

УДК 78.01:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>**Сергій ГАВРИЛЮК***доктор мистецтва (D.A.), старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000***ORCID:** 0009-0007-7447-7388**Бібліографічний опис статті:** Гаврилюк, С. (2025). Історично інформоване виконавство як інтелектуальний інструмент інтерпретації барокової музики (на прикладі Сонати соль мінор Генрі Екклза). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 18–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ СОЛЬ МІНОР ГЕНРІ ЕККЛЗА)

«...успадкована мовна форма не може бути відділеною від змісту.
Якщо кожна мова є світобаченням...,
вона є ним не в сенсі окремого типу мови...,
але на підставі того, що цією мовою є сказане або передане»
Ганс-Георг Гадамер (Грабович, 2003)

У статті досліджується проблема виконавської інтерпретації інструментальної музики доби бароко крізь призму герменевтичного дискурсу та методології історично інформованого виконавства (ІВ). **Актуальність** теми зумовлена перерваністю виконавської традиції та необхідністю подолання «романтичного шлейфу» у прочитанні барокового тексту. Автор розглядає інтерпретацію як глибокий пошук сенсів («воля до сенсу» за В. Франклом), що базується на філософських ідеях Г.-Г. Гадамера та П. Рікера. Особливу увагу приділено концепції музичної риторики як ключового об'єднуючого фактора для розуміння композиторського наміру XVII–XVIII століть. У роботі проаналізовано специфіку барокового інструментарію (віола да гамба, клавесин, жильні струни) та артикуляційних практик, що є необхідною умовою автентичного звучання.

Метою роботи є обґрунтування інтерпретаційного ресурсу історично інформованого виконавства у реконструкції стилізованого сенсу творів барокової доби. **Комплексна методологія дослідження** поєднує методи: компаративного джерелознавства, метод дискурсу-аналізу, текстологічної реконструкції та історико-діалектичний.

Наукова новизна роботи полягає у вперше в музикознавчій практиці здійсненому детальному аналізі Сонати соль мінор (ор. 1 № 11) англійського композитора Генрі Екклза в контексті стилізованих дифузій та видавничих реалій епохи бароко. Висвітлено феномен «італійського смаку» у творчості композитора та проблему атрибуції його творів, зокрема запозичень у Дж. Валентіні та Ф. Бонпорті.

У практичній площині проведено порівняльний аналіз сучасних виконавських версій сонати (У. Янг, М. Мортон, Л. Джейкобсон, Т. Ланґуа де Сварте), що дозволило виявити найбільш переконливі підходи до інтерпретації, які відповідають сучасним вимогам історично інформованого виконавства. Зроблено **висновок**, що ліше поєднання технологічного опанування автентичних технік із ґрунтовними знаннями з риторики та теорії афектів дозволяє створити художньо вартісне прочитання музики минулих епох.

Ключові слова: музика бароко, історично інформоване виконавство, герменевтика, музична риторика, Генрі Екклз, соната, інтерпретація, басо контінуо.

Serhiy HAVRYLYUK*Doctor of Arts (D.A.), Senior Lecturer at the Department of String Instruments, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000***ORCID:** 0009-0007-7447-7388

To cite this article: Havrylyuk, S. (2025). Istorychno informovane vykonavstvo yak intelektualnyi instrument interpretatsii barokovoi muzyky (na prykladi Sonaty sol minor Henri Ekkllza) [Historically Informed Performance as an Intellectual Tool for the Interpretation of Baroque Music (Case Study of Henry Eccles's Sonata in G minor)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 18–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS AN INTELLECTUAL TOOL FOR THE INTERPRETATION OF BAROQUE MUSIC (CASE STUDY OF HENRY ECCLES'S SONATA IN G MINOR)

«...the inherited linguistic form cannot be separated from the content.
If every language is a world-view...,
it is so not in the sense of a separate type of language...,
but on the basis of what is said or transmitted in this language.»
Hans-Georg Gadamer (Hrabovych, 2003)

The article explores the problem of the performance interpretation of Baroque instrumental music through the lens of hermeneutic discourse and the methodology of Historically Informed Performance (HIP). The **relevance** of the topic is determined by the discontinuity of the performance tradition and the need to overcome the «romantic trail» in reading the Baroque text. The author views interpretation as a deep search for meanings («will to meaning» after V. Frankl) based on the philosophical ideas of H.-G. Gadamer and P. Ricoeur. Special attention is paid to the concept of musical rhetoric as a key unifying factor for understanding the composer's intent of the 17th and 18th centuries. The work analyzes the specifics of Baroque instrumentation (viola da gamba, harpsichord, gut strings) and articulatory practices, which are essential for authentic sound.

