

УДК 785 (430) "19"

Горбаль Вадим Ярославович,
кандидат мистецтвознавства,
майор, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії сухопутних військ
ім. Гетьмана Петра Сагайдачного
vadikdj86@gmail.com

ДРЕЗДЕНСЬКИЙ ОРКЕСТР Й. А. ХАССЕ (до питання про склад і типи інструментального викладу)

Мета роботи. У статті вивчаються особливості виконавських складів і типів інструментального викладу у німецькому докласичному оркестрі. Матеріалом для аналізу стали оперні твори відомого німецького композитора першої половини і середини XVIII століття Йоганна Адольфа Хассе, написані у Дрезденський період творчості. Аналізуються виконавські склади у керуванні Й. А. Хассе оркестрової капелі Дрезденської королівської опери. Оперні твори композитора вивчаються за прижиттєвими рукописними партитурами. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного та компаративного методів. Перший дозволяє визначити виконавські склади в операх Й. А. Хассе, а другий – розробити їхню типологію. **Наукова новизна** полягає у вивченні партитур оперних творів, котрі ставилися на сцені Дрезденської королівської опери в першій половині XVIII століття, починаючи з відкриття театру, коли прозвучали опери А. Лотті (1719 р.), і завершуючи операми Й. А. Хассе (50–60-х років XVIII століття). Означеної теми частково торкалися автори робіт, присвячених питанням еволюції оперного оркестру XVII-XVIII ст. та тогочасним німецьким оркестровим капелам, однак деякі важливі аспекти досі лишаються недостатньо висвітленими, що актуалізує проблематику статті і визначає наукову новизну. **Висновки.** Дрезденський оркестр Й. А. Хассе репрезентує «придворний» (королівський) напрямок розвитку німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття, що існував поряд із «муніципальним» (міським) і мав свої особливості розвитку. Виявлена тенденція до типізації виконавських складів надавала композиторові можливість для застосування різноманітних оркестрових викладів – від унісону до мелодично диференційованого багатоголосся в умовах гомофонно-гармонічної фактури італійської опери-seria. Окрім тенденції до стабілізації виконавських складів, в оперному оркестрі Хассе наявні орієнтація на ранньокласичний стиль і прагнення до ущільнення інструментальних голосів за рахунок дублювання партій. Прозорість музичної тканини вимагала від музикантів-інструменталістів бездоганної виконавської злагожденості, чіткої диференціації на рельєф і фон, однорідності штрихів і музичних прикрас, тонкого нюансування.

Ключові слова: Й. А. Хассе, німецький оркестр першої половини і середини XVIII століття, Дрезденська королівська опера, виконавські склади, типи інструментального викладу.

Горбаль Вадим Ярославович, кандидат искусствоведения, майор, доцент кафедры музыкального искусства Национальной академии сухопутных войск им. Гетмана Петра Сагайдачного

Дрезденский оркестр И. А. Хассе (к вопросу о составе и типах инструментального изложения)

Цель работы. В статье изучаются особенности исполнительских составов и типов инструментального изложения в немецком доклассическом оркестре. Материалом для анализа стали оперные произведения известного немецкого композитора первой половины и середины XVIII века Иоганна Адольфа Хассе, написанные в Дрезденский период творчества.

Анализируются исполнительские составы в руководимой И. А. Хассе оркестровой капелле Дрезденской королевской оперы. Оперные произведения немецкого композитора изучаются по прижизненным рукописным партитурам. **Методология** исследования основана на использовании аналитического и компаративного методов. Первый дает возможность определить исполнительские составы в операх И.А.Хассе, а второй – разработать их типологию. **Научная новизна** состоит в изучении партитур оперных произведений, которые исполнялись на сцене Дрезденской королевской оперы в первой половине XVIII века, начиная от самого открытия театра, на котором прозвучали оперы А. Лотти (1719 г.), и завершая операми И. А. Хассе (50–60-х гг. XVIII века). Отмеченную тему отчасти затрагивали авторы работ, посвященных изучению вопросов эволюции оперного оркестра XVII-XVIII вв. и специфики немецких оркестровых капелл того времени, однако некоторые важные аспекты остаются недостаточно изученными, что актуализирует проблематику статьи и определяет научную новизну. **Выводы.** Дрезденский оркестр И. А. Хассе репрезентирует «придворный» (королевский) вектор развития немецкой оркестровой культуры первой половины и середины XVIII века, существовавший наряду с «муниципальным» (городским) и имевший свойственные ему отличительные особенности. Обнаруженная тенденция типизации исполнительских составов предоставляла композитору возможность для применения разнообразных типов оркестрового изложения – от унисона до мелодически дифференцированного многоголосия в условиях гомофонно-гармонической фактуры итальянской оперы-*seria*. Кроме указанной стабилизации исполнительских составов, в оперном оркестре Хассе происходит освоение раннеклассического стиля и обнаруживается тенденция к уплотнению инструментальных голосов за счет дублировок оркестровых партий. Прозрачность музыкальной ткани требовала от музыкантов-инструменталистов безупречной исполнительской согласованности, четкой дифференциации изложения на рельеф и фон, однородности штрихов и музыкальных украшений, тонкой нюансировки.

