, однак прихильність до музики не віталася його батьком, королем Фрідріхом Вільгельмом I. До своєї коронації у 1740 році, Фрідріх був змушений займатися грою на флейті таємно від батька [184, с. 42]. Також напівлегально він організував свою першу інструментальну капелу, в якій зайняв місце флейтиста (іншим флейтистом цієї капели був Й. Й. Кванц, якого наслідний принц запросив до себе з Дрездена). У статусі монарха Фрідріх II у короткий термін здійснив усі свої нереалізовані плани з організації придворного музичного життя у столиці Пруссії, виявивши при цьому досконале знання специфіки музичного виконавства. Так, за його наказом у королівському палаці в Берліні і резиденції Сан-Суссі в Потсдамі були побудовані великі концертні зали для оркестрової гри (мал. А. 2.6. Додаток А), зі спеціальними приміщеннями для репетицій музикантів і кімнатами для зберігання музичних інструментів.

Упродовж кількох десятиліть, практично до кінця свого життя Фрідріх II мав пряме відношення до інструментального виконавства: брав уроки флейтової гри у Й. Й. Кванца, щоденно займався на інструменті, виступав з концертами як соліст, грав у дуеті з клавесиністом Ф.Е. Бахом, писав твори для

флейти. Саме завдяки глибокій обізнаності вінченосної особи у реальному стані музичного життя та його щирій зацікавленості в розвитку виконавського мистецтва придворна оркестрова культура Пруського королівства була піднесена на надзвичайну висоту.

Витоки цієї культури мали дрезденський слід і були безпосередньо пов'язані з музичним життям столиці сусідньої Саксонії. У 1728 році Фрідріх, тоді ще кронпринц прусського престолу, відвідав дрезденську резиденцію Саксонського курфюрста Августа II. Його надзвичайно вразили і виконавський рівень музикантів придворної капели, розкішність Дрезденської придворної опери і помпезний стиль італійських оперних вистав. За прикладом саксонського курфюрста, Фрідріх ще до вступу на престол запросив до себе кількох відомих музикантів – Й.Й. Кванца, братів К.Г. та Й. Г. Граунів, братів Ф. і Й. Г. Бендів, Г. Кцарта та ін., і сформував з них першу власну інструментальну капелу. Репетиції і концертні виступи проводилися в резиденціях майбутнього короля – спочатку в Руппині (з 1732 р.), потім в Рейнсберзі (з 1736 р.). За кількістю інструменталістів це був камерний колектив, подібний до Польської капели Августа II: руппинський оркестр складався з 11 музикантів, в Рейнсберзі він збільшився до 16 учасників [59, с. 83]. Таку кількість музикантів Фрідріх вважав достатньою для власних сольних виступів. Розширення складу оркестру було ускладнено, перш за все, через фінансові труднощі, так як всі запрошені музиканти утримувались на власні кошти кронпринца і таємно від батька – Фрідріха Вільгельма I. В цьому молодому спадкоємцю престолу допомагала сестра, котра підтримувала його музичні заняття і часто надавала кошти для погашення боргів [184, с. 42]

Після коронації Фрідріх II запрошує всіх рейнсберзьких музикантів в Берлін, де вони складають основу Придворної інструментальної капели і оркестру новозбудованої Королівської опери.

Цілком задоволений професійним рівнем виконавців свого оркестру, кронпринц обурювався взаємними стосунками між музикантами, про що неодноразово висловлювався у своїх листах. Так, у листі до сестри

Вільгельміні від 10 грудня 1737 року Фрідріх зазначає: «Пани музиканти примхливі і переважно сварливі. Якщо їх всього двоє, то вони все одно відразу суперники. Ніхто не хоче терпіти рівноцінний таланти <...>. Мої маестро часто випробовують моє терпіння. <...> Кращий засіб, щоб напоумити їх – не надто лестити їм і роз'яснювати, що музиканти в загальній масі не представляють будь-яку винятковість, тому кожен з них повинен залишатися розсудливим» [59, с. 83].

Конфліктні ситуації, які виникали і в Берліні, були пов'язані, на відміну від Дрездена, із конкуренцією між музикантами, а не протиставленням національних виконавських шкіл. Хоча внутрішня атмосфера в невеликому музичному колективі була достатньо напруженою і вимагала від Фрідріха постійного контролю, але вона не заважала його художньому зростанню. Компактний оркестр солістів стає високопрофесійною інструментальною капелою і здобуває славу однієї з кращих європейських камерних капел, головним здобутком якої було закріплення статусу флейти як сольного інструмента.

На одному з нечисленних автентичних зображень виступів Фрідріха II зі своїм оркестром художник П. Хаас (*P. Haas*) у 1770-х роках зафіксував гру короля на флейті (див. мал. А. 2.7. Додаток А)¹¹. Виступ монарха, одягненого у військове обмундирування, супроводжують десять музикантів: п'ять грають на струнних інструментах (скрипках та альтях), по одному на флейті, гобої, віолончелі, контрабасі та клавесині. Розміщення ансамблістів з солістом на авансцені, віолончелістом і контрабасистом біля клавесиніста (усі троє грають по одній партії) і двома лініями інших інструменталістів вдовж обох боків клавесина, є типовим для малих (камерних) оркестрів того часу.

З кінця 1741 року всі обов'язки по забезпеченню діяльності інструментальної капели Фрідріха II – від загального керівництва і створення репертуару до проведення репетицій і концертних виступів – були покладені

¹¹ Також відома картина А. Менцеля (*Menzel*) «Концерт Фрідріха II в Сан-Сусі», створена значно пізніше, в 1852 р. (Національна галерея, Берлін), (див. мал. А. 2.6. Додаток А) [138].

на Й. Й. Кванца, який на той час остаточно переїхав до Берліна і був прийнятий на посаду придворного камер-композитора і камер-музиканта зі щорічною платнею у 2000 талерів [161, с. 82]. Фрідріх настільки звик до щоденних репетицій і сольних концертних виступів, що музикантам доводилося не лише виступати в Берліні та усіх королівських резиденціях, а й супроводжувати монарха навіть під час військових походів, як, наприклад, у період Семирічної війни [59, с. 89].

Зазвичай володар престолу мав щовечірні сольні виступи зі своєю капелою, протягом яких виконував три або чотири флейтові концерти, в тому числі і свого власного авторства [171, с. 185]. В останньому випадку музиканти капели активно брали участь і мали необхідність продемонструвати власні композиторські навички, адже творчий процес короля був доволі поверховим – він писав лише мелодію і бас, а всі інші голоси дописували оркестранти [192].

Музична складова повсякденного життя Фрідріха II була організована з розмахом. В кожній резиденції прусського монарха знаходилися кімнати для занять музикою, з книгами, нотами, пюпітрами, клавесином та іншими інструментами. З особливою вишуканістю була обставлена концертна кімната короля в палаці Сан-Суссі: «Концертна кімната прикрашена дзеркалами величезного розміру і скульптурами <...> Тут є фортепіано роботи Зільбермана, з Нейбурга, прекрасно відполіроване і прикрашене; черепаховий пюпітр, призначений особисто для його величності, багато і елегантно оброблений сріблом; на столі лежить каталог концертів, написаних для Нового палацу¹², і рукописна книга сольфеджіо¹³, як називає їх його величність, або прелюдій, складених з важких розділів і пасажів для вправ рук [15, с. 193].

¹² Йдеться про каталог флейтових концертів Й. Й. Кванца [193].

¹³ Мова йде про посібник «*Solfeggi*» Й. Й. Кванца («*Solfeggi pour la flûte traversiere avec, l'enseignement Par Monsr. Quantz*» / «Сольфеджії для навчання гри на флейті траверсо, пана Кванца»), який був виявлений в Королівській бібліотеці Копенгагена в 1952 році, та містить фрагменти флейтових творів німецьких композиторів першої половини і середини XVIII століття Г.Ф. Телемана, Й.А. Хассе, Й.Г. Грауна, К.Ф.Е. Баха, В.Ф. Баха, Й.Й. Кванца, Ф. Бенди та ін. [59, с. 7].

Збереглися спогади сучасників про виступи Фрідріха II у супроводі інструментальної капели. За свідченням генерала графа Й. Ф. Е. Шазо (*I. F. E. Chasot*), оркестр, який брав участь у виступах, складався «<...> тільки з однієї першої та другої скрипок (рідко двох), альту, віолончелі, клавесина або фортепіано Зільбермана, однієї або двох флейт, коли король грав тріо з Кванцем; одного або двох кастратів, і час від часу запрошувалася одна з кращих співачок, яку за наказом короля привозили в кареті в Потсдам. У концертах там слухали тільки співаків або флейту, всі інші інструменти використовувалися для супроводу»¹⁴.

Деякі подробиці одного з виступів Фрідріха II з музикантами інструментальної капели надає англійський вчений-музикант Ч. Бьорні, який у 70-ті роки XVIII століття здійснив подорож країнами Західної Європи з метою збирання матеріалів для книги з історії музики. Під час відвідування Берліна і Потсдама (з 28 вересня по 6 жовтня 1772 року) він був присутній на одному з концертних виступів прусського короля, про що згодом написав наступне: «Виконання почалося концертом для німецької флейти, в якому його величність зіграв сольну партію з великою точністю <...> Я отримав велике задоволення і навіть був вражений чіткістю його виконання в *Allegro*, як і виразністю і почуттям в *Adagio*; коротше кажучи, його виконання перевершило у багатьох відношеннях все, що я коли-небудь чув не тільки серед дилетантів, але навіть віртуозів. Його величність зіграв поспіль три довгих і складних концерти, і всі однаково абсолютно точно» [15, с. 194-195]. Королівські концерти проводилися щодня, з 19 до 21 години, а музиканти оркестру щомісяця змінювали один одного.

Й. Й. Кванц у своєму трактаті «Досвід навчання гри на поперечній флейті», написаному за часів перебування на службі у прусського короля, залишив практичні поради щодо оркестрової гри, розміщення музикантів оркестру, співвідношення кількості інструменталістів та балансу оркестрових

¹⁴ K. von Schlözer. *General Graf Chasot. Zur Geschichte Friedrichs des Großen und seiner Zeit. 2. Aufl. – Berlin 1878, S. 226-227. Цит. по: [59, с. 89-90].*

голосів. Залежно від кількісного складу виконавців, він поділяв оркестри на малі і великі, встановлював пропорційність інструментів і зазначав, що:

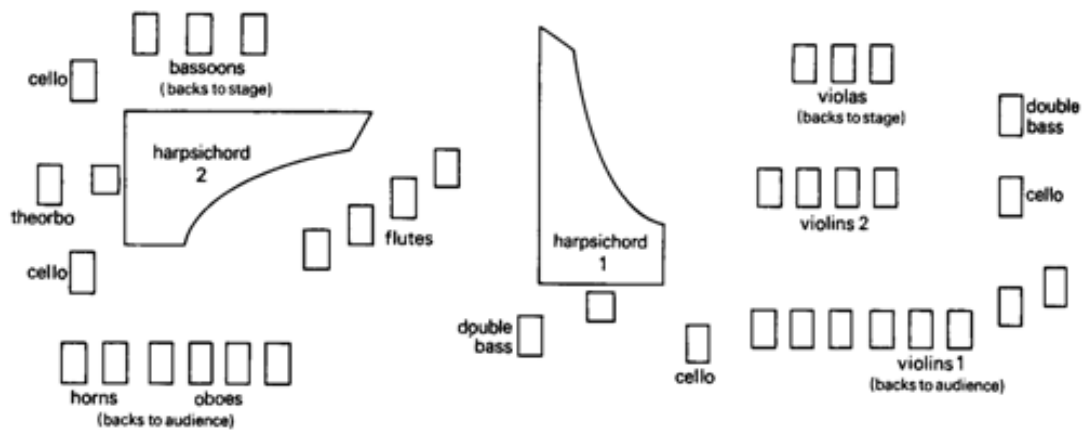
- 1) при будь-яких оркестрах, малих чи великих, обов'язково має бути клавесин;
- 2) на чотири скрипки (тут і далі йдеться про перші і другі скрипки разом – *В. Г.*) приходиться один альт, одна віолончель та один контрабас середніх розмірів;
- 3) при шести скрипках до вказаних інструментів також додається фагот;
- 4) при восьми скрипках повинні грати два альти, дві віолончелі, один контрабас, але дещо більший, ніж у першому випадку, два гобої, дві флейти і два фаготи;
- 5) при десяти скрипках до зазначених інструментів додається ще одна віолончель;
- 6) на дванадцять скрипок – відповідно три альти, чотири віолончелі, два контрабаси, три фаготи, чотири гобої, чотири флейти, ще один клавесин і теорба – струнний щипковий інструмент, басовий різновид лютні (схема розсадки такого складу оркестру вказана на мал. 2.3);
- 7) у залежності від характеру твору і намірів композитора, в оркестрі можуть бути застосовані дві валторни [46, с. 26].

Аналіз партитур інструментальних творів, написаних для придворної капели Фрідріха II доводить, що вони були призначені і для малого, і для великого складу оркестру. Придворні концерти проводилися з надзвичайним блиском, а сама капела складалася з прославлених виконавців-віртуозів, які знаходилися на службі у свого вінценосного монарха впродовж десятиліть.

Якщо на втілення ідеї створення інструментальної капели дрезденського зразку Фрідріху знадобилося відносно небагато часу, то реалізацію проекту побудови придворної опери довелося відкласти аж до самої коронації, оскільки вона вимагала значно більших організаційних зусиль і матеріальних витрат.

Після вступу на престол Фрідріх II приймає рішення побудувати оперний театр «Під липами» [187, с. 7]. Здійснення цього складного і

витратного з фінансової точки зору проекту він доручає відомому архітектору Х. Г. Кнобельсдорфу, а завданням досвідченого К.Г. Грауна було формування оперної трупи, основою якої повинні були стати італійські співаки [175, с. 52]. Поїздка останнього в Італію дозволила успішно виконати наказ короля. В обов'язки Грауна, як першого капельмейстера, крім пошуку оперних співаків входили: запрошення артистів балету, відбір музикантів оркестру, підготовка репертуару, керівництво художнім оформленням сцени, костюмів, створення музики до прем'єрної вистави [195, с. 202].



Мал. 2.3. Схема розміщення музикантів великого оркестру Й. Й. Кванца

7 грудня 1742 р. величний, але ще не добудований до кінця театр Королівської опери – *Königlichen Hofoper* (мал. А. 2.8. Додаток А) – було відкрито постановкою опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра». Прем'єру приурочили до дня народження матері Фрідріха II королеви-вдови Софії-Доротеї [198].

Для Берліна це була перша оперна вистава після більш ніж тридцятирічної перерви (після смерті Фрідріха I в 1713 році у столиці Пруссії не було показано жодної опери). Тому на відкриття театру Граун намагався запросити кращих виконавців: німецьких інструменталістів, італійських співаків та французьких танцюристів.

Репертуар новозбудованого театру повністю залежав від музичних смаків його головних відвідувачів – королівської родини та її найближчого оточення. У середині XVIII століття Фрідріх II, як і всі інші німецькі монархи, дотримувався моди на італійський оперний стиль¹⁵. Захоплення цим стилем також виникло під впливом знайомства з культурно-мистецьким життям Дрездена. Перебуваючи у Дрезденській резиденції саксонського курфюрста Августа II (1728 р.), шістнадцятирічний Фрідріх був вражений не тільки королівською розкішністю оперного театру, а й виставою, яку він побачив на його сцені. Це була опера «Клеофід» Й. А. Хассе, написана в традиціях італійської опери-*seria*. Подібно до Августа II, який в юному віці відвідав венеціанський оперний театр і з тих пір став прихильником італійської опери, Фрідріх II також на все життя був захоплений цим оперним стилем. Тому репертуар театру Королівської опери в Берліні складали улюблені пруським монархом опери-*seria*, які німецькі придворні композитори писали в італійському стилі. Практично в усіх виставах зі сцени звучала італійська мова, а провідні партії співали спеціально запрошені зірки італійської оперної сцени, які одержували за свої виступи надзвичайно високі гонорари. Так, наприклад, італійська оперна співачка Джованна Аструа (*Giovanna Astrua*) при пруському королівському дворі мала річний дохід у розмірі 6000 талерів, тоді як заробітна плата Й. Й. Кванца і К. Г. Грауна дорівнювала 2000 талерів на рік [192], а на попередній службі у саксонського курфюрста Августа II Й. Й. Кванц отримував по 250 талерів на рік [181, с. 245].

Зазвичай оперні вистави проходили двічі на тиждень, в понеділок і п'ятницю, але це відбувалося або в період карнавалу (з середини грудня до січня), або під час перебування Фрідріха II в Берліні, що траплялося не дуже часто. За спогадами сучасника, «...оперні спектаклі починаються в 6:00; король з принцями і свитою розташовуються в партері, поблизу оркестру;

¹⁵ Німецької опери, як національного феномену, в ті часи ще не існувало. Першою німецькою оперою вважається «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (1791), написана в традиціях зінгшпіля. Р. Вагнер, підкреслюючи значення «Чарівної флейти» для розвитку оперного мистецтва, називає її «першою великою німецькою оперою» [28, с. 61].

королева, принцеси і інші знатні дами всідаються в центральних ложах; його величність при вході в театр і при виході вітають два оркестри з труб і литавр, розміщені по боках театру, у верхньому ярусі лож. Король завжди стоїть позаду *Maestro di cappella*, щоб була видна партитура, куди він частенько заглядає <...>» [15, с. 178].

Оркестр Королівської опери був сформований на зразок дрезденського оперного оркестру Й. А. Хассе. Але на відміну від останнього, участь флейтистів була безумовною, оскільки в Пруссії флейта остаточно увійшла до складу оркестру як один з обов'язкових інструментів духової групи. У подібності оркестрових складів можна переконатися, порівнюючи партитури або оркестрові голоси оперних творів, написаних у ті часи для Дрезденського і Берлінського театрів. Загальна кількість музикантів наближалась до сорока, в тому числі: два композитори (К. Г. Граун і Й. Ф. Агрікола), концертмейстер (Й. Г. Граун), одинадцять скрипок, п'ять віолончелей, два контрабаса, два клавесини, одна арфа, чотири альти, чотири флейти, чотири гобої, чотири фаготи і дві валторни [15, с. 177]. Крім композиторів, солістів і оркестрантів, у королівському театрі була балетна труппа і великий хор.

Здійснений аналіз партитур засвідчує, що оркестр Королівської опери в Берліні за часів Фрідріха II мав фіксований склад інструментів, оркестрові партії відрізнялися тематичною самостійністю, складністю та виразністю, що потребувало від виконавців досить високої техніки гри. Хоча в оперному оркестрі переважали інструменти камерної звучності з обов'язковим клавесином, це не позбавляло музику яскравих емоцій та соковитих барв.

Оскільки музичні смаки Фрідріха II з часом не змінювалися, а улюбленими творами залишалися вивчені в молодому віці флейтові концерти Й. Й. Кванца та опери К. Г. Грауна (останній помер у 1759 році), пруські придворні композитори в 70–80-ті роки зберегли у своїй творчості стару манеру письма. Інші творчі напрями не сприймалися ані монархом, ані музикантами. Ч. Бьорні порівнює подібну законсервованість музики з «<...> тонкими винами, які не тільки втрачають аромат і принадність на повітрі, але з

часом псуються навіть у добре закупореному вигляді» [15, с. 196]. Як приклад неприйняття будь-якої іншої манери він приводить ставлення до скрипаля Рюка, який «<...> написав кілька концертів, сольних п'єс і симфоній в приємному і блискучому стилі; але вони настільки сучасні, що в Берліні його вважають єретиком» [15, с. 213]. Така позиція хоча і позбавила прусську музичну культуру можливостей для подальшого еволюційного розвитку, однак ніяким чином не вплинула на вагомість внеску представників берлінської школи у формування нових принципів оркестрового виконавства, найголовнішим з яких є надання музикантам оркестру статусу солістів та висування відповідних вимог до їхньої індивідуальної виконавської майстерності.

Отже, оркестрова культура Дрездена і Берліна виявляється взаємопов'язаною через придворне положення капел, монарше опікування і спадкоємність головних досягнень. Усі ці чинники створили умови для творчої конкуренції, що, в свою чергу, вплинуло на посилення вимог до музикантів, сприяло зростанню рівня індивідуальної майстерності і суттєвому підвищенню якості колективної оркестрової гри, а необхідність постійного оновлення репертуару активізувала роботу композиторів, які у своїх творчих пошуках суттєво наблизилися до передкласичного стилю музичного письма.

2.3. Оркестрові традиції Ляйпцига

Особливу роль в історії німецького оркестру першої половини XVIII ст. відіграє музична культура вільних німецьких міст, які, на відміну від Дрездена і Берліна, не були столицями держав і резиденціями монархів, а керувалися магістратом. На перший погляд, такі міста не мали можливостей для створення і утримання оркестрів, оскільки на це не було необхідних матеріальних коштів, і «жоден бюргер не мав кишень настільки глибоких, як кишень принца» [190, с. 238]. Утворенню оркестрів заважала система гільдій, сформована за часів середньовіччя, згідно з якою міста мали дуже обмежену кількість музикантів (штадтпфейферів), кожен з яких грав на кількох інструментах. Їх обов'язки

полягали в обслуговуванні усіх нечисленних міських потреб, а муніципалітет, який платив їм заробітну платню, був зацікавлений звести кількість міських музик до мінімуму. З усіх німецьких вільних міст лише Гамбург, як крупний портовий центр зі значними доходами, мав можливості для утримування великої інструментальної капели. Але навіть в такому економічно розвинутому полісі частина музикантів, які за платіжними відомостями чітко поділялися на штатних і позаштатних, знаходились на благодійницькому фінансуванні і останні отримували платню не від муніципалітету, а від приватних осіб [154, с. 238].

Концерти любительських оркестрів, склад яких формувався з штатпфейферів, міських мешканців і студентів університетів, проводилися в громадських помешканнях – кофейнях, будинках торговців та ін. Ядром цих оркестрів часто були *Collegium musicum*. Й. Маттезон у своєму трактаті «Заснування тріумфальної арки», описуючи діяльність одного із засновників цієї організації музикантів-любителів в Гамбурзі Маттіаса Вескмана (*M. Weckmann*), відзначав: «Після його (М. Вескмана) повернення [в 1660 році] два помітних любителі музики приєдналися до нього в створенні великої *Collegium musicum* ... в трапезному соборі. Вона об'єднала 50 осіб, які внесли свій вклад у виконання кращих творів з Венеції, Риму, Відня, Мюнхена, Дрездена та ін.» [168, с. 397-398].

Збереглося зображення репетиції одного з таких колективів у місті Йена (мал. А. 2.9. Додаток А). Приміщення, в якому проходить репетиція, вражає своєю надмірною скромністю. Між тим, воно настільки просторе, що групи музикантів не заважають одна одній. На репетиції присутні 29 музикантів, серед яких 25 інструменталістів та чотири співаки, які стоять біля клавикорда. Відзначимо не тільки велику кількість виконавців на духових інструментах, в тому числі трубачів, але й наявність додаткових духових інструментів, зокрема, труби і двох валторн, котрі висять на стіні навпроти вхідних дверей. Отже, як свідчить зображення, в Йенській *Collegia musica* перевага надавалася духовим інструментам.

Протягом XVIII століття виступи колегіумів прийняли характер громадських концертних абонементів, з регулярними графіками і програмами концертів, а в складах оркестрів збільшилася кількість професійних виконавців.

В розвитку музичної культури Ляйпцига особливе місце належить саме *Collegium musicum*, витоки якого сягають середини XVII століття і нерозривно пов'язані з діяльністю університету. Заснований в 1409 р. університет завжди відігравав важливу роль у культурному житті міста і залишався інтелектуальним і мистецьким центром, який збирав навколо себе заможних бюргерів.

Активну роль в організації громадських концертів колегіуму зіграв органіст церкви Св. Миколая Адам Крігер, який, починаючи з 1657 р., довгий час керував міським студентським музичним товариством [172, с. 20]. Щотижневі виступи студентських ансамблів, які виконували інструментальну та вокальну музику, значно пожвавлювали культурне дозвілля жителів. За традицією концерти товариства проводилися взимку щоп'ятниці в Будинку кави Ціммерманна, а влітку щосередини в садовому кафе

Яскравою сторінкою в історії *Collegium musicum* є період, коли його очолював Г. Телеман. Навчаючись на юридичному факультеті університету, він в 1702 р. став керівником колегіумних концертів і зумів в короткі терміни помітно активізувати і урізноманітнити музичне життя Ляйпцига. Важливим досягненням композитора вважається збільшення кількісного складу *Telemann Collegium* до сорока виконавців, що давало можливість щотижня проводити повноцінні концерти в численних міських кафе [172, с. 26]. Члени студентського музичного товариства також брали активну участь у виконанні духовної музики в Новій церкві (*Neukirche*), в якій Телеману в 1704 р. був наданий пост органіста з умовою, що він залучить в церковний хор і оркестр студентську молодь. Після від'їзду Телемана в 1705 р. *Collegium musicum* в різні роки очолювали М. Хоффманн (1704-1715), І.Г. Фоглер (1715-1720),

Г.Б. Шотт (1720-1729), Й.С. Бах (1729-1736 і 1739-1741) та К.Г. Герлах (1736-1739 і 1741-1745) [198].

Відзначимо, що крім *Telemann Collegium* з 1708 р. паралельно існувало аналогічне товариство, створене І.Ф. Фашом, яке пізніше очолив І.Г. Гернер (1723-1756). Обидві організації вели активну концертну діяльність і легко уживалися на культурному просторі Ляйпцига.

Під час проведення торгових ярмарків колегіуми збільшували кількість концертів і погоджували графік так, щоб відвідувачі могли слухати музику чотири вечори на тиждень. Зауважимо, що якщо на початковому етапі концертні програми *Collegium musicum* в основному включали виконання сольних і камерно-інструментальних творів, то з розширенням складу активних членів товариства починає звучати і оркестрова музика. Г.Г.Штольцель, який входив в товариство під час керівництва Г.Ф.Телемана, так описував програму виступів: «Зазвичай концерт починався з увертюри, потім виконувалися вокальні номери і сольні концерти, і на завершення звучала симфонія» [192]. Подібним чином проходили концерти *Collegium musicum* і в період керівництва Й.С.Баха. У них також виконувалися увертюри, скрипкові і клавесинні концерти, світські кантати (включаючи відому «Кавову кантату»), інструментальні сонати і окремі прелюдії і фуги з «Добре темперованого клавіру».

Слід зазначити, що протягом першої половини XVIII століття важливу роль у музичному житті Ляйпцига відігравала духовна музика. Вона звучала в протестантських храмах, які в недільні і святкові дні перетворювалися на великі концертні зали¹⁶. У виконанні богослужінь брали участь хор і оркестр учнів *Thomasschule* – школи св. Фоми, якими протягом 1723–1750 рр. керував кантор Й. С. Бах. Тому найбільш показовими для дослідження ляйпцизької оркестрової культури першої половини XVIII ст. є духовні і світські кантати композитора, написані в Ляйпцизі, які становлять вершину його вокально-хорової творчості.

¹⁶ Церква св. Фоми вміщала до 1500 вірян.

Й. С. Баху було 38 років, коли він разом зі своєю родиною (другою дружиною Анною Магдалиною і трьома дітьми від першого шлюбу – 15-річною Катериною Доротеєю, 13-річним Вільгельмом Фрідеманом і 9-річним Карлом Філіпом Емануїлом) переїхав до Ляйпцига. На попередньому місці служби, у Анхальт-Кетенського князя Леопольда була прекрасна інструментальна капела, для якої Й. С. Бах написав багато оркестрової музики, в тому числі свої знамениті оркестрові сюїти і Бранденбурзькі концерти. У Ляйпцизі композиторові довелося писати не оркестрову, а вокально-хорову музику, проте здобутий у Кеттені практичний досвід роботи з інструментальною капелою знадобився Й. С. Баху для створення оркестрового супроводу духовних і світських кантат, ораторій, пасіонів, мес та ін. Аналіз оркестрових партій вокально-хорових творів ляйпцизького періоду свідчить про глибоке знання технічних можливостей і розуміння виконавської специфіки кожного музичного інструмента, деякими з котрих, наприклад, органом, клавесином і скрипкою, Й. С. Бах досконало володів сам.

У службові обов'язки Баха, як кантора церкви св. Фоми, входило щотижневе виконання на недільному богослужінні новоствореної духовної кантати. У Ляйпцизі Й. С. Бах написав п'ять річних циклів духовних кантат (це близько 300 творів, з яких збереглося 200), виконавцями котрих були учні *Thomasschule* [186, с.68]. На створення і вивчення кожної наступної кантати відводився тиждень, і композитору кожного разу доводилося розраховувати наявних виконавців – солістів, хористів, інструменталістів. Як відомо, Й. С. Бах часто скаржився керівництву канторату на погані здібності і низький рівень підготовки своїх учнів. Наприклад, підводячи підсумки 1730 навчального року, він відзначає серед своїх учнів «17 придатних, 20 ще не придатних (ненавчених) і 17 зовсім не придатних» [48, с. 47]. Отже, набрати добре навчених виконавців було досить складним завданням.

У *Thomasschule* щорічно навчалися 54–56 учнів, від наймолодших десятирічних і до старших 18–20-річного віку. З учнів склалися чотири хорові ансамблі, кожен ансамбль очолював перфект (помічник кантора) і в

кожному було по 12 хористів (в останньому – 8). Перші два мали солістів, по одному на кожну співацьку партію, та обслуговували головні церкви Ляйпцига – св. Фоми і св. Миколая. Два інші, як більш слабкі, були задіяні у богослужіннях т. зв. Нової церкви, відкритої при університеті, та церкви св. Павла [48, с. 49]. Усі хористи не лише співали, але й грали на музичних інструментах, тобто складали і хор, і оркестр. Останній включав струнну групу (скрипки, альти, віолончелі), духову групу (флейти, гобої, фаготи, труби) і групу *basso continuo* (орган, контрабас). Учні школи мали різні здібності, не завжди старанно вчилися, їх відраховували після мутації голосу, тому стабільного складу добре навчених інструменталістів у розпорядженні Й. С. Баха не було. Внаслідок цього духовні кантати ляйпцизького періоду досить суттєво різняться за оркестровим складом у відповідності до ситуації з виконавцями, яка складалася у певний час.

Окрім створення музики до недільних і святкових богослужінь, Й. С. Бах одержував замовлення на написання вокально-хорової музики до різноманітних урочистих подій, не пов'язаних із церковним життям. За жанром ці твори були світськими кантатами, вони призначалися для виконання під час проведення різноманітних міських заходів – вшанування монарших осіб, якщо ті відвідували Ляйпциг, урочистостей в університеті, родинних свят іменитих мешканців міста та ін.¹⁷ У виконанні цих творів брали участь шкільний хор, оркестр університетського товариства *Collegium musicum* і музиканти ляйпцизького магістрату. Як зазначає А. Швейцер, якби Й. С. Бах не взяв на себе керівництво оркестром *Collegium musicum* (композитор очолював цей студентський колектив протягом 1729–1736 рр.), навряд чи він став відомим як автор світських кантат [125, с. 287].

Усього Й. С. Бах створив близько 40 світських кантат (перші – ще до приїзду в Ляйпциг), з яких збереглося 20. Найвідомішою є «Кофейна кантата»

¹⁷Завдяки світським кантатам Й. С. Бах отримував додатковий заробіток, що було потрібно для утримання великої родини, а також здобував собі титули. Так, 23 лютого 1729 року в день народження герцога Христіана Саксен-Вейсенфельського Бах виконав спеціально написану «Мисливську» кантату (BWV 208), за що одержав від герцога титул придворного саксен-вейсенфельського капелмейстера [192].

(BWV 211), написана на замовлення Ціммермана – власника лйпцизької кофейні, у великому залі якої двічі на тиждень проводилися світські концерти інструментальної та вокальної музики (мал. А. 2.10. Додаток А).

За традиціями того часу, кількість виконавців вокально-хорових творів регулювалася за принципом *proportio sesquialtera* – пропорції, де більше значення перевищує менше у півтори рази (наприклад, 3:2). Для створення необхідного звукового балансу між хором та оркестром, більшу величину складав оркестр: на 12–14 хористів (включаючи і солістів) припадало 18–20 інструменталістів – по два-три виконавці для партій першої скрипки, стільки ж – для другої скрипки, по два для альту і віолончелі, один для контрабаса, два-три для гобоя, один-два для флейти, один-два для труби, один – для органа.

Інструменталісти оркестру поділялися на солістів та ріпієністів. Оркестрове *tutti* супроводжувало хори та брало участь у виконанні інструментальних ригурнелів до сольних номерів. Коли виконувалася арія, склад оркестрового супроводу полегшувався до 1–2 струнних інструментів, одного облігатного інструмента переважно духової групи, якому доручалося виконання контрапунктуючого мелодичного матеріалу, та групи *basso continuo*.

Оскільки виконавці володіли кількома інструментами (або вчилися грати на декількох інструментах, якщо це були учні школи св. Фоми), число музикантів, реально задіяних у виконанні оркестрових партій бахівських кантат, було меншим, ніж кількість інструментів.

Й. С. Бах створював кантати в розрахунку на певних виконавців: якщо він мав досвідченого флейтиста або скрипаля, то писав для них складні й розвинуті флейтові чи скрипкові соло. Під час повторення кантат композитор був змушений практично завжди переробляти сольні інструментальні партії, щоб пристосувати їх до виконавських можливостей наявних музикантів.

Оркестровий склад кожної кантати зазначався на титульному аркуші рукописної партитури. Наприклад, у кантаті «*Wir danken dir Gott*» BWV 29 це хор (4 *voci*), три труби (3 *trombe*), литаври (*tamburi*), два гобої (2 *hautbois*), дві

скрипки (2 *violini*), альт (*viola*) та інструменти групи *basso continuo* (*continuo con organo obbligato*) (див. мал. А. 2.11. Додаток А).

Вказані на титульному аркуші цифри означали не кількість виконавців, а кількість партій: 4 *voci* є партіями мішаного хору, кожен з яких співали по три хориста; 2 *violini* – це партії першої і другої скрипок, кожен з яких виконували декілька музикантів. За зазначеною вище пропорцією можна встановити, що оркестр в кантаті BWV 29 складався з 17 інструментів, які розподілялися наступним чином (табл. 2.5):

Таблиця 2.5.

Інструменти оркестру	Кількісний склад
Перші скрипки	3
Другі скрипки	3
Альти	2
Віолончель (<i>b.c.</i>)	2
Орган (<i>b.c.</i>)	1
Гобої	2
Труби	3
Литаври	1
Разом	17

Аналіз духовних кантат Й. С. Баха лейпцизького періоду підтверджує висновки дослідників про яскраво виражену нестабільність їхнього оркестрового складу [20, с. 79]. Основу бахівського оркестру складає струнна група і *basso continuo*, решта інструментів варіюється. Духові інструменти з'являються у різних складах і різній кількості. Переважають гобої, до них додаються флейти, труби (завжди разом з литаврами), фаготи, зрідка тромбони, а також інструменти, що в подальшому вийшли з ужитку, наприклад, гобой *d'amore*, гобой *da caccia*, труба-*clarino*, *lituus* (військова труба) та ін. Фактично, склад інструментів змінюється в кожній наступній кантаті, хоча є своєрідні «повтори на відстані».

Показовим є склад інструментів у кантаті BWV 22 «*Jesus nuhm zu sich die Zwolfe*», яку Й. С. Бах підготував для конкурсного випробування на посаду кантора церкви св. Фоми і виконав у Ляйпцизі 7 лютого 1723 року [188, с.725]. Оркестр складається зі струнної групи, *basso continuo* і гобоя. Надзвичайно скромно, але композитор перебував не в тому статусі, щоб вимагати від канторату виконавців, і обмежився тим, що було в наявності.

Боротьба з канторатом за музикантів розпочалась пізніше і тривала безупинно. В офіційній записці від 1730 року Й. С. Бах повідомляє своє начальство, що в нього немає ні третього трубача, ні третього гобоїста, ні флейтиста, ні альтиста, ні віолончеліста, ні контрабасиста і навіть скрипалів не вистачає, а на фаготі грає помічник міських трубачів [125, с. 623]. У тому ж році композитор підготував і подав до магістрату свої пропозиції щодо поліпшення обслуговування церковної музики, в якому звернув увагу на жахливий стан німецьких музикантів, які «в турботах про прожиток і думати не можуть про своє вдосконалення» [48, с. 130]. Обидва звернення залишилися безрезультатними.

Хоча склад оркестру дуже часто не задовольняв Й. С. Баха, оркестровий стиль кантат ляйпцизького періоду є зрілим і цілісним, він відображає стан тогочасної німецької оркестрової культури. Композитор застосовує у своєму оркестрі всі відомі на той час музичні інструменти, включаючи досить рідкісні для оркестрового музикування мідні духові (труби, іноді тромбони), дерев'яні (флейти), видові інструменти струнної і духової груп (скрипка і віолончель *piccolo*, тенорова віола – *taille*, гобой *d'amore* і *da caccia*), намагається віднайти між ними звуковий баланс, добре розуміється на інструментальній віртуозності та підкреслює її мелізматично-вокальним типом письма, від чого між інструментальними і вокально-хоровими партіями практично не має різниці. Безсумнівно, в цьому допоміг здобутий у Кеттені практичний досвід роботи з оркестровою капелою і знання можливостей оркестру.

Розглянемо деякі особливості оркестру ляйпцизьких кантат Й. С. Баха на прикладі Реформаційної кантати (*Ein feste Burg ist unser Gott. BWV 80*). Точної

інформації стосовно часу появи цієї кантати немає; відомо, що вона була створена спеціально до свята Реформації, яке відзначалося 31 жовтня, і особливо урочисто цей день святкувався в 1730 році. Також слід зазначити, даний опус є переробкою однієї з веймарських кантат 1715 року (*BWV 80a*).

Кантата написана для мішаного хору, солістів та оркестру. Вона складається з восьми частин – хорів, хоралів, речитативів, арій і дуетів. Оскільки кантата має святкове призначення, в оркестрі, крім струнної групи, гобоїв і *basso continuo*, задіяні додаткові інструменти – три труби і литаври, гобой *d'amore* і гобой *da caccia*. У частинах, залежно від кількості виконавців і характеру музики, склад оркестру варіюється.

За традицією, повний оркестр застосовувався в хорових частинах, тоді як у сольних номерах були задіяні окремі інструменти. Й. С. Бах у своїй кантаті дотримується цієї традиції. Кантата відкривається монументальним поліфонічним хором «*Ein feste Burg ist unser Gott*» (№ 1), який супроводжується могутнім оркестровим *tutti* за участю двох гобоїв, трьох труб і литавр, першої і другої скрипки, альту, віолончелі та органа. Хорові голоси дублюються партіями струнних інструментів і гобоїв, що вимагає від усіх виконавців однакового звуковедення, фразування і штрихової культури. В окремих випадках гобої не беруть участі у виконанні, або їм доручається інший матеріал, на зразок гармонічної педалі. Складне контрапунктичне плетіння голосів збагачується фанфарами труб у високому регістрі. Їх яскравий, блискучий тембр прорізає звучання оркестру і хору. У цілому частина побудована на співставленні двох виконавських складів – камерного, в якому задіяний хор і струнна група, і туттійного, з органом, трубами і гобоями.

У наступній хоровій частині кантати – хоралі «І якщо світ буде повний дияволів» (*Und wenn die Welt voll Teufel wär*) № 5, оркестр має більш самостійне значення. На противагу хору, усі виконавці якого співають в унісон нескладну мелодію протестантського хоралу, оркестру доручаються розгорнуті, мелодично розвинені інструментальні ритурнелі. Дублювання партій використовуються зрідка, кожен голос має власну мелодичну лінію,

сукупність яких утворює розвинений поліфонічний склад, а оркестрові барви розцвічуються тембром гобоя *d'amore*. Характер музики цієї частини відрізняється пошвавленим рухом, головна роль у створенні якого надається інструментам оркестру.

У останній хоровій частині кантати – хоралі (*Das Wort sie sollen lassen stahn*) № 8, з усього оркестру задіяні лише інструменти групи *basso continuo*, функція яких полягає в дублюванні хорових партій.

В усіх сольних номерах твору композитор використовує вибіркового склад інструментів оркестру. У речитативах баса «*Erwäge doch, Kind Gottes*» (№ 3) і тенора «*So stehe den bei Christi blutgefärbten Fahne*» (№ 6) це, як і в заключному хоралі, група *basso continuo*, що виконує функцію гармонічного супроводу соліста, внаслідок чого оркестрові голоси є мелодично нерозвиненими. В арії сопрано «*Komm in mein Herzenshaus*» (№ 4) солюючий голос теж супроводжується лише групою інструментів *basso continuo*, проте цього разу їхня партія є надзвичайно виразною і мелодизованою. В обох дуетах – сопрано і баса (№ 2), альту і тенора (№ 7) застосовується більша кількість солюючих інструментів оркестру і вони виконують роль *obligato*. Так, у дуеті сопрано і баса «*Alles, was von Gott geboren*» (№ 2) це, крім *basso continuo*, гобой-соло та унісон двох скрипок і альту; в усіх партіях, незалежно від того, вокальні вони чи інструментальні, триває стрімкий безупинний рух, вони технічно складні, насичені юбіляціями, елементами прихованого двоголосся, бароковими мелізмами і потребують від виконавців високої техніки і спеціальної підготовки. У дуеті альту і тенора «*Wie selig sind doch die*» (№ 7) застосовуються гобой *da caccia* (in F) і скрипка-соло, між якими утворюється інструментальний дует, свого роду «пісня без слів» – настільки наспівними є їхні партії як у ритурнелях, так і під час звучання вокальних голосів.