The aim of the study is to substantiate the interpretive resource of Historically Informed Performance in reconstructing the stylistic meaning of Baroque works. The comprehensive **research methodology** combines methods of comparative source studies, discourse analysis, textual reconstruction, and the historical-dialectical approach.

The scientific novelty of the work lies in the detailed analysis, conducted for the first time in musicological practice, of the Sonata in G minor (Op. 1 No. 11) by the English composer Henry Eccles within the context of stylistic diffusion and the publishing realities of the Baroque era. The phenomenon of «Italian taste» in the composer's work is highlighted, along with the problem of attributing his works, specifically borrowings from G. Valentini and F. Bonporti.

In the practical sphere, a comparative analysis of modern performance versions of the sonata (W. Jang, M. Morton, L. Jacobson, T. Langlois de Swarte) was conducted, which allowed for the identification of the most convincing interpretive approaches meeting the modern requirements of Historically Informed Performance. It is **concluded** that only the combination of technological mastery of authentic techniques with profound knowledge of rhetoric and the theory of affects allows for the creation of an artistically valuable reading of music from past eras.

Key words: Baroque music, Historically Informed Performance (HIP), hermeneutics, musical rhetoric, Henry Eccles, sonata, interpretation, basso continuo.

Вступ. Інтерпретація барокової музики завжди була і продовжує бути проблемною зоною виконавської практики в силу значної історичної дистанції та перерваності виконавської традиції. Її ренесанс відбувся в епоху романтизму, відповідно шлейф романтичного світогляду супроводжував цю «сконструйовану» традицію до ХХ ст. Музиканти-інтелектуали вже на початку ХХ ст. усвідомили потребу з'ясування стильового коріння барокової музики, таким чином створивши імпульс для низки теоретичних, текстологічних та музикознавчих досліджень. Внаслідок цього імпульсу розпочався масштабний рух, що мав на меті окреслити найбільш проблемні аспекти інтерпретації музики доби бароко. Відтак, з'явилися такі підходи, як *стилізація*, *автентичне виконавство* та *індивідуальна інтерпретація композиторського стилю* (згідно з класифікацією Ольги Катрич) (Катрич, 2000).

Актуальність проблеми. На сьогоднішній день існує об'ємний спектр підходів до інтерпретації музики доби бароко, в якому є два полярних полюси. Відомий дослідник та

інтерпретатор давньої Ніколаус Харнонкурт (Johann Nikolaus Harnoncourt) (1929–2016) окреслював їх так: «Існують два цілком відмінні підходи до музики минулого, яким відповідають два не менш різні способи її відтворення: один – переносить її в сучасність, другий – пробує показати її через примат епохи, в яку вона виникла». (Харнонкурт, 2002, с. 6) Сучасна виконавська практика налічує чимало різновидів і на цих полюсах інтерпретаційних принципів, запропонованих Н. Харнонкуртом, і також між ними, зокрема: романтизований, стилізований, автентичний, історично інформований (історично поінформований) та інші, а також їхні різноманітні поєднання, які можуть використовувати лише певні риси кожного з них. З-поміж наведених, найбільш коректним та адекватним інтерпретаційним підходом при виконанні барокової музики є історично інформоване виконавство (historically informed performance, historical performance).

Аналіз публікацій. У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та інтерпретаційних

особливостей музики доби бароко розглянута у працях Ольги Катрич, Наталії Фоменко, Наталії Даньшиної, Ганни Іванюшенко та інших. Джерельна база дослідження містить також праці музикознавців, філософів, музичних теоретиків та композиторів доби бароко: Ніколауса Харнонкурта, П'єра Адо, Ганса-Георга Гадамера, Віктора Франкла, Юрія Григорія Грабовича, Гартмута Кронеса, Мартіна Девідса, Йогана Йоахіма Кванца, Леопольда Моцарта та Жана-Анрі Д'Англебера, Крістофера Сімсона. У праці О. Катрич окреслено різноманітні підходи до інтерпретації музичних творів музикантами-виконавцями. Праця Н. Фоменко сфокусована на клавірному мистецтві доби бароко, зокрема на особливостях фантазійного стилю, нас же цікавить музика для струнно-смічкових інструментів, зокрема скрипки у супроводі басо контінуо. Н. Даньшина досліджує вокальну ренесансну музику та особливості її виконання у контексті сучасної хорової практики в Україні, ми звертаємо увагу на барокову добу і її інструментальну музику. Г. Іванюшенко звертається до культурологічного аспекту історично інформованого виконавства та на його популяризації, нас цікавить інтерпретологічний та герменевтичний аспекти ПВ. Спираючись на цю джерельну базу, яка постійно розростається завдяки проведенням нових досліджень у цій галузі, розглядаємо історично інформоване виконавство, як інтелектуальний інструмент інтерпретації музики доби бароко.

