
**ОРКЕСТР У НІМЕЦЬКІЙ ОПЕРІ
СЕРЕДИНИ XVIII СТ.
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. Г. ГРАУНА)**

У 2012 році в Німеччині відзначаються дві ювілейні дати: 270 років відкриття оперного театру в Берліні і 300 років з дня народження його засновника, пруського короля Фрідріха II (1712–1786). Обидві дати є взаємопов'язаними: саме Фрідріх II, відомий своїми музичними зацікавленнями, став ініціатором побудови *Königlichen Hofoper* — театру Королівської опери. Пруський монарх був палким прихильником музики, навчався гри на флейті під керівництвом Й. Кванца, брав участь у придворних концертах як соліст.

Фрідріх II багато зробив для розвитку оркестрової культури в Пруському князівстві. Зазначимо, що ще до вступу на престол у 1740 році він заснував інструментальну капелу, куди були запрошені такі відомі музиканти, як Й. Кванц, брати К. Г. і Й. Г. Грауни, брати Ф. і Й. Г. Бенда, Г. Кцарт та ін. За часи правління Фрідріха II у королівських резиденціях Берліна і Потсдама були збудовані концертні зали для виступів інструментальної капели зі спеціальними приміщеннями для репетицій. У театрі Королівської опери, збудованому за розпорядженнями пруського монарха, був сформований оперний оркестр, який брав участь у виставах. До інструментальної капели та оркестру Королівської опери запрошувалися кращі музиканти з Німеччини, Італії, інших європейських країн. Організація та проведення великої кількості концертів вимагали постійного оновлення репертуару, що активізувало діяльність придворних композиторів.

Інструментальна капела, яка брала участь у проведенні придворних концертів, та оркестр Королівської опери, що супроводжував оперні вистави, були різними за складом і функціями, це надало підстави для диференціації оркестру на два типи — камерний і оперний.

У статті ми зупиняємося на особливостях оперного оркестру, обравши матеріалом для аналізу оркестрову партитуру опери «Цезар і Клеопатра» Карла Генріха Грауна¹, прем'єра якої відбулася 7 грудня 1742 року на відкритті театру Королівської опери.

Актуальність теми визначається тим, що оперна творчість німецьких композиторів XVIII століття відома вітчизняним фахівцям далеко не в повному обсязі. Вивчення оперного жанру обмежується творчістю трьох видатних австро-німецьких композиторів — Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка і В. А. Моцарта², які зробили значний внесок у розвиток і реформування опери. У тіні цих велетнів знаходяться інші німецькі композитори XVIII століття, які досить плідно працювали в жанрі опери, й тому їхня оперна спадщина залишається невідомою і не досліджується. Зазначимо, що переважна більшість матеріалів з творчості К. Г. Грауна сконцентровані в іноземних виданнях, переважно німецькомовних [5–10].

Карл Генріх Граун (1704–1759) зараз вважається композитором другого плану, але свого часу це був відомий музикант, автор багатьох оперних та інструментальних творів, духовної музики³. Як придворний капелмейстер Фрідріха II, К. Г. Граун брав активну участь в організації Берлінської опери, а після відкриття театру став його керівником і першим капелмейстером. На сцені театру Королівської опери відбулися прем'єри більшості його оперних вистав⁴.

¹ Рукопис аналізованої партитури знаходиться на сайті бібліотеки «*International Music Score Library Project*» (IMSLP) [12]. База даних «*Répertoire International des Sources Musicales*» (RISM) включає 78 рукописних джерел з повним текстом або окремими номерами опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна [11].

² В. А. Моцарт є представником австрійської композиторської школи. Відносячи його оперну творчість до німецької музики, ми спираємося на позиції Р. Вагнера, висловлені у статтях про розвиток жанру опери в Німеччині [1; 2].

³ Страсна ораторія К. Г. Грауна «Смерть Ісуса» (нім. «*Der Tod Jesu*», 1755), щорічно виконувалася в Берліні до кінця XIX ст., завдяки залишенню на це коштам.

⁴ «*Cesare e Cleopatra*» (1742), «*Artaserse*» (1743), «*Catone in Utica*» (1743), «*Alessandro e Poro*» (1744), «*Lucio Papirio*» (1744), «*Adriano in Siria*» (1746), «*Demofonte*» (1746), «*Cajo Fabricio*» (1746), «*Lefestgalanti*» (1747), «*Cinna*» (1748), «*L'Europa galante*» (1748), «*Ifigenia in Aulide*» (1748), «*Angelica e Medoro*» (1749), «*Coriolano*» (1749), «*Fetonte*» (1750), «*Il Mithridate*» (1751), «*L'Armida*» (1751), «*Britannico*» (1751), «*L'Orfeo*» (1752), «*Il giudizio di Paride*» (1752), «*Silla*» (1753), «*Semiramide*» (1754), «*Montezuma*» (1755), «*Ezio*» (1755), «*I fratellinemicci*» (1756), «*La Merope*» (1756). Першою «берлінською» оперою К. Г. Грауна, яка була написана для потреб прусського королівського двору, стала «*Rodelinda*» (1741).

