

3. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Сов. композитор, 1990.
4. Арановский М. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки II половины XX века (50-80-е годы). – М.: Сов. композитор, 1989.
6. Цытович В. Фокизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983. – С.64-90.
7. Денисов Е. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Сов. композитор, 1982.
8. Сокол А.В. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки. Дис. д-ра иск.-я. – Одесса, 1996.
9. Велрик А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М.: Сов. композитор, 1978.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
11. Холопов Ю.Н. Соноризм // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.5. – С.207-212.
12. Самохвалов В. Фокизм в системных представлениях // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.85-93.

Герман Макаренко

ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРУ

Творчість диригента постає вкрай цікавим та водночас одним з найменш досліджених різновидів художньої творчості. Відповідно до цього професію диригента симфонічного оркестру та музичного театру по праву вважають однією з найбільш складних та неординарних серед інших виконавських спеціальностей музичної культури. Як свідчить історичний досвід, поява професії диригента стає можливою лише внаслідок формування та становлення одного з найбільш унікальних витворів людського духу й інтелекту – оркестру. Тому теоретичний розгляд історичного шляху розвитку оркестру, з одного боку, безпосередньо пов'язаний з науковими дослідженнями проблем евристичної діяльності маєстро, з іншого – має прямі виходи на практику виконавського мистецтва, яка стосується, перш за все, колективних видів творчості.

Серед публікацій останнього часу у вітчизняному музикознавстві дослідження проблеми історичного розвитку оркестру в контексті формування та становлення професії диригента практично не відбувалось. У запропонованій статті автор спирається на праці двадцятип'ятирічної давнини, зокрема «Симфонічний оркестр і його інструменти» [1] та «Книга про оркестр» [2] І.О. Барсової. У своїх працях російський музикознавець віддає перевагу розгляду питань оркестрового інструментарію, шляху його історичного становлення та розвитку, наявності інструментарію у сучасному симфонічному оркестрі тощо, залишаючи поза увагою виявлення певних типів оркестру, аналіз їх сутнісних ознак та безпосередній зв'язок з певними формами управління.

Розгляду перших в історії культури людства оркестрів, виявленню їх характерних ознак, порівняно з інструментальними колективами та ансамблями, а також визначенню відповідних форм управління присвячена дана стаття. Метою запропонованої публікації постає дослідження барочного і класичного типу оркестрів у контексті формування професії диригента на історичному шляху розвитку музичної культури.

Історія оркестру налічує приблизно останніх чотири століття – зовсім малий відрізок історичного часу, особливо порівняно з багатотисячолітнім існуванням музичної культури людства. За цей період оркестр зазнав дивних метаморфоз: від декількох виконавців на лютні та чембало в італійській опері та балетній виставі XVII століття до повнокровного сучасного колективу з потрійним або почотвірним складом, який налічує понад сотні учасників. Зрозуміло, що на цьому стрімкому шляху були як часи «кількісного» накопичення, так і періоди завоювання нових якісних висот, що і визначало певні етапи історичного розвитку.

Серед дослідників оркестру (І.Барсова, Г.Благодатов, Д.Рогаль-Левицький, М.Фіндейзен, Ю.Фортунатов та ін.) не існує єдиної точки зору на періодизацію його історії: одні вважають

етапним кожне століття, інші визначають періоди довжиною в півтора або навіть два століття. Ми хотіли б запропонувати власну періодизацію історії розвитку симфонічного оркестру, яка налічує п'ять позицій:

- 1) зародження та формування перших оркестрів (кінець XVI – середина XVII ст.);
- 2) барочний оркестр (середина XVII – середина XVIII ст.);
- 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX ст.);
- 4) романтичний оркестр (перша третина XIX – 20-ті роки XX ст.);
- 5) сучасний симфонічний оркестр (20-ті роки XX століття – й до сьогодні).