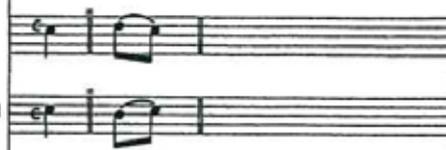
Метою статті є теоретичне обґрунтування та практична апробація методів історично інформованого виконавства як інструменту реконструювання змістових та риторичних параметрів барокового тексту на прикладі Сонати соль мінор (ор. 1 № 11) Генрі Екклза

У сучасному музичному просторі напрям історично інформованого виконавства активно розвивається. Якщо у вузькому контексті цей напрям охоплював питання інтерпретації музики доби бароко та ренесансу, то зараз підхід до відтворення оригінального звучання, всебічне реконструювання аудіального тезаурусу спостерігається і при зверненні до музики доби класицизму, романтизму, ХХ ст., а окремі його елементи (акустичні умови, історичні інструменти, жильні струни, тощо) використовують і композитори ХХІ ст. при створенні стилізованих композицій чи власних метамодерних

творів. У контексті сучасного соціокультурного дискурсу історично інформоване виконавство поєднує в собі концепцію «студій пам'яті», яка органічно переплітається з методом герменевтичного кола, ідеями Поля Рікера (1913–2005), Ганса-Георга Гадамера (1900–2002), П'єра Адо (1922–2010) та інших.

Актуальність цього напряму пов'язана також з тим, що виконавська традиція барокової доби є перерваною. За близько 200 років музичний тезаурус людства розрісся настільки, що його розширення призводить до ризику втрати можливості віднайти бодай якийсь первинний сенс у бароковій музиці. Враховуючи численну кількість музично-теоретичних праць, які створили композитори тієї доби зрозуміло, що питання інтерпретації цієї музики та збереження виконавської традиції були надзвичайно важливими для її авторів, що, у свою чергу, органічно втілює ідею *воли* до сенсу (за Віктором Франклом). «Цей сенс унікальний і специфічний, бо мусить і може бути знайденим лише самою людиною; тільки тоді він набуде значущості, яка задовольнить людську *волю* до сенсу» (Франкл, 2016). Відповідно, кожен композитор барокової доби знаходив та проектував власний сенс на свою музику. Цю позицію підтверджує розмаїття символічних зображень прикрас (орнаментів), якими послуговувалися представники різних композиторських шкіл. Однак окрім унікальних, притаманних лише певному композитору чи виконавській школі елементів існували й універсальні. Один і той самий прийом міг позначатися різними графемами, мати іншу назву, проте одну і ту ж суть (приклад 1). «Але той чи інший вислів, той чи інший символ можуть самі по собі мати різні імплікації» (Адо, 2020, с. 110).

Ще одним надзвичайно важливим об'єднуючим фактором була концепція риторичності музичної побудови, що побутувала задовго до безпосередньої появи барокового стилю, але саме впродовж XVII–XVIII століть набула надзвичайної популярності у використанні. Саме тема зв'язку риторики з музичним виконавством є вкрай важливим об'єднуючим фактором для інтерпретації музики доби бароко, адже «музика до 1800 року промовляє, а пізніша – малює. Першу треба розуміти, бо все сказане вимагає розуміння, друга впливає настроями, яких розуміти не треба, але

<p>Jean Henry D'ANGLEBERT (* 1635, † 1691)</p>	<p><i>Pièces de Clavecin (Marques des Agréments et leur signification) Paris 1689</i></p>	<p>♩ ♩</p>	<p>Cheute ou port-de-voix en montant Cheute en descendant</p>	
<p>Johann Sebastian BACH (* 1685, † 1750)</p>	<p><i>Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach Köthen 1720</i></p>	<p>♩ ♪ ♩ ♪</p>	<p>Accent fallend Accent steigend</p>	

Приклад 1. Cheute ou port-de-voix en montant і Cheute en descendant у Жана-Анрі Д'Англебера (Jean-Henry D'Anglebert), та Accent fallend і Accent steigend у Йогана Себастьяна Баха (Brändle, 1987)

належить відчувати» (Харнонкурт, 2002, с. 30). Враховуючи значну різницю в соціокультурному сприйнятті, музика того часу вимагає від нас відповідної інтелектуальної підготовки, щоб звучати переконливо в реаліях сьогодення. Цими питаннями цікавиться не лише музична інтерпретологія, але і сучасна текстологія загалом. У цьому плані показовим є міркування Арнольда Девідсона. «Усі сучасні підходи до тексту наполягають на неможливості досягнення його об'єктивної інтерпретації, тому що вона завжди залежить від погляду інтерпретатора. Цю герменевтичну проблему потрібно розглянути у контексті наступного запитання: що є найважливішим для розуміння тексту – воля автора, тобто те, що він хотів сказати, чи те, що текст є автономним?» (Адо, 2020, с. 109). Тож виникає запитання – чи потрібно, інтерпретуючи текст, намагатися віднайти задум автора і чи можливо це зробити більш-менш об'єктивно?

