

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ А.С. МАКАРЕНКА

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**ГРЕЧАНІВСЬКА ТЕТЯНА ЮРІЇВНА**

УДК 780.614.334.036.3(4-15)''16/17''(043.5)

**Дисертація**

**ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ВІОЛОНЧЕЛІ У  
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVII - XVIII СТОЛІТЬ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Т. Ю. Гречанівська

**Науковий керівник:** Зав'ялова Ольга Костянтинівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

Суми 2026

## АНОТАЦІЯ

**Гречанівська Т. Ю. Еволюція функціонального призначення віолончелі у західноєвропейській музиці XVII – XVIII століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячено темі еволюції функціонального призначення віолончелі, що відбувалась у західноєвропейському музичному мистецтві протягом XVII – XVIII століть. Здійснено комплексне вивчення становлення конструкційних особливостей інструменту, його функціонального призначення та специфіки розвитку віолончельного виконавства в зазначений період. До сьогодні окреслені питання не ставали предметом окремої праці у вітчизняному музикознавчому просторі, що обумовлює **актуальність** даної теми.

**Мета** дослідження – висвітлити та теоретично обґрунтувати становлення основних функцій віолончелі у взаємозв'язку із розвитком віолончельного виконавства в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століття.

В дослідженні було поставлено та вирішено наступні **завдання**:

- розкрити стан наукового дослідження проблеми та визначити методологічні засади комплексного вивчення функціонального призначення інструменту та віолончельного виконавства у західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століття;

- висвітлити становлення функціональної специфіки віолончельного виконавства в різних жанрах у межах досліджуваного періоду;

- з'ясувати особливості риторичної звукової стилістики та їх взаємопов'язаність із функціональною роллю віолончелі у творах барокової доби;

- виявити вплив функціональних особливостей віолончельного виконавства на розвиток музичного репертуару для віолончелі кінця XVII – XVIII століть;

- розкрити теоретичні уявлення щодо функціональної ролі віолончелі й розглянути методологічну систему історично інформованого виконавства з виконання музики XVII — XVIII століть стосовно її використання у сучасному віолончельному виконавстві та навчальному процесі;

- проаналізувати спеціалізований посібник Джуді Тарлінг «Барокова гра на струнних інструментах для винахідливих учнів» з метою подальшого впровадження у навчально-освітній процес та виконавську практику.

**Методологічною основою** дисертації стали базові принципи сучасного музикознавства: історичний, культурологічний, системний, порівняльний, текстологічний, аналітичний, типологічний та компаративний. Дані методи зумовили комплексний підхід до вивчення теми.

У **Першому розділі «Віолончель в західноєвропейській музичній культурі XVII – XVIII століть»** досліджено історичний шлях розвитку віолончелі, як хордофону, що потрапив у західноєвропейські країни зі Сходу. Розглянуто перші зразки хордофонів – ребек, ліра та фідель, які в процесі свого розвитку стали родоначальниками інструментів скрипкового сімейства, що виникає в Італії в XVI столітті. Певну частину присвячено басовим інструментам, які мали довгий шлях технічного вдосконалення, пошуку відповідного розміру, форми тощо. У **Підрозділі 1.2** аналізуються основні музично-теоретичні трактати, тематика яких зосереджена на музичній риториці, як головному естетично-музичному чиннику XVII – XVIII століть. Серед них: «Нова музика» Дж. Каччіні, «Теоретичний і практичний методи навчання на віолончелі за короткий час» М. Коррета, «Грунтовна школа гри на скрипці» Л. Моцарта, «Школа гри на флейті траверсо» Й. Кванца. Підкреслено їх значення для вивчення музичної творчості зазначеної доби як фундаментальної теоретично-практичної бази. **Підрозділ 1.3** присвячено жанровим різновидам, в яких відтворювався розвиток виконавських функцій

віолончелі (ричеркари, токати, каприси, сюїти тощо). На цих прикладах добре прослідковується шлях функціональних змін інструменту від акомпануючої ролі в групі басо контінуо, облігатної в ансамблі, до сольної гри в ансамблі та оркестрі та повноцінного сольного виконання.

У Другому розділі «Риторика як інструмент виконавської виразності музичного мистецтва XVII - XVIII століть» висвітлено питання риторики виконавського стилю, як одного з інструментів виразності в музичному мистецтві XVII – XVIII століть. Підрозділі 2.1 розкриває виникнення та застосування теорії афекту, як головного принципу музикування доби Бароко та передкласичного періоду. Підрозділ 2.2 присвячено артикуляції, як «граматиці» музичної мови XVII – XVIII століть. У віолончельному виконавстві ця складова є вкрай важливою, особливо під час виконання сольного репертуару цієї доби. Для сучасних музикантів опанування виконавських артикуляційних правил барокового та ранньокласичного періодів, а також вивчення технічних прийомів з виконання прикрас є головним завданням, яке потребує часу та професійної наполегливості. У підрозділі 2.3 висвітлюються питання темпу, динаміки та орнаментики як основних виразних засобів, за допомогою яких згідно загального афекту твору композитори могли підкреслити його важливі емоційні моменти. Вивченню специфіки смичкової віолончельної техніки присвячений підрозділ 2.4. Тут піднімається питання щодо технічно-виконавських та артикуляційно-штрихових аспектів барокової риторичної музичної стилістики XVII – XVIII століть.

У Третьому розділі «Функціональне призначення віолончелі у контексті виконавської практики XVII – XVIII століть» представлено функціональні віолончельні напрямки через виконавську музичну концепцію вокально-інструментальних та сольних творів XVII – XVIII століть. Для аналізу були обрані музичні приклади композиторів Італії, Франції, Німеччини та України, серед яких є зразки, які не часто включаються до концертних програм вітчизняних виконавців. В підрозділі 3.1 представлено

виконавський аналіз двох музичних творів у різних жанрових формах, що ілюструють функціональне віолончельне призначення басо контінуо та облігато. Це мадригал Д. Каччіні «Амаріллі» (з трактату «Нова музика») та вокально-інструментальна кантата Г. Ф. Генделя «Деліріо Аморозо», в центральній вокальній арії якої застосовано віолончельний супровід з окремою сольною партією, як облігато-партнера. У **підрозділі 3.2** для ілюстрації рівня розвитку сольної віолончельної функції на момент написання творів, розглянуто збірник ричеркарів Д. Габріеллі, збірку токато Ф. Супріані, збірник каприсів Д. Далл'Абако та сюїти Й. С. Баха. Дані твори були першими сольними опусами із написаних для цього інструменту і стали зразками, які ілюструють інструментально-технічний рівень віолончелі та її тембрально-звукові та акустичні якості на початку XVIII століття. У **підрозділі 3.3** здійснюється виконавський аналіз камерних інструментальних жанрів, які з'являються в музичному мистецтві Західної Європи XVII століття у зв'язку зі зміною статусу інструментальної музики. Представлено зразки ранньобарокової сонати А. Кореллі та сонати для віолончелі у супроводі басо контінуо Ж.-Б. Буаморт'є. На цих прикладах розкривається функціональна роль віолончелі-облігато та соло в камерно-інструментальному репертуарі. Відзначено, що творах за участю трьох–чотирьох інструментів партія віолончелі ніби «збирає» в себе самостійну мелодійну лінію і гармонічний супровід. У віолончельному виконавстві жанр сонати для двох віолончелей започатковує нову форму ансамблевого музикування – дуєт та вказують на новий вектор розвитку віолончельної галузі. Відтепер віолончель постає в одному ряду зі скрипкою і фортепіано як повноцінний сольний інструмент. У **підрозділі 3.4** дисертації розглянуто жанр інструментального концерту для віолончелі. Матеріал має інформаційно-довідковий характер: від ранніх барокових сонат до прикладів, які стали вершиною віолончельного виконавства XVIII століття в аспекті використання технічно-віртуозних та тембрально-звукових можливостей віолончелі в єдності з її функціональним призначенням. Музичні приклади цього розділу яскраво демонструють всі

елементи риторичного стилю, якій панував у західноєвропейському виконавстві у XVII – XVIII століттях. **Підрозділ 3.5** дисертації представляє огляд музичних творів XVIII століття українського походження, які стають частиною західноєвропейського музичного мистецтва досліджуваної доби. Здійснено виконавський аналіз *Сонати для скрипки та басо контінуо* М. Березовського у редакції О. Шуміліної із залученням віолончелі в ролі басо контінуо. Презентація та перше виконання цієї версії відбулося у 2025 р. на сцені Національної філармонії України в. рамках *Kyiv Baroque Fest 2025*.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснено комплексне вивчення питань становлення конструкційних особливостей інструменту, функціонального призначення віолончелі та специфіки віолончельного виконавства в західноєвропейському музичному мистецтві XVII - XVIII століть.

- конкретизовано поняття «функціональне призначення віолончелі» як симбіоз трьох основних напрямків супровід – облігато – соло.

- висвітлено становлення функціональної специфіки віолончельного виконавства через жанрову складову творів кінця XVII – XVIII століть.

- визначено особливості риторичної звукової стилістики та висвітлено теоретичні уявлення щодо її реалізації у віолончельному виконавстві.

- виявлено взаємозв'язок між розвитком віолончельних функцій і інструментальної специфіки та формуванням ансамблевого музичного репертуару кінця XVII – XVIII століть.

- проаналізовано працю Джуді Тарлінг «Барокова гра на струнних інструментах для винахідливих учнів», що містить різні аспекти теоретичного, методичного і практичного характеру щодо настанов історичного інформованого виконавства гри на струнних інструментах, в тому числі віолончелі, творів окресленого періоду.

- презентовано виконавський аналіз музичного твору українського композитора XVIII століття – *Сонати для скрипки та басо контінуо*

М. Березовського в редакції О. Шуміліної із залученням віолончелі в якості супроводу басо континуо.

**Практичне значення одержаних результатів.** Джерельна база та матеріали роботи представляють інтерес для професійних музикантів, мистецтвознавців, культурологів і можуть бути використаними в освітньому процесі закладів вищої, середньої професійної та початкової музичної освіти в курсах «Спеціальність: віолончель», «Історія смичкового мистецтва», «Історія віолончельного виконавства», «Історія західноєвропейської музики барокової доби», «Камерний ансамбль», «Вокальний ансамбль», «Аналіз музичних творів» тощо; а також при написанні наукових праць на відповідну тематику, в процесі оновлення змісту навчальних дисциплін та розроблення окремих тем. Одержані результати сприяють розширенню теоретичних знань та виконавських можливостей для всіх, хто має причетність до музичного мистецтва досліджуваного періоду та віолончельного виконавства зокрема.

**Ключові слова:** інструментальне мистецтво XVII – XVIII століття, функціональне призначення віолончелі, віолончельне виконавство, конструкційні особливості струнно-смичкових інструментів, хордофон, басо континуо, облігато, соло, «риторичний» стиль, артикуляція, афект, віолончельна творчість Бароко і раннього класицизму, українська камерно-ансамблева музика, музично-теоретичні трактати, історично інформоване виконавство.

### **Список публікацій здобувача за темою дисертації**

#### **Статті у наукових фахових виданнях України**

1. Гречанівська Т. Ю. Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя. *Культурологічна думка*: зб. наук. пр. Київ : Інститут культурології Нац. акад. мистецтв України, 2022. № 22. Т. 2. С. 63-71.

DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>

2. Гречанівська Т. Ю. Барокова соната в контексті розвитку віолончельного виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* :

збірник наукових праць КВНЗ «Дніпровська академія музики» ДОР. Дніпро, 2022. Вип. 22(1). С. 334 – 349. DOI : <https://doi.org/10.33287/222225>

3. Гречанівська Т.Ю. Сольні твори для віолончелі кінця XVII — початку XVIII ст. як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського нац. університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 4. С. 20-27.  
DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

### Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Гречанівська Т. Ю. Функціональне призначення віолончелі в західноєвропейській музиці барокової доби. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : мат-ли міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 року). Одеса : Астропринт, 2022. С. 47-49.

5. Гречанівська Т. Ю. Віолончельна соната І. І. Лизогуба у контексті історико-стильових аспектів розвитку українського віолончельного виконавства. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : матеріали II Всеукр. науково-практ. конф. з міжнар. участю (Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди, 13-14 червня 2023 року). Харків, 2023. С. 37-39.

6. Гречанівська Т. Ю. Віолончель в сонаті для скрипки та басо контінуо М. Березовського: до 280-річчя від дня народження композитора. *Ювілейна палітра 2025: пам'ятні дати української музичної культури* : статті за мат-лами IX всеукраїнської науково-практичної конференції (СумДПУ імені А. С. Макаренка, 5 - 6 грудня 2025 року). Суми, 2025. С.12-19.

## ABSTRACT

**Grechanivska T. Yu. The Evolution of the Functional Purpose of the Cello in Western European Music of the 17th – 18th Centuries.** – Qualification Scientific Work on the rights of a Manuscript.

Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 Culture and Art, in the specialty 025 Musical Art. – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2026.

The dissertation is devoted to the evolution of the functional purpose of the cello, which took place in Western European musical art during the 17th – 18th centuries. A comprehensive study of the formation of the structural features of the instrument, its functional purpose and the development of the cello performance specificity of the specified period has been carried out. Until now, the outlined issues have not become the subject of separate work in the domestic musicological space, which determines the *relevance* of this topic.

*The purpose* of the dissertation is to highlight and theoretically substantiate the formation of the main functions of the cello in connection with the development of cello performance in Western European musical art of the 17th and 18th centuries.

The following *tasks* were set and solved in the dissertation:

- to reveal the problems of scientific research and the application of methodological tasks of a comprehensive study of the functional purpose of the instrument and cello performance in Western European musical art of the 17th – 18th centuries;
- to highlight the formation of the functional specificity of cello performance in different genres within the studied period;
- to clarify the features of rhetorical sound stylistics and their interrelation with the functional role of the cello in the works of the Baroque era;
- to identify the influence of the functional features of cello performance on the development of the musical repertoire for the cello of the late 17th – 18th centuries;

- to reveal theoretical ideas about the functional role of the cello and to consider the methodological system of historically informed performance of music of the 17th and 18th centuries in relation to its use in modern cello performance and the educational process;

- to analyze Judy Tarling's specialized manual "Baroque String Playing for ingenious learners" with the aim of further implementation in the educational process and performance practice.

*The methodological basis* of the dissertation was the basic principles of modern musicology: historical, cultural, systemic, comparative, textual, analytical, typological, comparative. These methods led to a comprehensive approach to the study of the topic.

**The First Chapter, "The cello in Western European musical culture of the 17th – 18th Centuries"**, explores the historical path of development of the cello as a chordophone that came to Western European countries from the East. **Subsection 1.1** examines the first examples of chordophones – the rebec, lyre, and fiddle – are considered, which in the process of their development became the ancestors of the violin family of instruments, which arose in Italy in the 16th century. A certain part is dedicated to bass instruments, which have had a long path of technical improvement, finding the appropriate size, shape, etc. **Subsection 1.2** analyzes the main music-theoretical treatises, the subject of which is focused on musical rhetoric as the main aesthetic-musical factor of the 17th – 18th centuries. Among them: "Le Nuove Musiche" by G. Caccini, "The theoretical and practical method for cello" by M. Corret, "Versuch einer gründlichen Violinschule" by L. Mozart, "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" by J. Quantz. Their importance for the study of musical creativity of the specified era as a fundamental theoretical and practical basis is emphasized. **Subsection 1.3** is devoted to genre varieties in which the development of the performing functions of the cello was reproduced (ricercars, toccatas, caprices, suites, etc.). These examples clearly trace the path of functional changes of the instrument from an accompanying role in the basso continuo group,

obligatory in the ensemble, to solo playing in the ensemble and orchestra and full-fledged solo performance.

**The Second Chapter “*Rhetoric as a tool of expressive performance in musical art of the 17th - 18th centuries*”** highlights the issue of the rhetoric of performing style as one of the instruments of expressiveness in the musical art of the 17th – 18th centuries. **Subsections 2. 1** reveal the emergence and application of the theory of affect as a central principle of music-making in the Baroque and Pre-Classical periods. **Subsection 2. 2** is devoted to articulation as the “grammar” of musical language of the 17th – 18th centuries. In cello performance, this component is extremely important, especially when performing the solo repertoire of this era. For modern musicians, mastering the performance articulation rules of the Baroque and Early Classical periods, as well as studying the techniques of performing ornaments, is a major task that requires time and professional perseverance. **Subsection 2. 3** highlights the issues of tempo, dynamics, and ornamentation as the main expressive means by which, according to the overall affect of the work, composers could emphasize its important emotional moments. **Subsection 2. 4** is devoted to the study of the specifics of bowed cello technique. Here the question arises regarding the technical-performance and articulation-stroke aspects of the Baroque rhetorical musical stylistics of the 17th-18th centuries.

In the **Third Chapter “*The functional purpose of the cello in the context of performance practice of the 17th — 18th centuries*”** of the dissertation, functional cello directions are presented through the performance musical concept of vocal-instrumental and solo works of the 17th – 18th centuries. Musical examples by composers from Italy, France, Germany, and Ukraine were selected for analysis, including samples that are not often included in concert programs of domestic performers. **Section 3. 1** presents a performance analysis of three musical works in different genre forms. Of these, D. Caccini’s Madrigal “Amarilli” (from the treatise “Le Nuove Musiche”) and M. Berezovsky’s Sonata for Violin and Basso Continuo with the participation of Cello (edited by O. Shumilina) illustrate the functional direction of the cello – accompaniment in the basso continuo group. In comparison,

in G. F. Handel's vocal-instrumental Cantata "Delirio Amoroso", the central vocal aria uses cello accompaniment with a separate solo part as an obbligato partner. In **Subsection 3. 2**, as an illustration of the development of the solo cello function, the collection of ricercars by D. Gabrielli, the collection of toccatas by F. Supriani, the collection of caprices by D. Dall'Abaco, and the suites by J. S. Bach are examined. These works are the first solo opuses written for this instrument, and they reveal the instrumental and technical level of the cello and its timbral, sound and acoustic qualities of the early 18th century. In **Subsection 3. 3**, a performance analysis of chamber instrumental genres that emerged in the musical art of Western Europe in the 17th century in connection with the change in the status of instrumental music is carried out. Samples of an early Baroque Sonata by A. Corelli and Sonata for Cello accompanied by Basso Continuo by J.-B. Boismortier are presented. These examples reveal the functional role of the cello obbligato and solo in the chamber instrumental repertoire. It is noted that in works with the participation of three or four instruments, the cello part seems to "gather" an independent melodic line and harmonic accompaniment. In cello performance, the genre of the sonata for two cellos begins a new form of ensemble music making – the duet, which indicates a new vector of development in the cello art. From now on, the cello appears on a par with the violin and piano as a full-fledged solo instrument. In **Subsections 3. 4** of the dissertation, the genre of instrumental concerto for cello is examined. To highlight the features of the cello specificity in this genre, information and reference material is provided: from early Baroque sonatas to examples that became the pinnacle of 18th-century cello performance in terms of using the technical-virtuoso and timbral-sound capabilities of the cello in connection with its functional purpose. The musical examples in this section vividly demonstrate elements of the rhetorical style that prevailed in Western European performance in the 17th and 18th centuries. **Section 3. 5** of the dissertation reviews the 18th-century musical works of composers of Ukrainian origin, which form part of the Western European musical space of the period under study. As an example, a performance analysis of the *Sonata for Violin and Basso Continuo* by M. Berezovsky, edited by O. Shumilina, with the

involvement of the cello as the basso continuo, is given. The presentation and first performance of this version took place in 2025 on the stage of the National Philharmonic of Ukraine as part of the “Kyiv Baroque Fest 2025” festival.

***The scientific novelty*** of the research lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology:

- a comprehensive study of the formation of the structural features of the instrument, the functional purpose of the cello, and the specifics of cello performance in Western European musical art of the 17th – 18th centuries has been carried out.

