

*opera as the “Asian fantasy”, gravitating despite the decorative-harem and state-imperial image of the Orient to the principles of the lyrical opera French models and looking at the lyrical drama of V. Bellini. The main lady character is the type of the femme fatale, who in the course of unwinding of the dramatic action acquires some sentimental traits, reinvents herself from the princess-killer to the loving lady. Bazzini’s eclecticism was manifested in the departure from the Chinese content and extension of the geocultural boundaries: the action takes place in Persia (Turandot’s ancestral homeland, whose combined prototype image is described in the poem of Nizami “Seven Beauties”), Prince Calaf becomes the Indian Prince Nadir, preserving the role of the lyrical-dramatic hero. Bazzini refuses from the masks and instead brings in the new bright character – magician Ormut who represents the evil forces, for he is hopelessly in love with Turandot, inspires her to killings with the aid of sorcery. The exalted mystical-orgiastic scene of worshipping Ahriman is one of the best in the presentation of the spectacular-theatrical exotica. And though over a dozen of composers-romanticists attempted to adapt the character of Turandot, the heroine found her optimal embodiment in the aura of the high verism, one of the steps on the way to which can be regarded “Turanda” of A. Bazzini.*

**Key words:** *Turandot, Antonio Bazzini, romantic exoticism, lyrical opera, eclecticism, orientalism, imagology.*

Стаття поступила до редакції 07.09.2019, прийнята до друку 07.10.2019.

---

УДК 78.36

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.308.320>

*Вадим Горбаль*

**ОРКЕСТР У КОНЦЕРТАХ ЙОГАННА ЙОАХІМА КВАНЦА  
У СВІТЛІ ВЧЕНЬ ПРО ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ  
ВИКОНАВСТВО ДОБИ БАРОКО**

**Горбаль Вадим Ярославович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, підполковник, Національна академія сухопутних військ ім. Гетьмана Петра Сагайдачного (Україна). E-mail: [vadikdj86@gmail.com](mailto:vadikdj86@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-0631-2617

## **Оркестр у концертах Йоганна Йоахіма Кванца у світлі вчень про інструментальне виконавство доби Бароко**

*У статті розглядаються новаторські за змістом праці німецького флейтиста, гобоїста, педагога, композитора та капельмейстера Йоганна Йоахіма Кванца (зокрема “Досвід настанов з гри на поперечній флейті”, Берлін, 1752), у яких здійснене теоретичне осмислення важливих аспектів інструментальної культури барокової епохи.*

*Міркування Й. Й. Кванца щодо оркестру, сформульовані у трактаті не лише дають змогу скласти уявлення про типи виконавських колективів барокової доби, але й відображають естетику уявлень про оптимум оркестрового письма, акустичні, тембральні та драматургійні закономірності оркестрових груп та фактурних шарів. Навіть враховуючи особисті творчі пріоритети композитора-виконавця, на прикладах концертів для солюючих дерев'яних духових (двох флейт та флейти і гобоя) з його власного творчого доробку можна скласти уявлення про застосування малого оркестрового складу у тогочасній композиторській та виконавській традиції з урахуванням акустичного потенціалу сучасного музикантові барокового інструментарію. Очевидно, що оркестр інтерпретується саме як засіб акомпанування солістам, беручи на себе провідні функції виключно у коротких епізодах вступів до окремих тематичних побудов, оркестрових зв'язок у цезурах солюючих партій чи заключних кадансових побудов окремих частин. Основні функції голосів оркестру мають чіткий поділ, в залежності від драматургії розгортання і співвідношення партій солістів, акомпануючи їм чи дублюючи у функції гірієно. Акомпанемент може трактуватися як basso continuo, як комплементарний акордовий комплекс середніх голосів чи як інтервальне дублювання близьких за теситурою і тембром інструментів-солістів.*

**Ключові слова:** *оркестрова традиція бароко, малий та великий склад, функції партій, флейта траверсо, бароковий концерт.*

**Постановка проблеми.** Оркестрове музикування Німеччини в барокову добу формувалось під впливом великого комплексу чинників, поєднавши здобутки італійської, французької музичної традицій та національні напрацювання у названій сфері. Славний німецький флейтист, гобоїст, педагог, композитор та капельмейстер Йоганн Йоахім Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) окрім творчого спадку залишив цінні і новаторські за змістом праці з теоретичним осмисленням важливих аспектів інструментальної

