

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-5>**Вадим Олександрович Ракочі**

ORCID: 0000-0003-4025-2213

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,

викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни»

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

v-r-99@ukr.net

ОРКЕСТР В ОРГАННИХ КОНЦЕРТАХ ГЕОРГА ФРІДРІХА ГЕНДЕЛЯ

Актуальність. Рідкісне висвітлення оркестровки та функцій оркестру в Концертах для органа з оркестром Оп. 4 Г.Ф. Генделя пояснює актуальність пропонованого дослідження. **Мета роботи** – розглянути особливості оркестровки органних концертів Оп. 4 крізь призму взаємодії між солістом та оркестром і вплив оркестровки на музичну форму. **Методологія.** Застосовано історичний, компаративний та системний методи, а також аналіз оркестровки з метою вияву рівнів взаємодії між солістом і оркестром та впливу оркестровки на процеси жанро-і формоутворення. **Наукова новизна** полягає у першому в українсько-му музикознавстві аналізі специфіки оркестровки інструментальних концертів Г.Ф. Генделя. Проаналізовано витоки оркестрового стилю Г. Ф. Генделя (оперний оркестр та численні експерименти в ньому), що пояснює органічність театральності і в органних концертах. Наголошено на продовженні композитором тембрових експериментів у концертному оркестрі: використання сурдин на струнних інструментах на forte й неодноразовий виклад tutti на pianissimo; схильності нюансувати забарвлення звучання завдяки приєднанню чи виключенню духового інструмента; модифікація балансу звучання і, як наслідок, зміна жанрової моделі у разі заміни органа на клавесин тощо. Підкреслено важливість переоркестрування як прийому, що дозволяє композиторові виявити всі сторони характеру музичного матеріалу й утворити потрібний емоційний акцент. Зазначено міцний взаємозв'язок між трансформацією оркестровки та опорою на інструментальний концерт чи concerto grosso. Простежено побудову містків у не лише класичну, а й романтичну епохи. **У висновках** наголошено на численних функціях оркестру в концертах, особливо підкреслено визначальне значення оркестровки для взаємодії чи опозиції двох сторін у кожному творі залежно від художньої мети, підсумовано аргументи на користь першості Г.Ф. Генделя

як винахідника жанру концерту для органа з оркестром та пояснено відмінності трактування органа у творчості Г.Ф. Генделя і Й.С. Баха.

Ключові слова: Концерт для органа з оркестром, Г.Ф. Гендель, оркестровка, стиль.

Rakochi Vadym Oleksandrovych, PhD of Art Criticism, Postdoctoral Researcher at the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lecturer at the Cycle Commission “Musical Theoretical Disciplines” at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

The orchestra in Handel's organ concertos

Relevance: Research works on orchestration and orchestra's functions in Handel's Concertos for organ and orchestra Op. 4 are still rare. The main **objective** of the article is to consider the features of the orchestration of Handel's organ concertos Or. 4 through the prism of the interaction between the soloist and the orchestra and the impact of orchestration on the musical form. **Methodology:** historical, comparative, and systemic methods are used, as well as the analysis of orchestration in order to identify the levels of interaction between the soloist and the orchestra and to reveal the impact of orchestration on the processes of genre and form creation. **The scientific novelty** lies in the first analysis of the specifics of orchestration in Handel's instrumental concertos in Ukrainian musicology. The origins of Handel's orchestral style lie in the opera orchestra and numerous experiments in it. This explains the organic nature of theatricality in the organ concertos. Emphasis is placed on the composer's continuation of timbre experiments in the concerto orchestra: the use of muted strings on the forte and the tutti despite the pianissimo; the tendency to nuance sound colors due to the inclusion or exclusion of woodwind instruments; the change of the instrumental balance, and as a consequence, the genre model if the harpsichord replays the organ, etc. The importance of re-orchestration as a particular technique is emphasized. This feature allows the composer to reveal all aspects of the character of the musical material and to create a subtle emotional accent. There is a strong relationship between the transformation of orchestration and the reliance on a solo concerto or concerto grosso. The construction of bridges in the following epochs is traced, not only in the Classical but also in Romanticism. **The conclusions** stress a number of orchestra functions, the significance of orchestration as a means to emphasize the interaction or the opposition between the two sides in the concerto depending on the artistic purpose, summarize the arguments in favor of Handel's primacy as the inventor of the organ and orchestra concerto genre, explain the differences in the approaches to the organ by Handel and Bach.