Ключевые слова: И.А.Хассе, немецкий оркестр первой половины и середины XVIII века, Дрезденская королевская опера, исполнительские составы, типы инструментального изложения.

Horbal Vadim, Candidate of Art Studies Major, Associate Professor of the Department of Music Arts National Academy of Ground Forces them Hetman Petra Sagaidachnogo

Dresden Orchestra of J.A.Hasse (to the issue of composition and types of instrumental writing)

Purpose of Article. The features of performing casts and types of instrumental presentation in the German pre-classical orchestra are being touched upon in the article. The analysis was based on the operatic works of the famous German composer of the first half and middle of the 18th century, Johann Adolf Hasse, written in the Dresden period of his oeuvre. The performance casts of the orchestral chapel of the Dresden Royal Opera lead by J. A. Hasse have been analyzed. Operatic works of the composer are being studied by the lifetime hand-written music scores. **The research methodology** implies the application of analytical and comparative methods. The first one allows determining the performance casts in the operas of J. A. Hasse, and the second one - developing their typology. **The scientific novelty** consists in studying the music scores of operatic works staged at Dresden Royal Opera in the first half of the 18th century, starting from the theatre opening, when A. Lotti's operas were performed (1719), and finishing with operas by J. A. Hasse (50- 60th years of the 18th century). The mentioned topic was partially touched upon by the authors of works devoted to the evolution of the opera orchestra of the 17th-18th centuries and the then German orchestral chapels, but some essential aspects remain insufficiently highlighted, which actualizes the article topicality and determines the scientific novelty. **Conclusions.** Dresden orchestra of J. A. Hasse represents the "court" (royal) direction of the German orchestral culture development of the first half and the middle of the 18th century, which existed along with the "municipal" (urban) one and had its development peculiarities. A tendency towards performance casts typification that has been revealed gave the composer the opportunity to apply various orchestral presentations – in unison to

melodically differentiated polyphony under the conditions of the homophonic-harmonic texture of the Italian opera-seria. In addition to the tendency towards performance casts' stabilization, Hasse's opera orchestra features orientation towards early-classical style and the desire to consolidate instrumental voices through parties' duplication. Transparency of musical fabric required impeccable performance harmony, clear differentiation into relief and background, homogeneity of strokes and musical winding, keen nuanced from musician-instrumentalists.

Key words: J.A.Hasse, German orchestra of the first half and middle XVIII century, Dresden Royal Opera House, performance compositions, types of instrumental writing.

Постановка проблеми. Німецька оркестрова культура з давніх часів відрізнялася високим виконавським рівнем. Німецькі оркестрові капели були одними з кращих у Європі, а у XVIII столітті саме вони стали підґрунтям для появи класичного оркестру. 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 і найбільш дослідженими творами вказаного 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-капельмейстери, 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 творів інших німецьких композиторів докласичного періоду, які були сучасниками Й. С. Баха і працювали паралельно із ним.

У статті ми зосереджуємося на творчості дрезденського придворного капельмейстера Йоганна Арнольда Хассе і ставимо за мету аналіз виконавських складів у керованому Й. А. Хассе оркестрі Дрезденської королівської опери (*Groses Opernhaus*). Твори композитора ми аналізуємо за прижиттєвими рукописними партитурами [6].

Означеній темі частково торкалися автори робіт про еволюцію оперного оркестру в XVII – XVIII ст. [1], про оркестрові капели Дрезденської та Берлінської опер у першій половині XVIII століття [2], про Дрезденські придворні капели [4] та про творчість Й. А. Хассе [3; 5], однак деякі важливі аспекти досі лишаються недостатньо висвітленими, що актуалізує проблематику статті.