У виконанні кантати «*Ein feste Burg ist unser Gott*» брали участь не тільки учні *Thomasschule*, а й запрошені музиканти з числа колишніх випускників школи, студенти Ляйпцизького університету, учасники

студентського оркестру *Collegium musicum*, музиканти міського магістрату. Складність інструментальних партій є свідченням достатньої фахової підготовленості учасників оркестру, що, у свою чергу, вказує на високий рівень розвитку оркестрової культури Ляйпцига за часів перебування в цьому місті Й. С. Баха, до чого видатний музикант доклав чимало зусиль.

У другому розділі дисертації подається таблиця, у якій систематизовані відомості про склад оркестру в ляйпцизьких кантатах Й. С. Баха, а самі твори розміщені у хронологічному порядку, що дозволяє наочно переконатися в тому, що склади оркестрів були нестабільними і нефіксованими.

Як засвідчує аналіз, у специфіці інструментального музикування в кантатах Й. С. Баха ляйпцизького періоду знайшли яскраве відображення інтонаційна природа, жанрово-стильові ознаки та формотворчі засади німецької оркестрової культури епохи бароко. Знання можливостей інструментів барокового оркестру, пошуки оптимальних виконавських складів і збалансованого звучання різноманітних музичних інструментів, чіткий розподіл функцій, впровадження прийомів віртуозної гри заклали основи для подальшого вдосконалення принципів колективного оркестрового виконавства, що тривало під впливом нових стильових чинників і створило підґрунтя для формування класичного симфонічного оркестру.

В 1741 р. Й.С. Бах остаточно покинув *Collegium musicum* і його вдруге очолив К.Г. Герлах (1741-1745). Саме з цього часу починається третій етап розвитку товариства, з яким пов'язана організація «Великих концертів» та витоки Гевандхауза. Ключова роль у заснуванні оркестру «Великих концертів» належить відомому ляйпцизькому книготорговцю, палкому любителю музики і меценату Й. Ф. Гледичу (*J.F. Gleditsch*), котрий зумів переконати своїх заможних колег «...частину власних коштів жертвувати на музику» [172, с. 33]. Це дало змогу ранньою весною 1743 р. організувати оркестр і провести перші концерти колективу. На жаль, раптова смерть (1744) засновника і першого музичного директора товариства не дозволили йому втілити всі свої ідеї в життя.

При обмеженому фінансуванні музикантів муніципалітетом важливу роль у розвитку оркестрового мистецтва Ляйпцига відігравали городяни і студенти місцевого університету. «Тут раніше, ніж в будь-якому іншому німецькому місті, у поле зору бюргера, особливо аристократа-комерсанта, попадає культурне життя суспільства. Як дворянин і людина з вищою освітою, він усвідомлює необхідність сприяти розвитку музичного мистецтва. Його підприємливість дозволяє йому задовольняти свої музичні потреби, брати участь у формуванні товариств музикантів-аматорів, підтримувати їх концертну діяльність і сприяти розвитку німецьких оркестрів»¹⁸ [172, с. 32]. Така громадянська позиція городян, що виражалася в реальній матеріальній підтримці оркестру «Великих концертів» була найважливішим фактором його розвитку. Якщо на момент заснування колектив складався з 16 членів, то вже через рік його кількість зростає майже вдвічі до 30 осіб. Після смерті свого засновника оркестр надовго переїжджає в зал готелю «Три лебеді», в якому залишався безпосередньо до відкриття спеціально побудованої будівлі в 1781р. [137, с. 112].

Аналізуючи основний склад оркестру після переїзду в новий репетиційний зал (див. мал. А. 2.12. Додаток А) відзначимо, що загальна кількість становила 27 музикантів, із яких струнна група включала 15 осіб, духова – 8, а також один клавіріст і троє співаків.

У коментарях анонімного літописця, який склав план розміщення оркестру вказується, що деякі виконавці грали на декількох інструментах. Зокрема перший валторніст Ример поєднував гру на альті, а його колега Кетцель при необхідності міг виконувати партію другої скрипки [172, с. 37]. Близькі функції виконували гобоїсти, флейтисти, вокалісти та інші члени оркестру, часто поєднуючи гру на кількох інструментах. Подібна практика була досить поширеним явищем в той час.

Склад оркестру «Великих концертів» представляли виконавці різного рівня професійної підготовки. Разом із муніципальними музикантами-

¹⁸ Цит. по Качмарчик В.П. [59, с. 37]

мультиінструменталістами, значну частину колективу становили студенти, представники місцевої інтелігенції та прості городяни. Концерти оркестру, як зазначає А. Дьорфель, «організовувались і проводились за підтримки панів купців та інших любителів музики <...> по четвергах з 17 до 20 годин взимку в «Трьох лебедях», а влітку в яблуневому саду» [131, с. 14].

Безумовно, за музично-культурним статусом Ляйпциг в другій половині XVIII століття поступався Дрездену, Берліну і Мангейму. Не дивлячись на добровільні пожертви меценатів, коштів для того, щоб запросити в оркестр кращих європейських музикантів, не вистачало. Однак ляйпцизькі аристократи-комерсанти, які добре знали рівень європейських оркестрів, вимагали від своїх оркестрантів такої ж якості виконання, що змушувало останніх постійно вдосконалювати майстерність [172, с. 34].

Семирічна війна, яку розпочав прусський король Фрідріх II в 1756 році, на довгий час призупинила поступальний розвиток оркестру і музичної культури в цілому. Спустошені воєнними діями міста і села, знищені фабрики і заводи Саксонії, розвалена економіка Ляйпцига, значна частина прибутків в якому отримувалась від щорічної ярмарки, котра перестала діяти, стали основною причиною розпуску оркестру та припинення його виступів на довгих сім років. Лише підписання зимою 1763 р. мирної угоди між Пруссією та Саксонією дало можливість відновити регулярні виступи оркестру «Великих концертів». Перший повоєнний концерт відбувся 29 вересня 1763 р. в тому ж залі готелю «У трьох лебедів», де оркестр перебував до війни [59, с. 176-177]. Очолив оркестр досвідчений і талановитий музикант, блискучий організатор Й.А. Хіллер [172, с. 38]. Навчаючись в університеті на юридичному факультеті, він, як багато його колег, у студентські роки пристрасно захоплювався музикою, беручи участь у різних ансамблях як інструменталіст і вокаліст.

Ще у воєнні роки він все більш активно включається в організацію музичного життя Ляйпцига. Спочатку Й.А. Хіллер стає ініціатором і організатором абонентних концертів, які були настільки успішними, що в 1763

році йому було доручено керівництво «Великими концертами». На цій посаді він залишався до 1771 р. і потім, після десятирічної перерви, знову очолив уже новостворений колектив Гевандхауза [172, с. 45]. У роки керівництва оркестром «Великих концертів» Й.А. Хіллер сприяв значному підвищенню професійного рівня музикантів, покращенню репертуарної політики, більш ретельному формуванню програм виступів і включенню вокальної музики.

Підводячи підсумки розвитку оркестрового мистецтва Ляйпцига слід зазначити, що на відміну від музичного життя в монарших резиденціях, вона формувалась на глибоких традиціях аматорського інструментального виконавства, демократичних принципах місцевого самоврядування і високої громадянської самосвідомості городян. Особлива роль в музичному мистецтві Ляйпцига належить Й.С. Баху, який, реалізуючи свій творчий потенціал, при скромних фінансових і виконавських ресурсах муніципалітету зумів не тільки зберегти, але й підняти оркестрове мистецтво на новий рівень. Його цілеспрямована педагогічна і композиторська діяльність в *Thomasschule* і *Collegium musicum* сприяла активізації концертно-мистецького життя міста і підготовці кваліфікованих оркестрантів, котрі згодом стали основою його оркестрових колективів.

Іншим важливим фактором розвитку оркестрового мистецтва Ляйпцига стали глибокі традиції студентського інструментального виконавства, котрі з покоління в покоління передавались в університетському середовищі. Саме тут формується високоосвічена інтелектуальна еліта громадянського суспільства з високим рівнем самосвідомості і відповідальності за розвиток науки, культури і мистецтва. В цьому осередку зароджуються паростки справжнього меценатства, яке було орієнтоване не на задоволення музично-естетичних смаків обмеженої великосвітської аудиторії, а спрямоване на фінансову підтримку громадських культурних інституцій, котрі створювали умови для більш широкого доступу городян до культурно-мистецьких цінностей.

2.4. Інструментальна капела Мангейма

В історії німецького оркестрового мистецтва особлива роль належить Мангейму. В середині XVIII століття завдяки розпочатим ще за часів правління курфюрста Карла Філіпа (1716–1742) соціально-економічним і політичним реформам починається активний процес розвитку культурно-мистецьких перетворень Пфальца. Їх головним ідеологом виступає спадкоємець престолу Карл Теодор. Отримавши у спадок достатньо стабільну економіку вигідного у географічному положенні князівства, молодий курфюрст продовжує розвивати започатковане Карлом Філіпом реформування науки, культури і мистецтва, зразком для якого залишався Версальський двір.

Якщо розглядати основні напрями реформ пфальцьського курфюрста в контексті аналогічних перетворень Августа II, Августа III та Фрідріха II, то більш близькою по духу йому була демократична культурна політика Саксонського двору. Карл Теодор, як і дрезденські правителі, прагнув створити для своїх музикантів умови для вільного творчого самовираження.

Розкриваючи основні етапи становлення та розвитку оркестру зазначимо, що уже на початку 1720-х років формується інтернаціональний склад колективу, основу якого склали богемські та сілезькі інструменталісти. Згодом, як зазначає Р. Вюрц, до них приєднуються тірольські, пізніше появляються французькі та голландські виконавці, проте дуже рідко зустрічаються італійці [196, с. 37]. Наявність представників різних виконавських шкіл є характерною особливістю комплектації колективу, яка зберігалась впродовж всього періоду його існування в Мангеймі безпосередньо до переїзду в 1778 р. у Мюнхен. Переважну більшість оркестрантів складали французько-ельзаські та богемські музиканти. Але якщо присутність французьких інструменталістів здебільшого була пов'язана з географічним розташуванням Мангейму, який знаходиться поблизу Франції, то наявність богемців пояснюється творчою діяльністю на посаді

концертмейстера Я. Стамиця, котрий часто запрошував в оркестр своїх співвітчизників.

Хронологічно історичні етапи розвитку мангеймського оркестру умовно можна розділити на два періоди: перший – 1720-1746 рр., другий – 1747-1778 рр. Фундаментом у створенні придворної капели стали любов до мистецтва Карла Філіпа і його економічні реформи часів правління (1716–1742), котрі дозволили йому вже на початку 1720-х років сформувати достатньо потужний колектив музикантів. Загальна кількість оркестрантів і співаків капели, судячи з поіменного списку придворного календаря 1723 року, включала 56 осіб, серед яких був 41 інструменталіст¹⁹ [196, с. 38]. Також окрему групу представляли дванадцять трубачів та два литавристи. Для невеликого Мангейма, кількість населення якого у 1719 р. становила лише 5 тисяч городян [158, с. 6], така чисельність музикантів була надзвичайно високою. Безумовно, в порівнянні з саксонським і пруським двором придворна капела виглядала більш скромною, але в процентному відношенні до загальної кількості населення мангеймці не поступались Дрездену та Берліну.

Як можна дізнатись із календаря 1723 року, в оркестрі були два капельмейстери – Я. Гребер та Й.У. Вільдерер і концертмейстер Г. Фінгер. Також віце-концертмейстером в цьому списку значиться Й.С. Вейс – представник знаменитої династії лютністів та теорбистів, імена яких часто зустрічаються в німецьких оркестрах XVIII ст. [192]. Судячи із складу інструменталістів, серед яких значаться органіст, клавесиніст, теорбист, віолончелісти і група скрипок разом з духовими, оркестр був орієнтований на виконання барокової музики з генерал-басом. Після призначення капельмейстером у 1734 р. італійця К. Груа в репертуарі оркестру віддавалася

¹⁹ В сучасних дослідженнях кількість музикантів мангеймського та інших німецьких оркестрів одного і того ж періоду часто відрізняється між собою, що пов'язано з різними джерелами архівних документів, у котрі в одних випадках включались разом з працюючими інструменталістами і пенсіонери, що знаходились на відпочинку і отримували пенсійне забезпечення, а в інших вказані тільки оркестранти, які грали на той час в придворній капелі.

перевага церковній музиці, в якій активно працював композитор, враховуючи уподобання Карла Філіпа.

Докорінні зміни в житті пфальцської столиці починаються після смерті Карла Філіпа (1742) і сходження на престол Карла Теодора. Як зазначає Б. Пелькер, на момент коронації 18-річного курфюрста 1 січня 1743 р. всі основні споруди, які планував збудувати Карл Філіп, були завершені [178, с. 29]. Серед них виділялися придворний концертний зал, так званий «лицарський зал», замкова капела та великий оперний театр, будівництво якого було закінчено в останній рік життя попередника. Однак доволі тривала невизначеність молодого правителя відносно зміни місцезнаходження резиденції з Мангейму на Дюссельдорф внесла певні сум'яття в адміністративний, економічний і культурний розвиток міста. Не дивлячись на активність Я. Стамиця, якого в 1745 році було призначено концертмейстером²⁰, цілеспрямованій творчій діяльності оркестру заважала відсутність чіткої позиції придворної еліти відносно переїзду на нове місце базування [177, с. 10]. Лише після остаточного рішення Карла Теодора в 1747 р. залишити столицею Пфальцу Мангейм, починається поступовий процес реформування культурно-мистецьких закладів Мангейму і літніх резиденцій курфюрста. В поле зору Карла Теодора, який захоплювався грою на віолончелі та флейті, не міг не потрапити придворний оркестр, котрий в період невизначеності зазнав значного скорочення штату музикантів. Тому після вирішення питання місцезнаходження столиці Я. Стамиць намагається збалансувати оркестрові групи інструментів за рахунок збільшення скрипок, альтів і віолончелей та використання парного складу духових – флейт, гобоїв, фаготів і валторн [177, с. 13].

Зазначимо, що розширюючи струнну групу, концертмейстеру довелось запрошувати оркестрантів-мультиінструменталістів з місцевого воєнного

²⁰ В оркестр Я.Стамиць поступив значно раніше, в 1741 р. Володіючи відмінною технікою, прекрасним звуком на інструменті та організаторськими і педагогічними задатками, він, ще до призначення концертмейстером, стає лідером оркестру. Підтвердженням цьому є заробітна платня музиканта, яка в нього, як скрипаля, становила в 1744 р. 900 гульденів і була вищою від зарплат офіційних концертмейстерів [192].

гарнізону, які пройшли школу штатпфейферів і грали на декількох інструментах. Тому в списках музикантів придворного оркестру можна зустріти одного і того ж виконавця на таких різних інструментах, як скрипка та труба. Однак, трубачі володіли не тільки грою на скрипці, окремі з них грали ще й на контрабасі, віолончелі, альті, литаврах та інших інструментах. Серед оркестрантів мангеймського оркестру 1748 р. нараховується тринадцять музикантів-мультиінструменталістів [177, с. 10].

Професійні якості штатпфейферів та рівень їх майстерності досить критично оцінювалися видатними музикантами, зокрема Й.С. Бахом, котрий пов'язував їх недосконалу гру з відсутністю належних умов та часу для самостійних занять і потребою вдосконалювати техніку гри не на одному інструменті, а на декількох [48, с. 130]. Враховуючи те, що близько 50% музикантів мангеймського оркестру у 1748 р. були штатпфейферського походження, то їх виконавський рівень важко вважати зразковим. Для підвищення якості професійної підготовки оркестрантів необхідні були зміни у підході до виховання інструменталіста, перехід до вузької спеціалізації та оволодіння мистецтвом гри переважно на одному музичному інструменті. Згодом Карл Теодор надає своїм музикантам необхідні умови для отримання належної освіти і практичного досвіду.

Зрозуміло, що для початкового етапу формування висококласного оркестру потрібні були досвідчені музиканти-професіонали. Завдяки запрошенню Я. Стамиця, а пізніше композитора Ф.К. Ріхтера, флейтиста Й.Б. Вендлінга, гобоїста О. Лебрена та інших виконавців почалось не тільки формування відомої мангеймської композиторської школи, але й створення інструментальних шкіл – скрипкової, флейтової, гобойної та інших. Важливим досягненням музикантів «периферійного» Мангейму слід вважати вмілу організацію власної системи підготовки виконавців, котра формувалась в надрах оркестру. Його ядро представляли «генерали» – віртуози-виконавці, які одночасно були відомими композиторами. Навколо цієї оркестрової еліти групувалась талановита творча молодь, яка всіма силами намагалась достойно

влитись в колектив і в рамках жорсткої конкуренції стати гідною зміною своїм наставникам. Для цього в оркестрі протягом тривалого часу, безпосередньо до його переїзду в Мюнхен, існувала своєрідна система стажування молодих виконавців, через яку залучались до оркестру музиканти з підліткового віку. Показовим прикладом цього може слугувати кар'єрний ріст Ігнаца Франці, наставником якого був Я. Стамиць. Призначений концертмейстером на останній пульта перших скрипок, він впродовж трьох років безоплатно грав в оркестрі, вдосконалюючи виконавську майстерність і набуваючи практичного досвіду з оркестрової гри, і лише після цього в шістнадцятирічному віці отримав посаду штатного музиканта [196, с. 37]. Така практика підготовки музикантів-інструменталістів була достатньо розповсюджена в мангеймському оркестрі. Подібний шлях оркестрового вишколу також пройшли діти скрипалів Еска та Крамера, котрі починали опановувати навички колективної гри з 10-11 річного віку.

Сімейні династії – поширена традиція серед музикантів Пфальцьського двору. В зарплатній відомості 1776 р. можна відшукати п'ятьох представників сім'ї Вендлінгів (двоє співачок, двоє скрипалів і флейтист), троє – з родини Данці і сім сімейних дуетів – Тоескі, Сепп, Даннер, Дімлер, Ланг, Ріттер та Сімон (див. мал. А. 2.13-2.15. Додаток А) [196, с. 40-43]. Багато музикантів, які були прийняті в оркестр ще на початку його формування Я. Стамицем, після вступу в придворну капелу залишалися в ній на все життя і прагнули згодом влаштувати в кращий оркестр Європи своїх нащадків. Бажання батьків бачити власних дітей у складі зіркового колективу зрозуміле, гра в ньому забезпечувала майже ідеальні умови для творчого розвитку та високий рівень матеріального достатку. В документальних джерелах можна відшукати прізвища окремих музикантів, які були в тісних родинних відносинах між собою протягом декількох поколінь. Таку сімейність в оркестровому виконавстві слід розглядати як цілеспрямовану високоякісну підготовку музиканта. Навчаючись з дитячих років грі на інструменті у своїх батьків-віртуозів, або їх близьких друзів, а згодом пройшовши кількарічний «курс

оркестрової гри» в придворній капелі, молоді виконавці ставали високопрофесійними музикантами. Яскравим прикладом такої родинної професійної спадковості можна вважати творчий злет Йогана Христіана Каннабіха, батько якого Матіас Фрідріх Каннабіх протягом багатьох років був флейтистом придворного оркестру і вчителем Карла Теодора.

Перші уроки музики юний Йоган отримав у свого батька, а потім освоював скрипку під керівництвом музикантів мангеймського оркестру. Вже в дванадцятирічному віці він був прийнятий в колектив як «школяр» з річною платнею 50 гульденів (1744), а через два роки заробіток підлітка-скрипаля становив 125 гульденів [192]. Скрипкова і композиторська школа Я. Стамиця стала міцним фундаментом для подальшого творчого розвитку музиканта і дала йому змогу після успішного студіювання в Італії у Н. Йоммеллі повернутися в Мангейм, щоб достойно зайняти посаду концертмейстера і директора оркестру. Такі приклади музичних династій не поодинокі в історії мангеймського оркестру.

Серед інших стимулів, котрі сприяли професійному росту виконавців, було виділення стипендій для найбільш обдарованих для навчання за кордоном. Така практика матеріального заохочення талановитої молоді до творчого зростання спостерігалась і в інших німецьких оркестрах, серед яких слід згадати Дрезденську придворну капелу. Карл Теодор продовжує кращі традиції Августа II та Августа III і щедро фінансує молодих інструменталістів для навчання у знаменитих італійських музикантів. Як свідчать архівні документи, у 1757 р. курфюрст виділяє скрипалю Рітшелю в загальній сумі 700 флоринів на додаток до його річної зарплатні (100 флоринів) з метою вдосконалення майстерності гри протягом трьох років у видатних виконавців та педагогів Італії²¹. Річну стипендію в 1760 році отримує й інший скрипаль Франц Вірдунг; також для дворічного навчання в Італії була направлена донька концертмейстера Каннабіха Єлизавета [196, с. 46]. Вказаними володарями грантів Карла Теодора не обмежується список музикантів, котрі

²¹ Генеральний архів Карлсруе 77/1657 vol. 8.

отримали кошти для навчання за кордоном, він набагато ширший. Тісні зв'язки пфальцьського курфюрста з падре Мартіні [151, с. 59], якого він вважав одним з найавторитетніших музикантів і теоретиків Італії, сприяли розвитку творчих відносин, складовою частиною котрих було навчання перспективних талановитих виконавців за кордоном

Вдосконалення виконавської майстерності оркестрантів мангеймської капели здійснювалось не тільки через стажування у відомих італійських маестро. Не менш ефективною для росту професійного рівня музикантів була їх активна концертна діяльність в Парижі. В.А. Моцарт, перебуваючи в 1777 р. в Мангеймі, в своїх листах батькові повідомляє про неодноразові гастрольні турне мангеймських музикантів в Париж, які вважали його єдиним місцем, «... де ще можна заробити гроші та справжню шану» [2, с. 92]. Як видно, французька столиця була для мнгеймців не тільки додатковим джерелом матеріальних статків, але й місцем професійного і творчого самоствердження. Тут вони виступали із сольними та ансамблевими концертами, знайомили вибагливу паризьку публіку зі своїми новими творами. Сам факт того, що музиканти з невеликого німецького князівства, котре за своїми масштабами суттєво поступалося Парижу, були затребувані великосвітською елітою французької столиці, яка особливо прискіпливо оцінювала митців, свідчить про високий рівень їх виконавської майстерності. Тільки оригінальні та високохудожні твори в бездоганній інтерпретації могли слугувати перепусткою для регулярних виступів в «Духовних концертах», в кращих концертних залах і салонах паризьких естетів.

Карл Теодор охоче дозволяв своїм оркестрантам гастрольні поїздки з концертами в Париж та інші міста Франції, Італії, Німеччини, Англії. Особливою умовою таких творчих подорожей була необхідність дотримання графіка виступів мангеймського оркестру. Тому період активних гастролей музикантів настував під час їх відпусток. Курфюрст розумів, що виступи його віртуозів в європейських столицях приносять славу не тільки їм особисто, але й підіймають престиж оркестру та слугують своєрідною рекламою ефективною

політики Пфальца в галузі культури та мистецтва в загальноєвропейському масштабі.

Зазначимо, що окрім виступів мангеймських музикантів в різних містах країн Європи, не менше значення мала їх композиторська творчість. Відсутність умов для видання власних творів у Мангеймі змушувала вести пошуки можливостей для їх публікації в інших містах. Париж, в якому була розвинута друкарська справа, стає одним із видавничих центрів, в котрому виходили з друку опуси композиторів-оркестрантів пфальцської придворної капели. Серед авторів, опуси яких користувались попитом і видавались в Парижі, виділялись Я. і К. Стамиці. Зацікавленість видавців творами Я. Стамиця пов'язана з його виступами в Духовних концертах, котрі протягом 1754-1755 рр. з успіхом пройшли у французькій столиці. Саме після них 29 серпня 1755 р. було отримано «королівську привілегію» на публікацію Оркестрових тріо ор. 1 [192]. Однак не тільки в Парижі виходили друком твори мангеймських композиторів, серед інших міст відомі Лондон та Ляйпциг. Видання творів мангеймських музикантів значно розширювало можливості популяризації їхньої музики за межами Пфальца.

Розкриваючи значимість ролі провідних музикантів Карла Теодора у формуванні виконавського стилю оркестру особливої уваги заслуговує Я. Стамиць. Його ім'я здебільшого пов'язують лише з функціями концертмейстера славнозвісного колективу, котрий одночасно в різні роки виконував обов'язки капельмейстера і директора інструментальної музики [132, с. 18]. В сучасному розумінні останні дві посади за професійними обов'язками можна порівняти з діяльністю диригента та художнього керівника оркестру. Однак вказаними посадами не обмежувались обов'язки Я. Стамиця, не менш значимою була його роль наставника-педагога, котрий виховав цілу плеяду видатних віртуозів-скрипалів та композиторів. Імена Крістіана Каннабіха, Ігнаца Франца, Вільгельма Крамера, синів Карла і Антона були добре відомі у Франції, Німеччині та інших країнах Європи.

Якщо в дрезденському оркестрі особливою манерою виконання *Adagio* і прагненням створення змішаного стилю виділявся Пізендель, а в Берліні ідеї своїх попередників розвиває і теоретично обґрунтовує Кванц [26], то в Мангеймі всі зусилля Стамиця були спрямовані на досягнення надзвичайної точності оркестрової атаки, виразності артикуляції і тонкощів звукодинамічної палітри ансамблевого виконання.

Оркестрова педагогіка Я. Стамиця вибудовувалась на ріпієно-сольних засадах формування інструментальних груп [132]. Принцип творчого зростання від ріпієніста до соліста стає основою методології підготовки музиканта-оркестранта²². Зазначимо, що німецька система навчання інструменталіста в значній мірі була орієнтована на ансамблево-оркестрове виконавство. Прикладом тому можна вважати школи штаттпфейферів, які готували музикантів-мультиінструменталістів. Більш цілеспрямованим, орієнтованим на конкретний інструмент було навчання оркестрантів у ляйпцизькій *Thomasschule*, в котрій учні одночасно з хоровим співом освоювали гру на одному з інструментів. Такий метод мав свої переваги в порівнянні з системою підготовки штаттпфейферів, так як виконавцю необхідно було зосередити свої зусилля на одному-двох інструментах. Недоліком такої форми підготовки оркестрантів була відсутність вчителя відповідної спеціалізації, за звичай навчання гри на всіх інструментах здійснював один наставник – кантор, як, наприклад, у випадку з Бахом.

Досягненням Я. Стамиця є створення в мангеймському оркестрі підготовчої групи оркестрового стажування молодих виконавців²³. Під керівництвом висококваліфікованих віртуозів талановиті учні, котрі часто

²² Його витоки пов'язані з давньогрецькою та давньосхідною музичною педагогікою, в якій процес підготовки виконавця-інструменталіста здійснювався безпосередньо від майстра-вчителя до підмайстра-учня.

²³ Практика цілеспрямованої підготовки оркестрових музикантів збереглася в Німеччині по сьогоднішній день. Показовим прикладом в цьому є функціонування на базі Ляйпцизької вищої школи музики і театру імені Ф. Мендельсона-Бартольді (Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig) та знаменитого оркестру «Гевандхауз» оркестрової академії (Mendelssohn-Orchesterakademie in Zusammenarbeit mit dem Gewandhausorchester). Курс навчання розрахований на дипломованих вступників, котрі отримали кваліфікацію оркестрового музиканта або педагога, і продовжується 4 семестри. Подібні навчальні заклади є і в інших містах Німеччини.

були в близьких родинно-сімейних стосунках з наставниками, освоювали гру на інструменті, композицію та навички оркестрового музикування. Відмова від мультиінструментальної практики і перехід виконавців на вузьку спеціалізацію підіймали рівень гри на одному з інструментів на значно вищий щабель. Особливого успіху в цьому досягли скрипалі, окремі з яких, поступаючи в групу стажування, достатньо швидко проходили всі ступені професійного росту від ріпієніста до соліста оркестрової групи, а пізніше, після стажування в італійських педагогів, ставали концертуючими музикантами. Саме регулярні гастрольні поїздки мангеймських музикантів в Париж, Лондон та інші міста сприяли загальноєвропейському визнанню оркестру.

Важливим внеском в розвиток мангеймського оркестру є композиторська творчість Я. Стамиця. Найбільшу частку його спадщини представляють симфонії, із яких збереглися 58, та десять оркестрових тріо, окремі з них видавались в різні роки. Не менш важливим для композитора був жанр інструментального концерту. Крім чисельних скрипкових опусів, котрі Стамиць часто виконував зі своїм оркестром в Мангеймі та під час гастрольних поїздок, відомо, що ним було написано 2 концерти для клавесина, 12 концертів для флейти і по одному для гобоя і кларнета [192].

Як композитор, концертмейстер-скрипаль, а пізніше директор інструментальної музики, тобто художній керівник оркестру, Стамиць мав унікальні можливості для творчого експерименту в галузі композиції. Основним його досягненням вважається створення чотирьохчастинного симфонічного циклу з Менуетом і тріо та подальшим *Presto* або *Prestissimo* [132, с. 21].

Визначення найбільш досконалого інструментального складу оркестру стало провідною проблемою для композиторів передкласичної епохи. Слід зауважити, що мангеймський оркестр в цьому сенсі залишався відкритим не тільки для Я. Стамиця, але й для інших виконавців-композиторів. В пошуках збалансованості звучання оркестру мангеймський концертмейстер вдається до

розширення струнно-смичкової групи і стабілізації парного складу духових інструментів [152, с. 131]. Найбільш відчутна еволюція оркестрового мислення композитора проявляється в його пізніх творах, в котрих до пар валторн, гобоїв та флейт він долучає кларнети, рідше – дві труби та литаври. Також в оркестровому письмі та інструментовці пізніх симфоній композитор часто вдається до використання динамічних ефектів кресцендо і димінундо, у виконанні котрих мангеймський оркестр відзначався особливими тонкощами.

Чарльз Бьорні, який відвідав Мангейм після смерті Я. Стамиця, так характеризував його художні звершення: «Він як і Шекспір, пройшовши через всі труднощі і розчарування, зробив значно більший внесок у розвиток мистецтва, чим будь-хто з його попередників. Його геній був дійсно оригінальним і сміливим. Відкриття контрастності і вогню у швидких частинах, ніжної, витонченої і вкрадливої мелодії в повільних частинах, разом з винахідливістю і багатством супроводу характеризують його творчість...» [192].

Епоха Я. Стамиця в мангеймському оркестрі закінчується в 1757 р. Смерть молодого тридцятидев'ятирічного музиканта не дала йому можливості повністю розкрити свій творчий потенціал. Знайти повноцінну заміну одному з найавторитетніших європейських концертмейстерів було непросто. Кандидатура Й.К. Каннабіха на посаду концертмейстера, який в 1756 р. після римської та штутгартської «школи» італійського маестро Н. Йоммеллі повернувся в Мангейм, виглядала прогнозованою і досить перспективною. Призначення Каннабіха після передчасної смерті вчителя на посаду концертмейстера вимагало від нього надзвичайної відповідальності для того, щоб не тільки зберегти здобутки наставника, але й продовжити пошук нових напрямків розвитку оркестру. Набуті під керівництвом Н. Йоммеллі знання і досвід вимагали практичної реалізації їх у роботі з власним колективом. Як і колись для Я. Стамиця, мангеймський оркестр стає творчою майстернею і для Й.К. Каннабіха, якому він присвятить майже все своє життя. Саме в Мангеймі

з 1759 по 1778 рр. «вроджений концертмейстер» написав більше ніж 50 симфоній і 20 балетів, із яких більше 45 творів були опубліковані в Парижі [192]. Цей своєрідний рекорд, котрий перевершив досягнення Я. Стамиця, пояснюється тісними контактами Й.К. Каннабіха з герцогом Цвайбрюкеном, який регулярно запрошував окремих мангеймських музикантів в свою паризьку резиденцію на зимові місяці, коли в Карла Теодора наставало концертне затишшя. Популярність симфоній і камерно-інструментальних творів композитора-скрипаля була настільки великою, що в 1772 р. він в конкурсі оркестрових творів отримав золоту медаль за Симфонію-концерт № 42 [192].

Оцінюючи досягнення Каннабіха-диригента К.Ф.Д. Шубарт відмічав: «Він винайшов абсолютно нову техніку і володіє даром керування великим оркестром не більше ніж кивком голови і рухом ліктя. Він дійсно творець надзвичайно злагодженої гри оркестру в Палатині. Він є винахідником всіх тих чарівних новацій, якими в даний час захоплюються у всій Європі» [192].

Не менш схвально відзначається майстерність мангеймських музикантів Леопольдом Моцартом, котрий називав оркестр Карла Теодора під керівництвом Каннабіха «кращим оркестром Німеччини» [2, с. 79]. Подібна характеристика звучить із вуст і Ч. Бьорні, який в 1772 р. відвідав Мангейм і літню резиденцію курфюрста. Англійський дослідник, відзначаючи величезні досягнення музикантів пфальцського курфюрста, одночасно не оминув і недоліки чистоти інтонації духових інструментів, «... які дуже відбиваються на всій гармонії і спотворюють її» [15, с. 49]. У вечірньому оперному спектаклі, який мав змогу слухати англієць, «... це було особливо помітно у фаготів і гобоїв, котрі були дуже високими з самого початку і продовжували підвищувати до кінця опери» [15, с. 49].

В цьому вислові приводиться не тільки констатація факту, але й звучить докір музикантам, які не змогли протягом всієї вистави виправити цей дефект. Водночас, щоб не принизити мангеймських музикантів, Ч. Бьорні заявляє, що це був їх єдиний недолік, і він «...так притаманний всім оркестрам взагалі,

тому його не можна вважати дуже серйозним на цю адресу, щоб не дати привід для радості виконавцям любого іншого європейського оркестру» [15, с. 49].

Опосередкований вплив мангеймський оркестр мав на творчість В.А. Моцарта, який у 1777 р. ненадовго зупинився у Мангеймі по дорозі до Парижа. Тут він намагався отримати запрошення від Карла Теодора на посаду капелмейстера, однак завадили цьому переїзд всього пфальцьського двору в Мюнхен. В.А. Моцарт, як і його батько, високо цінував мангеймських музикантів, порівнюючи їх із зальцбурзькими, особливо виділяючи майстерність кларнетів. Акумулюючи всі новітні ідеї і досягнення, які відбувалися в оркестровій музиці, він не міг не помітити здобутки кращого європейського оркестру. Саме з відвіданням пфальцьського двору пов'язується прогрес В.А. Моцарта в оркестровці, котра досягла піку свого розвитку в наступному десятилітті [58, с. 94].

Якщо аналізувати склад оркестру Карла Теодора протягом часу його правління і перебування в Мангеймі, спираючись на дослідження Ю. Вулфа (див. табл. 2.6) [190, с. 259-260], то необхідно зауважити, що незмінною залишалася штатна кількість придворних трубачів (13), литавристів (2) та органістів (2), які безпосередньо не були членами оркестру. Органісти разом із капелмейстером та співаками в структурі придворної капели представляли вокальну музику [196, с. 39]. Трубачі та литавристи запрошувались в оркестр лише при необхідності і, як свідчить зарплатна відомість (див. мал. А. 2.13-2.15. Додаток А), не входили в склад інструменталістів придворного оркестру, а представляли окрему групу. Тому безпосередніми музикантами оркестру можна вважати лише інструменталістів струнної та духової груп.

Як вже зазначалось раніше, в різних джерелах можна знайти вказівки на неоднакову кількість музикантів, які входили в склад оркестру. Розбіжності існують і між придворними календарями та зарплатними відомостями, в останніх вказуються всі виплати, які включають також пенсіонерів та

виконавців, котрі отримували невеликі суми додаткового доходу (Extra Benutz).

Таблиця 2.6.

Інструментальний склад мангеймської капели 1744–1778 рр.				
Рік	клавішні	струнні	духові	труби і литаври
1744	2 органи 2 лютні	9 скрипок і альтів 2 віолончелі 2 контрабаси	2 флейти 2 гобої 1 фагот 5 валторн	13 труб ²⁴ 2 литавр
1748	2 органи 1 лютия	15 скрипок 2 альтів 5 віолончелей 2 контрабаси	2 флейти 2 гобої 2 фаготи 3 валторни	13 труб 2 литавр
1756	2 органи	11 перших скрипок 9 других скрипок 4 альти 4 віолончелі 2 контрабаси	2 флейти 2 гобої 3 фаготи 4 валторни	13 труб 2 литавр
1763	2 органи	24 скрипки 4 альти 4 віолончелі 2 контрабаси	3 флейти 3 гобої 2 кларнети 3 фаготи 6 валторн [4 труби]	13 труб 2 литавр
1770	2 органи	19 скрипок 4 альти 3 віолончелі 3 контрабаси	3 флейти 3 гобої 4 кларнети 4 фаготи 7 валторн [4 труби]	13 труб 2 литавр
1778	2 органи	25 скрипок 3 альти 4 віолончелі 3 контрабаси	4 флейти 3 гобої 3 кларнети 4 фаготи 6 валторн	13 труб 2 литавр

Переломним етапом в історії мангеймського оркестру став вересень 1778 року, коли значна частина музикантів Пфальца разом з адміністративними службами курфюрства та придворною знаттю переїжджає в Мюнхен²⁵ і

²⁴ Окремі із трубачів грали на струнних інструментах.

²⁵ Причиною переїзду стала смерть 30 грудня 1777 р. бездітного курфюрста Максиміліана Баварського, яка відповідно до раніше заключної угоди призвела до об'єднання Баварського і Пфальцького курфюрств на чолі з Карлом Теодором. Також за тією ж угодою столицею новоствореного курфюрства ставав Мюнхен [173, с. 104].

об'єднується з тамтешнім оркестром. Процес злиття відносно молодого мангеймського колективу, який завдяки своїй майстерності стрімко вийшов в європейські лідери, з мюнхенським оркестром з 250-річною історією був важкий для кожного з них [173, с. 105]. Найбільш болісним стало скорочення штату музикантів, і не дивлячись на всі намагання Й. К. Каннабіха, це зрештою позначилось на творчій активності оркестру. Мюнхенський оркестр залишався високопрофесійним колективом, однак віднести його до групи законодавців європейського оркестрового мистецтва, яким до того був мангеймський, важко.

Для того, щоб мати більш повне і об'єктивне уявлення про кількісний та якісний склад двох оркестрів перед об'єднанням, необхідно хоча б коротко проаналізувати штат їх музикантів (див. табл. 2.7). В зазначеному списку вказані два капелдиректори Й. К. Каннабіх та А.Тоескі, річна заробітна плата яких становила 1500 флоринів, тільки в останнього вона була сумарною як концертмейстера (700) та капелдиректора (800). Більший заробіток головного капелмейстера Ігнаца Хольцбауера (1900) був пов'язаний з тим, що він виконував загальне керівництво оперною трупю, на відміну від Й. К. Каннабіха та А. Тоескі, які опікувались тільки оркестром і відповідали за інструментальну музику.

Групу перших скрипок, не дивлячись на відсутність їх окремого виділення в відомості, як це вказано в списку баварських музикантів (див. мал. А. 2.13-2.15. Додаток А), представляли два концертмейстери (А. Тоескі, Францель) та шість оркестрантів (Вендлінг, О'зард, Сепп старший, Даннер старший, Богрер, Бруннер). Два останніх з них були із воєнних трубачів, котрих запросив ще Я. Стамиць, тому їх заробіток становив лише 100 флоринів.

Кількість других скрипок складала 11 осіб (Ріттер старший, Рітшель, Груа, Вендлінг, Вінтер, Даннер молодший, Сепп молодший, Сімон молодший, Ріттер, Данці, Пауль Пруа). Серед них четверо, скоріш за все, входили в групу «школярів»-стажистів, тому їх зарплатня в 90 флоринів представляється достатньо низькою. Залишається невідомим статус Пауль Пруа, котрий міг бути прийнятий в оркестр нещодавно.

Таблиця 2.7.

Заробітна плата музикантів мангеймського оркестру за 1776 рік²⁶

№	Прізвище оркестранта інструментальна група	Річна сума виплат (флоріни)	№	Прізвище оркестранта інструментальна група	Річна сума виплат (флоріни)
	Капельмейстер			Гобоїсти	
1.	Хольцбауер	1900	25.	Рамм	700
	Капельдиректори		26.	Лебрун	600
2.	Каннабіх	1500	27.	Хібер	270
3.	Тоескі	800		Валторністи	
	Концертмейстери		28.	Ланг	300
4.	Тоескі	700	29.	Еклі	450
5.	Францль	900	30.	Дімлер старший	100
	Скрипалі		31.	Ланг молодший	50
6.	Вендлінг	600	32.	Дімлер молодший	40
7.	О'зард	800		Кларнетисти (Кларіністи)	
8.	Сепп старший	550	33.	Квалленберг	288
9.	Даннер старший	400	34.	Гампель	938
10.	Богер	100	35.	Тауш	550
11.	Бруннер	100		Контрабасисти	
12.	Ріттер старший	400	36.	Марконі	800
13.	Рітшель	400	37.	Фрідель	200
14.	Груа	380	38.	Богер	100
15.	Вендлінг	240		Віолончелісти	
16.	Вінтер	340	39.	Данці	1000
17.	Даннер молодший	300	40.	Фюрст	150
18.	Сепп молодший	90	41.	Сімон	250
19.	Сімон молодший	90	42.	Шварц	240
20.	Ріттер	90		Фаготисти	
21.	Данці	90	43.	Штрафір	300
22.	Пауль Пруа	150	44.	Ріттер	600
	Флейтисти- траверсисти		45.	Хольцбауер	500
23.	Вендлінг	1000	46.	Штайдель	90
24.	Сарторі	160		Альтист	
25.	Мецгер	120	47.	Францель	200
	Сума виплат		20 916		

Із найбільш високооплачуваних музикантів оркестру виділяються флейтист Й.Б. Вендлінг та віолончеліст І. Данці, річний дохід яких становив 1000 флоринів і був вищий за платню концертмейстера І. Францля. Пояснюється це тим, що Карл Теодор захоплювався виконавством на флейті та

²⁶ Таблиця складена на основі загальної зарплатної відомості музикантів придворних капел Пфальца і Баварії (Баварський державний архів, Мюнхен. *HRI Fasc.* 457/13), копії якої опубліковані О. Вюрцом [196, с. 40-43] (див. мал. А. 2.13-2.15. Додаток А),

віолончелі, тому Й.Б. Вендлінг та І. Данці повинні були також індивідуально навчати курфюрста гри на кожному з цих інструментів.