Key words: Concerto for organ and orchestra, Handel, orchestration, style.

Актуальність теми дослідження. Творчість Г.Ф. Генделя незмінно привертає дослідників, проте увагу розподілено вельми нерівномірно: в центрі – опери й ораторії, на периферії – інструментальна музика. До того ж висвітлення різних аспектів останньої не є однаковим. Акцент робиться на сти-

льових (поєднання характерних ознак музичного мистецтва Франції, Італії, Німеччини, Англії), жанрових (концерт і оркестрова сюїта) та фактурних мікстах (поліфонія та гомофонія). Водночас особливості оркестровки інструментальних концертів, незважаючи на її формотворчу та експресивну функції й низку значущих в історичній перспективі рішень стосовно взаємодії соліста й оркестру, майже не розглянуто дотепер. Викладене пояснює актуальність пропонованої статті.

Г. Роббінс висвітлює виконавський аспект органних концертів та органічність їх появи саме у Г.Ф. Генделя, який прославився своїми імпровізаціями [13, с. 165–166]. В. Томпсан підкреслює часте виконання нових органних концертів у перервах між ораторіями (щоправда без уточнення того, йдеться про концерти для органа *solo* чи для органа з оркестром) [14, с. 154]. Дж. Кітс зазначає, що «Гендель ніколи не розглядав концертну форму як священну», а лише як слушну можливість для демонстрації «добре тренованої віртуозності» [11, с. 217]. Зазначені риси, очевидно, віддзеркалюються у розмаїтті побудови концертів, вільній послідовності частин, відмові від обов'язкових темпових контрастів, незмінних у концертах Г.Ф. Телеманна і Й.С. Баха.

Оркестровку Г.Ф. Генделя в жанрі опери, крім зазначених розвідок, також висвітлюють у працях, присвячених здобуткам композитора у цьому жанрі (Л. Кириліна [4], І. Федосеев [5]), а також з історії оркестру (Л. Гуреев [1], А. Карс [8], П. Беккер [6]). П.Х. Ланг контекстуалізує Г.Ф. Генделя до особливостей епохи й розмірковує щодо його схильності використовувати камерні склади в концертах і операх (на відміну від ораторій). Це пояснює схильність до використання клавесина у складі *basso continuo* у цих жанрах і органа в ораторії [9, с. 664]. Ця теза може бути поясненням мотивації композитора обрати для солювання в концерті саме орган. Н. Зейфас приділяє основну увагу *concerti grossi*, проте певні її спостереження можуть бути екстрапольовані й на органні концерти (як-от згадування німецької традиції до змішаного, струнно-духового складу оркестру) [3, с. 23]. Незважаючи на значну увагу, приділену оркестру Г.Ф. Генделя, дотепер відсутні праці щодо специфіки оркестрування його органних концертів.

Викладене зумовлює **мету статті** – розглянути особливості оркестровки органних концертів ор. 3 Г.Ф. Генделя крізь

призму взаємодії між солістом та оркестром і вплив оркестровки на музичну форму.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві аналізується специфіка оркестровки інструментальних концертів Г.Ф. Генделя.

Виклад основного матеріалу. Головним чинником формування генделівського оркестру є оперний жанр, який стає основою для творчих експериментів. Витоки загального дизайну та оркестровки епізодів грози чи корабельної аварії слід шукати в операх Ж.Ф. Рамо. Вони віддзеркалюються в численних інструментальних епізодах опер Г.Ф. Генделя: танці з «Альцінії», сцена привороту засинання в «Орlando» чи томління Клеопатри в «Юрії Цезарі». Незважаючи на певну обережність композиторів першої половини XVIII століття щодо вияву специфіки окремого інструмента, ставлення до тембру в оркестрі невпинно змінюється, хоча й повільно. Окрім прямого свідчення (розгорнуті *obbligato*), цей процес виявився й опосередковано завдяки нечастим включенням в оркестр незвичних інструментів, починаючи з другої третини XVIII століття. А. Лув'є і П. Кастане [10, с. 13–14] виявили чи не перше в історії використання екзотичних інструментів саме в операх Г.Ф. Генделя: (*glockenspielen a clavier* (дзвіночки з клавіатурою), тамбурина та *triangle évoquant* (трикутника, що пробуджує) у танці Давида з опери «Саул» чи *violette marine (petite viole douce* – маленька ніжна скрипка) в «Орlando», тобто задовго до опер «Викрадення із сераля» та «Чарівна флейта» В.А. Моцарта або «Військова симфонія» Й. Гайдна.