культури барокової епохи. Його досвід у цій галузі був далеко не одиничним у цей період. У 1740 році вийшла друком педагогічна праця представника англійської<sup>1</sup> та ірландської скрипкових традицій, виконавця-поліінструменталіста та педагога Франческо Саверіо Джемініані (Francesco Saverio Geminiani, 1687–1762) “The art of Playing on the Violin” (“Мистецтво гри на скрипці”) оп. 9 (це було перше, анонімне, лондонське видання)<sup>2</sup> [9]. Йому належать також “Правила гри з вірним смаком на скрипці, німецькій флейті, віолончелі й клавесині” (1739), “Гармонійне керівництво або гармонійний словник. Істинно вірний путівник по гармоніям і модуляціям...” (1742), “Мистецтво акомпанементу і новий вірний спосіб розшифровки цифрованого баса на клавесині” (1755/1756), “Мистецтво гри на гітарі або цитрі, що містить різні твори з віолончельним або клавесинним басом” (1760).

До цього ж періоду належить вихід у в Аугсбургу світ знакової методичної праці Леопольда Моцарта (Johann Georg Leopold Mozart, 1719–1787) – скрипаля Зальцбургської капели, композитора, педагога-методиста, “Досвід ґрунтовної скрипкової школи” (“Versuch einer gründlichen Violinschule”, 1756) [3; 11], в якій, поряд з описом технічних труднощів та практичними рекомендаціями для їх опанування, розглядаються аспекти педагогічної психології і родинної атмосфери у формуванні інструменталіста.

Одним з провідних теоретиків німецької клавірної педагогіки та поліфонії постає Фрідріх Вільгельм Марпург, який успішно працював у пруській столиці. Законодавцем тенденцій осмислення проблем клавірного виконавства постає і Карл Філіп Емануель Бах (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) у трактаті “Досвід істинного мистецтва гри на клавирі” (“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”) [6], який в подальшому став підґрунтям методичних принципів Муціо Клементі і Іоганна Баптиста Крамера та Карла Черні.

Сферу безпосередньо оркестрового інструменталізму у тогочасній теоретичній думці одним з перших розробляв наставник Г. Ф. Генделя, співак, скрипаль, диригент і теоретик Йоганнес

---

<sup>1</sup> У Лондоні він співпрацював з Г. Ф. Генделем у придворному музикуванні як капельмейстер, мав з ним близькі переконання щодо аспектів музичної виразовості, призначення та функцій музичного мистецтва

<sup>2</sup> Ця праця уже з іменем автора була перевидана в 1751 році у Лондоні, а наступного року у французькому перекладі – в Парижі.

Маттезон (Johann Mattheson, 1681–1764). Серед понад півсотні його наукових розробок такою є праця про оркестр у трьох частинах, яку автор замислив як зведення популярних настанов для освічених аматорів (“талантних панів” / “galant homme”): “Нововідкритий оркестр” (“Das neu-eröffnete Orchestre”, 1713); “В захист оркестру” (“Das beschützte Orchestre”, 1717); “Дослідження оркестру” (“Das forschende Orchestre”, 1721), а також “Досконалий капелмейстер” (“Der vollkommene Capellmeister”) [10], яка вийшла друком у Гамбургу в 1739 році. Дуже цінними у ній є міркування щодо актуальних для його часу відмінностей італійського, французького та німецького стилів, характеристики афектів і засобів їх відтворення інструментальними засобами (в тому числі специфіки співвідношення тональностей і афектів щодо певних інструментів та їх груп), відмінності хорової, оперної та ужиткової інструментальної культури, особливостей окремих інструментальних жанрів.

Проте безпосередньо оркестрових проблем (щодо складів, звукового балансу, пропорцій чисельності інструментальних груп, оптимального розташування виконавського колективу, функцій шарів оркестрової фактури тощо) ніхто з названих авторів не торкається. Цікаво, що ці аспекти висвітлюються Й. Й. Кванцом не в окремій праці, а у контексті типового для середини XVIII століття підручника-школи з флейтової гри.