Цілком зрозуміло, що для віднайдення наміру автора потрібно звернутися до особливостей історичного та соціокультурного контексту, в якому він творив. З цієї точки

зору, інтерпретування барокової інструментальної музики є досить непростим та ресурсно затратним процесом з декількох причин. По-перше, це відсутність відповідного інструментарію. Відомо, що в сучасній інструментальній академічній виконавській практиці в Україні доступ до певних барокових інструментів є обмеженим, зокрема до таких, як: віола да гамба, віолоне, лютня, баритон, віола д'аморе, барокова гітара, барокова мандоліна, бароковий фагот, флейта траверсо та ін. По-друге, виконавські практики на цих інструментах відрізняються від традиційних, тепер «класичних» інструментів щоб робить процес вдалого інтерпретування барокової музики тривалішим на один крок – вивчення тієї чи іншої специфічної виконавської техніки (наприклад, опанування незвичного для більшості сучасних виконавців на струнно-смичкових інструментах налаштування віол да гамба чи віоли д'аморе, а також особливий метод тримання віольного смичка, який є відмінним від скрипкового, альтового, віолончельного, і є дещо схожим до німецького способу тримання смичка на контрабасі).



Приклад 2. Зображення віольного способу тримання смичка з трактату «Division-Viol» Крістофера Сімсона (Simpson, 1659, с. 3)

Проблематика теми інструментарію також пов'язана з необхідністю наявності смичків відповідних моделей та жильних (кишкових) струн, на яких грали музиканти того часу. У цьому контексті важливо зазначити, що виконавці на струнно-смичкових інструментах в Україні не менше, ніж до середини 1980-х років грали на жильних струнах, які лише згодом були замінені на повністю металеві, або обмотані синтетичні. Значну кількість таких струн виробляв Полтавський м'ясокомбінат.

Ще одним важливим аспектом особливості інструментального виконавства барокової музики є необхідність опанування клавесина, що часто становить значні труднощі для непідготовлених виконавців-піаністів. З огляду на іншу конструкцію механізму звуковидобування, клавесин потребує меншої фізичної сили для самого утворення звуку, проте ефекту «глибшого занурення» у клавішу (подібно до того, як це відбувається при виконанні прийому *pizzicato* на струнно-смичкових інструментах, чи щипком на гітарі чи арфі).

В межах одного стилю важливим є існування традицій різних виконавських шкіл, які були яскраво відмінними одна від одної. «Стилістична різниця, яка ставала все більш виразною у XVII століття, спиралася передовсім на протиставлення ментальності екстравертних італійців, які відкрито висловлювали свою радість та страждання, спонтанних і чуттєвих, прихильників безпосередності – і стриманих французів, холодних, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми (в усьому)» (Харнонкурт, 2002, с. 129). Особливості музичного темпераменту безпосередньо впливали на домінування тих, чи інших інструментів та, відповідно, на формування артикуляційного апарату виконавців. Французький

підхід до орнаментування передбачає наявність великої кількості маленьких деталей, «норм», які слід виконувати. Чіткий регламент у цьому випадку вимагає значного фокусу уваги та відточеного почуття форми, що є підтвердженням думки Н. Харнонкурта стосовно особливостей музичного темпераменту французьких музикантів.

Цілком інший підхід до орнаментування презентує творчість знаменитого італійського композитора Арканджело Кореллі (1653–1713). У збірці сонат ор. 5 автор наводить приклади орнаментування, які були притаманними італійській виконавській традиції того часу. Вражає, наскільки «простим» є мелодичний каркас багатьох музичних епізодів, однак виконуючи його без додавання прикрас, виконавець неодмінно зробить свій виступ нудним і нецікавим. Натомість, застосовуючи правила та ідеї А. Кореллі, мелодія перетворюється у вільний чуттєвий речитатив, де фантазія, підпорядкована зазначеній композитором гармонії, передає настрої виконавця, конкретний афект, який він презентує.

Подальший стильовий дискурс барокової музики невпинно розглядають представники напряду історично інформованого виконавства, зокрема питання змішування французького та італійського стилів та особливості німецького, англійського, австрійського та ін. В рамці цього підходу (ІВ) існують персоналії, які залишили цікавий музичний спадок, проте залишилися маловідомими. Чи не найпоказовішим у цьому контексті є творчість англійського композитора Генрі Екклза (Henry Eccles). Враховуючи надзвичайно малу кількість наявної інформації щодо біографії цього композитора, дослідження його життя та творчості є певною науковою інтригою.



