

УДК: 780.614.334:784.5.087.685.071.2(430)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4211-4394>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВІОЛОНЧЕЛІ В СОЛЬНИХ КАНТАТАХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Гречанівська

Тетяна Юрїївна

аспірантка,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А. С. Макаренка,
м. Суми,
tanya.cello18@gmail.com

Tetyana Grechanivska

graduate student,
Sumy State A. S. Makarenko
Pedagogical University,
Sumy,
tanya.cello18@gmail.com

Анотація. У статті розглянуто функціональну роль віолончелі у вокально-інструментальних музичних творах доби бароко та здійснено спробу вивести проблему з практично-виконавської площини в поле професійного музикознавчого дискурсу. Для аналізу обрано дві італійські сольні кантати Г. Ф. Генделя, у яких композитор чітко структурував та використав інструментальний супровід за стилістичними нормативами інструментального та вокального ансамблю XVII–XVIII століть — як діалог двох голосів у супроводі інших. Акцентовано увагу на відмінностях партій басо контінуо та облігато, які розкривають основні напрями функціонального призначення інструменту й доводять значимість віолончелі в ансамблевому виконавстві часів бароко.

Виявлено, що проблема прояву виконавської індивідуальності та інтерпретації барокових творів у концертній практиці сьогодення постає предметом окремого музикознавчого вивчення й потребує детальніших досліджень. У цьому дискурсі барокова музична література є неосязним полем для дослідницьких пошуків, по праву відіграючи домінуючу роль у сучасному виконавському мистецтві.

Ключові слова: барокова музика, ансамблево-інструментальний, сольна кантата, творчість Г. Ф. Генделя, віолончель, функціональна роль, басо контінуо, облігато.

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні спостерігається велика зацікавленість як музикантів, так і слухачів особливостями виконання музичних творів доби бароко. Виконавці (інструменталісти й вокалісти), диригенти, теоретики й музикознавці, викладачі почали більш усвідомлено підходити до вивчення та виконання музики у відповідній стилістиці, яка була притаманна для музичного мистецтва того часу.

Аналіз актуальних досліджень. Серед наявних матеріалів українських науковців щодо історії камерно-інструментального та віолончельного мистецтва, досліджень з аналізу віолончельної музичної літератури давніх періодів та стилістики її виконання привертають увагу дисертаційні дослідження та посібники Єрмак І. Ю. (Yermak, 2020), Жаркової В. Б. (Zharukova, 2016), Зав'ялової О. К. (Zavialova, 2000), Пірієва О. В. (Piriiev, 2021), Свириденко Н. С. (Svyrydenko, 2017), Чечені К. А. (Chechenia, 2008), Шадріної-Личак О. В. (Shadrina-Lychak, 2011), статті Горбачевської Я. П. (Horbachevska, 2011),

Катріч О. Т. (Katrich, 2000), Кулікової В. М. (Kulikova, 2017), Ніколаєвської Ю. В. (Nikolaievska, 2017), Сумарокової В. Г. (Sumarokova, 1999) та ін. Якщо звертатись до іншомовних дослідницьких праць та наукових статей перших двох десятиліть XXI століття, ця тема прослідковується в працях Бочарова Ю. С. (Bocharov, 2018), Гудімова Д. Б. (Gudimov, 2015), Свободова В. А. (Svobodov, 2010), Чинаєва В. П. (Chupaiev, 2011), Долмеча А. (Dolmetsch, 1946), Куркович І. (Curkovsic, 2017), Косцюкевич Я. (Kosciukiewicz, 2018), Ванскеувик М. (Vanscheeuwijck, 1996). В українському музикознавстві, з огляду на комплексне дослідження, тема барокової музики та функціональної ролі віолончелі в ній дотепер розкрита не достатньо. Особливо це стосується аспекту двох головних функцій інструмента басо контінуо й облігато та їхнього використання у творах означеної доби.

Мета статті — розкрити специфіку використання віолончелі та висвітлити її функціональну роль у світській вокальній музиці початку XVIII століття на прикладі двох сольних італійських кантат Г. Ф. Генделя.

Матеріалом для аналізу обрано два твори композитора: сольна кантата «Delirio amoroso» (HWV№ 99) та «Ma palpita il cor» (HWV№ 132), які було виконано 23 липня 2021 року артистами-солістами Ансамблю класичної музики Б. Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України в м. Києві. Відповідно до мети авторкою поставлене таке завдання: проаналізувати зазначені твори, спираючись на практично-виконавський досвід, та акцентувати увагу на специфіці виконання віолончельної партії для виявлення двох важливих інструментальних функцій: по-перше, це супровід у групі (басо контінуо), по-друге, повноцінна сольна партія (облігато), яка вступає в діалог із сольним вокальним голосом.