Хоча у концертному оркестрі Г.Ф. Гендель уникає подібних експериментів (якщо не врахувати волинку в *Сьомому концерті* з Ор. б), однак вплив оперного мистецтва на жанр залишається незмінним: підкреслена театралізованість, пунктирний ритмічний малюнок і притаманна французькій увертюрі послідовність темпів. Водночас в органних концертах максимально виявляється така риса таланту Г.Ф. Генделя, як дар натхненно, невимушено, захоплено імпровізувати. Отож, елементи оперного жанру, французької сюїти, німецької схильності до органа, давніх англійських виконавських традицій та італійського інструментального концерту на плідному ґрунті віртуозної гри Г.Ф. Генделя утворили унікальний поліжанровий і полінаціональний мікст – визначальну рису генделівського стилю загалом. Однак зацікавлення Г.Ф. Ген-

дея органним концертом може пояснити не лише схильність до імпровізацій, а й семантику органа. Ситуацію якнайкраще описує Е. Вінтерніц: «Цей інструмент [орган] також відбиває кульмінацію барокової майстерності, технології, нові досягнення теорії акустики. Останнім (проте не менш важливим) є те, що він є символом теологічного розуміння Всесвіту як *органуму*, заново і назавжди вибудованого Творцем» [16, с. 268].

Майже всі вищезгадані дослідники вважають Г.Ф. Генделя винахідником органного концерту (П. Холман із цим не згоден [12, с. 13]). Так чи інакше, але жанр органного концерту — це єдиний тип клавійної музики, яка привертала увагу композитора після 1730-х років (ще до органних концертів ор. 4 Г.Ф. Гендель уже використав концертну форму для взаємодії органа і оркестру далекого 1707 року в ораторії «Тріумф Часу і Правди»).

Творча спадщина Г.Ф. Генделя нараховує по два цикли інструментальних (органних) та *concerti grossi* (деякі з *Concerti grossi* ор. 3 містять сольну партію гобоя, що зумовило неофіційну назву «гобойні концерти»), а також кілька *Concerti a due cori*. До концертів певною мірою можна зарахувати і дві оркестрових сюїти. Органні концерти було видано двома збірками (ор. 4 у 1738 та ор. 7, 1760, *posthumous*) по шість концертів у кожному. Обсяг статті змушує сконцентруватися лише на ор. 4. Ці концерти мають примітку «*For the Harpsichord or Organ*» (для клавесина чи органа). Вірогідним поясненням може бути факт поширення їх партитур за підпискою «для домашнього музикування на клавесині за відсутності органа». Потрібно врахувати і факт, що у першій половині XVIII століття в Англії грали майже виключно на органах з одним мануалом, не використовуючи педальні звуки та спираючись на типову клавесинну фактуру: Альбертієві басы, арпеджіо та фігурації, які повторюються [7, с. 343]. У цьому відмінність від німецьких органів, які, мабуть, через домінування поліфонічного викладу завжди мали педаль.

За участі оркестру відмінність звучання органа з педаллю та без неї не є критичною, хоча і й помітна для слуху. Водночас у сольних епізодах потрібно призвичаїтись до відсутності характерних для органа грандіозності і глибини. Однак є й зворотна сторона такої могутності: під час поєднання з оркестром масштабне звучання інструмента, що солює,

може поглинути не надто великий оркестр (застереження щодо реальності такого сценарію століттям пізніше робить Г. Берліоз [2, с. 314–315.]). Отож, використання органа без педалей у жанрі інструментального концерту має переваги. Г.Ф. Гендель міг використати педальний орган (кілька таких інструментів було у Лондоні), але пристав на альтернативний, виходячи з практичних та, ймовірно, естетичних міркувань. Зазначена дилема – велич звучання чи гармонічність поєднання з оркестром – ще одне пояснення, чому інструмент, який посідає центральне місце у творчості Й.С. Баха, займає зовсім іншу нішу в Г.Ф. Генделя.