Приклад 3. Таблиця прикрас зі збірника «*Pieces de Clavecin*» Ж.-А. Д'Англебера (D'Anglebert, 1689)



Приклад 4. Соната оп. 5 № 1 А. Кореллі, партія скрипки (знизу) і авторський зразок орнаментування (згори) (Corelli, 1700)

Історія англійської музичної родини Екклз (Eccles) відображає складну трансформацію барокової культури: від пуританського заперечення мистецтва до формування професійних композиторських шкіл. Родоначальник династії, Соломон Екклз (1617–1682), увійшов в історію як радикальний прихильник релігійного фанатизму, який публічно спалив свої інструменти, засудивши музику як «грішне заняття» у трактаті «A Musick-Lector» (Stephen, 1885–1900, с. 348). Проте вже наступне покоління родини інтегрувалося в елітарні музичні кола, зокрема Джон Екклз (бл. 1668–1735), який після смерті Генрі Перселла у 1695 році фактично перейняв статус провідного театрального композитора Лондона.

Особливий науковий інтерес викликає постать Генрі Екклза-молодшого (бл. 1670–1742). Працюючи в оточенні герцога д'Омона, він переїхав до Франції, де опублікував два опуси сонат для скрипки та басо контінуо (1720, 1723). Ці твори є репрезентативним прикладом тогочасних видавничих реалій та відсутності поняття авторського права. З сорока частин збірки 19 виявилися запозиченими. Генрі практично дослівно апропріював 18 фрагментів з «Allettamenti per camera» Джузеппе Валентіні (Giuseppe Valentini, 1681-1753) та одну частину з «Invenzione» Франческо Бонпорті (Francesco Antonio Bonporti, 1672-1749). Цікаво, що саме запозичена у Ф. Бонпорті частина (друга частина Сонати № 11) стала найвідомішим твором Г. Екклза (Davids, 2013, с. 6). Такі практики «запозичень» були нормою епохи, на що нарікав навіть Г. Ф. Гендель, і слугують важливим контекстом для розуміння барокового музичного менеджменту.

Соната Г. Екклза соль мінор (оп. 1 № 11), є репертуарним твором, який традиційно виконують альтисти, віолончелісти, контрабасисти

та інші інструменталісти. Соната існує в різних редакціях, які, однак, не відповідають духу часу написання сонати. Аби сформувати коректну інтерпретацію цього твору доцільним є звернення до відомостей про самого композитора та до історико-соціального контексту, в якому твір було написано.

Соната складається з чотирьох частин: Largo, Corente Staccato Allegro, Adagio, Presto (назви частин подано з першого видання). За своєю жанровою моделлю це камерна соната (sonata da camera). Перша її частина лірична та оперує досить широким діапазоном у партії скрипки, подібно до зразків італійських арій, за своїм колоритом наближається до прелюдійних частин Антоніо Вівальді та повільних перших частин А. Кореллі. Третя частина циклу може бути потрактована як сарабанда, в якій, згідно з побажаннями А. Кореллі, пасує додати типові італійські прикраси. Четверта частина не позначена, як жига, проте її темп та частота зміни гармонії вказує на спорідненість з цим танцем. Окрім запозиченої у Ф. Бонпорті частини та будови циклу, на італійський стильовий вплив вказує також і присвята, написана композитором на перших сторінках першого видання сонати: «Це дає мені надію, Пане, що Ви милостиво погодитеся, аби я мав честь присвятити Вам мій збірник, в якому містяться СОНАТИ в італійському смаку» (Eccles, 1720).

Чому італійський вплив був такий сильний у творчості англійського композитора, який приїхав у Францію? Історична та політична ситуація в Англії середини XVII – початку XVIII була дуже непростною. Часті переходи влади з рук в руки, боротьба між пуританами та прихильниками монархії відобразилася на культурній турбулентності, яка в свою чергу була втіленою в музичному мистецтві. Якщо до цього часу активно розвивалося виконавство

protection me fait esperer M^r. que vous voudrez bien souffrir que j'aye l'honneur de vous dedier mon livre dont les SONATES sont dans le goût Italien : Je seray heureux si je puis

Приклад 5. Передмова до французького видання сонат для скрипки і басо контінуо Г. Екклза (Eccles, 1720)

на вірджиналі, діяльність віольних консортів, то потреба в музичному обслуговуванні зникає за правління Олівера Кромвеля. через складні історичні перипетії Англія не досягнула такої музичної слави, як країни Європи, і лише після встановлення конституційної монархії розвиток музичного мистецтва продовжується. Інтенсифікуються впливи двох ворогуючих стилів, французького та італійського. Згідно з Н. Харнонкуртом, «композитори з інших країн – наприклад, з Англії або Німеччини – мусили вирішувати, на чиєму вони боці» (Харнонкурт, 2002, с. 130). З огляду на наведені нами факти, Г. Екклз обирає італійський бік цього культурного дискурсу.