Основними методами, застосованими в цій праці є герменевтичний, культурологічний та історичний. Вивчення вказаних питань базується на аналітичному підході, де для порівняння двох головних функцій партії віолончелі в партитурах використано компаративний та музикознавчий аналіз.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво початку XVII століття, як стверджує Н. Арнонкур (2019), переживало велике оновлення. У цей час закладаються музичні основи та канони, які є актуальними й сьогодні. Панування поліфонічної

багатоголосної музики, яка писалася, як правило, в імітаційній манері, було порушено появою монодії та її новим правилом: мова та музика виступають як єдине ціле. Поштовхом до такої історичної стильової зміни стала діяльність Флорентійської камерати, об'єднання митців та поціновувачів античної трагедії, яке було створене у Флоренції 1580 року. Нова гомофонно-гармонічна система, яку вони представили, дала можливість поєднати текст та його музичний супровід у речитативній манері. Це стало нововведенням та заклало основу для появи нового жанру — музичної драми, у якій зміст тексту ставав зрозумілим під час виконання. Ідею монодії підтримує італійський композитор Клаудіо Монтеверді, який застосовує «мовний спів» у своїх операх та здійснює таким чином стильові зміни в музиці. Йому вдається поєднати вокальні та інструментальні форми, які існували з часів Ренесансу/старого стилю з новими ідеями та правилами написання музичної драми. Так з'являються драматичний речитатив та арія *da capo*.

З інструментальним супроводом композитор також експериментує та змінює його й вдосконалює. Так, у своїй першій опері «Орфей» (1607 р.) він використовує всі різновиди наявних інструментів на той час (близько 40). Але в останніх двох творах, операх «Повернення Улісса» (1641 р.) та «Коронація Пoppеї» (1642 р.), склад оркестру вже зовсім інший: він представлений лише групою басо контінуо, включно з лютнею, струнними та духовими інструментами. Тим самим Монтеверді змінює звуковий ідеал Ренесансу (різнобарвний інтермедійний оркестр) на інструментальний супровід доби бароко.

У той самий час відповідних змін набуває і вокальне мистецтво. Приходить усвідомлення того, що людський голос — це теж самостійний інструмент зі своєю звуковою окрасою і він потребує появи нових музичних жанрів. В Італії, а згодом і у Франції, з'являється опера, у Німеччині та Австрії — ораторія та меса, у яких вокальний голос виступає в іпостасі сольного, на відміну від мотетів та мадригалів доби Ренесансу.

Отже, звертаючись до музики бароко, передусім треба враховувати те, що це «мовленнева» музика, яка потребує нового супроводу. Тому під час навчання водночас з технікою гри на інструменті, композицією та інтерпретацією учні вивчали ще риторичну та теорію афектів. Віолончелісти, як в-

конавці партії басо континуо, обов'язково мали володіти таким знаннями та вдосконалювати техніку гри правою рукою, щоб за допомогою смичка вміти чітко артикулювати та передавати необхідне звукове забарвлення, яке потребували слово та зміст тексту. Головна функція супроводу полягала в простій гармонійній підтримці «мовленнєвого співу», без окремої мелодійної лінії. У контексті цієї статті це важливо зауважити.

Виникнення нового музичного стилю було безпосередньо пов'язане з процесом формування струнно-смичкових інструментів, який відбувався в XVII столітті дуже активно. Щодо історичного аспекту цієї теми звернемось до наукової праці «Процес формування віол та скрипок» доктора мистецтвознавства, професора Б. Струве, у якій науковець надає ретельний огляд щодо розвитку струнно-смичкових від часів існування середньовічного інструменту фідель. Інструмент був відомий у різних країнах під різною назвою ще з VIII століття та мав багато різновидів, які могли задовільнити всі музичні потреби свого часу в усіх галузях застосування: і в церковній музиці, і в світській, і в народній. Завдяки багатофункціональності фідель використовували як супровід/акомпанемент під час співу або в ролі сольного голосу в невеликих інструментальних ансамблях.

Поступово зі зміною музичних стилів та виникненням нових звукових потреб у суспільстві відбуваються зміни й у розвитку фіделя, що призводить до виникнення в XV столітті двох смичкових родин — віольної та скрипкової. Віоли стають інструментальними представниками вищого світу та постійними учасниками концертно-розважального життя палаців та аристократичних салонів. Родина скрипкових інструментів, до якої увійшли скрипка, альт і басова скрипка, стала інструментами для музикантів — представників народного осередку, які супроводжували різноманітні вуличні заходи та брали участь у організації дозвілля простих людей.

