

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ГОРБАЛЬ Вадим Ярославович

УДК 785 (430) “19”

**НІМЕЦЬКИЙ ОРКЕСТР
ДОБИ БАРОКО І РАННЬОГО КЛАСИЦИЗМУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2015

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Львівській національній музичній академії імені М. В.Лисенка Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Качмарчик Володимир Петрович
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
професор кафедри дерев'яних
духових інструментів

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Польська Ірина Іллівна
Харківська державна академія культури,
професор кафедри теорії музики та фортепіано

кандидат мистецтвознавства, доцент
Лебедєв Євген Семенович
Харківський національний університет
імені І. П. Котляревського
доцент кафедри струнно-смичкових інструментів

Захист відбудеться “01” липня 2015 р. об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64. 871. 01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий “_26_” травня 2015 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. В історії європейського інструментального мистецтва XVIII століття одне з ключових місць належить німецькому оркестру, який вирізняється новаціями виконавської естетики, досягненнями у вдосконаленні принципів колективної гри і диригування, розвитку жанрово-стильових засад оркестрової музики та формуванні репертуару, а також іменами видатних капелмейстерів, концертмейстерів і виконавців.

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 століття. Протягом XVII – першої половини XVIII століть кількість капел значно збільшилася, розширилися їхні функції та призначення. Розвиток оркестрового виконавства у другій половині XVIII століття позначився відмовою від барокових інструментальних складів і пошуком нових виконавських технологій оркестрової гри, що вивело німецький оркестр на якісно новий рівень та підготувало яскравий спалах оркестрових жанрів у творчості віденських класиків.

Незважаючи на значний внесок у формування класичного оркестру і безпосередній вплив на становлення багатьох європейських національних шкіл оркестрового виконавства, німецька оркестрова культура XVIII століття досі не одержала належної об'єктивної оцінки в наукових працях і потребує цілісного та комплексного дослідження. Найвідомішими творами цього періоду є оркестрові опуси Й. С. Баха, які відносяться до музичного бароко і відображають барокову специфіку оркестрового мислення, що виявляється в складах бахівського оркестру. Однак, у рейтингах німецьких музикантів передкласичного періоду ім'я композитора знаходилося не на перших щаблях, його випереджали Г. Ф. Телеман, Й. Й. Кванц, Й. А. Хассе, К. Г. Граун та інші музиканти-капелмейстери, чий досягнення у порівнянні з масштабною спадщиною лейпцизького кантора 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 інструментальної музики німецьких композиторів докласичного періоду й актуалізувало проблематику дисертації.

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.).

Об'єкт дослідження – оркестрове мистецтво XVIII століття.

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

Мета дослідження полягає у виявленні основних тенденцій розвитку оркестрового мистецтва XVIII століття та осмисленні феномену німецького оркестрового виконавства пізнього бароко і 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 кожному 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, музичні лексикони, історико-біографічні довідники, енциклопедичні словники Й. Маттезона, Й. Й. Кванца, Ф. В. Марпурга, Й. Г. Вальтера, Е. Л. Гербера, Р. Айтнера, А. Кохута, К. А. Грензера та М. Фюрстенау.

Теоретичну основу дослідження становлять фундаментальні роботи з історії симфонічного оркестру вітчизняних та зарубіжних дослідників: І. Барсової, Г. Благодатова, С. Бородавкіна, Е. Бюкена, А. Веприка, А. Карса, Ю. Крейна,

У. Пістона, Д. Рогаль-Левицького, Ю. Фортунатова, П. Е. Беккер (P. E. Bekker), Е. Дж. Гансон (E. J. Gunson), К. А. Грензера (C. A. Grenser), А. Дьорфеля (A. Dörffel), Х. Й. Ньосельта (H. J. Nösselt), А. Зоравської-Вітковської (A. Żórawska-Witkowska), Й. Й. Кванца, М.А. Олескієвіч (M. A. Oleskiewicz), Б. Пелькер (B. Pelker), Р. Вюрца (R. Würtz), Й. Кройца (J. Kreutz), Л. Фіншера (L. Finscher), К. Хенцеля (C. Henzel).

Другу групу представляють праці з історії і теорії диригентсько-виконавського мистецтва В. А. Альтшулера, М. М. Багриновського, Г. О. Вуда, Л.М. Гінзбурга, Б. Ф. Смирнова, Г. Л. Єржемського, Е. Кана, Г. Г. Макаренка, Б. Е. Хайкіна, Ф. С. Гасснера (F. S. Gassner).

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-творчих 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).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження, визначається об'єкт, предмет, матеріали та методи дослідження, зазначаються зв'язок з науковими програмами, вказуються наукова новизна, теоретична й практична цінність отриманих результатів та їх апробація.

Розділ 1. «НІМЕЦЬКЕ ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІОГРАФІЯ І СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕНЬ» містить огляд літератури, присвяченої історії, теорії і практиці оркестрового виконавства. Зазначається, що в дослідженні німецького оркестру пізньобарокової доби та раннього класицизму важливе значення надається наявним науковим публікаціям, у яких тією чи іншою мірою розкривається проблематика дисертації. Поряд із ними використовуються історичні джерела знань, що становлять основу історіографічного підходу до вивчення проблеми і якнайкраще відображають сутність процесу пошуку та аналізу інформації.