Оркестровано концерти ор. 4 для двох гобоїв та струнних інструментів, до яких у деяких концертах може доєднатися фагот (дублює низькі струнні). У *Шостому концерті* гобої замінено на флейти. Залежно від значення, яке надається дерев'яним духовим інструментам, вони можуть випусуватися на окремому рядку (*Перший* і *Четвертий концерти*, два гобої грають в унісон) або мати спільний рядок зі скрипками (*Другий* і *П'ятий концерти*, кожен гобой дублює партію перших чи других скрипки відповідно). У такому разі композитор використовує позначення *Viol.* або *Tutti*, регулюючи залучення гобоїв і впливаючи на відтінок звучання оркестру. Дивовижним є ефект, утворений *pianissimo* всіх струнних за умови мовчання дерев'яних духових інструментів та органа (*Andante* з *Четвертого концерту*). Струнні інструменти точно повторюють матеріал, щойно викладений солістом, але зовсім в іншому забарвленні. Це приклад переоркестрування, який стає рушійною силою розвитку твору. За характером звучання епізод нагадує навіть не В.А. Моцарта, а Ф. Шуберта.

Більшість концертів є сольними, однак у *Третньому* виявляються риси *concerto grosso*, що спричиняє зміну функцій органа. Ор. 4 включає шість три- або чотричастинних концертів. Два з шести концертів починаються швидким темпом, решта – повільним чи помірним. Сольна партія у *Першому концерті* містить басову лінію та верхній голос, залишаючи простір для імпровізації виконавця, що дуже типово для викладу того часу. Це дещо ускладнює розуміння наміру композитора, адже робить їх виконання сучасним органістом таким, що віддзеркалює *його* індивідуальний смак, хоча і в межах певного ліміту, встановленого крайніми голосами партії. Хоча чимало місць потребують значної вправності, навіть

віртуозності (шістнадцятки у швидкому темпі в *Allegro*), фактура залишається досить прозорою через відсутність педалей на органі. Різні фактури (поліфонічна, гармонічна і унісонна) постійно змінюють одна одну (як-от початок *Allegro* у *Першому концерті*), додаючи викладу значної динаміки, і дозволяють уникнути перевантаженості звучання.

Початок *Першого концерту* в душі французької увертюри зі швидкою трансформацією характеру, темпу і типу взаємодії соліста з оркестром зі вступом другого (італійського за характером тематичного матеріалу) є прикладом проростання імпровізаційного начала на рівні жанру і підкреслення трансформацій завдяки викладу в оркестрі. Перші 23 такти – це зіставлення *tutti* і *solo*. Незважаючи на імпровізаційність соліста, функції обох сторін однакові, чому також сприяє акордова фактура, яка забезпечує рівнозначність кожної лінії. Вступ другої теми означає безперервні трансформації органа: ліва рука дублює струнні інструменти, а у верхньому голосі – витримане тло (унісонна фактура, тт. 24–26); ліва рука виконує функцію *basso continuo*, дублюючи струнні, а в правій руці – мелодія (гомофонна фактура, тт. 27–35). Низькі струнні майже безперервно дублюють басову лінію в партії органа, відчутно зміцнюючи її під час використання швидких тривалостей у верхньому голосі, що посилює взаємодію вертикального та горизонтального начал. Включення (у перших трьох частинах) чи виключення (як-от в *Andante*) гобоїв є регулятором не тільки щільності викладу, а й колориту: у першій частині Г.Ф. Гендель кілька разів протиставляє звучання оркестру з та без гобоїв. Різниця під час прослуховування навіть більш очевидна, ніж під час читання партитури, адже два гобої мають надто характерний тембр, аби розчиритися у звучанні невеликого струнного оркестру. Цей прийом не лише спричиняє тембровий ефект, а й підкреслює численні модифікації ролі соліста і глибину проникнення матеріалу під час взаємодії соліста й оркестру.