**Аналіз дослідження та публікацій.** До висвітлення тематики барокового оркестру звертаються нечисленні дослідники, серед яких варто виділити праці І. Барсової (“Нариси з історії партитурної нотації XVI – перша половина XVIII століття”), Адама Карса (“Практичні поради з оркестровки” (1919) [1], “Історія оркестровки” (1925), “Школа оркестру” (1926), “Оркестр XVIII століття” (1940), “Симфонія XVIII століття” (1951)), монографію Г. Аберта, присвячену творчості В. А. Моцарта, Маріо Пеншерля “L’orchestre de chambre”, а також дисертаційні роботи Олександра Анісімова (“Взаємодія соліста і оркестру в західноєвропейському скрипковому концерті XVII–XIX століть”) та Еміля Прейсмана (“Камерний оркестр як явище в музичній культурі XVII–XX століть”). На підставі цих досліджень можна здійснити певні узагальнення щодо особливостей барокової оркестрової традиції та співвіднести її з положеннями теоретичної концепції і власної творчості Й. Й. Кванца.

**Виклад основного матеріалу.** Одним з ключових питань є

аспект складів: розмірів виконавських колективів та їх інструментальних складів. Так, А. Кореллі, як і Г. Ф. Телеман, працював двома колективами – великим (33-36 виконавців) и з малим (10-14 виконавців), кількісний склад оркестрів, очолюваних А. Вівальді коливається від 22 до 140 оркестрантів. Оркестрові композиції Г. Ф. Генделя писались як для малих так і для масштабних колективів, як в акустичних умовах залу так і на відкритому повітрі (А. Карс констатував згадку про оркестр у Вестмінстерському абатстві в 1784 році, який складався з 250 учасників, з яких 157 – виконавців на струнних інструментах).

“Структура складів європейських інструментальних об’єднань середини XVII століття була неоднорідною. Поряд зі скрипковими сюди, входили віоліні, лютневі, духові. Кількісний склад також був різним: великі колективи (24-35 виконавців) і малі (8-11 виконавців). У деяких великих колективах були самостійно концертуючі, так звані камерні групи, що складаються з музикантів високої кваліфікації. Наявність у великих колективах камерних груп дає підставу припускати, що малі об’єднання створювалися як апарат, інтерес до якого стимулювався його якістю: високою виконавською майстерністю кількісно невеликого складу”, – констатує Е. Прейсман [5, С. 4].

Другий істотний аспект – це функції оркестрових груп (у епоху бароко це tutti, concertino та ripieno). Індивідуальність композиторського стилю найповніше виявляється саме в цьому. Так, у Г. Ф. Генделя та А. Кореллі активно співставляються tutti і concertino, concertino та ripieno.

Класичні види concertino (два високих та низький інструменти однієї групи з генерал-басом) трансформуються у один-два солюючих у А. Вівальді чи 3-5 духових чи мішаних складів у Г. Ф. Телемана. Але функціональність окремих партій великою мірою залежить від розміру виконавського складу. Так, зокрема Е. Прейсман зазначає: “В епоху бароко тембр стає засобом художньої виразності: починається нормування складів як уніфікованої сукупності основних апробованих засобів виразності, в тому числі тембрової. Але, з іншого боку, процес персоніфікації тембрів визначає їх вибіркове використання – альтернатива уніфікованої сукупності. З’являються два основних види інструментальних об’єднань: великий оркестр як втілення уніфікованої сукупності, малий - як квінтесенція персоніфікації

тембрів” [5, С. 7].

Теоретичні праці та оригінальна композиторська творчість Й. Й. Кванца дають змогу спостерігати за названими явищами з позицій музиканта-практика конкретної доби. Його майстерність і талант дали змогу розвинути кар’єру від оркестранта муніципального колективу (штадтпфайфера *Sächsische Staatskapelle Dresden*) до привілейованого королівського музиканта від 1741 р. (на посаді камер-композитора та камер-музиканта Фрідріха II).