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

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

Вказується, що окремі відомості про стан німецького оркестрового виконавства докласичного періоду надають музично-історичні трактати першої половини XVIII століття. Серед них певне місце займають фундаментальні праці Й. Маттезона «Знову відкритий оркестр», «Захищений оркестр», «Досліджений оркестр», в назвах яких постійно фігурує слово «оркестр». Однак ознайомлення з трактатами німецького музиканта-теоретика показує, що оркестру автор 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 в «Знову відкритому оркестрі» разом з музично-теоретичними главами можна знайти достатньо розгорнуту

характеристику музичних інструментів, які використовувались в тогочасному оркестрі, та більш широке трактування поняття «оркестр», котре до середини XVIII століття сприймалось в античному розумінні.

Найбільш повно розкриває структуру оркестру середини XVIII століття, специфіку виконавства, роль капелмейстера та інші сторони оркестрового мистецтва німецький флейтист, композитор і педагог Й. Й. Кванц в ґрунтовному посібнику «Досвід настанов з гри на поперечній флейті». На відміну від Й. Маттезона, він більш детально висвітлює питання практичної роботи капелмейстера з оркестром, розглядає особливості оркестрового виконавства представників всіх інструментальних груп і, як музикант-мультиінструменталіст, дає поради щодо технології гри на більшості інструментів оркестру.

Також в дисертації здійснюється аналіз джерел нарративної історіографії XVIII-XIX ст. (Й. Г. Вальтер, Е.Л. Гербер, Р. Айтнер, А. Кохут, К.А. Грензер, М. Фюрстенау), робіт сучасних вітчизняних і зарубіжних дослідників. На основі їх розгляду зроблений висновок про недостатню дослідженість німецького оркестрового мистецтва в сучасному музикознавстві.

Розділ 2 «НІМЕЦЬКІ ОРКЕСТРОВІ КАПЕЛИ 1700-1780-х років (САКСОНІЯ – ПРУССІЯ – ПФАЛЬЦ)» присвячений аналізу оркестрового виконавства чотирьох ключових музично-культурних центрів – Дрездена, Берліна, Мангейма і Ляйпцига.

Наголошується, що процес формування і розвитку німецької оркестрової культури 1700-1780-х років, на відміну від інших європейських країн, був обумовлений характерними особливостями державного і соціально-економічного устрою, котрий панував на німецькомовних землях. Визначальною серед них стала відсутність у XVII-XVIII століттях єдиної цілісної унітарної держави.

У *підрозділі 2.1. «Оркестрове мистецтво Дрездена – традиції і новаторство»* висвітлюються історичні етапи розвитку Дрезденської придворної капели.

На початку XVIII століття в культурному просторі Європи столиця Саксонії отримує новий потужний імпульс для свого розвитку після вступу на престол Августа II. Він виступає головним генератором і натхненником ідей реформування культурно-мистецького життя Дрездена.

Підкреслюється, що важливі зміни в організаційному і творчому плані в придворній капелі Августа II наступають після запрошення концертмейстером у 1709 році відомого фламандського скрипаля і композитора Ж.-Б. Волюм'є. Вихований на традиціях французької скрипкової і композиторської шкіл, він залишався палким прихильником французької манери виконання і намагався пропагувати свої погляди та переконання серед музикантів, з якими грав в оркестрі.

Волюм'є, залишаючись послідовником великого французького реформатора Ж.-Б. Люллі, прагне 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.

На протязі 1717–1722 років 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. Наявність в одному колективі таких яскравих 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 й іноді приводила до відкритого протистояння.

Важливою подією в розвитку музичного мистецтва Саксонії, котра згодом суттєво вплинула на «італізацію» смаків придворної еліти, стало відкриття в 1719 році придворного оперного театру, одного з найбільших в Європі. Свого розквіту театр досяг після появи у Дрездені відомого німецького композитора Й. А. Хассе та його дружини, прекрасної італійської оперної співачки Фаустини Бордоні, запрошених до саксонського двору в 1731 році.

Оркестр придворної капели Саксонії не випадково набув європейської слави та визнання в першій половині XVIII ст. Розвиваючись під патронатом Августа II та його спадкоємця Августа III, укомплектований кращими італійськими, французькими та німецькими музикантами і керований талановитими капельмейстерами, колектив стає творчою лабораторією формування нового виконавського стилю. Збагатившись кращими досягненнями італійської та французької інструментальних шкіл і продовжуючи традиції німецької оркестрової культури, Дрезденська придворна капела відкрила шлях до створення нових загальноєвропейських стандартів оркестрового виконавства.

Підрозділ 2.2. «Оркестрова культура Берліна часів правління Фрідріха II» присвячено питанням розвитку оркестрового мистецтва в Прусському дворі.