З наукових досліджень про історію виникнення та розвитку віолончелі дізнаємось, що в складі скрипкового сімейства часів бароко вона існувала під назвою «басова скрипка». Басові моделі відрізнялись за розміром, силою звуку, манерою гри та назвою (залежно від країни). Вони завжди були постійними учасниками в концертах. Існували окремі види басових для гри в оркестровій групі басо

континуо (такі інструменти були більшими, мали товстіші струни та звучали голосніше) й для гри в невеликих інструментальних ансамблях (інструменти були менші, з більш тонкими струнами, тому звучали тихіше). Італійські майстри XVI–XVII століть Ніколо Амати, Антоніо Страдіварі, Джузеппе Гварнері постійно вдосконалювали струнно-смичкові інструменти згідно зі звуковими потребами часу. Разом з цим розширювалися й інструментальні технічні можливості, що надавало поштовху до розвитку нових віртуозних елементів у виконавстві.

Класичну за розмірами модель віолончелі, як прийнято вважати в музичному осередку, було затверджено Антоніо Страдіварі. Сам термін «violoncello» вперше застосував у збірці «Дванадцять сонат для двох скрипок та віолончелі» (ор. 4) італійський органіст та композитор Джуліо Чезаре Арресті 1665 року. Цей термін має італійське походження від «violone» (контрабас) зі зменшувальним суфіксом «cello». Тобто, назва інструменту з'явилася на сто років пізніше від появи самого інструменту.

Функція віолончелі — облігато (сольна партія, виписана в партитурі окремим рядком) набуває популярності у творчості композиторів XVII–XVIII століть у зв'язку з технічним вдосконаленням віолончелі. Поява виконавців-віртуозів, які вміли імпровізувати та внесли перші нові технічні елементи, а саме: гама-подібні пасажі та використання нижніх струн — сприяє інструментальному розвитку та заохочує музикантів і композиторів частіше включати віолончель як партію-облігато у свої партитури. Колишнє сприйняття віолончелі лише як інструменту для музичного супроводу поступово змінюється та виникає нове розуміння того, що цей інструмент може виступати як повноцінний сольний голос у ансамблі й не тільки. В аспекті цієї статті зазначимо, що Гендель починає використовувати віолончель ще і як один з елементів тембрової драматургії, яка починає формуватися в композитора в цей період.

Звернення до музичних творів доби бароко переконує, наскільки вагомим елементом виступали в них віртуозність та імпровізаційність стверджує, провідні виконавські властивості музичного мистецтва доби. Імпровізація поставала навіть як своєрідне завдання: будучи обов'язковою, вона ставала проявом завоювання простору не тільки в його

основному розумінні, а і як інтонаційного поля конкретного твору.

Близькучі можливості для цього надавав жанр кантати, у якому композитори та виконавці намагалися розкрити як інструментальні, так і вокальні властивості, використовуючи кантилену та різноманітні технічні (віртуозні) прийоми. Сольна камерна кантата виникає в Італії у XVII столітті, як альтернатива опери чи ораторії, створена для невеликої кількості слухачів. Звичайно, жанр сольної кантати (у цьому випадку мовиться про світську кантату) розроблявся у творчості багатьох композиторів доби бароко: Й. С. Баха, Д. Бонончини, Н. Порпори, А. Скарлатті та ін. Але в цій статті обрані кантати Г. Ф. Генделя саме тому, що у творчості цього композитора жанр сольної кантати виходить на новий художній рівень. Твори Г. Ф. Генделя вирізняє продуманість побудови, яскравий тематичний матеріал, об'єднаний за використання музично виразних, структурних та смислових акцентів. Особливим у них є використання інструментальних тембрів, що має на меті не тільки виявлення тембральної забарвленості, а і формування тембрової драматургії твору в цілому.

Кантати були написані Генделем під час його перебування в Італії з 1707 по 1710 роки. Узагалі це був дуже плідний творчий період у житті композитора: у ці роки створені опери «Родріго» (HWV 5, Флоренція) та «Агрипіна» (HWV 6, Венеція), ораторія «Il Trionfo del Tempo...» (HWV 46a, Рим), драматична кантата (ще одна назва «серенада») «Ацис, Галатея і Поліфемо» (HWV 72, Неаполь), багато сольних вокальних кантат. Функціональне призначення віолончелі як ансамблевого та сольного інструменту найяскравіше виявляється у двох з них — «Ma palpita il cor» (HWV 132) та «Delirio amoroso» (HWV 99). У творах дуже чітко простежується, яку роль композитор відводить партії віолончелі, як використовує інструмент у різних іпостасях, а саме як басо континуо та як облігато, а також застосовує тембральну драматургію, як один з елементів музичної виразності.