- the concept of “functional purpose of the Cello” is specified as a symbiosis of three main directions: accompaniment - obbligato - solo.

- the formation of the functional specificity of cello performance is highlighted through the genre component of works of the late 17th – 18th centuries.

- the features of rhetorical sound stylistics are identified and theoretical ideas regarding its implementation in cello performance are highlighted.

- the relationship between the development of cello functions and instrumental specificity and the formation of the ensemble musical repertoire of the late 17th – 18th centuries has been revealed.

- Judy Tarling’s work “Baroque String Playing for ingenious learners” was analyzed, which contains various theoretical, methodological and practical aspects of the guidelines for historically informed performance of string instruments, including Cello, of works of the outlined period.

- a performance analysis of a musical work by a Ukrainian composer of the 18th century – *Sonata for Violin and Basso Continuo* by M. Berezovsky, edited by O. Shumilina, with the involvement of the cello as an accompaniment to the basso continuo, is presented.

***Practical significance of the results obtained.*** The source base and materials of the work are of interest to professional musicians, art historians, cultural scientists and can be used in the educational process of institutions of higher, secondary professional and primary music education in the courses “Specialty: Cello”, “History

of Bowed Art”, “History of Cello Performance”, “History of Western European Music of the Baroque Era”, “Chamber Ensemble”, “Vocal Ensemble”, “Analysis of Musical Works”, etc.; as well as when writing scientific papers on relevant topics, in the process of updating the content of academic disciplines and developing individual topics. The results obtained contribute to the expansion of theoretical knowledge and performance opportunities for everyone involved in the musical art of the studied period and cello performance in particular.

**Keywords:** instrumental art of the 17th and 18th centuries, functional purpose of the cello, cello performance, structural features of stringed instruments, basso continuo, obbligato, solo, “rhetorical” style, articulation, affect, cello creativity of the Baroque and early classicism, Ukrainian instrumental ensemble music, chordophone, music-theoretical treatises, historically informed performance.

### **List of author’s publications**

#### **Research works in which the main scientific results of the thesis are published**

1. Grechanivska T. Y. The functional role of the cello in the solo cantatas of G. F. Handel. The Culturology Ideas: the collection of scientific works. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine, 2022. No. 22. T. 2. P. 63-71. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71> [in Ukrainian].
2. Grechanivska T. Y. Baroque sonata in the context of the development of cello performance. Musicological Thought of the Dnipropetrovsk region: a collection of scientific works of the Dnipro Academy of Music DRC. Dnipro, 2022. Issue 22(1). P. 334 – 349. DOI <https://doi.org/10.33287/222225> [in Ukrainian].
3. Grechanivska T.Y. Solo works for cello of the late 17th - early 18th centuries. as an indicator of the development of Western European performing arts. Fine Art and Culture Studies: scientific journal of Volyn National University named after Lesya Ukrainka. Lutsk, 2023. Issue 4. P. 20-27. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3> [in Ukrainian].

**Research works which certify the approbation  
of the materials of the thesis**

4. Grechanivska T. Y. The functional purpose of the cello in Western European music of the Baroque era. West-East: culture and art: international materials. science-creative Internet Conf. (ONMA named after A. V. Nezhdanova, September 24-25, 2021). Odesa: Astroprint, 2022. P. 47-49. [in Ukrainian].

5. Grechanivska T. Y. Cello sonata by I. I. Lizoguba in the context of historical and stylistic aspects of the development of Ukrainian cello performance. Art education in an interdisciplinary dimension: materials of II Vseukr. scientific and practical conf. from international participation (Kharkiv National Pedagogical University named after G.S. Skovoroda, June 13-14, 2023). Kharkiv, 2023. P. 37-39. [in Ukrainian].

6. Grechanivska T. Y. Cello in the sonata for violin and basso continuo by M. Berezovsky: to the 280th anniversary of the composer's birth. Jubilee palette 2025: memorable dates of Ukrainian musical culture. Materials of the IX All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (SumSPU named after A. S. Makarenko, December 5 - 6, 2025). Sumy, 2025. P. 12-19. [in Ukrainian].

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ВІОЛОНЧЕЛЬ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII - XVIII СТОЛІТЬ</b> .....	27
1.1 Історія віолончелі в контексті розвитку струнних хордофонів .....	27
1.2 «Риторичний стиль» у віолончельному мистецтві та музично-теоретичних трактатах XVII – XVIII століть .....	42
1.3. Жанровий аспект розвитку віолончельних виконавських функцій басо континуо/облігато/соло .....	53
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	60
<b>РОЗДІЛ 2. РИТОРИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII – XVIII СТОЛІТЬ</b> ...	63
2.1. «Теорія афекту» як чинник «риторичного» виконавства .....	63
2.2 Артикуляція – «граматика» музичної мови XVII – XVIII століть .....	72
2.3 Темп, динаміка, орнаментика в площині риторичної виконавської практики .....	83
2.4. Віолончельна смичкова техніка в риторичній звуковій стилістиці .....	93
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	99
<b>РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ЯК ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ</b> ..	102
3.1 Віолончельні функції <i>basso continuo</i> та облігато у західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть. Мистецтво гри речитативу .....	102
3.2 Сольні віолончельні твори барокової доби: жанри і специфіка .....	115
3.3 Функції соло та облігато в тріо-сонаті та сонаті з басом у віолончельному виконавстві кінця XVII – початку XVIII століття .....	135
3.4 Концерт для віолончелі з оркестром в музичному просторі XVIII століття .....	147
3.5 Функції віолончелі в інструментально-ансамблевих творах українських композиторів XVIII століття .....	161
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	169

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>173</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>178</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>200</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** XVII століття відкрило новий етап в розвитку західноєвропейського мистецтва, з його новим людським світоглядом, сформованим на протиріччях та контрастах. Звичайно, що це торкнулось і музичного мистецтва. У загальному розвитку барокової культури XVII – першої половини XVIII століть музика змінює свій супровідний, прикладний статус і виходить на перший план, як вид мистецтва, здатний через звук та інтонацію найприродніше, ніж інші, передати емоцію та пристрась. Композитори через твори звертаються до слухача з єдиною метою – торкнутися найчутливіших сторін його душі.

Результатом цього розвитку у XVII столітті став переворот в інструментальному виконавстві, воно набуває статусу самостійної галузі в музичному мистецтві, поповнюється новими технічними прийомами та засобами виразності, оновлюється його музичне мовлення, стилістика, тематика. Це було також взаємопов'язано із стрімким розвитком струнного інструментарію та появою нових музичних форм і жанрів. У цей час відчутно змінюється роль виконавця-інструменталіста. Відтепер – це посередник між композитором та його твором, якій має передати його зміст через інструментальне озвучення, чим окреслює специфіку музичного виконавського мистецтва на відміну від інших його різновидів.

З появою нових технічних прийомів та музичних засобів виразності у музикантів з'являється можливість «імітувати» різні емоції. Для цього використовується багата орнаментика, імпровізації, модуляції та драматична енергія, що не знижується протягом усього твору. Важливу роль відіграють музичні риторичні формули-фігури, характеристика тональностей та інтонування (як засіб виразності). У струнному виконавському мистецтві серед нових технічних прийомів застосовуються: тремоло, піцкато, чітка мелодійна лінія із супроводом тощо.

Беззаперечним залишається факт, що в XVII – XVIII століттях композитор та виконавець дуже часто поєднувались в одній особі. Тому

процеси створення та виконання твору, із вмінням виконавця імпровізувати під час гри, були звичайною виконавською практикою. У факсимільних нотних виданнях, як правило, зустрічаємо лише запис мелодійного верхнього голосу, а басовий рух партії контінуо виписаний цифровою. Це пояснюється прийнятою освітньою практикою доби, коли музикантів спеціально навчали грати басо контінуо і не треба було виписувати щось інше, на кшталт композиторських вказівок щодо середніх голосів чи динаміки, темпу або орнаментики. Але сьогодні, коли втрачена історична традиція навчання гри басо контінуо, «розшифровка» такого музичного матеріалу і грамотне прочитання старовинного твору становить значні труднощі для музикантів. Ці навички втрачаються з початком класичного періоду в музиці, коли композитори починають докладно виписувати в нотному тексті все те, що має бути виконаним і виконавець може не турбуватись про «розшифровку» прикрас, штрихи чи імпровізацію в каденціях.

Тож виконавське інструментальне мистецтво XVII – XVIII століть, зокрема віолончельне потребує окремої уваги музикознавців, на детальне вивчення заслуговують його історія та унікальні аспекти розвитку, з акцентуванням на еволюції розвитку та функціонального призначення як його специфіки. Ці чинники обумовлюють *актуальність* тематики даного наукового дослідження.

Вітчизняний мистецтвознавчий та культурологічний доробок включає широкий спектр досліджень з проблем музичного виконавського мистецтва. На сьогодні сформовано широку теоретично-методичну базу праць з фахових проблем музичного виконавства, до якої відносяться наукові праці В. Антонюк, В. Апатського, М. Давидова, П. Круля, В. Сумарокової, В. Посвалюка. Також визначено специфіку художньо-творчої діяльності музиканта-виконавця в працях В. Білоуса, В. Белікової, О. Зав'ялової, М. Кононової, Ю. Некрасова, О. Пірієва, Ю. Погорецького, Н. Сикорської. Особливості формування виконавської інтерпретації висвітлено в дослідженнях І. Єрмака, О. Зав'ялової, В. Москаленка, Н. Фоменко, О. Чайки,

О. Шадріної-Личак. Статті та дослідження О. Жукової, І. Коденко, О. Круглової, Ю. Ніколаєвської, О. Соловйової, Н. Яропуд присвячені питанням історично інформованого підходу до виконання музики XVII – XVIII століть, що стає необхідним теоретично-методичним та практичним підґрунтям як для загального розвитку музичного виконавства в Україні перших десятиліть XXI століття, так і віолончельної галузі. Але, незважаючи на значну кількість праць, проблема комплексного дослідження розвитку віолончельного виконавства та функціонального призначення інструменту в музичному мистецтві Західної Європи XVII – XVIII століття до сьогодні не ставала предметом окремої праці. Це визначає *актуальність* проблематики дисертаційного дослідження у просторі вітчизняної музикознавчої науки.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка та наукової теми кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол №3 від 22.10.2021) та перезатверджено на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол №3 від 28.10.2024)

**Мета дослідження** – висвітлити та теоретично обґрунтувати становлення основних функцій віолончелі у взаємозв'язку із розвитком віолончельного виконавства в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століття.

Досягненні мети передбачає вирішення наступних *завдань*:

- розкрити стан наукового дослідження проблеми та визначити методологічні засади комплексного вивчення функціонального

призначення інструменту та віолончельного виконавства у західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століття;

- висвітлити становлення функціональної специфіки віолончельного виконавства в різних жанрах у межах досліджуваного періоду;

- з'ясувати особливості риторичної звукової стилістики та їх взаємопов'язаність із функціональною роллю віолончелі у творах барокової доби;

- виявити вплив функціональних особливостей віолончельного виконавства на розвиток музичного репертуару для віолончелі кінця XVII – XVIII століть;

- розкрити теоретичні уявлення щодо функціональної ролі віолончелі та розглянути методологічну систему інтеграції історично інформованого виконавського підходу до музики XVII – XVIII століття щодо їх використання у сучасному віолончельному виконавстві та навчальному процесі.

- проаналізувати спеціалізований примірник Джуді Тарлінг «Барокова гра на струнних інструментах для винахідливих учнів» з метою подальшого впровадження у навчально-освітній процес та виконавську практику.

**Об'єктом дослідження** є західноєвропейське віолончельне виконавство XVII – XVIII століття, як одна із складових розвитку музичного мистецтва даного історичного періоду.

**Предмет дослідження** – еволюція функціональної ролі віолончелі в аспекті ансамблево-оркестрового та сольного виконавства XVII – XVIII століть.

**Аналітичним матеріалом дослідження** стали теоретичні трактати XVI – XVIII століть: М. Агріколи, Дж. Каччіні, Й. Матезона, М. Мерсена, М. Преторіуса, методичні праці XVIII століття: К. Ф. Е. Баха, Ф. Джемініані, Й. Кванца, М. Корретта, Ф. Куперена, Л. Моцарта, та музичні збірки і опуси

європейських композиторів XVII – XVIII століть: Й. С. Бах «Шість сюїт для віолончелі соло», Д. Габріеллі «7 ричеркарів соло для віолончелі», «Канон», Ф. Супріані «12 токати соло для віолончелі», Й. Далл'Абако «12 каприсів соло для віолончелі», Г. Ф. Гендель кантата «*Delirio Amorososo*», А. Кореллі Тріо соната № 4 для двох скрипок та віолончелі з органом з оп. 1, Ж-Б. Буаморт'є соната для віолончелі та басо континуо оп. 50 № 2, концерти для віолончелі з оркестром Б. Бревалья, А. Вівальді, Й. Гайдна, В. Гассе, М. Мона.

**Методологічною основою** дослідження є комплексний підхід у вивченні теми, що дозволило поєднати базові принципи сучасного музикознавства. Для вирішення завдань, поставлених в науковій праці було задіяно історичний, культурологічний, аналітичний та текстологічний методи, які сприяли вивченню музично-теоретичних трактатів XVII – XVIII ст., літературних джерел естетично-стилістичного напрямку, науково-довідкових матеріалів з питань органології. Застосування системного підходу з поєднанням компаративного, порівняльного та типологічного методів допомогли у визначенні особливостей музичної риторики як інструменту виразності доби Бароко та раннього класицизму. Метод музично-теоретичного аналізу, реконструкції та інтерпретації було залучено в заключному розділі дослідження для ілюстрації віолончельної виконавської практики та особливостей її відтворення в музичному мистецтві XVII – XVIII століть.

Для вивчення функціонального призначення інструменту та його особливостей в контексті розвитку віолончельного виконавства XVII – XVIII ст. було використано досвід спілкування дисертантки із сучасними відомими бароковими музикантами-виконавцями Австрії, Великобританії, Італії, Іспанії, Німеччини, Франції та України, а також задіяно окремі методичні підходи до вивчення музичних творів, визначені власною багаторічною виконавською практикою.

**Теоретичною базою** дослідження сформована відповідно до зазначених методологічних підходів за такими напрямками:

- праці історичного та естетико-стилістичного характеру: М. Агріколи [134], С. Бонти [137,138], М. Букофцера [142], В. Валдена [205], М. Вансквейка [204]. Н. Гарнонкура [164,165], П. Герчанівської [10,11], Н. Горецької [15], Р. Донінгтона [153,154], В. Жаркової [31,32], О. Зосім [43, 171], О. Катрич [47], Дж. Каччіні [145,146], Й. Кванца [186], Й. Матезона [175], М. Мерсена [176], Л. Моцарта [177], М. Преторіуса [185], Р. Тарускіна [200].

- праці з історії віолончелі та віолончельного виконавства: Ч. Берні [143], С. Бонти [137,138], В. Валдена [205], М. Вансквейка [203], В. Василевські [207], О. Зав'ялової [37,40], Я. Костюкевич [170], Е. ван дер Стратена [196], В. Сумарокової [102-104].

- праці з музичної теорії, методики та виконавської практики XVII — XVIII століть: Н. Гарнонкура [164,165], А. Долмеча [152], Й. Кванца [186], М. Коррета [148], Л. Моцарта [177], Ф. Ньюмана [180], З. Саланського [93], О. Соловйової [94], Н. Яропуд [132,133].

- праці з інтерпретації та виконання творів барокової доби та раннього класицизму: О. Антонова [3], Ю. Білоусової [6], Я. Горбачевської [14], В. Громченка [25], Ф. Джемініані [158,159], О. Жукової [33,34], М. Касьяненко [46], Е.-Л. Кінга [172], І. Коденко [50,52,53], Ф. Крижанівського [66], Ю. Погорецького [82], Н. Сікорської [97], О. Соловйової [100], Д. Тарлінг [198], Дж. Тартіні [199], Н. Фоменко [112-114], О. Шадріної-Личак [120-122].

- дослідження з питань українського музичного мистецтва XVIII ст., його естетико-стильових особливостей та виконавської практики: О. Жукової [35], О. Зав'ялової [38,38], О. Зосім [43,170], Л. Корній [59], Б. Корчинської-Яскевич [60], А. Мельник [71,72], І. Польської [83,84], В. Сумарокової [102], О. Чайки [116], О. Шуміліної [127-129].

- Словники та енциклопедії.

### **Наукова новизна одержаних результатів.**

У дисертаційному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві:

1. розкрито проблему комплексного вивчення функціонального призначення віолончелі та особливостей віолончельного виконавського мистецтва в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століть, яке полягає в конкретизації поняття «функціональне призначення віолончелі» та у взаємопов'язаності його трьох основних напрямків: супровід в групі басо континуо; партнер – облігато в інструментальному або вокально інструментальному ансамблі; соло – виконавець;
2. запропоновано визначення поняття «*функціональна роль віолончелі*» як симбіозу сольного, супроводжувального та ансамблевого видів віолончельного виконавства, які працюють в тісній взаємодії між собою безпосередньо під час виконання музичного твору;
3. виявлено становлення функціональної специфіки віолончельного виконавства через активне залучення інструменту в різних жанрах зазначеної доби;
4. визначено особливості риторичної стилістики та набули подальшого практичного розвитку теоретичні уявлення щодо її реалізації у віолончельному виконавському мистецтві досліджуваного періоду;
5. виявлено вплив віолончельних функцій та виконавських інструментальних особливостей на появу та розвиток музичного репертуару для віолончелі в кінці XVII - протягом XVIII століть;
6. проаналізовано та введено до вітчизняного музично-наукового обігу примірник Д. Тарлінг «Барокова гра для винахідливих учнів», якій містить різні аспекти теоретичного, методичного та практичного характеру щодо історично інформованого виконавства на струнних інструментах, в тому числі віолончелі.
7. презентовано виконавський аналіз музичного твору українського композитор XVIII століття - *Соната для скрипки та басо континуо* М. Березовського в редакції О. Шуміліної із залученням віолончелі в якості супроводу басо континуо.

**Практична цінність роботи** полягає в тому, що основні положення стосовно функціонального призначення віолончелі можуть бути використані: при написанні наукових праць на відповідну тематику; в освітньому процесі закладів вищої, середньої професійної та початкової музичної освіти; у процесі оновлення змісту існуючих навчальних курсів та розроблення їх окремих тем. Джерельна база та матеріали роботи представляють інтерес для професійних музикантів, мистецтвознавців, культурологів та можуть використовуватися науковцями суміжних галузей. Одержані результати дослідження можуть використовуватися в навчальних курсах вищої професійної музичної освіти («Спеціальність: віолончель», «Історія віолончельного виконавства», «Методика гри на струнно-смичкових інструментах», «Камерний ансамбль», «Вокальний ансамбль», «Аналіз музичних форм»), в розширенні теоретичних знань та виконавських можливостей для всіх, хто має причетність до музичного мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертаційне дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Основні ідеї та положення роботи були викладені у доповідях і тезах на 7 наукових конференціях різного рівню, тому числі міжнародних: «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2021), «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному та культурно-мистецькому просторі України» (Київ, 2023), «Міжнародні Герасимовські читання» (Київ, 2024, 2025); та всеукраїнських: «Ювілейна палітра» (Суми, 2022, 2025); «Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі» (Харків, 2023). Безпосередньо матеріали дослідження було впроваджено при проведенні лекції та майстер-класу на тему «Риторичний стиль доби Бароко у виконавському струнному мистецтві (на прикладі творів Д. Габріелі для віолончелі соло)» для студентів кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, 09.09.2024).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертаційного дослідження висвітлено в 6 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у фахових виданнях України та 3 праці апробаційного характеру.

