



УДК 785(430)“19”
ID ORCID 0000-0002-0631-2617
DOI 10.5281/1993-6400-2020-2-57-63

Горбаль В. Я.

Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

ID ORCID 0000-0003-2983-4482

Горбаль Я. М.

Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

НІМЕЦЬКИЙ ОПЕРНИЙ ОРКЕСТР XVIII СТОЛІТТЯ: СКЛАД, ФУНКЦІЇ, ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ

Горбаль В. Я., Горбаль Я. М. Німецький оперний оркестр XVIII століття: склад, функції, історичне значення. У статті вивчається оркестр німецької опери XVIII століття, докласичного періоду. Метою є виявлення специфіки німецького оперного оркестру як складової тогочасного німецького оркестрового виконавства в його міжнаціональних зв'язках і міжкультурних контактах, визначення складу, функцій та історичного значення. Матеріалом для аналізу є опера творчість берлінського композитора і капельмейстера середини XVIII століття Карла Генріха Грауна (1704–1759). Зазначається, що інструментальні капели, які застосовувалися в оперних виставах, мали більшу кількість інструментів і децю 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

Рецензент статті: Шуміліна О. А., доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Стаття надійшла до редакції 26.03.2020

інструментальних номерів (наприклад увертюри, балетних дивертисментів тощо) та вступів до оперних арій. Різний жанровий тип виконуваного матеріалу визначав специфіку використання та розміщення інструментів оркестру — струнних (скрипки, альти, віолончелі), духових (флейти, гобої, фаготи, валторни), клавесина.

Ключові слова: оркестр, німецька опера XVIII століття, оперна творчість К. Г. Грауна, опера «Монтесума», оркестровий склад.

Горбаль В. Я., Горбаль Я. М. Німецький оперний оркестр XVIII століття: склад, функції, історичне значення. В статті вивчається оркестр німецької опери XVIII століття, докласичного періоду. Целью является выявление специфики немецкого оперного оркестра как составляющей немецкого оркестрового исполнительства того времени в его межнациональных связях и межкультурных контактах, определение функций и исторического значения. Материалом для анализа стало оперное творчество берлинского композитора и капельмейстера середины XVIII столетия Карла Генриха Грауна (1704–1759). Отмечается, что инструментальные капеллы, которые применялись в оперных спектаклях, имели большее количество инструментов и несколько иные функции, чем камерные оркестры. Основная задача состояла в сопровождении оперных арий и других сольных, ансамблевых и хоровых номеров, звучавших на сцене. Также оркестр участвовал в исполнении сузубо инструментальных номеров (например, увертюры, балетных дивертисментов и т. д.) и вступлений к оперным ариям. Разный жанровый тип исполняемого материала определял специфику использования и расположение инструментов оркестра — струнных (скрипки, альты, виолончели), духовых (флейты, гобои, фаготы, валторны), клавесина.

Ключевые слова: оркестр, немецкая опера XVIII столетия, оперное творчество К. Г. Грауна, опера «Монтесума», состав оркестра.

Horbal V., Horbal Ya. German opera orchestra of the eighteenth century: composition, functions, historical significance. The article studies the orchestra of German opera of the 18th century, the pre-classical period. The aim is to identify the specifics of the German opera orchestra as a component of the German orchestral performance of that time in its interethnic relations and intercultural contacts, to determine the functions and historical significance. The material for analysis was the opera of the Berlin composer and bandmaster of the mid-18th century Karl Heinrich Graun (1704–1759). It is noted that instrumental chapels, which were used in opera performances, had a greater number of instruments and somewhat different functions than chamber orchestras. The main task was to accompany the opera arias and other solo, ensemble and choral performances that sounded on the stages. The orchestra also participated in performing purely instrumental numbers (for example, overtures, ballet divertissements, etc.) and introductions to opera arias. The different genre type of the performing material determined the specifics of the using and location of the instruments of the orchestra — strings (violins, violas, cello), winds (flutes, oboe, bassoon, horn), harpsichord.