Кантата «Delirio amoroso» («Любовне марення»), створена в 1707 році, належить до раннього італійського періоду творчості композитора. Автор тексту кардинал Бенедетто Памфілі (1653–1730 р.) був одним з численних італійських покровителів Генделя. Племінник папи Інокентія X, він мав велику бібліотеку, підтримував художників, архітек-

торів, скульпторів і музикантів. Будучи активним членом Accademia dell'Arcadia (товариство поетів та любителів мистецтв із назвою «Аркадія», засноване 1690 року в Римі), Памфілі написав поетичну оду про сумну історію кохання німфи Клорі та пастушка Тірсі, який помер, так і не покохавши Клорі. На цей текст Гендель написав музику, обравши популярний жанр кантати. З одного боку — це драма, з другого — алегорія та метафора. Прем'єра відбулася в палаці Памфілі 18 лютого 1707 року.

У кантаті привертає увагу чітка структура твору — інструментальний вступ та дванадцять номерів: п'ять речитативів *secco*, три арії *da capo* з сольними партіями скрипки та гобоя (арія 1), віолончелі (арія 2) та флейти (арія 3), дві інструментальні інтермедії *Entrée* та заключна частина *Menuet*, у якій сопрано співає останню арію та речитатив у супроводі басо континуо. Закінчується кантата короткою репризою *Menuet*. Усі частини пов'язані між собою драматургічно, речитативи (*secco*) виконуються групою басо континуо.

Протягом перебігу твору композитор по черзі використовує обидві функції віолончелі: як акомпануючий інструмент групи басо континуо та як сольний (арія 2 «*Per te lascia i laluce*» («Для тебе я залишив світ»)). Треба зазначити, що за драматургічним розвитком цю арію можна вважати центральним розділом кантати. Дивовижний діалог голосу та віолончелі захоплює з перших звуків. Лінія вокальної партії передає основний настрій героїні — меланхолію, сум та глибокі внутрішні переживання. Музичне викладення матеріалу у високій тесатурі надає можливість колоратурному сопрано розкритися якнайкраще. Контрастна віолончельна партія фактурно більш насичена, рухається самостійно, але в імітаційній манері до голосу, чим підкреслює його польотність, крихкість та висоту.

Віолончель у арії звучить як повноцінний сольний інструмент. Композитор майстерно використовує тональний план: *соль* мінор в основному розділі, *сі-бемоль* мажор на початку середнього з подальшою модуляцією в *ре* мінор наприкінці розділу та знов *соль* мінор у репризі *da capo*. Комфортнішої тональності, що оптимально сприяє повноцінному розкриттю регістрових можливостей інструменту, не можна уявити. Мелодійна лінія партії плавною секвенцією рухається з верхнього звуку до нижнього, утворюючи двоголосну поліфонічну фактуру.

З огляду на техніку виконання, музика не є

віртуозною та жвавою (звичайно це обумовлено змістом тексту), а має повільний темпоритм, що надає віолончелісту змогу зосередитись на красі звучання інструменту та важливих артикуляційних моментах, пов'язаних з ключовими словами тексту. Отже, завдяки сольній партії віолончелі розширюється смисловий контекст, підтримується сюжетна лінія та створюється темброва драматургія, що загалом є одним з перших проявів цього явища. Такий підхід стане важливим компонентом музичної виразності в наступних творах Г. Ф. Генделя, де він збільшує склад інструментів у оркестрі.

На противагу цьому, у другій кантаті «*Mi palpita il cor*» («Мое сердце тремтеть») віолончель протягом усього твору виконує акомпануючу роль у складі групи басо контінуо та відповідає за гармонічну підтримку голосу. Кантата була написана в період 1707–1709 років, але під назвою «*Dimmi, o mio cor*» (HWV 106) на текст кардинала П'єтро Оттобоні (1667–1740), одного з провідних римських покровителів мистецтва. Хоча Оттобоні підтримував усі види музики, але особливу перевагу надавав драматичній, для якої сам писав вірші. Після того, як Гендель покинув Італію та деякий час мешкав у Англії (між 1710 і 1713 рокам), з'являється редакція кантати саме під назвою «*Mi palpita il cor*» (HWV 132 a-d). За стилістикою вона залишається близькою до італійських, незважаючи на своє лондонське походження. Сьогодні твір існує в чотирьох різних версіях:

1. HWV 132a для сопрано з контінуо;
2. HWV 132b для сопрано з гобоєм та контінуо;
3. HWV 132c для альту з флейтою та контінуо;
4. HWV 132d для альту з флейтою, гобоєм та контінуо.