Перша частина *Другого концерту* – у душі французької увертюри з незмінним унісоном органа і оркестру, що утворює особливо величне й урочисте звучання, яке вражає слухача силою і глибиною. Це приклад абсолютної єдності соліста й оркестру без натяку на окрему характеристику кожного. Перше *tutti* другої частини має гнучкий ритмічний малюнок, ніби імпровізаційність, іманентно притаманна солістові, про-

никла і в оркестр. Сольні епізоди, які часто містять певні нові інтонаційні поспівки, підкреслено віртуозно, але з опорою на *ostinato* шістнадцятками. Ритмічна (а часом і тематична) несхожість *tutti* і *solo* епізодів лежить в основі їх контрасту. Завершення другої частини – наочний приклад розвитку музичного матеріалу завдяки оркестровці: зіставлення *tutti* і *solo* стають неймовірно короткими, що максимально динамізує матеріал, привносить у виклад діалогічність, викликаючи в уяві сцену в опері (тт. 49–58). Третя частина – усього шість тактів. Це імпровізація соліста, але з легкими акцентами акордів оркестру, який нагадує про свою присутність, демонструючи цілковиту підтримку солісту. Мабуть, вона дає найкраще уявлення щодо манери виконання Г.Ф. Генделя. Закінчує концерт витончений менует, який через ліричний характер не стільки урочисто і переконливо підсумовує цикл, скільки залишає питання відкритим (у душі романтичної світлої мрії). Цьому сприяє поширеність тихих динамічних відтінків і практична відсутність підкреслено гострих контрастів. Напівтони і напівтіні утворює не лише послідовне *pianissimo* (включно з останніми тактами концерту), а й витримані ноти в партії органа і струнних інструментів, які за тихої динаміки звучать дещо розмито і таємниче, та різноманітні за щільністю і тембрами зіставлення інструментів, які раптово будять і відразу заколисують слухача.

Третій концерт – це *concerto grosso*: групу *concertino* утворюють скрипка і віолончель, *grosso* – струнні інструменти з гобоями в унісон та *continuo*. Заміна органа на клавесин у цьому концерті особливо відчутна через сприйняття жанровій трансформації, адже за умови наявності органа формується інший баланс сил і з'являється певна конкуренція солістам *concerto grosso*. Ці зміни ясно чути під час порівняння двох варіантів виконання (з органом та без нього). Очевидним прикладом є друга частина. Після солювання струнних інструментів у першій частині друга містить тривалий епізод *solo* для органа (клавесина). Вступ органа сприймається як поява третього соліста, тоді як виконання цього епізоду на клавесині утворює менш глибокий контраст і сприймається як темброве варіювання теми. З кожним наступним *solo*-епізодом ефект лише посилюється, підкреслюючи неоднаковий характер звука між оркестром (група *concertino* приєдналась до *grosso*) та солістом.

У *Четвертому концерті* привертають увагу контрастні зіставлення тембрів: оркестр включається лише на кілька долей із метою підкреслення кадансу кожні два такти (тт. 20–27). Це утворює дивне відчуття прискорення і гальмування: енергія шістнадцяток у партії органа настільки значна, що навіть вступ усього оркестру не здатен її абсорбувати. Проте оркестр гальмує рух, хоча слух за інерцією «продовжує» пульсацію. Це майстерна знахідка композитора, який глибоко відчуває оркестр, аби втілити художній задум. Також потрібно згадати перегукування між скрипками, посиленими гобоями, та альтами (тт. 51–57). Хоча цей прийом використано на тлі тих самих шістнадцяток, під час прослуховування звертається увага на незначну відмінність щільності під час повторення поспівки альтами. Це чергове підтвердження того, що оркестрування – це мистецтво. Взаємодія між органом і оркестром особливо послідовна у другій частині: кожна зі сторін експонує різний музичний матеріал, обмінюючись зі своїм візаві (як-от тт. 18–22). Важливу експресивну функцію має переоркестрування, як-от виклад першого тематичного блока органом і лише струнним оркестром *pianissimo* (гобої та фаготи не грають в *Andante*) виявляє дві сторони його характеру (тт. 1–8): чітко організовану вертикаль під час першого виконання і дещо розмиту – під час другого.

У *П'ятому концерті* привертає увагу тонка гра тембрів і сили звучання під час перегукувань у сициліані (тт. 1–3, третя частина): під час руху вниз Г.Ф. Гендель виключає гобої, а вгору – скрипки. Відмінність забарвлення особливо помітна на тлі незмінного звучання органа. Початок сициліані оркестровано камерно, тому великий зал ніби миттєво стискається до невеликого приміщення. Ефект утворює переключення між масивним груповим і м'яким камерним викладами, які співіснують в одному творі, підтверджуючи схильність композитора до жанрового симбіозу в будь-який момент. У завершальній частині оркестр вступає лише кілька разів: на початку, з метою підкреслення модуляції в тональність домінанти і наприкінці. Це утворює своєрідні «перегукування» щільності і барви на відстані.