Музичне життя столиці Пруссії Берліна у другій третині XVIII століття вирізнялось високим рівнем оркестрової культури. Важлива роль у цьому належить королю Фрідріху II (Великому), який проявляв надзвичайну схильність до інструментальної гри. На відміну від саксонських монархів – музичних аматорів, Фрідріх II вважався достатньо професійним музикантом-флейтистом і опікувався станом музичної культури не лише для проведення придворних церемоній і розваг членів королівської родини, а й для задоволення власних музично-виконавських потреб.

Ще до коронації у 1740 році, молодий принц таємно від свого батька короля Фрідріха I організував першу інструментальну капелу, запросивши відомих дрезденських музикантів Й. Й. Кванца, братів К. Г. та Й. Г. Граунів, братів Ф. і Й. Г. Бендів, Г. Кцарта та ін., в якій зайняв місце флейтиста. За кількістю інструменталістів це був камерний колектив, подібний до Польської капели Августа II.

Після вступу на престол Фрідріх II приймає рішення побудувати оперний театр. 7 грудня 1742 року величний, але ще не добудований театр Королівської опери було відкрито постановкою опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра». Для Берліна це була перша оперна вистава після більш ніж тридцятирічної перерви. Репертуар театру складали улюблені пруським монархом опери-*seria*, які німецькі придворні композитори писали в італійському стилі.

Оркестр придворної опери був сформований на зразок дрезденського оперного оркестру Й. А. Хассе. Загальна кількість музикантів наближалась до п'ятдесяти, крім композиторів, солістів і оркестрантів, у королівському театрі була балетна трупа і великий хор. Аналіз партитур оперних творів засвідчує, що оркестр Королівської опери в Берліні за часів Фрідріха II мав фіксований склад інструментів, оркестрові партії відрізнялися тематичною самостійністю, складністю та виразністю, що вимагало від виконавців досить високої техніки гри.

У підсумку наголошується, що оркестрове мистецтво Берліна у творчому і організаційно-структурному відношенні виявилось взаємопов'язаним з Дрезденом. Захопленість монарших родин музикою і щедре фінансування придворних капел дозволили музикантам відмовитись від мультиінструментальної практики та перейти на вузьку спеціалізацію. Таким чином було досягнуто значного зростання рівня індивідуальної майстерності і суттєвого підвищення якості оркестрового виконавства.

У **підрозділі 2.3. «Оркестрові традиції Ляйпцига»** розкриваються основні тенденції розвитку оркестрової культури міста.

Зазначається, що окреме місце в історії німецького оркестру першої половини і третьої чверті XVIII століття займають вільні німецькі міста, які, на відміну від Дрездена та Берліна, не були резиденціями монархів, а керувалися магістратом. Важлива роль у розвитку музичної культури Ляйпцига належить *Collegium musicum*, витоки якого сягають середини XVII століття і нерозривно пов'язані з діяльністю університету. Яскравою сторінкою в його історії представляється період, коли товариство очолював Г. Телеман. Досягненням композитора стало збільшення кількісного складу *Telemann Collegium* до сорока виконавців, що давало можливість щотижня проводити повноцінні концерти в численних міських кафе.

Протягом першої половини XVIII століття особливу роль у музичному житті Ляйпцига відігравала духовна музика. У ляйпцизький період творчості Й. С. Бахом були написані п'ять річних циклів духовних кантат і значна кількість світських. Композитор створював кантати, орієнтуючись на технічний рівень своїх оркестрантів – учнів *Thomasschule*. Тому нерідко під час повторного виконання творів, при відсутності колишніх оркестрантів, автор був змушений переробляти сольні інструментальні партії, щоб пристосувати їх до виконавських можливостей наявних музикантів.

Зазначається, що музичне життя Ляйпцига суттєво поживляється після організації «Великих концертів», які стали витоками Гевандхауза. Професійний рівень і соціальний стан виконавців початкового складу оркестру були досить строкатими. До нього входили представники різних верств – дворяни, прості мешканці, студенти та муніципальні музиканти, які відрізнялися різним рівнем майстерності гри на інструментах.

У висновках до розділу стверджується, що оркестрова культура Ляйпцига, на відміну від монарших резиденцій, формувалась на глибоких традиціях аматорського інструментального виконавства, демократичних принципах місцевого самоврядування і високій громадській самосвідомості городян.

Визначальне місце в музичному мистецтві Ляйпцига належало Й.С. Баху, який, реалізуючи свій творчий потенціал, при обмежених фінансових і виконавських ресурсах муніципалітету зумів не тільки зберегти, але й підняти оркестрове виконавство на новий рівень.

У *підрозділі 2.4. «Інструментальна капела Мангейма»* основна увага зосереджена на питаннях становлення і розвитку оркестрової культури пфальцьського курфюрства.

Зазначається, що 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, зразком для якого був Версальський королівський двір. Уже на початку 1720-х років формується інтернаціональний склад оркестру, основу котрого склали богемські та сілезькі інструменталісти. Наявність представників різних виконавських шкіл стала характерною ознакою комплектації колективу, яка зберігалась на протязі всього періоду його існування в Мангеймі.