В анотації до CD запису «*Conversazioni i Cantatas from a Cardinal's Court*» від «*Sound Baroque*», доктор філософії, професор кафедри музики в Оксфордському університеті Сюзанна Аспен (Suzanne Aspiden) стверджує, що в *Händel Werke Verzeichnis* (HWV) записано лише чотири версії кантати (a-d), хоча існує принаймні шість версій повної кантати, а також окремих арій. Різні копії мають значні відмінності та прикраси. Автографи кантати зберігаються в Британській бібліотеці Лондона під полицями R.M.20.g.8 (HWV 132 c, повна кантата) та R.M.20.e.4 (HWV 132 d, лише перша арія).

У порівнянні з попереднім твором у кантаті «*Mi palpita il cor*» композитор дотримується чинного на той час правила — головує верхній голос (у цьому творі контртенор або альт) у супроводі групи басо контінуо. Структура кантати чітка й прозора. Відразу цікаво будується перший речитатив «Мое сердце тремтеть», у якому герой намагається знайти відповідь на питання про свої почуття. Речитатив має тричастинну форму з середнім розділом Алегро (Allegro) «Схвильована душа моя». Матеріал супроводу різний: у повільних розділах, традиційно, група басо контінуо тримає гармонію, яка змінюється та підтримує необхідний настрій згідно з текстом та емоційним станом героя. У середній частині з'являється постійний рух вісімками, щоб передати його схвильовані почуття, ревності, муки, біль. Наступна, повільна частина речитативу, будується на нестійкій гармонії, зменшених акордах, які несуть у собі забарвлення сумніву та страждань. Звучить арія *da saro* «У мене стільки болю в грудях» із сколюючою флейтою. Інтимно-ліричний характер мелодії під ритм сициліани в акомпанементі занурює нас у внутрішній світ почуттів головного героя. Тональність *mi* мінор тільки підкреслює цей настрій. Наступний речитатив «Клорі, я нарікаю на тебе» має драматичний характер, що завдяки гармонії зберігається й у супроводі. Закінчується кантата рухливою та віртуозною арією *da saro* «Якщо колись мене покохає» у тональності *do* мажор (діалог сольної флейти та вокалу). Характер арії передає настрої надії та віри в любов.

Кантата повністю відповідає стилістиці ансамблевої музики початку XVII століття — розділення рівноцінних за значенням голосів вокального чи інструментального ансамблю на сольні голоси з акомпанементом. Протягом усього твору віолончель виконує супровідну функцію у складі групи басо контінуо. Рух віолончельної партії повністю підтримує характер та передає почуття (афекти) героя в кожному розділі твору. На перший погляд може здатися, що партія контінуо не є складною і грати супровід дуже просто. Але це не так. Басо контінуо є фундаментом, гармонійною основою в побудові твору. Темп, динаміка, артикуляція (або музична риторика), обумовлені вокальним текстом, підтримують потрібний афект точним звуковим супроводом.

Одна з головних функцій віолончелі, функція супроводу, тривалий час (майже до середини XIX

століття) була основоположною в грі на цьому інструменті. Для того щоб віолончеліст умів гарно акомпанувати, спеціально вчили та створювали посібники. Мистецтво акомпанементу потребувало довгої практики та постійного вдосконалення техніки гри правою рукою (смичком).

Альтернативна ж партія віолончелі — облігато, у якій виявляються сольні якості інструмента, постає одним з елементів музичної виразності та основою для розвитку тембрової драматургії. Завдяки цьому віолончель із суто супроводжуючого, акомпануючого інструменту набуває якості повноцінного партнера в ансамблевому діалозі, що часто скеровує драматургічний розвиток твору.

Висновки. Таким чином, у статті ми спробували висвітлити матеріал щодо історії виникнення та розвитку віолончелі з метою звернення уваги на появу та подальший розвиток її двох головних функцій. З одного боку, як інструменту для супроводу в складі групи басо континуо та, з іншого, як сольного інструменту в складі невеликих ансамблів (партія облігато).