Окремо слід виділити групу кларнетів, котрі у відомості вказані як кларіністи (clarinisten). На перший погляд, може виникнути питання, що це були виконавці на зовсім іншому інструменті, відомому, як труба-кларіно, котру так полюбляв Й.С. Бах, і при наявності кваліфікованих трубачів-кларіністів, які повинні були володіти складним мистецтвом гри у верхньому регістрі, включав до партитур своїх творів. Однак, детальне вивчення персоналій виконавців підтверджує думку, що в даному випадку мова йде саме про кларнетистів, а не трубачів-кларіністів. Свідченням тому є прізвище у списках видатного німецького кларнетиста-віртуоза, композитора та педагога Ф. Тауша²⁷ (1762-1817), котрий у восьмирічному віці як вундеркінд почав грати разом з батьком в оркестрі [192]. В відомості 1776 р. заробіток чотирнадцятирічного музиканта становив 550 флоринів і був вищий, ніж платня окремих оркестрантів-ветеранів.

Якщо порівняти витрати баварського курфюрста на музикантів свого оркестру безпосередньо перед об'єднанням з мангеймським (див. табл. 2.8), то вони були на четверть нижчі. Також за кількістю всіх членів оркестру разом з керівництвом мангеймці випереджали своїх колег на 5 осіб. Кидається в очі відсутність у баварців кларнетистів, котрі в Мангеймі були гордістю оркестру.

Болісний процес об'єднання мангеймського і мюнхенського оркестрів було завершено у вересні 1778 року, і новий колектив, як і у пфальцській столиці, очолив Й. К. Каннабіх [154, с. 210]. Не дивлячись на складність економічної ситуації баварського курфюрства Карл Теодор зберіг основний кадровий потенціал оркестру, колектив котрого після реорганізації налічував 65 музикантів, 33 з яких були мангеймцями. Таким чином, загальна кількість оркестрантів і адміністративних працівників в порівнянні з мангеймським

²⁷ Ф. Тауш вважається одним із засновників німецької кларнетної школи. Після переїзду в Мюнхен його сольна концертна діяльність як кларнетиста і бассетгорніста значно розширилась. Важливим внеском в Ф. Тауша в розвиток німецького кларнетного мистецтва стало заснування в 1805 році консерваторії духових інструментів в Берліні, із стін якої вийшли видатні німецькі кларнетисти Г. Берман та Б.Г. Крусель [192]. Гру Ф.Тауша та його колег-кларнетистів у 1777 р. високо оцінив В.А. Моцарт під час перебування в Мангеймі.

штатом зросла на 9 осіб²⁸. З 1 жовтня 1778 року розпочався новий етап в творчому житті об'єднаного колективу.

Таблиця 2.8.

Заробітна плата музикантів баварського оркестру за 1777 рік

№	Прізвище оркестранта інструментальна група	Річна сума виплат (флоріни)	№	Прізвище оркестранта інструментальна група	Річна сума виплат (флоріни)
	Капельмейстер			Гобоїсти	
1.	Бернасконі	1200	25.	Ягерхубер	499
	Концертмейстери		26.	Крістоф	404
2.	Ф.Грьонер	925	27.	Фіола	499
3.	Й.Грьонер	675			
	Скрипки I			Валторністи	
4.	Порезі	475	28.	Ауфхаузер	505,11
5.	Томас	475	29.	Лабексі	325,11
6.	Карл Грьонер	565	30.	Прохазка	325,11
7.	Дубрейль	475	31.	В. Коксірт	66,12
8.	Блюм	475	32.	Шмід	66,12
	Скрипки II		33.	Гінстер	66,12
9.	Патер	400		Контрабасисти	
10.	Глонер	400	34.	Кайзер	380
11.	Вінксілер	380	35.	Кіннер	285
12.	Хайфс	240	36.	Хюбер	285
13.	Вернер	340		Віолончелісти	
14.	Плебс	300	37.	Алліпранді	1105
15.	Водічка	90	38.	Камерлогер	265
16.	Дресієр	90	39.	Мішель	285
17.	Блюм молодший	90		Фаготисти	
	Альтисти		40.	Конті	577
18.	Хеіфс Тун	253,20	41.	Гольдхаммер	12
19.	Майєр	253,20	42.	Райнер	12
20.	Тосте	253,20			
21.	Хайгенталлер	100			
	Флейтисти- траверсисти				
22.	Каваллярі	475			
23.	Бецке	475			
24.	Шіллінг	475			
	Сума виплат				

Оцінюючи досягнення мангеймського оркестру в історії німецького оркестрового мистецтва, насамперед необхідно відзначити його здобутки в

²⁸ Безпосередньо перед об'єднанням весь персонал мангеймського оркестру становив 56 осіб

формуванні нових стандартів оркестрового виконавства, котрі дозволили пфальцьським музикантам не тільки достойно конкурувати з авторитетними європейськими оркестрами, але й вийти в лідери. Створення на основі високого професіоналізму виконавців-композиторів самобутнього «мангеймського стилю» виконання і композиції відкрило нові напрямки розвитку оркестрового мистецтва. Найбільш вагомими досягненнями мангеймців стали:

- 1) формування нової структури оркестру з розширенням струнної групи і парним складом духових, що дало можливість для акустично збалансованого звучання;
- 2) перехід від цифрованого баса до утворення акордової основи інструментами струнної і духової групи;
- 3) відмова від мультиінструменталізму та значне зростання індивідуальної майстерності музикантів, які виходять за межі колективного музикування і стають солістами-концертантами, поєднуючи гру в оркестрі з сольними виступами;
- 4) встановлення нових звукодинамічних стандартів, з поступовими переходами від *f* до *p*;
- 5) інтонаційне оновлення тематизму і новації в галузі формотворення, які підготували появу музичного класицизму.
- 6) створення ефективної системи професійної підготовки оркестрового музиканта в надрах власного оркестру.

Всі досягнення мангеймського оркестру стали можливі завдяки цілеспрямованій політиці Карла Теодора, одним із основних векторів якої було створення умов для розвитку культури і мистецтва на рівні кращих європейських зразків. Його власні захоплення грою на флейті та віолончелі стали важливим стимулом пошуку і запрошення кращих музикантів до власного оркестру курфюрства. Щедре фінансування, висока професійність інтернаціонального складу придворних музикантів, особиста зацікавленість Карла Теодора як музиканта-інструменталіста в забезпеченні потреб власного

музикування стали тими вирішальними факторами, котрі сприяли піднесенню оркестрового виконавства Мангейма на вищі щаблі загальноєвропейського рівня.

Висновки до другого розділу

Німецька оркестрова культура першої половини XVIII століття залишилася вірною традиціям оркестрового письма, сформованим унаслідок появи світської інструментальної музики, опери і стилістично оновлених духовних жанрів епохи бароко. Водночас, формування нових естетичних ідеалів і музичних смаків потребувало змін усталених способів оркестрової гри, що виявилися у появі нових оркестрових складів, пошуках звукового балансу між групами інструментів оркестрових капел, вдосконаленні виконавської манери музикантів і принципів диригування. З оркестрів були виключені інструменти сімейства віол, поздовжні флейти та ін., що мали слабку, камерну звучність. Замість них поступово вводилися інструменти більш яскравого і сильного тону – скрипкові інструменти, з яких вже в той період сформувалася струнна група, поперечні флейти і гобої, стали постійно застосовуватися фаготи, валторни, труби. Як і раніше, обов'язковими інструментами були клавесин або орган, які застосовувалися для виконання цифрованого баса.

Незважаючи на ці перетворення, епоха не пропонувала принципово нових шляхів розвитку оркестру, оскільки і сам стиль музики, і музичне мислення композиторів залишалися незмінними. Блискучі інструментальні капели саксонського монарха Августа II і пруського короля Фрідріха II, а також більш скромні за складом міські оркестри Ляйпцига вдосконалювали мистецтво колективної гри, не виходячи за межі існуючих жанрово-стильових традицій. Створюючи музику, композитори розраховували на склад інструментів, який був у їхньому розпорядженні. Тому твори одного жанру (наприклад, ранньокласична симфонія) мали різний оркестровий склад, що вважається однією з ознак барокового мислення.

Перелом у розвитку німецького оркестру розпочався у 60-і роки XVIII століття і був пов'язаний з діяльністю представників молодшого покоління музикантів, які народилися в Німеччині або працювали в німецьких оркестрах. Символічною датою перелому музикознавці визнають 1759 рік – рік смерті Г. Ф. Генделя і появи Першої симфонії Й. Гайдна з нетиповим для майбутньої класичної симфонії складом оркестру (струнні, два гобої і дві валторни). Фактичними здобутками, що вплинули на перехід до нової жанрової системи музичного мистецтва в цілому і на розвиток оркестрового виконавства зокрема, стали творчі досягнення мангеймської інструментальної капели пфальцьського курфюрста Карла Теодора.

Основні новації та здобутки музикантів мангеймської капели полягали в перевазі інструментальної музики гомофонного стилю, що вплинуло на формування жанрової системи музичного класицизму і появу майбутнього класичного оркестру; у збільшенні кількості інструментів струнної групи і дорученні першим скрипкам виконання провідних музичних тем; в об'єднанні духових інструментів у окрему групу і наділенні їх самостійними функціями; у вилученні з оркестру клавесина і відмові від цифрованого баса; у запропонуванні раніше невідомих динамічних ефектів, пов'язаних з поступовим збільшенням та зменшенням сили звуку (*crescendo* і *diminuendo*), що розширило виразні можливості виконання, особливо в умовах колективної гри.

Серед тенденцій розвитку оркестру того часу – стабілізація складу і поява постійних колективів, що було абсолютно неможливим для оркестрової культури першої половини XVIII століття, наприклад, для оркестру Й. С. Баха.

РОЗДІЛ 3. НІМЕЦЬКИЙ ОРКЕСТР ЯК ВИКОНАВСЬКА ОДИНИЦЯ

3.1. Типи оркестрових капел

Німецький оркестр першої половини XVIII століття, подібно до будь-якого барокового оркестру, визначається мобільністю кількості учасників та інструментів. Процеси утворення й формування капел, узгодження кількості запрошених музикантів відбувалися відповідно до смаків і вимог німецьких монархів або набагато скромніших бажань мешканців вільних міст. Певну роль у цьому відігравали традиції мультиінструменталізму, поширені в німецькій виконавській культурі.

Уніфікація виконавського складу розпочинається у другій половині XVIII століття і велике значення у цьому процесі здобуває мангеймський оркестр. Кількісний склад виконавців в оркестрових капелах безпосередньо впливав на утворення звукового балансу між партіями, на розподіл функцій інструментів оркестру, визначав динамічні можливості оркестрової гри.

У визначенні типів оркестрових капел ми вважаємо провідними такі наступні ознаки, як кількість інструменталістів, жанрова специфіка репертуару і стильові особливості виконавської манери.

За кількістю інструментів оркестрові капели Німеччини XVIII століття розподіляються на:

1) малі (камерні) – польська капела (*Polisch Kapelle*) Саксонського курфюрста, і капела Фрідріха II, які в різні часи нараховували від 12 до 16 музикантів-інструменталістів, виконавців на струнних та дерев'яних духових інструментах і клавесині, кожен з яких був солістом-віртуозом;

2) великі – повні дрезденська і берлінська капели (*Große Hofkapelle*), що брали участь в масових урочистих виконаннях світської та, передусім, церковної музики, вони характеризувалися збільшеним складом струнних і дерев'яних духових, включенням мідних духових і литавр; капели оперних

театрів Дрездена і Берліна, які склалися з 35-40 виконавців; мангеймська інструментальна капела, де у різні часи налічувалось від 40 до 60 музикантів. Оркестранти диференціювалися на солістів та ріпієністів [179], завдяки великій кількості інструментів досягалася значна маса звуку.

За *музичними жанрами* виконуваних творів:

- 1) світські камерні – виконували інструментальну музику (*concerto grosso*, сольні інструментальні концерти, барокові і ранньокласичні симфонії та ін.);
- 2) світські оперні – брали участь у виконанні оперних вистав;
- 3) церковні – брали участь у виконанні вокально-хорових духовних творів (кантати, ораторії, мотети та ін.).

За *музичним стилем*:

- 1) барокові – капели нестабільного складу, з обов'язковим клавесином, що входив до складу інструментів групи *basso continuo*; призначалися для виконання інструментальної і вокально-хорової музики барокового стилю, італійських опер-*seria*;
- 2) ранньокласичні – капели без участі клавесина, функції якого розподілено між іншими інструментами, з визначеною кількістю виконавців кожної оркестрової партії та новаціями у виконавстві (передусім це відкриття нових динамічних можливостей оркестрової гри); вони підготували появу класичного оркестру і класичної симфонії.

Різноманіття складів німецьких оркестрових капел, застосування старих і нових музичних інструментів, поєднання традиційних принципів і новаторських тенденцій будови оркестрів відобразили багатостильову палітру тогочасної німецької музики, властиву перехідним епохам, і надали імпульсу для розвитку і стабілізації оркестру як провідної колективної виконавської одиниці в наступні часи. Так, оркестрові капели Дрезденської придворної опери і ляйпцизької школи святого Фоми, незважаючи на співіснування в одному часовому просторі, за репертуаром і музичним стилем творів, складом

і функціями оркестру, застосованими інструментами, виконавською манерою належать до різних епох – барокової (Ляйпциг) і ранньокласичної (Дрезден). Багато в чому відрізнялися тенденції розвитку Берлінської інструментальної капели Фрідріха II і мангеймської капели Карла Теодора в 60-ті роки XVIII століття, що прямо залежало від музичних смаків «замовників музики» – консервативного Фрідріха II, музично-стильові пріоритети якого сформувалися у 20–30-ті роки XVIII століття, і Карла Теодора, більш відкритого до новацій, на які була багата західноєвропейська музична культура третьої чверті XVIII століття.

Яскравим прикладом багатостильової палітри розвитку німецького оркестру є оркестрова культура Саксонії за часів правління Августа II Сильного та його спадкоємця Августа III, що поєднала і блиск придворних капел, і демократичність колективного оркестрового музикування у вільних містах.

Високі виконавські стандарти мала оркестрова капела Дрездена, станом якої опікувалися саксонські монархи. Дрезденські придворні музиканти одними з перших відмовилися від традицій мультиінструменталізму, багато працювали над вдосконаленням виконавської техніки, вчилися «співати» на своїх інструментах як вокалісти. Головні постулати виконавства дрезденських інструменталістів – віртуозність солістів, увага до краси звуку, диференціація інструментів за тембрами, поєднання індивідуальних оркестрових голосів, різноманіття звучності, утворення злагоджених ансамблів зі спільною артикуляцією, фразуванням, музичними прикрасами, та ін.

Серед дрезденських музикантів сформувалася мішана виконавська манера [179], яка синтезувала італійський і французький виконавські стилі, в тому числі і в аспекті розподілу музичного матеріалу між оркестровими партіями, відмінності між якими спостерігаються і в туттійних побудовах, і в ансамблях. Так, італійська традиція дотримувалася чотириголосного оркестрового *tutti* з ознаками типового гомофонно-гармонічного складу, в якому верхній голос виконували перші скрипки і перший гобой в унісон,

другий голос – другі скрипки і другий гобой (іноді гобої об'єднувалися в окрему концертуючу групу), третій голос – альти, нижній – basso continuo; клавесин утримував усю звукову масу. Завдяки такому розподілу інструментів, між мелодичною і басовою лініями та середніми голосами досягався досить стрункий звуковий баланс.

Чотириголосний італійський склад можна виявити в більшості опер, спеціально написаних для дрезденського і берлінського театрів. У прикладі Б. 3.1 (Додаток Б) подається фрагмент партитурного запису арії Клеопатри «*Fra le procelle assorto*» з першої дії опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра» [202]. Інструментальні партії вміщено на чотирьох рядках, у форматі «3+1» (три мелодичні + 1 басовий), між якими вписано рядок з партією соліста. Яскраво виявляється контраст між вокальною партією, яка має самостійний мелодичний рисунок, та голосами оркестру, що об'єднуються в єдине ціле завдяки тотожності мелодико-ритмічному руху.

Французька традиція, починаючи від Ж. Б. Люллі, застосовувала п'ятиголосне tutti, з мелодією у верхньому голосі та рештою акомпануючих голосів (за принципом 1+4), внаслідок чого утворювався гомофонний склад з акцентом на мелодичній і басовій лініях, що підкреслювалося розподілом інструментів: верхній рядок п'ятиголосної партитури виконували всі скрипки капели, число яких дорівнювало половині всієї струнної групи; альти розділялися на три партії і виконували другий, третій і четвертий рядки, а віолончелі – басовий голос (разом із фаготами). Якщо до струнних приєднувалися духові інструменти (гобої, флейти, а іноді труби), усі вони брали участь у виконанні верхнього рядку партитури і дублювали скрипки [19, с. 109].

Отже, за французькою манерою кращі виконавські сили були задіяні у викладенні мелодичного голосу, контрапунктом до нього ставав не менш могутній бас, а середні голоси доручалися кільком поодиноким інструментам. У результаті подібного розподілу звуковий акцент припадав на оркестровий дискант, при суттєвій підтримці баса та помірності середніх голосів. Зразок

такої будови наводиться у прикладі Б. 3.2 (Додаток Б). Це фрагмент п'ятиголосної партитури з балету Ж. Б. Люллі «*La Raillerie*» (1659), головною особливістю якого є значна мелодизація дисканта у порівнянні з іншими голосами.

У французьких операх оркестр вказаного складу брав участь у виконанні оперних увертюр та супроводжував арії головних героїв. У прикладі Б. 3.3 (Додаток Б) подається фрагмент оркестрової партитури арії Арміди «*Ah! Si la liberte*» з третьої дії опери Ж. Б. Люллі «Арміда» (1686) [202]. З особливостей нотного запису вкажемо на окреме позначення рядка з партією інструментального баса, а також на розташування вокальної партії над оркестровими голосами. За характером мелодики утворюється контрапункт між вокальним соло та оркестровим дискантом, при помірній підтримці усіх інших голосів оркестру.

Трактування партії скрипок у французькому оркестрі виявляє тенденцію до запобігання віртуозності чи будь-яких технічних складнощів, які б завадили зручності звуковидобування. Музиканти уникали низького регістру і не грали на струні «соль». Також не застосовувався високий регістр, верхня межа діапазону скрипкової партії не виходила за другу октаву і скрипалі мали можливість грати лише в найзручнішій для себе першій позиції. Якщо до скрипок приєднувалися духові, їх діапазон співпадав зі скрипковим. Це дещо обмежувало звучання флейт, які мали дуже яскраві тони у верхньому регістрі, проте гобой звучав у своїй найкращій теситурі і був у Люллі основним інструментом у групі духових [19, с. 111]. Високий бас і тісне теситурне розміщення решти голосів, виконання кожної партії кількома різнотембровими інструментами (навіть в ансамблях, де італійці застосовували по одному солісту) надавали звучанню надзвичайної щільності і густоти. Отже, за французькою манерою мелодичний голос виконувався двома десятками інструментів, контрапунктом до нього ставав не менш могутній бас, тоді як середні голоси доручалися клавесину, а до системи контрастів було додане протиставлення різних тембрових комбінацій: звучання скрипок разом із

гобоями, окреме звучання скрипок і гобоїв, змішування тембрів мелодичних і басових інструментів та ін.

Ознайомлення з партитурами творів, написаних для Дрезденської придворної капели, переконує нас у тому, що на їхній стилістиці позначився вплив і французької, і італійської манери, на основі чого сформувався мішаний оркестровий стиль, в якому поєдналися італійська віртуозність і французька тембральна насиченість, було винайдене нове співвідношення між групами інструментів, зокрема – через посилення ролі дерев'яних духових. Суперечності між дрезденськими прихильниками італійської та французької манери у 20–30-ті роки XVIII століття описав у своїй автобіографії Й. Й. Кванц [181]. Мішаний оркестровий стиль утвердився при капельмейстерстві Й. Д. Хайніхена і Й. А. Хассе.

Виконавський склад дрезденських придворних оркестрових капел першої половини XVIII століття відображено в партитурах інструментальних творів її капельмейстерів – Йоганна Христофора Шмідта (1679 – 1728), Йоганна Давіда Хайніхена (1717 – 1729), Йоганна Адольфа Хассе (1733 – 1763). Серед тенденцій застосування музичних інструментів – усталеність групи струнних, комбінаторика духових, розподіл інструментів на мелодичні та супровідні (басові), дублювання партій близьких за діапазоном інструментів, розвиток сольного виконавства (див. табл. 3.1).

Таблиця 3.1

Склад оркестру в інструментальних творах Й. Д. Хайніхена²⁹

Назва твору	Номер (за каталогом Seibil)	Інструменти
Sinfonia D-dur	207	2 oboes, 2 flutes, 2 horns, strings, b.c.
Sonata A-dur	208	3 oboes, 2 flutes, strings, b.c.
Sinfonia F-dur	209	2 horns, 3 oboes, 2 flutes, 2 recorders, strings, b.c.

²⁹ Джерело нотних текстів: [http://imslp.org/wiki/Category:Heinichen, Johann David](http://imslp.org/wiki/Category:Heinichen,_Johann_David) [202].

Продовження таблиці 3.1

Sonata F-dur	210	2 horns, 2 oboes, 2 flutes, bassoon, strings, b.c.
Sonata F-dur	255	2 horns, strings, b.c.
Concerto G-dur	213	violin, 2 oboes, 2 flutes, 2 bassoons, strings, b.c.
Concerto F-dur	231	2 horns, 2 flutes, strings, b.c.
Concerto F-dur	230	2 oboes, strings, b.c.
Concerto F-dur	232	violin, 2 flutes, 2 oboes, 2 bassoons, 2 violoncelli, strings, b.c.
Concerto F-dur	234	2 horns, violin, 3 oboes, 2 flutes, strings, b.c.
Concerto F-dur	235	2 horns, 3 oboes, 4 flutes, 3 recorders, violin. strings, b.c.
Concerto c-moll	240	oboe, violin, strings, b.c.
Concerto F-dur	233	2 horns, 2 flutes, 2 oboes, bassoon, strings, b.c.
Concerto D-dur	253	oboe, strings, b.c.
Sonata da Chiesa G-dur	245	2 oboes, violin, strings, b.c.
Pastorale A-dur	242	2 oboes (2 chalumeau), strings, b.c.
Concerto D-dur	226	flute, oboe, violin, tiorba, violoncello, strings, b.c.
Concerto G-dur	214	flute, oboe, violin, tiorba, violoncello, strings, b.c.
Concerto g-moll	237	oboe, strings, b.c.
Concerto g-moll	238	flute, oboe strings, b.c.
Concerto C-dur	211	flute, 3 flauti ripieni, strings, b.c.
Concerto grosso G-dur	217	2 flutes, 2 oboes, 2 bassoons, 2 violins, strings, b.c.
Concerto G-dur	215	2 flutes, 2 oboes, bassoon, basso di flauti, strings, b.c.
Concerto G-dur	216	oboe, strings, b.c.
Concerto e-moll	222	2 oboes, strings, b.c.
Concerto D-dur	225	flute, strings, b.c.
Concerto D-dur	224	Violin, strings, b.c.
Concerto D-dur	-	Violin, strings, b.c.
Sonata G-dur	251	flute, 2 violins, b.c.
Concerto (sonata) G-dur	219	flute, 2 violins, b.c.
Concerto (sonata) G-dur	220	flute, bassoon (violoncello), violoncello, b.c.
Concerto a-moll	212	oboe (flute), strings, b.c.
Sonata D-dur	-	violin, bassoon, b.c.

Продовження таблиці 3.1

Concerto A-dur	228	oboe d'amore, strings, b.c.
Concerto a-moll	-	violin, strings, b.c.
Concerto D-dur	-	2 flutes (flute and oboe), strings, b.c.
Concerto G-dur	-	oboe, strings, b.c.
Kyrie, Gloria D-dur	68	2 trumpets, 2 horns, 2 oboes, tympani, strings, b.c.
Credo D-dur	-	2 trumpets, 2 horns, 2 oboes, tympani, strings, b.c.

3.2. Склади оркестрів Й. А. Хассе (Дрезден) та Й. С. Баха (Ляйпциг)

Оркестри Й. А. Хассе (дрезденський період) та Й. С. Баха (ляйпцизький період) репрезентують два генеральні напрямки – «придворний» і «муніципальний» (міський), за якими розвивалася німецька оркестрова культура у XVIII столітті і, водночас, відображають стильові парадигми розвитку оркестрового виконавства Саксонії у дрезденському придворному середовищі та ляйпцизьких міських колах у другій чверті та середині XVIII століття.

У королівських капелах існувала тенденція до стабілізації інструментальних складів. Цьому сприяла кадрова політика капельмейстерів, що фактично виконували багаточисельні функції музичних «менеджерів»: запрошення на постійну або довготривалу службу музикантів-віртуозів, підтримка високих вимог до рівня виконавської майстерності оркестрантів, утворення можливостей для вдосконалення техніки гри на музичному інструменті. Вказану тенденцію відображає склад оркестру Дрезденської опери, в чому переконує вивчення партитур оперних творів, котрі ставилися на його сцені, починаючи з відкриття, на якому прозвучали опери А. Лотті (1719 р.), і завершуючи операми Й. А. Хассе (50–60-х років XVIII століття).

Італієць А. Лотті ще до переїзду в Дрезден мав репутацію відомого оперного композитора; він був автором двох десятків опер, які з успіхом ставилися на сценах венеціанських театрів. Протягом 1717-1719 років за

запрошенням саксонського курфюрста Августа II італійський маестро перебував у Дрездені, де брав участь у підготовці урочистостей з нагоди одруження наслідного принца, у числі яких було відкриття оперного театру і постановка оперних вистав. Разом із А. Лотті до саксонської столиці прибули лібретист Антоніо Марія Луччіні та провідні італійські співаки, в тому числі дружина А. Лотті Санта Стелла (сопрано). Гонорар кожного із запрошених італійців у п'ять разів перевищував заробітну плату тогочасних капельмейстерів дрезденської капели Шмідта і Хайніхена [192]. У вересні 1719 року відбулася дрезденська прем'єра трьох опер А. Лотті – «*Giove in Argo*», «*Ascanio*» і «*Teofane*». Вокальні партії виконували запрошені італійські співаки, тоді як оркестр був укомплектований музикантами дрезденської капели. За партитурою, до складу оркестру входили інструменти струнної групи, дерев'яні та мідні духові, клавесин; серед партій – перша і друга скрипки, альт, лютня (мандоліна), *basso continuo* (у складі віолончель, контрабас, фагот, клавесин), 2 гобої, флейта-*records* і 2 *corno da caccia in D* в опері «*Teofane*», 2 флейти-*traverso* і 2 *corno in F* в опері «*Giove in Argo*», литаври [202].

Таблиця 3.2

Склад оркестру в дрезденських операх А. Лотті³⁰

Рік	Назва	Інструменти оркестру
1719	<i>Giove in Argo</i>	2 валторни in F, литаври, 2 флейти- <i>traverso</i> , 2 гобої, 2 скрипки, альт (віолетта), <i>b.c.</i>
1719	<i>Teofane</i>	2 <i>corno da caccia in D</i> , литаври, флейта- <i>records</i> , 2 гобої, 2 скрипки, альт, лютня (мандоліна), <i>b.c.</i>

Число інструменталістів було більшим, ніж число вказаних партій, оскільки кожен з них виконували по кілька музикантів, про що свідчить зображення оркестрантів на прем'єрі опери «Теофан» (див. мал. 3.1) і кількість рукописних партій цієї опери – по 3 партії для першої і другої скрипки (по

³⁰ Джерело нотних текстів: http://imslp.org/wiki/Category:Lotti,_Antonio [202].

шість виконавців), 2 партії для альту (чотири виконавці), 3 партії для basso continuo (п'ять виконавців), по одній партії для решти інструментів (по два виконавці). Це цілком відповідає малюнку, на якому, зокрема, зображено двох лютністів. У подальшому з дрезденського оперного оркестру були вилучені італійські мандоліни. Решта інструментів залишилася.

За часів капельмейстерства Й. А. Хассе (1733 – 1763) Дрезденська опера та інструментальна культура саксонської столиці сягає свого розквіту. Протягом 1740-х років і на початку 1750-х Придворний оркестр мав у штаті в середньому 45 музикантів, і ця цифра досягла свого максимуму – 53 інструменталісти – в 1756 році, напередодні руйнівної для Саксонії семирічної Сілезької війни. До складу капели входили 29 виконавців на струнних інструментах, в тому числі 19 скрипок, 4 альти, 3 віолончелі, 1 віола да гамба, і 2 контрабаси; 3 флейти, 5 гобоїв, 6 фаготів, 3 валторни, 2 труби, литаври, 2 клавесини³¹. Загальна кількість музикантів дорівнювала 146, а щорічні витрати на капелу, включаючи гонорари провідним вокалістам, складали величезну суму в 100 000 талерів [192].



Мал. 3.1. Музиканти інструментальної капели на прем'єрі
опери «Геофан» А. Лотті (1719)

³¹ *Dresden in the time of Zelenka and Hasse* // *Early Music World* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.earlymusicworld.com/id16.html>

В оперному оркестрі Й. А. Хассе відбувається типізація інструментального складу і різновидів оркестрового викладу:

- 1) утверджується парний склад мелодичних інструментів струнної і духової групи (перші і другі скрипки, перші і другі гобої, перші і другі флейти) і парний склад мідних духових (перша і друга валторни, перша і друга труби, див. табл. 3.3);
- 2) зі складу оркестру вилучаються усі старовинні та видові інструменти (в партитурі опери «*Cleofide*» 1731 р. вказано 2 *corno da caccia*);
- 3) інструменти струнної групи (перша і друга скрипки, альт, віолончель) утворюють струнний квартет, який, подібно до мішаного чотириголосного хору (сопрано – альт – тенор – бас), охоплює весь діапазон звучання оркестру;
- 4) басові інструменти (віолончель, контрабас, фагот) разом із клавесином входять у групу *basso continuo*;
- 5) труби і литаври застосовуються епізодично, в сценах і аріях героїчного характеру;
- 6) для супроводу арій доволі часто використовуються лише інструменти струнної групи з *b.c.*; в інших випадках гобої та флейти дублюють партії скрипок, валторнам доручаються гармонічні педальні тони.

Таблиця 3.3

Склад оркестру в дрезденських операх Й. А. Хассе³²

Рік	Назва	Інструменти оркестру
1731	<i>Cleofide</i>	2 гобої, 2 валторни (<i>corno</i>), 2 <i>corno da caccia</i> , 2 скрипки, альт, <i>b.c.</i>
1734	<i>Cajo Fabricio</i>	2 флейти, 2 гобої, фагот, 2 валторни (<i>corno</i>), 2 труби (<i>tromba</i>), литаври, 2 скрипки, альт, віолончель, клавесин
1734	<i>Sei tu, Lidippe, o il sole</i>	так само
1737	<i>Senocrita</i>	так само
1737	<i>Atalanta</i>	так само
1737	<i>Asteria</i>	так само

³² Джерело нотних текстів: [http://imslp.org/wiki/Category:Hasse, Johann Adolph](http://imslp.org/wiki/Category:Hasse,_Johann_Adolph) [202].

Продовження таблиці 3.3

1738	<i>Irene</i>	так само
1738	<i>Alfonso</i>	так само
1738	<i>Tito Vespasiano (La clemenza di Tito)</i>	так само
1740	<i>Artaserse (неперобка версії 1740 р.)</i>	так само
1740	<i>Demetrio</i>	так само
1742	<i>Lucio Papirio</i>	так само
1743	<i>Didone abbandonata</i>	так само
1744	<i>Antigono</i>	так само
1745, 1753	<i>Arminio</i>	так само
1747	<i>Semiramide riconosciuta</i>	так само
1747	<i>Laspartana generosa, ovvero Archidamia</i>	так само
1748	<i>Demofonte</i>	так само
1750	<i>Endimione</i>	так само
1751	<i>Leucippo</i>	так само
1751	<i>Ciro riconosciuto</i>	так само
1752	<i>Adriano in Siria</i>	так само
1753	<i>Solimano</i>	так само
1754	<i>Artemisia</i>	так само
1755	<i>Ezio (неперобка версії 1730 р.)</i>	так само
1756	<i>L'Olimpiade</i>	так само
1763	<i>Siroe, re di Persia (rev. of the 1733 ver.)</i>	так само

Типізація складів надає можливості для застосування різноманітних оркестрових викладів – від унісону до мелодично диференційованого багатоголосся в умовах гомофонно-гармонічної фактури італійської опери-серія. Так, на початку увертюри до опери «*Lucio Papirio*» (1742) Хассе застосовує **унісонний виклад** головної теми в партіях усіх задіяних інструментів (валторни, гобої, фаготи, скрипки, альти, віолончелі, клавесин), які викладають її паралельно в трьох октавах (приклад Б. 3.4. Додаток Б). У рукописній партитурі тема виписана в партіях першої валторни, перших

скрипок і *basso continuo*, для другої валторни надані вказівки грати за партією першої валторни, для других скрипок і гобоїв – за партією перших скрипок, для альтів – за партією баса.

Досить поширеним є **чотириголосний виклад з диференціацією голосів на мелодію та супровід**, де застосовуються однотемброві інструменти струнної групи, а проведення теми доручається першим скрипкам. Якщо такий склад з'являється у супроводі арії, то інструментальна тема панує в ритурнелях і виразно доповнює партію вокаліста, наближаючись за своєю функцією до барокового *obligato*. В окремих випадках, під час викладу інструментальної і вокальної теми у високих і низьких голосів вдається досягти досить яскравих звукових комбінацій. Так, у наступному прикладі скрипкова тема-*obligato*, що виконується першими і другими скрипками, з'являється в арії баса (приклад Б. 3.5. Додаток Б); якщо в ритурнелях тема звучить емансиповано, то в самій арії вона вступає у музичний діалог із вокальною партією.

Іноді в інструментальних ритурнелях провідну роль відіграють мелодичні інструменти духової групи – флейти та гобої. Так, у наступному прикладі свій багатий солюючий потенціал розкриває флейта-*traverso*, партія якої зафіксована на верхньому рядку партитури (приклад Б. 3.6. Додаток Б).

Ще одним доволі поширеним складом є **типізація оркестрових голосів** у спільних формах мелодико-ритмічного руху. Такий склад дозволяє рельєфно протиставити спів соліста звучанню інструментального супроводу. У наступному прикладі лапідарно викладені голоси оркестру утворюють гармонічне тло, на якому розгортається технічно складна, виразна, сповнена чуттєвості й краси вокальна партія (приклад Б. 3.7. Додаток Б).

У своїх дрезденських операх Хассе доволі часто застосовує **мелодизований склад**, коли кожна оркестрова партія одержує мелодично розвинений голос, а звучання оркестру стає яскравим і соковитим (приклад Б. 3.8. Додаток Б).

Доволі поширеним способом організації голосів оркестру є **диференціація фактури за функціями інструментів**. У таких побудовах

(див. приклад Б. 3.9. Додаток Б) основне мелодичне навантаження припадає на партії перших і других скрипок – у наведеному фрагменті партитури вони викладають тему в терційному подвоєнні, при цьому обидва голоси мають спільний і доволі індивідуалізований ритмічний малюнок (п'ятий і шостий рядки). Гармонічний фон утворюють валторни, що виконують педальні тони (перший і другий рядки рукописної партитури), гобої з синкопованим ритмом (третій і четвертий рядки) та альти з гармонічною фігурацією (сьомий рядок в альтовому ключі). Басовому голосу відводиться роль гармонічної основи, він рухається по тонах тризвуків відповідних ладових функцій – тоніки і домінанти (останній, восьмий рядок партитури).

В окремих побудовах оркестр на певний час урівнюється в правах з оперним солістом, починаючи доповнювати його вокальні репліки короткими, але яскравими і динамічно контрастними музичними фразами, емоційна насиченість яких підкреслюється елементами риторичної символіки – мотивами подиху, стрімкими висхідними пасажами-тіратами, зміщеними ритмічними акцентами та ін. У наведеному фрагменті (приклад Б. 3.10. Додаток Б) оркестрові голоси утворюють двоголосне викладення – спочатку внаслідок розщеплення унісону різноспрямованим рухом високих і низьких струнних, потім шляхом терційного і секстового дублювання мелодичного голосу. Реплікам оркестру властива темброва однорідність, оскільки у їхньому виконанні бере участь струнна група капели.

У партитурах опер Хассе доволі часто виконання однієї теми доручається кільком різнотембровим інструментам, найчастіше – скрипкам, гобоям і флейтам, що є наслідком асиміляції традицій французького оркестрового стилю. Одночасне проведення теми в кількох інструментальних партіях призводить до ущільненого оркестрового звучання провідного мелодичного голосу, потребує від виконавців спільного інтонування і звуковедення. У наступній побудові тема ритурнелю викладається флейтами і скрипками, а флейти проводять її октавою вище (приклад Б. 3.11. Додаток Б).

В іншому зразку, де інструменти оркестру застосовуються для дублювання хорових партій, до перших скрипок приєднуються гобої (приклад Б. 3.12. Додаток Б). Партії цих інструментів записані на різних рядках, оскільки виконуваний ними музичний матеріал не є абсолютно ідентичним.

Продовжуючи характеристику дерев'яних духових в оперному оркестрі Хассе, зазначимо, що в основному вони застосовуються як оркестрові голоси і рідше – для виконання інструментальних соло. В опері «*Solimano*» соло в партії гобоя з'являється у супроводі арії одного з головних героїв – спадкоємця османського престолу принца Селіма (приклад Б. 3.13. Додаток Б). Тембр гобоя підкреслює орієнтальність сценічної ситуації. У групі *basso continuo* замість низьких струнних застосовуються фаготи.

У випадках застосування гобоїв і флейт як оркестрових голосів, досить часто для їхніх партій відводиться один рядок у партитурному запису та, відповідно, доручається однаковий музичний матеріал для виконання, що є свідченням рівноправності і взаємозамінності цих інструментів. У наступному прикладі в рядок, призначений для «гобоїв і флейт», не вписано нотний текст – замість нього є позначення, що ці інструменти грають «як перші скрипки» (приклад Б. 3.14. Додаток Б).

Також скорочено і фрагментарно виписується музичний матеріал для інших інструментів оперного оркестру Хассе. У наступному прикладі не виписана партія альтів, які виконують тему разом з віолончелями (тт. 1-2), і партії других скрипок з гобоями, котрі дублюють тему перших скрипок (тт. 3-5). Далі, в *tutti*, запис практично повний, за винятком другої валторни, яка грає за партією першої валторни (приклад Б. 3.15. Додаток Б).

Внаслідок того, що спільна мелодична партія, яку виконують кілька різних оркестрових голосів, записується на одному рядку, загальна партитура іноді зменшується до триголосного викладу. У наступному прикладі тема доручається першим і другим скрипкам, гобоям і флейтам, альт і віолончель досить часто зливаються в унісон, утворюючи другий оркестровий голос, і між

обом голосами утворюються короткочасні двоголосні імітації, кожна партія надзвичайно наспівна і мелодично рельєфна (приклад Б. 3.16. Додаток Б).

Доволі часто оркестрове триголосся утворюється під час супроводу арії соліста, тобто фактично звучать чотири голоси, але замість наспівності застосовуються узагальнено-типізовані форми інструментального руху – стрімкі гамоподібні пасажі зі зміною напрямку спрямування та утворенням секвенційних ланок у скрипок, стримані, типово акомпануючі репетиції тонів у партіях альтів і віолончелей. На цьому тлі рельєфно виділяються вокальні фрази соліста (приклад Б. 3.17. Додаток Б).

Наспівність інструментальної мелодики вимагала від виконавців особливої манери звуковидобування та звуковедення, що наслідували техніку оперного *bel canto*. Разом із тим, в оркестрових партіях переважав специфічно інструментальний тематизм, заснований на загальних формах руху – гамоподібні пасажі, репетиції тонів, трелі, оспівування, дрібна техніка та ін. Ці типово інструментальні формули мелодичного руху проникали у вокальну партію соліста і привносили яскраво виражений віртуозний елемент. У наступному прикладі на спільних прийомах мелодичного руху інструментального характеру засновані оперна арія і партія скрипок (перші і другі в унісон, приклад Б. 3.18. Додаток Б).

Важливе значення у заповненні звукового простору акордовими тонами і створенні довготривалої гармонічної педалі, як своєрідного звукового тла, на якому розгортаються мелодичні голоси оркестру, надається валторнам. В усіх оркестрових *tutti* партії першої і другої валторни, зафіксовані на двох верхніх рядках партитури, виконують педальні звуки – вони повільно рухаються акордовими тонами головних функцій або утримують основний тон (приклад Б. 3.19. Додаток Б).

Іноді валторни разом із трубами виконують побудови сигнального характеру, що надає музиці урочистості. У таких випадках їхня мелодика рухається по тонах натурального звукоряду, а ритмомелодичний рисунок голосів є ідентичним. У наступній побудові партії двох валторн, записані на

двох верхніх рядках партитури, і двох труб, зафіксованих на четвертому і п'ятому рядках, за формою руху помітно виділяються з-поміж інших голосів оркестру, серед яких є два гобої (третій рядок партитури), перші і другі скрипки (шостий і сьомий рядки), альти (восьмий рядок) і *basso continuo* (десятий рядок); вільний від запису нотного тексту дев'ятий рядок призначено для вокаліста (приклад Б. 3.20. Додаток Б). Отже, перед нами – повний партитурний запис оркестрового *tutti*, за участю практично всіх інструментів оперного оркестру. Не вказані в партитурі флейти і фаготи також брали участь у виконанні: флейти грали за партією гобоїв, а фаготи дублювали віолончелі в групі *basso continuo*.