Хронологічно історичні етапи розвитку мангеймського оркестру умовно розділяються на два періоди (1720-1746 і 1747-1778). Докорінні зміни в житті пфальцьської столиці починаються після смерті Карла Філіпа (1742) і сходження на престол Карла Теодора. Активність Я. Стамиця, призначеного в 1745 році концертмейстером, дозволила збалансувати оркестрові групи інструментів за рахунок збільшення скрипок, альтів і віолончелей та використання парного складу духових – флейт, гобоїв, фаготів і валторн.

Запрошення Я. Стамиця, а пізніше композитора Ф. К. Ріхтера, флейтиста Й. Б. Вендлінга, гобоїста О. Лебрена та інших виконавців не тільки стало початком формування відомої мангеймської композиторської школи, але й сприяло створенню інструментальних виконавських шкіл – скрипкової, флейтової, гобойної та інших. Досягненням музикантів Мангейму слід вважати вмілу організацію власної системи підготовки інструменталістів, сформованої в надрах оркестру.

Особлива роль у становленні виконавського стилю мангеймського оркестру належить Я. Стамицю. У пошуках збалансованості звучання він вдається до розширення струнно-смичкової групи, стабілізації парного складу духових інструментів. Новаторство Я. Стамиця також виявилось у використанні динамічних ефектів крещендо і димінуендо, у виконанні котрих колектив відзначався особливими тонкощами.

Після смерті Я. Стамиця в 1757 році в мангеймському оркестрі починається нова епоха. Призначення Й. К. Каннабіха на посаду концертмейстера вимагало від нього надзвичайної відповідальності у справі не тільки збереження здобутків наставника, але й продовження пошуку нових перспективних напрямків розвитку оркестру.

Переломним етапом в історії колективу став вересень 1778 року, коли значна частина музикантів Пфальца разом з адміністративними службами курфюрства та придворною знаттю переїжджає в Мюнхен і об'єднується з тамтешнім оркестром.

Оцінюючи досягнення мангеймського оркестру в історії німецького оркестрового мистецтва, насамперед необхідно відзначити його здобутки у формуванні нових стандартів оркестрового виконавства, котрі дозволили пфальцьким музикантам не тільки достойно конкурувати з авторитетними європейськими колективами, але й вийти в їх лідери. Створення на основі високого професіоналізму виконавців-композиторів самобутнього «мангеймського стилю» виконання і композиції відкрило нові горизонти для розвитку оркестрового мистецтва.

У висновках до розділу зазначається, що німецька оркестрова культура першої половини XVIII століття залишилася вірною традиціям оркестрового письма, сформованим унаслідок еволюції світської інструментальної музики, опери і стилістично оновлених духовних жанрів епохи бароко. Водночас, формування нових естетичних ідеалів і музичних смаків вимагало змін усталених способів оркестрової гри, пошуків звукового балансу між групами інструментів оркестру, вдосконалення виконавської техніки музикантів і принципів диригування. Підкреслюється, що фактичними здобутками, які вплинули на перехід до нової класичної жанрової системи музичного мистецтва в цілому і на розвиток оркестрового виконавства зокрема, стали творчі досягнення мангеймської інструментальної капели під керівництвом Я. Стамиця та Й. К. Каннабіха.

Розділ 3 «НІМЕЦЬКИЙ ОРКЕСТР ЯК ВИКОНАВСЬКА ОДИНИЦЯ» включає три підрозділи, в яких розглядаються питання типології німецьких оркестрів, аналізуються їхні склади, інструментарій та особливості диригування.

У *підрозділі 3.1. «Типи оркестрових капел»* здійснюється класифікація оркестрів Дрездена, Берліна, Ляйпцига і Мангейма.

Відзначається, що кількісний склад виконавців в оркестрових капелах безпосередньо впливав на утворення звукового балансу між партіями, на розподіл функцій інструментів оркестру, визначав динамічні можливості оркестрової гри.

Пропонується типізація оркестрових капел за показниками кількісного складу інструменталістів, жанровою специфікою репертуару та стильовою особливістю виконавської манери.

Наголошується, що оркестрові капели ляйпцизької школи святого Фоми і Дрезденської придворної опери, незважаючи на співіснування в одному часовому просторі, за основними показниками – репертуаром і музичним стилем творів, складом і функціями оркестру, інструментарієм та виконавською манерою, належали до різних художніх епох – барокової (Ляйпциг) і ранньокласичної (Дрезден). Багато в чому також 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 і більш відкритого до новацій Карла Теодора.

На основі аналізу партитур творів, написаних для Дрезденської придворної капели, робиться висновок, що на їхній стилістиці позначився вплив і французької, і італійської манер, в результаті чого сформувався мішаний виконавський стиль, в якому поєдналися італійська віртуозність і французька

тембральна насиченість, було винайдене нове співвідношення між групами інструментів, зокрема – через посилення ролі дерев'яних духових.