Виклад основного матеріалу. Дрезденський оркестр Й. А. Хассе репрезентує «придворний» (королівський) напрямок розвитку німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття, що існував поряд із «муніципальним» (міським) і мав свої особливості розвитку.

Однією з тенденцій розвитку німецьких придворних оркестрів вказаного періоду стала тенденція до стабілізації виконавських 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)*.

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 клавесини³. Загальна кількість музикант+ вокалістам, складала величезну суму в 100 000 талерів [5].

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.);

2) зі складу оркестру вилучаються усі старовинні та видові інструменти (в партитурі опери «*Cleofide*» 1731 р. вказано 2 *corni 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.

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

Таблиця

Склад оркестру в дрезденських операх Й. А. Хассе**

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
1738	<i>Irene</i>	Так само
1738	<i>Alfonso</i>	Так само
1738	<i>Tito Vespasiano</i> (<i>La clemenza di Tito</i>)	Так само
1740	<i>Artaserse</i> (неперобка <i>vercii 1740 p.</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,</i> <i>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</i> (неперобка <i>vercii</i> <i>1730 p.</i>)	Так само
1756	<i>L'Olimpiade</i>	Так само
1763	<i>Siroe, re di Persia</i> (rev.of <i>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-*seria*. 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. У рукописній партитурі тема виписана в партіях

** Джерело нотних текстів: http://imslp.org/wiki/Category:Hasse,_Johann_Adolph.

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. До таких прикладів слід віднести появу скрипкової теми-*obligato* в арії баса (арія *Pelagio* I дії опери «*Alfonso*»). Цю тему виконують перші і другі скрипки, і якщо в ритурнелях її звучання є доволі емансипованим, то в самій арії вона вступає у музичний діалог із солістом.

Іноді в інструментальних ритурнелях провідну роль відіграють мелодичні інструменти духової групи – флейти та гобої. Наприклад, в арії Тіманта з I дії опери «*Demofonte*» свій багатий солюючий потенціал розкриває флейта-*traverso*, партія якої зафіксована на верхньому рядку рукописної партитури.

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. В арії *Segeste* з I дії опери «*Arminio*» лапідарно викладені голоси оркестру утворюють гармонічне тло, на якому розгортається технічно складна, виразна, сповнена чуттєвості й краси вокальна партія.

У своїх дрезденських операх Хасе доволі часто застосовує *мелодизований склад*, коли кожна оркестрова партія одержує мелодично розвинений голос, а звучання оркестру стає яскравим і соковитим (див. арію Артаксеркса з I дії опери «*Artaserse*»).

Доволі поширеним способом організації голосів оркестру є *диференціація фактури за функціями інструментів*. У таких побудовах основне мелодичне навантаження припадає на партії перших і других скрипок. Так, наприклад, в I частині увертюри до опери «*La spartana generosa*» саме перші і другі скрипки викладають тему в терційному подвоєнні, до того ж обидва ці голоси мають спільний і доволі індивідуалізований ритмічний малюнок (п'ятий і шостий рядки партитурного запису). Гармонічний фон утворюють валторни, що виконують педальні тони (перший і другий рядки 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 доміанти (останній, восьмий рядок рукописної партитури).

В окремих побудовах оркестр на певний час урівнюється в правах з оперним солістом і починає 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. В арії *Megacle* з I дії опери «*L'Olimpiade*» (сцена 10) 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. В арії *Arbace* з II дії опери «*Artaserse*» (сцена 11) тема ритурунелю викладається флейтами і скрипками, а флейти проводять її октавою вище. У хорі з I дії опери «*La spartana generosa*», де інструменти оркестру застосовуються для дублювання хорових партій, до перших скрипок приєднуються гобої (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 (II дія, сцена 5). 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» (див. II частину увертюри до опери «*La spartana generosa*»).

Також скорочено і фрагментарно виписується музичний матеріал для інших інструментів оперного оркестру Хассе. Так, у партитурному запису нотного тексту I частини увертюри до опери «*Irene*» 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.

Внаслідок того, що спільна мелодична партія, яку виконують кілька різних оркестрових голосів, записується на одному рядку, загальна партитура іноді зменшується до триголосного викладу. У III частині увертюри до опери «*Irene*» тема доручається першим і другим скрипкам, гобоям і флейтам, альт і

віолончель досить часто зливаються в унісон, утворюючи другий оркестровий голос, і між обома голосами утворюються короточасні двоголосні імітації, кожна партія надзвичайно наспівна і мелодично рельєфна.