Рідше, в аріях героїчного змісту, мідним духовим відводилася роль солістів і доручалося виконання теми в інструментальних ритурнелях. Так, в опері «*Cleofide*» – першій опері Хассе, що прозвучала на сцені Дрезденської придворної опери – подібним чином застосовується соло *corno da caccia* (приклад Б. 3.21. Додаток Б, верхній рядок партитури).

У випадках повного партитурного запису внаслідок дублювання партій іноді трапляються оркестрові унісони і виникає невідповідність графічної фіксації нотного тексту та фактичного звучання оркестру. У наступному прикладі до струнних інструментів поступово додаються духові: спочатку валторни, потім замість них гобої і надалі, у другому проведенні теми октавою вище, – флейти (приклад Б. 3.22. Додаток Б).

Стабілізація складу оркестру з перевагою тенденції до ущільнення оркестрових голосів за рахунок дублювання партій, типізація фактурних рішень, перевага гомофонно-гармонічного складу, вишуканість мелодики при економності засобів виразності у супроводжуючих голосах, а також надзвичайна прозорість багатоголосної тканини, що вимагала зовнішньої легкості виконавської манери, за якою приховувався неабиякий виконавський смак, відображають чітку орієнтацію придворної гілки німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття на ранньокласичний стиль.

У цей же час в Саксонії існували інструментальні капели іншого типу, що були орієнтовані на більш демократичне міське музикування в напрямку продовження вже існуючих традицій розвитку оркестрової музичної культури. Типовим зразком барокового оркестру за мобільністю складу та репертуару, що спеціально створювався з урахуванням наявних виконавських сил, а іноді – під конкретних виконавців, є *оркестр Й. С. Баха*. У цьому можна переконатися, аналізуючи оркестрові партії і партитури духовних кантат ляйпцизького періоду за автентичними рукописами та їхніми публікаціями у XIX столітті (див. табл. 3.4).

Таблиця 3.4

Склад оркестру в духовних кантатах Й. С. Баха ляйпцизького періоду³³

Рік ³⁴	№ кантати (BWV)	Оркестрові партії
1723	22	гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
(1722)	23	корнет, 3 тромбони, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	24	труба (clarino), 2 гобої, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	25	корнет, 3 тромбони, 3 флейти, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	40	2 труби (corno), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	46	труба (tromba або corno da tirarsi), 2 флейти, 2 гобої da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	48	труба (tromba), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	60	труба (corno), 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	64	корнет, 3 тромбони, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	69	3 труби (tromba), литаври, 3 гобої, гобой d'amore, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	70	труба (tromba), гобой, фагот, 2 скрипки, альт, віолончель-obligato, b.c.
	75	труба (tromba), 2 гобої, гобой d'amore, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	76	труба (tromba), 2 гобої, гобой d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, віола да гамба, b.c.

³³ Джерело нотних текстів: [http://imslp.org/wiki/Category:Bach, Johann Sebastian](http://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Johann_Sebastian) [202].

³⁴ Кантати розміщені за роками створення, в межах кожного року – за наростаючими порядковими номерами. Якщо кантати були написані протягом попередніх етапів творчості Й. С. Баха, а потім виконувалися в Ляйпцизі, дата їхньої появи зазначається в дужках у колонці «рік». Якщо дослідники ставлять під сумнів датування кантати, у колонці «№ кантати» поруч з порядковим номером у дужках виставлено знак питання.

Продовження таблиці 3.4

	77	труба (tromba da tirarsi), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	89	труба (corno), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	90	труба (tromba), 2 скрипки, альт, b.c.
	95	труба (corno), 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	109	труба (corno da caccia), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	119	4 труби (tromba), литаври, 2 флейти, 3 гобої, 2 гобої da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	136	труба (corno), 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	138	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
(1716)	147	труба (tromba), 2 гобої, гобой d'amore, 2 гобої da caccia, фагот, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c. (віолончель, віолоне)
	148	труба (clarino), 2 гобої d'amore, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	167	труба (clarino), гобой, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	179	2 гобої, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	186	2 гобої, taille, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	190 (виконання 01.01.1724)	3 труби (tromba), литаври, 3 гобої, гобой d'amore, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	194	3 гобої, 2 фаготи, 2 скрипки, альт, b.c.
1724	2	4 тромбони, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
(1708)	4	корнет, 3 тромбони, 2 скрипки, 2 альт, b.c.
	5	труба (tromba da tirarsi), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	7	2 гобої d'amore, 2 скрипки-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	8	труба (corno), флейта-traverse, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	10	труба (tromba), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
(1714)	12	труба (tromba), гобой, фагот, 2 скрипки, 2 альт, b.c.
	20	труба (tromba da tirarsi), 3 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	26	труба (corno), флейта-traverso, 3 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	33	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	37	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	38	4 тромбони, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	44	2 гобої, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	65	труба (corno da caccia), 2 флейти, 2 гобої da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.

Продовження таблиці 3.4

	66	труба (tromba), 2 гобої, фагот, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	67	труба (corno da tirarsi), флейта-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	73	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c., труба (corno)/орган-obligato
	78	труба (corno), флейта-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, віолоне, b.c.
	81	2 флейти, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	83	2 труби (corno), 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	86	2 гобої d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	91	2 труби (corno), литаври, 3 гобої, [фагот], 2 скрипки, альт, b.c.
	93	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	94	флейта-traverso, 2 гобої, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	96	труба (corno), тромбон, флейта-piccolo, флейта-traverso, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	99	труба (corno), флейта-traverso, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	104	2 гобої, 2 гобої d'amore, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	107	труба (corno da caccia), 2 флейти-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	113	флейта-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	114	труба (corno), флейта-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	115	труба (corno), флейта-traverso, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	116	труба (corno), 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	121	корнет, 3 тромбони, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	122	3 флейти, 2 гобої, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	130	3 труби (tromba), литаври, флейта-traverso, 3 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	133	корнет, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	134	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	139	2 гобої d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	144	гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	153	2 скрипки, альт, b.c.
	154	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	166	гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
(1722)	173	2 флейти-traverso, 2 скрипки, альт, b.c.

Продовження таблиці 3.4

	178	2 гобої, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c. (в описах також вказана труба-кларіно)
	180	2 флейти, флейта-traverso, 2 гобої/гобой da caccia, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	181	труба (tromba), флейта-traverso, гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
	184	2 флейти-traverso, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
1725	1	2 труби (corno), 2 гобої da caccia, 2 скрипки-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	3	труба (corno), тромбон, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	6	2 гобої, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	28	корнет, 3 тромбони, 2 гобої, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	41	3 труби (tromba), литаври, 3 гобої, фагот, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	42	2 гобої, фагот 2 гобої, фагот, 2 скрипки, альт, віолончель-obligato, b.c.
	57	2 гобої, taille, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	68	труба (corno), 2 гобої, taille, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
(1731)	74	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, гобой da caccia, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	85	2 гобої, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	87	2 гобої, 2 гобої da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	92	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	103	труба (tromba), флейта-piccolo, флейта-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	108	2 гобої d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	123	2 флейти-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	124	труба (corno), гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	125	труба (corno), флейта-traverso, гобой, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	126	труба (tromba), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	127	труба (tromba), 2 флейти, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	128	3 труби (2 corno, tromba), 2 гобої, гобой d'amore, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	137	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	151	флейта-traverso, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	164	2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	168	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.

Продовження таблиці 3.4

	175	2 труби (tromba), 3 флейти, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
	176	2 гобої, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, b.c.
	183	2 гобої d'amore, 2 гобої da caccia, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c.
1726	13	2 флейти, гобой da caccia, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	16	труба (corno da caccia), 2 гобої, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, віолетта, b.c.
	17	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	19	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, 2 гобої d'amore, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	27	труба (corno), 2 гобої, гобой da caccia, 2 скрипки, альт, b.c., орган-obligato
	32	гобой, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	34	3 труби (tromba), литаври, 2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	35	2 гобої, taille, 2 скрипки, альт, b.c., орган-obligato
	39	2 флейти, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	43	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	45	2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	49	гобой d'amore, 2 скрипки, альт, віолончель-piccolo, b.c., орган-obligato
	52	2 труби (corno), 3 гобої, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
	72	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	88	2 труби (corno), 2 гобої d'amore, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	102	флейта-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	129	3 труби (tromba), литаври, флейта-traverso, 2 гобої, гобой d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	146	флейта-traverso, 2 гобої, 2 гобої d'amore, taille, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c., орган-obligato
	187	2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
1727	58	2 гобої, taille, 2 скрипки, альт, b.c.
	157	флейта-traverso, гобой, гобой d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, віолетта, b.c.
1728	117 (?)	2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 гобої d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	149	3 труби (tromba), литаври, 3 гобої, фагот, 2 скрипки, альт, віолоне, b.c.
	188	гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
1729	120	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої d'amore, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.

Продовження таблиці 3.4

	145	труба (tromba), флейта-traverso, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	156	гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
	159	гобой, 2 скрипки, альт, b.c.
	171	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
	174	2 труби (corno da caccia), 2 гобої, taille, 3 скрипки, 3 альт, 3 віолончелі, b.c.
1730	51	труба (tromba), 2 скрипки, альт, b.c.
1731	29	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c., орган-obligato
	36	2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
(1715)	80	2 гобої, 2 гобої d'amore, гобой da caccia, taille, 2 скрипки, альт, віолончель, віолоне, b.c.
	112	2 труби (corno), 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	140	труба (corno), 2 гобої, taille, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
1732	9 (?)	флейта-traverso, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	100	2 труби (corno), литаври, флейта-traverso, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c.
	177	2 гобої, гобой da caccia, фагот, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
1734	97	2 гобої, фагот, скрипка-obligato, 2 скрипки, альт, b.c.
1735	11	3 труби (tromba), литаври, 2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
	14	труба (corno da caccia), 2 гобої, 2 скрипки, альт, b.c.
1736	197 (?)	3 труби (tromba), литаври, 2 гобої, 2 гобої d'amore, фагот, 2 скрипки, альт, b.c.
1737	195	2 труби (corno), 3 труби (tromba), литаври, 2 флейти-traverso, 2 гобої, 2 гобої d'amore, 2 скрипки, альт, віолончель, b.c.
1738	30	3 труби (tromba), литаври, 2 флейти-traverso, 2 гобої, гобой d'amore, 2 скрипки, альт, b.c. ³⁵ .

Ляйпцизький оркестр Й. С. Баха – це розмаїття музичних інструментів та інструментальних складів. Повторення трапляється рідко, комбінації інструментів є найрізноманітнішими. Стабільною групою залишаються струнні: практично в кожній партитурі вказано на т. зв. «струнний квартет» – 2

³⁵ У таблиці інструментальних складів оркестрових і вокально-хорових творів Й. С. Баха, яку подає у своїй дисертації С. Бородавкін [21, с. 119-124], не зазначається видова специфіка інструментів духової групи, що значною мірою викривляє і збіднює уяву про бахівський оркестр.

скрипки, альт і віолончель. Зазначимо, що, по-перше, це не поодинокі інструменти (дві скрипки), а оркестрові партії (перша і друга скрипки) з певною кількістю виконавців у кожній з них, і, по-друге, вони не об'єднуються у спільну групу, як в оркестрах пізніших часів, оскільки мають різні функції: високі струнні разом із флейтами і гобоями є мелодичними інструментами, тоді як низькі разом з органом складають ансамбль *basso continuo* (з дерев'яних духових до цього ансамблю додається близький за діапазоном фагот).

Крім струнних з *basso continuo*, у багатьох партитурах застосовуються 2 гобої, іноді один з гобоїв є відсутнім, в інших випадках він замінюється флейтою. Сукупність цих інструментів становить типовий, «базовий» склад лляйпцизької оркестрової капели: 2 гобої, 2 скрипки, альт, *basso continuo*. Іноді такий склад зменшується лише до струнних, але частіше збільшується, переважно шляхом додання інструментів духової групи.

З дерев'яних духових інструментів, близьких за діапазоном до скрипок, Й. С. Бах застосовує виключно гобої та флейти. Аналіз оркестрових складів доводить, що кількість задіяних інструментів різна (від одного до чотирьох), а пріоритет надається гобоям. Головна функція останніх полягала у посиленні звучання високих струнних у спільно-унісонних тематичних проведеннях. Також доволі часто цим інструментам, особливо гобоям, доручався самостійний виклад теми, і тоді вони здобували мелодичний пріоритет над струнними, які викладали фоновий гармонічний матеріал. Одним з численних прикладів є початок кантати № 6 «*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*» (1725), де викладається оркестровий вступ до хору, з проведенням теми у триголосному ансамблі двох гобоїв і гобоя *da caccia*. Особливістю цього ансамблю є усілякі фактурні варіанти розподілу матеріалу між трьома спільними за тембром інструментами – дублювання теми у нижню терцію, імітаційні повторення інтонаційних елементів у кожному з голосів, утворення розвинутих мелодичних контрапунктів до теми та ін. У партіях скрипок і альтів утворюється протилежний склад – остінатне повторення звуку «соль» в

унісон (це квінтовий тон основної тональності *c-moll*), ритмізоване вісімками. У рукописній партитурі (приклад Б. 3.23. Додаток Б) чітко простежується розподіл партій на два триголосні ансамблі; їх доповнює рядок із записом цифрованого баса для інструментів групи *basso continuo*.

Ще одним варіантом застосування гобоя є участь в утворенні багатоголосної контрапунктичної тканини, де він не дублює струнні, а музикує в ансамблі з ними, проводячи один з мелодичних голосів. Яскравий зразок такого роду – початковий ритурнель з кантати № 22 «*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*» (приклад Б. 3.24. Додаток Б), у якому гобой веде свою тематичну лінію в контрапункті з першою та другою скрипками, альтами і віолончелями (мелодична лінія останньої вписана в партію *basso continuo*). Загалом утворюється складне і мелодично насичене поліфонічне п'ятиголосся, засноване на принципах мотивного взаємодоповнення, ритмічної компліментарності і різноспрямованості голосоведіння у рівноправних голосах.

У кантатах святково-урочистого змісту широко і різноманітно застосовуються духові інструменти мідної групи – труби (практично завжди разом із литаврами) і тромбони, кількість яких, як у випадку дерев'яних духових, також була нестабільною. Роль цих інструментів полягала не лише у виконанні блискучих фанфар та інших музичних побудов сигнального характеру; подібно до скрипок і гобоїв, вони використовувалися як повноцінні мелодичні інструменти, незважаючи на специфіку звуковидобування, обмеженість діапазону тонами натурального звукоряду та цілий ряд інших особливостей. Зазначимо, що в тогочасному німецькому оперному оркестрі труби не знаходять застосування як мелодичні інструменти, і в другій половині XVIII століття практика виконання на трубі розвинених мелодичних побудов поступово переривається.

Доволі часто у партитурах з'являються «видові» інструменти – віолончель-*piccolo*, гобої *d'amore* і *da caccia, taille* (теноровий гобой), а посеред струнних – інструменти сімейства віол (віола *da gamba, violone*),

застосування яких було пов'язане з музичними традиціями епохи бароко (співіснування старого і нового інструментарію). Досить часто інструменти мелодичної спеціалізації використовувалися як облігатні, що спеціально позначалося в партитурі (скрипка-соло, віолончель-соло, гобой-соло та ін.), але це не збільшувало кількості музикантів. Так, у партитурі кантати № 80 вказані 6 інструментів сімейства гобоїв – 2 гобої, 2 гобої *d'amore*, гобой *da caccia* і *taille*, проте у виконанні брали участь два гобоїсти – соліст, що грав усі облігатні партії на кожному з інструментів в ансамблевих номерах кантати, та ріпієніст, який разом із солістом виконував значно простішу оркестрову партію. Необхідність введення видових інструментів, крім появи особливих тембрів, також була пов'язана з тональністю кантати або її окремих частин.

Усі видові музичні інструменти та інструментальні соло Й.С. Бах вводив у свій оркестр під конкретних високопрофесійних виконавців, в тому числі своїх колишніх вихованців, які відвідували Ляйпциг і брали участь у виступах. Музикантами-ріпієністами були учні школи св. Фоми й учасники університетського оркестру товариства *Collegium musicum*; вони вчилися грати на кількох інструментах і досить часто готували по кілька партій. Для гри на мідних духових до оркестру спеціально запрошувалися штатдтпфейфери з міського магістрату. Рівень технічної підготовки солістів і рядових оркестрових виконавців-ріпієністів у ляйпцизькому оркестрі Й. С. Баха суттєво відрізнявся, тоді як в оркестрі Й. А. Хассе кожен виконавець був професіоналом найвищого гатунку.

Стиль ляйпцизьких оркестрових партитур Й. С. Баха відображає більшу, ніж у Й. А. Хассе, орієнтованість на поліфонічну традицію. Інструментальні партії є надзвичайно мелодизованими, перевага надається лінійному розгортанню, багатоголосся утворюється внаслідок контрапунктичного поєднання емансипованих голосів, фактура є в'язкою і насиченою.

Отже, розвиток німецької оркестрової культури другої чверті і середини XVIII століття був позначений співіснуванням кількох різноспрямованих тенденцій, які відображали широку палітру стильових смаків, вірність

традиціям і відкритість іностильовим впливам. Різними були і завдання, що поставали перед виконавцями, адже прозорість оперних партитур Й. А. Хассе вимагала бездоганної виконавської злагожденості, чіткої диференціації на рельєф і фон, однорідності штрихів і музичних прикрас, тонкого нюансування та ін., а насичене інструментальне письмо в кантатах Й. С. Баха – виконавської експресії, мелодичної рельєфності кожної партії, наближення оркестрової гри до звучання органу. Стильовий «плюралізм» німецької оркестрової культури цього часу став запорукою подальшої еволюції колективного інструментального виконавства, що увібрало в себе кращі традиції попередніх етапів, вивело їх на принципово новий рівень і створило підґрунтя для появи класичного оркестру.

3.3. Інструменти оркестру і принципи диригування

Протягом першої половини XVIII століття у зв'язку з інтенсивним розвитком колективної оркестрової гри, суттєвим зростанням рівня інструментального виконавства і формуванням оркестрових складів з інструментів певних функцій (мелодичні, басові та ін.), перед виконавцями постала необхідність вдосконалення технічних можливостей музичних інструментів, яка вирішувалася шляхом заміни старого інструментарію недосконалої конструкції на новий, пошуку інших зовнішніх форм, змін у манері звуковидобування. Це торкнулося практично всіх інструментів оркестру, але у більшій мірі духових, ніж струнних.

У *струнній групі* німецького оркестру здійснюється перехід від застосування ранньобарокових інструментів сімейства віол до більш досконалих за конструкцією і технічними параметрами скрипкових, що включали скрипки, альти, віолончелі і контрабаси. Хоча інструменти сімейства скрипкових мають італійське походження, вони стали важливою частиною європейського інструментарію і здобули широке розповсюдження в німецьких оркестрових капелах.

Скрипка в німецькій виконавській культурі стала універсальним мелодичним інструментом, на якому вчилася грати переважна частина музикантів³⁶. Її форма і спосіб настроювання струн по квінтах ($g - d^1 - a^1 - e^2$) виникли ще у XVI столітті, об'єднавши риси багатьох ренесансних смичкових інструментів-попередників (фідель, ребек, ліра та їхні численні різновиди) [36, с. 16-20]. Протягом XVII-XVIII століть сформувалися кілька моделей скрипок: одні мали гострий звук, багатий на високі обертони, інші – більш повне та округле звучання. Відмінності у звуці досягалися варіантами конструкції та особливостями матеріалу: деякі інструменти мали опуклішу форму і виготовлялися з більш тонких сортів дерева (т. зв. південнонімецька скрипка), інші були плоскими і товстостінними (італійська скрипка) [7].

Головні європейські центри з виготовлення інструментів скрипкового сімейства знаходилися в Італії (Кремона, Бреція). Німецькі скрипки виготовлялися у тірольській майстерні Якоба Штайнера. Інструменти коштували дорого, і їх могли купити лише заможні особи. Скрипки, на яких грали музиканти німецьких придворних капел, у переважній більшості перебували у власності курфюрстів.

Динамічна шкала скрипок була обмеженою, що не заважало їй голосно звучати у великих приміщеннях з доброю акустикою. Інструменти мали доволі слабкий тон, проте він був виразно збагачений високими обертонами. На скрипку натягувалися жильні струни, товщина яких мала відповідати розміру інструмента, а для гри застосовувався короткий і важкий смичок. Товщина і ступінь натягнення струн на бароковій скрипці варіювалися. Й. Й. Кванц відзначав, що «...струни не повинні бути натягнуті занадто сильно, але й не повинні провисати; занадто товсті струни звучать глухо, в той час як занадто тонкі видають звук млявий і тихий» [179, с. 187].

Процеси звуковидобування були пов'язані з рухами смичка, його взаємодією зі струнами. Ступінь натягнення волосу на смичку і сила його

³⁶ У Німеччині також сформувався самостійний стиль сольного скрипкового виконавства, характерною рисою якого було багатоголосна акордова гра. В тогочасній оркестровій музиці ця техніка не застосовувалась.

натиску на струну моли бути різними, до того ж остання не була надмірною. Й. Й. Кванц вважав, що саме від способу ведення смичка залежить манера виконання на скрипці: «Саме смичок впливає на те, чи буде інструмент звучати добре чи погано, він вдихає життя в звуки, з його допомогою можна грати *piano* або *forte*. Це смичок викликає афекти у слухачів, він робить так, щоб смуток відрізнявся від веселощів, серйозне від радісного, піднесене від приємного, а скромність від зухвалості» [179, с. 187].

Виконавська специфіка полягала в тому, що на низьких струнах скрипалі запобігали високим позицій (т. зв. *mezzo tancico*, коли ліва рука ставиться на півтона, цілий тон або на кілька тонів вище по грифу), проте застосовували гру по пустих струнах, звучання яких мало відрізнялося від притиснутих. Звукові нюанси досягалися різноманітною артикуляцією (домінуючим артикуляційним принципом було чергування *legato* і *detache*) і штрихами (Й. Й. Кванц зазначає, що виконавці на струнних мають розрізняти штрих короткий і довгий, важкий і легкий, гострий і м'який), а динамічні – посиленням сили натиску смичка на струну, переходами від *solo* до *tutti* та доданням інструментів під час виконання оркестрових партій.

У німецькому оркестрі XVIII століття застосовувалися як італійські, так і південнонімецькі скрипки. Незважаючи на певні відмінності у конструкції, в цілому вони не зазнали радикальних змін відносно техніки видобування звуку. Ці інструменти завжди можна було пристосувати до різних вимог шляхом упровадження незначних змін, наприклад, досягти яскравішого звучання у низькому регістрі, обмотавши тонкою металевою жилою глуху і скриплячу жильну струну «G», або урізноманітнити штрихову техніку правої руки, використовуючи довший і краще збалансований смичок [7]. Технічні знахідки італійських скрипкових віртуозів першої половини XVII століття були перенесені в німецьку оркестрову культуру, а скрипка, як і все сімейство скрипкових, відігравала в оркестрі провідну роль. Отже, рівень оркестрового скрипкового виконавства у провідних німецьких капелах дорівнювався сольному і був надзвичайно високим.

Надзвичайно різноманітними в оркестровому виконавстві були функції альту, основне завдання котрого полягало у грі середнього голосу багатоголосого складу. Крім того, альт брав участь:

- у дублюванні партії баса;
- в імітаційних повтореннях мелодичних побудов, що звучали в партіях перших і других скрипок;
- у виконанні складних, інтонаційно розвинених рітурнелів в унісон зі скрипками;
- в окремих випадках – у виконанні *solo*.

Усе це вимагало від альтистів вмінь і професійності у володінні навиками гри на своєму інструменті. Важливим завданням був правильний розподіл сили звучання інструмента. Так, імітаційне повторення окремих мелодичних побудов з основного або басового голосу (наприклад, під час проведення теми фуги в оперних увертюрах) повинно звучати так само голосно, як і той голос, в якому перед тим була проведена повторювана музична тема, тоді як гра гармонічних тонів середнього голосу передбачає досить економну динаміку.

Альт був довшим за скрипку, мав більш низький діапазон, з настройкою струн від *c* малої октави ($c - g - d^1 - a^1$). Усі інші технічно-конструктивні параметри та способи видобування звуку були подібними до скрипкових.

Барокова віолончель мала два основні різновиди – для виконання *solo* і для гри в оркестрі [35]. Солююча віолончель, яка одержала назву віолончель-*piccolo*, була меншою за розміром, мала тонкі струни і не такий важкий смичок, відрізнялася наспівністю тону і була пристосована для виконання розвинутого мелодичного голосу у низькому регістрі. Оркестрова віолончель, відповідно, була більшою, мала товстіші струни і масивніший смичок, що дозволяло видобувати густі, багаті на обертони басові звуки. Настройка струн на віолончелі була така ж сама, як у альту, тільки октавою нижче, від *C* великої октави ($C - G - d - a$). Віолончель володіла найголоснішим і ясным звуком з усіх інструментів басової групи, тому цей інструмент мав перевагу у веденні

найнижчого голосу партитури, у дотриманні правильних темпів, у підтримці інших голосів в передачі світлотіньових динамічних контрастів *forte – piano*, вибудовуванні загального ансамблю, наданні виразності звучанню оркестрової капели та ін. Однією з вимог до віолончеліста було знання законів гармонії, за якими вибудовувався виконавський рисунок партії, з обов'язковим підкресленням тонів, що утворювали основу в дисонуючих співзвуччях (нестійкі дисонанси потрібно було грати яскравіше, ніж консонанси) і каденційних зворотах.

Контрабас застосовувався у великих оркестрових капелах для посилення звучання басової групи. Форма цього інструмента і кількість струн були нестабільними. Так, Й. Й. Кванц пише про недоліки використання п'ятиструнних контрабасів з тонкою п'ятою струною, яка звучить слабше, ніж чотири інші, і радить, щоб один з двох контрабасів був більшим за своєю формою [179, с. 219]. У першій половині XVIII століття у капелах застосовувалась німецька *violone* – велика басова віола з п'ятьма або шістьма струнами та ладами, що були обмотані навколо шийки та грифа. У спадок від *violone* контрабас єдиним з усіх інструментів струнної групи отримав лади, що полегшувало притиснення товстих струн до грифу (завдяки високій підставці струни знаходилися досить високо над грифом) і сприяло чистоті інтонації видобутих басових звуків [64, с. 116]. Квартова настройка і форма барокового контрабаса також свідчать про його походження від басової віоли.

Зазвичай контрабаси дублювали віолончельну партію октавою нижче, розширюючи діапазон звучання оркестрової капели, посилювали темброву виразність низького регістра. Щоб надати необхідний рух товстим і довгим струнам контрабаса, музиканти грали переважно нижньою половиною смичка, коротким штрихом і досить далеко від підставки [99].

Дерев'яні духові в німецькому бароковому і ранньокласичному оркестрі одержали досить широке застосування, проте склад цієї групи і кількість її учасників, на відміну від струнно-смичкових, що складали основу оркестрової капели, постійно варіювалися. З інструментів дерев'яної групи в німецьких

капелах застосовувалися гобої, флейти і фаготи. Вони доповнювали ансамбль смичкових, дублюючи їхні партії в *tutti*, що збагачувало тембральний спектр звучання оркестру. Гобоям та флейтам доручалося виконання інструментальних соло, а фаготи входили до складу групи *basso continuo*.

Інструменти групи дерев'яних духових мали недосконалу клапанну механіку. З метою коригування чистоти інтонації і видобування хроматичних звуків виконавці користувалися т. зв. «виделковою» аплікатурою, та частковим закриттям пальцями окремих звукових отворів. Удосконалення в конструкції дерев'яних духових, задля поліпшення якості інтонування і пристосування до різних аплікатур, полягало головним чином у появі нових отворів на корпусі інструмента і доданні клапанів. Це торкнулося і мелодичних, і басових інструментів групи дерев'яних духових. В цьому сенсі слід вказати на спроби реформування флейти Й. Й. Кванцем (клапан *dis*) та іншим німецьким майстром Г. Тромліщем [59], котрі намагались покращити звукодинамічні можливості флейти-траверсо, тоді як вдосконалення інших духових інструментів протягом XVIII століття проходило не так активно. Конструкція триклапанного фагота в першій половині XVIII століття збагатилася двома клапанами. З семи-восьми отворів шість прикривалися пальцями, а решта за допомогою клапанів. Високі звуки видобувалися передуванням, що вимагало більшої сили повітряного струменя, тому верхній регістр гобоїв і флейт завжди звучав набагато яскравіше, ніж нижній.

Конструкції дерев'яних духових дозволяли видобувати тони діатонічного звукоряду, які мали природне звучання і утворювали основу для ідеальної тональності, в строї *in C*. Виконання хроматично змінених тонів діатонічної шкали, які траплялися в інших тональностях, потребувало застосування незручних (виделкових) пальцевих комбінацій, а самі звуки відрізнялися більшою приглушеністю. Звукова неоднорідність особливо відчувалася під час ведення мелодичної лінії в сольних партіях, тому цю особливість доводилося враховувати під час вибору тональностей в частинах твору і тонального плану в межах окремих частин. Досить часто при зміні

тональності в частинах твору в оркестр вводилися видові транспонуючі інструменти. Найпоширенішими були інструменти гобойного сімейства – *гобої d'amore* (у строї *in A*) і *гобой da caccia* (в строї *in F*), у яких діатонічний звукоряд знаходився на іншій висоті, а тембр мав характерну забарвленість, тому вони застосовувалися і як сольні інструменти-*obligato*, і як оркестрові голоси, функція яких полягала у дублюванні партій других скрипок і альтів.

Сімейство флейт в німецькому бароковому оркестрі представлене двома видами інструментів – поздовжньою флейтою (блокфлейтою, *recorder*) і поперечною (*traverso*). У першій половині XVIII століття відбувалася заміна флейти-*recorder* на флейту-*traverso*, тому в німецьких капелах застосовувалися обидва різновиди, що спеціально зазначалося в оркестрових партитурах.

Виконавці на дерев'яних духових розвивали свою техніку до такого рівня, який дозволяв їм успішно змагатися зі скрипалями і поступово завойовувати провідні позиції у виконанні *obligato*, мелодичних побудов у ритурнелях та ін.

Мідні духові в німецькому оркестрі представлені трубами, валторнами і тромбонами. Усі ці інструменти, крім тромбона, були натуральними, їхній корпус складався з металевої трубки, яка з одного боку закінчувалася розтрубом, а з іншого – мундштуком, а звуки видобувалися завдяки зміні напруження губ та сили видиху. З інструмента можна було видобути лише тони натурального звукоряду (обертони від основного звуку), тому у звукоряді були т. зв. «мертві зони». Так, на натуральній трубі *in C* видобувалися наступні тони обертової шкали:



У межах діатонічної шкали одинадцятий обертон був зависоким, тринадцятий – занизьким; інтонація добре вирівнювалася на тромбоні за рахунок куліси. За конструкцією металевого корпусу (трубки) інструменти

поділялися на прямі та спіралеподібні. Барокова труба була вдвічі довшою за сучасний вентильний інструмент, тому в її металевому корпусі резонував довший повітряний стовбур, що робило звук шляхетним і вишуканим [45, с. 24-25].

В оперних оркестрах мідні духові застосовувалися як гармонічні інструменти, що дублювали партії струнних і додавали звучанню силу і блиск. Ляйпцизький оркестр Й. С. Баха, навпаки, вражає за кількістю вказаних різновидів інструментів мідної групи (*tromba, tromba da tirarsi, clarino, corno, corno da caccia, corno da tirarsi, trombone*, сюди ж слід додати корнет). Деякі з них трактувалися як мелодичні, задля чого застосовувалася гра на натуральній трубі у високому регістрі, ця виконавська техніка одержала назву стилю *clarino*.

За традицією, що йшла від придворних та від військових церемоніалів, разом із трубами у німецькому бароковому оркестрі застосовувалися литаври – єдиний інструмент майбутньої ударної групи. Чіткий і ясний звук литавр виразно підкреслював яскраве звучання акордів в ансамблі трьох труб.

Отже, німецький бароковий оркестр був унікальним за підбором індивідуальних тембрів та специфікою їхнього поєднання у сумісному звучанні. Головні ознаки:

- принцип додання і виключення інструментів, на зразок органної регістровки;
- відділення від злитого звучання *tutti* сольних інструментів (з різних оркестрових груп) та співставлення їхніх індивідуальних тембрів з оркестровими голосами;
- утворення *tutti* за рахунок дублювання духовими інструментами партій струнних (наприклад, перші скрипки + перші гобої, другі скрипки + другі гобої), як наслідок – злиття різнорідних тембрів і утворення нової якості тембрального звучання як окремих партій, так і всієї капели.

Значну кількість оркестрантів потрібно було певним чином організувати для злагодженої гри. У першій половині XVIII ст. цю функцію виконував капелмейстер, який був в більшості випадків і автором музики. В оперних оркестрах через значну кількість музикантів, співаків-солістів та хору керування колективом здійснювалося за допомогою так званого *подвійного диригування*. Сутність його полягала в тому, що оркестром (а водночас і оперною виставою) керували два музиканта – капелмейстер і концертмейстер. Капелмейстер перебував за першим клавесином і виконував партію цифрованого баса (фактично, всю партитуру), а концертмейстер був учасником оркестру, граючи на першій скрипці [37]. Необхідність концертмейстера була зумовлена не лише великим складом оркестру, а й ускладненням оперних творів, зростанням рівня виконавських труднощів.

Згідно з традиціями епохи бароко, оперний оркестр містився в заглибленні перед сценою, на рівні зали, і публіка без перешкод спостерігала за розвитком дії на оперній сцені. Глибоких оркестрових ям, як в сучасних оперних театрах, у той час ще не було. Таке розміщення оркестру вказано на зображенні прем'єрної вистави опери «*Teofan*» А. Лотті, 1719 р. (мал. А. 2.3. Додаток А).

Капелмейстер сидів за клавесином між оркестрантами і оперними співаками, повернений обличчям до вінценосної публіки, тому він не бачив співаків. Головні завдання під час оперної вистави були такими, як у диригента в пізніші часи: утримання необхідного темпу, показ вступу окремих інструментів, одночасні початок і завершення гри. Керування оркестром відбувалося за допомогою так званого шумного диригування, тобто за допомогою ударів концертмейстера-скрипаля, який, граючи на скрипці, притопував ногою, а в окремих випадках – регулював темп постукуванням смичка по пюпітру з нотами. Капелмейстер-клавесиніст, відриваючись від своєї партії, здійснював хейрономічні рухи. Такий спосіб диригування набув надзвичайного поширення в європейських оперних і оркестрових капелах XVIII століття і цілком відповідав естетичним вимогам свого часу [192].

Навряд чи подобалося публіці, яка приходила на оперні вистави, слухати удари концертмейстера, проте це був найбільш ефективний спосіб організувати спільну гру такої кількості музикантів.

Спільне управління процесом оркестрової гри диригентом-клавесиністом і концертмейстером-скрипалем потребувало чіткого розподілу між ними творчих обов'язків. Концертмейстер здійснював усю попередню роботу – працював з музикантами оркестру над підготовкою нової опери, проводив репетиції тощо. Однак головним керівником оркестру залишався диригент-капельмейстер – він призначав репетиції, які проводив концертмейстер, визначав нюанси виконання, диригував оперою у прем'єрних виставах, зрештою, саме йому належали успіх і слава.

В оркестрах Дрезденської та Берлінської опер таке подвійне диригування було вдосконалене внаслідок підвищення статусу концертмейстера. Зазвичай в оперних та оркестрових капелах, які управлялися шляхом подвійного диригування, концертмейстер був одним з підлеглих капельмейстера. В оркестрах Дрезденського і Берлінського театрів його функції доручали лише досвідченим, добре навченим музикантам. Спільно з капельмейстером вони працювали як справжні одноступені. У колективі Дрезденської опери за капельмейстера Й. Хассе концертмейстерами поперемінно були відомі скрипалі Ж.-Б. Волюм'є і Й. Г. Пізендель. Концертмейстером оркестру Берлінської опери спочатку був Й. Г. Граун, брат капельмейстера й автора оперних творів К. Г. Грауна, а потім відомий чеський скрипаль Г. Бенда. Внаслідок підвищення статусу концертмейстера і його тісній співпраці з капельмейстером обидві капели досягли надзвичайно високого рівня виконавської майстерності і набули репутації найкращих європейських оркестрів, а Й. А. Хассе і К. Г. Граун сучасники вважали видатними диригентами.

Й. А. Хассе належать деякі нововведення, які удосконалили процес керування великим оперним оркестром: він розмістив концертмейстера вище, ніж інших музикантів оркестру (згодом це стало місцем для диригента,

мал. 3.2). Також він включив до складу оркестру Дрезденської опери другий клавесин, щоб акомпанувати оперним співакам. Це надало можливість капелмейстеру, який перебував за першим клавесином і мав перед собою всю оркестрову партитуру, уважно спостерігати за виконанням і відволікатися на акомпанування лише за потреби.



Мал. 3.2. Керування оркестром за допомогою подвійного диригування
(картина М. фон Швінда «Симфонія», 1852 р.).

Диригентський талант Й. Хассе високо цінував Й. С. Бах. Він спеціально відвідував Дрезден, щоб побачити, як той керує оркестром, і послухати звучання італійської опери-seria. Збереглися спогади сучасників і про диригентську манеру Й. С. Баха, які переконують нас у тому, що цей музикант був надзвичайно талановитим капелмейстером. Й. С. Бах керував виконавським процесом, сидячи за органом або клавесином, залежно від того, який з цих інструментів входив у групу *basso continuo*. Концертмейстерів у його капелі не було.

У невеликих капелах виконавським процесом керував лише один музикант – капелмейстер. Частіше за все він був клавесиністом або першим

скрипалем оркестру. Один з найдосвідченіших знавців тогочасного німецького оркестрового виконавства Й. Й. Кванц вважав, що головний обов'язок капельмейстера полягає у підтримці злагодженого звучання оркестру, задля чого було необхідно ретельно слідкувати за різними речами – від точної настройки інструментів до обирання й утримання правильних виконавських темпів. З метою злагодженої гри музиканти мали дотримуватися єдиної виконавської манери. «Якщо деякі з оркестрантів грають у відмінній від інших манері, наприклад, додають трелі там, де інші грають без них, або грають легато артикульовані ноти, або додають мордент після форшлагу там, де краще обійтися без нього, капельмейстер повинен проводити з ними репетицію окремо, бо краса виконання залежить від єдиної манери гри всіх оркестрантів», – зазначав музикант у своєму трактаті [179, с. 181].

Задля виховання універсальних музикантів, капельмейстеру пропонувалося виконувати твори, написані у різних стилях, а для підвищення рівня оркестрової гри – запрошувати в колектив відомих виконавців-солістів. «Необхідно залучати в оркестр гідних солістів, здатних значно примножити його пишність. Тим, хто цього вартий, слід частіше давати грати соло в концертах, надаючи тим самим можливість відзначитися. У той же час капельмейстер не повинен допускати виникнення у деяких, особливо це стосується молодих людей, помилкових переконань у тому, що вони вже великі музиканти, тоді як вони лише з часом можуть стати такими. Прикро, якщо керівник, віддаючи перевагу тим, хто одержимий подібним безрозсудним марнославством, недооцінює тих, хто був би вдячний за будь-яку можливість проявити себе в публічному виступі і чимало для того потрудився» [179, с. 182].

Висновки до третього розділу

Формування німецького оркестру як колективної виконавської одиниці та нових тенденцій оркестрового виконавства в музичній культурі досліджуваного часу сприяло тому, що це мистецтво сягнуло якісно нового рівня.

Серед поступових нововведень, які сприяли переусвідомленню значення провідних оркестрових капел і зміні статусу музикантів, зазначимо наступні:

- сприйняття оркестру як цілісного організму, із властивою для тогочасного музикування виконавською специфікою;
- поява різних типів оркестрових капел, кожна з яких відображала особливості жанрово-стильової специфіки виконуваних творів;
- відмова від традицій мультиінструменталізму;
- ускладнення партій і зростання вимог до виконавського рівня музикантів-інструменталістів;
- поява в партитурах інструментальних *solo* та розподіл музикантів на солістів і ріпієністів;
- пошуки в галузі технічних засобів оркестрової гри, спрямовані на поліпшення індивідуальної виконавської майстерності;
- застосування в оркестрі інструментів різних груп, пошуки оптимальних звукових комбінацій і динамічного балансу;
- утворення багатотембрових комбінацій оркестрових голосів;
- удосконалення принципів керування виконавським процесом.

Порівняння оркестру Й. А. Хассе та Й. С. Баха показало, наскільки різним був підхід обох музикантів до виявлення і розкриття можливостей оркестрової гри. Італійський стиль оперних партитур Й. А. Хассе визначив тенденції до:

- стабілізації кількості і складу виконавців;
- певної уніфікації оркестрової фактури і прийомів гри;

- значної переваги інструментів струнної групи, партії яких дублювалися дерев'яними духовими;
- утвердження гомофонно-гармонічних принципів письма, з опорою на чотириголосний склад, що певною мірою спростило мелодичну насиченість поліфонічного багатоголосся, але сприяло подальшому утвердженню ранньокласичного стилю, перехід до якого розпочався, в тому числі, і в жанрі опери-*seria*.

Партитури духовних і світських кантат Й. С. Баха, написаних за часів перебування у Ляйпцизі, відображають іншу манеру, більше орієнтовану і на національні традиції німецької інструментальної культури, і на індивідуальний стиль композитора. Серед головних тенденцій виділяються:

- опора на поліфонічне письмо, що позначається на ієрархії інструментів оркестру та розподілі між ними музичного матеріалу;
- тяжіння до яскравого тематизму, мелодичної самостійності кожної оркестрової партії;
- пошук індивідуальних тембрів, велика кількість інструментальних *solo* і дуетів;
- залучення значного масиву видових інструментів і, як наслідок, – нестабільність складу оркестру, основу якого складали струнна група і 2 гобої, а всі інші інструменти додавалися за потребою.