Життєвий шлях К. Г. Грауна із самого початку був пов'язаний з оперою. Свою музичну кар'єру він розпочав 1724 року з посади придворного співака (тенора) при дворі герцога Брауншвейг-Люнебурзького Августа Вільгельма, де згодом показав себе як оперний композитор і капельмейстер (у цьому допомогли природна обдарованість і колишні заняття композицією в Дрездені під керівництвом капельмейстера дрезденської «*Kreuzschule*» Йоганна Христофа Шмідта). При дворі герцога Брауншвейг-Люнебурзького К. Г. Граун написав свої перші опери, в яких виконував провідні сольні партії⁵. Опанування основ вокального та оркестрового виконавства допомогло молодому музикантові здобути практичні навички розуміння природи і специфіки звучання оперного голосу, музичних інструментів, колективу виконавців.

Після смерті герцога Августа Вільгельма (1735), написавши на честь свого багаторічного покровителя траурну музику, К. Г. Граун поступає на службу в інструментальну капелу Фрідріха, в той час — наслідного принца Пруссії. Капела існувала напівлегально, оскільки прусський король Фрідріх Вільгельм I не схвалював музичних інтересів свого сина. Але 1740 року, після успадкування Фрідріхом II монаршого престолу, капела здобула статус придворної, а К. Г. Граун одержав високу посаду першого придворного капельмейстера.

Саме К. Г. Грауну, як першому капельмейстеру, були доручені роботи, пов'язані з відкриттям театру Королівської опери в Берліні. Він займався запрошенням оперних співаків і балету, набором музикантів оркестру, підготовкою репертуару, сцени, костюмів, написав музику до вистави, показаної на відкритті театру («Цезар і Клеопатра»).

Свої оперні твори для театру Королівської опери К. Г. Граун писав в італійському стилі. На той час репертуар театрів залежав від музичних смаків відвідувачів — королівської родини та її найближчого оточення. У середині XVIII століття німецькі монархи дотримувалися моди на італійський стиль. Фрідріх II ще у 1728 році, знаходячись у Дрезденській резиденції саксонського курфюрста Августа II, був надзвичайно вражений відвідуванням нещодавно збудованого оперного театру, на сцені якого побачив оперу «*Cleofide*» Й. А. Хассе, написану в традиціях італійської опери-*seria*⁶. Після успадкування Пруського королівського престолу, Фрідріх II одразу взявся за реалізацію свого давнього задуму побудувати не менш розкішний театр у Берліні. Репертуар театру скла-

⁵ «*Polydorus*» (1726), «*Sanciound Sinilde*» (1727), «*Iphigeniain Aulis*» (1728), «*Scipio Africanus*» (1732), «*Timareta*» (1733), «*Lo specchio della fedeltà*» (1733), «*Pharao Tubaetes*» (1735).

⁶ Й. А. Хассе був учнем відомих італійських композиторів Ніколо Порпори і Алессандро Скарлатті.

дали улюблені пруським монархом опери-*seria*, які німецькі придворні композитори писали в італійському стилі⁷.

До театру Королівської опери запрошувалися відомі італійські оперні співаки. За свій спів італійці одержували високі гонорари. Так, наприклад, італійська оперна співачка Джованна Аструа (*Giovanna Astrua*) при пруському королівському дворі мала річний дохід у розмірі 6000 талерів, тоді як заробітна плата Й. Кванца дорівнювалася 2000 талерів на рік (на попередній службі у саксонського курфюрста Августа II Й. Кванцу платили по 250 талерів на рік) [10].

Німецька музична культура здавна відрізнялась високим рівнем колективного оркестрового виконавства⁸, розвиток якого відбувався в жанрах духовної та світської музики, що вимагали участі інструментальних капел (ораторія, кантата, *concerto grosso*, сольний інструментальний концерт). Однак в італійській опері перед оркестрантами ставилися дещо інші завдання — передати блиск і помпезність вистави, створити природний ансамбль з оперними співаками, всіляко підкреслити їхню вокальну майстерність тощо.