**Структура роботи.** Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації — 218 сторінок. Обсяг основного тексту – 161 сторінка. Список використаних джерел становить 219 позицій, з них 128 іноземними мовами та 8 нотних збірок.

## РОЗДІЛ 1

### ВІОЛОНЧЕЛЬ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII - XVIII СТОЛІТЬ

#### 1.1 Історія віолончелі в контексті розвитку струнних хордофонів

«Музичні інструменти, що розмовляють та співають, відповідаючи на подих та рух людської руки, стали сприйматися як „провідники“ у світ емоцій та почуттів і сприяли розширенню сфери, яка вперше проявила себе в мистецтві через звук» [31, 29], — ця думка професора В. Жарковой є прямою характеристикою доби, з якої починається в музичному мистецтві розквіт інструментального виконавства. Безумовно, цього не могло б відбутися без довгого шляху розвитку музичного інструментарію, зокрема струнних хордофонів, з їхнім поступовим вдосконаленням та технічним розвитком, якій продовжувався протягом IX — XVII ст.

Умовний ланцюг «музичний інструмент — інструментальна музика — виконавське мистецтво» формує алгоритм даного дослідження, в якому здійснюється спроба розкрити кожний з елементів окремо та дослідити їх взаємозв'язок на прикладі західноєвропейського віолончельного виконавства, активний розвиток якого починається з кінця XVII століття.

Струнно-смичкові інструменти належать до групи, що називається *хордофони* і в яких джерелом звуку виступає натягнута між двома фіксованими точками струна. Хордофони мають дуже давнє історичне коріння, це підтверджують зразки ілюстрацій, до яких відносять наскельний живопис, картини видатних художників, археологічні знахідки. Вони служать одним з основних джерел тих знань, які дозволяють нам відстежити шляхи розвитку як інструментальної культури в цілому, так і європейського смичкового інструментарію зокрема.

Назва «хордофон» походить від поєднання двох грецьких слів: *khorde* — «струна» та *phonos* — «звук» або «голос». Перші смичкові хордофони ймовірно

мали центрально-азійське походження і були попередниками стародавнього індійського двострунного смичкового інструменту *раванастрона*, якій виник 2500 років до нашої ери та вважається в органології найдавнішим попередником інструментів європейської скрипкової родини.

На Близькому Сході даний інструмент відомий як *ребаб* — двострунна скрипка арабського походження. В XII столітті цей інструмент потрапляє до Західної Європи під назвою *ребек*. Майже одночасно з ним, завдяки візантійським торговельним шляхам між Євразією та Африкою, в західноєвропейських країнах широко поширюється *візантійська ліра*. Перелічені хордофони вважаються родоначальниками усіх європейських струнно-смичкових інструментів, відомих з IX століття, тож вбачається за доцільне надати їхній короткий опис.

*Ребек* (фр. *Rebec*; лат. *Rebeca*; араб. *Rabab*) – смичковий струнний інструмент часів Середньовіччя та раннього Відродження, що потрапив на європейський континент до Іспанії з мусульманської культури. Зовнішньо ребек подібен до скрипки, має вузький грушоподібний корпус, який вирізається з цільного шматка дерева. Інструмент міг налічувати від 1 до 5 струн, налаштованих по квітах. Його використовували професійні музиканти для виконання музики під час бенкетів, а також, ребек був невід’ємною складовою у театральній виконавській мистецтві менестрелей. З кінця XV століття були розроблені ребеки більших розмірів, що надало можливість виконувати й музику для консорту. Отже, залежно від виконавського призначення, інструменти відрізнялися між собою величиною корпусу, будовою головки, кілків та звучанням в різних діапазонах. З XVI століття ребек замінює віола (див. додаток 1 рис.1).

*Візантійська ліра* – європейський смичковий інструмент IX століття, визнається аналогом ребеку. Вона також має грушоподібну форму, налічує від 3 до 5 струн і має неофіційну назву «середньовічна скрипка». Найбільш спорідненою з нею вважається *ліра да браччо* - інструмент доби Відродження, якій має 7 струн: 5 налаштовані по квінтах та 2 — резонуючі, налаштовані в

октаву. Ліра, також має більш широкий гриф та плоску підставку для струн, що сприяє виконанню акордів. Використовувався інструмент співаками-поетами для супроводу віршів. Наприкінці XVI ст. була розроблений *ліра да гамба* або *ліроне*, зі збільшеною кількістю струн та ладів. В неї був більш низькій звуковий діапазон, тож вона використовувалась в якості акомпануючого інструменту акордової фактури, не «перекриваючи» при цьому співацький голос чи сольний інструмент (див. додаток 1, рис.2).

*Фідель* (нім. *Fiedel*; фр. *Viele*; лат. *Viola*) – європейський смичковий інструмент часів Середньовіччя. Британська енциклопедія інформує, що інструмент походить від візантійської ліри та вважається середньовічною версією скрипки. Це був перший хордофон кварто-квінтового строю, з корпусом, довшим, ніж скрипковий, та з 3-5 струнами, на якому грали смичком. Зображення фіделю можна бачити в ілюстраціях старовинних трактатів IX – XI століть або у розписах старовинних храмів (напр., у Софіївському соборі в м. Києві в Україні чи Утрехтському соборі в Нідерландах). Існувало багато різновидів цього інструменту, але типовим вважається фідель з овальним корпусом, якій з'явився у XII столітті. Інструменти різнилися між собою налаштуванням, тембром та специфікою гри, залежно від його призначення (див. додаток 1, рис. 3).

Всі перелічені інструменти мали дві ефи, гриф без ладів та головку з кілками для струн. Як правило, басові їх різновиди виконували супроводжувальну функцію та відповідали за гармонічну підтримку в ансамблі з більш високим за діапазоном інструментом або голосом (вокалом). На малюнках чи картинах того часу, як правило, зображення вієли, ребеку чи ліри бачимо у героїв-жонглерів, слуг трубадурів та вуличних музикантів. Цей факт вказує на популярність інструментів саме в народному середовищі.

З часів Відродження простежується розходження шляхів розвитку фіделя, в результаті якого виникає дві окремі інструментальні родини – віол та скрипок. Віоли, з їхнім м'яким, не дуже потужним звуком та трохи гугнявим тембром стають улюбленими інструментами при королівських дворах та у

представників аристократії (див. додаток 1 рис. 4). Скрипки, з більш яскравим, гучним звуком, здатним бути почутим під час вуличних святкувань, залишалися улюбленими інструментами народного середовища (див. додаток 1 рис. 5).

Звернемо увагу на існування зовнішньої відмінності між скрипкою та віолою, яка виникла в процесі інструментального розвитку та звукового вдосконалення струнних інструментів. Зміна висоти підставки та кутового нахилу грифу надала можливість скрипці не тільки брати участь в акордовому музичному акомпанементі, який технічно був більш притаманний віолі, але виконувати самостійний мелодійний голос (див. додаток 1, рис.6). В процесі інструментальної еволюції, до початку XVII ст. скрипка досягає свого максимального технічного та звукового розвитку і стає повноцінно-досконалим та віртуозним струнно-смичковим інструментом, однаково затребуваним у всіх соціальних колах.

Відомим є факт, що поява більш звучних інструментів була обумовлена естетикою драматизму та сильних пристрастей, що панувала в західноєвропейському мистецтві XVII століття. Саме з цим пов'язані пошуки скрипковими майстрами нових можливостей для покращення технічної якості струнно-смичкових хордофонів та їхньої звукової потужності, Підтверджують цю тенденцію і слова Н. Гарнокура: «Слід нарешті усвідомити, що інструментарій та оркестр певного часу повністю відповідають своїй музиці (і навпаки); стосується це також і окремих інструментів» [164, 68].

Коли вивчаємо той шлях, який пройшла у своєму розвитку *віолончель*, то треба враховувати, що протягом XVII століття інструмент ще знаходився в стадії свого вдосконалення, хоча басові хордофони існували у Західній Європі з XVI століття. Їх була велика кількість з різними розмірами, кількістю струн та різним налаштуванням. Про це свідчать чисельні історичні джерела та давні праці на кшталт інструментознавчих трактатів і зображень музичних інструментів на фресках та картинах художників часів Відродження та Бароко.

Найближчими попередниками віолончелі серед науковців вважається *віола да гамба* та *ліра да гамба* ( див. додаток 1, рис. 7, 8). Останньої версії, що прототипом віолончелі є *ліра да гамба*, дотримуються автори словника *Grove*. Їх ствердження засновується на описі цього інструмента: «Це збільшена версія *ліра да браччо*. Має такий самий широкий гриф, листоподібну голову з кілками та низьку підставку, завдяки якій можна виконувати акорди від 3 до 5 нот» [162]. *Ліра да гамба* була популярна в Італії, часто використовувалась в народному середовищі для музичного супроводу під час різних заходів (ярмарки, весілля тощо).

В музикознавстві вивченням питання виникнення музичних інструментів, їхнього походження, конструкції, акустичних, звукових та технічних можливостей, а, також особливостей строю та інструментальних засобів музичної виразності, займається наука *органологія* (від грец. «інструмент»). Вперше даний термін застосував М. Преторіус в своєму трактаті «Будова музики» («*Syntagma musicum*» (1618)) в томі другому, якій має назву «Про органографію». Дана галузь через вивчення музичних інструментів відображає культурні традиції країн, соціальні зміни що відбуваються в суспільствах і стає важливим свідком в історичному музикознавчому контексті. Тому, за ствердженням І. Єрмака, метод історично достовірної реконструкції, який спирається на вивчення трактатів, присвячених органології та розвитку оригінальних інструментів, стає одним з актуальних методів, які використовують науковці в своїх дослідженнях [30, 19].

Вивчаючи старовинні трактати, які містять опис інструментарію свого часу, бачимо наскільки різноманітними були басові інструменти та яка їх кількість існувала. До основних європейських праць XVI – XVII століть, які містять дуже цінні відомості про вже існуючі на той час музичні інструменти, мистецтвознавці та культурологи відносять наступні:

1. *Musica getutscht und ausgezogen*» (1511, Базель) німецького композитора, співака та теоретика Себастьяна Вірдунга – перший друкований трактат, в якому представлені інструменти, існуючі на той час.
2. «*Musica instrumentalis deuelsch*» (1529, Віттенберг) німецького композитора, теоретика та педагога Мартіна Агріколи – підручник з інструментального виконавства, якій містить зображення музичних інструментів та вказівки щодо методів аплікатури, нотного запису та інструментального налаштування (М. Агрікола писав цей трактат за моделлю трактату С. Вірдунга).
3. «*Scintill di musica*» (1533, Брешия) італійського органіста та музичного теоретика Джованні Ланфранко – підручник з теорії музики для початківців, з вказівками щодо налаштування інструментів темперованої системи, зокрема семиструнної ліри да браччо.
4. «*Epitome musical destons*» (1556, Ліон) французького музиканта і композитора Філіпа Жамбе де Фера – один з перших французьких трактатів, якій пояснює музично-теоретичні основи, порівнює французьку та італійську виконавські інструментальні практики, пояснює налаштування та аплікатуру поперечної флейти та блокфлейти, описує віола да гамбу і вперше дає опис скрипки.
5. «*Syntagma musicum*» у трьох томах (1614-1620) німецького органіста, композитора та теоретика Міхаеля Преторіуса. Другий том, «*De organographia*» (1619), був окремо опублікований у 1620 році з ілюстрованим додатком «*Instrumentorum seu Sciagraphia*». Він став безцінним історико-енциклопедичним джерелом, в якому надано систематизований опис музичних інструментів того часу, інформація про їх будовання, стрій та техніку гри.

Старовинні інструменти, весь час видозмінювалися, залежно від еволюції музичного смаку та постійно зростаючими вимогами до їх технічних можливостей. Але, не дивлячись на це, струнно-смичкові інструменти скрипкової родини зберегли до наших часів як свою «зовнішність», так і свою

чудову звукову якість. Хоча дане ствердження може підлягати дискусії у зв'язку зі певними змінами, що відбулись протягом 400 років, пов'язаними із новими матеріалами для виготовлення струн, появою нових технологій в інструментальному виробництві тощо.

Н. Гарнонкур з цього приводу стверджує: «Якщо взяти скрипку Страдіварі приблизно 1700 року в тому вигляді, в якому її зробив майстер, доповнити поширеними тоді жильними струнами, підставкою, підгрифником, душкою та грати смичком даної доби, то помітимо, що вона дійсно звучить тихіше, ніж скрипка того ж самого майстра, перероблена в XIX – XX столітті, з металевими струнами і новим (сучасним) смичком». Розвиваючи свою думку, він продовжує: «Разом з тим, не перероблена автентична скрипка має величезну кількість витончених звукових якостей: обертони, характер атаки, спосіб поєднання звуків, баланс між верхніми та низькими струнами. Сучасний інструмент цього вже не виявляє» [164, 87].

Під час розгляду історичного шляху басових інструментів у Західній Європі дуже важливими стають наукові дослідження нашого сучасника, видатного бельгійського барокового віолончеліста, викладача, доктора мистецтвознавства Марка Вансквейка (*Mark Vanscheewijck*). Його науковий внесок в барокову музичну галузь дуже великий, він налічує чисельні наукові статті та дві монографії, в котрих глибоко розкривається музична тематика кінця XVII — середини XVIII століття.

Особливу увагу М. Вансквейк приділяє репертуару басової скрипки та віолончелі, що відобразилось у його виконавському внеску в справу відродження старовинної музики. Виконавський доробок митця налічує численні *CD* записи, які є свідченням його відданості та прагненню популяризації барокової музики. Своє захоплення і переконання М. Вансквейк реалізує і в педагогічній діяльності на посаді професора відділу старовинної музики в королівській консерваторії Брюсселя.

В дослідженнях з історії виконавського мистецтва відзначається: «З кінця епохи Відродження західноєвропейське суспільство вже мало багато

інструментів, з яких було сформовано сімейства та групи. Термін “віолончель” вперше зустрічається в друкованому виданні “*Sonate a 2 and a 3 con la parte di violoncello a beneplacito*” (оп. 4, 1665) італійського композитора Джуліо Чезаре, який був попередником Клаудіо Монтеверді на посаді маестро де капела собору Сан Марко у Венеції. До того часу існували різні назви щодо басових інструментів в музичних партитурах: віолон, віолоне де браччо, басета віола» [203, 80].

Знаний європейський науковець, дослідник творчості К. Монтеверді та Дж. Легренці, а також фахівець з питань походження віолончелі, піаніст, органіст, віолончеліст, педагог Стефан Бонта (*Stephen Bonta, 1927 – 2017*) в одному з досліджень вказував: «Протягом десятиліть існувало два головних типи басових скрипок: більший інструмент (часто званий „віолоне“) – досить громіздкий для гри, але з насиченим басовим звуком; та менший інструмент, на якому легше грати, але слабший за звуком. З винаходом металевих струн у Болоньї приблизно у 1660 р. стало можливим поєднати переваги обох моделей в одному інструменті меншого розміру, якій став більш поширеним. Модель називалася *basetto, violetta, violoncino, violoncello*» [137, 42].

Вивчення шляху виникнення та особливостей формування віолончелі у дослідників завжди викликає питання: Який саме вид басової скрипки чи ліри можна назвати віолончеллю? Велика кількість різновидів інструментарію з басовою фактурою просто змушує задаватись цим питанням. Майстри інструментів постійно видозмінювали конструкції, підлаштовуючи їх до вимог свого часу. Таким чином, музиканти-виконавці мали можливість використовувати ширший звуковий, динамічний та тембральний діапазон, вільніше користуватись низькими та високими позиціями.

Центром створення інструментів скрипкової родини, до якої входить віолончель, вважається Північна Італія. Доступ до чудової деревини регіону обумовив появу майстрових скрипкових родин Амати, Страдіварі, Гварнері і зробив їх провідними виробниками струнних інструментів наприкінці XVI – у XVII століттях. У дослідженні Стефана Бонти «Від віолона до віолончелі:

питання струнних?» читаємо наступне: «Інструмент виробляли вже в 1560-1570 роках (Гаспаро де Сало, Андреа Амати), але назва з'являється лише через 100 років. Чому віолончель вперше зустрічається в Болоньї, місті, невідомому своїм інструментобудуванням? Чому рання басова скрипка мала іншу назву від „віолончелі“?» [138, 1].

По-перше, велике різноманіття інструментарію басового призначення вказує на експериментальний характер в галузі інструментобудування та пошук стандартної форми хордофону з новими звуковими можливостями, якого вимагав час. Саме тому в старовинних трактатах зустрічаємо різні назви басових: *Bas de violin* (Жамбе де Фер), *Basse de violin* (М. Мерссен), *Basso di viola da braccio* (Л. Цакконі), *Bass viol de braccio* (М. Преторіус).

Перелічені інструменти мають по чотири струни, налаштовані по чистих квінтах з різницею в тон – BFCG або CGDA (Преторіус). Також відомо, що басовий ключ – ключ фа – служив як для басових, так і для контрабасових інструментів, а нотний запис в друкованих примірниках XVII сторіччя не завжди точно вказує, чи потрібно грати даний текст октавою нижче. В Італії, як правило, композиторами використовувався стрій не нижче звуку *C* великої октави, але не вказується, який саме басовий інструмент треба використовувати при виконанні твору.

Першим, хто прописує в своїх партитурах назву *basso viola da braccio* як окремий інструмент – облігато для гри разом з контрабасом та басовим тромбоном, був Клаудіо Монтеверді в своїх творах «*L'Orefeo*» (1609) та «*Vespers of the blessed virgin Mary*» (1610). Тільки після К. Монтеверді інші композитори також стали вказувати окремий нотний рядок в партитурі з назвою необхідного для участі у виконанні твору басового інструменту.

Треба зауважити, що барокова модель віолончелі, все ж таки відрізняється від сучасного типу інструменту, хоча на перший погляд це не одразу помітно. Відмінності барокового інструменту полягають у різній довжині корпусу – від 77 до 80 см, коротшому грифі, розташованому більш вертикально, більш низькій та ширшій підставці для струн, в ньому не має

шпилю та отвору для нього в нижній частині корпусу. Його звукова потужність відрізняється меншими показниками завдяки пружині — єдиній внутрішній деталі інструменту, яка зазнавала змін з часів Страдіварі і робилася майстрами з урахуванням звукових потреб інструменту, щоб відповідати своєму часу існування.

При використанні жильних струн, які мають менше натягнення, звук є більш м'яким та більш збагачений обертонами з характерним «матовим» відтінком. З появою металевої обмотки якість звуку змінюється. Особливо це стає помітним під час гри на інструментах басового діапазону. Звук цих інструментів стає чистішим, міцнішим і гармонічна лінія, яку вони виконують, — інтонаційно більш виразною. Тому для інструментальних майстрів постає завдання змінити натяг внутрішньої пружини інструменту з урахуванням специфіки сильнішого натягу струн.

Своїх класичних параметрів віолончель набуває на початку XVIII століття в інструментах Антоніо Страдіварі (1644 – 1737), який удосконалив всі розміри корпусу та визначив його середню довжину (75-76 см). Вона поєднала в собі легкість гри, потужність та звукову якість. Також, до цього часу остаточно затверджується квінтовий стрій, *CGda*, а ствердження мажорно-мінорної ладової системи визначає і долю усіх струнно-смичкових інструментів – вони займають провідне місце в музичному виконавському мистецтві середини XVII — XVIII століть з еталонною звуковою якістю, яка залишається такою і сьогодні.

Існує ще один різновид віолончелі, про який треба згадати в даному розділі дослідження, — віолончель да спала або горизонтальна віолончель. Вона була створена в першій половині XVII ст. як п'ятиструнна віолончель для виконавців-струнників з утриманням інструменту да браччо (як скрипку чи альт). Для цього до неї прикріплюється ремінь, який під час гри допомагає утримувати інструмент в правильному (горизонтальному) положенні.