In overtures and ballet divertissements a full orchestra is always used, which is based on a two-part texture, where, according to the Italian tradition, the upper part was entrusted to first violins and oboes (flutes), the second part was entrusted to second violins and second oboes (flutes), the third part was entrusted to violas and French horns, and the lower part was entrusted to basso continuo instruments (cellos, double basses, bassoons, harpsichords), and three trumpets with timpani joined them in particularly solemn moments. In order to create internal contrasts, individual instruments were occasionally combined into concert groups (for example, two oboes or two flutes) and were contrasted with the sound of a full orchestral tutti. The sound of the orchestra was diversified by contrasting different combinations of timbres – for example, melodic string instruments and woodwind instruments played either in unison or separately, in single-timbre duets with an appropriate bass instrument (violins – with cellos, oboes – with bassoons), forming dynamic contrasts, which were marked in the text with the words forte and piano. Notes about the instruments were made on the corresponding lines of a four-part score.

According to the Italian tradition, an aria has obligatory instrumental introductions and endings that correspond to its main content and express the emotional state of a hero of an opera. Therefore, the role of the orchestral introduction is extremely important, and the set tempo and overall emotional tone are maintained throughout the entire aria.

Typology of orchestral accompaniment which is used in arias is determined by the number of parts. The simplest one is the one-part type (according to the notes), which is represented only by a basso continuo part. Such accompaniment usually contains expressive and developed melodic lines and presupposes participation of a solo instrument of the bass range (cello or bassoon, depending on the nature of the aria) with a harpsichord. Next in terms of the complexity of orchestral writing is orchestral accompaniment with a two-part texture. In general, we get a three-part texture, which consists of a vocal part, a melodic line of the upper orchestral voice, and basso continuo. All three voices, including bass, are quite developed in terms of melody, and various combinations of timbres are formed. Four-part compositions and modifications formed on their basis (five-part and six-part textures) are the most developed and popular ones. They are based on a string group of instruments with extremely developed voice construction in every part and various combinations of textures – a theme with figurative accompaniment, imitative writing, merging of orchestral voices into one, etc.

If accompaniment of arias is quite diverse in terms of the composition of instruments, texture, and number of voices, recitatives are only accompanied by a basso continuo part. Traditionally, only harpsichords take part in recitatives, whose part is only drafted in notes and improvised by a capellmeister in the right texture. In choral scenes, orchestral parts duplicate choral voices. If a choral part has a solemn and heroic nature, three trumpets and timpani are added to the orchestra. In the K. G. Graun's opera orchestra functions of instruments which belong to different groups are clearly differentiated. The leading melodic role belongs to violins, whose parts include different methods of playing (from quick repetitions using only one sound to

double notes and arpeggios on all strings), other string instruments help to fill the whole sound space and to form a full harmonic tutti. Permanent instruments of the K. G. Graun's opera orchestra included woodwind instruments – flutes, oboes, and pairs of bassoons. In addition, French horns were added, which were used to create sustained pedal tones and fanfare motifs. In order to achieve instrumental effects and increase sonority of the tutti, trumpets with timpani were introduced into the opera orchestra.

Despite the melodic orchestral texture and frequent dialogs between a vocalist and an instrumentalist, which emphasizes equality of their parts, the main role of the orchestra was to present harmony as a basis for the construction of the entire musical composition.

Keywords: orchestra, German opera of the eighteenth century, opera work of K. G. Graun, opera Montezuma, orchestra.

Постановка проблеми. В історії європейського інструментального мистецтва XVIII століття одне з ключових місць належить німецькому оркестру, який вирізняється новачіями 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. Виконавська культура німецьких королівств, князівств і курфюршеств вирізнялася високим рівнем колективної інструментальної гри, а німецьких музикантів-інструменталістів запрошували до придворних оркестрів майже в усі європейські країни.

Німецький оркестр доволі ретельно вивчено на прикладі великої кількості оркестрової музики, написаної протягом XVIII століття. Деяко осторонь перебуває оперний оркестр; традиційно вважається, що він є другорядним компонентом оперного дійства, виконує роль супроводу і не має самостійного значення. Німецька опера протягом усього XVIII століття перебувала під сильним впливом італійської опери-seria, і це стало ще одним чинником, що спричинив не зовсім уважне ставлення науковців до вивчення оперного оркестру, наслідком чого стало недооцінювання його значення. Тож дослідження оркестру німецької опери як самостійної виконавської одиниці є давно назрілою проблемою.