Головною функцією оперного оркестру, що брав участь у виставах театру Королівської опери в Берліні, був інструментальний супровід різноманітних вокальних номерів — сольних оперних арій, ансамблів, хорових сцен, в яких оркестру відводилася важлива, але другорядна роль. Оркестру також доручалося виконання самостійних інструментальних номерів — оперних увертюр, інтермедій, музики до балетних сцен та ін., і в цьому полягала ще одна його функція. Саме в таких номерах му-

⁷ У середині XVIII століття німецька опера, як національний феномен, ще не існувала. Першою німецькою оперою вважається «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (1791), написана в традиціях зінгшпіля. Р. Вагнер, підкреслюючи значення «Чарівної флейти» для розвитку оперного мистецтва, називає її «першою великою німецькою оперою» [2, с. 61].

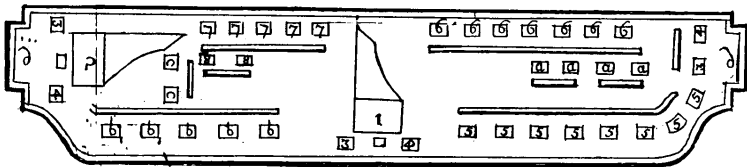
⁸ Високий рівень німецької оркестрової культури та інструментального виконавства XVIII століття відзначав Р. Вагнер у статті «Про сутність німецької музики»: «Поистине поразительно, какие музыкальные силы можно обнаружить в незначительных городках Германии: пусть нет среди них оперных певцов, но повсюду найдется приличный оркестр, способный исполнить (и превосходно исполнить) любую симфонию. В городах с населением от двадцати до тридцати тысяч можно рассчитывать найти даже два или три оркестра, не считая бесчисленных дилетантов, столь же усердных, а порой и более образованных, чем профессиональные музыканты. <...> Самый рядовой оркестрант редко владеет только тем инструментом, на котором он обычно играет; в среднем оркестрант, как правило, с одинаковой беглостью владеет по меньшей мере тремя инструментами. Более того, обычно каждый ещё и композитор, и не просто самоучка, но специалист, досконально изучивший все тонкости гармонии и контрапункта» [2, с. 53].

зикантам оперного оркестру надавалася можливість продемонструвати мистецтво віртуозної і злагодженої оркестрової гри.

Оркестр театру Берлінської опери за своїм складом був аналогічним до Великої придворної капели Саксонського курфюрста Августа II, функції якої значною мірою пов'язувалися з виставами Дрезденського оперного театру. Він включав близько 35 музикантів — флейтистів, гобоїстів, валторністів, скрипалів, альтистів, віолончелістів, клавесиністів. Кількість виконавців кожної партії можна приблизно встановити зі схеми розміщення музикантів Дрезденського оркестру: 8 перших скрипок (*primi violini*), 5 других скрипок (*secondi violini*), 4 альти (*viole*), 3 віолончелі (*violoncelli*), 3 контрабаси (*contrabassi*), 2 клавесина (*primo cembalo*, *secondo cembalo*), 5 гобоїв (*oboe*), 5 фаготів (*fagotti*), 2 валторни (*corni da caccia*):

1. Схема розміщення музикантів оркестру Дрезденської опери, 1754 р.

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Dresda.



Platea.

Spiegazione delle Cifre.

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

Склад оркестру по партитурі опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна практично повністю відповідає наведеній схемі. У ньому представлені всі музичні інструменти, крім фаготів та контрабасів. За функціями в партитурі інструменти поділяються на три групи:

- 1) мелодичні — перший і другий гобой, перша і друга скрипка;
- 2) гармонічні — перша і друга валторни, альт;
- 3) інструменти, що утворюють групу *basso continuo* — віолончель, позначена в партитурі як *basso*, і клавесин.

У розміщенні інструментів оркестру в партитурному запису можна виявити риси майбутніх симфонічних партитур (2). На це вказує:

1) порядок розташування партій: на двох верхніх рядках — партії гобоїв і валторн (по дві на одному нотному стані), далі — струнні, від високих до низьких (перша скрипка — друга скрипка — альт — віолончель);

2) використання ключів: партії гобоїв, валторн, першої і другої скрипки записані в скрипковому ключі, альт — в альтовому, віолончелі — в басовому;

3) запис партії транспонуючого інструмента: партія валторни записана квінтою вище від реального звучання.