В дослідженнях, присвячених віолончелі да спала, ставляться своєрідні дискусійні питання щодо природи походження інструменту: чи є він

представником скрипкової родини чи це горизонтальна віола да гамба? Але не заперечується факт одночасного існування двох віолончелей. Найпоширеніший розмір цього інструменту — 455 мм, хоча можливе збільшення до 550 мм та більше, що залежить від функціонального призначення та особистого бажання виконавця. Струни відповідають квінтовому налаштуванню *CGdae* в діапазоні від малої до другої октави. За необхідністю можливе переналаштування басової струни *C* на тон вище — *D* (див. додаток 1, рис. 9).

В епоху Бароко завершується історичний етап формування європейських смичкових інструментів басового регістру, пов'язаний з їхнім виникненням і становленням. Далі починається наступний – історія виконавського розвитку та специфіки гри на вже повністю сформованих інструментах.

Виконавське мистецтво барокової доби розвивалось доволі успішно. Італія в цьому питанні знов посідає провідне місце. Наприклад, автор дослідження, присвяченого розвитку віолончельної виконавської практики в Неаполі кінця XVI – початку XVIII століття, робить акцент на варіантах навчання гри на цьому інструменті: приватні домашні уроки, заняття в церковних музичних школах та в чотирьох консерваторіях міста, які були засновані у XVI столітті як благодійні центри для сиріт [136, 12].

Поступово, до середині XVII століття консерваторії стали повноцінними закладами навчання дітей музиці та пропонували не тільки безкоштовне навчання. Про це свідчать документи про оплату праці майстрів (вчителів) співу та гри на різних інструментах. В зазначеній праці розглянуто даний період в історичному, культурному та музичному контекстах та надано опис методів викладання і навичок, яким навчали учнів. Також автор надає інформацію про перше покоління віолончелістів, які працювали у Неаполі на початку XVIII століття [136, 27].

Варто згадати, що протягом століть, як культурний центр, Неаполь був особливо відомий своєю музичною сценою, де творчу діяльність проводили

найпрестижніші заклади міста – Королівська капела, заснована у XV столітті, та Капела дель Тесоро ді Сан Дженнаро, яка задовольняла потреби Неаполітанського собору. В місті існувало багато різних інструментальних ансамблів і, безумовно, багато театрів, в складі котрих неодмінно був присутній невеликий оркестр. У всіх цих установах обов'язково налічувалась посада віолончеліста, що також підтверджує лідерство італійців в питанні розвитку віолончелі.

Також звернемо увагу, що важливою складовою розвитку всіх галузей західноєвропейського мистецтва XVII – XVIII століть стає меценатство та покровительство знаті, які надають потужну підтримку митцям. Серед них згадується герцог Маддалоні Доменіко Марціо Карафа, вправний віолончеліст-аматор та покровитель музикантів, якій відіграв важливу роль у розвитку віолончельного репертуару. Адже це для нього найвідоміші неаполітанські композитори барокової доби присвячували свої віолончельні твори: «Симфонія для віолончелі соло» Джованні Батиста Перголезі (1710-1736), шість віолончельних концертів Леонардо Лео (1694-1744), віолончельний концерт Нікола Фіоренца (1700-1764).

Як правило, першими віолончелістами ставали виконавці-гамбісти, які зацікавились новим інструментом, з більш потужним звучанням та новими тембральними й технічними можливостями. Вони ж були і першими авторами музичних творів для віолончелі. Серед найвідоміших віолончелістів Неаполя були Рокко Греко (1659–1718) – гравець на віола да гамбі, який опанував віолончель, писав музику для виконання під час літургій, Франческо Супріані (1678–1753) – автор однієї з перших віолончельних «шкіл», Франческо Альбореа (1691–1739) – автор перших неаполітанських композицій для віолончелі соло.

Окрім Неаполя, свою початкову виконавську «школу» віолончель також проходила в Болоньї, де наприкінці XVII сторіччя існували дві музичних освітніх установи – *Accademia Filarmonica* та *Basilica di San Petronio*. Місто було відоме своїми віолончелістами: Джованні Баттіста Віталі (1632–1692),

Петроніо Франческіні (1650–1680), Доменіко Габріелі (1651–1690), Джузеппе Джакіні (1663–1727), Антоніо Марія Бонончіні (1677–1726) та його більш відомий брат Джованні (1670–1747).

Брент Візик у своєму дослідженні, присвяченому творчості А. Бонончіні, припускає наступне: «Я вважаю, що молодий Антоніо грав на *violoncello da spalla*, маленькій віолончелі, яку тримали на плечах. На жаль, жодна п'єса чи партія в ансамблі не збереглися з позначенням “*da spalla*“, хоча це описано в численних джерелах і зображено як спосіб гри на віолончелі» [209].

Про Джованні автор зазначає наступне: «Старший і ще більш відомий брат Антоніо, Джованні Бонончіні, також був віолончелістом, який отримав освіту в Болоньї. Імовірно, саме він значиться в платіжному списку 1690 року у Венеції разом із Антоніо Кальдарою як гравець на *альті да Спалла*. У своєму листі-заяві до Сан-Петроніо 1686 року Джованні описав себе як гравця на будь-якому струнному інструменті, і під час свого призначення в 1687–1688 роках він працював скрипкою» [209].

Щодо басо-супроводжувальної функції інструменту дослідник відзначає: «Віолончель *да спалла*, можливо, виникла як процесійна віолончель, що підсилює вокальні басові партії в духовній музиці. Це також могло бути корисним для розваг, танцювальних ансамблів та іншої камерної музики, де була потрібна мобільність» [209]. Грегорі Барнетт припускає, що це був ідеальний інструмент для ансамблю «прогулянкових струнних сімнадцятого століття» [135].

Цікавою в дослідженні виглядає ще одна думка Б. Візика щодо віолончелі *да спалла* – завдяки грі на ньому виникла техніка тримання смичка «зверху». «Порівняння руху смичків у п'єсах Бонончіні та сонаті Джакіні підкреслює фізичні відмінності між утриманням смичка *da spalla* та *da gamba*, Декілька вчених відзначили, що багато віолончелістів сімнадцятого і навіть вісімнадцятого сторіччя використовували техніку тримання смичка, яку ми частіше асоціюємо з грою на віола да гамбі» [209].

Перші сольні твори для старовинної віолончелі були також написані болонським віолончелістом і композитором Доменіко Габріелі. Це збірка «Сім ричеркарів для віолончелі соло», дві сонати для віолончелі та басо контінуо і канон для двох віолончелей. Порівнюючи між собою звукову особливість творів Бонончіні та Габріелі, Brent Візик зауважує: «Віолончель Бонончіні активна у яскравому теноровому діапазоні порівняно з теплим, повільним басом *Ricercar* Габріелі» [209]. Поява перших сольних віолончельних творів Д. Габріелі надихнула інших його сучасників до написання музики для цього інструменту.

У віолончельному виконавстві, коли мова йде про технічний розвиток, маються на увазі два напрямки – розвиток техніки лівої руки (швидкість пальців, артикуляція, інтонація, орнаментика) і техніки правої руки (тримання смичка, звуковидобування, штрихи, смичкова артикуляція). Також зазначимо, що для низьких струнних інструментів – віола да гамба, віолон, віолончель, контрабас – існувало декілька технік тримання смичка. Їхній опис детально подає в своєму трактаті 1741 року М. Коррет, відзначаючи, що саме техніка тримання смичка «зверху», коли кисть та пальці правої руки виконавця знаходяться на тростині та колодочці, значно полегшує можливість використання високих позицій та гру швидких гамоподібних пасажів, подвійних нот та різноманітних прикрас на віолончелі.

Не менш важливим постає питання строю басових інструментів, якій використовувався в музичній практиці XVII – XVIII ст. Згідно інформації, яку надають старовинні інструментальні трактати, стрій був відмінним у різних містах та країнах. Так, наприклад, описує цей факт в своєму дослідженні Джон Ділворт: «Мерсенн показав настройку *B – F–c–g* для *basse de violon*, і у французьких танцях інколи використовувався низький сі-бемоль, але раніше Преторіус дав налаштування як До, так і Сі-бемоль. Італійські твори нічого не говорять про це питання, тому вчені та музиканти звертаються за доказами до музики. Той факт, що більшість музичних творів Монтеверді сягає не нижче С, використовувався для аргументації того, що налаштування С домінувало в

Італії досить рано» [150]. Той же автор стверджує, що інструмент у бемольній тональності робить гру в ансамблі незручною. Окремо, в дослідженні Ділворта розглядається питання існування «болонського» ладу: «Кілька віолончельних п'єс Доменіко Габріелі 1689 року явно вимагають налаштування *C-G-d-g*. Фотокопія моденського рукопису ричеркарів, зроблена Луїджі Сільвою у 1950-х, вказує на аплікатурні позначення, які відповідають за відкриту струну *G*» [150].

І далі автор робить свій висновок стосовно «болонського налаштування», спираючись на виконавські приклади своїх колег: «Аннер Білсма записав кілька п'єс в цьому строї, а віолончелісти-вчені Марк Вансвейк і Беттіна Гофман посилалися на нього у своїх відповідних виданнях Д. Габріелі. Марк Чемберс називає це італійським строєм, але я віддаю перевагу називати його болонським строєм, тому що він, здається, найбільше асоціюється з цим містом» [150]. Треба зауважити, що і в наш час у практиці історично інформованого виконавства дане налаштування також використовується під час гри творів Габріелі.

Як вже згадувалося, значним кроком в удосконаленні віолончельних сольних можливостей відіграє факт появи металевої (срібної) обмотки для басових струн, яка була винайдена та впроваджена в Болоньї у 1660 році. Така інновація надала інструменту, меншому за розміром від басової скрипки чи віолони, чіткіший басовий звук і можливість виконавцям оволодіти більш досконалою діатоніко-хроматичною технікою.

Нововведення болонської віолончельної школи, завдяки виконавській діяльності італійських музикантів, почали розповсюджуватись в інших країнах. Так, в 1739 році Мартін Берто (1691–1771) – французький гамбіст, віолончеліст - віртуоз, педагог та засновник французької віолончельної школи, «презентував» у Парижі власний концерт для нового інструменту. Можна припустити, що ця подія також вплинула на початок поступового «витискування» з французького культурно-музичного ужитку басової віоли.

Уже в 1741 році Мішель Коррет публікує свою віолончельну «Метóду» – практично-методичний трактат як грати на віолончелі. А Джованні Бонончіні, якій вивчав інструмент у Базиліці Сан Петроніо в Болоньї, пише віолончельні сонати у супроводі басо контінуо.

Подальший розвиток віолончелі відбувається у площині інструментального вдосконалення, яке впливає на розвиток віртуозного виконавства – змінюється кут нахилу грифу й, відповідно, висота підставки. Поступово всі жильні струни замінюють на сталеві, підвищується звукова настройка «ля» до 440 гц замість 415. Французький майстер Франсуа Турт (1747 – 1835) в кінці XVIII століття розробляє сучасний різновид смичка, який надає поштовх до розвитку більш досконалої штрихової техніки.

В результаті всіх технічно-конструкційних вдосконалень віолончелі, що відбулися, можна стверджувати наступне: протягом XVII – XVIII століть віолончельне виконавське мистецтво було повноцінно представлено у всіх напрямках – сольному, ансамблевому, оркестровому. Але становлення специфіки й технології гри тривало ще до середини XIX століття, коли віолончелісти, на постійній основі, стали застосовувати шпиль. Це значно полегшило використання верхніх позицій під час гри та сприяло подальшому розвитку віолончельної віртуозної техніки.

## **1.2 «Риторичний стиль» у віолончельному мистецтві та музично-теоретичних трактатах XVII – XVIII століть**

Максимально наблизитись до розуміння авторського замислу та ідей, які його живили в музичних творах XVII – XVIII століття, можливо лише за глибокого занурення у філософсько-естетичні та музично-теоретичні концепції даного періоду, специфіка яких певною мірою розкривається у трактатах того часу з виконавського мистецтва. Це дуже важливо для роботи над старовинним музичним твором для сучасних виконавців, які перш за все мають здійснити «розшифровку» нотного тексту та його аналіз з урахуванням

правил характерної для даної доби «риторичної» музичної стилістики. Стосовно цих питань багато відомостей містять вказані тогочасні трактати, які сьогодні є в широкому доступі і можуть надати необхідну інформацію щодо стилістичних особливостей своєї епохи.

Ще одним вкрай важливим практичним питанням є застосування сили звукової подачі при виконанні на струнних інструментах музичних творів XVII – XVIII ст. Необхідно враховувати, що в даний період інструменти, особливо віолончель, знаходилися в стадії свого розвитку та технічного вдосконалення. На струнних інструментах використовували для гри жильні струни, які мають багаті обертони, але не допускають силового натиску та «гучного» звучання. При тому барокові смички мали меншу кількість волосу та були легшими за вагою, що також відображалося на загальному звуці.

Тому за часи панування Бароко з його трьома періодами та «галантного», або передкласичного стильового відрізка, не передбачалося «романтичного», «потужного» відношення до звучання будь якого інструменту. Цінність музичних творів XVII – XVIII ст. постає в артикуляційній різноманітності, у відтворенні виконавцями музичної «розмови», а не у намаганні наповнити зал потужним та міцним звучанням.

Одним з перших трактатів XVII століття, якій був присвячений новому, «риторичному» стилю бароко, стала збірка арій та одноголосних мадригалів «Нова музика» («*Le Nuove Musiche*») 1601 року видання. Її автор, Джуліо Каччіні (1551–1615) – італійський композитор, співак та теоретик, член об'єднання італійських гуманістів, музикантів, поетів та філософів «Флорентійська Камерата», які надихались ідеєю відродження принципів поєднання слова та музики, що існували в давньогрецькій трагедії.

Духовний лідер «Камерати», італійський аристократ, поет, композитор і військовий офіцер Джованні Барді (1534–1612) визначав музику як «мистецтво гарного співу» і займав критичну позицію щодо поліфонічного стилю письма, якій не міг передати бажаних афектів та почуттів. Учасниками об'єднання було започатковано та впроваджено реформу у вокальній музиці,

яка сприяла заміні поліфонічного стилю письма на гомофонно-гармонічний. У результаті, мелодія почала звучати або сольно або в інструментальному супроводі і стала в музичних творах основним виразним засобом.

Виразна декламація, можливість передати почуття через мелодію та слова, а не «загубленість» в орнаментиці та графічних лініях пасажів – такий підхід став відкриттям у вокальному виконавстві. Треба зазначити, що реформа кардинальним чином змінила не тільки композиторський підхід до створення музики, а також вплинула на позиції слухача у загальному сприйнятті музичного твору. Монодія, з підтримуючим її гармонічним супроводом, стала вільною від зайвих співзвуч і більш зрозумілою для сприйняття слухачами.

«Нова музика» Дж. Каччіні, як зазначає сучасний бароковий арфіст, професор Ендрю Лоуренс Кінг, «сміливо заявляє про пріоритети музичного стилю, якій ми сьогодні називаємо *бароко*» [172]. Там само Кінг приводить цитату Каччіні, яка є головною думкою збірки і визначає провідну стилістичну ознаку музичного мистецтва XVII – XVIII століть: «Музика – це насамперед текст і ритм, потім звук. А не навпаки». «Збірка продовжується письмовими вказівками, навчальними вправами, виписаними прикладами експресивних та імпровізаційних практик, – відмічає Е. Л. Кінг, – а також низкою пісень і оперних сцен, які слід виконувати згідно його порад» [172].

У своїй розвідці Е. Л. Кінг відзначає те, що у трактаті Дж. Каччіні встановлені основи історичної виконавської практики не тільки для сольних пісень, барокової опери та ораторії, а також «для нових жанрів вокальних та інструментальних ансамблів, сольних сонат» [172]. Наступна його думка вказує на значення трактату для інструменталістів: «Це одна з перших книжок, опублікованих із використанням нововинайденої нотації *basso continuo*, яка стала характерною рисою барокового музикування, переосмислюючи ролі соліста та акомпаніатора, причому обох просили імпровізувати чітко та в конкретний спосіб» [172].

В аналізованому трактаті Е. Л. Кінга важливим є також те, що «Каччіні наголошує на важливості емоційного спілкування зі слухачем і дає детальні поради, як це можна зробити співакам та інструменталістам. Його основна концепція полягає в тому, що барокова музика – це риторичне мистецтво: музика схожа на мову чи поезію. Співаки супроводжують свій виступ виразними жестами, які віддзеркалюються у музичному інструментальному супроводі як *effetti* – спецефекти», – зазначає дослідник [172].

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що трактат «Нова музика» Дж. Каччіні – це ідеальний довідник зі стилістики раннього бароко. Він має на меті направити своїх читачів «від перших принципів і елементарних вправ до більш вишуканого та складного виконання» [172].

Так, насправді, в теоретичній частині Дж. Каччіні пояснює важливість ієрархії та свідчить про існування пріоритетів у ранньобароковому музичному виконавстві. Послідовність, яку він пропонує для освоєння творів: «*текст – ритм – звук*», працює й сьогодні. Також немаловажними для виконавців є акцентована ним ознаки «риторичного» стилю: головний образ та сенс художнього твору, які визначають його загальний афект; різноманітні контрасти (динамічні, артикуляційні, смислові), які допомагають у відтворенні необхідного настрою впродовж звучання твору; акордово-гармонічна лінія басо континуо, що має бути стабільною у своєму ритмічному русі. Це основа, на якій будується і тримається вся структура музичного твору.

Одним з важливих елементів в музиці XVII – XVIII ст. є відчуття темпового руху і, як наслідок, найбільш особистим рішенням музиканта вважається його вибір у тому чи іншому творі. Ця компонента може зробити інтерпретацію зовсім різною в залежності від обраного темпу. Тому поясненням щодо цього питання автори старовинних трактатів також приділяли велику увагу.

Так, темповий рух чудово вкладається у відрізок часу, якій має назву *Tactus* (від. лат «дотик») і означає метричний акцент або «сильну» долю. Швидкість такого удару стає важливим музично-темповим чинником, на який

орієнтується виконавець при виборі темпу руху в музичному творі. Пояснення щодо цієї проблеми також знаходимо у Кінга: «*Tactus* – повільний рівномірний ритм, рівний близько одному удару пульсу в секунду. Практикується з повільним рухом руки вниз та вгору в ритмі пульсу. Коротші ноти та складні ритми мають пропорційно відповідати *tactus*» [172]. Дана «вправа» рекомендується виконавцям під час загальної репетиції над музичним твором. Метою стає засвоєння на початковому етапі роботи відчуття загального музичного руху на певному часовому проміжку та підпорядкування єдиному руху всіх учасників ансамблю. Щоб не відбувалось в кожній партії за технічною складністю, *tactus* має зберігатись незмінним» [172].

Безперечно, збірка Дж. Каччіні цінна ще тим, що допомагає ознайомитись з мистецтвом гри *речитативу*, який стає відкриттям XVII століття та абсолютно новим типом музичного висловлення, «легким та зрозумілим для слухача» [145, 2]. Його поява стала можливою завдяки виникненню нового стилю – монодії із супроводом. Речитатив закріплюється як важлива формоутворювальна складова в жанрі кантати, опери чи ораторії та завжди виконується у супроводі групи басо контінуо. У вступі до «Нової музики» Каччіні чітко описав мету та правила виконання музичного матеріалу, якій супроводжує мелодію. Віолончелістам даний трактат допомагає на практиці закріпити перший досвід гри у риторичному стилі та засвоїти правила гармонічного супроводу, оскільки в бароковий період «гармонія вважалась більш високою ієрархією, ніж пульс» [145, 3].