Важливим документом епохи є і його автобіографія в якій відображені події музичного життя, стилістика та традиції барокового виконавства Німеччини. Особливий інтерес з огляду на предмет дослідження становить “Досвід настанов з гри на поперечній флейті” (“*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen...*”<sup>1</sup>, Берлін, 1752). Ця праця, присвячена й адресована своєму монарху і покровителю, є новаторським за змістом і формою підручником та методичним посібником, який насамперед розкриває теоретичні, практичні, педагогічні, методичні позиції автора щодо сольного і оркестрового потенціалу нового німецького вдосконаленого інструменту –флейти-траверсо, сформовані на підставі фахового вдосконалення у сфері виконавства під орудою майстрів-інструменталістів в Італії, Франції та Англії, підсумовує досвід фахівців струнного та духового мистецтва (А. Вівальді, А. Скарлатті, М. Барра, Ж. Оттетера, М. Блаве).

Ця робота відрізнялась від вищезгаданих інструментальних шкіл, підручників та посібників його сучасників (в тому числі й французьких музикантів – авторів популярних праць, Ж. Оттетера, М. Коррета, Ж. Б. Буаморт’є) новаторством технічно-виконавських аспектів, а також розділами, в яких розглядаються етичні, естетичні, інтерпретаційні, композиторські завдання тощо. Сам музикант мав чималий досвід у практичній композиції, будучи автором 200 сонат для флейти і цифрованого басу, 300 концертів для флейти, сольних та подвійних концертів, *Concerti grossi*, 45 тріо-сонат для різних складів інструментів, численних флейтових дуетів, тріо, квартетів, та

---

<sup>1</sup> Повна назва праці: “*Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Dritte Auflage. Breslau, 1789, bey Johann Friedrich Korn dem ältern, im Buchladen nächst dem K. Ober-Zoll und Accisante auf dem großen Ringe*”.

інших творів.

Універсализм фахової підготовки музиканта зумовив необхідність виявити також функції інструментів в оркестровій тканині, конкретизувати пропорції окремих партій для досягнення оптимального звукового балансу, естетики і презентації колективу на концертній сцені, специфіку настройки в різних умовах, складах і жанрах, засади композиції, а також завдання і необхідні якості диригента-капельмейстера. “Внесок Кванца – творця німецької виконавської естетики – визначається новаторськими підходами у формуванні флейтової педагогіки, технології гри на флейті траверсо і створенням величезного концертно-педагогічного репертуару” [1, с. 25].

Важливими є міркування Й. Й. Кванца щодо відмінності функцій інструмента у сольній і оркестровій партіях. Щоби визначити оркестрові параметри інструментального звучання, музикант ділиться напрацюваннями щодо структури і пропорцій тембральної інтенсивності малих та великих оркестрових складів.

Залежно від кількісного складу, Й. Й. Кванц поділяв оркестри на малі і великі зазначав, що:

1) при будь-яких оркестрах, малих чи великих, обов’язково має бути клавесин;

2) на чотири скрипки приходиться один альт, одна віолончель та один контрабас середніх розмірів;

3) при шести скрипках до вказаних інструментів також додається фагот;

4) при восьми скрипках повинні грати два альти, дві віолончелі, один контрабас, але дещо більший, ніж у першому випадку, два гобої, дві флейти і два фаготи;

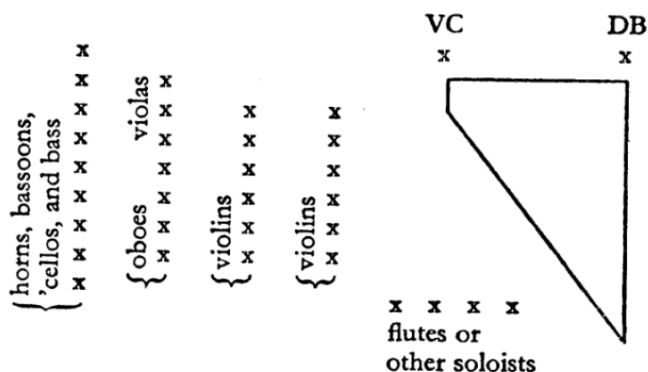
5) при десяти скрипках до зазначених інструментів додається ще одна віолончель;

6) на дванадцять скрипок – відповідно три альти, чотири віолончелі, два контрабаса, три фаготи, чотири гобої, чотири флейти, ще один клавесин і теорба – струнний щипковий інструмент, басовий різновид лютні;

7) у залежності від характеру твору і намірів композитора, і в малому, і у великому оркестрі можуть бути застосовані дві валторни [3, с. 26]. Композитор пропонує найбільш виграшні акустично і презентативно варіанти розсадок у вигляді схем, зокрема для малого оркестру (Рис. 1).