2. Фрагмент інструментальної партитури опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра»

(гобої, валторни, перша скрипка, друга скрипка, альт, бас)

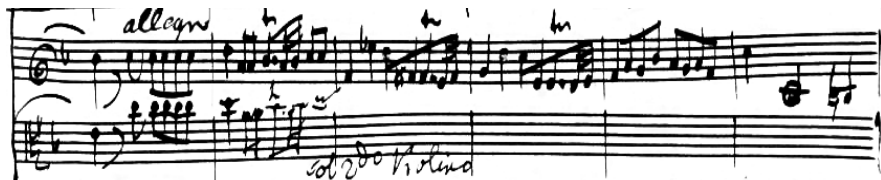
Партії інструментів зі складу *basso continuo* і в партитурі, і в окремих інструментальних голосах записані на одному рядку. Мелодична лінія віолончелі доповнена цифрованими позначеннями для клавесина (на схемі розміщення оперного оркестру місця віолончелі і клавесина знаходяться поруч).

Аналіз оркестрової партитури опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна вказує на те, що всім інструментам доручався матеріал рівної складності. Духові інструменти досить часто дублювали партії струнних, музичні теми та мелодичні контрапункти до них передавалися з партії в партію, а в оркестрових унісонах усі інструменти грали однакову музику (для цього було необхідно добитися чистоти інтонації, ідентичності штрихів, фразування, артикуляції). Рухливі, технічно складні партії насичені стрімкими пасажами, трелями, мелодичними прикрасами, що вимагало від виконавців досконалого володіння пальцевою технікою, диханням. У наведеному вище фрагменті партитури швидка, технічно складна партія першої скрипки дубльована партією першого гобоя, а партія другої скрипки — партією другого гобоя. У партитурі зі скороченою формою запису це показано спеціальним знаком і нотний рядок партії гобоїв залишається незаповненим, однак в окремих оркестрових голосах нотний текст виписано повністю.

Найяскравіші ознаки оркестрового стилю сконцентровані в увертюрі до опери. Традиція починати оперні вистави інструментальним вступом склалася в XVII столітті, тоді ж були сформовані два типи оперних увертюр — італійська і французька. В італійській увертюрі частини об'єднувалися за принципом «швидко — повільно — швидко», і цей принцип надалі закріпився в деяких інструментальних жанрах — бароковій симфонії, інструментальному концерті та ін. Французька увертюра, порівняно з італійською, була іншою за типом руху. Вона починалася повільною велично-урочистою частиною, музика якої відповідала духу французького абсолютизму. Далі слідувала швидка частина, а в фіналі повертався повільний темп і образно-емоційний стан початкової теми [4]. Французька увертюра затвердилася у творчості Ж.-Б. Люлі в останній третині XVII ст. і здобула надзвичайну популярність у німецькій ораторії та опері першої половини XVIII ст. Німецькі композитори внесли деякі зміни у французьку увертюру: головним нововведенням стала побудова центральної, швидкої частини у формі фуґи, що відповідало національним традиціям німецької контрапунктичної школи. Такими є увертюри Г. Ф. Генделя, саме такий тип побудови увертюри зустрічається в опері «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна.

Граун модифікує форму своєї увертюри на основі синтезу французької та італійської моделі: на зразок французької побудовані дві перші частини (повільна I частина, урочиста музика якої нагадує величну ходу, та стрімка граціозна фуґа у II частині, див. 3), на зразок італійської — рухливий жанрово-танцювальний фінал. Пожвавлений рух фуґи переривається величними, драматизованими акордами в повільному темпі, що посилює емоційні контрасти між частинами циклу. Принцип емоційного і темпового контрасту ([Grave] — Allegro — Largo—Allegro) є головним чинником об'єднання частин у циклі.

3. Тема фуги з II частини увертюри (партії другої скрипки, альтя)



Усі частини написані в одній тональності *F-dur* і це нагадує сюїтний принцип тональної драматургії. У кожній частині відбувається активний секвенційний розвиток, з охопленням широкого кола споріднених тональностей мажорної та мінорної сфери.

У оркестровому викладі переважає *tutti*, всі партії задіяні в рівній мірі. Виключенням є початок II частини, де інструменти вступають поступово, проводячи тему фуги в різних голосах оркестру, адже цього вимагають правила побудови фуги.

Розподіл музичного матеріалу між голосами оркестру в аналізованій партитурі залежить від технічних можливостей, діапазону, тембру, яскравості звучання інструментів. Скрипки і гобої в оперному оркестрі Грауна — це інструменти мелодичної «спеціалізації», їм доручене проведення музичних тем, і практично завжди перший і другий гобой дублюють партії першої і другої скрипки. Альт і валторни утворюють гармонічний фон, інструменти групи *basso continuo* викладають найнижчий басовий голос.