Це важлива компетенція для виконавців, оскільки поступово «риторика», риторичні музичних формули та фігури з вокальної музики переходять в інструментальну та виводять її на новий, самостійний рівень. Вміння вплинути на почуття слухачів інструментальними засобами без допомоги слів, стало тим імпульсом, що звільнив інструментальну музику від впливу вокальної. Загалом до 80-х років XVII століття виникло багато музично-теоретичних трактатів з поясненнями правил, що існували в музиці того часу. Трактати, присвячені методичним та практичним елементам

струнно-смичкового і віолончельного виконавства, з'являються десь у 80-ті роки XVII та протягом XVIII століть. Вважається за доцільне розглянути кілька таких праць, щоб створити уявлення про принципи втілення риторичного стилю в інструментальному виконавстві окресленого періоду.

З кінця XVII та протягом усього XVIII століття віолончель починає шлях свого становлення як сольного інструменту і цей період характеризується неухильним розширенням її функціональних можливостей. Виконавці-інструменталісти – віртуози і педагоги починають писати теоретичні та методичні трактати, з'являються різні «Школи» та «Методи» гри на різних інструментах. З історичної та музикознавчої точки зору такі теоретичні праці є дуже пізнавальними та надають корисну інформацію щодо розвитку інструментального та виконавського мистецтва барокової доби.

Одним із перших та найзначущих авторів методико-теоретичного доробку був Мішель Коррет (1707-1795) – французький органіст, композитор, теоретик і педагог. Його методичні праці містять цінні відомості про виконавську специфіку гри на музичних інструментах у XVIII столітті. Будучи автором 20 методичних посібників гри на різних інструментах, М. Коррет не оминув своєю увагою і віолончель. Трактат, що має назву «Метода навчання гри на віолончелі» (1740, 1783), вважається одним з перших віолончельних методичних посібників.

Важливу інформацію містить, навіть, повна назва цієї збірки: *«Methode theorique et pratique, pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Lecons a I et II Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens des Lignes transversalles sur le manche du Violoncelle. Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui jouent de la viole et qui veulent jouer du Violoncelle. Composee par Michel Correte XXIVe ouvrage. Paris, chez l'auteur (etc), 1741»* («Теоретичне та практичне керівництво для вивчення у короткий час віолончелі з її особливостями. Збірка музичних правил та уроків для однієї та двох віолончелей. За бажанням початківців розподіл струни для розміщення

впоперек смужок на грифі віолончелі. Крім того, невеличке керівництво для тих, хто грає на віолі й бажає грати на віолончелі». [148].

«Метода» М. Коррета включає передмову та два великі розділи, які поділені на глави. В передмові-анотації автор описує віолончель та характеризує її як інструмент, що замінює басову скрипку. Автор залишив нам такий опис: «На віолончелі набагато легше грати, ніж на скрипковому басу старих часів. Інструмент менший, а отже гриф менший, що дає свободу гри в нижньому регістрі і навіть виконувати п'єси, які звучать на цьому інструменті так само добре, як на віолі <...> Нині в Королівській опері та на концертах саме віолончель грає в басо контінуо» [148,1]

М. Коррет наголошує, що перевага виконання басо контінуо недаремно віддається віолончелі, адже гармонічна лінія басу має прослуховуватись, бо це основа, без якої музика є нецікавою. Він вказує на прогрес, якого цей інструмент досягає щодня, зачаровуючи своєю звуковою виразністю, ясною артикуляцією, чистою та зрозумілою звуковисотністю. За його ствердженням «віолончель дуже відрізняється від тих інструментів, у яких треба було б щохвилини запитувати назву ноти, яку вони щойно зіграли, бо вухо почуло лише дурний шум, якій заважає зрозуміти всю красу гармонії» [148, 4].

Далі М. Коррет пропонує свій метод вивчення грифу: він надає його ділення по півтонах та позначає «ладами» на кшталт віольного. Але використовувати це «орієнтування» автор рекомендує «лише перші три місяці, протягом яких відпрацьовується м'язова та слухова пам'ять і в подальшому учень грає нотний матеріал контролюючи все через слух» [148, 4].

У Розділі 1 («Принцип музики для віолончелі») надається більш розширена та зафіксована в окремих главах інформація з теорії музики. В першій главі надано роз'яснення басового та тенорового ключів. У другій главі пояснюються основні тривалості та їх ділення. У третій розглянуто знаки альтерації, у четвертій – знаки репризи, сеньо, да капо. П'ята глава присвячена різновидам музичного руху – дводольним, тридольним або чотиридольним з

багатьма варіантами розмірів. Шоста глава, якою завершується перший розділ, розповідає про синкопи.

У другому розділі, під назвою «Метода для віолончелі», представлена повноцінна «школа» гри: пояснення посадки за інструментом, постановки рук, техніки тримання смичка. Матеріал, поданий у главах цього розділу, розташований за принципом від найпростішого до складного з нотними прикладами та вправами наприкінці, які мають практично допомогти відпрацювати тему кожної глави.

Наступним широкоживаним у педагогічній практиці, у тому числі і віолончельній, став трактат видатного італійського скрипаля, педагога, музичного теоретика і композитора Франческо Джемініані (1687-1762) «Мистецтво гри на скрипці». Ця праця була видана в англійському перекладі в Лондоні анонімно у 1731 та 1740 роках, а в 1751 році вийшла вже із зазначенням автора. Також, трактат Фр. Джемініані був виданий у перекладі французькою в Парижі у 1752 році. В українському музичному обігу зазначена праця існує у вільному доступі англійською та французькою мовами, але в українському перекладі її поки не має.

Трактат італійського віртуоза – одна з перших методичних праць, в якій прописано естетичні вимоги до скрипкового виконавства. Для сучасних виконавців це, безумовно, полегшує розуміння стилістичних особливостей виконання старовинних творів, допомагає «зрозуміти композиторський намір» та передати його тими засобами виразності, які найбільш корелюють зі стилістикою часу. В підзаголовку своєї праці Фр. Джемініані пише: «Містить всі правила, необхідні для досягнення досконалості на цьому інструменті <...> які також будуть корисні тим, хто вивчає віолончель, клавикорди» [159, 1].

Автор пропонує вивчення 14 виразних засобів, характеризуючи їх як «виразні прикраси, необхідні для гри з гарним смаком» [158, 2]. До цих засобів увійшли: мордент, посилення та послаблення звуку, трель, трель із завершенням, трель після витриманої ноти, вібрато, форте, піано, стакато, форшлаг верхній, форшлаг нижній тощо. Тут Фр. Джемініані явно наслідує

Ф. Куперена, який у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» (1716) надає розшифровку 23 мелізмів й також розглядає їх як виразні засоби.

Можна назвати «особливим підходом» Фр. Джемініані пояснення цих виразних прикрас. Це не технічне тлумачення виконання тої чи іншої прикраси, а опис того *ефекту*, якій має виникнути під час її застосування. Але автор, все ж таки, не оминає питання виконавської техніки і пояснює технічні вправи на вивчення переходів – ковзання одним пальцем у діатонічній гамі. В подальшому, дану вправу використає за основу у своїй віолончельній «Школі» К. Давидов. Назву позицій, яку надав Джемініані, прийняли пізніше у французькій скрипковій школі. Важливими виявились і його вказівки стосовно техніки ведення смичка (нахил трості та рух кистьового суглобу).

За структурою трактат має два пов'язані між собою розділи – теоретичний і практичний. Другий розділ цінний тим, що містить вправи, гами, арпеджіо в різних темпових та ритмічних варіантах, штрихові комбінації, подвійні ноти. Вправи розташовані за принципом від легкого до складного рівня. В кінці праці подано додаток з «дванадцяти п'єс в різних стилях для скрипки, віолончелі і басо континуо». Автор зауважує: «Я не давав жодних вказівок, тому що приклади і правила є достатніми для кваліфікаційного виконання. Мені більш нічого додати» [158, 1]. Отже, трактат Фр. Джемініані можна визначити як такий, що включає набір принципів та прийомів скрипкового виконавства, що існували у виконавській практиці середини XVIII століття. Поданий у ньому матеріал містить багато методичних складових, які в подальшому брались за основу при становленні національних інструментальних шкіл.

Торкаючись питань формування інструментальних шкіл та виконавської специфіки, сьогодні жодний виконавець та науковець не обходять увагою трактат Леопольда Моцарта «Фундаментальна школа скрипкової гри» (1756). Відомий музикант, видатний педагог, батько Вольфганга Амадея Моцарта, написав одну з перших теоретично-практичних та педагогічних збірок, яка

набула надзвичайної популярності в педагогічному процесі у Європі в другій половині XVIII століття.

За життя автора праця перевидавалась два рази – у 1756 та 1769 роках та була переведена голландською та французькою мовами (у 1766 та 1770 роках), що підтверджує її велику актуальність та затребуваність серед сучасників. Нині цей трактат є безцінним історичним взірцем, який не тільки відображує погляди автора щодо методики гри, а й містить цінну інформацію з музичної теорії та історії XVII – XVIII ст., тогочасної інструментальної культури, а також деякі практичні виконавські рекомендації.

У «Вступі», перша частина якого називається «Про струнні інструменти та про скрипку в тому числі», а друга – «Про походження музики і музичних інструментів», надається інформація від людини, яка в часовому відрізку максимально наближена до XVIII ст. і дає опис струнного інструментарію, якій існував на момент написання трактату. Треба відзначити, що класифікаційна система Л. Моцарта стала першим зразком систематизації барокового смичкового інструментарію, де автор своїм органологічним аналізом підсумовує процес багатовікового розвитку західноєвропейського смичкового інструментарію.

За класифікацією Моцарта струнні, «скрипки», поділяються на дванадцять типів. Назва «скрипка» виступає в даному контексті загальною назвою «усіх типів інструментів, з натягнутими на них жильними струнами, на котрих грають за допомогою дерев'яного, з кінським волоссям, смичка» [177, 16].

Віолончель, за даною класифікацією, являє собою сьомий тип «скрипки» – басель або басет з п'ятьма струнами. Згодом на ньому затверджуються чотири струни. Віолончель була самим поширеним інструментом для виконання басової партії. Деякі з цих інструментів були крупніші, деякі менші, але за натягом струн та за силою звучання вони не дуже відрізнялися між собою.

Цікаво відмітити, що дев'ятим типом «скрипки» автор згадує гамбу, «ножну скрипку» та застосовує таку саму назву до віолончелі, тим самим вказуючи на схожість між двома інструментами. В цілому гамба описується як інструмент, який дуже відрізняється від віолончелі, з чим не можемо не погодитися. Віола да гамба має грушоподібний корпус, 6 або 7 струн, зовсім іншу (кварто-терцієву) настройку, звук інструменту м'якіший, «гугнявий» та дещо слабший за віолончель. В оркестрі/ансамблі віола да гамба частіше за все виконує партію верхнього голосу.

Ще однією знаковою працею середини XVIII століття був трактат «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (1752) німецького флейтиста, теоретика та композитора Йоганна Йоахіма Кванца (1687-1773). «Досвід» Й. Й. Кванца з'явився трохи раніше, ніж «Школа» Л. Моцарта. У контексті даного дисертаційного дослідження ми звернемо увагу на XVII главу – «Про обов'язки тих, хто акомпанує або грає в оркестрі», де автор ділиться своїми думками про виконавську специфіку гри в ансамблі (оркестрі) та про головні аспекти такої гри.

Окремі розділи глави присвячені виконавцям на струнно-смичкових інструментах. У тому числі четвертий розділ «Про віолончелістів», де автор також, як і Л. Моцарт, вказує на існування двох окремих видів інструментів – для сольного та для оркестрового виконавства й висловлює деякі поради щодо диференційованої техніки правої руки та сили звукового відтворення залежно від того, на якому інструменті виконавець грає.

Отже, поряд з основними елементами риторичного музичного стилю, у струнно-смичковому, в тому числі віолончельному виконавстві XVII – XVIII століть значну роль відігравали конструкційні особливості як самих інструментів та їхніх складових, так і смичків та способу їх тримання. Це великою мірою впливало на звукову виразність та визначало функціональне трактування струнно-смичкового інструментарію.

### **1.3 Жанровий аспект розвитку віолончельних виконавських функцій басо континуо/облігато/соло**

Оформлення самостійного вектору інструментальної світської музики в XVII ст. надало потужний поштовх до її подальшого розвитку через нові жанри, які виникають у зв'язку з оновленням музичного мовлення. Даний аспект має прямий вплив і на функціональний віолончельний розвиток також. Тому в розкритті цієї тематики вагома роль належить питанням жанрового впливу на західноєвропейське віолончельне виконавство XVII – XVIII століття, розгляду яких присвячено цей розділ дослідження.

В кожному дослідженні музичного мистецтва XVII ст. вказується, що важливу і потужну роль в цьому процесі відіграв музичний театр. Спочатку він був представлений музично-поетичними композиціями, згодом – повноцінною оперою. Як вже згадувалось вище, в цей час композитори почали використовувати риторичні музичні формули не тільки у вокальній музиці, але і в інструментальній, через що вона набула можливості звертатися до слухача без слів. Мета залишилась така сама, що і раніше – вразити та здивувати слухача емоційно, – але тепер виключно за допомогою інструментального виконання.

Серед нових жанрів інструментальної музики, які виконували дане завдання і у той самий час активно сприяли розвитку віолончельного виконавства XVII – XVIII ст., популярності набули світська тріо-соната, камерна соната для сольного інструменту у супроводі басо континуо, сюїта, концерто гроссо та сольний концерт.

На думку авторки дисертаційної роботи, тут дуже важливим є ще одне міркування. Під час роботи над старовинним музичним твором сучасні виконавці часто стикаються з відсутністю в нотному тексті композиторських позначок. Це стосується і темпу, і динаміки, орнаментики, штрихів. Така традиція запису була обумовлена особливістю часу написання, коли і композитор, і виконавець-інструменталіст мали доволі високий загальний

рівень освіти, що не потребувало додатково прописаних пояснень щодо виконання.

Але в ХХІ ст. відстань між таким музичним твором і нашим часом становить 300-400 років, протягом яких з'являлися нові стилі, жанри та багато різних композиторських технік. «Важкий багаж» цих знань сьогодні іноді заважає адекватному погляду на партитуру часів бароко чи раннього класицизму. Сучасний музикант стикається з багаточисельними редакціями старовинної музики, які не завжди несуть коректну інформацію щодо музичного тексту, темпових позначень, динаміки тощо. Тому способом перевірки музичної партитури композиторів XVII – XVIII ст. залишаються факсимільні видання або уртекст. Звичайно виконавцю треба напрацьовувати орієнтацію в музичній стилістиці XVII – XVIII ст., допомогою в чому є вивчення старовинних трактатів з поясненнями правил виконання цієї музики.

Появі нових жанрових форм в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII ст. великою мірою сприяв потужний розвиток інструментальної музики, якій, в свою чергу був пов'язаний із розвитком інструментів, зокрема струнно-смічкових. В даному контексті погоджуємось з думкою професора В. Жаркової, яка констатує, що ствердження самостійної ролі інструментів, їхньої виразності звучання стає головною ознакою західноєвропейського музичного розвитку епохи бароко, а інструментальна музика отримує визнання власної цінності [31, 27]. Тому в суспільстві виникає соціальний запит на музичне виховання та володіння музичним інструментом або голосом, що обумовило появу та формування широкого кола як інструменталістів-аматорів, так і професіоналів. Такі соціальні процеси стали імпульсом до виникнення нових світських музичних жанрів, які згодом стали виконувалися і на великій сцені, і в аристократичних музичних салонах, і в народному середовищі.

Західноєвропейське музичне мистецтво XVII – XVIII ст. умовно поділяють на декілька етапів: раннє, зріле та пізнє бароко, галантна доба, як початок класичного часу, та класичний період. Кожному з цих етапів

відповідає характерний жанр, пов'язаний також і з появою національних шкіл. В період раннього бароко народжується опера з її новими прийомами і техніками, які згодом назвуть «*seconda pratica*» – новий стиль, де музика слідує за словом. У достатньо радикальній ідеї митців флорентійської камерати Клаудіо Монтеверді побачив новаторські можливості даного мистецького напрямку і поєднав у своїх операх досягнення «старого» стилю та нової ідеї «мовного співу» у вигляді драматичних речитативів та арій. Також Монтеверді був першим композитором, якій відзначив віолончель як окремий самостійний інструмент в партитурі.

У XVII опера набуває стрімкого розповсюдження у Франції, Німеччині та Англії. Як зазначає Н. Гарнонкур: «Ідея розглядати мову та музику як єдине ціле могла виникнути тільки в Італії, де мова дійсно має дуже співучу та мелодійну природу <...> “Нова музика” була принципово одноголосною, “мовна мелодія” (*Sprachmelodie*) визначала собою мелос, супроводжувальний бас – *basso continuo* – мав давати тільки найпростішу гармонію але не виділятися «музично» і не привертати до себе увагу» [164, 30].

Одночасно з оперою та ораторією подальшого розвитку набуває кантата – вокальний твір з інструментальним супроводом. Вона стає першим важливим жанром в нашій розвідці щодо впливу жанрових форм на функціональний розвиток віолончелі. Кантата (від італ. «співати») – музична композиція для голосу з інструментальним супроводом. Вона також входить до низки найпопулярніших та поширених інструментальних жанрів доби бароко. За змістом кантата поділяється на світську та церковну – *cantata da camera* та *cantata da chiesa*. За формою світська кантата, як правило, складається з поєднаних між собою речитативів та арій, пов'язаних одним художнім смислом.

Першими композиторами, хто звертався до цього жанру на початку XVII століття, були італійці П'єтро Антоніо Честі та Джакомо Каріссімі. У творчості композиторів середини XVII століття кантата стандартизується за своєю формою: це речитативи та арії, які набувають структури *da capo* (ABA).

Сольна роль відводиться виконавцям-вокалістам – це один або два голоси в супроводі басса контінуо. Дуже популярними стають кантатні твори Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Н. Порпори, особливо в аристократичному музичному житті. Жанр кантати значно вплинув на розвиток двох віолончельних функцій. По-перше, басса контінуо, в тому числі і в супроводі речитативів, по-друге, функція облігато або повноцінного партнера, з окремою партією в аріях разом з солістом-вокалістом. Тембрально-звукові властивості інструменту надихали композиторів на залучення віолончелі для передачі певного настрою чи афекту в своїх творах.

Набувши певного розвитку у вокально-інструментальному жанрі, віолончельний функціональний розвиток далі здійснюється у суто інструментальних жанрах, одним із яких є тріо-соната та соната. Сонатний жанр є одним з основних та найпоширеніших з у західноєвропейському інструментальному мистецтві XVII – XVIII ст. Соната / тріо-соната, від лат. «*sonare*» – «звучати», виникає в Італії. Про її походження читаємо: «Соната походить від італійської канцони XVI століття. Це була лірична поліфонічна пісня, дуже популярна в XVI–XVII століттях, яку не тільки співали, а й перекладали та виконували інструментальними ансамблями. Еволюція канцони мала два шляхи розвитку, один з котрих привів до трансформації цієї п'єси у форму фуги (за принципом імітації), а інший – наблизив до створення сонати (за принципом контрасту)» [157].

Соната – це твір для інструмента соло чи дуету, тріо-соната – твір призначений для виконання двома інструментами з високою теситурою звучання (скрипки чи дерев'яні духові) та двома (або більше) інструментами з низькою в групі контінуо, разом з органом або клавесином. Це могли бути віолончель, контрабас або фагот. Вважається, що започаткував жанр сонати італійський композитор, органіст та скрипаль раннього бароко Тарквініо Мерула (1590 – 1665). Він вперше використав у назві своєї інструментальної збірки канцон 1637 року термін «*per Chiesa e camera*» («*Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, 2 or 3 instruments*»), що в перекладі українською:

«Концертні пісні або сонати для церкви та камери (кімнати) для 2 або 3 інструментів»). Таким чином, було позначено розділення сонат на два типи, яке зберігалось до виникнення класичної сонатної форми.