Важливим, на нашу думку, є те, що, по-перше, кожний з п'яти періодів віддзеркалює основні тенденції розвитку музичної культури, а, по-друге, кожна з зазначених позицій відповідає певним етапам формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

Серед великої кількості художніх факторів, які впливали та впливають на історичну ходу розвитку оркестру, хотілося б виокремити два:

- 1) еволюція музичного інструментарію;
- 2) оркестрове мислення композиторів.

Поява або винахід нових інструментів, удосконалення старих, зникнення з практики музичного виконавства застарілого музичного інструментарію – все це процеси, які мали пряме відношення до творчого «союзу» багатьох виконавців на різних інструментах, яким слід вважати оркестр. Наявність певного інструментарію формувала межі оркестрового мислення композитора. З іншого боку, в пошуках нових змістовних форм та виражальних засобів композитори досить часто ініціювали новаторські рішення художніх завдань, що впливало на процеси формування оркестрового інструментарію: введення нетрадиційних інструментів, незвичних прийомів гри тощо.

Визначені художні фактори, на нашу думку, є найбільш значущими, більш того – наріжними в історії розвитку оркестру: саме вони, з одного боку, визначали художньо-професійні параметри оркестрового виконавства, з іншого – формували способи та форми керування музичним колективом, що, в свою чергу, позначалось на вирішенні таких суто ремісничих питань, як розміщення музикантів, розсадка оркестру та ін.

Переходом до нового – гомофонно-поліфонічного – стилю мислення композиторів слід вважати появу basso continuo. В оркестровому виконавстві цифрований бас, або, як його інакше називали, «генерал-бас» сприяв створенню навколо себе певної групи інструментів, до функцій яких входив супровід багатоголосої гармонії. Перші групи continuo були доволі численними та склались з органа, чембало, лютні, теорби, арфи, віолончелей, віол, фаготів та інших інструментів. З другої половини XVII століття їх склад різко змінюється та вміщує у собі лише клавішні та басові інструменти (віолончелі, контрабаси та фаготи). Залежно від функціонального призначення оркестру клавішні інструменти варіювалися. Так, у церковних оркестрах їх функцію виконували орган або чембало, в світських – два чембало, в опері – чембало та інколи теорба. Наявність більш менш усталених груп continuo дає всі підстави визначати, що з появою цифрованого баса починається процес стабілізації та поступового формування постійного складу оркестру.

Перехід до гомофонно-поліфонічного стилю мислення ознаменував появу барочних оркестрів. На відміну від своїх найближчих родичів – перших оркестрів, інструментарій барочних оркестрів відчув радикальних змін та значно наблизився до сучасних аналогів: скрипки, які мали більш сильний та яскравий тон доволі швидко витіснили з практики музичного виконавства «вагідні» інструменти часів Ренесансу – лютні та віоли; більш гучні поперечні флейти прийшли на зміну поздовжнім; дискантна сопілка була реконструйована в гобой; бомбарди, які відходили у небуття, поступалися місцем фаготам; повністю зникли дерев'яні цинки, лише залишаючи в історії музичного виконавства про себе згадку далеких предків мідних духових.

З другої половини XVII століття спостерігається підвищений інтерес до оркестру, що забезпечило бурхливий для своїх часів розвиток «оркестрової справи». Барочні оркестри починають швидко поширюватись у багатьох країнах Західної Європи. Окрім італійських музичних центрів (Неаполь, Рим, Флоренція, Венеція та ін.), Париж, Берлін, Гамбург, Відень, Лондон та інші міста

можуть пишатися наявністю одного, а пізніше навіть кількох оркестрів.

Функції упорядкування всього процесу виконання в добу барочного оркестру перебирає на себе виконавець партії цифрованого баса на органі або чембало, якого згодом почали називати капельмейстером. У професійні обов'язки згаданого музиканта, яким, як правило, був автор виконуваного твору, окрім виконання своєї партії входило слідування по партитурі за партіями інших музикантів та надання всіма посилюваними, доволі обмеженими в ті часи засобами всілякої допомоги у випадку їх помилки. Подальша організація виконавського процесу навколо єдиного центру, спроби впливу одного музиканта оркестру на виконання інших в історії диригентського мистецтва визначили появу капельмейстерського способу керування музичним колективом, який зробив свій вагомий внесок у процес виникнення сучасного типу диригента.