З позицій функціональності ним розглядається будь-яка партія виконавського колективу, чому присвячено XVII главу праці “Щодо обов’язків тих, хто акомпанує чи виконує соло чи грає у складі певної партії” (“Von den Pflichten derer, welche accompagniren oder die einer concertirenden Stimme zugesetzten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen”), виокремлюючи в ній в окремі розділи функції соліста, скрипаля-ріпієніста, альт, віолончелі, контрабаса, клавіра, загальні зауваження щодо виконавців акомпанементу.

Рис. 1



“Будь-якому музиканту необхідно оволодіти мистецтвом акомпанування - не тільки тому, що йому доведеться акомпанувати, але і для того щоб розуміти, які вимоги слід ставити до тих, хто буде супроводжувати і підтримувати його самого у виконанні сольної партії”, – пояснював свій задум автор трактату [2, с. 242].

Так у Концерті для двох флейт D-dur (номер за каталогом: QV 6:1)<sup>1</sup>, написаному для двох солюючих флейт-траверсо, оркестрову групу композитор сформував з двох гобоїв, фагота, струнних (I і II стрипки, альт), basso continuo (віолончель як basso гірієно, контрабас та клавір). Цикл тричастинний, має італійський тип:

### 1. Vivace;

<sup>1</sup> Донедавна існував лише в рукописному вигляді, твір вперше видано у вигляді партитури у 2011 році у Дрездені.



2. *Siciliano larghetto*;

3. *Allegro assai*.

У вступному рітурнелі у перших 4-х тактах основна тема дублюється флейтами та скрипками, перший гобой – альтом, другий – віолончеллю, фагот – контрабасом. Надалі функції інструментів змінюються: мелодичні (унісон флейт і скрипок), басові – (унісон фагота і контрабаса) та гармонічні (решта складу у комплементарній ритміці з індивідуалізованими партіями).

Сольний розділ вводиться з 18-го такту. Партії флейт проводяться канонічно, контрапунктом їм слугує лише *continuo*. *Tutti* (43 т.) починає масивне унісонне проведення початкової теми у всіх високих голосів з ізометричним контрапунктом фагота й контрабаса, однак вже з другої фрази (46 т.) відновлюється функціональний поділ першого рітурнелю.

У другому соло співвідношення солістів дуєтно-інтервальне з контрапунктуючим унісоном скрипок, яких у 65 такті замінює *continuo*. Подібний принцип витримано до кінця частини.

Другу частину починає спільний унісон всіх струнних і фагота. Соло флейт (9-й такт) у терцію почергово супроводжує основна тема у скрипок і альт а або група *continuo*. Ці два принципи співвідношення виконавського складу витримано до завершення.

Фінал відкривається масштабним розділом *tutti* (28 тактів) з тришаровим функційним поділом (флейти-скрипки, фагота – група *continuo*, гірієно – контрастні партії унісону гобоїв і альт а). Терцово здубльованій темі солюючих флейт у першому і четвертому соло акомпанує унісон скрипок по метричним долям, у другому проведенні – басовий ансамбль (73 такт), у третьому – I скрипки і унісон II скрипок і альтів. Сольні розділи чергуються з короткими двотактовими *tutti*-унісонами без скрипок і флейт. Заключний рітурнель повертає до початкового викладу.

Концерт для флейти і гобоя e-moll (QV 6:3) має аналогічну оркестрову групу, однак партію клавіру з цифрованим басом в *continuo* композитор прописує окремо віолончель та контрабас дублюються. Проте будова циклу тут значно масштабніша, п'ятичастинна:

1. *Spiritoso*;

2. *Grave*;

3. *Presto*;

4. *Grave andante*;

### 5. Allegro assai.

Окрім умовної партитури цього рукописного твору, яка дає можливість скласти уяву про тембральну драматургію акомпануючої групи, цікавими є спостереження за авторськими динамічними позначеннями в поголосниках.