Аналіз останніх досліджень. Серед публікацій, у яких приділено увагу німецькому оперному оркестру XVIII століття, слід вказати на монографію С. Бородавкіна «Еволюція оперного оркестру в XVII—XVIII ст.» (2011) [1]. У цій монографії основна увага приділяється італійському і французькому оперним оркестрам, які відчутно різнилися за складом і принципами фактурної організації. Питання складу, функцій та історич-

ного значення німецького оркестру оминається, оскільки він наслідує принципи оркестру італійської опери.

Метою статті є виявлення специфіки німецького оперного оркестру XVIII століття як складової тогочасного німецького оркестрового виконавства у його міжнаціональних зв'язках і міжкультурних контактах, визначення його складу, функцій та історичного значення.

Матеріалом для аналізу є оперна творчість берлінського композитора і капельмейстера середини XVIII століття Карла Генріха Грауна (1704–1759).

Виклад основного матеріалу. Інструментальні капели, що застосовувалися в оперних виставах, мали більшу кількість інструментів і дещо інші функції, ніж камерні оркестри. Головне завдання полягало в 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, балетних дивертисментів тощо) та вступів до оперних арій. Різний жанровий тип виконуваного матеріалу визначав специфіку використання інструментів оркестру.

В увертюрах та балетних дивертисментах 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* (віолончелям, контрабасам, фаготам, клавесину), 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 одготембрових 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, котрі 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 одготолосний 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 із групи *basso continuo* утворює дует з мелодикою арії як цілком повноправний самостійний голос, унаслідок чого утворюється двоголосся поліфонічного типу. Разом із тим, партія супроводу має яскраво виражений гармонічний характер і виконує функцію басової підтримки оперного соліста.

Наступним за складністю оркестрового письма є оркестровий супровід із 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 самостійною. Як соліст застосовується будь-який мелодичний інструмент оркестру або оркестрова партія (зазвичай перші скрипки). У результаті утворюються різноманітні темброві комбінації.

Найрозвиненішими й 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 у 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 і 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 [5, с. 117], який виконує гармонічний супровід у певній фактурі, що не завжди виписана в партії, тому її обирає та імпровізує капельмейстер, а сама лінія басового голосу не одержує мелодичного розвитку. У результаті виникає типовий гомофонно-гармонічний склад: спів соліста з інструментальним супроводом.

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

Незважаючи на наявну мелодизацію оркестрової фактури й 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 в 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*, указання на застосування сурдини тощо. Усі вони надавали специфічного звучання темам, що проводились у партіях струнних інструментів [7, с. 38].

Постійними інструментами оперного оркестру К. Г. Грауна стали дерев'яні духові — флейти, гобої та фаготи парного складу. До них додавалися валторни, котрі 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*¹. Це героїчна опера-серія, написана на лібрето прусського короля Фрідріха Великого. Прем'єра відбулася 6 січня 1755 року, супроводжувалася бурхливим успіхом, і з того часу «Монтесума» вважається однією з найкращих опер К. Г. Грауна [6, 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 в по-

дії одного дня. Отже, у відповідності до законів оперного жанру історичну драму суттєво заго-стрено, з тією ж метою в 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-серія. 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;
- 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, котрі 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: перша 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,

¹ Джерело нотного тексту: URL : [http://imslp.org/wiki/Montezuma,_GraunWV_B:I:29_\(Graun,_Karl_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Montezuma,_GraunWV_B:I:29_(Graun,_Karl_Heinrich)) (дата звернення : 25.03.2020).

з двоголосним викладенням теми, голоси якої мають спільний ритм і об'єднуються подібно до інструментального або вокального дуету:

1) у пропусті (*P*) перший голос доручається першій флейті та першому гобою, другий голос — другій флейті й другому гобою;

2) у респості (*R*) перший голос виконують перша скрипка та перший альт, другий голос — друга скрипка і другий альт.

На подібному імітаційному русі заснована мелодична будова всієї 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 котрих 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 всіма 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 всіх низьких інструментів (віолончелі, контрабаси, фаготи + клавесин) і прозорість трьох середніх голосів, кожен з яких доручено одному інструментові (або одній групі інструментів) оркестрової капели: перша валторна — друга валторна — альт.

Наявні в увертюрі склад і принципи застосування інструментів надалі спостерігаємо в самій опері. Кожен із 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 дуєт, декілька хорів та інструментальні інтермедії. Характерною ознакою цієї опери є широкий діапазон емоційних станів у речитативах і масштабний показ афектів

в аріях. Склад оркестру змінюється залежно від персонажа, 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.