У *підрозділі 3.2. «Склади оркестрів Й. А. Хассе (Дрезден) та Й. С. Баха (Ляйпциг)»* розкривається структура оркестрів Й. А. Хассе та Й. С. Баха і визначаються відмінності між ними.

Відзначається, що 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 протягом другої чверті та середини XVIII століття.

Стверджується, що у королівських капелах існувала тенденція до стабілізації інструментальних складів, в чому переконує вивчення партитур оперних творів, які ставилися на сцені Дрезденської опери. За часів капельмейстерства Й. А. Хассе (1733–1763) спостерігається орієнтація придворної капели на ранньокласичний стиль; в оркестровій фактурі опер відчувається прагнення до ущільнення інструментальних голосів за рахунок дублювання партій.

В цей же час у Саксонії існували оркестри іншого типу, які були спрямовані на більш демократичне міське музикування і продовження існуючих традицій. Типовим зразком барокового оркестру за мобільністю складу та репертуару, що спеціально створювався з урахуванням наявних виконавських сил, а іноді – під конкретних виконавців, був оркестр Й. С. Баха. Його ляйпцизький колектив характеризувався розмаїттям музичних інструментів та нестабільністю інструментальних складів, серед яких лише зрідка траплялися повторення. Комбінації інструментів були найрізноманітнішими, стабільною групою оркестру залишався тільки струнний квартет.

У кантатах Й. С. Баха святково-урочистого змісту широко і різноманітно застосовуються духові інструменти мідної групи – труби (практично завжди разом із литаврами) і тромбони, кількість яких, як у випадку з дерев'яними духовими, також не була постійною.

У висновку зазначається, що розвиток німецької оркестрової культури другої чверті і середини XVIII століття був позначений співіснуванням кількох різноспрямованих тенденцій, які відображали широку палітру художніх смаків, вірність традиціям і відкритість іностильовим впливам. Стильовий «плюралізм» німецької оркестрової культури цього часу став запорукою подальшої еволюції колективного інструментального виконавства і створив підґрунтя для появи класичного оркестру.

У *підрозділі 3.3. «Інструменти оркестру і принципи диригування»* розглядаються інструментарій та особливості керування оркестром.

Вказується, що протягом першої половини XVIII століття у зв'язку з інтенсивним розвитком колективної оркестрової гри, суттєвим зростанням рівня інструментального виконавства, перед виконавцями постала необхідність розширення технічних можливостей музичних інструментів, яка вирішувалася шляхом вдосконалення застарілих конструкцій та покращення технології

звуквидобування. Ці процеси торкнулися практично всіх інструментів оркестру, але у більшій мірі духових, ніж струнних.

Зазначається, що у струнній групі німецького оркестру здійснюється поступовий перехід від застосування ранньобарокових інструментів сімейства віол до більш досконаліх за конструкцією і технічними параметрами скрипкових. У XVIII столітті в Німеччині застосовувалися як італійські, так і південно-німецькі скрипки. Незважаючи на певні відмінності у конструкції, в цілому вони не зазнали радикальних змін відносно техніки видобування звуку. Технічні знахідки італійських скрипкових віртуозів були майстерно перенесені в німецьку оркестрову культуру, а скрипка, як і все сімейство струнно-смичкових, відігравала в оркестрі провідну роль.

Інструменти групи дерев'яних духових мали недосконалу клапанну механіку. З метою коригування чистоти інтонації і видобування хроматичних звуків виконавці користувалися «виделковою» аплікатурою.

Мідні духові в німецькому оркестрі були представлені трубами, валторнами і тромбонами. Крім тромбона, усі ці інструменти були натуральними. На них можна було видобути лише тони натурального звукоряду, що обмежувало можливість їх повноцінного використання.

Ляйпцизький оркестр Й. С. Баха вражає за кількістю різновидів інструментів мідної групи. Деякі з них трактувалися як мелодичні, задля чого застосовувалася гра на натуральній трубі у високому регістрі (ця виконавська техніка одержала назву стилю *clarino*).

Вказується, що в німецьких оперних оркестрах набуває поширення так зване *подвійне диригування*. Сутність його полягала в тому, що оркестром керували два музиканта – капелмейстер і концертмейстер. Спільне управління процесом оркестрової гри диригентом-клавесиністом і концертмейстером-скрипалем вимагало чіткого розподілу творчих обов'язків між ними.

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, на той час не існувало).

У висновках стверджується, що нові тенденції оркестрового виконавства в музичній культурі досліджуваного часу сприяли сприйняттю оркестру як цілісного організму, із властивою для тогочасного музикування виконавською специфікою, котра включала цілу низку нововведень, які суттєво вплинули на переусвідомлення значення провідних оркестрових капел і зміну статусу їхніх музикантів.

В Розділі 4 «СТИЛЬ НІМЕЦЬКИХ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР ДОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ» розкривається процес розвитку оркестрових жанрів німецької інструментальної і оперної музики на основі аналізу окремих творів Й. Г. Пізенделя, Й. Й. Кванца, К. Стамиця, К. Г. Грауна та ін.