Після рітурнеля мелодичний унісон гобоїв-гірієно і I та II скрипок, фагота та continuo, друга скрипка почергово дублює то мелодію то альтову партію), в акомпанементі усіх сольних розділів фігурує лише фагот та басова група, лише в другому – високі струнні. Друге tutti особливе дублюванням II скрипок – II гобоїв і альтів. Серед інструментів, та які підтримують провідну мелодію є лише I скрипки. Однак вони мають *ff* лише у неповних тактах вступу до початку фрази солістів (далі їх партії позначено *p*, щоби створювати акустичне наповнення, проте не затіняти провідні голоси. Рис. 2).

Рис. 2



Аналогічний засіб використано і в Grave (Рис. 3).



У фузі Presto наявні тривалі розділи без клавіру, повідна тема імітується і скрипкою, альтом, фаготом з усією групою continuo, першим гобоєм. В подальшому розгортанні голоси дублюються за принципом: I скрипки і I гобої, II скрипки і II гобої, басова група і фагот, самостійний альт. Grave andante особливе чергуванням акомпанементу сольним розділам continuo або високих струнних. Гобої в супроводі не задіяні взагалі.

**Висновки.** Міркування Й. Й. Кванца щодо оркестру, сформульовані у трактаті “Досвід настанов з гри на поперечній

флейті” не лише дають змогу скласти уявлення про типи виконавських колективів барокової доби, але й відображають естетику уявлень про оптимум оркестрового письма, акустичні, тембральні та драматургійні закономірності оркестрових груп та фактурних шарів. Навіть враховуючи особисті творчі пріоритети композитора-виконавця, на прикладах концертів для солуючих дерев'яних духових (двох флейт та флейти і гобоя) з його власного творчого доробку можна скласти уявлення про застосування малого оркестрового складу у тогочасній композиторській та виконавській традиції з урахуванням акустичного потенціалу сучасного музикантові барокового інструментарію. Очевидно, що оркестр інтерпретується саме як засіб акомпанування солістам, беручи на себе провідні функції виключно у коротких епізодах вступів до окремих тематичних побудов, оркестрових зв'язок у цезурах солуючих партій чи заключних кадансових побудов окремих частин. Основні функції голосів оркестру мають чіткий поділ, в залежності від драматургії розгортання і співвідношення партій солістів, акомпануючи їм чи дублюючи у функції гірієно. Акомпанемент може трактуватися як basso continuo, як комплементарний акордовий комплекс середніх голосів чи як інтервальне дублювання близьких за теситурою і тембром інструментів-солістів.

### *Література*

1. Качмарчик В. П. Об исполнительской эстетике И. И. Кванца. *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика*. Москва: НИЦ “Московская консерватория”, 2012. Вып. 3. С. 36-45.
2. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
3. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. Санкт-Петербург: Импер. Академия наук, 1804. 206 с.
4. Прейсман Э. М. Инструментальный концерт в камерно-оркестровой практике эпохи Баха. *Художественные жанры: история, теория, трактовка. Музыкальное искусство: Сб. науч. ст.* Красноярск: КГИИ, 1996. С. 61-76.
5. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII-XX веков: автореф. дис. ... доктора искусств.: 17.00.02. Новосибирск, 2003. 48 с.
6. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: Printed by Christian Friedrich Henning, 1753 (part one); Berlin: Printed by George Ludewig Winter, 1762 (part two). 504 s.

7. Carse A. The orchestra in the XVIIth century. Cambridge: W. Heffer, 1940,1950. 176 p.
8. Geminiani F. The Art of Playing the Violin. London: Oxford University Press, 1952. 63 p.
9. Geoffroy-Dechaume A. Les “secrets” de la musique ancienne. Recherches sur interpretation, XVIe. XVIIe. XVIIIe siecles. Paris: Fasquelle, 1964. 157 p.
10. Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister. 1739. / Faks. Nachdr. hrsp. von Margarete Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954. 484 s.
11. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. 296 s.
12. Pincherle M. L’orchestre de chambre. Paris : Librairie Larousse, 1948. 74 p.
13. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Kassel: Bärenreiter, 1995. 424 s.