Р. Вагнер, порівнюючи увертюру німецької опери XVIII століття з прологом театральної п'єси, який містив стислу розповідь про майбутні події, зазначав, що увертюра «не могла соответствовать первоначальному смыслу пролога поскольку чисто инструментальная музыка первое время была еще слишком неразвита, чтобы специфическими средствами решать подобную задачу. Такие музыкальные пьесы не сообщали [собравшейся в театре] публике, видимо, ничего, кроме того, что впереди предстояло пение. <...> Свободное развертывание увертюры как специфической, характерной музыкальной пьесы было недоступно» [1, с. 5–6].

Критична оцінка засобів втілення 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 незрозумитості інструментальної музики (знову ж таки відносно рівня, якого сягнула музична культура епохи романтизму) є цілком слухним.

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 пар-

титурою показало, що на відміну від оркестрової музики XVII століття, яка далеко не завжди створювалася для конкретних музичних інструментів (на титульному аркуші своїх партитур композитори зазначали, що ця музика «гідна для співу та гри»), німецький оперний оркестр середини XVIII століття вже мав фіксований склад інструментів. Оркестрові партії відрізнялися тематичною самостійністю, складністю та виразністю, що вимагало 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. Не випадково опера «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна знову прозвучала на сцені Берлінської опери під час святкування 250-річного ювілею цього славетного театру (1742–1992).

Список використаних джерел

1. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Статті и матеріали / [пер. с нем. ; ред.-сост, авт. комент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек]. — М. : Музыка, 1974. — С. 5–18.
2. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Избранные работы / [пер. с нем. ; сост и комент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. — М. : Искусство, 1978. — С. 49–64.
3. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVII–XVIII вв. : монография / В. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 311 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. — [2-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.
5. Henzel C. Zu den Aufführungen der grossen Oper Friedrichs II von Preussen, 1740–56 / C. Henzel. — JbSIM, 1997. — S. 9–57.
6. Henzel C. Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert / C. Henzel. — Wilhelmshaven, 1999. — S. 29–37.
7. Klüppelholz H. Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht: zum Libretto der Oper «Montezuma» von Friedrich dem Grossen / H. Klüppelholz // Oper als Tex. — Berlin, 1983. — S. 65–94.
8. Kramer R. H. Beethoven and Carl Heinrich Graun / R. H. Kramer // Beethoven Studies [ed. A. Tyson]. — London, 1974. — S. 18–44.
9. Wolff H. C. Die erste italienische Oper in Berlin: Carl Heinrich Graun «Rodelinda» (1741) / H. C. Wolff. — BMW, 1981. — Т. XXIII. — S. 195–211.
10. Growemusic [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.growemusic.com>.
11. RISM [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rism.info>.
12. IMSLP [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://imslp.org>.

Горбаль В. Я. Оркестр у німецькій опері середини XVIII ст. (на прикладі творчості К. Г. Грауна). У статті розглядаються особливості розвитку німецької оркестрової культури XVIII століття. Вивчається склад і функції німецького оперного оркестру. Об'єктом дослідження обрано оркестр театру Королівської опери в Берліні. Аналізується оркестрова партитура опери «Цезар і Клеопатра» Карла Генріха Грауна.

Ключові слова: німецька оркестрова культура XVIII століття, оперний оркестр, театр Королівської опери, Карл Генрих Граун, оперна увертюра, оркестрова партитура.

Горбаль В. Я. Оркестр в немецкой опере середины XVIII в. (на примере творчества К. Г. Грауна). В статье рассматриваются особенности развития немецкой оркестровой культуры XVIII века. Изучается состав и функции немецкого оперного оркестра. Объектом исследования избран оркестр театру Королевской оперы в Берлине. Анализируется оркестровая партитура оперы «Цезарь и Клеопатра» Карла Генриха Грауна.

Ключевые слова: немецкая оркестровая культура XVIII века, оперный оркестр, театр Королевской оперы, Карл Генрих Граун, оперная увертюра, оркестровая партитура.

Horbal V. German Opera Orchestra in the mid XVIII century (on the example of C. H. Graun). The article discusses the features of the German orchestral culture of XVIII century. We study the structure and function of German opera orchestra. The object of the study elected to the theater orchestra of the Royal Opera in Berlin. Analyzes the orchestral score of the opera «Caesar and Cleopatra» Carl Heinrich Graun.

Key words: German orchestral culture of XVIII century, the Opera Orchestra of the Royal Opera House, Carl Heinrich Graun, opera overture, orchestral score.