Оркестрування *Шостого концерту* є особливо яскравим і вишуканим, зважаючи на темброві експерименти. Композитор замінює 2 гобої на 2 флейти (які записано на одному рядку з першими та другими скрипками). Низькі струнні гра-

ють *pizzicato*, а решта струнних інструментів мають у партії позначку *con sordino*. Допускається заміна органа не лише на клавесин, а і на арфу – рідкісний у середині XVIII століття інструмент. Найбільш примітним в усьому є позначення *forte*. Річ у тім, що поєднання засурдиненої гри і голосної динаміки навіть у сучасній музиці – явище нечасте. Сурдина не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони. За умови тихої динаміки цей ефект виявляється м'якіше, тоді як на *forte* він буде максимально вираженим. Очевидно, зазначені зміни викликані трансформацією характеру музики, адже більш легкий, веселий і піднесений він потребував іншого втілення. Тому композитор, пропонуючи *іншу*, ніж у попередніх концертах, оркестровку наголошує на її невід'ємності від інших засобів музичної виражальності. Мелодія і гармонія залишаються важливими чинниками утворення певного художнього образу, проте й оркестрування набуває значення принципово важливого прийому, хоч поки і не на постійній основі. У другій частині Г.Ф. Гендель відмовляється від *pizzicato* як невідповідного настрою частини, прийому. На зміну пустошам приходять зосередженість і наспівність. Проте оркестрування не стає менш дієвим. Ця частина нагадує не аріозо самотнього героя, а розгорнуту оперну сцену, у якій герой довіряє оркестру свій сум. Звісно, важливою для утворення відповідного настрою є мелодія, яка містить виразні стрибки вгору і вниз, які можуть перевищувати октаву (т. 34), а нерівномірні паузи додають викладу речитативності. Однак незмінно важливим є оркестр: він не спостерігач, а активний учасник діалогу, який у разі відхилення в паралельний мажор підтримує оптимізм соліста точним унісонним дублюванням мелодії (тт. 26–28) і, співчуючи, узгоджує із солістом низхідний рух вниз на *diminuendo* (тт. 30–34), виключивши на цей час флейти (вони знову зазвучать у т. 43 з появою *crescendo* – прикладі перманентної уваги до сили і відтінку тембру кожної партії).

Висновки. Проведений аналіз демонструє особливе значення оркестровки як засобу музичної виражальності в органічних концертах Г.Ф. Генделя. Вона значно посилює діалогічне начало і сприяє цілком природному (для Г.Ф. Генделя) проникненню елементів театру в концерт. Зміни в оркестровці дозволяють наголосити на взаємодії чи опозиції двох сторін у концерті залежно від художньої мети, етапу розвитку і жанрових особливостей окремих частин. Оркестр виконує важливу фор-

моутворювальну функцію, наголошуючи появою *tutti* кадансу чи наступного розділу форми й утворюючи глибокий контраст з епізодами *solo*. Перманентна увага до змін щільності викладу і відтінку тембру (близька численність струнних і духових інструментів, не зовсім схожа на сучасний оркестр, гарантувала добре прослуховування останніх під час дублювання і відчутну зміну характеру звука під час мовчання духових), очевидно, спростовує поширену думку про неуважність композиторів бароко до змін колориту, якими б зародковими вони не були.

Г.Ф. Гендель (як натуралізований англієць) використовував виключно інструмент без педалей: для католиків і англіканців орган використовувався переважно для супроводу хорового співу, тоді як у Німеччині токати, прелюдії та фуги більше сприяли його сольному використанню. Це спричиняє сприйняття органа в Німеччині позареальним і позачасовим сакральним інструментом, тоді як для англійців він був концертним, розважальним і секулярним інструментом. Отож, для Й. С. Баха орган – це засіб донести до Неба воління душі, тоді як для Г. Ф. Генделя – це інструмент для експонування земних пристрастей для публіки у концертному залі. У цьому принципова відмінність трактування органа Г.Ф. Генделем та Й.С. Бахом і можливе пояснення створення концертів для органа з оркестром першим, а також цілковита неможливість появи такого різновиду концертів у другого: «розкішна віртуозна органна музика Баха – токати і фуги – лежать поза сферою концерту; віртуозна музика Генделя – у ній» [15, с. 62].