Вказані «теза» і «антитеза» у розвитку німецького оркестрового музикування будуть синтезовані в мангеймському оркестрі, який стане безпосередньою предтечею народження класичного оркестру.

РОЗДІЛ 4. СТИЛЬ НІМЕЦЬКИХ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР ДОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ

4.1. Еволюція оркестрового письма в концертному жанрі

Протягом першої половини і середини XVIII століття в оркестрових жанрах німецької інструментальної музики відбувається перехід від бароко до раннього класицизму, з утвердженням нових стилістичних якостей музичної мови, відібраних внаслідок еволюційних перетворень з певним впливом інонаціональних тенденцій розвитку музичних жанрів в італійській і французькій музичних культурах.

У жанровій системі інструментальної музики у зв'язку з інтенсивним розвитком сольного виконавства та зростанням ролі індивідуальної майстерності музикантів-інструменталістів тривають процеси формування нових жанрів, у яких оркестранти могли яскраво виявити свої виконавські можливості. Одним з них став *концертний жанр*, іншим – жанр *симфонії*; обидва існували у кількох модифікаціях, що відобразило поетапність переходу від барокового до ранньокласичного стилю, і були широко представлені в репертуарі німецьких інструментальних капел першої половини і середини XVIII століття.

Жанр інструментального концерту характеризується наявністю сольних партій, музичний матеріал яких протиставляється звучанню всього оркестру. У жанрі *concerto grosso* першої половини XVIII століття у таких протиставленнях був задіяний ансамбль за участю трьох інструменталістів, а протиставлення різних за щільністю музичної тканини *tutti* і тріо утворювали темброво-динамічні контрасти, властиві естетиці західноєвропейського музичного бароко. Виникнення *concerto grosso* пов'язане з італійською музичною культурою, зокрема з творчістю А. Кореллі. Від початку XVIII століття цей жанр поширився на німецьких землях, здобув неабияку

популярність у придворній музиці, сприяв розвитку колективної гри та індивідуального виконавства. Композитори писали твори у розрахунку на інструментальний склад капел і виконавські можливості музикантів. У цьому переконує аналіз інструментальних партитур *concerto grosso* Й. Хайніхена, Й.Г. Пізенделя, Я. Д. Зеленки, Ж.-Б. Волюм'є, Г. Бенди та інших музикантів Саксонського двору, написаних спеціально для Дрезденської придворної капели.

Формування іншого принципу побудови концертного твору, з виділенням з тріо одного або двох сольних інструментів (на зразок оперної арії або дуету), започаткувало появу і розвиток жанру *сольного інструментального концерту*, в якому відчутно виявилися тенденції до формування ознак ранньокласичної стилістики. Не випадково саме цей жанр зайняв провідне положення у жанровій системі епохи класицизму, а в творчості його видатних представників (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) здобув ознаки класичної досконалості. Характерною рисою сольного інструментального концерту стала диференціація усієї маси оркестрових голосів на рельєф і фон, з більш високим рівнем віртуозності у солістів, ніж у решти інструментальних партій, та грою солістів у супроводі оркестру (в *concerto grosso* оркестрове *tutti* і ансамбль солістів чергувалися, вступаючи поперемінно). Цей жанр став надзвичайно затребуваним в оркестровій культурі Дрездена і Берліна, де працювали видатні віртуози – П.-Г. Бюфарден, Й. Й. Кванц, Й.Г. Пізендель, Ж.-Б. Волюм'є, Ф.Е. Бах та ін.

Новації оркестрових складів у мангеймському оркестрі викликали до життя появу жанру *концертної симфонії* з партіями солістів та концертуючими оркестровими голосами, тобто концертний принцип поширювався не лише на солістів, а й на оркестр, що надавало можливість кожному учаснику капели виявити якості соліста. Надзвичайно популярний у ранньокласичний період, у подальшому жанр концертної симфонії вийшов з ужитку, поступившись місцем класичній симфонії, і на сьогоднішній день є практично недослідженим.

Стильова еволюція концертного принципу чітко виявляється у формотворенні, про що неодноразово зазначалося у роботах науковців (Н. Зейфас, Т. Ліванова, В. Холопова, І. Барсова та ін.). Проведений нами аналіз оркестрових партитур переконує у тому, що дія еволюційного принципу з неменшою яскравістю проявляється в інструментальних партіях та у співвідношенні оркестрових голосів, що свідчить про органічну взаємодію формотворчого і оркестрово-виконавського чинників на шляху еволюційних перетворень.

4.1.1. Й. Г. Пізендель. *Concerto grosso G-dur № 2*³⁷

Цей одночастинний твір для оркестру має риси, типові для барокових *concerto grosso*. Він написаний у т. зв. альтернативній концертній формі, дуже поширеній у формотворенні інструментальної музики західноєвропейського бароко. Для цієї форми характерне багаторазове чергування ритурнелю, який виконується усіма інструментами капели (перше проведення – на зразок вступу до оперної арії), та музичних побудов, що виконуються окремою групою інструменталістів – т. зв. тріо. Композитор намагається слідувати традиції і старанно вибудовує типову композицію, з багаторазовим проведенням блискучого ритурнелю в різних тональностях та епізодами сольного-ансамблевого типу, які фактурно контрастують повнозвучному туттійному викладу. Разом із тим, оркестрові партії є доволі специфічними за трактуванням, зокрема за розподілом музичного матеріалу у *tutti* і ансамблях (які фактично вже не є тріо), що у певній мірі виводить твір за межі жанру *concerto grosso*.

Склад голосів: 2 скрипки, альт, бас (віолончель і клавесин), 2 флейти, 2 гобої, фагот, 2 валторни; з них у тріо беруть участь дві флейти, два гобої і фагот як солісти, а також інструменти супроводу (в основному з групи *basso*

³⁷ Номер концерту подається за відомостями зі словника Гроува [192], які співпадають із позначенням на титульному аркуші музичного рукопису. Джерело нотного тексту: [http://imslp.org/wiki/Concerto_in_G_major, JunP II.2 \(Pisendel, Johann Georg\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_in_G_major,_JnP_II.2_(Pisendel,_Johann_Georg)) [202].

continuo). Флейти і гобої солюють по чергові, однак доволі часто об'єднуються у сумісному звучанні, внаслідок чого тріо фактично перетворюється на квінтет за участю віртуозно трактованих дерев'яних духових інструментів.

Головною функцією *tutti* є викладення основної теми, тоді як роль ансамблів зводиться до насичення фактури віртуозним елементом. У проєкції на виконавство тут потребується злагоджена гра усього оркестру у проведеннях ритурнелю (дотримання єдиного темпу, штрихів, спільне фразування, акцентування тощо), у чому проявляється майстерність колективного музикування, і в сольо-ансамблевих побудовах, які утворюють самостійні розділи форми, а також органічно вкрапляються у *tutti*, і в котрих виявляється технічна досконалість індивідуальної гри солістів-віртуозів, вміння відчувати партнера і створити ансамбль.

Флейти і гобої – це єдині інструменти оркестрової капели, які не беруть участь у початковому проведенні ритурнелю. Цим підтверджується їхній солюючий статус та, водночас, долається барокова виконавська традиція, згідно з якою солісти брали участь у туттійних проведеннях теми разом з музикантами-ріпієністами. У партіях інших мелодичних інструментів ця тема виписана у басовому ключі, як у партіях інструментів групи *basso continuo*. Це означає, що вона викладається в унісон, а виконавці грають у тій теситурі, яка відповідає діапазону їхніх інструментів.

У прикладі 4.1. надаємо початок партії перших скрипок, у якій протягом перших шести тактів тема ритурнелю подається в басовому ключі, а запис у скрипковому ключі починається з сьомого такту.



Приклад 4.1. Й. Г. Пізендель. *Concerto grosso G-dur*, партія перших скрипок
(початок)

Ритурнель складається з двох побудов, подібних за своєю структурою до двох речень музичного періоду (друге речення викладається двічі з деякими варійованими змінами), з повторенням теми в домінантовій тональності (в першому реченні *G-dur*, в другому – *D-dur*). Поряд з індивідуально побудованим тональним планом, обидва речення також мають різну оркестровку.

У першому проведенні тема ритурнелю викладається в унісон більшістю інструментів капели (крім флейт і гобоїв), завдяки чому вона звучить потужно і могутньо. У другому реченні унісонний виклад змінює деталізоване фактурне плетіння. Тема проводиться інструментами басової групи (віолончель, фагот, клавесин, див. приклад 4.2) і знаходиться у найнижчому оркестровому голосі.



Приклад 4.2. Й. Г. Пізендель. *Concerto grosso G-dur*, партія віолончелі (початок)

Решта партій, у тому числі флейти і гобої, які приєднуються до загального звучання, утворюють вишуканий, багатокomпонентний супровід, що включає:

- триразове імітаційне проведення нової ліричної теми, яка надалі буде розвиватися поряд із темою ритурнелю (голоси імітації: I – перші скрипки + перша і друга флейти + перший гобой; II – другі скрипки + другий гобой; III – альти + перша і друга валторни);
- короткі й рухливі мелодичні контрапункти в партіях флейт і гобоїв у терцієвому подвоєнні;
- гармонічну фігурацію з елементами прихованого двоголосся в партіях перших і других скрипок.

Надалі (від т. 11), басовий голос переключається на викладення типових для нього фігур руху – репетицій на одному звуці у дрібних тривалостях, які створюють гармонічний фундамент усієї багатоголосної звукової конструкції. Високі мелодичні голоси починають рухатися звуками дисонуючих акордів, розгорнутих тризвуків та їхніх обернень – наближається каденція.

Під час перевикладення матеріалу другого речення, основна тема пересувається у високий голос і доручається інструментам мелодичної спеціалізації (перші скрипки, перша і друга флейти в унісон), гобої та валторни викладають мелодичні контрапункти, другі скрипки та альти – гармонічну фігурацію.

У цілому в *tutti* утворюється чотириголосся гомофонно-гармонічного типу, основу якого складають два мелодичні голоси, гармонічне заповнення і мелодизована лінія баса. Розподіл інструментів між голосами постійно варіюється. Так, у другому реченні ритурнелю спостерігаємо наступний розподіл:

- перший мелодичний голос – перші скрипки, перші і другі флейти, перші гобої;
- другий мелодичний голос – другі скрипки і другі гобої;
- гармонічне заповнення – альти і валторни;
- басовий голос – віолончель, фагот, клавесин.

Крім того, у тій самій побудові маємо ще одну комбінацію інструментів:

- першим і другим скрипкам доручається акордово-гармонічна фігурація;
- альти і валторни розвивають мелодичне ядро нової теми;
- інструменти групи *basso continuo* викладають тему ритурнелю.

Аналогічні трансформації відбувають і надалі. Отже, функції усіх інструментів у *tutti* є ширшими за традиційні, передбачені практикою тогочасного оркестрового виконавства, чим підкреслюється універсальність кожного з них.

Незважаючи на перевагу гомофонно-гармонічного складу, ритурнель має зв'язки з поліфонічним формотворенням, особливо на тематичному рівні. Подібно до фугованих форм інструментальної музики епохи бароко, тема ритурнелю має у своїй основі кілька інтонаційних елементів – ядро та його розгортання, секвенційний розвиток мотивів, що утворюють ядро теми, різноманітні мелодичні контрапункти, в тому числі ті, що набувають статусу самостійного тематичного утворення, тощо. Для розгортання ритурнелю у часі характерна текучість, запобігання квадратних структурних побудов, несподіваність кадансування. Вказані особливості підкреслюються оркестровими засобами, зокрема – принципами відбору інструментів.

У партіях, які належать до одного голосу, відбувається практично повний збіг виконуваного матеріалу, за винятком спеціальних штрихів у фігураціях, що враховують специфічні можливості інструментів оркестру. Так, наприклад, скрипкам доручається гра фігурацій по трьох струнах, з опорою на пусту струну «D» на сильному часі, завдяки чому утворюється ефект прихованого двоголосся; альти, віолончелі і фаготи спеціалізуються на репетиціях одного звуку в рівному ритмі, а валторни – на повтореннях одного звуку у ритмі фанфари. Водночас, унісонне викладення теми ритурнелю в першому реченні і доручення однакових мелодичних побудов таким різним інструментам, як, скажімо, альт, гобой і валторна, є свідченням того, що музиканти Дрезденської капели намагалися дотримуватися спільних принципів звуковедення у побудові і виконанні музичної фрази та ін., незважаючи на специфіку процесу звукоутворення у того чи іншого музичного інструмента.

Інструменти споріднених оркестрових голосів (наприклад, перші і другі скрипки, перші і другі флейти, перші і другі валторни та ін.) доволі часто об'єднуються між собою на зразок терцієвого дублювання, що урізноманітнює чотириголосний склад багатьма варіантами поєднань. Так відбувається в *tutti* під час проведення ритурнеля.

Особливості побудови тріо є дещо іншими. Вони залежать не лише від кількості інструментів, що беруть участь у сольо-ансамблевому музикуванні, а, передусім, визначаються якістю виконуваного матеріалу. Сольо-ансамблевим побудовам властиві віртуозні якості, і саме в них одержують розвиток принципи концертності, зокрема, змагальності. В аналізованому творі ансамблі солістів змагаються між собою.

Тріо в *concerto grosso* Пізенделя має три склади:

- 1) два гобої-соло і фагот-соло;
- 2) дві флейти-соло у супроводі перших і других скрипок (в унісон), що викладають акомпанемент;
- 3) дві флейти-соло, два гобої-соло, фагот-соло, перші і другі скрипки (унісон)

Виконуваний солістами матеріал нагадує фіоритури в оперних аріях (див. приклад 4.3) і викладається поперемінно першим і другим складом за принципом імітації на відстані (т. зв. імітація без протискладення), що утворює ефект відлуння. Під час поєднання обох складів у сумісному звучанні це змагання переноситься в іншу площину і продовжується вже не на відстані, а поблизу, а передача двоголосних пасажів від однієї пари солістів до іншої утворює ще одну імітаційну побудову – нескінченний канон. Імітації відводиться важливе значення і в дуетах солістів, коли перший виконавець вступає самотійно, а другий підхоплює цю ж тему у наступному такті. У таких випадках у нотному записі вказано *solo*, на відміну від *solī* при виконанні матеріалу двома інструментами, переважно в терцієвому дублюванні.

Сольні партії, трактовані в манері концертування, потребують від виконавців рівності звучання усіх регістрів, блиску на верхніх нотах, правильного розподілу дихання, фразування, акцентування тощо. Вони створювалися у розрахунку на добре навчених флейтистів і гобоїстів, і саме такі перебували у складі Дрезденської королівської капели. Пізендель був прекрасним скрипалем, однак у партитурі він наділяє свій інструмент не

солюючими, а акомпонуючими функціями. Усього в партитурі вказано 12 партій, і якщо б кожному із них виконував один музикант, то оркестр міг би складатися з 12 музикантів. Однак в цьому випадку порушувався баланс між голосами оркестру. До того ж у рукописі наявні по три списки партій перших і других скрипок, по два – партій альтів, віолончелі і фагота, по одному – партій першої і другої флейти, першого і другого гобоя, першої і другої валторни та клавесина. Враховуючи, що по одній партії грали двоє музикантів (крім партії клавесина), кількість виконавців суттєво збільшувалась в порівнянні з партитурними голосами.



Приклад 4.3. Й. Г. Пізендель. *Concerto grosso G-dur*, партія першої флейти (фрагмент)

Concerto grosso Й. Г. Пізенделя та інших дрезденських придворних музикантів, безперечно, були етапними творами і в розвитку жанру, і в удосконаленні принципів колективної оркестрової гри. У трактовці музичних інструментів акцентовано увагу на духових у якості концертуючих, тоді як в *concerto grosso* А. Кореллі, Ф. Джемініані, Г. Ф. Генделя тріо солістів складалося виключно з інструментів струнної групи – двох скрипок і віолончелі. У знаменитих італійських віртуозів-скрипалів це не було випадковістю, оскільки вони прекрасно знали і технічні можливості, і «душу» (Ч. Бьорні) свого інструмента. Г. Ф. Гендель, застосовуючи цей склад солістів, певною мірою віддавав данину не лише традиції, а й тогочасним музичним смакам. Як відомо, в Англії протягом першої половини XVIII століття цей жанр залишався одним з найпоширеніших, свідченням чому були постійні

публікації збірників *concerto grosso*, які надалі копіювалися вручну. Головний видавець генделевської музики Дж. Уолш публікував *concerto grosso* найвідоміших італійських композиторів – оп. 2 Т. Альбіноні (1709), оп. 3 А. Вівальді (1714), оп. 6 А. Кореллі (1715), оп. 3 Ф. Джемініані (1730), а в 30-ті роки – *concerto grosso* самого Генделя: оп. 3 (1734) і оп. 6 (1739) [192].

Дрезденські музиканти заходилися дещо осторонь від цих процесів і розробляли власний оркестровий стиль на основі синтезу італійської та французької виконавських манер, а також вводили у склад капели інструменти, які були здавна поширені в німецькій музичній культурі, але не надто широко застосовувалися в оркестровій грі (флейти, валторни та ін.). Звідси увага і до мішаних оркестрових складів, і до духового *concertino*, яке в німецьких творах з'являється поряд зі струнним: замість двох скрипок з віолончеллю німецькі композитори все частіше застосовують два гобої з басом унісонних фаготів; іноді гобої замінюються на дві флейти, і тоді до них додається або фагот, або інший бас (у Пізенделя – унісон перших і других скрипок у низькому регістрі). Ще одним важливим нововведенням стає посилення віртуозного компонента у трактуванні концертуючих партій духових інструментів у сольо-ансамблевих побудовах, що підкреслює контраст між партіями *solo* і *tutti* та остаточно розмежовує сольні й оркестрові голоси.

4.1.2. Й. Й. Кванц. Концерт для двох флейт *G-dur*, оп. QV 6:7³⁸.

Реформатором концертного жанру на шляху його еволюції від *concerto grosso* до *сольного інструментального концерту* справедливо вважається Й. Й. Кванц. Цей видатний музикант зробив величезний внесок у розвиток флейтового виконавства. Саме завдяки Кванцу флейта отримала статус концертного інструменту і здобула місце одноосібного соліста в

³⁸ Джерело нотного тексту:

[http://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Flutes_in_G_major,_QV_6:7_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Flutes_in_G_major,_QV_6:7_(Quantz,_Johann_Joachim)) [202].

інструментальному концерті. В його творах суттєво змінилося трактування партії соліста та оркестрових голосів, у співвідношенні яких з'явилися риси майбутнього класичного концерту.

У флейтових концертах Кванца розкрилося багатство композиторської фантазії, а різноманітні можливості форми сольного інструментального концерту були пристосовані до вимог оркестрового музикування Пруської інструментальної капели, на чолі з вінценосним солістом Фрідріхом II.

Концертам Кванца властивий єдиний тип композиції, де місце першої частини займає рухливе концертне рондо, побудоване на чергуванні основної теми, що викладалася *tutti* й постійно повторювалася, та сольних епізодів, у яких домінував солюючий інструмент. Не менш блискучим є аналогічний за формою стрімкий фінал, в котрому в більшій мірі відчувалися жанрові витoki тематизму. Ліричним центром концертного циклу виступає кантиленна друга частина, вона відтіняла загальне враження концертного блиску, стрімкого руху, віртуозності.

Жанр сольного інструментального концерту надавав можливість виконавцеві-солісту показати в усьому блиску техніку володіння інструментом. У випадках, коли Кванц не може подолати спокуси продемонструвати високий рівень індивідуальної виконавської майстерності, музичний зміст концертів не завжди виправдовує сподівання на очікувану від нього глибину, мелодичне багатство та ін. Особливо це стосується швидких крайніх частин, в яких досить часто технічний бік переважає над змістовним. Водночас, сміливе трактування флейти як концертно-віртуозного інструменту, помножене на досконале знання її технічних і виконавських можливостей, дозволяє композитору досягати звукових ефектів надзвичайної краси.

Концерт для двох флейт *G-dur op. QV 6:7* Й. Й. Кванца [201] за специфікою трактування концертного жанру суттєво відрізняється від *concerto grosso* і має яскраво виражені риси сольного інструментального концерту (в даному випадку – подвійного, для двох солюючих інструментів та оркестру). Нові ознаки сольної концертності охоплюють галузь формотворення й

оркестровки. Риси барокового стилю виявляються менш відчутно, поступаючись місцем принципам стильової системи майбутнього музичного класицизму.

Перша частина концерту, *Allegro ma non tanto* (див. приклад 4.4), побудована на контрастному зіставленні звучання щільної маси всього оркестру і блискучого, легкого, польотного тембру солюючих флейт. Вона написана в типовій для барокового концерту рондоподібній формі, побудованій на чергуванні ритурнелю та епізодів. Міцно й енергійно звучить основна тема – оркестровий ритурнель. Йому протиставляються контрастні епізоди, в яких концертують солісти. В музиці панують радісні, піднесені образи.



Приклад 4.4. Й.Й. Кванц. Концерт для двох флейт *G-dur*, *op. QV 6:7*, I ч., вступ солюючих флейт (фрагмент)

Особливо виразним є звучання солюючих інструментів у другій частині концерту, *Andante* (див. приклад 4.5), яка виконує функцію ліричного центру всього циклу. Композитор майстерно розкриває мелодичну природу флейти, підкреслює властиві їй співочі якості. Музика наповнена ліричною теплотою, а звучання флейт, що виконують своє кантиленне соло протягом усієї частини, схоже на людські голоси, які співають оперний дует. Партії солюючих інструментів насичені ефектними прикрасами і трелями. Оркестр виконує другорядну роль, йому доручена функція інструментального супроводу, а також виконання дуже коротких вступної та заключної побудов. У цьому також бачиться відповідність другої частини концерту оперному дуету.



Приклад 4.5. Й.Й. Кванц. Концерт для двох флейт *G-dur*, оп. QV 6:7, II ч.,
початок вступу двох флейт (фрагмент)

В основі третьої частини концерту, *Allegro assai*, яка завершує концертний цикл, – моторний рух туттійних побудов, енергія якого передається в партії солістів (приклад 4.6), насичуючи їх віртуозним блиском.

Наявна у Кванца тричастинна форма концертного циклу з темповим співвідношенням частин за принципом «швидко – повільно – швидко» (т. зв. «вівальдієвський» цикл) затвердиться в сольному інструментальному концерті композиторів-класиків. Проте форма і зміст кожної частини є далекими від майбутніх класичних зразків, на них очікує стадія кристалізації у творчості композиторів мангеймської школи. Так, зміст концерту є відносно простим і досить легким для сприйняття, нескладною є гармонічна мова і фактура, легко запам'ятовуються основні музичні теми, а у трактуванні форми Кванц знаходиться на позиціях композитора епохи бароко.



Приклад 4.6. Й.Й. Кванц. Концерт для двох флейт *G-dur*, оп. QV 6:7, III ч.,
партії солюючих флейт (фрагмент вступу)

Склад оркестру – дві флейти, два гобої, фагот, дві валторни, перша і друга скрипки, альт, віолончель, клавесин, та характер співвідношення оркестрових голосів у партитурі відображають традиції оркестрового музикування барокової доби.

Характерною ознакою концертного жанру, яка яскраво виявляється у цьому творі і певною мірою долає барокові традиції, є домінування солістів над оркестром. У концерті ми знаходимо велике розмаїття того, що Й. Й. Кванц вимагав від флейти і флейтиста. Партії обох солюючих інструментів є складними у технічному відношенні, а їхнє виконання тісно пов'язано зі специфікою роботи основних компонентів виконавського апарату флейтиста – слуху, дихання, амбушюра, язика, пальців, з урахуванням таких загальномузичних понять, як звук, динаміка, артикуляція, фразування, темп, орнаментика та ін., про які писав Кванц у своєму трактаті і які потребують сьогодні особливої уваги виконавця при інтерпретації музики XVIII століття.

В Концерті для двох флейт *G-dur op. QV 6:7* Й. Й. Кванца поняття концертності трактоване по-новому. Протягом усіх частин твору відбувається змагання не між солістами та оркестром, а між двома солістами: дві концертуючі флейти, поєднані особливим чином, ведуть свій нескінченний діалог над оркестровим супроводом. У результаті долається типовий для барокового оркестру принцип зіставлення звукових потоків різної щільності між *tutti* і тріо солістів, а концертуючі й оркестрові голоси взаємодіють між собою за нормами гомофонно-гармонічного стилю.

Набагато тривалішими, ніж у *concerto grosso*, стають музичні побудови, що виконуються солістами. Матеріал між обома партіями розподіляється рівномірно, і солісти виконують його або *спільно* (переважно у терцієвому дублюванні), або *почергово*, проводячи один за одним ту саму тему. Так здобувають втілення теоретичні ідеї Кванца стосовно того, що в концертуючих голосах потрібно застосовувати «спритні змішування імітацій», щоб слух приволікав то один, то інший інструмент, але при цьому солісти були рівноправними [180, с. 228].

У швидких частинах флейти беруть участь у музикуванні не лише як солісти, а також і як голоси оркестру. В усіх *tutti* вони або дублюють партії перших скрипок (іноді разом з першим і другим гобоями), або комбінуються у співвідношенні перша флейта + перші скрипки, друга флейта + другі скрипки. В основу оркестрового *tutti* і флейтових соло цих частин покладено спільний тематичний матеріал, який одержує не лише переінтонування, а й різне темброво-акустичне забарвлення. У повільній середній частині флейти застосовуються тільки в соло, а склад оркестру полегшується до струнної групи (без участі клавесина).

Функція оркестру – переважно супровідна (у флейтових соло), а також інколи репрезентативна (у *tutti*). Усі інструменти оркестру беруть участь у виконанні ритурнелів; тут панує чотириголосний склад з характерним унісонним викладом початкових або завершальних мотивів, а інструменти традиційно розподіляються на мелодичні (це перші і другі скрипки, гобої та флейти), басові (віолончель, фагот, клавесин) та гармонічні (альт, валторни). У розвиткових побудовах, де на перший план виходить гармонія і велике формотворче значення надається секвенційним повторенням мотивів або фраз, чотириголосся збагачується різноманітними фактурними комбінаціями, а рух кожного оркестрового голосу здобуває індивідуальне ритмо-фігураційне оформлення.

У супроводі концертуючих флейт застосовуються лише окремі оркестрові партії, проте досить часто флейти грають *a cappella*. Серед варіантів комбінацій дуету флейт із супроводжуючими голосами зазначимо:

- унісон перших і других скрипок у низькому регістрі – вони застосовуються у значенні баса, виконують типові для басового голосу фігури руху (доволі прості як для скрипок) та утворюють прозоре тріо з солюючими флейтами;
- терцієве дублювання перших і других скрипок на фоні остінато валторн;
- терцієве дублювання перших і других скрипок з клавесином;

- соло клавесина (комбінація з флейтами нагадує фрагмент оперної партитури, де клавесин застосовувався у супроводі співака, щоправда в акомпанементі речитативів).

В усіх варіантах ці вибіркові інструменти оркестру підтримують солістів гармонічно і не беруть участь у процесі концертування або у викладеннях теми.

Виключно супровідну функцію оркестр виконує у повільній частині концерту, де застосовуються інструменти струнної групи (з сурдинами) – протягом усієї частини вони грають в унісон. На відміну від першої частини і фіналу, де оркестровий голос підтримує солістів гармонічно, в *Andante* йому доручається кількаразове проведення теми, яку можна визначити як мелодичне остінато. Отже, в цьому випадку роль оркестрового супроводу полягає в утворенні мелодичного контрапункту до флейтового дуету. Флейтам доручається принципово інший матеріал (переважно наспівні фрази широкого дихання), тому вони не концертують у швидкому темпі, а співають, як оперні солісти.

У цілому в концерті вибудовується принципово нова драматургія оркестрових засобів. Окреслимо три найважливіші нововведення:

1. Яскраве, повнокровне оркестрове *tutti* у швидких частинах контрастує з сольними побудовами, у яких інструменти оркестру застосовуються значно економніше, а функція зводиться до гармонічної підтримки двох концертуючих флейт. Так само вибірково представлені інструменти у ліричному *Andante*, проте інакшою є функція оркестрового голосу – вона полягає в утворенні мелодичного контрапункту до дуету флейт.

2. І оркестру, і солістам доручається проведення одного тематичного матеріалу, завдяки чому він здобуває нове темброве забарвлення, фактурне переосмислення і структурне оформлення.

3. Концертування поступово стає прерогативою солістів, які протягом усіх трьох частин змагаються між собою, почергово викладаючи спільний тематичний і фігуративний матеріал.

У цілому зміст, форма та оркестрові засоби концерту Й. Й. Кванца чітко відповідають тим описам і порадам, які надає автор музики у своєму трактаті стосовно «камерних концертів» – таке визначення одержує жанр сольного інструментального концерту. «Перша частина зазвичай пишеться у чотиридольному метрі, в концертній формі; її ритурнель має відрізнитися пишністю і поліфонічним багатством. У подальшому потрібен постійний контраст блискучих, героїчних епізодів з ліричними. Друга, повільна частина призначається для заспокоєння пристрастей. Вона контрастує першій за метром і тональністю і допускає певну кількість прикрас в партії соліста, якій підкоряються всі інші голоси. Нарешті, третя частина – знову швидка, проте абсолютно не схожа на першу. Вона набагато менш серйозніша, часто танцювальна, у тридольному метрі. Її ритурнель короткий і сповнений вогню, проте не позбавлений деякої кокетливості. Загальний характер – пожвавлений, жартівливий, а замість солідної поліфонічної розробки першої частини тут є легкий гомофонний акомпанемент. Перша частина триває 5 хвилин, друга – 5-6 хвилин, третя – 3-4 хвилини [180, с. 229].

Концертні твори Й. Й. Кванца написані з урахуванням досконалого знання тогочасної техніки композиції, принципів оркестрової гри та, безперечно, художньо-виражальних і технічних можливостей флейти як сольного інструмента. Вони потребують усвідомлення і глибокого розуміння стилю й виконавської манери, притаманних оркестровій культурі середини XVIII століття.

4.1.3. К. Стамиць. Концертна симфонія *D-dur* (№ 7)³⁹

При згадуванні жанрового імені «концертна симфонія» стосовно інструментальної музики другої половини XVIII століття найчастіше представляється сонатно-симфонічний цикл класичного стилю, добре відомий за творчістю Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Однак, більш детальне ознайомлення

³⁹ Джерело нотного тексту: [http://imslp.org/wiki/Sinfonia_concertante_No.7_\(Stamitz,_Carl_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Sinfonia_concertante_No.7_(Stamitz,_Carl_Philipp)) [202].

зі зразками цього жанру виявляє, що концертні симфонії пов'язані з сонатно-симфонічним циклом лише частково – як музика для оркестру, за манерою письма наближена до ранньокласичного стилю. У значно більшій мірі у концертній симфонії наявні жанрові риси сольного інструментального концерту, що виявляється у вичленуванні з оркестрових партій солюючих інструментів і дорученні їм більш складного музичного матеріалу, а також у зверненні до відповідних композиційних схем.

У матеріалах словника Гроува [192] повідомляється про 570 творів для оркестру, написаних у жанрі концертної симфонії, та про 200 композиторів, які зверталися до цього жанру, починаючи з 60-х років XVIII століття. Його зразки є у спадщині А. К. Діттерсдорфа, Й. К. Баха, Й. Й. Плейєля, Ф. Данці, Й. К. Каннабіха, К. Стамиця, Ф. Фіорілло, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та інших авторів. Ознайомлення з окремими з них довело, що концертним симфоніям властиві особливі закономірності побудови циклу, з тяжінням до перевтілення ознак традиційних жанрів, певних мовних та оркестрових засобів.

Відмінною рисою концертної симфонії є особливий принцип розподілу матеріалу між виконавцями та оркестровими групами.

По-перше, такі симфонії призначалися для виконання оркестром великого складу, з розширеною групою струнних і динамічними нюансами наростання і спаду звучності. Такий оркестр вперше з'явився у Мангеймі.

По-друге, у виконанні брали участь кілька солюючих інструментів; вони могли бути не лише спорідненими, а й різнорідними за тембром. На відміну від сольного інструментального концерту, таких голосів мало бути не менше двох. Найпопулярнішими *solo*-інструментами є скрипка і мелодичні дерев'яні духові – флейта і гобой; комбінації солюючих інструментів також були доволі різноманітними. У деяких зразках жанру в партіях солістів виписані каденції, що надає можливості для імпровізації солістів.

По-третє, у концертуванні брали участь не лише солісти, а й інші музиканти оркестрової капели, тому кожна оркестрова партія мала спеціально виписані соло – власні концертуючі голоси.

В оркестрі, крім обов'язкової струнної групи, задіяні парні дерев'яні духові (крім кларнетів) та валторни; за традиціями оркестрового музикування епохи бароко, доволі часто трапляється партія клавесина. Інструменти ударної групи на той час в партитурах концертних симфоній не завжди виписувались.

Поява і розквіт жанру концертної симфонії припадає на період галантного стилю ранньокласичної епохи. Перша концертна симфонія, згідно з інформацією з енциклопедичного словника Гроува, з'явилася в 1767 році. У формуванні та розвитку жанру велику роль відіграла французька столиця – саме там відбувалося публічне виконання концертних симфоній і було організоване видання партитур; кожна прем'єра була довгоочікуваною подією і приносила неабиякий комерційний успіх. З Парижем тією чи іншою мірою була пов'язана діяльність багатьох композиторів мангеймської школи, в творчості яких у 70–80-ті роки XVIII століття концертна симфонія стає провідним жанром.

Так, відомий мангеймський композитор Крістіан Каннабіх, який зайняв посаду керівника мангеймського оркестру у 1774 році після смерті його засновника капелмейстера і композитора Яна Стамиця, за подану 29 серпня 1772 року Концертну симфонію був нагороджений золотою медаллю переможця композиторського конкурсу у Парижі, де він певний час проживав. Ймовірно, Концертна симфонія К. Каннабіха і є однією з перших у списку творів цього жанру у спадщині композиторів мангеймської школи [192].

Концертна симфонія, як нова модифікація концертної гілки європейської, зокрема німецької оркестрової музики, відкрила мангеймським музикантам широкі перспективи для експериментування з виконавськими складами, розкрила нові можливості колективної гри шляхом ускладнення оркестрових партій, комбінування голосів оркестру, застосування новознайдених динамічних засобів та ін.

Незважаючи на наявність кількох солістів, гру яких необхідно було підтримувати оркестровими голосами, в концертній симфонії головним учасником виконавського процесу став оркестр, позбавившись другорядної

акомпануючої ролі на відміну від сольного інструментального концерту.

У побудові концертного циклу музиканти дотримувалися традицій, сформованих у жанрі сольного інструментального концерту і відомих за численними художніми зразками та за описами Й. Й. Кванца. Більшість концертних симфоній написані за схемою «швидко – повільно – швидко», з драматургічним центром у першій частині. Водночас, серед симфоній трапляються двочастинні цикли, де центр ваги пересувається з повільної першої на швидко другу частину, та чотиричастинні – як своєрідний прототип ще не сформованого сонатно-симфонічного циклу, в якому темпи і функції частин мають ту саму роль, що й у майбутній класичній симфонії.

Для формотворення першої частини композитори обирають синтез традиційної концертної форми альтернативного типу і сонатності, яка ніби проступає крізь концертну форму, однак весь її рельєф ще не проявляється (див. таблицю 4.1).

Процес змішування композиційних ідей представлений у своєму результаті як знак жанрової модуляції з першої частини *concerto grosso* у першу частину майбутньої класичної симфонії, що наділяє першу частину концертних симфоній ознаками драматургічного центру усього циклу.

Як і будь-який «віртуозний» жанр, в якому зовнішній вираз переважав над внутрішнім змістом, концертна симфонія мала лише тимчасову популярність. Оскільки він не одержав подальшого розвитку у класичну і посткласичну епохи, аналіз зразків дозволяє прослідкувати шляхи перетворення барочного оркестрового виконавства на раньокласичне.

Типовим зразком жанру, в якому синтезовані барокові традиції концертності і новації оркестрової культури мангеймців, є Концертна симфонія *D-dur* (№ 7) К. Стамиця [201]. Вона написана у трьох частинах, на зразок «камерного концерту» Й. Й. Кванца. У музиці переважає гомофонний стиль з чіткою диференціацією фактури на рельєф і фон та провідною роллю теми-мелодії.

Таблиця 4.1

КОНЦЕРТНА ФОРМА	СОНАТНА ФОРМА
1. Прагнення до безперервного розгортання, що стирає грані між розділами форми. 2. Риси концертної форми та її спеціальних композиційних функцій: тема (ритурнель), інтермедія, епізод. 3. Принцип динамічних скупчень і розряджень на рівні оркестрової фактури, що утворює контрасти усередині теми та між розділами форми. 4. Інтонаційна багатоелементність головної теми. 5. Тональний план: проведення ритурнелю в тональностях $T - D...$ – T	1. Тенденції до диференціації розділів як розподіл спеціальних композиційних функцій сонатної форми: експозиція, розробка, реприза. 2. Визначення функцій головної, сполучної, побічної й заключної партій та послідовне їхнє освоєння. Диференціація типів викладу – експозиційного, серединного та заключного, які відповідають спеціальним композиційним функціям названих партій. 3. Контраст інтонаційних елементів на рівні теми, використання мотивної розробки. 4. Контраст інтонаційних елементів на рівні теми. 5. Тональний план: наявність двох тональних центрів в експозиції - T і D, приведення тем до єдиного тонального знаменника в репризі.

Склад оркестру включає інструменти трьох груп:

- 1) інструменти струнної групи – перші і другі скрипки, альт, віолончель і контрабас (два останні інструменти позначені як «*basso*» і мають

спільну партію, однак у випадках виконання різного матеріалу, наприклад, під час соло віолончелі у другій частині симфонії, партії фіксуються на двох окремих рядках, об'єднаних спільною аколодою);

2) група дерев'яних духових представлена першим і другим гобоями;

3) група мідних духових представлена першою і другою валторнами.

Вкажемо на відсутність клавесину – обов'язкового інструмента барокового оркестру. Незважаючи на це, склад інструментів є нетиповим і для класичного оркестру. Причина полягає не у відсутності потрібних виконавських сил, а в експериментуванні з виконавськими складами, пошуках оптимального звукового і динамічного балансу між групами оркестру.

У творі є окрема група солістів. До неї входять перша і друга скрипки-*principale* та альт-*obligato* – усі ці інструменти мають окремо виписані партії (див. приклад 4.7). Те, що саме їм надається перевага, стає зрозумілим і з музичного контексту. У кожній з трьох частин солісти вступають по чергові, іноді викладення музичної теми передається від одного інструмента до іншого. Часто солюючі інструменти об'єднуються у сумісному звучанні – у таких випадках вони викладають тему і мелодичний контрапункт до неї або беруть участь в імітаційних проведеннях. Саме ці інструменти виконують триголосну каденцію в кінці першої частини.

Функціями солістів також наділяються віолончель і обидва гобої. Необхідно зазначити, що ці інструменти не концертують у традиційному розумінні цього поняття, тобто вони не викладають надмірно віртуозний матеріал, а беруть участь у викладеннях музичної теми, що зазвичай доручалося оркестровому *tutti*. Отже, відбувається переосмислення функції соліста в оркестровій грі, відмова від віртуозності на користь вдумливого, змістовно осмисленого та емоційно наповненого індивідуального виконання дорученої йому музичної теми, що потребує від виконавця не лише доброї технічної підготовки, але й також розуміння і відтворення змістовних аспектів музики.



Приклад 4.7. К.Стамиць. Концертна симфонія *D-dur* № 7, партія скрипки-соло
(фрагмент)

Зазначені риси найповніше проявляються у другій частині Концертної симфонії, *Andante*, яка, перебуваючи в обрамленні двох швидких частин, займає центральне положення у циклі і є концентрацією ліричних емоцій. За традиціями тональних планів інструментальних циклів, вона написана в тональності однойменного мінору (*d-moll*). Жанровий генезис сходить до творів вокальної традиції, передусім оперних арій, поєднаних з галантною інструментальною лірикою. Вплив оперної аріозності виявляється у наступному:

- 1) пануванні гомофонного тематизму;
- 2) вичленовуванні з оркестрової фактури мелодичного голосу;
- 3) застосуванні полегшеного складу оркестру та прозорості оркестровки (своєрідний акцент на камернізації змісту повільної частини, її ліричному генезисі);
- 4) застосуванні рис строфічної форми, типової для камерно-вокальної музики.

Типово ліричний тематизм, збагачений мангеймськими «зітханнями» (див. приклад 4.7, в якому подано фрагмент другої частини Концертної симфонії), одержує протягом частини чітке структурне й акустично-темброве

оформлення. Виникають паралелі між звучанням солюючого інструмента, в партії якого проводиться тема, і виступом оперного соліста.

У швидких частинах циклу, особливо у фіналі, в більшій мірі відображена ідея гри, змагання між солістами й оркестром, що виявляється у динамічних зіставленнях *tutti* і соло, внутрішньотематичних інтонаційних контрастах, значенні розвиткових побудов та ін. Спираючись на типову для ранньокласичного стилю образність, композитор виявляє свою індивідуальність. Незважаючи на новації в галузі тематизму, методів його розвитку та в сфері оркестрових засобів, К. Стамиць не виходить за межі традиційної послідовності частин, яка була закріплена за жанрами інструментальної музики середини XVIII століття, чим позначається відсутність у його творі майбутніх рис симфонізму.

Отже, концертна симфонія, що стала завершальним кроком еволюції інструментального концерту в європейській оркестровій музиці передкласичного періоду, відбулася як самостійний жанр завдяки композиторам мангеймської школи і музикантам мангеймського оркестру, які у пошуках нової виразності і нового змісту вдалися до оновлення вже існуючих жанрів інструментальної музики і змогли вивести їх на якісно інший рівень, підготувавши ґрунт для формування жанрово-стильової системи музичного класицизму і появи класичного оркестру.