### **References**

1. Kachmarchyk, V. (2012). Ob ispolnitelskoj estetike. *Ot barokko k romantizmu. Muzykalnie epohi i stili: estetika, poetika*. Moskva: NITS “Moskocskaya konservatoriya”. Vyp. 3. S. 36-45.
2. Kvyants, I. I. (2013). Opyt nastavlenij v igre na flejte traverso. Sankt-Peterburg: Fond vozrozhdeniya starinnoj muzyki. 392 s.
3. Motsart, L. (1804). Osnovitelnoe skripichnoe uchilishche. Sankt-Peterburg: Imper. Akademiya nauk. 206 s.
4. Prejsman, E. (1996). Instrumentalnij kontsert v kamerno-orkestrovoj praktike epohi Baha. Hudozhestvennyye zhanry: istoriya, teoriya, traktovka. Muzykalnoe iskusstvo: Sb. nauch. st. Krasnoyarsk: KGII. S. 61-76.
5. Prejsman, E. (2003). Kamernyi orkestr kak yavlenie v muzykalnoj culture XVII-XX vekov: avtoref. dis. ... dokt. iskusstv.: 17.00.02. Novosibirsk. 48 s.
6. Bach, C. Ph. E. (1753, 1762). Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: Printed by Christian Friedrich Henning(part one). Berlin: Printed by George Ludewig Winter (part two). 504 s.
7. Carse, A. (1940, 1950). The orchestra in the XVIIth century. Cambridge: W. Heffer. 176 p.
8. Geminiani, F. (1952). The Art of Playing the Violin. London: Oxford University Press. 63 p.
9. Geoffroy-Dechaume, A. (1964). Les “secrets” de la musique ancienne. Recherches sur interpretation, XVIe. XVIIe. XVIIIe siecles. Paris: Fasquelle. 157 p.
10. Mattheson, J. (1954). Der vollkommene Kapellmeister. 1739 / Faks. Nachdr. hrsp. von Margarete Reimann. Kassel: Bärenreiter. 484 s.
11. Mozart, L. (1756). Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter. 296 s.
12. Pincherle, M. (1948). L’orchestre de chambre. Paris : Librairie Larousse. 74 p.
13. Quantz, J. J. (1995). Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Kassel: Bärenreiter. 424 s.

**Horbal Vadym** – Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: vadikdj86@gmail.com  
ORCID 0000-0002-0631-2617

### **Orchestra in concerts of Johann Joachim Quantz in the light of the doctrines of instrumental performance of the Baroque period**

*The article examines the groundbreaking work of the German flutist, oboist, educator, composer and conductor Johann Joachim Quantz (in particular, *The Experience of Instructions for Playing the Transverse Flute*, Berlin, 1752), which provides a theoretical understanding of important aspects of the instrumental culture of the Baroque era.*

*J.J. Quantz's arguments about the orchestra, formulated in the treatise, not only allow to form ideas about the types of performing groups of the Baroque period, but also reflect the aesthetics of ideas about the optimum of orchestral writing, acoustic, timbre and dramaturgical patterns of orchestral groups and textured layers. Even taking into account the personal creative priorities of the composer-performer, on the examples of concerts for solo woodwinds (two flutes and flute and oboe) from his own creative work you can get an idea of the use of small orchestral composition in the contemporary compositional and performing tradition. musician baroque instruments. It is obvious that the orchestra is interpreted as a means of accompaniment to soloists, taking on leading functions only in short episodes of introductions to individual thematic constructions, orchestral connections in caesuras of solo parts or final cadence constructions of individual parts. The main functions of the orchestra's voices are clearly divided, depending on the drama of the deployment and the ratio of the soloists' parts, accompanying them or duplicating them in the function of ripieno. The accompaniment can be interpreted as basso continuo, as a complementary chord complex of middle voices or as an interval duplication of close instruments in terms of tenure and timbre.*

**Key words:** *baroque orchestral tradition, small and large ensemble, party functions, traverse flute, baroque concert.*

Стаття постуила до редакції 30.08.2019, прийнята до друку 30.09.2019.

---