У музичному виконавському просторі сьогодення існує чимало найрізноманітніших версій та інтерпретацій сонати Г. Екклза соль мінор (ор. 1 № 11). У межах цієї наукової розвідки розглядаємо такі виконання: віолончелістки Улі Янг (Woolee Jang); контрабасиста Марка Мортонна (Mark Morton) та піаністки Даяни Фрейзер Крос (Dianne Frazer Cross); скрипальки Лії Джейкобсон (Laeh Jacobson) та піаністки Катріни Гіель (Catherine Giel); скрипаль Теотіма Лангуа де Сварте (Théotime Langlois de Swarte), клавесиніста Джастіна Тейлора (Justion Taylor) і теорбіста Томаса Данфорда (Thomas Dunford).

Віолончелістка У. Янг виконує цю сонату в романтичному контексті, додає прикраси за репрізними повторами, що є позитивним рішенням з точки зору тогочасної виконавської традиції. Водночас виконавиця досить часто використовує прийом глісандо, який не притаманний цій музиці, а у швидких частинах грає відносно слабкі доли надто підкреслюючи. У виконуваний версії наявні редакторські зміни, які не відповідають авторському скрипковому виданню (Jang, 2020).

Контрабасист М. Мортон виконує кантиленні епізоди з гарним контролем звуку правою рукою, також додає прикраси, однак занадто

сильно підкреслює слабкі доли та прийом вібрато використаний в стилі, близькому до виконання питома романтичного репертуару на кшталт творів Роберта Шумана. Час від часу кадансові зони виконавців тяжіють до надмірного темпового розширення, яке створює хибне відчуття завершеності музичної побудови (Koniiri, 2023).

Скрипалька Л. Джейкобсон презентує своїм виконанням приклад типового гіпертрофовано романтичного прочитання барокової музики. У її інтерпретації трелі не містять затримання, яке суперечить правилам Й. Кванца. Прийом вібрато подано, не як прикрасу, а як принцип формування звуку, ієрархія долей не дотримана. Використовувана адаптація також містить відмінні ноти від оригіналу. Цікавим спостереженням є те, що у всіх трьох версіях ліва рука партії басо контінуо продубльована октавами, що є нехарактерним для виконавської практики часу написання сонати (Jacobson, 2014).

Т. Лангуа де Сварте разом з колегами презентує свіжий та пристрасний варіант прочитання сонати. Виконавці змінюють фактуру при репрізних повторах задля втілення різних емоційних станів. Наявність теорби в ансамблі створює насичену та майстерно диференційовану фактуру. Швидкі частини звучать артикуляційно досконало, слідуючи традиціям запального італійського музикування. У повільних частинах скрипаль додає імпровізовані прикраси відповідно до прикладів А. Кореллі, а прийом вібрато використаний виключно, як елемент орнаментики. Помітно також, що музиканти використовують оригінальні нотні джерела. (Langlois de Swarte, 2019; Langlois de Swarte, 2020)

Це виконання, з огляду на низку важливих для виразного і коректного інтерпретування музики доби бароко є найбільш переконливим та відповідає сучасним вимогам та тенденціям напряму історично інформованого виконавства.

Очевидно, що такий рівень підготовки є непростим, адже вимагає опанування нетипових для сучасного академічного виконавського простору інструментів і виконавських практик і їх поєднання з ґрунтовними знаннями з акустики, теорії музики, композиції, риторики та ін. Тільки так, на нашу думку, в умовах сучасного соціокультурного дискурсу можливо створювати вартісні та оригінальні прочитання творів минулих епох. Підтримуємо з цього приводу думку відомого австрійського музикознавця Гартмута Кронеса: «Таким був рівень знань про музику в 1788 році; він представляв загальний розвиток риторичних компонентів музики від початку історії всього західного світу. Цей рівень свідомості мали всі великі митці того часу, як і митці попередніх епох. Якщо ми хочемо наблизити давню музику до сьогодення, то повинні принаймні намагатись опанувати згаданий риторичний компендіум» (Кронес, 2019, с. 112).