Соната «*da chiesa*» або церковна соната – означає «грати в церкві»; соната «*da camera*» або камерна соната – «грати в кімнаті». Церковна соната – це найпоширеніший жанр інструментальної музики XVII – XVIII ст. в Західній Європі. Її головною функцією був музичний супровід церковної служби: меси, літургії, вечірні. Під час богослужіння інструментальна музика звучала як інтерлюдія між частинами служби і створювати вишуканий звуковий фон. При цьому від виконавців вимагалось поєднання технічної майстерності та музично - інтелектуальної строгості, що підкреслювала моральну складову церковного дійства. Інструментальний склад для церковної сонати переважно налічував флейту у супроводі органного континуо чи струнні інструменти також у супроводі органу.

За своєю структурою соната *da chiesa* складається з чотирьох частин, які чергуються між собою за принципом: повільна – швидка, повільна – швидка. При її написанні композитори застосовували техніку поліфонічного письма, з використанням прийомів контрапункту та імітаційного стилю мелодії. Функціональна роль віолончелі в церковній сонаті обмежується лише виконанням партії басо континуо, разом з органом. Вона підтримує сольну партію, структурує її з точки зору гармонійного руху та надає тембрально - звуковий окрас в загальному аспекті музичного твору.

Другий тип сонати, камерна або світська, відрізняється від церковної не тільки місцем виконання, але й функціонально. Твір мав розважати слухачів гарною мелодією та танцювальними жвавими ритмами та призначався для виконання в світських салонах, палацах аристократії або як твір для домашнього музикування. Тому, як правило, дві частини камерної сонати мають танцювальний характер, дві інші – це повільні частини. Також відмінністю між камерною сонатою та сонатою церковною вважається інструментальний склад групи континуо, в якому замість органу партію

виконує клавесин. Разом з ним додавалися, за наявності, інструменти басового регістру - віолон та віолончель. Для тембральної різноманітності або відповідно до афекту музичного твору до групи континуо могли залучати інструменти акордової фактури, на кшталт теорби чи барокової арфи. Функціональне призначення віолончелі в світській сонаті залишається здебільшого в рамках гармонічного та тембрального супроводу мелодії, в утриманні ритмічного танцювального метру, характерних штрихів того чи іншого танцю, а також, загального темпового руху всіх частин сонати.

Доволі популярним жанром, якій треба згадати, була соната для віолончелі зі смичковим басом, або соната для двох віолончелей та континуо. Даний тип сонати цікавий тим, що презентує одразу три інструментальні (віолончельні) функції – соло, облігато та басо континуо. Під час виконання такого різновиду сонати дві віолончелі повноцінно розкривають свої можливості, які в них бачив композитор на момент написання твору. Тому зустрічаються твори різної ступені складності. Великою мірою це також залежить від часу написання твору.

Початок розвитку сольного віолончельного виконавства та поява перших сольних творів для віолончелі, звісно, відбувся наприкінці XVII століття в Італії. Саме тут віолончель набуває свого стрімкого технічного розвитку і надихає композиторів на створення перших сольних творів. Для них обиралися поліфонічні жанрові форми доби ренесансу – ричеркар і токато. Як правило, авторами ставали італійські композитори-виконавці, які опановували «новий» інструмент. Також відзначимо, що ці музиканти сприяли поширенню інструменту та його популяризації в інших європейських країнах. Відбувалося це завдяки гастрольній діяльності, переміщенню по справах навчання чи запрошень на роботу до певних представників аристократії та звичайним подорожам. Тому поступово, ближче до середини XVIII ст., віолончельне виконавство вже набуває популярності у Франції та Німеччині.

До нового жанру, якій стає візитівкою музичного інструментального мистецтва XVII – XVIII ст. відносять *сюїту*, яку композитори, також, обирали

для створення віолончельних сольних творів. Цикл спочатку виникає як збірка танцювальної музики, а пізніше перетворюється на інструментальний, призначений для прослуховування під час важливих заходів.

Родоначальником барокової сюїти з чотирьох танців визнається Йоганн Якоб Фробергер (1616–1667) – німецький композитор, органіст та віртуоз-клавесиніст. Його рання барокова сюїта вважається стандартною і включає в себе чотири основні різні за походженням танці: *алеманда* – німецький – помірний інструментальний танець на 4/4, *куранта* (від франц. «біг») – швидкий тридольний французький танець, якій танцюється швидкими кроками, *сарабанда* – повільна, велична хода іспанського походження, в розмірі 3/4 та *жига* – швидкий англійський танець в розмірі 3/8 або 6/8.

Останній танець допускає деяку варіативність, на відміну від трьох попередніх основних танців. Жига французька – має виразний пунктирний ритм, італійська – віртуозна, з різноманітною графікою дрібними тривалостями та пасажами. Іноді, перед основними танцями додавалась прелюдія – вступна частина циклу, а пізніше стали включати ще додаткові танці: менует, буре та гавот, які звучать між сарабандою та жигою. Як правило, всі танці сюїти написані в одній тональності.

У віолончельному сольному виконавському мистецтві сюїта займає важливе місце, завдяки Й. С. Баху, який є автором збірки «Шість сюїт для віолончелі соло», написаної у Кетенський період творчості у 1717 – 1723 роках. Цикл є взірцем, аналогів якому не існує навіть сьогодні. Його можна назвати «твір - виключення», в якому Баху вдалося майстерно поєднати всі три основні віолончельні функції, побачивши всю перспективу технічних можливостей інструмента вже на початку XVIII століття.

Вершиною розвитку інструментальної музики XVII – XVIII ст. стає жанр інструментального концерту та кончерто гресо (*concerto grosso*). В їх основі покладено принцип діалогу та протиставлення соліста-виконавця або групи інструментів з іншими групами чи усім оркестровим складом (як в кончерто гресо). Характерний для жанру принцип концертування був

закладений ще в тріо-сонаті, де віолончель трактувалась вже як повноцінний сольний інструмент на рівні з іншими.

Отже, можна стверджувати, що одним з головних показників функціонального розвитку віолончелі, рівня виконавської майстерності та композиторського бачення щодо сольного чи ансамблевого трактування інструменту стають нові жанри та музичний репертуар. Тембрально-звукові та технічні можливості віолончелі, які вже були очевидними з кінця XVII століття, надихали композиторів до створення музичних композицій, які сприяли розширенню застосування інструменту та створення для нього спеціального репертуару. Це відкривало шлях до подальшого розширення технічно-інструментальних можливостей та розвитку ансамблевого і сольного віолончельного виконавства, яке повноцінно було реалізовано в західноєвропейському музичному мистецтві з кінця XVIII – XIX століттях.

### **Висновки до 1 розділу.**

1. Еволюція функціонального призначення віолончелі у західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століть представлена у першому розділі дослідження через висвітлення основних напрямків, які супроводжували цей розвиток: поява та становлення інструменту, його теоретично-методичний супровід та жанровий аспект.

Констатовано, що історичний шлях розвитку віолончелі має глибоке коріння і починається в добу Середньовіччя, коли на території Європи з'являються перші зразки народних струнно-смічкових інструментів: ребек, ліра та фідель. Вони потрапляють сюди зі Сходу і вважаються попередниками європейського струнно-смічкового інструментарію. Протягом тривалої еволюції в західноєвропейській органології відбувається формування барокових хордофонів та їхнє подальше розгалуження на інструменти віольного та скрипкового сімейств. Їх відмінності виявлялись: у зовнішньому вигляді інструментальних корпусів, тембрально-звукових можливостях та налаштуванні звуковисотності струн (кварто-терцовий стрій віол та квінтовий у сімейства скрипкових).

З'ясовано, що перші згадки про зразки басових інструментів, попередників віолончелі, зустрічаються вже з кінця XV століття. Басові «скрипки» – ті інструменти, на яких виконували партію супроводу в різних ансамблях, мали великий «штат» інструментів з різною назвою: *basse de violin* (Франція), *basso do viola* (Італія), *bass viol de braccio* (Німеччина), *lira da gamba* (Італія) тощо. Свого «класичного» вигляду віолончель набуває на початку XVIII ст. в інструментальних моделях А. Страдіварі, якій «затверджує» розміри корпусу інструменту та квінтовий стрій інструменту.

Виявлено, що в західноєвропейському музичному просторі першої половини XVII ст. існував ще один різновид віолончелі – *да спала* або *горизонтальна віолончель*. За зовнішнім виглядом вона була схожа на альт, але більший за розмірами. Це інструмент басового призначення, але з триманням його під час гри *да браччо*, який для зручності кріпився на ремні.

Отже, протягом XVII – XVIII століть закінчується формування європейських струнно-смичкових інструментів в аспекті їхнього виникнення та становлення. Подальше вдосконалення відбувається в контексті розвитку виконавського мистецтва, зокрема віолончельного, та в пошуках тембрально-звукового та технічно-віртуозного вдосконалення.

2. Встановлено, що паралельно із досягненнями в органологічно-інструментальній галузі, у досліджувану добу починають з'являтися музично-теоретичні трактати, автори яких надають не тільки опис всього існуючого інструментарію свого часу, але і створюють теоретичну та методичну базу для навчання гри на цих інструментах. Не менш важливу роль дані трактати відіграють у вивченні риторичної музичної стилістики, що панувала в західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть. Окремі розділи в цих працях орієнтовані на пояснення музично-теоретичних правил та практичних порад щодо виконання цієї музики.

3. Доведено, що важливою складовою, яка сприяла звільненню інструментальної музики від впливу вокального мистецтва та надала можливість стати самостійною галуззю в європейському музичному просторі

була жанрова основа інструментальної творчості. Поява протягом XVII – XVIII століть нових жанрів безпосередньо була пов’язана з розвитком виконавських функцій віолончелі. Еволюцію функціонального призначення інструменту в західноєвропейському віолончельному виконавстві викладено в дослідженні через огляд основних жанрів та форм, які панували в музичному мистецтві у зазначений період. На зразках вокально-інструментальної кантати, сонати, тріо-сонати, сюїти, концерто грассо та сольного концерту простежено розвиток віолончельного виконавства у контексті розкриття головних функції інструменту в практичному аспекті. Підкреслено, що завдяки цим функціональним особливостям вже до кінця XVIII ст. віолончель заявила про себе у виконавському мистецтві як один із провідних і затребуваних сольних та ансамблевих інструментів.

## РОЗДІЛ 2

### РИТОРИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII – XVIII СТОЛІТЬ

#### 2.1 «Теорія афекту» як чинник «риторичного» виконавства

Одним з найважливіших чинників виразності музики барокової доби було втілення у музичних творах «теорії афекту», що засновувалась на принципах давньогрецького ораторського мистецтва. Головні завдання музичного та ораторського мистецтв між собою схожі – інформувати, приносити задоволення та зворушувати аудиторію. Тож головною стилістичною та естетичною ознакою музичного мистецтва XVII – XVIII століть стає синергія емоції та риторики. «Риторичний» стиль зміг стати тією «мовою» інструментального мистецтва, через яку композитори та виконавці набули можливість передавати відповідні емоції, ідеї і зміст творів своїм слухачам без слів. Відтепер вираження емоцій в інструментальній музиці відтворювалось абсолютно повноцінно.

Емоційне музичне спілкування, яке підпорядковується суті та чуттю поетичного тексту, а також базується на риторичних музичних формулах стає ключовим у виконавському мистецтві XVII – XVIII століть. Крім того, воно було покладено в основу «теорії афекту» – доктрини, заснованої на ідеї, що людські емоції можуть бути викликані за допомогою певних музичних прийомів чи інтонаційних зворотів. Цей чинник впливу можна пояснити фізичними властивостями звукових коливань, які діють на нервову систему людини і змушують її відчувати різні переживання.

«Афект» (від нім. «*affekt*», грец. «*pathos*», лат. «*affectus*») – означає пристрась, короткочасний емоційний спалах або нервове хвилювання високої інтенсивності з різним емоційним ступенем реакції. В XVII – XVIII століттях «теорія афекту» стає фундаментальною стилістичною ознакою музичного виконавства. Автори старовинних трактатів у своїх працях присвячували цілі

розділи теоретичному обґрунтуванню цієї доктрини, де пояснювалось, як слід на практиці визначати та доносити потрібну емоцію до слухача.

«Теорія афекту» базується на вченні про темпераменти, яке існувало у філософії та науці стародавньої Греції. Про це свідчить Дж. Каччіні: «В основі вчення полягає чотири темпераменти, кожен з яких пов'язаний з окремими почуттями. Так, почуття любові і радості характеризували сангвініка, гнів і лють – холерика, смуток і біль – меланхоліка, помірна радість і миролюбність – флегматика» [145, 2]. Автор був переконаний, що «музика нібито мала здатність пробуджувати ці почуття та викликати передбачувану емоційну реакцію людини. Метод провокації такої реакції стає тією актуальністю в бароковому музичному мистецтві, яка підштовхує композиторів і теоретиків до створення “теорії афектів”» [145, 2].

Загальна ідея щодо риторики в музичному мистецтві має давнє коріння і походить з античних часів. Загалом риторика – наука про стародавнє ораторське мистецтво диспуту та переконання, яке навчає оратора техніці інформування, переконання та мотивації аудиторії, до якої він звертається. За часи Відродження та Бароко риторика, разом з граматиною та діалектикою, входила до обов'язкових гуманітарних дисциплін, які вивчали в системі академічної університетської освіти. Будучи в основному людьми освіченими, музиканти, як стверджують чисельні наукові джерела, також чудово володіли основами ораторського мистецтва.

У XVII столітті, щоб змусити інструментальну музику «розмовляти», із вокальної музики до неї запозичуються риторичні музичні фігури – інтонаційні музичні формули, які вже набули значення символів певного почуття чи емоції. Н. Гарнонкур вказує, що це були постійні мелодичні мотиви, сформовані у речитативі та сольному співі, які призначалися для позначення певних слів та почуттів.

Принцип риторики в інструментальній галузі, як імітації вербальної мови для спілкування зі слухачами, впевнено затвердився з початку XVII століття. Першими музикантами, які змінили багатоголосну та поліфонічно-

імітаційну музичну стилістику Відродження на діалог та «розмовну музику» Бароко, стали Джуліо Каччіні – у вокальній музиці та Клаудіо Монтеверді – у вокальній та інструментальній. Ці композитори вважаються засновниками широкого каталогу музичних фігур, що мали певне значення, й окремі з яких могли використовуватися самостійно в інструментальному мистецтві.

Н. Фоменко у своєму дослідженні також звертає увагу на цей факт: «У творчості мадригалістів формується новий музичний лексикон, своєрідний музично-поетичний словник, в якому за кожним образом словесного тексту, поетичною фігурою чи словом закріплюється абсолютно конкретний мелодичний малюнок» [114, 53]. Цитата нагадує про «мадригалізми» – мелодичні фігури або мотиви, які ще мають назву «*affetti*». Їх активно використовували італійські композитори XVI – XVII століття в жанрі мадригалу.

За допомогою цих фігур можна передавати музично й, навіть, графічно емоційний зміст твору. Власно, мадригалізми стали підґрунтям інструментальних музично-риторичних формул і сприяли появі відповідних каталогів. В аспекті розвитку функціонального призначення віолончелі даний факт став достатньо вагомим. Знайомство з риторичними фігурами та їхнім значенням допомагає музиканту, якій виконує інструментальний музичний твір XVII – XVIII століття, точніше виявити певний закладений афект.

До основних трактатів, автори яких описують та пояснюють музично-риторичні формули, належать праці: «*Musica poetica*» (1606) північнонімецького музичного теоретика та композитора Йоахіма Бурмайстера (1564-1629), в якому представлено особистий опис теорії музично-риторичних фігур; «Розширений трактат о композиції» німецького композитора, співака і теоретика Крістофа Бернгарда (1628-1692), з детальним поясненням та класифікацією музично-риторичних фігур. Пізніше, до цієї теми звертається у своїх теоретичних розробках німецький органіст і музикознавець, автор першої монографії про Й. С. Баха Йоган Ніколаус Форкель (1749-1818).

За цими теоріями (а насамперед за композиторською практикою) риторичні фігури уводяться до різних пластів музичного твору: в мелодію, гармонію; вони можуть бути фактурні або ритмічні, але завжди є невід'ємною частиною загального змісту твору. Головним їх призначенням є посилення емоційного напруження, відповідного до афекту музичного твору, а також, вони виступають помічниками у передачі його змістовності та сенсу.

Вітчизняні дослідники першої чверті XXI століття усе частіше приділяють увагу даним питанням. Їх детальний аналіз містить наукова робота Н. Фоменко, де проблема висвітлюється комплексно, від походження риторичних фігур та їхньої структурної побудови до тлумачення емоційного значення кожної. Також, дослідницею сформовано та представлено словник основних риторичних фігур, які найбільше використовувались у музичному мистецтві XVII – XVIII століть. У виконавській практиці сьогодення словник стає важливим інформаційним джерелом, будучи помічником для точної розшифровки нотного тексту старовинних творів.

Для виконавця-віолончеліста робота над музичним твором XVII – XVIII століть, особливо в жанрі соло чи сонати для віолончелі та басо контінуо, включає наступні етапи: «горизонтальний» розбір партії (нотного тексту) та визначення штрихів. Далі необхідна самостійна робота з партією супроводу. Це допомагає більш цілісному сприйняттю музичного твору, баченню його загальної структури, гармонічного плану, а також, саме виявленню риторичних фігур.

Коли мова йде про ансамблеві твори із залученням інших інструментів або вокальної партії, необхідна самостійна робота з партитурою, для виявлення загальної структури, гармонічної лінії твору та всіх артикуляційних елементів, за допомогою яких композитор передає характер музики, її зміст і відповідний афект. Особистий практичний досвід авторки дисертації підтверджує ефективність такого виду самостійної роботи. Отже, музикантам рекомендується впроваджувати його на першому етапі знайомства з музичним твором.

В аспекті віолончельного виконавства пропонується розглянути кілька загальних музично-риторичних фігур, які часто зустрічаються у нотних текстах (віолончельних партіях) старовинних творів:

- *Exclamatio* (екскламація – з лат. *Exclamatio*) – оклик або риторична фігура емоційного вигуку. Представлена в музичному тексті мотивом або фразою з ходом на великий інтервал (секста або інший), що привертають до себе увагу раптовістю різного характеру та настрою (радість, гнів, вигук).
- *Interrogatio* (інтерогація – з лат. *Interrogatio*) – фігура-запитання. В нотному тексті має вигляд висхідного мелодійного ходу.
- *Palilogia* (палілоя – з грец. *Palilogia*) – фігура повтору. Музична фраза або мотив, які часто повторюється, підкреслюючи їхнє емоційне значення.
- *Repetitio* (репетиція – з лат. *Repetitio*) – також фігура повтору. Відрізняється від попередньої тим, що мотив чи фраза легко впізнавана і повторюються, як елемент для побудови музичної структури (або як структурна основа твору).
- *Anaphora* (анафора – з грец. *Anaphora*) – фігура повтору. Ілюструє повторення фрази, мотиву чи ритму на початку музичних ліній (схема: *ab-ac-ad*), з метою накопичення смислової напруги чи підготовки кульмінації.
- *Epihora* (епіфора – з грец. *Epihora*) – фігура повернення (схема: *ab-cb-db*). Мотив чи фраза повторюється наприкінці музичної побудови з метою створення її емоційної сили.
- *Anabasis* (анабазис – з грец. *Ascent*) – музично-риторична фігура сходження догори. Виглядає як висхідний інтонаційно-мелодійний рух угору. Мета – передати афект радості, піднесення, тріумфу.
- *Catabasis* (катабазис – з грец. *Katabasis*) – фігура в низхідного сходження мелодійної лінії. Виражає смуток, жалобу, горе, смирення. Як контраст, часто використовується в парі з фігурою *anabasis*.
- *Aposiopesis* (апосіопеза – з грец. *Aposiopesis*) – фігура замовчання. Виглядає як незакінчений мотив чи фраза, що обірвалася і позначається в музичному тексті паузою – мовчанням.