Усі інші склади мають п'ятирядковий партитурний запис. Трапляються наступні 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.

Флейти посилюють звучання скрипок і підкреслюють галантний характер музики або надають звучанню риси пасторальності.

Усі арії, незалежно від афекту, відрізняються високим емоційним тонутом та енергією, що проривається і в напористих початкових темах, і у стрімких та віртуозних колоратурах. Пристрасність музичного висловлювання підкреслюється трактуванням оркестрової партії, в котрій, як і в партії вокаліста, є і прискорена пульсація руху (імпульс надає басовий голос), і пружинний метр коротких енергійних фраз, і віртуозні пасажи мелодичних інструментів (скрипки). Практично кожна арія починається доволі розгорнутим оркестровим ритуалом, 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, котрі 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).

У численних речитативах-*secco* — монологах і діалогах, 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.

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, котрі проголошують свої репліки окремо один від одного, пронизує мотивно-речова формульність, що надає музичній побудові за участю одного соліста риси діалогу.

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 перебував 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 й 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 в якості виконавства, численні свідчення чому залишились 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, щоби 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» [2, с. 5–6].

Критична оцінка засобів утілення змісту в старовинних оперних увертюрах, до яких належать 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.

Висновки. Якщо брати до уваги XVIII століття порівняно з оркестровою музикою попередніх часів, оперні партитури К. Г. Грауна свідчать про безсумнівні досягнення в розвитку німецької оркестрової культури. Ознайомлення з партитурою показало: 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 вирізнялися 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.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні специфіки німецького оперного оркестру за партитурами німецьких опер докласичного періоду, які зберігаються в європейських рукописних архівах.

Література:

1. Бородавкін С. А. Эволюция оперного оркестра в XVII–XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта : монография. Одесса, 2011. 540 с.
2. Вагнер Р. Об увертюре. *Вагнер Р. Статьи и материалы* : [пер. с нем. / ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цыгович]. Москва : Музыка, 1974. С. 5–18.
3. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века : в 2 ч. Москва, 1998. Ч. 1 : Под знаком Аркадии. 438 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века : в 2 ч. Москва, 2004. Ч. 2 : Эпоха Метастазио. 766 с.
5. Gassner F. S. *Dirigent und ripienist*. Karlsruhe, 1884. 169 s.

6. Klüppelholz H. Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht: zum Libretto der Oper „Montezuma” von Friedrich dem Grossen. *Oper als Text* / Hg : A. Gier. Berlin, 1983. S. 65–94.
7. Kramer R. H. Beethoven and Carl Heinrich Graun. *Beethoven Studies* [1] / edited by A. Tyson. London : Oxford University Press, 1974. P. 18–44.

References:

1. Borodavkin, S. A. (2011). *Evolutsiya opernogo orkestra v XVII–XVIII vekakh: ot Ya. Peri do V. A. Motsarta* [The evolution of the opera orchestra in the XVII–XVIIIth centuries: from Jacopo Peri to Wolfgang Amadeus Mozart]. Odessa, 2011. (In Russian).
2. Wagner, R. (1974). Ob uvertyure [On the overture]. In G. V. Krauklis & V. G. Gamrat-Kurek (Eds.), R. Wagner. *Stati i materialy* [Articles and materials] (pp. 5–18). Moscow: Muzyka, 1974. (In Russian).
3. Lutsker, P. & Susidko, I. (1998). *Italyanskaya opera XVIII veka* [Italian opera of the 18th century] (Vol 1). Moscow. (In Russian).
4. Lutsker, P. & Susidko, I. (2004). *Italyanskaya opera XVIII veka* [Italian opera of the 18th century] (Vol 2). Moscow. (In Russian).
5. Gassner, F. S. (1884). *Dirigent und ripienist*. Karlsruhe, 1884. (In German).
6. Klüppelholz, H. (1983). Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht: zum Libretto der Oper „Montezuma” von Friedrich dem Grossen [The conquest of Mexico from a Prussian perspective: on the libretto of the opera “Montezuma” by Frederick the Great]. In A. Gier (Ed.). *Oper als Text* [Opera as Text] (pp. 65–94). Berlin. (In German).
7. Kramer, R. H. (1974). Beethoven and Carl Heinrich Graun. In A. Tyson (Ed.). *Beethoven Studies* [1] (pp. 18–44). London: Oxford University Press.