Висновки і перспективи. Це дослідження можна розглядати, як один з кроків для подальшого вдосконалення інтерпретації музики доби бароко та популяризації історично інформованого виконавства, як її інтелектуального інструмента. Інтерпретація музики доби бароко в сучасному соціокультурному просторі вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й глибокої інтелектуальної підготовки. Перерваність виконавської традиції та нашарування романтичних стереотипів зумовлюють необхідність звернення до принципів історично інформованого виконавства (ІВ) як найбільш релевантного методу віднайдення авторських сенсів. У роботі з'ясовано, що успішна реконструкція барокового

музичного тексту можлива лише за умови комплексного підходу, який включає: опанування автентичного інструментарію та техніки, розуміння специфіки звуковидобування (віольний штрих, жильні струни, клавесинна артикуляція), як фундаменту для створення переконливого аудіального образу; риторичний аналіз – усвідомлення музики як «мови, що промовляє», де кожен елемент підпорядкований законам риторики та теорії афектів; стильову диференціацію – вміння розрізняти італійський та французький «смаки», зокрема в питаннях орнаментативності та темпоритму.

Особливу увагу в статті приділено постаті Генрі Екклза та його Сонаті соль мінор (ор. 1 № 11). Аналіз біографічного та історичного контексту дозволив ідентифікувати цей твір як яскравий приклад «італійського стилю» в англійській музиці, а також висвітлити специфіку тогочасного музичного менеджменту через феномен творчих запозичень (зокрема у Ф. Бонпорті та Д. Валентіні).

Порівняльний аналіз сучасних виконавських версій (від романтизованих до історично поінформованих) демонструє, що найбільш життєздатними та художньо вартісними є інтерпретації, засновані на першоджерелах (Т. Ланґуа де Сварте). Такі прочитання доводять, що залучення історичного контексту та риторичного компендіуму не обмежує творчу свободу виконавця, а навпаки – надає йому інструменти для створення оригінального, емоційно насиченого та науково обґрунтованого художнього продукту, що відповідає запитам сучасного музикознавчого дискурсу. «Музика була народжена вільною; виграти свободу – це її доля» (Busoni, 1911, с. 3).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адо П. Філософія як спосіб життя : Розмови з Жанні Карльє та Арнольдом А. Девідсоном / пер. з фр. О. Йосипенко. Київ : Новий Акрополь, 2020. 312 с.
2. Грабович Г. Теорія та історія: «Горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури // До історії української літератури. Київ : Критика, 2003. С. 50–52.
3. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 189 с.
4. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*. 2023. Вип. 19. С. 153–160. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
5. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
6. Кронес Г. Музика й риторика. *Українська музика*. 2019. № 1 (31). С. 102–112.

7. Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus* у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.
8. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : Книжковий клуб 'Клуб Сімейного Дозвілля', 2016. 160 с.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : шлях до нового розуміння музики : наук.-попул. вид. / пер. з нім. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. 183 с. : іл.
10. Brändle L. Die „wesentlichen“ Manieren (Ornamente in der Musik) : ihre Zeichen, Namen und Ausführung nach Originaltexten geordnet. Wien : Österreich. Bundesverl. f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, 1987. 52 S.
11. Busoni F. Sketch of a new esthetic of music : trans. by T. Baker. New York : G. Schirmer, 1911 (original work published 1907). 45 p. URL: <https://archive.org/details/sketchofnewesthe00buso>
12. Corelli A. 12 Violin Sonatas, Op. 5 [Ноти]. Rome : Gasparo Pietra Santa, [1700]. 45 p.
13. D'Anglebert J.-H. Pièces de clavecin [Ноти]. Paris : Chez L'Auteur, [1689]. 128 p.
14. Davids M. [Liner notes] // Callipygian Players. Henry Eccles: Sonatas for violin & continuo (First book, 1720) (аудіозапис). [S. l.] : Musica Omnia, 2013. 2 CD.
15. Eccles H. Premier livre de sonates à violon seul et la basse [Ноти]. Paris : Chez Foucaut : Gregoire : l'Auteur, 1720. 50 p.
16. Henry Eccles – Sonata in G minor for Double Bass and Piano (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2023. 12 листоп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V-I3QaHqLLs>
17. Jacobson L. Eccles Sonata in g minor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2014. 25 берез. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AZf1hvHAyYs>
18. Jang Woolee. Henry Eccles Sonata G minor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2020. 15 серп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vR5ZTCHzGZM>
19. Langlois de Swarte T. Henry Eccles – sonata G minor – Courante, Adagio – Langlois de Swarte & Taylor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2019. 7 лип. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ADRQhaPVaH0>
20. Langlois de Swarte T. Théotime Langlois de Swarte : Henri Eccles, Sonate en Sol mineur (Révélation Classique 2020) (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2020. 27 січ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
21. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
22. Quantz J. J. On Playing the Flute : 2nd ed. / trans. by Edward R. Reilly. London : Faber & Faber, 2001. 453 p.
23. Simpson C. The Division Viol. London : Printed by William Godbid, 1659. 67 p.
24. Stephen L. (ed.). Dictionary of national biography [Електронний ресурс]. New York : Macmillan, 1885–1900. Vol. 16. 448 p. (Original work published 1888). URL: <https://archive.org/details/dictionaryofnati16stepuoft>