На прикладі італійських сольних кантат Генделя «*Delirio amoroso*» та «*Mi palpita il cor*» були розглянуті головні функціональні напрями, у яких розвивається віолончельне виконавське мистецтво та які набули своєї значущості саме в ансамблево-інструментальній (вокальній) музиці кінця XVII–початку XVIII століття. Можемо стверджувати, що обидві функції прямо пов'язані з історією формування віолончелі як інструменту зі своєю специфікою, технічні та звукові можливості якої під час свого розвитку набули впевненої переваги над звуковими можливостями віола да гамби й вивели інструмент на рівень постійного використання як в ансамблевих та оркестрових виступах, так і в сольному виконавстві.

Безперечно, питання щодо подвійної функції віолончелі не може бути розглянуте тільки в практично-виконавському аспекті без залучення до дискурсу музикознавчого осередку спеціалістів та педагогічної спільноти. З метою подальшого вивчення проблеми та її вирішення це стає необхідністю.

Музичні твори барокової доби займають одне з постійних місць в концертних програмах з різними формами виконання. Тому цілісне розуміння музикантами/диригентами структури твору, його

стилістики, головних функцій інструментів, задіяних у партитурі, — усе це потребує наявності глибоких професійних знань. З цього приводу хочу звернутись до таких слів про роль музиканта:

«В Середньовіччі побутувало чітке розділення на теоретиків, практиків та «цілісних» музикантів. Теоретик не вмів грати та писати музику, але розумів структуру й композиції. ... Практик нічого не знав про теорію, але вмів грати та інстинктивно розумів музику. Такий стан інструменталіста чи співака існував протягом тисячоліття в західноєвропейській історії. Та був наявний досконалий музикант, який був і теоретиком, і практиком. ... Він міг писати музику та виконувати її, володів усіма формами знань і практикою виконання. Такий музикант був у суспільстві поважною людиною (Арнонкур, 2019, с. 21; переклад укр.- авт.).

Дві сольні кантати, які було розглянуто та проаналізовано в цій статті, надають можливість сприймати ці твори як перспективні для вітчизняного камерного ансамблевого виконавства, а також у педагогічній практиці для студентів — інструменталістів та вокалістів. Сольна кантата — твір, як правило, невеликий за розміром, що надає змогу виконувати його повністю, без купюр. Він завжди має чітку структуру, сюжетну/драматургічну лінію та невелику кількість учасників — від трьох до п'яти. Можливість практичного виконання такого твору дає всім виконавцям необхідні навички барокового музикування з його звуковими, технічними та стилістичними особливостями.

Відтворення барокової музики можливе тільки за певних законів. І виконавець, який їх знає, вивчає та вдосконалює, донесе точніше всю красу звучання музичних творів. Детальний аналіз творів і вивчення стилістики та правил їхнього виконання з метою удосконалення та адаптації такого виконавства на сучасних інструментах є особливо нагальним для музикантів, зацікавлених у історично усвідомленому виконанні репертуару барокової доби. Можливості, які маємо сьогодні, відкривають величезний простір для вивчення старовинних трактатів, факсимільних нотних партитур музики XVII–XVIII століть та наближають до зрозуміння та максимального стильового їх відтворення.

Література:

- Арнонкур, Н. (2019). *Музыка барокко: путь к новому пониманию*. Пер. с нем. О. Ковалю. Москва, Санкт-Петербург: Пальмира.
- Арнонкур, Н. (2021). *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Пер. с нем. С. В. Грохотов. Москва: Издательский дом «Классика — XXI».
- Бочаров, Ю. (2018). Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации. *Старинная музыка*, 81(3), 1–14.
- Горбачевська, Я. (2011). Ідеї аутентизму в теоретичній думці та виконавській практиці ХХ століття (на матеріалі творів для струнних соло). *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 2, 65–72. Відновлено з <http://nbuv.gov.ua>
- Гудимов, Д. (2015). *Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции* (дис. канд. мист-ва). Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва.
- Єрмак, І. (2020). *Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Жаркова, В. (2016). Французький музичний театр XVIII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традиції. *Аспекти історичного музикознавства: барокові шифри світового мистецтва*, 7, 6–21.
- Зав'ялова, О. (2000). *Виолончельні сонати Л. Ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру)* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Катріч, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
- Кванц, И. (1752). *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо*. Пер. с нем. Е. Петелина. Санкт-Петербург: Earlymusic. Фонд возрождения старинной музыки.
- Кулікова, В. (2017). Інтерпретаторська техніка в контексті розвитку художнього мислення виконавця-інструменталіста. *Репозитарій НПУ ім. М. П. Драгоманова*. С. 19–23. Відновлено з <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/19659>
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198. Відновлено з <http://nbuv.gov.ua>
- Пірієв, О. (2021). *Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Свириденко, Н. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха: навч.-метод. посіб. для студентів вищих навч. закл.* Київ: Інтерсервіс, Київський університет ім. Б. Грінченка.
- Свободов, В. (2010). *Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства* (автореф. дис. доктора искусствоведения). Санкт-Петербург.
- Сумарокова, В. (1999). Історичні типи виолончельного виконавства в Україні. *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 3(2), 84–89.
- Чеченя, К. (2008). *Інструментальна музика в Україні другої половини XVI — середини XVIII століття і проблема автентичності у виконавській культурі* (дис. канд. мистецтвознавства). КНУ культури і мистецтв, Київ.
- Чинаєв, В. (2011). Искусство ограничения — искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале советской отечественной мысли (часть первая). *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*, 1. Науч. изд. центр МГК им. П. И. Чайковского.
- Шадріна-Личак, О. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII — початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Curkovic, I. (2017). *The vocal duets of G. F. Handel and his Italian contemporaries (c. 1706–1724)*. PhD dissertation at the Musicology Department of Heidelberg University. Heidelberg. Retrieved from <http://books.uni-heidelberg.de/heibooks> (open access).
- Dolmetsch, A. (1946). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. 2nd ed. London: Novello And Company. Retrieved from https://imlsp.org/wiki/The_interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries
- Kosciukiewicz, J. (2018). *Wiolonczela w epoce baroku*. Cz. 1. *Notesu Muzycznego*, 9 (1), 9–42. Retrieved from <http://www.amuz.lodz.pl>
- Vanscheeuwijck, M. (1996). The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practice Review*, 9(1), Article 7, P. 78–96. Retrieved from <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7> DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

References:

- Bocharov, Yu. (2018). Ob epohe barokko v muzyke i ee periodizatsii [About the Baroque era in music and its periodization]. *Starinnaya muzyka*, 81 (3), 1–14. (In Russian).
- Chechenia, K. (2008). *Instrumentalna muzyka v Ukraini druhoi polovyny XVI — sere diny XVIII stolittia i problema avtenticnosti u vykonavskii kulturi* [Instrumental music in Ukraine in the second half of the XVI — middle of the XVIII century and the problem of authenticity in performing culture]. PhD dissertation (Arts). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv. (In Ukrainian)
- Chinaev, V. (2011.). *Iskusstvo ogranicheniya-iskusstvo bezgranichnogo: smenakul'turnikh paradig v zerkale sovetskoi otechestvennoi mysli* [The art of restriction is the art of the infinite: a change of cultural paradigms in the mirror of Soviet domestic thought] (part one). *Ot barokko k romantizmu. Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya*, 1. Nauch. izd. tsentr MGK im. P. I. Chaikovskogo. (In Russian).
- Curkovic, I. (2017). *The vocal duets of G. F. Handel and his Italian contemporaries (c. 1706–1724)*. PhD dissertation at the Musicology Department of Heidelberg University. Heidelberg. Retrieved from <http://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks> (open access).
- Dolmetsch, A. (1946). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. 2nd ed. London: Novello And Company. Retrieved from https://imlsp.org/wiki/The_interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries
- Gudimov, D. (2015). *Stanovlenie i razvitie russkoi violonchel'noi shkoly v kontekste evropeiskoi traditsii* [Formation and development of the Russian cello school in the context of European tradition]. Ph.D. dissertation (Arts). RAM im. Gnesinykh, Moscow. (In Russian).
- Harnoncourt, N. (2019). *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Musik als Klangrede. Wiege zueinem Musikverständnis]. Translation from German by O. Koval. Moscow: Pal'mira (In Russian).
- Harnoncourt, N. (2021). *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdy* [Der musikalische dialog Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart]. Translation from German by S. V. Grokhotov. Moscow: Klassika — XXI. (In Russian).
- Horbachevska, Ya. (2011). *Idei autentyzmu v teoretychnii dumtsi ta vykonavskii praktytsi XX stolittia (na materialii tvoriv dlia strunnykh solo)* [Ideas of authenticity in theoretical thought and performing practice of the XX century (based on works for string solos)]. *Naukovi zapysky. Mystetstvoznavstvo*, 2, 65–72. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua> (In Ukrainian)
- Katrich, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [Musician-performer style (theoretical and aesthetic aspects)]. *Vidrodzhennia*. (In Ukrainian)
- Kosciukiewicz, J. (2018). *Wiolonczela w epoce baroku. Cz. 1. Notesu Muzycznego*, 9 (1), 9–42. Retrieved from <http://www.amuz.lodz.pl> (In Polska)
- Kulikova, V. (2017). *Interpretatorska tekhnika u konteksti rozvyiku khudozhnoho myslennia vykonavtsia-instrumentalista* [Interpretive technique in the context of the development of artistic thinking of the instrumentalist]. *Repozytarii NPU im. M. P. Drahomanova*. Kyiv. Retrieved from <http://enpui.npu.edu.ua/handle/123456789/19659> (In Ukrainian)
- Nikolaievska, Yu. (2017). *Autentychna vykonavska stratehia ta yii suchasni transformatsii* [Authentic executive strategy and its modern transformations]. *Aspekty istorychnohomu zyknoznavstva*, 10, 180–198. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua> (In Ukrainian)
- Piriev, O. (2021). *Stylova evolyutsiia kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Maksa Rehera* [Stylistic evolution of Max Reger's chamber and instrumental work]. Extended abstract of PhD (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Quantz, J. (1752). *Opyt nastavlenii v igre na fleite traverso* [Versuch einer Anweisung die fluye traversiere zu spielen]. Translated from German by E. Petelyn. St. Petersburg: Fond Vozrozhdeniya Starinnoi Muzyki. (In Russian)
- Shadrina-Lychak, O. (2011). *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho styliiu XVII — pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochytannia* [Tactless prelude as a representative of the French harpsichord style of the XVII — early XVIII centuries: aspects of performance reading]. Extended abstract of PhD (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Sumarokova, V. (1999). *Istorychni typy violonchel'nogo vykonavstva v Ukraini* [Historical types of cello performance in Ukraine]. *Naukovi zapyysky. Mystetstvoznavstvo*, 3(2), 84–89. (In Ukrainian)
- Svobodov, V. (2010). *Smychkovyi instrumentarii v evolyutsii evropeiskogo ispolnitel'skogo iskusstva* [Bow instrumentation in the evolution of European performing arts]. Extended abstract of Doctor (Arts) dissertation. St. Petersburg. (In Russian)
- Svirydenko, N. (2017). *Styistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I. S. Bakha* [Stylistics of performance of ancient music on the example of works by J. S. Bach]: *navch.-metod.posib. dlya studentiv vyshchikh navch. zakl.* Kyiv: Interservis. (In Ukrainian)
- Vanscheeuwijck, M. (1996). *The Baroque Cello and Its Performance*. *Performance Practice Review*, 9(1), Article 7, P. 78–96. Retrieved from <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7> DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