4.2. Специфіка оперних оркестрів

Інструментальні капели, що застосовувалися в оперних виставах, мали більшу кількість інструментів і дещо інші функції, ніж камерні оркестри. Головне завдання полягало у супроводі оперних арій та інших сольних, ансамблевих і хорових номерів, що звучали на сцені. Також оркестр брав участь у виконанні суто інструментальних номерів (наприклад, увертюри) та вступів до оперних арій. Різний жанровий тип виконуваного матеріалу визначав специфіку використання інструментів оркестру.

В увертюрах завжди застосовувався повний склад оркестру, з опорою на чотириголосся, де, за італійською традицією, верхній голос доручався першим скрипкам і гобоям (флейтам), другий голос – другим скрипкам і другим гобоям (флейтам), третій – альтам і валторнам, нижній – інструментам групи *basso continuo* (віолончелі, контрабаси, фаготи, клавесин), а в особливо урочисті моменти до них підключалися три труби з литаврами. Для утворення внутрішніх контрастів окремі інструменти епізодично укладали концертуючі групи (наприклад, два гобої або дві флейти) і зіставлялися зі звучанням повнозвучного оркестрового *tutti*. Звучання оркестру урізноманітнювалося протиставленнями різних тембрових комбінацій – наприклад, мелодичні струнні і дерев'яні духові звучали то в унісон, то окремо, в однотембрових дуетах з відповідним басовим інструментом (скрипки – з віолончелями, гобої – з фаготами), утворюючи динамічні контрасти, на які вказували в тексті позначення *forte* і *piano*. Ремарки щодо інструментів проставлено на відповідних рядках чотириголосного партитурного запису.

За італійською традицією, арія має обов'язкові інструментальні вступ і завершення, які відповідають її основному змісту та виражають емоційний стан, у якому перебуває герой оперної вистави. Тому роль оркестрового вступу надзвичайно важлива, а заданий темп і загальний емоційний тонус зберігаються протягом усієї арії.

Типологія оркестрового супроводу що застосовується в аріях, визначається за кількістю голосів.

Найпростішим є одноголосний тип (за записом), який представлений лише партією *basso continuo*. Такий супровід зазвичай містить виразні й розвинені мелодичні лінії і передбачає участь солюючого інструмента басового діапазону (віолончель або фагот, залежно від характеру арії) з підтримкою клавесина. Солюючий інструмент з групи *basso continuo* утворює дует з мелодикою арії як цілком повноправний самостійний голос, внаслідок чого утворюється двоголосся поліфонічного типу. Разом із тим, партія

супроводу має яскраво виражений гармонічний характер і виконує функцію басової підтримки оперного соліста.

Наступний за складністю оркестрового письма є оркестровий супровід з двоголосною фактурою. У цілому виникає триголосся, яке складається з вокальної партії, мелодичної лінії верхнього оркестрового голосу і *basso continuo*. Усі три голоси, в тому числі бас, є досить розвинутими в мелодичному відношенні. Партія оперного співака може дублюватися інструментом оркестру, а може бути індивідуалізованою і самотійною. В якості соліста застосовується будь-який мелодичний інструмент оркестру або оркестрова партія (зазвичай перші скрипки). У результаті утворюються різноманітні темброві комбінації.

Найрозвиненішими і найпопулярнішими є чотириголосні склади та утворені на їхній основі модифікації (п'яти- та шестиголосся); як правило, вони мають у своїй основі струнну групу з надзвичайно розвинутим голосоведінням в кожній партії та різноманітними фактурними комбінаціями – тема з фігуративним супроводом, імітаційний виклад, злиття оркестрових голосів в унісон та ін. Можливі дублювання струнних інструментів духовими, усілякі протиставлення груп й ансамблів тощо, і це також суттєво збагачує звучання оркестру.

Якщо супровід арій є доволі різноманітним за складом інструментів, фактурою та кількістю голосів, то речитативи супроводжуються лише партією *basso continuo*. За традицією, в речитативах бере участь тільки клавесин [140, с. 117], який виконує гармонічний супровід у певній фактурі, яка не завжди виписана в партії, тому її обирає та імпровізує капельмейстер, а сама лінія басового голосу не одержує мелодичного розвитку. В результаті виникає типовий гомофонно-гармонічний склад: спів соліста з інструментальним супроводом.

В хорових сценах оркестрові партії дублюють хорові голоси. Якщо хор має урочисто-героїчний характер, до оркестру додаються три труби і литаври.

Незважаючи на наявну мелодизацію оркестрової фактури і доволі часті діалоги вокаліста й інструменталіста, що підкреслює рівноправність їхніх партій, головна роль оркестру полягала у викладенні гармонії як основи для зведення усієї музичної композиції. Витримані або повторювані у рівномірному русі гармонічні тони все частіше доручаються духовим інструментам, тоді як струнні беруть участь у мелодичному русі. Застосування простих гармонічних акомпанементів у вигляді повторюваних акордів, нескладних ритмічних рисунків або витриманих тонів надають звучанню оркестру легкість і прозорість.

В оперному оркестрі К.Г. Грауна функції інструментів, що належать до різних груп, чітко диференційовані. Провідна роль належить першим скрипкам, у достатній мірі виявляється специфіка інструментів, кожному з яких доручається певна роль в утворенні повнозвучного гармонічного *tutti*.

К.Г. Граун був прекрасним скрипалем і намагався втілити свої знання скрипкової техніки у власних оперних партитурах. У партіях скрипок трапляються швидкі репетиції на одному звуці, подвійні ноти і тризвукові акорди, арпеджіо по всіх струнах, гамоподібні пасажі у дрібних тривалостях, прийоми *pizzicato*, вказівки на застосування сурдини тощо. Усі вони надавали специфічного звучання темам, що проводилися в партіях струнних інструментів [157, с. 38].

Постійними інструментами оперного оркестру К.Г. Грауна стали дерев'яні духові – флейти, гобої та фаготи парного складу. До них додавалися валторни, які застосовувалися для виконання витриманих педальних тонів і фанфарних мотивів. З метою досягнення інструментальних ефектів і посилення звучності в *tutti*, в оперний оркестр вводилися труби з литаврами.

Простежимо, як зазначені принципи були втілені в оперній партитурі, обравши для аналізу оперу К. Г. Грауна «Монтесума» («*Montezuma*») ор. *Graun* *WV B:I:29*⁴⁰. Це героїчна опера-seria написана на лібрето прусського короля Фрідріха Великого. Прем'єра відбулася 6 січня 1755 року,

⁴⁰ Джерело нотного тексту: [http://imslp.org/wiki/Montezuma,_GraunWV_B:I:29_\(Graun,_Karl_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Montezuma,_GraunWV_B:I:29_(Graun,_Karl_Heinrich)) [202].

супроводжувалася бурхливим успіхом, і з того часу «Монтесума» вважається однією з кращих опер К.Г. Грауна [155, с. 65].

Сюжет вистави пов'язаний із завоюванням Мексики іспанськими конкістадорами і падінням правителя могутньої імперії ацтеків Монтесуми II. Дія відбувається у XVI столітті, однак, на відміну від реального перебігу, те, що трапилося протягом кількох місяців, сконцентровано у події одного дня. Отже, у відповідності до законів оперного жанру історичну драму суттєво загострено, з тією ж метою у сюжетну канву додається лірична лінія.

За традицією, опера відкривається тричастинною увертюрою, яка в партитурі має визначення *Sinfonia*. Застосовується бароковий оркестр за участю клавесина в *basso continuo*. У складі інструментів наявні три основні групи:

- 1) струнні – перші і другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси;
- 2) дерев'яні духові – флейти, гобої, фаготи (парний склад);
- 3) мідні духові – валторни (парний склад), застосовуються у першій і третій частинах увертюри.

Частинам властиві різні типи розподілу інструментів між голосами оркестрової фактури. Так, у першій частині увертюри спостерігаємо типово італійський розподіл, що є цілком природним для італійської опери-*seria*. Трапляються три основні комбінації інструментів:

- 1) основна тема – перші і другі скрипки, флейти, гобої; контрапункти до теми або терцієве дублювання – альти і віолончелі; гармонічна педаль – валторни; бас – контрабаси, фаготи, клавесин;

- 2) основний мелодичний голос – перші скрипки, перші флейти і перші гобої; контрапункти до теми у терцієвому викладі – другі скрипки, другі флейти, другі гобої, альти, віолончелі, валторни; бас – контрабаси, фаготи, клавесин (приклад Б. 4.1. Додаток Б);

- 3) основна тема – перші і другі скрипки, перші і другі флейти, перші і другі гобої (всі – в унісон); гармонічна педаль – альти, валторни; бас – інструменти групи *basso continuo*.

У композиційному плані основний тематичний матеріал розподілено між двома мелодичними голосами, які взаємодіють між собою за принципом контрапунктичного взаємодоповнення. Завдяки швидкому темпу та однорідному за тембром набору інструментів обидві мелодичні лінії сприймаються як єдиний голос, що проводить тему.

У цілому в першій частині увертюри утворюється надзвичайно прозора і врівноважена оркестрова фактура, а звукова палітра не перевантажена зайвими голосами.

У II частині (*Andante, a-moll*) застосовується камерний склад інструментів оркестру – дві флейти, два гобої (принцип об'єднання – перші флейта і перший гобой, друга флейта і другий гобой), два фаготи, дві скрипки, два альти і віолончель, у супроводі *basso continuo*. На відміну від першої частини, струнні та дерев'яні духові отримують індивідуальні партії і виконують матеріал почергово, за принципом імітації без протискладення, з двоголосним викладенням теми, голоси якої мають спільний ритм і об'єднуються подібно до інструментального або вокального дуету:

1) у пропості (*P*) перший голос доручається першій флейті і першому гобою, другий голос – другій флейті і другому гобою;

2) у ріспості (*R*) перший голос виконують перша скрипка і перший альт, другий голос – друга скрипка і другий альт (приклад Б. 4.2. Додаток Б).

На подібному імітаційному русі заснована мелодична будова усієї частини. Іноді імітаційний виклад теми (*P*) починається у струнних, і тоді до них приєднуються два фаготи. Як результат мелодичного розвитку виникають унісони флейт, гобоїв і скрипок.

Незважаючи на імітаційно-поліфонічний принцип вступу мелодичних голосів, фактурний склад цієї частини є гомофонно-гармонічним. Це підкреслюється трактуванням інших голосів оркестру (що не беруть участі у викладенні теми), функція яких полягає у виконанні прозорого, необтяжливого акомпанементу до основної теми; вони рухаються в унісон, в одному ритмі,

неквапливо повторюючи основні акордові тони, тоді як мелодика відзначається значно більшим ступенем виразності.

У стрімкій і короткій третій частині (*Allegro, A-dur*), де повертаються первісний темп і початкова тональність увертюри, а також знову застосовуються валторни, принцип розподілу інструментів оркестру між голосами в більшій мірі наслідує французьку манеру, ніж італійську, свідченням чому є панування гомофонно-гармонічної фактури і виклад теми усіма інструментами мелодичної спеціалізації (перші і другі скрипки, перші і другі флейти, перші і другі гобої) в умовах п'ятиголосного складу. Ознаками французької манери також є високе розміщення басового голосу, посилення його звучності за рахунок застосування усіх низьких інструментів (віолончелі, контрабаси, фаготи + клавесин) і прозорість трьох середніх голосів, кожен з яких доручено одному інструменту (або одній групі інструментів) оркестрової капели: перша валторна – друга валторна – альт (приклад Б. 4.3. Додаток Б).

Наявні в увертюрі склад і принципи застосування інструментів надалі спостерігаємо у самій опері. Кожен з трьох актів «Монтесуми» складається з окремих сцен (у першому акті їх дев'ять, у другому – тринадцять, у третьому – п'ять), а сцени, своєю чергою, поділяються на окремі номери – це велика кількість речитативів (монологів, діалогів) та арій, один дует, кілька хорів та інструментальні інтермедії. Характерною ознакою цієї опери є широкий діапазон емоційних станів в речитативах та масштабний показ афектів в аріях. Склад оркестру змінюється залежно від персонажу, характеру арії та етапу розгортання сценічної дії.

Для супроводу арій найчастіше задіяні струнні інструменти з клавесином – перші і другі скрипки, альти та віолончелі з контрабасами, що разом із клавесином входять до групи *basso continuo*. Технічні і виразні можливості струнних дозволяють супроводжувати найрізноманітніші за афектами арії. У випадках застосування такого складу партитурний запис міститься на чотирьох рядках і ще один рядок призначається для партії вокаліста (приклад Б. 4.4. Додаток Б).

Усі інші склади мають п'ятирядковий партитурний запис. Трапляються такі різновиди:

- струнні з двома валторнами;
- струнні з двома флейтами;
- повне tutti зі струнними, флейтами, гобоями, фаготами і валторнами.

У випадках застосування вибраних інструментів (валторн або флейт) підкреслено їхні специфічні якості. Так, дві валторни практично завжди грають в однаковому ритмі і часто відтворюють характерні інтонаційні звороти, зокрема – «золотий хід» тонами натурального звукоряду (приклад Б. 4.5. Додаток Б).

Флейти посилюють звучання скрипок і підкреслюють галантний характер музики або надають звучанню риси пасторальності (приклад Б. 4.6. Додаток Б).

Усі арії, незалежно від афекту, відрізняються високим емоційним тонусом та енергією, що проривається і в напористих початкових темах, і у стрімких та віртуозних колоратурах. Пристрасність музичного висловлювання підкреслюється трактуванням оркестрової партії, в якій, як і в партії вокаліста, є і прискорена пульсація руху (імпульс надає басовий голос), і пружинний метр коротких енергійних фраз, і віртуозні пасажі мелодичних інструментів (скрипки). Практично кожна арія починається доволі розгорнутим оркестровим ритурнелем, у якому викладається тема майбутнього сольного номеру з віртуозним продовженням – за таким самим принципом відбувається виклад і подальший розвиток теми в партії соліста. Отже, роль оркестру не зводиться до елементарного супроводу вокаліста і є значно більшою.

В інструментальних номерах, які трапляються у сценах другого акту, і в масових сценах за участю хору, пов'язаних з характеристикою іспанських конкістадорів, застосовується повний склад оркестру. Спосіб розподілу голосів – як у першій частині увертюри (основний мелодичний голос – перші скрипки, перші флейти і перші гобої; терцієве дублювання теми – другі скрипки, другі

флейти, другі гобої, альти; гармонічна педаль – валторни; бас – віолончелі, контрабаси, фаготи, клавесин (приклад Б. 4.7. Додаток Б).

У численних речитативах-сессо – монологів і діалогів, в яких відбувається розвиток дії і які іноді розкривають зміст окремих сцен (наприклад, шоста і восьма сцени другого акту), головне навантаження припадає на партію клавесиніста. Спеціально для супроводу речитативів в оркестрі Пруської Королівської опери застосовувався другий клавесин, який не брав участі у виконанні арій та інших номерів, що вимагали оркестрового викладу. У співвідношенні партій бачимо наявну перевагу реплік вокаліста і скромну, підтримуючу роль клавесина, який задає необхідний темпоритм і створює відчуття гармонічної опори при переходах з однієї тональності до іншої (приклад Б. 4.8. Додаток Б).

В опері також є два акомпановані речитативи із супроводом інструментів струнної групи і клавесина (у сценах третього акту). У цих речитативах і партію соліста, і оркестрові голоси, що проголошують свої репліки окремо один від одного, пронизує мотивно-речова формульність, що надає музичній побудові за участю одного соліста риси діалогу (приклад Б. 4.9. Додаток Б).

На прикладі опери «Монтесума» К. Г. Грауна, написаної в класичних традиціях італійської опери-*seria*, можна чітко простежити, що чергування окремих номерів у сценах відбувається за принципом контрастного зіставлення. У цьому нас переконує і контраст речитативів та арій, протилежних за драматургічними функціями, мовними засобами і звуко-тембровим колоритом інструментального супроводу, і частота контрастних змін, що утворює «напружений композиційний ритм» (І. Сусідко).

У цілому, німецький оперний оркестр еволюціонував не так відчутно, як камерний, і в значно більшій мірі знаходився під впливом італійських оперних традицій, які задавали тон розвитку європейської опери протягом усього XVIII століття. Залишаючись одним із засобів розваги німецьких аристократів, королівські оперні театри, а з ними і оперні оркестри усіяко налаштовувалися під їхні смаки. У цьому була і позитивна сторона, адже від композиторів

вимагали найкращої музики, а від виконавців – неповторного співу та блискучої оркестрової гри. Тому при певній усталеності функцій оркестрових груп та інструментальних складів, а також розподілу матеріалу між оркестровими голосами, значення німецького оперного оркестру досліджуваного періоду полягає у *якості* виконавства, численні свідчення чому залишилися у схвальних відгуках сучасників.

Проте оцінки наступників були не такими захоплюючими. Так, Р. Вагнер, порівнюючи увертюру німецької опери XVIII століття з прологом театральної п'єси, який містив коротку, стислу розповідь про майбутні події, зазначав, що увертюра «не могла відповідати первісному змісту прологу, оскільки чисто інструментальна музика тоді була не настільки розвинутою, щоб специфічними засобами вирішувати такі завдання. Ці музичні п'єси не повідомляли публіці [що зібралася в театрі], вочевидь, нічого, крім того, що попереду очікувався спів. <...> Вільне розгортання увертюри як специфічної, характерної музичної п'єси було недоступне» [27, с. 5–6].

Критична оцінка засобів втілення змісту в старовинних оперних увертюрах, до яких відносяться і увертюри К. Г. Грауна, пояснюється естетичними поглядами Р. Вагнера – великого оперного реформатора XIX століття, хоча висловлене зауваження щодо нерозвиненості інструментальної музики (знову ж таки відносно рівня, якого сягнула музична культура епохи романтизму) є цілком слушним.

Якщо брати до уваги XVIII століття порівняно з оркестровою музикою попередніх часів, оперні партитури К. Г. Грауна свідчать про безсумнівні досягнення у розвитку німецької оркестрової культури. Ознайомлення з партитурою показало, що на відміну від оркестрової музики XVII століття, яка далеко не завжди створювалася для конкретних музичних інструментів (на титульному аркуші своїх партитур композитори зазначали, що ця музика «гідна для співу та гри»), німецький оперний оркестр середини XVIII століття вже мав фіксований склад інструментів. Оркестрові партії відрізнялися тематичною самостійністю, складністю та виразністю, що потребувало від

виконавців досить високої техніки гри. І хоча в партитурі, як і раніше, переважали інструменти камерної звучності з обов'язковим клавесином, це не позбавило музику яскравих емоцій та соковитих барв.

Висновки до четвертого розділу

Німецький оркестр відіграв виключну роль у стильовій еволюції жанрів західноєвропейської інструментальної музики докласичного періоду, передусім концертного жанру, відомого у трьох головних модифікаціях – *concerto grosso*, сольний інструментальний концерт та концертна симфонія. Із вказаних жанрових різновидів лише сольний інструментальний концерт увійшов у жанрову систему музичного класицизму і зайняв у ній чільне місце поряд із класичною симфонією та інструментальною сонатою.

Італійські коріння *concerto grosso* і сольного інструментального концерту не завадили німецьким музикантам надати їм нове самостійне життя. Перетворення охопили не тільки склад оркестру, у якому остаточно закріпилися гобої та на паритетних началах увійшли духові інструменти дерев'яної та мідної групи (флейти, фаготи, валторни), але і трактування партій концертуючих інструментів, передусім духових, що наповнилися неймовірним віртуозним блиском, порівняно з попередньою епохою.

Добре відома тричастинна форма концертного циклу здобула наукове обґрунтування у німецькій музичній теорії. Основні критерії побудови «камерного концерту», в тому числі в аспекті розподілу матеріалу між голосами оркестру, були описані у трактаті Й. Й. Кванца. Згідно з висловленими порадами музикант створював власні сольні інструментальні концерти, переважно для флейти, в яких принципи концерткування були сфокусовані у партіях солістів, тоді як у *concerto grosso* вони виявлялися на рівні співвідношення оркестрового *tutti* і сольного-ансамблевого тріо, відображаючи барокову естетику контрастних зіставлень.

Новації інструментальних складів мангеймського оркестру, пошуки нових можливостей колективного оркестрового виконавства у поєднанні з активними процесами жанроутворення, що відбувалися в музиці ранньокласичного етапу, викликали до життя появу концертної симфонії – твору з сольними партіями та концертуючими оркестровими голосами. Характер співвідношення туттійних і сольних побудов відображає рух у напрямку переваги змістовності над зовнішнім блиском, чого була практично позбавлена інструментальна музика епохи бароко і що невдовзі стало однією з найголовніших стильових ознак музичного класицизму. У концертних симфоніях солістам доручається проведення теми, а не віртуозний матеріал. Хоча такі проведення зовнішньо не настільки яскраві, як нескінченні віртуозні пасажі у надмірному темпі, перед виконавцями виникають інші, не менш складні суто художні завдання – зрозуміти і передати зміст цієї музики, сповідатися, не застосовуючи слів, мовою музичних звуків розповісти радісну або драматичну історію життя.

У складі німецького оперного оркестру зміни виявилися не настільки яскравими. Цьому певною мірою завадив консерватизм німецьких монархів, під патронатом яких перебували оперні театри. Захопленість італійською оперою-*seria*, яка до середини XVIII століття перетворилася на «концерт в костюмах» і потребувала реформування, проте цілком відповідала монаршим смакам, призвели до того, що при величезних фінансових інвестиціях на підтримку оперних театрів і виплати гонорарів відомим італійським співакам, оркестр виконував хоча й важливу, проте, безсумнівно, другорядну роль, а його функції фактично не змінилися з часів розквіту цього жанру в італійській музичній культурі другої половини XVII століття. Тим не менш, придворні капелмейстери створювали блискучі зразки жанру, слава про які поширювалася європейськими країнами і які стали підґрунтям для наступних досягнень німецької оперної творчості, в том числі у сфері оркестрових засобів (Л. Бетховен. Р. Вагнер та ін.).

ВИСНОВКИ

Вивчення німецької оркестрової культури доби пізнього бароко і раннього класицизму довело її важливе значення у становленні та еволюції європейського оркестрового виконавства XVIII століття. Поява нових капел і створення умов для їхнього розвитку (у тому числі на основі конкуренції), удосконалення інструментів і технології гри, пошуки виконавських складів і балансу між групами інструментів оркестру, формування нової жанрової системи ознак інструментальних творів на основі естетичних постулатів епохи бароко, головним з яких була ідея контрасту, впровадження принципу концертування як головного способу розкриття виконавських можливостей музикантів-інструменталістів, відбір комплексу інтонацій для відображення певного образно-емоційного стану та багато інших ознак, що виникли внаслідок розвитку німецького оркестрового виконавства протягом першої половини XVIII ст., виокремили німецьку оркестрову школу з-під влади італійської та французької музики і стали підґрунтям для формування оркестрового мистецтва в австро-німецькій музичній культурі останньої третини XVIII ст.

Дослідження німецького барокового і ранньокласичного оркестру на прикладі крупних центрів розвитку оркестрової музики Дрездена, Берліна, Ляйпцига і Майгейма виявило часову нерівномірність протікання у цих містах процесів еволюції оркестрового виконавства, які відбувалися емансиповано та асинхронно, причиною чого був держано-адміністративний устрій тогочасної Німеччини.

Вивчення історичних документів, архівних матеріалів, що містять відомості про розвиток німецької оркестрової культури XVIII ст., довело, що в кожному місті у різний час, під впливом чинників політичного та економічного характеру, відбувалося бурхливе прискорення, яскравий спалах і занепад оркестрового музикування. За найяскравішими досягненнями, якими була позначена тогочасна оркестрова культура, процеси еволюції німецького

оркестру чітко підлягають періодизації: від 20-х років до середини XVIII ст. (Саксонія, Дрезден – Ляйпциг) – середина XVIII ст. (Пруссія, Берлін) – 60–70-ті роки XVIII ст. (Пфальц, Мангейм), а динаміка розвитку має характер пульсації, наступним «ударом» якої стає класичний оркестр.

У процесі еволюції формувалися типи оркестрів та оркестрові склади, що розрізнялися за кількістю інструменталістів, жанровою специфікою репертуару і стильовими особливостями виконавської манери.

Було встановлено, що за кількістю музикантів німецькі оркестрові капели розподілялися на малі або камерні (струнні, дерев'яні духові, клавесин), де кожен виконавець був солістом-віртуозом, та великі, що складалися із солістів та ріпієністів (збільшений склад струнних і дерев'яних духових, включення мідних духових та литавр) і брали участь в масових урочистих заходах, де звучала світська та церковна музика, демонструвалися оперні вистави.

За музичними жанрами виконуваних творів капели поділялися на світські камерні – вони призначалися для виконання інструментальної музики (*concerto grosso*, сольні інструментальні концерти, барокові і ранньокласичні симфонії та ін.), світські оперні – брали участь в оперних виставах, та церковні, які залучалися до виконання вокально-хорових духовних творів (кантати, ораторії, мотети та ін.).

За музичним стилем виконуваних творів капели диференціювалися на барокові і ранньокласичні. Основою барокового оркестру, що призначався для інструментальної і вокально-хорової музики барокового стилю, були перші і другі скрипки, альти, два гобої і *basso continuo* з віолончелями та обов'язковим клавесином, а інші інструменти додавалися у розрахунок на наявні виконавські можливості або виходячи зі змісту музики (наприклад, труби і литаври використовувалися виключно у творах святково-урочистого характеру). Барокові риси має оркестр, що застосовувався в німецьких операх, написаних у манері італійських опер-*seria*.

Німецький бароковий оркестр був унікальним за підбором індивідуальних тембрів та специфікою їхнього поєднання у сумісному звучанні. Його головними ознаками стали:

- принцип додання і виключення інструментів, на зразок органної реєстровки;
- відділення від злитого звучання *tutti* сольних інструментів (з різних оркестрових груп) та співставлення їхніх індивідуальних тембрів з оркестровими голосами;
- утворення *tutti* за рахунок дублювання духовими інструментами партій струнних (наприклад, перші скрипки + перші гобой, другі скрипки + другі гобої), як наслідок – злиття різнорідних тембрів і утворення нової якості тембрального звучання як окремих партій, так і всієї капели.

Ранньокласичний оркестр позбавився клавесина, функції якого були розподілені між іншими інструментами капели, зазнав суттєвих перетворень свого складу (збільшення кількості інструментів струнної групи, застосування флейт і гобоїв, затвердження парного складу дерев'яних духових та валторн, дублювання партії низьких струнних в октаву тощо) та визначився з кількістю виконавців кожної оркестрової партії, що надало можливості для створення оптимального звукового балансу між групами інструментів та відкриття динамічних можливостей оркестрової гри, заснованих на поступовому наростанні та спаді звучності (*crescendo* та *diminuendo*).

Отже, в німецькій оркестровій культурі були сформовані різні типи капел: залежно від жанрового призначення виконуваної музики (опера, інструментальна, духовна), складу інструментів (мала, велика), стилю (барокова, ранньокласична) та ін. У складах виявлено тенденцію до типізації (придворні капели) і протилежну тенденцію до урізноманітнення інструментарію на основі типової моделі 2 гобої + струні з *basso continuo* (оркестр Й. С. Баха).

Визначення специфіки оркестрових партій показало, що за своїми функціями інструменти німецьких інструментальних капел розподілялися на

три групи. Провідною була група мелодичних інструментів, до складу якої входили скрипки, флейти і гобої – цим інструментам доручалося проведення основних музичних тем. Група гармонічних інструментів у складі альтів та валторн заповнювала звуковий простір акордовими тонами. Інструменти групи *basso continuo* (віолончелі, позначені в партитурах як *basso*, фаготи і клавесин) виконували найнижчий басовий голос. Розподіл музичного матеріалу між голосами оркестру залежав від технічних можливостей, діапазону, тембру, яскравості звучання інструментів. Аналіз інструментальних, вокально-хорових та оперних партитур переконує, що різним інструментам однієї групи, а іноді й усім інструментам оркестру доручався матеріал однакової складності. Духові інструменти досить часто дублювали партії струнних, музичні теми і мелодичні контрапункти до них передавалися з партії в партію. У таких випадках оркестрантам необхідно було домагатися чистоти інтонації, ідентичності штрихів, спільності фразування й артикуляції, хоча технічні і виконавські можливості музичних інструментів були різними. Партії духових інструментів, як і струнних, насичені рухливими, технічно складними побудовами, стрімкими пасажами, трелями, мелодичними прикрасами, що вимагало від оркестрантів віртуозного блиску й виконавської досконалості.

Встановлення кількості виконавців кожної партії відбувалося шляхом аналізу існуючих схем розміщення музикантів (наприклад, схеми оркестру Й. А. Хассе), вивчення списків музикантів-інструменталістів, що знаходилися на королівській службі, з'ясування кількості збережених рукописних партій, кожна з яких призначалася для двох виконавців, ознайомлення з порадами, що надавалися у тогочасних музичних трактатах (Й. Маттезон, Й. Й. Кванц).

Керування оркестром існувало у двох варіантах: за допомогою диригування за клавесином (органом) – цю функцію брав на себе капелмейстер, а також методом подвійного диригування, коли виконавським процесом опікувалися капелмейстер і концертмейстер (перша скрипка) – передусім це відбувалося в оперних виставах. На капелмейстера покладалися

потрійні обов'язки – він був і автором виконуваної музики, і виконавцем-клавесиністом, і диригентом.

Суттєвими перетвореннями була позначена жанрова система німецької оркестрової музики досліджуваного періоду. У зв'язку з інтенсивним розвитком сольного виконавства та зростанням ролі індивідуальної майстерності музикантів-інструменталістів розпочалося оновлення вже існуючих і формування нових жанрів, у яких оркестранти могли яскраво виявити свої виконавські можливості. Провідними серед них стають концертний і симфонічний жанри, широко представлені в репертуарі німецьких інструментальних капел першої половини і середини XVIII століття, багатство модифікацій яких було викликано поетапністю переходу від барокового до ранньокласичного стилю.

Від початку XVIII століття жанр *concerto grosso*, який поширився на німецьких землях і здобув неабияку популярність у придворній музиці, сприяв розвитку колективної гри та сольного виконавства. У розгортанні музичного матеріалу різних за щільністю музичної тканини сольних і туттійних розділів був задіяний ансамбль за участю трьох інструменталістів. Протиставлення *tutti* і тріо утворювали темброво-динамічні контрасти, властиві естетиці західноєвропейського музичного бароко.

Виділення з тріо одного або двох сольних інструментів започаткувало появу і розвиток жанру *сольного інструментального концерту*, в якому відчутно виявилися тенденції до формування рис ранньокласичної стилістики. Характерною його ознакою стала диференціація усієї маси оркестрових голосів на рельєф і фон, з більш високим рівнем віртуозності у солістів, ніж у решти інструментальних партій, та грою солістів у супроводі оркестру.

Інноваційні пошуки оркестрових складів у мангеймському оркестрі викликали до життя появу жанру *концертної симфонії* з партіями солістів та концертуючими оркестровими голосами. В ній поширення концертного принципу не лише на солістів, а й на весь оркестр, надавало можливість

кожному інструменталісту виявити всі свої художньо-технічні можливості у якості соліста-віртуоза.

Еволюційні перетворення у жанровій системі німецької оркестрової музики органічно виявляються у взаємодії формотворчого і оркестрово-виконавського чинників, трактуванні інструментальних партій та співвідношенні оркестрових голосів. Крім того, зміни у сфері оркестрового виконавства позначилися на якості музичного тематизму. Інструментальні теми були народжені з вокальної музики, успадкувавши її наспівність та кантилену. Із розвитком інструментального, зокрема оркестрового виконавства вони збагатилися іншими якостями. У трактатах німецьких музикантів першої половини і середини XVIII століття (Й. Маттезон, Й. Й. Кванц) зазначено, що інструментальна мелодія має бути більш живою, рухливою, сповненою вогню, відрізнятися широким діапазоном, допускати усілякі інтонаційні та виконавські складнощі – стрибки, пунктирні ритми, пасажі тощо. Проведений аналіз довів, що партитури німецьких оркестрових творів цілком відповідають вимогам тогочасної музичної теорії, які, у свою чергу, відображали стан музичної практики, інструментального виконавства. Одночасно тривали зворотні процеси, пов'язані з проникненням у вокальну мелодику рис інструментального тематизму, внаслідок чого вокальні та хорові партії за ступенем складності урівнялися з оркестровими голосами.

Вивчення інструментальних творів, написаних у типовому для бароко концертуючому стилі (*concerto grosso* – сольний інструментальний концерт – концертна симфонія), довело, що в оркестрових партитурах одержали відображення тенденції поступового визрівання в надрах барокової естетики ранньокласичних ознак, що виявилось у сукупності рис формотворення та манери оркестрового письма.

Німецький оперний оркестр еволюціонував не так відчутно, як камерний, і значно більшою мірою знаходився під впливом італійських оперних традицій, що було обумовлено модою та смаками німецької аристократії. До позитивних сторін цього процесу можна віднести зріст

професійної майстерності композиторів і виконавців, надзвичайно високі вимоги до яких сприяли розвитку композиторського та виконавського мистецтва. Численні свідчення неповторного співу та блискучої оркестрової гри залишилися у схвальних відгуках багатьох сучасників. При певній усталеності функцій та складів німецького оперного оркестру досліджуваного періоду, а також розподілу матеріалу між оркестровими голосами, його значення полягає у якості виконавства.

На прикладі оркестрів Й. А. Хассе дрезденського періоду творчості та Й. С. Баха ляйпцизького періоду, як репрезентантів двох стильових парадигм розвитку оркестрового виконавства Саксонії другої чверті та середини XVIII ст. були проаналізовані два генеральні напрямки – придворний та міський, за якими у XVIII столітті розвивалася німецька оркестрова культура. У процесі аналізу було встановлено, що в королівській оперній капелі, яку очолював Й. А. Хассе, до рівня виконавської майстерності музикантів висувалися високі вимоги, чому сприяли запрошення на постійну або довготривалу службу музикантів-віртуозів і утворення можливостей для вдосконалення техніки гри на певному музичному інструменті. В оперних партитурах переважала тенденція до типізації інструментальних складів. Типізації також підлягали різновиди оркестрового викладу: застосування парного складу мелодичних інструментів струнної і духової групи, вилучення зі складу оркестру усіх старовинних та видових інструментів, утворення з інструментів струнної групи струнного квартету, який подібно до мішаного чотириголосного хору охоплював весь діапазон звучання оркестру, формування групи *basso continuo* з низьких інструментів (віолончель, контрабас, фагот) і клавесина; використання для супроводу арій полегшеного складу (інструменти струнної групи з *basso continuo*, в інших випадках – дублювання гобоями та флейтами партії скрипок, педальні тони у валторн тощо), епізодичне застосування труб і литавр у сценах і аріях героїчного характеру. Стабілізація складу оркестру з перевагою тенденції до ущільнення оркестрових голосів за рахунок дублювання партій, типізація фактурних рішень, перевага гомофонно-

гармонічного складу, вишуканість мелодики при економності засобів виразності у супроводжуючих голосах, а також надзвичайна прозорість багатоголосної тканини, що потребувала зовнішньої легкості виконавської манери, за якою приховувався неабиякий виконавський смак, відображають чітку орієнтацію придворної гілки німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття на ранньокласичний стиль.

Ляйпцизький оркестр Й. С. Баха, орієнтований на більш демократичне міське музикування, за мобільністю складу та репертуару, що спеціально створювався з урахуванням наявних виконавських сил, а іноді – під конкретних виконавців, є типовим зразком барокової інструментальної капели. Це переконливо підтверджує аналіз оркестрових партій і партитур духовних кантат ляйпцизького періоду за автентичними рукописами та їхніми публікаціями у XIX столітті, які містять різноманіття музичних інструментів та інструментальних складів з мінімальною кількістю повторень і багатством комбінацій інструментів. Серед них чільне місце надається видовим інструментам – це струнні сімейства віол (віола *da gamba*, *violone*), віолончель-*piccolo*, гобої *d'amore* і *da caccia*, *taille* (теноровий гобой) та ін., застосування яких було пов'язане з музичними традиціями епохи бароко (співіснування старого і нового інструментарію, розвиток техніки мелодичних інструментів, поява відомих виконавців-віртуозів та ін.). Інструменти мелодичної спеціалізації нерідко використовувалися як облігатні, утворюючи дует із вокалістом, що спеціально позначалося в партитурі (скрипка-*obligato*, віолончель-*obligato*, гобой-*obligato* та ін.); партії оркестрантів-ріпієністів, порівняно із солістами, переважно не були технічно складними.

Як повноцінні мелодичні інструменти до партитур долучалися натуральні труби (практично завжди разом із литаврами), партії яких були написані у стилі *clarino*, а також передбачали виконання блискучих фанфар та музичних побудов сигнального характеру. У партитурах кантат доволі часто уточнюється той чи інший різновид інструментів (наприклад, *tromba*, *corno*, *corno da caccia*, *corno da tirarsi*, *clarino*, *tromba da tirarsi*, *lituus*), іноді вказано

на їхню взаємозамінність («*tromba* або *corno da tirarsi*» в кантаті № 46) або на застосування двох різновидів в одній партитурі (2 *corno* і 3 *tromba* в кантаті №195); декотрі з них вийшли з ужитку і втрачені. З мідних духових залучалися тромбони і корнети, надаючи звучанню оркестру яскравість і блиск.

Стиль ляйпцизьких оркестрових партитур Й. С. Баха відображає орієнтованість на поліфонічну традицію: інструментальні партії є надзвичайно мелодизованими, перевага надається лінійному розгортанню, багатоголосся утворюється внаслідок контрапунктичного поєднання емансипованих голосів, фактура є в'язкою і насиченою. Ця відмітна риса барокового мислення безпосередньо відображається на трактуванні інструментів бахівського оркестру.

Аналіз оркестрових складів духовних кантат Й. С. Баха ляйпцизького періоду за автентичними рукописами і виданнями першої половини XIX ст. виявив застосування значної кількості видових інструментів, які використовувалися в тогочасній музичній культурі, а потім вийшли з ужитку і не зазначаються у сучасних виданнях. Останнє формує неправильну уяву про оркестр Й. С. Баха, що ми намагалися виправити в дисертації.

Проведений аналіз показав, що фактура німецьких оркестрових творів докласичного часу, написаних для потреб світського музикування (опера, інструментальна музика) спирається на чотириголосся гомофонно-гармонічного типу, в якому чітко виявляються ознаки гомофонного тематизму із властивими йому елементами музичного синтаксису. У духовних творах Й. С. Баха панує контрапунктична манера з мелодизацією оркестрових голосів і побудовою партії кожного інструмента за принципом «нескінченної мелодії».

Підводячи підсумки проведеному дослідженню, зазначимо, що німецька оркестрова культура докласичного періоду займає особливу нішу в розвитку західноєвропейської музики першої половини і середини XVIII століття. Їй були властиві підйоми і спади, яскраві сплески і часи занепаду; її долю вирішувала не лише професійна майстерність музикантів, багато залежало від політичного устрою суспільства та його впливу на організацію і стан

концертного життя; важливе, іноді фатальне значення набували історичні події, монарша воля та ін. Блискучий оркестр, складений із спеціально запрошених кращих музикантів Європи, яким платили надзвичайно високі гонорари, досягав якісно нового рівня виконавства, але розпускався через спустошення казни або переїзд монарха. Отже, суто музичний чинник не мав визначального значення, а розвиток німецької оркестрової культури переривався і передавав «естафету» від одного міста до іншого.

Семирічна війна, розв'язана в 50-ті роки XVIII століття пруським королем Фрідріхом II, звела нанівець культурне життя Дрездена і припинила стрімкий розвиток оркестрового виконавства. В умовах занепаду дрезденської оркестрової культури на небосхилі спалахнув Мангейм, однак і майгеймському оркестру довелося перервати свій яскравий зліт тепер вже не через війну, а внаслідок державно-адміністративних перетворень злиття двох князівств і перенесення столиці в Мюнхен.

Найбільшу живучість виявила оркестрова культура Ляйпцига, станом якої опікувалися освічені і заможні мешканці міста і яка швидко відродилася після семирічної війни 1756-1763 років. Традиція щотижневих виступів ляйпцизького «Collegium musicum» була продовжена у «Великих концертах» і завершилася заснуванням оркестру «Gewandhaus» (1781), який дотепер залишається одним з найвідоміших німецьких колективів.

Високий рівень виконавства, яким відзначалася оркестрова культура XVIII століття, став своєрідною ознакою стилю німецьких оркестрів і надалі. Р. Вагнер у статті «Про сутність німецької музики» надає їй наступну оцінку: «Вражає, які музичні сили можна виявити в невеликих містечках Німеччини: нехай немає серед них оперних співаків, але всюди знайдеться пристойний оркестр, здатний виконати (і чудово виконати) будь-яку симфонію. У містах з населенням від двадцяти до тридцяти тисяч можна розраховувати натрапити навіть на два чи три оркестри, не кажучи про безліч дилетантів, настільки ж старанних, а часом і більш освічених, ніж професійні музиканти» [28, с. 53].

Німецькі оркестрові капели досліджуваного часу не випадково набули європейської слави та визнання. Укомплектовані добре навченими переважно німецькими музикантами і керовані талановитими капельмейстерами, вони успадкували і продовжили кращі традиції німецької музичної культури, здавна відомої високим рівнем колективного виконавства, і на їхній основі почалося формування класичного оркестру. Висока виконавська культура інструментальних капел Дрезденської та Берлінської опер сприяла зростанню ролі і розширенню функцій оркестру в майбутніх оперних виставах.