Принциповою ознакою барочного оркестру, на відміну від перших оркестрів, окрім оновлення інструментарію, процесу усталення складу виконавців тощо, слід вважати формування оркестрових груп з позицій їх сучасного розуміння, де за основу було взято принцип об'єднання інструментів за тембровими та динамічними характеристиками. Першою оркестровою групою, остаточно становлення якої відбувалось у межах барочного оркестру та припадає на період другої половини XVII століття, була група струнно-смичкових інструментів. Її прообразом по праву слід вважати «Двадцять чотири скрипки короля Людовіка XIV» та аналогічний колектив короля Карла II – фактично перші струнні оркестри, які були створені в Франції та Англії відповідно в 20-х та 60-х роках XVII століття.

Посиленню скрипок різних розмірів та їх сумісному функціонуванню в оркестрі значною мірою сприяла творчість видатних композиторів свого часу: К.Монтеверді, К.Скарлатті, Ж.-Б.Люлі, Г.Перселла, які у своїх творах тонко відчували і талановито розкривали виразний і технічний потенціал новоствореної групи. Стосовно інших оркестрових груп сучасного оркестру, зокрема дерев'яних та мідних духових інструментів, слід зазначити, що в часи барочного оркестру вони знаходились в стадії формування та становлення.

Важливою віхою на історичному шляху розвитку оркестру стає його розмежування на окремі групи залежно від соціального запити суспільства. Зазначені процеси починаються та чітко простежуються на прикладі барочного оркестру, який за цією ознакою поділявся на три групи: церковний, оперний та камерно-концертний. Функціональне призначення визначало для кожної з зазначених груп оркестрів певну аудиторію, місце виступу, більш-менш сталий склад виконавців та ін.

Найбільш різноманітний склад виконавців серед інших мав оперний оркестр. Залежно від сюжетної ситуації звучання оркестру в оперній виставі вимагало більшої насиченості, в зв'язку з чим композитори досить часто поряд із традиційними для свого часу струнними та дерев'яними духовими інструментами, зокрема флейтами, гобоями та фаготами, задіювали труби, литаври, тромбони, а пізніше навіть валторни.

Неодмінним учасником церковних оркестрів був орган, який міг виконувати подвійну функцію – одного з виконавців партії цифрованого баса і концертуючого інструмента. Поруч з постійними учасниками церковного оркестру – струнними інструментами, до них приєднувались флейти і гобої, а іноді мідні духові, головним завданням яких було підсилення окремих хорових голосів.

Камерно-концертний оркестр по праву вважається найбільш юним порівняно з поважним віком двох інших музичних колективів доби Бароко – оперного та церковного. Якщо дві останні групи оркестрів практично з моменту свого народження набули постійного місця виступу – оперний театр та середньовічний собор, то камерно-концертний оркестр ще доволі тривалий час шукав місце свого постійного пристановища, блукаючи по родових замках, палацах, оперних театрах, а також випробовуючи для цієї мети під час фейерверків, маскарадів та ін. майданчики просто неба і навіть «на воді». Порівняно з оперним та церковним склад камерно-концертного оркестру був найбільш невизначений. «Мандрю» по палацах, оперних театрах, різного роду розважальних заходах передбачали абсолютно вільний склад учасників: від невеличкого в *concerto grosso* (камерний варіант) до більш численного (концертний варіант). Для останнього показовою може бути «Музика до фейерверку» Г.Ф.Генделя, де автор передбачав мінімум 5-6 виконавців на духових та ударних ін-

струментах.