Дійсно, через музичне інтонування композитор прагне ввести слухача у певний емоційний стан – смуток, любов, радість, ненависть, гнів, сумніви тощо. Для точного відтворення емоцій використовуються всі музичні елементи – ритм, темп, динаміка, гармонічна основа, тональність, мелодичний діапазон тощо. І, безумовно, застосування музично-риторичних формул, як певних емоційних символів, допомагає краще передати задуманий композитором афект твору.

Підтвердження цієї думки знаходимо в трактаті Л. Моцарта: «Перед тим як починати гру, необхідно ретельно проаналізувати п'єсу. Встановити її афект, темп та характер руху, щоб знати чи не є малозначущий на перший погляд пасаж дуже важливим для даного виконання та експресії» [177, 255]. Далі автор акцентує увагу на важливості визначення афекту: «І, нарешті, при вивченні п'єси слід докласти всіх зусиль, щоб знайти афект, якій надав її композитор, і вірно його передати» [177, 255].

Безумовно, в музиці з вербальним текстом відчуті потрібну емоцію і, відповідно, передати її здається легшим завданням. Композитор вибудовує емоційну лінію твору згідно літературного змісту з використанням усіх доступних йому музичних елементів, прийомів та засобів виразності. В інструментальній музиці відбувається теж саме, тільки без допомоги слів.

В контексті проблеми взаємозв'язку «музичний інструмент – інструментальне виконавство» треба звернути увагу на це з точки зору стилістики досліджуваного періоду. В даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено огляд книги Джуді Тарлінг (*Judy Tarling*) «Барокове струнне виконавство для винахідливих учнів» («*Baroque string planning for ingenious learners*»); далі – «Барокова гра»). Як зазначає авторка: «Книга не є «Методою» гри на інструментах доби бароко, а пропонує загальний погляд на стилістичні умовності того часу з технічними деталями «як це робити» для струнників» [198, 7].

Джуді Тарлінг (*Judy Tarling*, 1947 р. н.) – британська виконавиця-альтистка, педагог та музикознавець. Вона є авторкою книг, присвячених

бароковому виконавству, серед яких: «Зброя риторики» («*The weapons of rhetoric*», 2004) та «Більше зброї для виконавців-струнників» («*More weapons for string players*») – доповнення до видання, яке містить практичні вправи для відпрацювання «риторичного» виконання; «Барокове виконавство на струнних для винахідливих учнів» («*Baroque string planning for ingenious learners*», 2000); «Месія Генделя: риторичний посібник» («*Handel's Messiah a Rhetorical guide*», 2014).

Якщо говорити про «Барокову гру», то актуальність та цінність цієї праці полягає в тому, що авторкою створено інформаційно-довідковий примірник, в якому розкриваються основні положення щодо розмовного, «риторичного» стилю музики XVII – XVIII століть та надається розгорнутий опис його головних складових елементів. Також у книзі містяться відомості щодо барокової виконавської техніки з наданням практичних порад для струнників щодо її виконання.

В третьому розділі книги Дж. Тарлінг приділяє увагу національним музичним стилям та їх особливостям, чим підкреслює важливість даної складової в музичному мистецтві XVII – XVIII століття. В контексті даного дослідження дуже цінним уявляється матеріал трьох останніх розділів книги, що спрямовані на: «орієнтування скрипалів, альтистів, віолончелістів та контрабасистів під час виконання на наявний історичний джерельний матеріал присвячений бароковому виконавському мистецтву, його стилістичним умовностям та технічним деталям» [198, 7].

Книга цінна також узагальненням особистого виконавського досвіду авторки, яка присвятила себе вивченню барокового мистецтва безпосередньо через багаторічну оркестрову та ансамблеву і педагогічну практику. Дж. Тарлінг ділиться з читачами безцінними знаннями та порадами щодо історично інформованого виконавського підходу, який на сьогодні є надзвичайно актуальним у вітчизняному музичному просторі. Тому теоретичний матеріал, поданий у цій праці та практичні поради авторки є

необхідною допомогою для виконавців-струнників в освоєнні стилістичних навичок щодо риторичного струнного виконавства.

При більш детальному знайомстві з виданням перший розділ книги знайомить із загальноприйнятим підходом композиторів і теоретиків XVII – XVIII століть до сприйняття музичного мистецтва та виконавства як розмовного. Риторичні принципи побудови тексту (промови) глибоко вплинули на музичну структуру твору: автор формує головну думку чи ідею (вступ), надає час для її розвитку (основна частина) і приводить до логічного завершення (висновок). Помічниками для цього виступають всі музичні елементи в повному обсязі.

Щодо цього доречними є висловлення Й. Кванца та пана Сен-Ламбера, на яких Дж. Тарлінг акцентує свою увагу: «Музичне виконання можна порівняти з виступом оратора. Оратор і музикант під час виступу <...> стають господарями сердець своїх слухачів, пробуджують або заспокоюють їхні пристрасті.<...> Таким чином, вигідно обом мати певні знання про обов'язки іншого» (Й. Кванц). «Музичний твір дещо нагадує риторичний, або навпаки. Оскільки гармонія, розмір, такт та інші подібні речі, які вправний оратор використовує у своїх виступах, належать природніше до музики, ніж до риторики». (Сенс-Ламбер) [198, 1].

Треба вказати, що про особистість пана Сен-Ламбера, французького клавесиніста та педагога, майже нічого не відомо, включаючи навіть його ім'я. Довідникові джерела вказують лише на те, що працював музикант у Парижі близько 1700 року та був автором двох трактатів «Принципи клавесина, що містять точне пояснення всього того, що стосується табулатури та клавіатури» (1702) та «Новий трактат про акомпанемент для клавесина, органа та інших інструментів» (1707) [157].

Для визначення афекту музичного твору у своїй науковій розвідці Дж. Тарлінг радить звернути увагу на наступні елементи: характер або форму композиції, подивитися на загальну функціональну належність твору, як то твір церковний або світський, камерний. Також авторка спрямовує увагу на

тональність та її «афектову» характеристику, згідно «таблиці тональностей», яка представлена на стор. 7. Серед інших елементів Дж. Тарлінг відзначає тип використаної гармонії – консонанси, дисонанси, унісони, а, також інтервали – широкі чи тісні, «терпкі» чи «лагідні», ритмічні малюнки та фактуру твору. В переліку визначальних елементів знаходяться також елементи інструментальної виразності, типу «*pizzicato*», «*vibrato*» та ефекту «приглушеного» звучання [19, 2].

У композиціях зі словесним текстом (кантата, ораторія тощо) дана схема також застосовується. Але у вокально-інструментальних творах головним «помічником» у розкритті змісту виступає літературний текст твору, якій вже несе певний сенс та емоції. На тлі такої важливої компоненти для виконавців, при розборі вокального твору, смислове розуміння стає в пріоритеті. Адже не завжди композитор відтворює, наприклад, сумне чи трагічне почуття в тексті сумною гармонією, мінорною тональністю чи повільним темповим рухом.

В якості прикладу можна звернутися до твору «Стабат Матер» Дж. Перголезі, четверта частина якого «*Quae maerebat et dolebat*» («Яка сумувала та сумувала») має жвавий темповий рух, мажорну тональність та елегантний характер музики. При цьому, літературний зміст наступний: «Вона сумувала і сумувала, благочестива мати, спостерігаючи за покаранням свого сина». З огляду на це можна зауважити, що тут літературний зміст є ключовою частиною вокального твору у коректній передачі потрібних емоцій та афекту.

Для виконавця-інструменталіста при розборі вокального ансамблевого твору, постає завдання передати емоцію виключно засобами музичної акустично-звукової імітації, а також артикуляційним перекладом мови слів на мову звуків. «Академічно-довідкове» ставлення виконавців до перелічених елементів змушує авторку застерегти, що в музиці XVII – XVIII століть: «Загальний афект будь якої окремої частини чи композиції формується багатьма деталями» [202, 8].

Загалом фахівців дуже хвилює якість відтворення емоційної складової музичного мистецтва XVII – XVIII століть. З цього приводу висловлюється

наступне: «Зі зміною статусу музики, яка стала відображати динаміку душевних порухів людини, струнка звукова архітектура музичних композицій Ренесансу розсипалася і потонула в безкрайньому морі емоцій» [31, 21]. «Краса більш не є єдиною ціллю музики: тепер це емоція» (Ф. Боссан); «Мета музики – доставити нам насолоду та пробуджувати в нас різні емоції» (Р. Декарт)» [31, 22].

## 2.2 Артикуляція – граматики музичної мови XVII - XVIII століть

Вочевидь, не можна уявити будь-який літературний текст без розділових знаків, наголосів, інтонаційних акцентів, які допомагають у формуванні фраз, речень, абзаців тощо. Такій текст буде виглядати як незрозумілий набір слів, у якому немає ніякого сенсу чи ідеї. В західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століть у зв'язку з пануванням «розмовної» естетики та акцентом на схожість вербальної та музичної мов питання артикуляції в контексті музичної структури твору постає дуже важливим. Цей факт визначає необхідність розгляду артикуляції з точки зору «граматики» музичної мови.

Термін «*articulo*» має латинське походження та означає «членороздільно вимовляю». В теорії музики *артикуляція* – це параметр виконавства, що визначає як треба промовляти текст (якщо твір вокальний) чи грати на музичному інструменті ту чи іншу звукову послідовність. Для цього з кінця XVIII століття в музичну практику вводиться система артикуляційних позначень яка діє і сьогодні.

У віолончельному виконавстві, як складової струнно-смичкового мистецтва, терміни «артикуляція» та «штрих» застосовуються поряд: за допомогою певного технічного штрихового прийому (ведення смичка, активний початок (атака) звуку чи його закінчення) досягається той чи інший артикуляційний ефект (легато, стакато, маркато, спікато, деташе тощо). Через це, артикуляцією у струнному виконавстві можна вважати систему штрихових

позначень. У вокальному та духовому музичному мистецтві до артикуляції як технічної основи доєднується ще система дихання.

Один з підрозділів книги Дж. Тарлінг суголосокий з тематикою даного дослідження. Пані Джуді згадує вислів П'єра Байо (*Pierre Baillot, 1771–1842*), французького скрипаля, педагога та композитора ХІХ століття, який відзначав, що стиль виконання створюють відповідні виразні засоби, якими композитор і виконавець користуються під час написання та виконання музичного твору. Музична практика ХVІІ – ХVІІІ століть привнесла у виконавське мистецтво багато нових виразних засобів. Першою і однією із основних стала *артикуляція*, завдяки якій забезпечувалась музична «риторика» творів.

Артикуляція в інструментальній музиці буває декількох різновидів: мелодійно-риторична (горизонтальна), яка базується на смичково-штриховій техніці виконавця-струнника; декламаційна або мовна, якщо в музичному творі присутній літературний текст (артикуляційний апарат вокаліста). Також існує орнаментальна артикуляція зі стилістичною наближеністю до відповідної національної «школи», адже прикраси виступають як показником естетичного смаку, так і визначають належність музики певному народу.

Треба зазначити, що до проблеми виконання орнаментів у своїх теоретично-методичних трактатах звертались багато митців доби Бароко та раннього класицизму. З них найвідомішими у цьому напрямку були праці Й. Кванца, Дж. Тартіні, Ф. Куперена та ін. Це надало змогу вивчати сьогодні мистецтво музичних прикрас за першоджерелами з їх описами, детальною розшифровкою та порадами щодо виконання.

Неодмінним виразним засобом риторичного мистецтва є *динаміка*. Однак йдеться не про загальновідомі «нюанси» на зразок «крещендо», «форте» чи «піано». Мова йде про динаміку в контексті її основного застосування, як *принципу контрасту*, основоположного для барокового мистецтва. Цей принцип червоною лінією проходить у музичній творчості ХVІІ – ХVІІІ століть, проявляючись через взаємопов'язані протилежності:

дисонанс – консонанс, напруга – розрядження, соло – туті. На цей дуже ефектний та емоційно дієвий виразний засіб вказували без виключення всі автори старовинних трактатів.

Не менш важливою виразною атрибуцією риторики є *темп і темпові співвідношення*. Відчуття темпових пропорцій між частинами та у середині твору формує структурні межі розділів і в той же час сприяє архітектонічній цілісності твору. Це особливо відчутно в музичних композиціях Дж. Габріелі, К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді та ін. Постійна зміна темпового руху стає засобом виразності і допомагає передавати емоційний стан, характер і настрої невеликих розділів та загальної музичної будови певного твору.

Потужним артикуляційно-виразним засобом у музичному виконавстві зазначеного періоду, який потребує окремого розгляду у зв'язку зі специфікою струнного-смичкового та віолончельного мистецтва, є звук. Свого часу В. Ландовська вказувала на необхідність пам'ятати про силу і якість звуку, які тісно пов'язані з виконавським стилем та смаком. Дійсно, відтворення розмовно-риторичного характеру музики XVII – XVIII століть, особливо на сучасних моделях струнних інструментів, вимагає виконавця залишатися в рамках природного, не форсованого за силою, інструментального звуку.

На сучасному етапі розвитку музичної культури виконання творів XVII – XVIII століть можливо як на інструментах барокових моделей, так і на сучасних. Музичні завдання, які при цьому вирішують виконавці, в обох варіантах однакові. Але з технічної точки зору прийоми виконання будуть різними. Головним чином це стосується правої руки, яка відповідає за артикуляційно-штрихову смичкову техніку та звуковидобування.

Як відомо, барокова модель віолончелі передбачає наявність жильних струн, які мають свою специфіку звуковидобування, а також артикуляційно-тембральні особливості. Не менш значну роль відіграє при цьому і барокова модель смичка. Виконавцю, в даному випадку, потрібно використовувати природну вагу правої руки, без додаткової сили та тиску на струну, застосовуючи кистьову та пальцеву (дрібну) техніку правої руки і, особливо,

тримати під контролем співвідношення ваги правої руки та швидкості руху смичка. Оскільки кожний інструмент має свою природну звукову межу відносно сили гучності, виконавець має її відчутити і «не перетиснути» звук під час гри. Специфіка жильних струн проявляється у звуковій віддачі, а при штучному зайвому тиску відтворюється не «чисте» звучання а з домішками «шипіння» та «просвистування».

Якщо твір виконується на класичній моделі інструменту, оснащеного металевими струнами та класичним смичком, то віолончелісту бажано притримуватися «барокової» манери виконання (історично інформованого виконавського підходу) й так само розраховувати силу звукової подачі відносно віддачі струни, яка була значно меншою в бароковий час. Для цього можна використовувати «мовно-риторичну» артикуляційну смичкову техніку (замість міцного звучання «від плеча», яка передбачає утримання смичка в однієї точці впродовж його ведення по всій довжині тростини). При цьому не треба користуватися всією довжиною смичка, а лише його відрізком від точки вагового балансу до «голови». Умовно, цю відстань можна позначити як «середину смичка». Такий спосіб звукової подачі надає більш легке, не перевантажене за силою звучання, що більше відповідає розмовно-артикуляційному відтворенню матеріалу.

Питання артикуляції стає основоположними для музикантів, які бажають дотримуватись історично інформованого виконавського підходу до виконання музики XVII – XVIII століть. У бароковому риторичному арсеналі артикуляція – це одна з тих музичних складових, без якої неможливо вести дискусію про «розмовну музику» та «мову звуків». Це – набір правил, який допомагає коректно відтворити музичний твір. З цього приводу хочеться ще раз пригадати вислів Н. Гарнокура, що «музика до XIX століття розмовляє, а більш пізня – малює», який став уже певним прислів'ям [164, 42].

З кінця XX – початку XXI століття дана проблема висвітлюється в українському музикознавстві науковцями-інструменталістами. Так, дискурс щодо артикуляції у флейтовому виконавстві розробляв у своїх дослідженнях

В. Качмарчик [48] та І. Єрмак [30]. Н. Свириденко приділила увагу розмовно-артикуляційній виконавській стилістиці на прикладі творів Й. С. Баха [95]. У працях О. Жукової висвітлено історично обґрунтований виконавський підхід до музики Бароко [35]. Н. Фоменко розглядає питання «мовної» виразності гри на клавесині [112, 114]. О. Шадріна-Личак досліджує мистецтво гри на клавесині в аспекті стилістики XVII – XVIII століть [120, 121, 122]. Н. Сікорська підіймає питання становлення історично інформованого виконавства в царині клавірної музики Бароко [96].

Історичні аспекти виконання старовинної музики та питання драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і *basso continuo a-moll* Й. С. Баха) досліджувала І. Коденко [52; 53]. У статті Н. Горецької узагальнюється досвід викладання та стилістичних основ з акцентом на артикуляцію у виконанні старовинної інструментальної музики на фортепіано [15]. Н. Яропуд на прикладі подвійних концертів А. Вівальді (для двох віолончелей RV531 та для скрипки і віолончелі RV544) акцентує увагу на головних стилістичних аспектах доби Бароко та можливості їх існування в умовах сучасного віолончельного виконавства [132]. Отже, можна констатувати, що впродовж певного часу проблема артикуляції та специфіки виконання старовинної музики не тільки не втрачає актуальності у вітчизняному виконавському мистецтві, а й набуває подальшого розвитку.

Одним із завдань даного дисертаційного дослідження є з'ясування питань артикуляції музичних творів XVII – XVIII століть у виконанні виконавцями-віолончелістами у дискурсі історично інформованого та риторичного виконавства. Відомі у нотному тексті позначення «ліга», «крапка», «горизонтальна риска» тощо, що загальноприйняті у музичній практиці сьогодення, майже не вживалися музикантами часів бароко. Вони використовувались лише як побажання для особливого підкреслення та артикулювання, яке було потрібно в певних музичних моментах твору.

«Загальні правила відносно акцентів, лігатур, музичної “вимови” були надто очевидним для музикантів, які володіли мистецтвом риторики і не потребували спеціальних позначок в нотному тексті» [164,41], – так описує це питання Н. Гарнонкур, Також він згадує, що «коли Й. С. Бах почав виписувати артикуляційні позначки у творах для своїх недосвідчених учнів, то викликав неабияке обурення серед своїх сучасників» [164, 42]. Стосовно бахівської артикуляції, яка часто є різною для гри на різних інструментах в одному й тому ж місці партитури, віолончеліст надає пояснення цьому через звукову виразність: «В звуковій практиці такий варіант виходить дуже виразним та яскравим, і зовсім не є помилковим, як це може здаватися на думку деяких редакторів» [164,41].

З таким висновком важко не погодитись. В концертній практиці у виконанні творів Й. С. Баха дуже часто зустрічаються артикуляційні відмінності в басовому та мелодійному голосах, тому виникає бажання «виправити» та «узагальнити» штрихи. Щоб не втратити музичну чи звукову виразність твору, яку передбачав композитор, найкращим вирішенням в такому випадку буде порівняння редагованого видання твору з варіантом рукопису (уртексту) автора.

Слід підкреслити, що ключові артикуляційні позначки, впродовж довгого часу, залишаються незмінними. Проте змінюється їхнє значення. Тому інтерпретація знаків артикуляції «розмовної» музики XVII – XVIII століття, за правилами музичної артикуляції XIX – XXI століть апріорі є недоречною. Адже старовинні автори зверталися не до нас, а до своїх сучасників, для яких існувала тільки риторична музика, з її загальновідомими правилами та загальнозрозумілим змістом.

Такий підхід гарно ілюструє порівняння значень двох основних артикуляційних позначок – *ліги* та *крапки над нотою* в музиці бароко та в музиці класичного й романтичного періодів. Лігу в музиці XVII – XVIII століть не використовували в якості технічного прийому. Вона означала гру нот, які не є однакові та рівномірні між собою: перша нота акцентована та

більш довга, наступні – тихіші. Вже у XIX столітті значення цієї позначки кардинально змінюється і ліга стає штриховою смичковою (у струнних інструментів) вказівкою – легато, з рівномірним поєднанням нот між собою. Значення «знаку мовлення», якій надавався лізі в бароковій період змінюється на позначення штриха.