Підрозділ 4.1. «Еволюція оркестрового письма в концертному жанрі» присвячений розвитку оркестрових жанрів інструментальної музики.

Відзначається, що протягом першої половини і третьої чверті XVIII століття в жанровій системі інструментальної музики у зв'язку з інтенсивним розвитком сольного виконавства та зростанням ролі індивідуальної майстерності музикантів-інструменталістів проходять процеси формування нових жанрів,

На початку XVIII століття жанр *concerto grosso*, виникнення якого пов'язане з італійською музичною культурою, поширився на німецьких землях і здобув неабияку популярність у придворній музиці, що сприяло розвитку колективної гри та сольного виконавства. Він став надзвичайно популярним в оркестровій культурі Дрездена і Берліна, де працювали видатні віртуози – Ж.-Б. Волюм'є, Й. Г. Пізендель, П.-Г. Бюфарден, Й. Й. Кванц, Ф. Е. Бах та ін.

Реформатором концертного жанру на шляху його еволюції від *concerto grosso* до *сольного інструментального концерту* справедливо вважається Й. Й. Кванц. В його творах суттєво змінилося трактування партії соліста та оркестрових голосів, у співвідношенні яких з'явилися риси майбутнього класичного концерту.

Новації оркестрових складів у мангеймському оркестрі викликали до життя появу жанру *концертної симфонії* з партіями солістів та концертуючими оркестровими голосами, в якій концертний принцип поширювався не лише на солістів, а й на оркестр, що надавало можливість кожному учаснику капели виявити якості віртуоза.

У підсумку вказується, що концертна симфонія, яка стала завершальним кроком еволюції інструментального концерту, в європейській оркестровій музиці передкласичного періоду відбулася як самостійний жанр завдяки композиторам мангеймської школи і музикантам мангеймського оркестру, котрі підготували ґрунт для формування жанрово-стильової системи музичного класицизму і появи класичного оркестру.

У **підрозділі 4.2. «Специфіка оперних оркестрів»** на основі аналізу рукописів інструментальних партій і партитур К. Г. Грауна простежуються характерні особливості німецьких оперних оркестрів.

Дослідження оперних партитур свідчить, що різний жанровий тип виконуваного матеріалу визначав специфіку використання інструментів оркестру. Вказується, що в увертюрах завжди застосовувався повний склад оркестру, з опорою на чотириголосся. Для утворення внутрішніх контрастів окремі інструменти епізодично формували концертуючі групи і зіставлялися зі звучанням повного оркестрового *tutti*.

Зазначається, що на відміну від арій, в яких використовується різноманітний за складом інструментів та кількістю голосів оркестровий супровід, речитативи супроводжуються лише партією *basso continuo*. За традицією, в речитативах бере участь тільки клавесин, який виконує гармонічний супровід у певній фактурі, яка не завжди виписана в партії, тому її обирає та імпровізує капелмейстер, а сама лінія басового голосу не одержує мелодичного розвитку

Ознайомлення з партитурами показало, що на відміну від оркестрової музики XVII століття, яка далеко не завжди створювалася для конкретних музичних інструментів, німецький оперний оркестр середини XVIII століття вже мав фіксований склад інструментарію. Оркестрові партії відрізнялися тематичною

самостійністю, складністю та виразністю, що вимагало від виконавців досить високої техніки гри.

У підсумках вказується, що німецький оперний оркестр знаходився в повній залежності від панівного положення жанру італійської опери-*seria*, та у порівнянні з активною еволюцією інструментальних складів в творах концертних жанрів, зазнав мінімум змін. Цьому певною мірою сприяв консерватизм німецьких монархів, під патронатом яких перебували оперні театри.

У **Висновках** підводяться підсумки дисертаційного дослідження, позначаються його перспективи. Стверджується, що вивчення німецької оркестрової культури пізнього бароко і раннього класицизму довело її важливе значення у становленні та еволюції європейського оркестрового виконавства XVIII століття. 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 державно-адміністративний устрій тогочасної Німеччини.

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 протилежні тенденції: до типізації інструментарію (придворні капели) і до його урізноманітнення.

Визначальним фактором росту майстерності оркестрового виконавства придворних капел Саксонії, Пруссії та Пфальцу став перехід від штадтпфейферської мультиінструментальної практики оркестрантів на вузьку спеціалізацію, а також запрошення до колективів інструменталістів-віртуозів. Такий принцип формування оркестру дозволив суттєво підвищити рівень оркестрової гри музикантів.

Іншим важливим чинником професіоналізації німецьких оркестрів слід вважати розвиток системи керування інструментальним колективом і оперними співаками. Використання системи подвійного диригування (Дрезден, Берлін) сприяло покращенню рівня колективного музикування. Тісна співдружність капельмейстера і концертмейстера, близькість їх музично-естетичних уподобань відкривали шлях не тільки до пошуку більш досконалої системи керування оркестровим і оперним колективом, але й, в окремих випадках, ставали основою формування нових стильових напрямів в оркестровому виконавстві.