Незважаючи на кілька більш ранніх звернень до комбінування органа як інструмента, що солює, з оркестром у концертному творі іншими композиторами, послідовність праці Г.Ф. Генделя, масштабність і глибина цих творів, а також очевидність більшої опори в них, ніж у *concerti grossi*, на вівальдівську модель жанру, дозволяють назвати саме цього композитора винахідником жанру концерту для органа з оркестром, в якому інструмент, що солює, залишається непорушним символом епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуревич Л.И. История оркестровых стилей. Москва : Композитор, 1997. 208 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментровке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса). Москва : Музыка, 1972. Т. 2. С. 311–527.

3. Зейфас Н.М. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва : Музыка, 1980. 80 с.
4. Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 388 с.
5. Федосеев И.С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720—1728): Исследование. Санкт-Петербург : Сударыня, 1996. 160 с.
6. Bekker P. The Story of the Orchestra. New Work, NY : W. W. Norton & Company, 1936. 320 с.
7. Bukofzer M. Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton, 1947. 489 p.
8. Carse A. The orchestra in the XVIIIth century. Cambridge [Eng.] W. Heffer & sons Ltd, 1940. 176 p.
9. Lang P. H. George Frideric Handel. New York : Norton, 1977. 731 p.
10. Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris : Combre, 1997. 128 p.
11. Keates J. Handel, the man and his music. New York : St. Martin's Press, 1985.
12. Holman P. Did Handel Invent the English Keyboard Concerto? // The Musical Times. Vol. 144, no. 1883. 2003. P. 13–22.
13. Robbins H. C. Handel and his world. Boston : Little, Brown, 1984. 256 p.
14. Thompson W. Handel. London ; New York : Omnibus Press, 1994. 192 p.
15. Veinus A. The concerto. New York : Dover Publications, 1964. 317 с.
16. Winternitz E. The evolution of the Baroque Orchestra // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New York, NY : Metropolitan Museum of Art, 1954. Vol. 12. No. 9. P. 258–275.

REFERENCES

1. Gurevich L. I (1997). *History of orchestral styles* [Istoriya orkestrovyykh stiley]. Moscow: Composer. [in Russian].
2. Berlioz G. (1972). *Big treatise on instrumentation and orchestration (with additions by Richard Strauss)* [Bol'shoy traktat po instrumentovke i orkestrovke (s dopolneniyami Rikharda Shtrausa)]. Moscow: Music, 1972. T. 2. S. 311–527. [in Russian].
3. Zeyfas N. M. (1980). *Concerto grosso in Handel's works* [Concerto grosso v tvorchestve Gendelya]. Moscow: Music. [in Russian].
4. Kirillina L. V. (2019). *Theatrical vocation of Georg Friedrich Handel* [Teatral'noye prizvaniye Georga Fridrikha Gendelya]. Moscow: Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory". [in Russian].
5. Fedoseev I. S. (1996). *Handel's operas and the Royal Academy of Music in London (1720-1728)*. Research. [Opery Gendelya i Korolevskaya akademiya muzyki v Londone (1720—1728): Issledovaniye]. St. Petersburg, Madame: 1996. [in Russian].

6. Bekker P. (1936). *The Story of the Orchestra*. New Work, NY : W. W. Norton & Company. [in English]
7. Bukofzer M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton. 489 p. [in English]
8. Carse A. (1940). *The orchestra in the XVIIIth century*. Cambridge [Eng.] W. Heffer & sons Ltd. [in English]
9. Lang P. H. (1977). *George Frideric Handel*. New York : Norton. [in English]
10. Louvier A., Castanet P. A. (1997). *L'orchestre*. Paris : Combre. [in English]
11. Keates J. (1985). *Handel, the man and his music*. New York : St. Martin's Press. [in English]
12. Holman P. (2003). Did Handel Invent the English Keyboard Concerto? *The Musical Times*. Vol. 144, no. 1883. P. 13–22. [in English]
13. Robbins H. C. (1984). *Handel and his world*. Boston : Little, Brown. [in English]
14. Thompson W. (1994). *Handel*. London ; New York : Omnibus Press. [in English]
15. Veinus A. (1964). *The concerto*. New York : Dover Publications. [in English]
16. Winternitz E. (1954). The evolution of the Baroque Orchestra. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York, NY : Metropolitan Museum of Art. Vol. 12. No. 9. P. 258–275. [in English].