- Yermak, I. (2020.) *Fleitove vykonavske mystetstvo Zakhidnoi Yevropy XVIII stolittia: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar* [Flute performing art of Western Europe of the XVIII century: development of instrument, technique, repertoire]. Extended abstract of Ph.D. (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Zavialova, O. (2000). *Violonchelni sonaty L. Van Betkhovena (ansamblevi zakonomirnosti zhanru)* [Cello sonatas by L. Van Beethoven (ensemble laws of the genre)]. Extended abstract of Ph.D. (Arts) dissertation. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. (In Ukrainian)
- Zharkova, V. (2016). Frantsuzkii muzychnyi teatr XVIII stolittia: spetsyfika vzaiemodii frantsuzkoi ta italiiskoit radytsii [French musical theater of the XVIII century: the specifics of the interaction of French and Italian tradition]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva: barokovi shyfry svitovogo mystetstva*, 7, 6–21. (In Ukrainian)

Tetyana Grechanivska

Functional role of the cello in Handel's solo cantatas

Abstract. The article considers the functional role of the cello in the vocal-instrumental musical works of the Baroque period and attempts to shift the problem from the practical-performing background into the field of professional musicological discourse. Two Italian solo cantatas by G. F. Handel were chosen for analysis, in which the composer clearly structured and used instrumental accompaniment according to the stylistic norms of the instrumental and vocal ensemble of the 17th–18th centuries — as a dialogue of two voices accompanied by others. Emphasis is placed on the differences between the basso continuo and obbligato parts, which reveal the main directions of the functional purpose of the instrument and prove the importance of the cello in the ensemble performance of the Baroque period.

It is revealed that the problem of manifestation of performing individuality and interpretation of Baroque works in the concert practice of today is the subject of a separate musicological study and requires more detailed research. In this discourse, Baroque musical literature is a vast field for research, rightly playing a dominant role in contemporary performing arts.

Keywords: Baroque music, Handel, ensemble instrumental, cello, solo cantata, functional role, basso continuo, obbligato.