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. Серед них виділяється концертний жанр, котрий існував у кількох модифікаціях, що відобразило поетапність переходу від барокового до ранньокласичного стилю, а також був широко представлений у репертуарі німецьких інструментальних капел середини XVIII століття.

Вивчення інструментальних творів, написаних у типовому для бароко концертуючому стилі, довело, що в оркестрових партитурах одержали відображення тенденції поступового визрівання ранньокласичних ознак в надрах барокової естетики, що виявилось у сукупності рис формотворення та манери оркестрового письма.

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, народжені з вокальної музики, з розвитком оркестрового виконавства збагатилися новими якостями.

Підводячи підсумки проведеному дослідженню, зазначимо, що німецька оркестрова культура докласичного періоду займає особливу нішу в розвитку західноєвропейської музики XVIII століття. Їй були властиві підйоми і спади, яскраві сплески і часи занепаду; її долю вирішувала не лише професійна майстерність музикантів, багато залежало від державно-адміністративного устрою та його впливу на організацію і стан концертного життя; важливе, іноді фатальне значення мали історичні події, монарша воля та ін. Високий рівень професійного виконавства, яким відзначалася оркестрова культура XVIII століття, став своєрідною ознакою стилю німецьких оркестрів і надалі.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. 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.
2. Горбаль В. Оркестровая культура Саксонии первой половины XVIII века / Вадим 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 доступу: http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list_artic_ru.php?b_sec=muz&issue=2013-12
3. 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.
4. 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.
5. Горбаль В. Оркестрові капели Дрезденської та Берлінської опер у першій половині XVIII століття / В. Горбаль // 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.

АНОТАЦІЇ

Горбаль В. Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2015.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню історії німецького оркестрового мистецтва XVIII століття. Розкриваються основні етапи розвитку оркестрової культури ключових музичних центрів – Дрездена, Берліна, Мангейма і Ляйпцига. Здійснюється компаративний аналіз придворних капел і оркестрів Саксонії, Пруссії та Пфальца; розробляється їх типологія за показниками кількісного складу інструменталістів, жанрової специфіки репертуару та стильових особливостей виконавської манери.

На основі вивчення рукописів партитур, архівних документів та іконографічних матеріалів визначається структура інструментальних складів різнотипних оркестрів, здійснюється персоніфікація виконавців та характеризуються їх творчі здобутки в площині оркестрового мистецтва.

Висвітлюється роль Й. С. Баха та видатних капельмейстерів (Й. А. Хассе, К. Г. Граун) і концертмейстерів (Ж.-Б. Волюм'є, Й. Г. Пізендель, Я. Стамиць, Й. К. Каннабіх) в розвитку німецького оркестрового мистецтва. Розкриваються основні аспекти теорії і практики колективного музикування, сформульовані Й. Й. Кванцем в трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті».

Здійснюється аналіз оперних, кантатно-ораторіальних, симфонічних творів та інструментальних концертів Й. С. Баха, Й. А. Хассе, А. Лотті, Й. Г. Пізенделя, Й. Й. Кванца, К. Стамиця та інших композиторів. Показані еволюційні процеси жанрової системи німецької оркестрової музики, котрі пов'язані з інтенсивним розвитком сольного виконавства та зростанням ролі індивідуальної майстерності музикантів-інструменталістів.

Ключові слова: оркестр, придворні капели, диригування, капельмейстер, концертмейстер, виконавці-оркестранти, жанри оркестрової музики, опера, інструментальний концерт, бароко, ранній класицизм.

Горбаль В. Я. Немецкий оркестр эпохи барокко и раннего классицизма – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2015.

Диссертация посвящена комплексному исследованию истории немецкого оркестрового искусства XVIII века. Раскрываются основные этапы развития оркестровой культуры ключевых музыкальных центров – Дрездена, Берлина, Мангейма и Лейпцига. Осуществляется компаративный анализ придворных капелл и оркестров Саксонии, Пруссии и Пфальца; разрабатывается их типология

по количественным показателям состава инструменталистов, жанровой специфике репертуара и стилевым особенностям исполнительской манеры.

На основе изучения рукописей партитур, архивных документов и иконографических материалов определяется структура инструментальных составов разнотипных оркестров, осуществляется персонификация исполнителей и характеризуются их творческие достижения в плоскости оркестрового искусства.

Освещается роль И. С. Баха, выдающихся капельмейстеров (И. А. Хассе, К. Г. Граун) и концертмейстеров (Ж.-Б. Волюмье, И. Г. Пизендель, Я. Стамиц, И. К. Каннабих) в развитии немецкого оркестрового искусства. Раскрываются основные аспекты теории и практики коллективного музицирования, сформулированные И.И. Кванцем в трактате «Опыт установок по игре на поперечной флейте», выявляется значимость его достижений в формировании жанра инструментального концерта.

Рассматриваются основные аспекты культурной политики Августа II, Августа III, Фридриха II, Карла Филиппа и Карла Теодора, их музыкально-эстетические предпочтения и влияние на процессы формирования оркестрового исполнительства в отдельных немецких княжествах.