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 (див. арію *Megacle* з I дії опери «*L'Olimpiade*», сцена 1).

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. В арії *Archidamia* з I дії опери «*La spartana generosa*» (сцена 6) на спільних прийомах мелодичного руху інструментального характеру засновані і вокальна партія, і партія скрипок.

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. У вступному ригурнелі до арія Акротато з III дії опери «*La spartana generosa*» (сцена 6) в усіх оркестрових *tutti* партії першої і другої валторни виконують педальні звуки: вони повільно рухаються акордовими тонами головних функцій або утримують основний тон (їхні партії зафіксовані на двох верхніх рядках рукописної партитури).

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. В арії *Mandane* з II дії опери «*L'Olimpiade*» партії двох валторн і двох труб, зафіксовані, відповідно, на двох верхніх та на четвертому і п'ятому рядках партитури, 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), а вільний від запису нотного тексту дев'ятий рядок призначено для вокаліста. Це є 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 ригурнелях. Так, в опері «*Cleofide*» – першій опері Хассе, що прозвучала на сцені Дрезденської

придворної опери – подібним чином застосовується соло *corno da caccia* (див., наприклад, ригурнель до арії Александра з III дії опери).

У випадках повного партитурного запису внаслідок дублювання партій іноді трапляються оркестрові унісоми і виникає невідповідність графічної фіксації нотного тексту та фактичного звучання оркестру. Такий зразок виникає у III частині увертюри до опери «*Ezio*», де до струнних інструментів поступово додаються духові: спочатку валторни, потім замість них гобої і надалі, у другому проведенні теми октавою вище, – флейти.

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 чому можна переконатися, аналізуючи оркестрові партії і партитури духовних кантат лейпцизького періоду за автентичними рукописами та їхніми публікаціями у XIX столітті. Лейпцизький оркестр Й. С. Баха – це розмаїття музичних інструментів та інструментальних складів, з рідкісними повтореннями і різноманітними комбінаціями інструментів, у тому числі видових, і суттєвою різницею у технічному рівні оркестрових партій, призначених для запрошених солістів і рядових оркестрових виконавців-ріпієністів. В оркестрі Й. А. Хассе, на відміну від оркестру Й. С. Баха, кожен виконавець був професіоналом найвищого ґатунку, тому рівень складності усіх партій був надзвичайно високим.

Висновки. Отже, вивчення партитур оперних творів Й. А. Хассе, які ставилися на сцені Дрезденської опери за часів капельмейстерства цього музиканта, переконує нас у тому, що в оркестрі Хассе існувала тенденція до стабілізації виконавських складів, орієнтація на ранньокласичний стиль, прагнення до ущільнення інструментальних голосів за рахунок дублювання партій. Прозорість музичної тканини вимагала від музикантів-інструменталістів бездоганної виконавської злагожденості, чіткої диференціації на рельєф і фон, однорідності штрихів і музичних прикрас, тонкого нюансування.

Перспективи подальшого вивчення теми полягають у дослідженні явища стильової неоднорідності німецької оркестрової культури докласичного

періоду, особливостей її розвитку у різних німецьких князівствах та загальної 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.

Література

1. Бородавкін С. О. Еволюція оперного оркестру в XVII – XVIII ст. / С. О. Бородавкін. – Одеса, 2011. – 539 с.
2. 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.
3. Hochstein W. Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse / W.Hochstein // Dresdner Beitrage zur Musikforschung. – 1. Hildesheim, 2001. – S. 81–94.
4. Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach / O.Landmann //Early Music. – 1989.–Vol. 17. – № 1, Feb. – P. 17–30.
5. 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.
6. IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. – Режим доступа: <http://imslp.org>.

References

1. Borodavkin, S. O. (2011). Evolution of the opera orchestra in the XVII-XVIII centuries. Odessa [in Ukrainian]
2. Horbal, V. (2014). Orchestral chapels of the Dresden and Berlin opera in the first half of the XVIII century. Ukrainian musicology (pp. 35-48). K.: P.Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian]
3. Hochstein, W. (2001). Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse. Dresdner Beitrage zur Musikforschung (pp. 81-94). Hildesheim [in German]
4. Landmann, O. (1989) The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach. Early Music (Vol. 17. № 1, Feb. pp. 17-30). [in English]
5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A – Z). In 29 vol. (2000). London [in English].
6. IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. Retrieved from: <http://imslp.org>.