Зміна одного художнього стилю, а разом з ним і відповідного типу оркестру в історії розвитку художньої культури людства відбувалась неквашиво та повільно. Плавне перегікання процесу обумовлене поступовою появою та накопиченням певних ознак, які і визначали перехід до нової якості. Протяжний в часовому вимірі характер змін значною мірою обумовлював приблизність визначення термінів народження нових типів оркестру в запропонованій раніше класифікації. Показовим в цьому плані може бути 1759 рік – рік, в якому зі смертю Г.Ф.Генделя та написанням Й.Гайдном своєї першої симфонії доволі символічно відбувалось відмирання старої та народження нової доби в історії розвитку музичної культури.

Виникнення класичного типу оркестру пов'язано, передусім, з переходом до гомофонно-гармонічного стилю мислення композиторів. Саме поява зазначеного стилю вимагала перегляду традиційних підходів до оркестру та обумовила його чітку структуризацію за вертикальним принципом. На зміну генерал-басу з його «інструментальним військом» (групою-continuo) приходив новий розподіл оркестрової фактури на мелодичну лінію, гармонічний супровід, басову основу, оркестрову педаль, контрапункт та т.ін., де за плідне функціонування кожної з зазначених складових «несла відповідальність» певна група інструментів.

Нова структурна організація оркестру обумовила принципові зміни інструментарію: в останні десятиліття XVIII століття надовго (майже на півтора століття) покидає оркестр клавесин, остаточно відходить ціла група «старих» інструментів – поздовжні флейти, гобої д'амур, віоли, теорби та ін. Їм на зміну приходять та отримують постійну оркестрову «прописку» мала флейта, контрфагот, великий барабан, тарілки, трикутник та ін., міцні, непорушні й до сьогодні позиції в класичному оркестрі займає кларнет, який ще у 1690 році було сконструйовано І. Деннером.

Зазначені зміни інструментарію в класичному оркестрі призвели до появи або подальшого становлення нових оркестрових груп. Поруч зі «старожиллом» оркестру – струнно-смичковою групою – з'являється група дерев'яних духових інструментів, остаточно формування якої відбулося з приходом до неї кларнета. В стадії становлення і творчого пошуку в цей період знаходиться група мідних духових інструментів. Відкриття та впровадження вентиляного механізму, сміливі кроки винахідників (Т.Бьома, А.Сакса та ін.) з удосконалення інструментів, що відбувались наприкінці XVIII – на початку XIX століття, призвели до появи хроматичного звукоряду та принципово нового рівня чистоти інтонування.

Нові якісні характеристики «міді» були гідно оцінені композиторами, які більш сміливо, без боязні спалювати фальшифою грою загальне звучання твору почали включати зазначені інструменти до своїх партитур. Завдяки цьому факту в пізньокласичному оркестрі, зокрема в останній симфонії Л.Бетховена група мідних духових інструментів набула свого традиційного для сучасного розуміння складу: 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони.

Оновлення та розширення інструментарію класичного оркестру, порівняно з барочним (зокрема, появою великого та малого барабанів, тарілок, трикутника, а також більш частого використання дзвіночків), призвели до початку активного формування нової оркестрової групи – ударних інструментів.

Принциповою відмінністю класичного оркестру від свого попередника слід вважати стабілізацію складу виконавців. Представники Мангеймської школи – Я.Стаміць, А.Фільц, К.Канабих, сини І.С.Баха, а також Ж.Рамо, Ф.Госсек та інші композитори – від твору до твору (передусім, йдеться про нові для свого часу жанри – симфонію та інструментальний концерт) в своїх партитурах виписували більш-менш постійний склад оркестру. Остаточне усталення виконавського складу відбулося в творчості віденських класиків: Й.Гайдна, В.Моцарта та Л. Бетховена, оркестр яких в першій більшості визначали 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 (а іноді 3-4 валторни), 2 труби, 2 літаври та струнно-смичкова група. Наявність парного складу більшості духових та ударного інструментів позначилась на назві оркестру – «подвійний» або «парний». На шляху подальшого історичного розвитку парний склад стає незмінною основою сучасного симфонічного оркестру.