В подальшому дослідженні німецької оркестрової культури найбільш актуальними для сучасної історії, теорії і практики оркестрового виконавства, на наш погляд, є пошуки в напрямку розкриття основних тенденцій розвитку німецького оркестру епохи класицизму, романтизму і сучасності. Зважаючи на вагомість внеску німецьких диригентів в історію європейського та американського оркестрового мистецтва не менш перспективними можуть стати дослідження, присвячені визначенню ролі і впливу німецької диригентської школи на формування національних шкіл. Все це дасть змогу отримати цілісне уявлення про місце німецького оркестрового виконавства в історії світової музичної культури в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Моцарт (1756–1774) / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. коммент. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1987. – В 2-х ч. – Ч. 1. – Кн. 1. – 544 с. : ил., нот.
2. Аберт Г. Моцарт (1775–1785) / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. коммент. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1988. – В 2-х ч. – Ч. 1. – Кн. 2. – 608 с. : ил., нот.
3. Айнхофф У. Сто лет музыки при прусском дворе / У. Айнхофф // Старинная музыка. – 2001. – № 4. – С. 7–11.
4. Альтшулер В. А. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / В. А. Альтшулер. – Санкт-Петербург, 2005. – 194 с.
5. Альбрехт Е. К. Прошлое и настоящее оркестра (очерк социального положения музыкантов) / Е. К. Альбрехт. – СПб. : Тип. Э. Гоппе, 1886. – 82 с.
6. Аркадьев М. А. Эскиз философии дирижёрского ремесла / М. А. Аркадьев // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Международная интернет-конференция [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=807>
7. Арнокур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / Н. Арнокур [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://fanread.ru/book/7248639/?page=1>
8. Багриновский М. М. Дирижёрская техника рук / М. М. Багриновский – М.: Высшее училище военных дирижёров Советской Армии, 1947. – 295 с.
9. Барсова И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова : [2-е изд.]. - М. : Музыка, 1978. – 206 с.
10. Барсова И. А. Оркестр / И. А. Барсова // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 83-97.
11. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации : XVI – первая половина XVIII вв. / И. А. Барсова. – М. : МГК им. П.И.Чайковского, 1997. – 571 с.

12. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В.В. Березин.– М.: ИОКО РАО, 2000. – 388 с., нот., ил.
13. Берлиоз Г. Дирижёр оркестра : [пер. с фр. П. Щуровского ; 3-е изд.] / Г. Берлиоз. – М. : Изд-во П.И. Юргенсона, 1912. – 38 с.
14. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Бёрни ; [пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга]. – Л.: Музгиз, 1961. – 203 с.: ил.
15. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч.Бёрни ; [пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга]. – Л.: Музыка. Ленинград. отд., – 1967. – 290 с.: ил., нот.
16. Благодатов Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов.– Л.: Музыка, 1969. – 312 с.: ил., нот.
17. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст./В. О. Богданов. – Харків : Основа, 2000. – 344 с., нот., іл.
18. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. Болотин.– Л. : Музыка, 1969. – 200 с., ил.
19. Бородавкін С. О. Еволюція оперного оркестру в XVII – XVIII ст. / С. О. Бородавкін. – Одеса, 2011. – 539 с.
20. Бородавкін С. О. Оркестр у вокально-інструментальних творах Й. С. Баха / С. О. Бородавкін // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. – 2009. – № 2 (3). – С. 77–84.
21. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : дисертація ... канд. мист : 17.00.03 / С. О. Бородавкін. – Одеса, 1998. – 202 с.
22. Боулт А. Мысли о дирижировании / А. Боулт ; [пер. с англ. А. Афониной] // Исполнительское искусство зарубежных стран / [сост. Г. Эдельман]. – М., 1975. – Вып. 7. – С. 134–188.

23. Бочаров Ю. С. Забытый классик XVIII века (биографический этюд) [К 300-летию И. А. Хассе] / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 1999. – № 1. – С. 10–13.
24. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Жанр увертюры в западноевропейской музыке XVII – первой половины XVIII века / Ю. С. Бочаров. – М. : Изд-во «Композитор», 2005. – 280 с.
25. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики / И.Бэлза.– М. : Музгиз, 1951. – 588 с.
26. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен ; [пер. с немец. В. Микошо ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого]. – М. : Музгиз, 1934. – 272 с.
27. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Статьи и материалы : [пер. с нем. / ред.-сост, авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек]. – М. : Музыка, 1974. – С. 5–18.
28. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Избранные работы : [пер. с нем. / сост и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – С. 49–64.
29. Вальтер Б. Оркестр и дирижёр / Б. Вальтер // Советская музыка. – 1957. – № 9. – С. 105–106.
30. Варламов Д. И. Артикуляция в дирижировании / Д. И. Варламов // Оркестр. – 2013. – № 1-2. – С. 14-16.
31. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Веприк : [2-е изд., испр.]. – М. : Сов. композитор, 1978. – 427 с.
32. Вольфрум Ф. И. С. Бах / Ф. Вольфрум. – СПб : Изд-во П. Юргенсона, 1912. – XXI+252 с.
33. Вуд Г. О. дирижировании / Г. Вуд ; [пер. с англ. Н. Аносова]. – М. : Музгиз, 1958. – 104 с.
34. Гинзбург Л. М. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика / Л. М. Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – 648 с.

35. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л.Гинзбург – М.-Л.: Музгиз, 1950. – Книга первая.–511 с.
36. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства / Л.Гинзбург, В.Григорьев.– М.: Музыка, 1990. –Вып. 1. – 285 с.
37. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства / М. Глинский // Музыкальный современник. Журнал музыкального искусства : [под ред. А. Н. Римского-Корсакова]. – Петроград, 1916. – Кн. 3 (ноябрь). – С. 26–62.
38. Горбаль В. Я. Оркестр у німецькій опері середини XVIII ст. (на прикладі творчості К. Г. Грауна) / В. Я. Горбаль // Музичне мистецтво : [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. – Донецьк : Юго-Восток, 2012. – Вип. 12. – С. 65–74.
39. Горбаль В. Оркестровая культура Саксонии первой половины XVIII века / В. Горбаль // GESJ : Musicology and Cultural Science [ГЭНЖ : Музыковедение и культурология]. Рецензируемый электронный научный журнал [Электронный ресурс]. – Тбилиси : Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили, 2013. – № 1 (9). – С. 84–91. Режим доступа : http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list_artic_ru.php?b_sec=muz&issue=2013-12
40. Горбаль В. Я. Німецька оркестрова культура першої половини XVIII ст. (Дрезден – Берлін – Ляйпциг) / В. Я. Горбаль // Традиції та новації у вищій школі архітектурно-художньої освіти : [зб. наук. праць / гол. ред. В. Д. Даниленко]. – Харків : ХДАДіМ, 2013. – № 2. – С. 17–20.
41. Горбаль В. Я. До питання про склад оркестру в ляйпцизьких кантатах Й. С. Баха / В. Я. Горбаль// Музичне мистецтво : [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. – Донецьк : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 211–219.
42. Горбаль В. Оркестрові капели Дрезденської та Берлінської опер у першій половині XVIII століття / Горбаль В. // Українське музикознавство : [наук.-метод. збірник / упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Шабетнік]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2014. – Вип. 40. – С. 35–48.

43. Горюхина Н. А. Стиль музыки И. С. Баха / Н. А. Горюхина // И. С. Бах и современность : [сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская]. – К. : Муз. Украина, 1958. – С. 19–31.
44. Грохотов С. В. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. В. Грохотов // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения : науч. труды – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – Сб. 37. – С. 148–180.
45. Гурьев Л. Старинные трубы в реальности и современной практике / Л. Гурьев. – 2001. – № 2. – С. 24–25.
46. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика : [ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – 648 с.
47. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1981. – 176 с.
48. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / [сост. Ханс-Иоахим Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина]. – М. : Музыка, 1975. – 271 с.
49. Друскин М. С. Из истории зарубежного баховедения / М. С. Друскин // М. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки. – Л. : Сов. композитор, 1987. – С. 120–149.
50. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 384 с.
51. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. Друскин. – Л. : Музыка, ЛО, 1976. – 168 с.
52. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования : Психология. Теория. Практика / Г. Л. Ержемский. – СПб. : Изд-во ПКП «Деан», 1993. – 261 с.
53. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования : Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. / Г. Л. Ержемский – М. : Музыка, 1988. – 80 с.

54. Зейфас Н. Маттезон и история оркестровки / Н. Зейфас // История и современность. – Л.: Музыка, 1981. – С. 33–55.
55. Зейфас Н. *Concerto grosso* в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки : [сб. ст.]. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 379-406.
56. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П.Зимин.– М.: Музыка, 1968. – 215 с.
57. Кан Э. Элементы дирижирования / Э. Кан ; [пер. с англ. Д. Далгата]. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
58. Карс А. История оркестровки / А. Карс ; [пер. с англ., под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Кондорфа]. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
59. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. Монография /В. П. Качмарчик. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с., ил., нот.
60. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И.Кванц ; [пер. с нем. И. Шрайбера и Н. Кравец] // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975. – С. 10–63.
61. Кванц И. И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте (фрагменты) / И. И. Кванц ; [пер. Э. Симоновой] // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 25–26.
62. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : [сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер] ; Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. – М. : Изд-во «Композитор», 2010. – 328 с.
63. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. – М : Музыка, 1968. – 351 с.
64. Контрабас. История и методика / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.
65. Корсунская С. Все могут короли (эскиз к портрету Фридриха II Великого) / С. Корсунская // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 21–24.
66. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре / Ю. Г. Крейн. – М. : Музыка,

1967. – 107 с.

67. Крупина Л. Принципы линейности полифонического голосоведения в инструментальной музыке Баха / Л. Крупина // Полифоническая музыка. Вопросы анализа : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1984. – Вып. 75. – С. 69–82.
68. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1973. – 263 с.: нот. ил.
69. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – Л.: Музыка, 1983. – В 2-х ч. Ч. 2. –190 с.: нот. ил.
70. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: учебник / Т.Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – В 2-х. т. – Т. 1. –696 с., нот.
71. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: учебник / Т.Ливанова. – М.: Музыка, 1982. – В 2-х. т. – Т. 2. –622 с., нот.
72. Ли Ён Чжун. История европейского симфонического оркестра и дирижерского исполнительства: автореф. дис... канд искус.: 17.00.02 / Ли Ён Чжун ; РГПУ им. А.И. Герцена. — СПб., 2000. — 21 с.
73. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.: нот. ил.
74. Лошков Ю. Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні / Ю. Лошков // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : “Міленіум”, 2005. – № 4’2005. – С. 47–53.
75. Лошков Ю. Мистецтво диригування: стан бібліографії (до середини ХХ ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. –Х. : ХДАК, 2004. – Вип. 14. – С. 148–158.
76. Лошков Ю. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні / Лошков Ю.І. – Х. : ХДАК, 2007. – 228 с.
77. Лошков Ю. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII - ХХ ст.: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / Ю.І. Лошков ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2008. — 37 с.

78. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 267–276.
79. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель — М. : Музыка, 1978. — 352 с.
80. Макаренко Г. Г. Історичні етапи становлення та розвитку диригентської професії // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Проблеми професійної педагогічної діяльності: Збірник наукових статей. — Київ: Науковий світ, 2002. — С. 175–183.
81. Макаренко Г. Г. Становлення нового способу диригування в західноєвропейській музичній культурі кінця XVIII – першій половині XIX століття // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Проблеми дидактичного забезпечення навчального процесу: Збірник наукових статей. — Київ: Науковий світ, 2001. — С. 230–237.
82. Макаренко Г. Г. Етапи історичного розвитку оркестру // Київське музикознавство: Збірник наукових статей. — Вип. 13. Культурологія та мистецтвознавство. — Київ, 2004. — С. 222–229.
83. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 / Г.Г. Макаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. — К., 2006. — 34 с.
84. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. — Київ: Факт, 2005. — 328 с.
85. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с.
86. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / [под ред. В.П. Шестакова]. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.
87. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. / Е. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248с.
88. Нелсон О. Язык мимики и жестов : Что это такое / Одри Нелсон, Сюзан Голанд ; [пер. с англ. А. П. Исаевой]. — М. : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 350 с.

89. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты / М. Нюрнберг. – М.-Л. Госмузизд. 1950. – 152 с.
90. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования / Н.Переверзев.– М.: Музыка, 1966. – 224 с., нот., ил.
91. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон ; [пер. с англ. К. Иванова]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 362 с.
92. Плужников В. С. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральнo-концертній практиці ХІХ ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / В.М. Плужников ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П.Котляревського. — Х., 2006. — 17 с.
93. Поздняков А. Б. Дирижёр-аккомпаниатор. Некоторые вопросы оркестрового аккомпанеента / П. Б. Поздняков. – М. : Институт им. Гнесиных, 1975. – 68 с.
94. Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В.Порвенков.– М.: Музыка, 1990. – 192 с., нот., ил.
95. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм ХVІ – начала ХІХ века / В.Протопопов.– М.: Музыка, 1979. – 327 с.
96. Рабей В. Бах и Телеман / В. Рабей // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 11–15.
97. Рабей В. О. Георг Филипп Телеман / В. О. Рабей. – М. : Музыка, 1974. – 64 с.
98. Равдоникас Ф. Блоун-резонанс барочной флейты-траверсо: изменения позиций пробки и их влияние на частоты тонов / Ф. Равдоникас // Из истории инструментальной музыкальной культуры. – Л.: Музыка, 1988. – С. 150–162.
99. Раков Л. Альфред Планьявский и его оппоненты : правда о контрабасе эпохи барокко / Л. Раков // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 119–121.
100. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1961. – 288 с.

101. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1953. Т. 1. – 481 с.
102. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1954. Т. 2. – 288 с.
103. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1955. Т. 3.. – 301 с.
104. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1956. Т. 4. – 316 с.
105. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.
106. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Музыканты прошлых дней: в 8-ми вып. / Р. Роллан ; [ред. сост. и коммент. В. Брянцевой]. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 2 : Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. – 392 с.
107. Саков С. В. История и эволюция *tutti* симфонического оркестра / С. В. Саков // Сборник научных статей адъюнктов. – М. : МВК, 2004. – С. 30-59.
108. Семенов Ю.С. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко / Ю. С. Семенов // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1986. – Вып. 84. – С. 56-90.
109. Симонова Э. Музыканты галантного века. Иоганн Иоахим Кванц / Э. Симонова // Старинная музыка. – 1999. – № 3, –С. 23–25.
110. Скребкова-Фнлатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
111. Смирнов Б. Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство : Музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты. Монография / Б. Ф. Смирнов. - СПб. : Композитор, 2003. - 295 с.

112. Смирнов Б. Ф. Дирижерско-исполнительское искусство: Ретроспективный аннотированный библиографический указатель / Б. Ф. Смирнов. – Челябинск, 2000. – 200 с.
113. Смирнов Б.Ф. Диалектика творческого взаимодействия дирижёра и оркестра : (Вопросы теории) / Б. Ф. Смирнов // Музыка и время. – 2004. – №8. – С. 54-56.
114. Струве Б. А. Виола Помпоза И. С. Баха в связи с проблемой издательства в истории музыкальных инструментов / Б. А. Струве // Сов. музыка. – 1935. – № 9. – С. 38–54.
115. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М.: Музыка, 1975. – 182 с.
116. Федосова Э. П. К постановке проблемы «барокко-классицизм» / Э. П. Федосова // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1986. – Вып.84. – С. 5-21.
117. Фёдоров М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция): Автореф. дис... канд. искус.: 17.00.02 / М. В. Фёдоров; Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова . — Ростов-на-Дону, 2011. — 16 с.
118. Фёдоров М. В. Управление совместным звучанием от начала музыкального исполнительства до XVIII века / М. В. Фёдоров // Оркестр. – 2009. – № 1-2 – С. 24-27.
119. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И.Форкель ; [пер. с нем. Е. Сазоновой; ред. послесл. и коммент. Н. Копчевского]. – М.: Музыка, 1987. – 166 с.
120. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю.А. Фортунатов; [сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой] Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – [2-е изд., испр., доп.]. – Москва : Московская консерватория, 2010. – 382 с.,
121. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Б. Э. Хайкин. – М. : Сов. композитор, 1984. – 240 с.

122. Цукер А. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. / А. Цукер // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : [сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер]. – М. : Изд-во «Композитор», 2010. – С. 19-35.
123. Цытович В. И. Некоторые аспекты тембровой драматургии / В. И. Цытович // Современные вопросы музыкознания : [сб. ст. / отв. ред. Е. Орлова]. – М. : Музыка, 1976. – С. 207–237.
124. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. – СПб. : Logos, 1999. – 440 с.
125. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер ; [пер. с нем. Я.С. Друскина; под ред. и с послесл. М. С. Друскина]. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.
126. Bekker P. The orchestra / P. Bekker. – New York, 1963. – 320 p.
127. Bourke J. Frederick the Great as Music-Lover and Musician / J. Bourke // Music & Letters. –1947. –Vol. 28, No. 1, Jan.– P. 63–77.
128. Bussler L. Instrumentation und Orchestersatz / L. Bussler. – Berlin, 1879. – 386 S.
129. Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, Katalog : im Auftrag der Sing-Akademie zu Berlin : mit Beiträgen / by Axel Fischer ... [et al.] ; [Axel Fischer, Matthias Kornemann (eds.)]. Berlin: De Gruyter, 2010. – 773 s. : III.
130. Doctoral Dissertations in Musicology-Online. School of Music Indiana University Bloomington, IN 47405 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.music.indiana.edu>
131. Dörffel A. Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881 / A. Dörffel. – Leipzig, 1884. – Reprint, Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1980. – 270 S. – Statistik 104 S.
132. Drüner U. Glanz und Elend eines Musikers der Emphindsamkeit Carl Stamitz zum 250. Geburtstag/ U. Drüner // Das Orchester. –1995. – Heft 12. – S. 16–23.

133. Eike Wolgast. Norddeutschland: Leipzig, Berlin, Dresden, Hamburg. Zur politischen, geistigen, und sozialen Situation in Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts / Wolgast Eike // Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfest Stuttgart 1988. Internationale Bachakademie Stuttgart. – Bärenreiter, 1994. – S. 198–225.
134. Eitner R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts / Rob. Eitner. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900–04. 10 v.
135. Fetis F. J. Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.J. Fetis.– 2. éd. entièrement refondue et augm. de plus de moitié Bruxelles, Culture et civilisation, 1972. 8 v.
136. Finscher L. Orchestermusik, Kammermusik und das Problem der Gattungen / L. Finscher //Mannheimer Orchester- und Kammermusik. Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors.– Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. – S. 162–175.
137. Forner J., Göpfert A., Hennenberg F., Richter B., Singer I. Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1981 / [J. Forner, A. Göpfert, F. Hennenberg, B. Richter, I. Singer]. – Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1981. – 610 S.
138. Forster-Hahn F. Adolph Menzel's «Daguerreotypical» Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History /F. Forster-Hahn // The Art Bulletin. –1977. – Vol. 59, No. 2, Jun. – P. 242–261.
139. Fürstenau M. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden/ M. Fürstenau [Mit Nachw., Berichtigungen, einem Verz. der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang Reich]. – Nachdr. der zweibändigen Originalausg. Dresden 1861–1862 in einem Band. – Leipzig: Peters, 1971. – XIV, 384, XLII S.: Ill.
140. Gassner F. S. Dirigent und ripienist / F. S. Gassner. – Karlsruhe, 1884. – 169 s.
141. Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler /

- E.L.Gerber.– Leipzig, 1812. – A – D, Theil 1. – 974 Spalten.
142. Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler / Gerber E. L.– Leipzig, 1812. – E – I, Theil 2. – 824 Spalten.
143. Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler / E.L. Gerber.– Leipzig, 1813.– K – R, Theil 3.– 942 Spalten.
144. Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler / E.L. Gerber.– Leipzig, 1814. – Theil 4. – 844 Spalten.
145. Grenser C. A. Geschichte der Musik in Leipzig 1750 – 1838; hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters / Grenser C. A. – Leipzig, 1840/2005. – 232 S.
146. Gunson E. J. The Court of Carl Theodor: “A Paradise for Flautist” / E. J. Gunson // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. – Frankfurt am Mein, 2002. – Bd. 8. – S. 263–283.
147. Gunson E. J. Johann Baptist Wendling (1723–1797). Life, Works, Artistry, and Influence; including a Thematic Catalogue of all his Compositions.Diss., Ph. D /E.J. Gunson. – University of Western Australia, 1999. – 263 S.
148. Henzel C. Zu den Aufführungen der grossen Oper Friedrichs II von Preussen, 1740–56 / C. Henzel. – JbSIM, 1997. – S. 9–57.
149. Henzel C. Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert/ C. Henzel. – Wilhelmshaven, 1999. – S. 29–37.
150. Hochstein W. Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse / W.Hochstein // Dresdner Beitrage zur Musikforschung. – 1. Hildesheim, 2001. – S. 81–94.
151. Höft B. Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen / B.Höft // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors[Herausg. L. Finscher]. – Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. – S. 59–64.
152. Jones P. W. The Concerto at Mannheim c. 1740–1780 / P. W. Jones // Proceedings of the Royal Musical Association.– 1969. – Vol. 96. –P. 129–136.
153. Jung H. Mannheim nach 1777. Ausprägung einer bürgerlichen Musikkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts / H. Jung // Die Mannheimer Hofkapelle im

- Zeitalter Carl Theodors. –Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. – S. 197–218.
154. Kleefeld W. Das Orchester der Hamburger Oper 1678–1738 / W.Kleefeld // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1. Jahrg. – 1900. – H. 2, Feb.– P. 219–289.
 155. Klüppelholz H. Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht: zum Libretto der Oper «Montezuma» von Friedrich dem Grossen / H. Klüppelholz // Oper als Tex. – Berlin, 1983. – S. 65–94.
 156. Kohut A. Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart. Mit Original-beiträgen von den Mitgliedern des Dresdner Hoftheaters ... Mit 142 Porträts / A.Kohut.– Dresden und Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1888. – viii, 520 S.
 157. Kramer R. H. Beethoven and Carl Heinrich Graun / R. H. Kramer // Beethoven Studies [ed. A. Tyson]. – London, 1974. – S. 18–44.
 158. Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim / J.Kreutz // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors. – Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. – S. 1–19.
 159. Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach / O.Landmann //Early Music. – 1989.–Vol. 17. – № 1, Feb. – P. 17–30.
 160. Ledebur C. F. Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart / C.F.Ledebur. – Berlin: L. Rauh, 1861. – iv, 704 S.
 161. Liedtke U. Johann Joachim Quantz und Friedrich II. Eine musikalische Verbindung/ U.Liedtke // Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. – Rheinsberg, 1995.– S. 51–86.
 162. Marpurg W. F. Anleitung zur Musik und zur Singkunst / W.F.Marpurg. – Berlin, 1763. – Reprint. Leipzig, 1975. – 171 S.
 163. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre / J.Mattheson. – Hamburg, 1713. – Hildesheim [u.a.] : Olms, 1993. – 338 S.
 164. Mattheson J. Das beschützte Orchestre / J.Mattheson. – Hamburg: Schiller, 1717. – 302 S.
 165. Mattheson J. Das forschende Orchestre / J.Mattheson. – Hamburg: Schiller,

1721. – 789 S.
166. Mattheson J. Der musicalische Patriot : welcher seine gründliche Betrachtungen über geist- u. weltl. Harmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget ... / J.Mattheson. – Fotomechan. Neudr. d. Orig.-Ausg. Hamburg, 1728. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975. – 376 S.
 167. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister / J.Mattheson.– Hamburg 1739. – Faksimile-Nachdruck herausgegeben von M. Reimann. – Kassel : Bärenreiter, 1954. – 28, [4], 484, [21] p.: music.
 168. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte /J.Mattheson. – Hamburg, 1740. – 488 S.
 169. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister /J.Mattheson [Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Herausgegeben von F. Ramm].–Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1999. – 676 S.
 170. Mittenzwei I. Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie / I.Mittenzwei.– Berlin, 1984. – 253 S.
 171. Music at German courts, 1715 – 1760 : Changing Artistic Priorities / Edited by Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt ; [foreword by Michael Talbot. – Manchester, 2011. – 504 p.
 172. Nösselt H.-J. Das Gewandhausorchester Entstehung Entwicklung eines Orchesters / H.-J. Nösselt. – Leipzig: Köhler & Alesmann, 1943. – 286 S. Ill.
 173. Nösselt H.-J. Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester / H.-J.Nösselt. – München: Bruckman, 1980. – 255 S.
 174. Oleskiewicz M. A. Quantz and the flute at Dresden his instruments, his repertory and their significance for the Versuch and Bach circle. – Dissert / M. A.Oleskiewicz.–Graduate School of Duke University. UMI, 1999. – 727 p.
 175. Ottenberg H.-G. Carl Philipp Emanuel Bach / H.-G.Ottenberg. – Leipzig, 1982. – 409 S.
 176. Ottenberg H.G. Eine Zelenka-Aufführung des Jahres 1864 – Alte Musik in der Sinfoniekonzerten der Königlichen Musikalischen Kapelle in Dresden / H.-G. Ottenberg / Dresdner Beiträge zur Musikforschung – 1. – Hildesheim, 2001. –

- S. 183–197.
177. Pelker B. Ein «Paradies der Tonkünstler»? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor /B.Pelker // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle.– Frankfurt am Main, 2002. – Bd. 8. – S. 9–33.
 178. Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim /B.Pelker // Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991.– Wien: Lang, 1994. – Bd. 2. –S. 29–40.
 179. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen / J.J. Quantz. – Berlin, 1752. – 394 S.
 180. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen / J.J. Quantz [Reprint der Ausgabe Berlin, 1752. Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach].– Kassel: Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. – 4 Auflage. – 424 S.
 181. Quantz J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen / J.J. Quantz // Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. – Berlin, 1755. – Band I. – S. 197–250.
 182. Reilly E. R. Johann Joachim Quantz's «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»: A Translation and Study. 2 vols. Diss.Ph. D., Musicology / E. R.Reilly.– University of Michigan, 1958. – 879 p.
 183. Reilly E. R. Quantz on National Styles in Music / E. R.Reilly // The Musical Quarterly. – 1963.– Vol. 49, No. 2, Apr. – P. 163–187.
 184. Richter H. „Ich bin Komponist“ Friedrich II. von Preußen in seinen musikalisch-schöpferischen Kronprinzenjahren in Ruppin und Rheinsberg / H.Richter // Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. – Rheinsberg, 1995. – S. 11–50.

185. Schering A. J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik / A. Schering. – Leipziger, 1935. – 124 s.
186. Schnoor H. Die große Dresdner Geigerschule / H. Schnoor // Dresden – Vierhundert Jahre Deutsche Musik Kultur. – Dresden, 1948. – S. 113–117.
187. Schrenk O. Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Städt. 1740–1940 / O.Schrenk.– Berlin: Bote & Bock, 1940. – 312 S.
188. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach / Ph. Spitta. – Bdc. I, II. – Leipzig, 1873. – 856 s.; Leipzig, 1880. – 1004 s.
189. Terry Ch. S. Bach's Orchestra / Ch. S. Terry. – London, 1932. – 250 s.
190. The birth of the Orchestra : History of an Institution, 1650 – 1815 / John Spitzer and Neal Zaslaw. – New York : Oxford University Press, 2004. – 640 p.
191. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vol./ [edited by Stanley Sadie] – London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
192. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A – Z). In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (361 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв; 12 см. – Систем. треб.: Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.
193. Thouret G. Katalog der Musikaliensammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin/ G.Thouret. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. – Reprint: G. Olms, Hildesheim, 1983. – VIII, 356 p.
194. Walther J. G. Musikalisches Lexicon / J. G. Walther. – Leipzig: W. Deer, 1732. – Band 1.–7 S. XXII, – 659 S.
195. Wolff H. C. Die erste italienische Oper in Berlin: Carl Heinrich Graun «Rodelinda» (1741) / H. C. Wolff. – BMW, 1981. – T. XXIII. – S. 195–211.
196. Würtz R. Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle/ R. Würtz //Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors. – Mannheim : Palatium Verlag im J & J Verlag, 1992. – S. 37–48.
197. Żórawska-Witkowska A. Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie / A. Żórawska-Witkowska. – Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 1997. – 540 S.

198. <http://www.growemusic.com>
199. <http://www.jstor.org/about/music.list.html>
200. <http://www.lib.umi.com/dissertations/>
201. <http://www.rism.info>
202. <http://imslp.org>

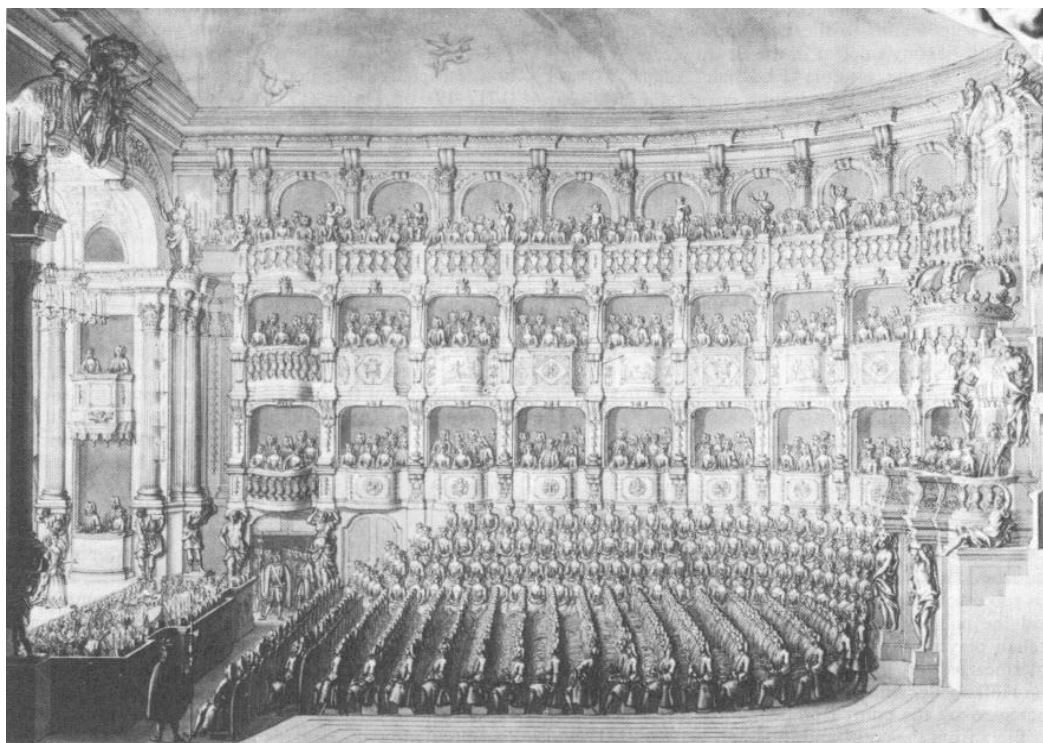
ДОДАТОК А

Репродукції картин, літографії, факсимільні документи

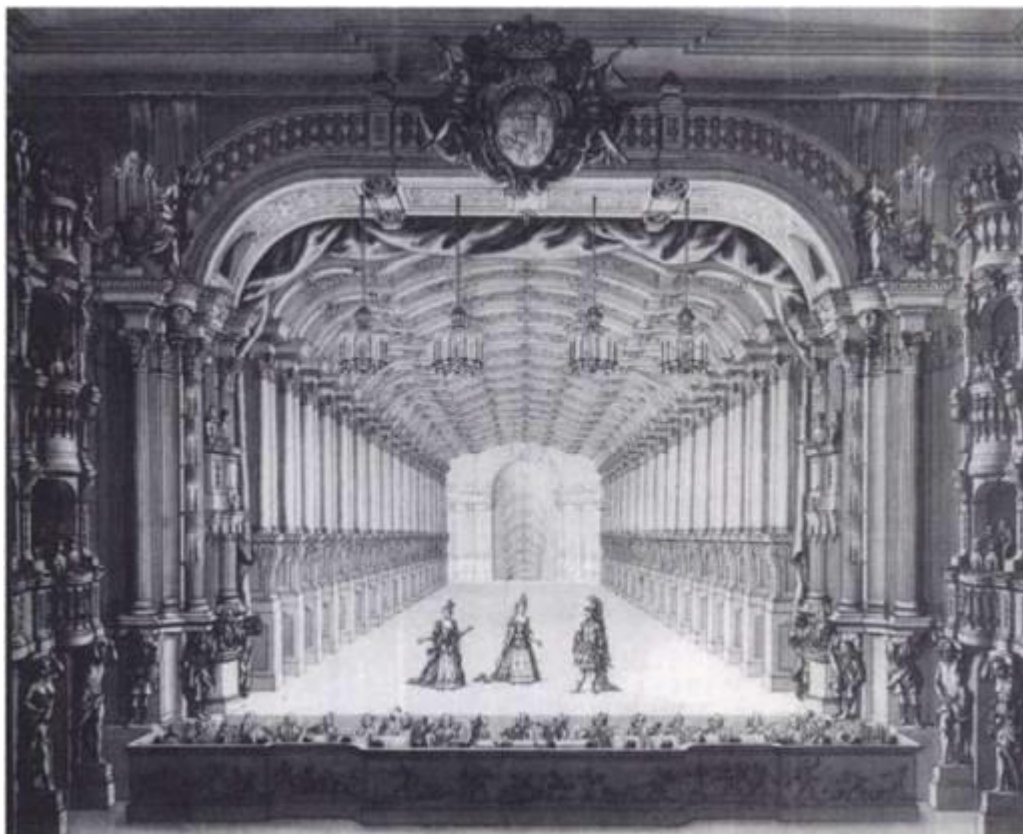
Мал. А. 2.1. Б. Белотто. Хрестова церква (*Kreuzkirche*) у Дрездені (1751)



Мал. А. 2.2 Дрезденський оперний театр. Опера «Теофан» А. Лотті (1719)



Мал. А. 2.3. Вистава на сцені Дрезденської придворної опери (1719) ⁴¹



⁴¹ Джерело: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/2530426>

Мал. А. 2.4. Персональний склад придворних музикантів
курфюрста Саксонії Августа II (1731)

Trouffe-Jäger, - - Montresor.
Cammer-Jäger, Carl Moriz Starcke.
Johann George Wille.
Büchsen-Wärther, Andreas Maumann.
Hof-Kirchen-Capelle.
Hof-Cantor, Christian August Köllig.
Hof-Organist, Johann Christoph Richter.

Die Königl. Capelle und Cammer-
Musique.

Soprano, Andrea Ruota.
Contralto, Nicolo Pozzi.
Tenore, Matteo Lucchini.
Basso, Cosimo Ermini.
Contralto, Margherita Ermini.

Soprano,

Soprano, Ludovica Seyfried.
Anna Negri.
Maria Rosa Negri.
Ventura Rochetti.
Contralto, Domenico Annibali.
Soprano, Giovanni Bindi.
Der Concert-Meister, Johann George Pisendel.
Componist und Organist, Christian Pegold.
Cammer-Musicus, Panthaleon Hebenstreit.
Hautbois de la Chambre, Franciscus le Riche.
Cammer-Lauteuist, Silvius Leopoldus Weiss.
Violinist, Carl Joseph Hübner.
Simon le Gros.
Johann Friedrich Lotti.
Francesco Hundt.
Adam Ribitzky.
Carl Matthias Lehneiß.
Hautbois, Johann Christian Richter.
Carl Henrion.
Martin Seyffert.
Christian Weigelt.
Fleutes traversa, Peter Gabriel Buffardin.
Johann Jochim Dvank.
Johann Martin Blackwig.
Brachist, Martin Gold.
Johann Christian Reichel.
Gottlieb Morgenstern.
Clavecin, Johann Wolfgang Schmidt.
Contra-Basso & Compositeur, Joh. Dismas Zelenska.
George Friedr. Käßner.
Violoncello, Giovane Felice Maria Picenetti.
Augustino Antonio Rossi.
Jean Baptiste Pruche du Tilloy.
Robert du Houlondel, le Pere.
Jean Bapt. Joseph du Houlondel, le Fils.
Basson, Johann Gottfried Böhm.
Jean Cadet.
Caspar Ernst Quak.
Waldbornist, Johann Adam Schindler.
Andreas Schindler.
Musiciens vocals François: Compositeur, Louis André.
Akkiste, François Gottfried Beauregard.
Bassist, Jean David Drot.
Discantiste, Marguerite Genevieve Prache de Tilloy.
Louise Dimanche.
- - Brunet.
Nottist, Johann Jacob Lindner.
Instrument-Inspector, George Aug. Kummelmann.
Hof-Organmacher, Johann Heinrich Gräbner.
Capell-Diener, Gottlieb Werner.

Pohlische Capell-Musici.
Compositeur, Gio Alberto Rikori.
Premier de l'Orgue, Heinrich Schulze.
Violoniste, Matthias Siegmund Köhler.
- - Wilbur.

Philipp Troner.
Carl Schauer.
Hautbois, Friedrich Löffert.
Waldbornist, - - Kirsweil.
Joseph Carl Lindemann.
Bass, Carl Morasch.
Sebastian Reimel.
Johann Bluhm.
Contra-Basson, Daniel Haffe.
Instrumenten-Diener, Johann Müller.

Trompeter.

Der Ober-Hof-Trompeter, Christian Becke.
Hof-Trompeter, Valentin Brandt.
Joh. Franz Wominski.
George Richter.
Gottlieb Lincke.
Christian Peholdt.
Gottfried Lauer.
Johann Michael Lauer.
Christian Haase.
Joh. Balthaf. Wegestern.
Andreas Francke.
Joh. Daniel Kirchner.
Hof-Pauker, Joh. George Frank.
Joachim Ernst Rudolph.

Bock-Pfeiffer.

Martin Haase.
Michael Kahle.
Joh. Friedr. Schöneich.
Joh. Erhard Franz.
Martin Piesch.
Johann Wocke.
George Wocke.
Johann Wersing.
Johann Weber.
Joh. George Leuthman.
George Zube.
Joh. George Redas.

Laquais.

Johann Otto.
Andreas Grundmann.
Joh. Michael Neubert.
Joh. Daniel Grundmann.
Joh. Andreas Stille.
Joh. Gottfried Pfalz.
Christoph Böldel.
Daniel Rügen.
Joh. Krensky.
Joh. Andr. Reinhardt.
Joh. Christian Stille.
Joh. Gottfr. Lankisch.
August Eiser.
Gottlieb Zordel.
Joh. Heinrich Rübiger.
Andreas Ehling.
Joh. Christoph Horn.
Joseph Schult.
Matthias Walter.
Joh. George Reilbau.
Joh. Christian Göbel.
Johann Horn.

Matthias

Мал. А. 2.5. Склад придворної капели і камерної музики
курфюрста Саксонії Августа III (1756 р.)

25

Joh. Gottfried Hämichen. Christoph Schütz.
Johann Christian Peusch. Joh. Gottlieb Salomon.
Joh. Christian Jänichen. Johann Gottlob Lucas.
Joh. Christian Defer. Christian Kirchner.
Joh. Friedrich Schanze. Joh. Christoph Eichler.
Joh. George Japelt. Paul Philipp.

13) Feuermächter in Hubertusburg.
Christoph Richter. Johann Caspar Gerber.
Eberius Wahn. Martin Jänichen.
Gottlieb Kohl. Joh. George Triemes.
Andreas Zimmermann. Heinrich Uhle.
Johann Gottfr. Dietrich Paul Weynert.
Joh. Gottfr. Kühnemann. Matthäus Hörnich.
George Klebrig. Samuel Luge.
Andreas Lehmann.

Königliche Capell- und Cammer- Musik.

Director.

Herr Carl Heinrich von Dieskau, Cam-
merherr, wie auch Creß- Hauptmann,
und Steuer-Einnehmer des Leipziger
Creßses, auf Knauthahn 2c.

Port, Gio. Ambrogio Migliavacca.
Ober-Capellmeister, Johann Adolph Haffe.
Vice-Capell-Meister, vacat.
Kirchen-Composit. H. Johann Michael Brämich.

Tobias Buz.
Nicola Porpora.
Adam Scherer.
Soprani, Faustina Haffe.
Maria Rosa Regri Pavona.
Theresa Albuzzi Zedechini.
Euglielma Deumerin.
Catharina Pleisa.
Angelo Maria Monticelli.
Beniamino Rochetti.
Salvatore Pacifico.
Bartolomeo Putini.
Giovanni Velli.
Nicola Spintler.

Contralti, Sofia Pestel.
Nicolo Pozzi.
Domenico Anibaldi.
Pasquallini Pruscolini.
Angelo Amorevoli.
Johann Joseph Seipel.

H. n. Et. Cal. 1756.

Tenori,
Basi,

Concert-Meister,
Cammer-Violiuist,
Pantaleon,
Violuisten,

Flautoverpflisten,

Waldhornisten,

Hautboisten,

Braccisten,

Violoncellisten,

Violgambist,
Bassonisten,

Organist,
Contrabassist,

Ludovicus Cernakius.
Johann David Bahu.
Diaggio Compagnari.
Joseph Schuster.
Johann George Wisenbel.
Francesco Maria Cattaneo.
Christlich Siegmund Zunder.
Carl Matthias Lehneis.
Lorenzo Carazzi.
August Wllich.
Johann Franc. Danke.
Joseph Lirle.
Christoph Wilh. Laschenberg.
Johann Georg Fickler.
Franciscus Rich.
Francis de Francini.
Francesco Hunt.
Johann George Netuba.
Felice Picinetti.
Gottfried Friedrich Stricke.
Friedrich Gottlob Haller.
Franciscus Fredericus Fiedler.
Johann Baptista Hunt, jun.
Johann Heinrich Eisele.
Wenzel Gottfried Demberck.
Franc. Joseph Bögel.
Pietro Graffe Florio.
Johann George Knechtel.
Anton Hampel.
Carl Haudeck.
Anton Beloggi.
Johann Wilhelm Hugo.
Franz Zienten.
Christian Wopst.
Johann Christian Laube.
Johann Gottlieb Morgenstern.
Johann Adam.
Johann Huber.
Johann Gottfried Köhr.
Archangelo Calisano.
Joseph Zicka.
Antonio Vincinetti.
Carl Friedrich Abel.
Johann Cassimir Linke.
Carl Morasch.
Christian Friedrich Matzke.
Johann Ritter.
Samuel Fritzsche.
Franz Adolph Christlich.
Peter August.
Georg Friedrich Kästner.