Показаны основные этапы развития Дрезденской придворной капеллы во времена правления Августа II и Августа III, а также весомый вклад Ж.-Б. Волюмье, И. Г. Пизенделя и И. А. Хассе в становление нового исполнительского стиля.

Характеризуется оркестровое исполнительство Лейпцига в контексте развития основных направлений духовной и светской музыки. Обозначается роль Г. Телемана, И. С. Баха и И. А. Хиллера в организации концертной жизни города. Анализируются инструментальные составы оркестра Баха и «Больших концертов», профессиональный уровень исполнителей, особенности финансовой поддержки музыкантов. Раскрывается значимость *Collegium musicum* в организации концертов инструментальной музыки.

Творческая деятельность мангеймского оркестра освещается в контексте реформ Я. Стамица, которые были связаны с расширением инструментальных групп оркестра и созданием эффективной системы подготовки оркестровых музыкантов. Выделяются два периода истории развития оркестра (1720-1746, 1747-1778) и раскрываются основные тенденции формирования исполнительского стиля.

Рассматриваются истоки формирования профессии дирижера, принципы управления оркестром, функциональные обязанности капельмейстера и концертмейстера в репетиционной работе; характерные особенности оркестрового и сольного исполнительства, отличительные черты оркестранта-рипиениста от исполнителя-солиста и камерного музыканта.

Осуществляется анализ оперных, кантатно-ораториальных, симфонических произведений и инструментальных концертов И. С. Баха, И. А. Хассе, А. Лотти, И. Г. Пизенделя, И. И. Кванца, К. Стамица и других композиторов. Показаны эволюционные процессы жанровой системы немецкой оркестровой музыки, которые были связаны с интенсивным развитием сольного исполнительства и

возрастанием роли индивидуального мастерства музыкантов-инструменталистов. Результатом этого процесса стало обновление существующих и формирование новых жанров, в которых оркестранты могли ярко проявить свои исполнительские возможности. Среди них выделены concerto grosso, сольный инструментальный концерт и концертная симфония, отражающие поэтапность перехода от барочного к раннеклассическому стилю.

Ключевые слова: оркестр, придворные капеллы, дирижирование, капельмейстер, концертмейстер, исполнители-оркестранты, жанры оркестровой музыки, опера, инструментальный концерт, барокко, ранний классицизм.

Horbal V.Y. German Orchestra of the Baroque and early classicism periods.

– Manuscript.

Dissertation for a degree of a candidate of art history by specialty 17.00.03 – Musical Art. – Kharkiv National University of Arts named after Kotlyarevsky. – Kharkiv, 2015.

The thesis is devoted to complex research of the history of German orchestral art of XVIII century. The main stages of development of orchestral music of the key cultural centres – Dresden, Berlin, Leipzig and Mannheim are described. Comparative analysis of the court orchestras and orchestras of Saxony, Prussia and Pfalz is applied; their typology is developed using such indicators as the quantity of instrumentalists, genre specificity of the repertoire and stylistic features of the performance style.

Based on the manuscripts of scores, archival documents and iconographic materials the structure of instrumentation of different types of orchestras is defined, personification of artists is done and their creative achievements in the of plane orchestral art are characterized.

The paper reveals the role of Bach and outstanding chapelmasters (J.A. Hasse, K.H. Graun) as well as concertmasters (J.-B. Volumier, J.G. Pisendel, J. Stamitz, J.Ch. Cannabich) in the development of German orchestral art. The basic aspects of the theory and practice of collective music-making, articulated by J.J. Quantz in his treatise "On Playing the Flute" are detailed.

The main aspects of the cultural policy of Augustus II, Augustus III, Frederick II, Karl Philip and Carl Theodor, their musical and aesthetic tastes as well as their impact on the development of orchestral performance in some German principalities are reviewed.

The paper shows the main stages of the development of Dresden court orchestra during the reign of Augustus II, Augustus III and significant contribution of J.-B. Volumier, J.G. Pisendel and J.A. Hasse in the formation of a new performance style.

Artistic activities of Mannheim orchestra are highlighted in the context of J. Stamitz reforms which were connected with the expansion of orchestra instrumental groups and creation of effective system of preparing orchestral musicians.

The analysis of operas, cantatas, oratorios, symphonies and instrumental concerts of J. S. Bach, J. A. Hasse, A. Lotti, J. G. Pisendel, J. J. Quantz, K. Stamitz and other composers is done. Evolutionary processes of the genre system of German orchestral music, which are closely connected with the rapid development of solo performance and

the increasing role of individual skills of musicians-instrumentalists, are shown. This resulted in the renewal of the existing and creation of new genres in which musicians could clearly demonstrate their performance capabilities. Among them a concert genre and a symphony are distinguished; both existed in several versions, which reflected the phased transition from Baroque to the early classicism style.

Key words: orchestra, court orchestra, conducting, chapelmaster, concertmaster, orchestra instrumentalists, orchestral music genres, opera, instrumental concert, Baroque, early classicism.