Протягом останніх двох століть оркестр поширювався, доповнювався, поділявся, але принципово нових змін, як це, наприклад, було між барочним та класичним його типами, практично не зазнав. Саме тому період остаточного формування парного (а надалі малого) оркестру без сумніву можна вважати датою народження сучасного симфонічного оркестру. В свою чергу, поява сучасного оркестру стала головним чинником виникнення через певний проміжок часу диригента, який поступово стає одноосібним, звільненим від гри в оркестрі творчим керівником всього процесу оркестрового виконавства.

У багатьох країнах Західної Європи наприкінці XVIII – на початку XIX століть починають з'являтися оркестри з постійним (переважно подвійним або подібним до нього) складом учасників: дрезденський «Королівський оркестр», паризькі оркестри «Духовних концертів», а пізніше «Товариство оркестрів консерваторії», лейпцизький «Гевандхауз» та мангеймський оркестр – музичні колективи, які практично з часів свого заснування набули заслуженої поваги та більшість з яких й по сьогодні користується всесвітнім визнанням.

У Росії активний розвиток оркестрової справи припадає саме на цей період. Починаючи з другої половини XVIII століття, з одного боку, відбувається розподіл придворного оркестру, штати якого було офіційно затверджено Катериною II ще в 1731 році, на два колективи – «камер-музики» у складі 47 музикантів та «бальний» (43 особи); з іншого боку – не лише в двох російських столицях, а й у провінції з'являються або продовжують чарувати мистецтвом своїх багатих хазяїв кріпацькі оркестри, під силу яким було виконання більшості творів композиторів-сучасників (зокрема, Ф.Госсека, Я.Стаміца, А.Фільца, Й.Гайдна та ін.).

За функціональним призначенням класичний оркестр відчув значних змін порівняно зі своїм попередником. Серед трьох типів барочного оркестру – церковного, оперного та камерно-концертного – недоторканим залишився, фактично, лише другий – театральний. Виходить з практичного ужитку церковний тип оркестру; його функції – виконання релігійної музики – перебирає на себе концертний оркестр. Таку назву третій тип класичного оркестру отримує після переосмислення слова «камерний», яке в новому значенні почало застосовуватись до ансамблів з невеличкою кількістю учасників та в зв'язку з цим протиставлятися оркестровому виконавству.

Диференціація між оперною та концертною групами класичного оркестру була значною та доволі відчутною, а також позначилась, передусім, на кількості учасників. Якщо склад оперного оркестру вже в середині XVIII століття характеризувався чисельністю, повнотою виконавців та різноманітністю інструментарію, то склад концертного оркестру в ці часи знаходився в стадії формування, закінчення якого, як вже згадувалось, відбулось набагато пізніше.

Відповідно до цього значно відрізнялись і форми керування зазначеними колективами. Чисельність театрального оркестру, а також загальна кількість учасників оперної вистави, викликали до життя подвійні та потрійні форми керування музичним колективом, чим, до речі, загострили кризу оркестрового виконавства та значною мірою ініціювали і наблизили появу диригента-професіонала. Форми керування концертними колективами залишались незмінними з часів Бароко лише з тією різницею, що функції капелмейстера в переважній більшості починає виконувати концертмейстер оркестру (перший скрипаль) замість клавесиніста чи органіста періоду цифрованого баса.

Таким чином, з проведеного аналізу стає очевидним, що барочний та класичний типи оркестрів викликали до життя народження та функціонування капелмейстерського способу управління музичним колективом. Розвиток класичного оркестру призводив до кризи між художніми задумами тогочасних композиторів, новими можливостями оркестрового виконавства та існуючими формами управління. Тому, на нашу думку, подальші розробки цього напрямку дадуть змогу на базі дослідження історичного розвитку оркестру виокремити процес формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Симфонический оркестр и его инструменты. – М.: Сов. композитор, 1962.
2. Барсова И.А. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978.