Contrabassist,

26

Contrabassist,
Instr. Inspect.
Notisten,
Orgelmacher,
Capell-Diener,
Johann Caspar Herr.
George Friedrich Kästner.
Johann George Krennauer.
Johann Gottfried Schmüdgen.
George Christoph Balch.
Matthäus Schottner.
Leonhard Pus, jun.
Johann Heinrich Gräbner.
Johann Gottfried Gräbner.
Johann Gottfried Werner.

Figuranten,

Erste Sängerinnen,

Alexander Bulcani.
Louis Louillier.
Noel Blanchard.
Charles Belluzzi.
René Etienne le Hen.
Jean Baptiste Grandchamp.

Weib- Personen.

Catharina Andre.
Annette Tagliavini.

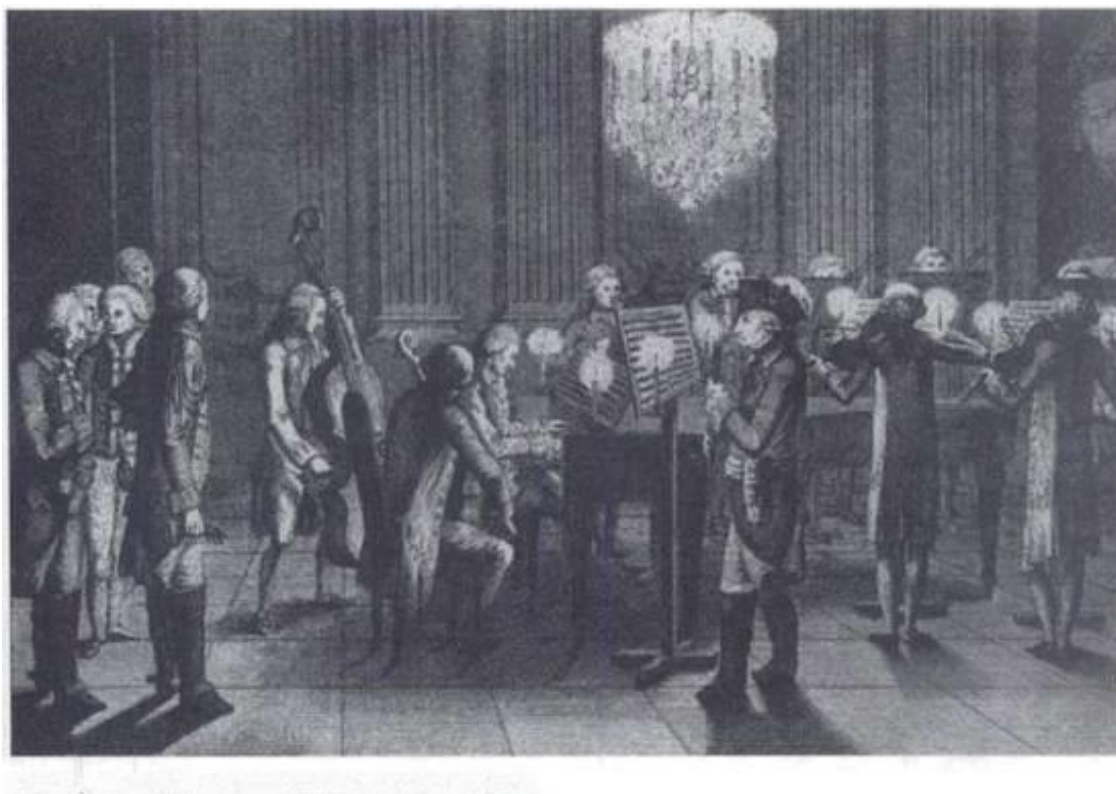
H. n. St. Cal. 1756.

D

Мал. А. 2.6. А. Менцель. Флейтовый Концерт Фрідріха II в Сан-Суссі (1852)



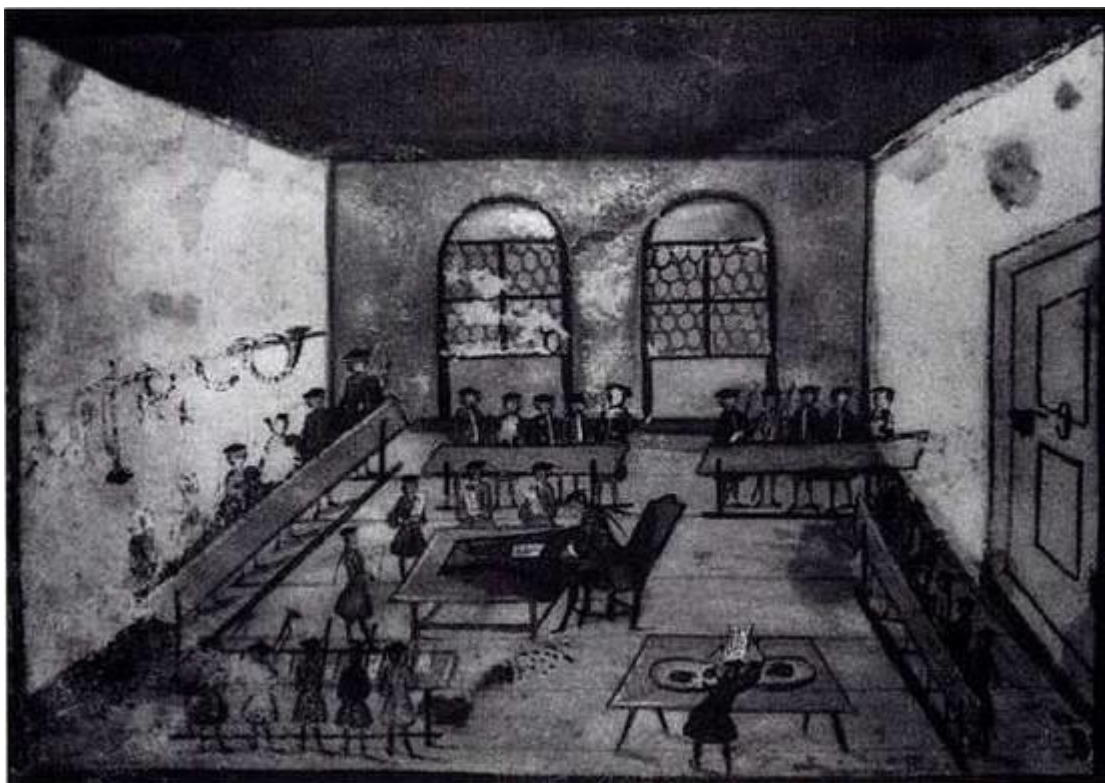
Мал. А. 2.7. П. Хаас. Концерт Фрідріха II (1770-ті рр.)



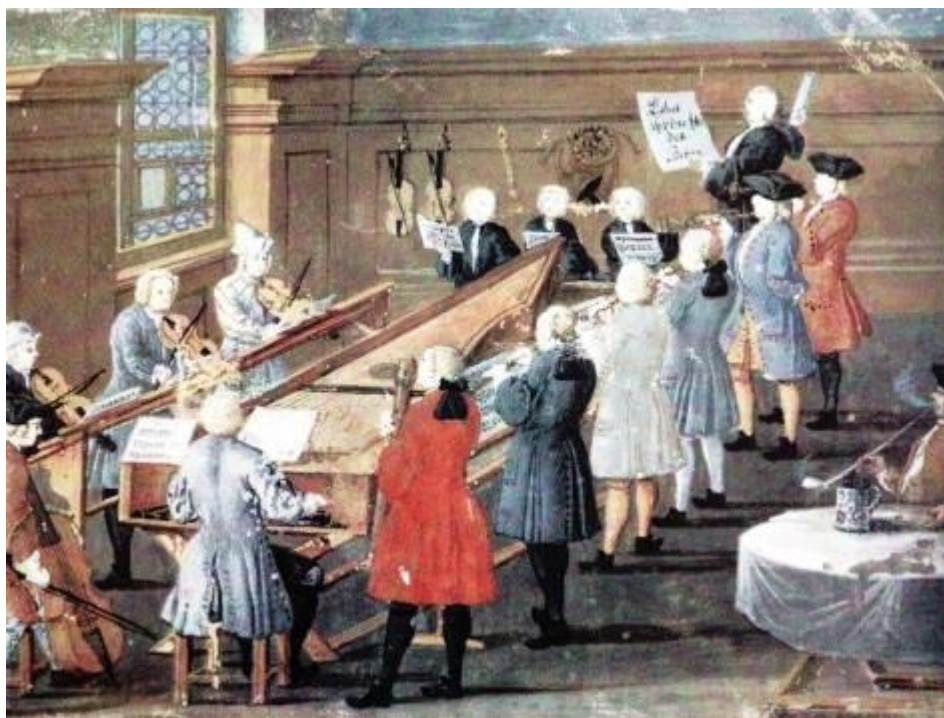
Мал. А. 2.8. Театр Королівської опери в Берліні (1745)



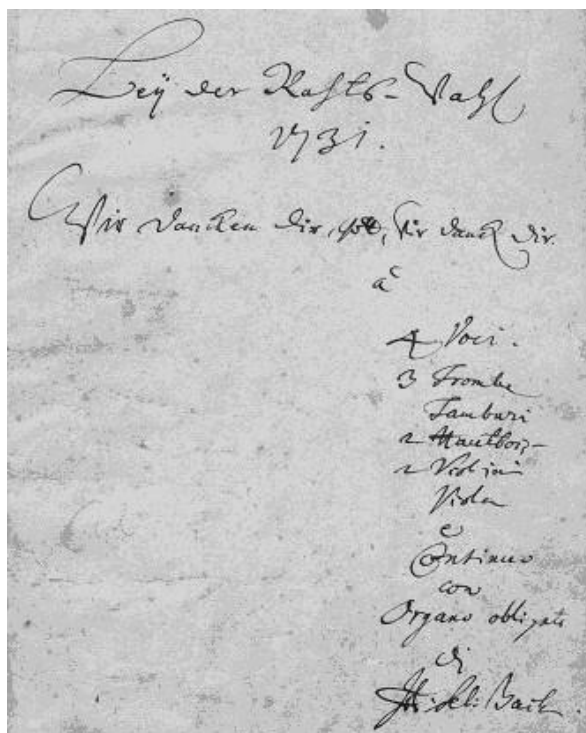
Мал. А. 2.9. *Collegia musica*. Йена. 1730–1740 рр.



Мал. А. 2.10. Концерт у кофейні Ціммермана



Мал. А. 2.11. Титульний аркуш кантати № 29 «Wir danken dir Gott» (1731),
рукопис



Мал. А. 2.12. Склад і план розміщення оркестру «Великих концертів»
зразка 1746-48 pp.

Hr. Riemer. Corn. 1. ou Viola. Concert:	Corn. di Caccia. Traverso. o Hautbois. Travers. Concert:	Hr. Siegler. Concert.	Bassono. Grand Violon.	Directores. Als Cassirer. Hr. Obermann. Hr. Kreuchauß. Mons. Benell.	NB. Wan auf dem Horne nichts zu thun, so spielt Hr. Kessel die 2. Violine u. Hr. Riemer assistirt der Viola, und wan Trompeten u. Pauden so blasen Hr. Ruhe und Hr. Dschag die Trompeten und Hr. Riemer spielt die Pauden.		
Hr. Kessel. Corn. 2. ou Violin 2.		Hr. Börschman. Concert.					
Hr. Dschag. Hautbois. 2. ou Flaut Traverf.		Hr. Voigt assist:					
Hr. Kirchhoff. Hautbois 1. Concert.		Hr. Cunis. C.			Zur Music. Hr. Kreuchauß. Hr. Behmisch.	Hr. Kirchhoff u. Hr. Dschag blasen die Travers.	
Hr. Landvoigt. Flaut Traver. 1. Concert.		Hr. Kunde. Grand Violon.					Desgl. Hr. Börschman Hr. Landvoigten assistirt, wann Oboes mit gespielt werden.
Hr. Wenzel. Violoncell: Concert:	Hr. Schneiber. Cembalist.						
Hr. Cicorius.							
Hr. Kessel. Concert.	Violino Secondo. Viola.	Hr. Gerlach. Concert.	Violino Primo.	Hr. Trobisch. Altist. wurde Cantor in Schneeberg 90. J. 1748. Hr. Lange. Discantist. Hr. Kornagel. Discant: assist:	Säng. NB. Diese beyden Säng, wan nichts zu singen, assistiren der Viola. Ferner Hr. Wiedner von der 1. Violin und Hr. Trier desgl. Hr. Schneider von der 2. Violin Concertiren auf dem Clavicembl.		
Hr. Bayer. Concert.		Hr. Ruhe. Concert.					
Hr. Schneider. an dessen Statt Hr. Reinhardt. Hr. Fulde. ward Hoffmeister in Schlesiens.		Hr. Schwalbe. Concert.					
Hr. Bieliß. Concert.		Hr. Wiedner.					
Hr. Albrecht.		Hr. Trier.					

Platz	Personale	St.	Gr.	Extra	Genuß	Annotatio- nes	Sajern	Personale	St.	Gr.	Extra	Genuß	Annotatio- nes	Sajern
Pfeifer														
Lutz	1	600						Lutz	1	600				
Gärdeni	1	1200						Gärdeni	1	1200				
Kaplan	1	1200						Kaplan	1	1200				
Fischer	1	200						Fischer	1	200				
Weeber	1	200						Weeber	1	200				
Organisten														
Marxfelder	1	600						Marxfelder	1	600				
Bayer	1	550						Bayer	1	550				
Violinisten														
Wendling	1	600						Wendling	1	600				
Kard	1	600						Kard	1	600				
Lepp	1	550						Lepp	1	550				
Danner sen	1	400						Danner sen	1	400				
Bohrer sen	1	100						Bohrer sen	1	100				
Brunner	1	100						Brunner	1	100				
Pitter sen	1	400						Pitter sen	1	400				
Ritschel	1	400						Ritschel	1	400				
Gma	1	380						Gma	1	380				
Wendling	1	240						Wendling	1	240				
Winter	1	240						Winter	1	240				
Danner Jun	1	200						Danner Jun	1	200				
Lepp Jun	1	90						Lepp Jun	1	90				
Simon Jun	1	50						Simon Jun	1	50				
Pitter	1	90						Pitter	1	90				
Pandy	1	90						Pandy	1	90				
Paul Gma	1	150						Paul Gma	1	150				
Flautentraversisten														
Wendling	1	1000						Wendling	1	1000				
Sartori	1	160						Sartori	1	160				
Meyer	1	120						Meyer	1	120				
Hautboisten														
Ramm	1	700						Ramm	1	700				
Lebrun	1	600						Lebrun	1	600				
Hieber	1	270						Hieber	1	270				
Waldhornisten														
Lang	1	300						Lang	1	300				
Gil	1	250						Gil	1	250				
Gimmler sen	1	100						Gimmler sen	1	100				
Lang Jun	1	50						Lang Jun	1	50				
Gimmler Jun	1	40						Gimmler Jun	1	40				
Pfeifer														
Lutz	1	600						Lutz	1	600				
Gärdeni	1	1200						Gärdeni	1	1200				
Kaplan	1	1200						Kaplan	1	1200				
Fischer	1	200						Fischer	1	200				
Weeber	1	200						Weeber	1	200				
Seminarium														
vor die Sängere	72	285						vor die Sängere	72	285				
Organisten														
Mosmayer	1	5	380					Mosmayer	1	5	380			
Falter	1	54	285					Falter	1	54	285			
Stadler	1	54	100					Stadler	1	54	100			
Violinisten														
Burser	1	14	475					Burser	1	14	475			
Thoma	1	14	475					Thoma	1	14	475			
Ciel & Tröner	1	14	565					Ciel & Tröner	1	14	565			
Dufreil	1	2	475					Dufreil	1	2	475			
Blum	1	2	475					Blum	1	2	475			
24														
Pater	1	2	285					Pater	1	2	285			
Gloner	1	2	285					Gloner	1	2	285			
Kinckler	1	2	285					Kinckler	1	2	285			
Hleiß	1	21	285					Hleiß	1	21	285			
Werner	1	21	285					Werner	1	21	285			
Rebs	1	21	285					Rebs	1	21	285			
Wodschka	1	21	285					Wodschka	1	21	285			
Dietter	1	21	190					Dietter	1	21	190			
Blum Jun	1	2	95					Blum Jun	1	2	95			
Violeti														
Hleiß Jun	1	2	252 20					Hleiß Jun	1	2	252 20			
Mayer	1	2	252 20					Mayer	1	2	252 20			
Torte	1	2	252 20					Torte	1	2	252 20			
Hegenthaller	1	2	100					Hegenthaller	1	2	100			
Flautentraversisten														
Canallari	1	5	475					Canallari	1	5	475			
Becker	1	5	475					Becker	1	5	475			
Stöhlten	1	5	475					Stöhlten	1	5	475			
Hautboisten														
Egerkueber	1	41	475				24	Egerkueber	1	41	475			24
Christoph	1	41	280				24	Christoph	1	41	280			24
Viola	1	5	475				24	Viola	1	5	475			24
Waldhornisten														
Schufhauser	1	32	280				125 11	Schufhauser	1	32	280			125 11
Wabeck	1	32	200				125 11	Wabeck	1	32	200			125 11
Prohazka	1	0	200				125 11	Prohazka	1	0	200			125 11
Wenzel Köcherl	1	01					66 12	Wenzel Köcherl	1	01				66 12
Edwid	1	01					66 12	Edwid	1	01				66 12
Günster	1	01					66 12	Günster	1	01				66 12
Latus..... 25 13720														
Latus..... 24 10379 20 626 9														

Мал. А. 2.15. Відомість річної зарплати членів пфальцьської і баварської придворних капел (1776-1777 рр.)

Pfalz	Personale vi Tafel on	Ertrag extra Genuß Annota tionen					Bayern	Personale vi Tafel on	Ständiger Genuß Extra Genuß					
		de Anno 1776							de Anno 1777					
		fl	kr	fl	kr				fl	kr	fl	kr		
Clarinisten														
Quallenberg	1	280												
Hampehl	1	228												
Tausch	1	550												
Contra Bassisten														
Marconi	1	800												
Friedel	1	200												
Bohner Jun.	1	100												
Flautencellisten														
Danzig	1	1000												
Friedl	1	150												
Simon	1	250												
Schwarz	1	240												
Fagotisten														
Straßer	1	200												
Ritter	1	600												
Holzhammer	1	500												
Friedel	1	90												
2 ^{te} Bracist.														
Granitzel	1	200												
Copisten														
Krammer	1	250												
Abelschanser	1	150												
Calcanten														
Morald	1	350												
Hetz	1	150												
Wittob Morald	1	90												
Orgelmacher														
Krammer	1	50												
Instrumentenmacher														
	2	200												
Pensionen														
Copram Saporon	1	200												
Basi	1	500												
Gallien	1	500												
Tenor Sarrilli	1	600												
Wittob Entner	1	200												
Adelver	1	100												
Schäffer	1	200												
Hefme und Tochter	1	200												
Ritter	1	100												
Krauß	1	90												
Altmische Tochter	1	50												
Lechische Kind	1	50												
Basconische Kinder	1	100												
Latus														26 10246 -
Bayern														
Contra Bassisten														
Teiser	1	24	280											
Kienner	1	4	285											
Hueber	1	4	283											
Flautencellisten														
Aliprandi	1	24	1105											
Kammerloher	1	24	285											
Michel	1	24	285											
Fagotisten														
Conte	1	4	565										12	
Reiner		4											12	
Goldammer		4											12	
Calcanten														
Madian	1	64	151											
Rebke	1	7	151											
Loßler	1	7	151											
Instrumentenmacher														
Klöner	1	7	285										116	
Pensionen und Auwärtschafften														
Ferandiny	1	94	1105											
Weigel Altist	1	9	224										20	
Suter Tenor	1	9	199										20	
Kops Bassist	1	94	199										20	
Hegenthaller 2 ^{te}	1	94	199										20	
Hofmann 2 ^{te}	1	94	199											
Kamel Lautenmacher	1	94	142										20	
Latus														18 6201 29 158 -

Мал. А. 2.16. Карта-схема Мангейма (1758)



ДОДАТОК Б

Нотні приклади

Приклад Б. 3.1. Арія Клеопатри «*Fra le procelle assorto*» з І дії опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра» (партитурний запис).

Fra le procelle assorto, se resta il pastore, se resta il pastore. sopra non ai nocchieri, ma solo il vento e il mar.

Приклад Б. 3.2. Балет «*La Raillerie*» Ж.-Б. Люллі (фрагмент партитури).

2. Air pour les mesme

Приклад Б. 3.3. Арія Арміді «Ah! Si la liberté» з III дії
опери «Арміда» Ж. Б. Люллі (партитурний запис).

Ah! Si la liberté me doit estre ra-

BASSE-CONTINU.

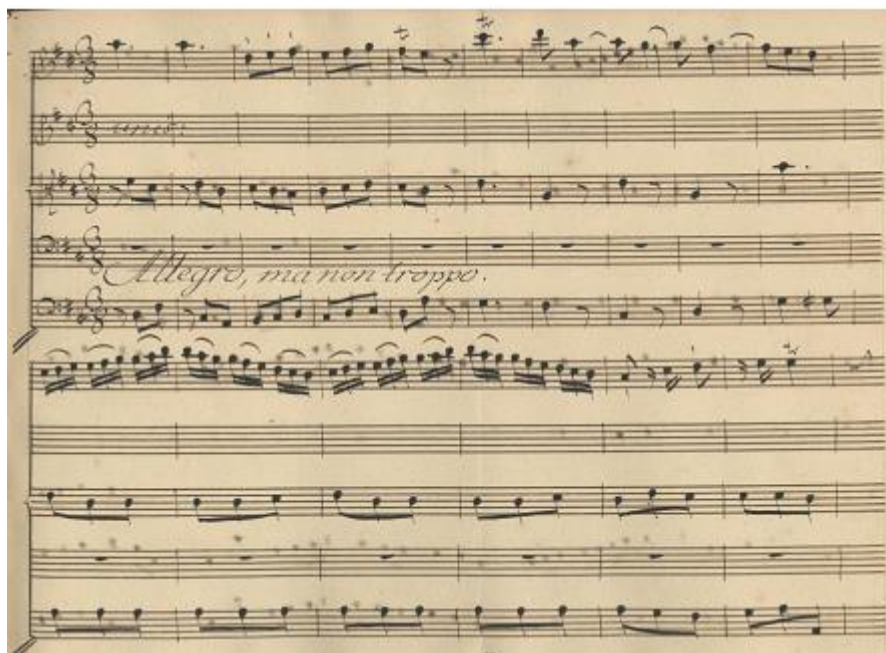
vic, Est-ce à toy d'estre mon Vainqueur? Trop funeste Ennemy du bonheur de ma

BASSE-CONTINUE.

Приклад Б. 3.4. Увертюра до опери «Лусіо Раріріо», I частина.



Приклад Б. 3.5. Арія Pelagio з I дії опери «Alfonso».



Приклад Б. 3.6. Арія Тіманта з I дії опери «Demofoonte».



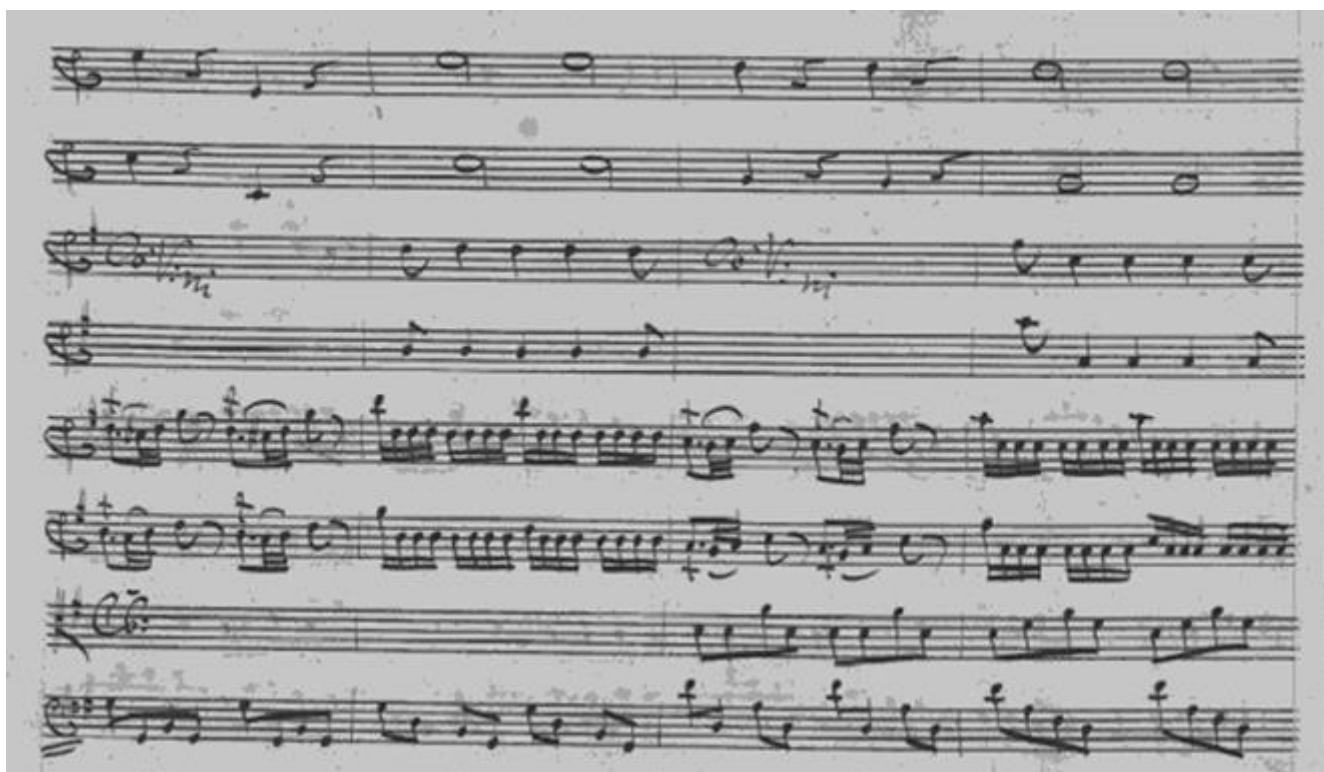
Приклад Б. 3.7. Арія Segeste з I дії опери «Arminio».

A handwritten musical score for the aria 'Segeste' from the opera 'Arminio'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The word 'giar' is written in the first staff of the first system. The score is a complex piece of music with many notes and rests.

Приклад Б. 3.8. Арія Артаксеркса з I дії опери «Artaserse» (сцена 8).



Приклад Б. 3.9. Увертюра до опери «La spartana generosa», I частина.



Приклад Б. 3.10. Арія Megacle з I дії опери «L'Olimpiade» (сцена 10).

Handwritten musical score for the aria 'Megacle' from the opera 'L'Olimpiade'. The score is written on ten staves. The first three staves are for the vocal line, featuring dynamic markings: *pia.*, *m.² for.*, and *fortiss.*. The fourth staff is for the piano accompaniment, starting with the tempo marking *Un poco Lento.* and the lyrics *Che intesi, eterni*. The fifth staff continues the piano accompaniment with dynamic markings *pia.*, *pia. for.*, and *fortiss.*. The sixth staff is for the vocal line, with the lyrics *Dei! Quale improvviso fulmine mi colpì!*. The seventh staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *L'anima*. The eighth staff is for the vocal line, with the lyrics *unio.*. The ninth staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *col B.*. The tenth staff is for the vocal line, with the lyrics *unio.*. The score is numbered 168 at the bottom.

Приклад Б. 3.11. Арія Arbace з II дії опери «Artaserse» (сцена 11).

Handwritten musical score for the aria 'Arbace' from the opera 'Artaserse'. The score is written on ten staves. The first three staves are for the vocal line, featuring dynamic markings: *Laure*, *unio.*, and *unio.*. The fourth staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *all'ora a la col' violini*. The fifth staff is for the vocal line, with the lyrics *unio.*. The sixth staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *unio.*. The seventh staff is for the vocal line, with the lyrics *unio.*. The eighth staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *unio.*. The ninth staff is for the vocal line, with the lyrics *unio.*. The tenth staff is for the piano accompaniment, with the lyrics *unio.*. The score is numbered 169 at the bottom.

Приклад Б. 3.14. Увертюра до опери «La spartana generosa» (II частина).

Handwritten musical score for the second part of the overture to the opera «La spartana generosa». The score is written on ten staves, with various instruments and dynamics indicated.

The first staff is labeled *Oboi, e Flauti.* and *cel. ni*. The second staff is labeled *Viol.*. The third staff is labeled *Un poco lento.* and *Un poco moderato.*. The fourth staff is labeled *Viol.*. The fifth staff is labeled *Viol.*. The sixth staff is labeled *Viol.*. The seventh staff is labeled *Viol.*. The eighth staff is labeled *Viol.*. The ninth staff is labeled *Viol.*. The tenth staff is labeled *Viol.*.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pia:* and *for:*.

Приклад Б. 3.15. Увертюра до опери «Ігрене», І частина.

Handwritten musical score for the first part of the overture to the opera 'Irene'. The score is written on ten staves, grouped into five systems of two staves each. The instruments are labeled as follows:

- Corni.** (Horn) - Staves 1 and 2
- Oboi.** (Oboe) - Staves 3 and 4
- Violini** (Violins) - Staves 5 and 6
- collo.** (Cello) - Staves 7 and 8
- un poco grave e marcato.** (un poco grave e marcato) - Staves 9 and 10

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by the instruction *un poco grave e marcato.* at the beginning of the lower section. The notation is in a historical style, with some handwritten annotations and corrections visible throughout the manuscript.

Приклад Б. 3.16. Увертюра до опери «Irene», III частина.

Fanti, Oboi e Violini tutti

allegretto, ma poco

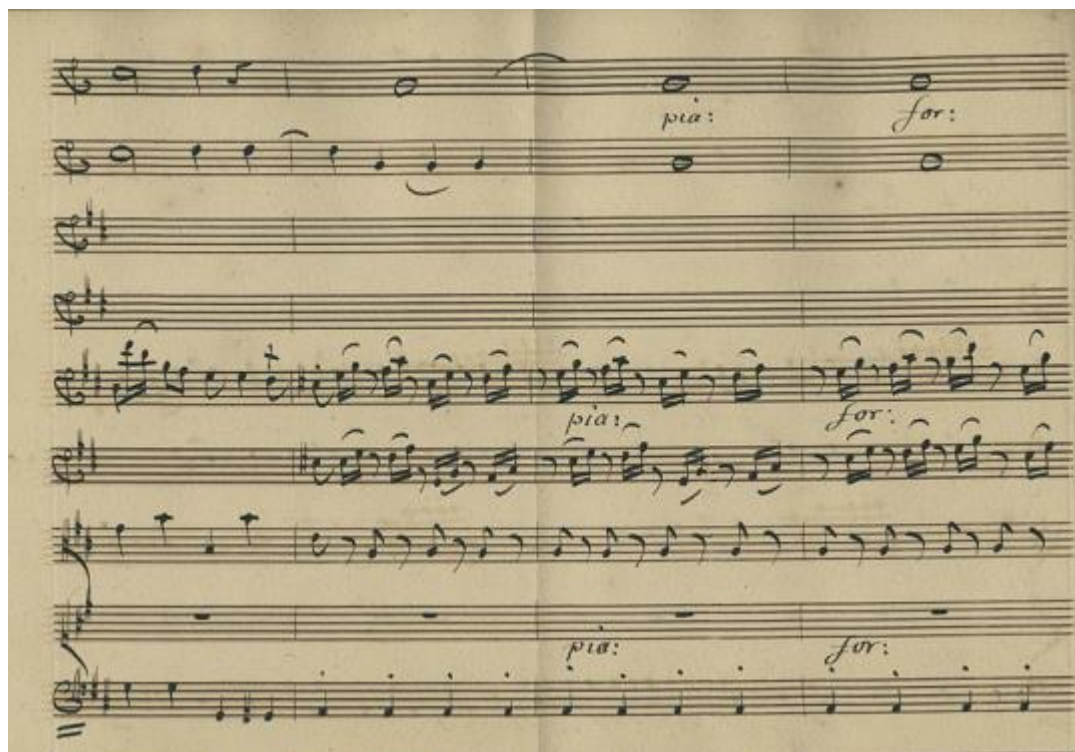
Allegro
subito

Приклад Б. 3.17. Арія Megacle з I дії опери «L'Olimpiade» (сцена 1).



Приклад Б. 3.18. Арія Archidamia з I дії опери «La spartana generosa» (сцена 6).

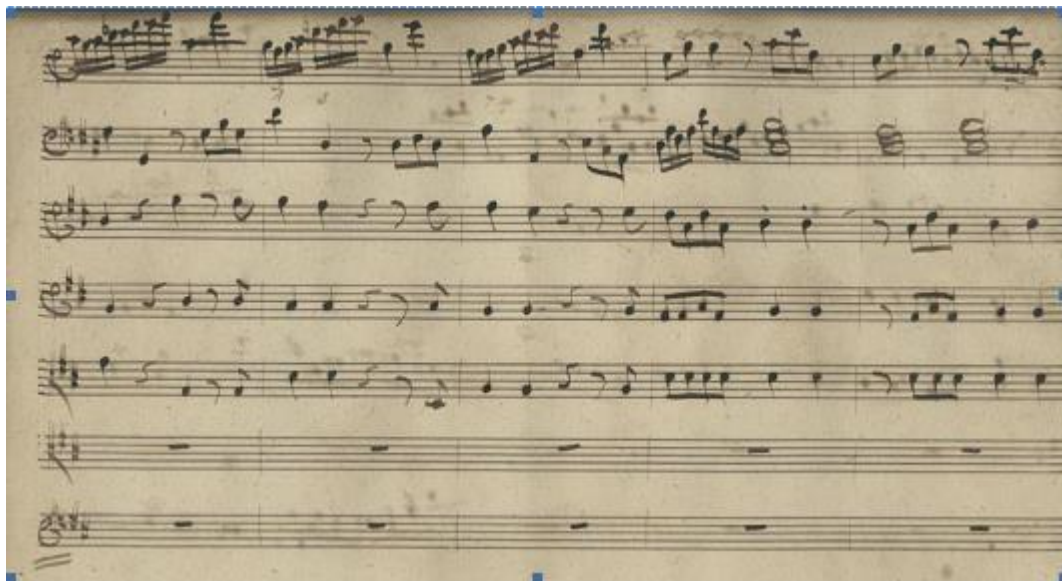
Приклад Б. 3.19. Арія Акротато з III дії опери «La spartana generosa»
(сцена 6), вступний ритурнель.



Приклад Б. 3.20. Арія Mandane з II дії опери «L'Olimpiade».



Приклад Б. 3.21. Арія Александра з III дії опери «Cleofide», ритурнель.



Приклад Б. 3.22. Увертюра до опери «Ezio», III частина.

A handwritten musical score for an overture, consisting of ten staves. The notation is in a historical style, likely 18th or 19th century. The first staff is labeled 'Corni.' (Horns) and the second 'unis.' (unison). The third staff is labeled 'Flauti.' (Flutes). The fourth staff is labeled 'Oboi.' (Oboes). The fifth staff is labeled 'Co' Violini' (Cello and Violins). The sixth staff is labeled 'Violini' (Violins). The seventh staff is labeled 'Violoni' (Violas). The eighth staff is labeled 'unis.' (unison). The ninth staff is labeled 'collo.' (collo). The tenth staff is labeled 'Allegro.' (Allegro). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' at the bottom. The paper shows signs of age, including slight discoloration and some minor staining.

Приклад Б. 3.23. Кантата № 6 Й. С. Баха (фрагмент партитуры).



Приклад Б. 3.24. Кантата № 22 Й. С. Баха (фрагмент партитуры).

Oboe.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Soprano.
 Alto.
 Tenore.
 Basso.
 Continuo.

 A printed musical score fragment for Cantata No. 22 by J.S. Bach. The score is arranged in a system with nine staves, each labeled with an instrument or voice part on the left. The parts are: Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The notation is in a standard printed format, with clefs, key signatures, and time signatures. The Soprano, Alto, Tenore, and Basso parts are mostly empty, indicating that the vocalists are not singing in this specific fragment. The Oboe, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo parts contain musical notation, including notes, rests, and bar lines.

Приклад Б. 4.1. К. Г. Граун. Опера «Монтесума», увертюра, I часть

Allegro.

2 Corni in A.

Violino I.
(Flauto I, Oboe I.)

Violino II.
(Flauto II, Oboe II.)

Viola.

Violoncello,
Contrabasso
e Cembalo.
(Fagotti.)

10

Cembalo

Приклад Б. 4.2. К. Г. Граун. Опера «Монтесума», увертюра, II часть

Andante.
Flauto I ed Oboe I.
Flauto II ed Oboe II.
Bassoni I.
Bassoni II.
Viol. I.
Viol. I.
Viola I.
Viola II.
Vcl., C.B. e Cemb.

Приклад Б. 4.3. К. Г. Граун. Опера «Монтесума», увертюра, III часть

Allegro.
Corni in A.
Viol. I. II. (Flauti ed Oboi.)
Viola.
Vcl., C.B. e Cemb. (Fagotti.)

Приклад Б. 4.4. К. Г. Граун. Опера «Монтесума», друга арія Монтесуми (акт 1, сцена 8)

Aria di Montezuma.
Allegretto.

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Montezuma. (Sopr.)
Vel., C.B. e Cemb.

Приклад Б. 4.5. К. Г. Граун. Опера «Монтесума»,
арія Пілатое (акт 1, сцена 3)

Veg - ga, che al fin gl'im-po-ne, che al fin gl'im-po-ne la glo - ria sua, l'o-no -
Sich doch, was von dir for-der-n, was von dir for-der-n dein Ruhm und dei - ne Eh -

Приклад Б. 4.6. К. Г. Граун. Опера «Монтесума»,
арія Ерізени (акт 1, сцена 4)

Aria di Erissena.
Allegretto.

Flauti.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Erissena. (Sopr.)

Vcl., C. B. e Cemb.

Приклад Б. 4.7. К. Г. Граун. Опера «Монтесума»,
 заключный хор (акт 3, сцена 5)

Coro.
 Presto.
 Corni in A.

Viol. I. (Flauto I. Oboe I.)
 Viol. II. (Flauto II. Oboe II.)
 Viola.

Soprani.
 Alti.
 Coro. Tenori.
 Bassi.

Vel., C. B. e Contr. (Fagotti.)

Oh Cie . . . lo! ahi
 Ah Mim . . . mi! ahi?

giorno or . ri . bi . le, ahi giorno or . ri . bi . le di do . li . ti o . se . era . bi . li, di d
 welch ein Schreckens . tag, ach welch ein Schreckens . tag! Wir er . mißt das Maß von Schädlichkeit, wer
 giorno or . ri . bi . le, ahi giorno or . ri . bi . le di do . li . ti o . se . era . bi . li, di d
 welch ein Schreckens . tag, ach welch ein Schreckens . tag! Wir er . mißt das Maß von Schädlichkeit, wer
 giorno or . ri . bi . le, ahi giorno or . ri . bi . le di do . li . ti o . se . era . bi . li, di d
 welch ein Schreckens . tag, ach welch ein Schreckens . tag! Wir er . mißt das Maß von Schädlichkeit, wer
 giorno or . ri . bi . le, ahi giorno or . ri . bi . le di do . li . ti o . se . era . bi . li, di d
 welch ein Schreckens . tag, ach welch ein Schreckens . tag! Wir er . mißt das Maß von Schädlichkeit, wer

Приклад Б. 4.8. К. Г. Граун. Опера «Монтесума»,
речитатив Монтесуми (акт 1, сцена 5)

Scena 5.
Montezuma, Eupaforice, Erissena.

Recitativo (secco).
Montezuma. (Sopr.)

Leg-gia-dra Eu-pa-fo-ri-ce, ce-co al fin giun-to il gior-no so-spi-
O hai-de Eu-pa-fo-ri-ce, nun naht sich end-lich die heiß-er-sehn-te

ra-to dai no-stri pu-ri a-mo-ri, ch'u-nir de-ve per sem-pre i no-stri co-ri.
Stun-de, die rei-ner Loe-be Lohn bringt; bin-den wird sie auf e-wig zwei treu-e Her-zen.

Più non sof-fre al-cun fre-no-la vi-va gio-ja, che m'in-on-da il se-no. Sì, per-met-ti-mi o-
Län-ger dul-det nun Zwang nicht die hel-le Freu-de, die mein Herz durch-strö-met. Komm! er-lau-ben mußst du

mai d'of-frir-ti u-na co-ro-na, ch'a-mo sol per-chè posso il lei splendo-re di-vi-do-re con te.
mir, ei-ne Kro-ne dir an-zu-bie-ten; ich lieb' sie nur, weil in Zu-kunft ich-re Eh-re mit dir ich thei-len darf.

Приклад Б. 4.9. К. Г. Граун. Опера «Монтесума»,
речитатив Монтесуми (акт 3, сцена 1)

dri-to, i tuoi de-lit-ti co-sì tri-on-fe-ran-no dun-que del-la vir-
La-ster, soll dei-ne Tü-cke wirk-lich denn tri-um-phi-ren ü-ber Glau-ben und

tü?
Treu? Dunque ve-dras-si dal maggior scel-le-ra-to im-pu-ne-
ist es denn möglich, daß ein sol-cher Ver-bre-cher darf un-ter-

men-te l'o-nor, la fe-de, l'in-no-cen-za oppres-sa?
drü-cken ohn' je-de Stra-fe Eh-re, Treu und Un-schuld?

Ma fin do-ve av-vi-li-sco il mio co-rag-gio? d'un' al-ma ge-ne-ro-sa è for-se
Doch wie weit schon ist mein Stolz, mein Mut ge-sun-ken? Nicht ist es ei-ner ed-len See-le