REFERENCES:

1. Brändle, L. (1987). *Die „wesentlichen“ Manieren (Ornamente in der Musik): Ihre Zeichen, Namen und Ausführung nach Originaltexten geordnet* [The “essential” manners (ornaments in music): Their signs, names and execution ordered according to original texts]. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
2. Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music* (T. Baker, Trans.). G. Schirmer. <https://archive.org/details/sketchofnewesthe00buso> (Original work published 1907)
3. Corelli, A. (1700). *12 Violin Sonatas, Op. 5* [Musical score]. Gasparo Pietra Santa.
4. D'Anglebert, J.-H. (1689). *Pièces de clavecin* [Musical score]. Chez L'Auteur.
5. Danshyna, N. V. (2013). Spetsyfika vykonannya renesansnoi vokalnoi muzyky v umovakh vitchyznianoï khorovoï praktyky [Specificity of performing Renaissance vocal music in the conditions of domestic choral practice] *Candidate's thesis*. National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
6. Davids, M. (2013). [Liner notes]. In Callipygian Players, *Henry Eccles: Sonatas for violin & continuo (First book, 1720)* [Album]. Musica Omnia.
7. Eccles, H. (1720). *Premier livre de sonates à violon seul et la basse* [Musical score]. Foucaut; Gregoire; Chez l'Auteur.
8. Fomenko, N. V. (2021). *Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit* [Stylus phantasticus in Western European clavir art of the 17th–18th centuries] *Candidate's thesis*. National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
9. Frankl, V. (2016). *Liudyna v poshukakh spravzhnoho sensu. Psykholoh u kontstabori* [Man's search for meaning. A psychologist in a concentration camp] (O. Zamoiska, Trans.). Family Leisure Club. (Original work published 1946). [in Ukrainian].

10. Grabowicz, G. (2003). Teoriia ta istoriia: «Horyzont spodivan» i rannia retseptsiia novoi ukrainskoi literatury [Theory and history: «Horizon of expectations» and early reception of new Ukrainian literature]. In *Do istorii ukrainskoi literatury* [Toward the history of Ukrainian literature] (pp. 50–52). Krytyka. [in Ukrainian].
11. Hadot, P. (2020). *Filosofia yak sposib zhyttia: Rozmovy z Zhanni Karlié ta Arnoldom A. Davidsonom* [Philosophy as a way of life: Conversations with Jeannie Carlier and Arnold I. Davidson] (O. Yosypenko, Trans.). Novyi Akropol. [in Ukrainian].
12. Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv: Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as a language of sounds: The path to a new understanding of music] (H. Kurkov, Trans.). Sobor. (Original work published 1982). [in Ukrainian].
13. Ivaniushenko, H. (2023). Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestru barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka) [Historically informed performance as a phenomenon of the artistic culture of Ukraine (on the example of the creative and educational activities of the Baroque Chapel Orchestra of the Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko)]. *Suchasne mystetstvo* [Modern Art], 19, 153–160. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>[in Ukrainian].
14. Jacobson, L. (2014, March 25). *Eccles Sonata in g minor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AZf1hvHAYs>
15. Jang, W. (2020, August 15). *Henry Eccles Sonata G minor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vR5ZTCHzGZM>
16. Katrych, O. (2000). *Styl muzykappa-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Vidrodzhennia. [in Ukrainian].
17. Koniiri :3. (2023, November 12). *Henry Eccles – Sonata in G minor for Double Bass and Piano* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V-I3QaHqLLs>
18. Krones, H. (2019). Muzyka i rytoryka [Music and rhetoric]. *Ukrainska muzyka* [Ukrainian Music], 31(1), 102–112. [in Ukrainian].
19. Langlois de Swarte T. (2019, July 7). *Henry Eccles – sonata G minor – Courante, Adagio – Langlois de Swarte & Taylor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
20. Langlois de Swarte T. (2020, January 27). *Théotime Langlois de Swarte : Henri Eccles, Sonate en Sol mineur* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
21. Mozart, L. (1985). *Treatise on the fundamentals of violin playing* (E. Knocker, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1756).
22. Quantz, J. J. (2001). *On playing the flute* (E. R. Reilly, Trans.; 2nd ed.). Faber & Faber. (Original work published 1752).
23. Simpson, C. (1659). *The division-viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground* [Musical score]. William Godbid.
24. Stephen, L. (Ed.). (1885–1900). *Dictionary of national biography* (Vol. 16). Macmillan. <https://archive.org/details/dictionaryofnati16stepuoft> (Original work published 1888).

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025