Не менш важливим знаком артикуляції є *крапка над нотою*. Її головна місія – скорочення ноти. В сучасному музичному виконавстві крапка – це також позначка «стакато», «спікато» – легких, стрибучих, технічно-складних для виконання, віртуозних штрихів на струнно-смичкових інструментах. В музиці барокової доби крапка мала декілька позначень:

- утримання виконавця від бажання «проспівати» ноту до кінця, але автор не допускає цього завдяки крапці, яка вказувалась над нотою.



Рис. 1 Й. С. Бах Сарабанда До мажор з віолончельної сюїти #3, такти 11-15.

- як побажання опори на нотах у місцях з короткими тривалостями;
- позначення звуків, які виконуються нерівно (*inegale*), що було особливо характерно для французької клавірної музики XVI – XVIII століть.

Головним висновком щодо позначення крапки у XVII – XVIII століттях є те, що ноти між собою не мали бути злігованими.

Особливої уваги для виконавської практики набуває позначення крапки наприкінці ліги, яке вказує на її завершення. З технічно-виконавської точки зору зняття «ноти з крапкою» в групі злігованих нот відбувається на «одному ваговому жесті», як м'яке і безакцептне зняття. Цей прийом потребує окремої

уваги для м'язового розуміння правою рукою двох смичкових рухів, «угору» та «униз», які треба виконати на одному ваговому відчутті.

Проблема правильного розуміння музичних позначень у партитурах XVII – XVIII століть загострюється й під час використання музичних термінів. Наприклад, «*tenuto*», що для нас сьогодні означає «витримання довжини звуку до кінця виписаної тривалості», в барокові часи означало «вказівку, що відноситься до наступної ноти, яка не могла наступити раніше, ніж попередній звук затихне за динамічним принципом дзвона, що було загальноприйнятою даністю» [164, 42]. Терміни в музиці бароко, як правило вказували на емоційний стан твору, а не на його темповий рух.

Вивчення музичної артикуляції, основ гармонії і науки про цезури та акценти, за правилами XVII – XVIII століть, приводить до природного розуміння «граматики» старовинної музики.

Крім того, в музичному мистецтві зазначеної доби важливе місце належить *ієрархії* долей у такті, що стає структурною архітектонікою та основою музичного твору. Так, у згаданій вище статті Н. Гарнокура, автор чітко пояснює алгоритм музичної побудови такту-мотиву-речення-періоду-частини і надає схему, у вигляді кривої, яка відображає ієрархічне позначення музичних долей в музиці бароко.

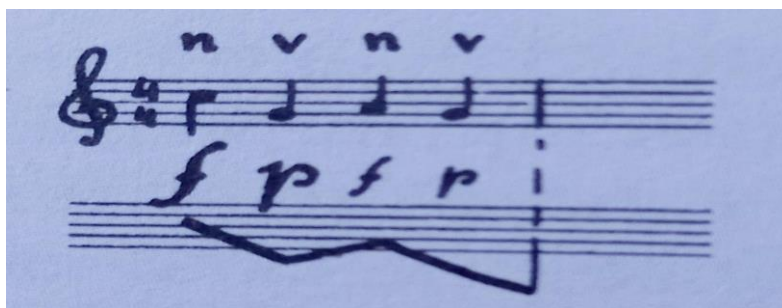


Рис. 2. Схема ієрархії долей в такті.

Дж. Тарлінг на початку глави, присвяченій артикуляції, відзначає: «В основі риторичного підходу при виконанні музики доби бароко є розуміння та демонстрація структури композиції. Виявленню найменших елементів

музичної структури та об'єднанню їх у більші одиниці допомагає відповідна артикуляція окремих нот, фраз і розділів» [198, 9]. Як доказ, пані Джуді наводить висловлювання авторів з музично-теоретичних трактатів XVII – XVIII століть, які присвячені артикуляційній тематиці.

Поряд з ієрархією, що розповсюджується на мотиви, музичні речення, на групи тактів і, навіть, на частини цілого твору, існує ще декілька ієрархій, які допомагають уникнути твору схематичної монотонності. В їх основі знаходиться *гармонія* – каркас музичного твору, якому підкоряються всі інші його складові. *Дисонанс та його розв'язання*, яке Л. Моцарт, наприклад, називає «зникнення звучання». Дисонанс має завжди акцентуватись, навіть на слабкій долі такту. При цьому, розв'язання завжди буде слабкішим та легшим за силою. Важливими є *ритм та емпізіс* (від грец. “*emphasis*” – виразність) – акцент, наголос. Якщо після короткої ноти слідує довга, вона завжди акцентується, навіть на слабкій долі. Як правило, цим підкреслюються синкоповані та танцювальні ритми» [164, 144].

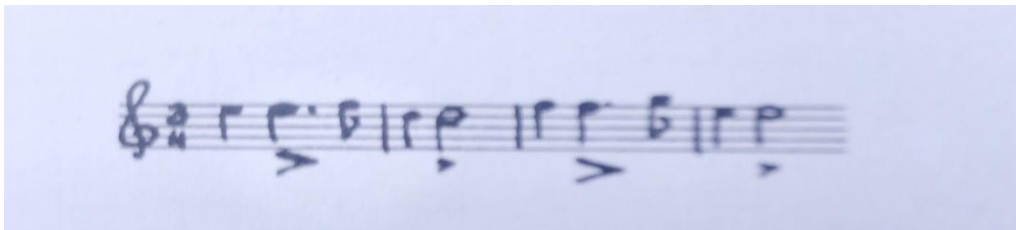


Рис. 3 Приклад акцентування в ритмі чакони

Для відчуття музичної артикуляції в повному та точному її значенні, а саме як «відтворення послідовного ряду звуків», можна розглянути приклад з вісімок та шістнадцятих. Для наочності надаємо приклад перших 8 тактів Алеманди з першої сольної віолончельної Сюїти Й. С. Баха в рукопису А. М. Бах [212, 2].



Рис. 4 Й. С. Бах. Алеманда Соль мажор із Сюїти № 1 для віолончелі соло

Для цього можна використати схему, яка складається зі «шляхетних» (*nobiles*) і «простих» (*viles*) долей: шляхетне «раз», просте «два», менш шляхетне «три», просте «чотири».

*Варіант 1* – застосовуємо схему обсягом до *такту*: це одразу надає відчуття гармонії та побудови на її основі напрямку руху шістнадцятими: тоніка в першому та другому тактах утримує всі пасажі в рамках однієї гармонії, що означає плавний поступовий рух шістнадцятими униз і угору не виштовхуючи жодної ноти, артикуляційна позначка «ліга» допомагає побачити мелодійний розподіл двох голосів, рух шістнадцятими без ліги вказує на окремішнє їх виконання, але з чітким напрямком руху відповідно нотної графіки.

Третій і четвертий такти через домінанту повертають нас до тоніки. Із четвертої долі четвертого такту змінюється гармонічна послідовність і мелодійний рух стає не таким довгим і вибудовується через модуляцію до шостого такту в паралельний мі мінор. Артикуляційні ліги також позначають мелодійний рух одного з голосів, окремі ноти залишаються в рамках гармонічного супроводу.

*Варіант 2* – застосовуємо попередню схему у «збільшенні» до *періоду з 4 тактів*: перший – сильний, другий – слабкий, третій – менш сильний, четвертий – розв’язання, самий слабкий. Так само розглядаємо наступні 4 такти. В результаті *варіант 2* допомагає відчутти загальний музичний рух, який

графічно складається з багатьох шістнадцятих тривалостей, але які не граються всі однаково, як етюд, а стають «вказівником» направлення руху.

Підтвердження думок стосовно артикуляційного питання знаходимо в працях музикантів різних історичних періодів. Так, Дж. Тарлінг згадує Сен Ламбера, якій «порівнює ноти з літерами, такти зі словами, музичні розділи з частинами цілого твору» [198, 9]. Й. Й. Кванц вказує на обов'язкове розділення музичних фраз, які несуть різну музичну думку. Вони не повинні бути з'єднаними навіть при відсутності пауз або цезур між ними. Це особливо актуально, коли завершальна нота однієї фрази та початкова нота наступної фрази знаходяться на одній висоті [186, 90]. Також це підтверджує думка Й. Маттезона «про розділення контрастних за музичною ідеєю фраз за допомогою артикуляції», яку цитує Дж. Тарлінг [198, 9].

Дж. Тартіні наголошує: «Оскільки музика виражає почуття, важливо тримати їх розділеними; тому, щоб уникнути плутанини, слід зробити коротку перерву, коли почуття змінюється, навіть в кантабільному епізоді» [198, 11]. Авторка «Барокової гри» пропонує детально ознайомитись з питанням штрихової смичкової артикуляції в практичній площині, розглядаючи наступні складові: структуру та пунктуацію, артикуляцію між окремими нотами та артикуляційні позначення [198, 10-14].

Проблема відтворення музичної думки за допомогою дрібних елементів, з яких складається бароковий твір, безумовно задача складна. Спочатку відбувається аналіз всіх складових елементів: риторичних фігур, динамічного руху, «шляхетних» / «простих» долей в такті, реченні тощо. Наступним кроком є знаходження між ними зв'язків, які формують загальний розвиток фраз, речень, розділів та складають їх в частину твору. Кожна музична ідея має бути розділена так, щоб не втратити при цьому загальну структурну ієрархію, переплетення ліній або відстань між великими інтервалами і навіть паузами. І, безумовно, гармонія, яка в музичних творах відіграє ключову роль, завжди допомагає правильно «розставити» всі структурні акценти та «зібрати» твір. Такий підхід повністю виправдовує той звуковий результат, якій виконавець

виносить на публіку і, через який доводить до слухача емоцію та сенс, закладені автором твору.

Чудовою ілюстрацією поданого матеріалу слугують наведені авторкою «Барокової гри» нотні приклади музичних уривків, на яких пояснюється матеріал. На їхній підставі пані Джуді Тарлінг робить наступний висновок: «Даний підхід – пояснення структури в найдрібніших деталях принесе додаткове розуміння твору та утримає увагу слухача. Кількість та спосіб артикуляції – це питання виконавського рівня та смаку. Загальні правила завжди потрібно враховувати в контексті музичного твору, з урахуванням необхідного афекту та відповідно швидкісного руху. Повільні рухи будуть більш м'якими в артикуляції, ніж жваві, але в обох випадках діє однаковий принцип – чіткого та виразного мовлення» [198, 17].

### **2.3. Темп, динаміка, орнаментика в площині риторичної виконавської практики**

*Темп* та питання його швидкісного визначення є найдавнішою проблемою музичної теорії. Один із авторитетних представників та основоположників історично інформованого виконавства А. Долмеч зауважував, що «ще в IX столітті в манускриптах простих пісень були вказані знаки “C” (*celeriter* – швидкий) та “T” (*trahere* – повільний). Вони були винятковими, оскільки виконавці не потребували додаткових позначень у музичних творах, тому що чудово володіли необхідними знаннями» [152]. Характеризуючи це дослідник пише: «В XVI столітті з'являються частіші позначення щодо темпу. В XVII столітті поступово відбувається виявлення характеру чи типу твору за допомогою опису темпу словами. З другої половини XVII століття італійська мова стає “постачальником” фіксованих термінів, якими ми користуємося і нині» [152].

Глава про темп у книзі Джуді Тарлінг починається так: «Темп – це найсуперечливіший аспект у бароковому виконавстві. Музичне фразування та

артикуляція, підкоряючись розмовній стилістиці, виконуються в більш повільному, ніж швидкому темпі, щоб кожна нота в музичній фразі не виглядала однаково важливою» [198, 25]. Далі автор перелічує чинники, що сприяють коректному темповому визначенню:

- «а) швидкість основного руху, з урахуванням можливої максимальної швидкості дрібних тривалостей в нотному тексті;
- б) вказівка темпу на початку частини. Це може завадити правильному розумінню позначення, з урахуванням їхнього різного значення для композиторів XVII, XVIII століть, а також у світі сучасного розуміння темпової термінології;

Як стверджує Дж. Тарлінг: «Віваче, Ларго, Анданте тощо залежало від періоду, місця та функції музики» [198, 25].

- в) швидкість зміни гармонії. Для частоті зміни потрібен більш повільний темп, щоб у слухача був час на її засвоєння;
- г) структура та тривалість руху в музичних формах XVII – XVIII століть мають значно менший масштаб, ніж в «класичних» та «романтичних» [198, 25].

Треба також зважати на те, що частини в старовинній тріо-сонаті, особливо в ранніх сонатах в стилі *Phantasticus* чи сюїті, пов'язані між собою простим співвідношенням темпів. Тому при темповому визначенні слід враховувати дану особливість для певних музичних творів. Крім того, Тарлінг приводить пораду Й. Кванца, якій орієнтується у виборі темпу на «пульс здорової людини.<...> Усі позначки темпу або розміри такту пов'язані з цим помірним пульсом (*tempo ordinario*) і швидкі чи повільні темпи відхиляються в обох напрямках від швидкості цих ударів» [198, 25].

Не менш важливим є подальше роз'яснення щодо темпової термінології та розмірів такту в музиці XVII – XVIII століть, були характерні музичній творчості різних країн: Франція, Німеччина, Англія, Італія. Безумовно, цікавим щодо темповизначення виглядає приведення автором приклад запису нотного тексту великими тривалостями, як музичну особливість раннього

барокового періоду. При візуальному сприйнятті такий запис може визвати помилкове відчуття музичного руху як повільного. Тому рекомендовано під час роботи з таким видом запису враховувати тактовий розмір, якій вказує на загальний рух та розрахункову тривалість долі в такті. Від них буде розраховуватися подальша пропорційність темпів між частинами.

Зазначимо, що достатньо повно проблему визначення темпів висвітлює вітчизняний музикознавець, флейтист І. Єрмак. В своєму дослідженні цей автор зазначає: «Звертаючись до виконавських трактатів епохи, розуміємо, що ця проблема була актуальною завжди. Тромліц пише: “Хоча важко розподілити ноти відповідно до певного темпу, це ще не так важко, як визначити правильний темп п’єси”» [30, 131]. Сучасний автор переконаний, що «італійські терміни, які сьогодні інтерпретуються переважно як показники швидкості виконання, у XVII – XVIII століттях відображали передусім характер п’єси, її афект» [30, 131].

Далі І. Єрмак наводить думку Ф. Куперена щодо авторських вказівок термінів: «Усі п’єси <...> прагнуть виразити якесь почуття. Отже, не маючи придуманих позначень або символів, щоб передати конкретні ідеї, ми намагаємось виправляти це вказівками на початку творів, використовуючи слова, що якнайповніше передають ідею, яку ми хочемо виразити» [30, 131]. Сьогодні багато хто з музикантів вважає, що «найважливіші терміни XVII століття – *Lento, Largo, Grave, Adagio, Allegro, Presto* – позначали і темп, і характер. При цьому темп виникав із характеру» [30, 39].

В контексті віолончельного виконавства відчуття темпу та вміння його визначити є важливим професійним завданням, обумовленим функцією інструментального супроводу. Питання темпу, безумовно, можна вважати найголовнішим елементом у танцювальній музиці, яка становить велику частину музичної спадщини XVII – XVIII століть. Н. Гарнонкур зазначає: «В бахівські часи темп твору без додаткових вказівок визначали по чотирьох параметрах: музичному афекту, тактовому розміру, найбільш дрібним тривалостям та кількістю акцентів у межах такту» [164, 193].

В праці Дж. Тарлінг «Барокова гра для струнних інструментів» представлений розділ «Танці», в якому авторка ділиться порадами щодо легкого розпізнавання та визначення характеристик кожного танцю, вибору відповідного темпу руху та правильного афекту. Пані Дж. Тарлінг акцентує увагу на тому, що «багато танців мають французьку та італійську форми з різними ритмічними характеристиками, відповідно до стилістики країни походження та дати їхнього створення» [198, 98]. Також вона зазначає: «що танці, як правило, складаються з двох частин, де обидва розділи повторюються з додаванням в репризі деяких прикрас у відповідному національному стилі. Багато танцювальних рухів передбачають та включають додаткове повторення останніх 4 тактів» [198, 98].

Головний висновок щодо вибору темпового танцювального руху полягає в тому, що темп, як незмінний чинник в будь якому танці, є очевидним при детальному вивченні основних характеристик цієї музики. Так, в музичній термінології, часто зустрічаються вказівки щодо виконання музичного твору або його частини «в темпі менуету» або «в темпі жиги». В такому позначення для виконавця вже закладено вказівку на певний музичний рух, притаманний зазначеному танцю.

Представлений в книзі Дж. Тарлінг в історичному аспекті структурний опис танцювальних сюїт XVII та XVIII століть розкриває відмінності, характерні різним танцювальним формам (танцям) та пов'язаним з цим загальним розвитком танцювальної музики. Подальший перелік та опис основних танців з їх типовими особливостями налічує 26 назв, що перетворює дану частину розділу на своєрідний каталог основних танців XVII – XVIII століть. Також цей розділ можна вважати одним з найважливіших для віолончелістів, з огляду на функціональну роль інструменту в танцювальній музиці XVII – XVIII століть, яка полягає в утриманні відповідного темпового руху та підтримці ритмічно-гармонічної основи твору.

**Динаміка.** Коли мова йде про дану складову в аспекті музики XVII – XVIII століть, то не можна уникнути того факту, що динамічні позначки в

нотному тексті або взагалі відсутні або відмічені композиторами зовсім рідко. Втім, у музичних творах зазначеної доби динамічні контрасти завжди малися на увазі, як важливий виразний засіб, а виконавцям у даному питанні надавалося право на творчу фантазію. Головною вимогою залишається дотримання розмовної стилістики, щоб музичні фрази, мелодійні повтори чи інші структурні елементи твору звучали виразно і не однаково. Виконавець може грати музичний матеріал тихо та м'яко або, навпаки, дуже рішуче, сміливо та голосно, відповідно до музичного контексту твору, його афекту або настрою головної мелодії.

Про появу перших позначок динамічних відтінків в нотному тексті відомо наступне: «Першим, хто ввів в партитуру позначки “форте – гучний, сильний” та “піано – тихий, м'який”, які стали основою подальшої системи динамічних відтінків та їхніх градацій, став венеціанський композитор Джованні Габріелі (1556-1612)» [157].

Як правило, під час візуально-теоретичного аналізу нотного тексту в будь-якому музичному творі XVII – XVIII століть гарно спостерігається нотна графіка. Згідно такого «малюнку» можна припустити і динамічний музичний рух: мелодійний рух угору, наприклад, може супроводжуватись підвищенням динаміки (*crescendo*), а при русі униз – він буде мати затихаючий ефект (*diminuendo*). У пасажах, що складаються з дрібних тривалостей, та в «довгих» риторичних фігурах також є простір для динамічної різноманітності. В «Бароковій грі» зустрічаємо висловлення з трактату Ф. Джемініані щодо правил виконання форте і піано: «Вони обидва надзвичайно важливі для вираження наміру мелодії; та оскільки будь-яка хороша музика повинна бути створена в імітації дискурсу, ці дві прикраси існують для створення тих самих ефектів, які робить оратор підвищуючи та знижуючи голос» [158, 8].

До того ж, при виконанні динамічних відтінків важливо враховувати ієрархію гармонії та тактів. Так, приміром, Й. Кванц, коли звертається до віолончелістів з приводу гармонічного наголосу певних нот та динамічного посилення гармонії під час гри в ансамблі, зауважує: «На ньому (мається на

увазі виконавець-віолончеліст – Т. Г.) лежить головна відповідальність за збереження потрібного темпу та руху у творі та передачу *forte* та *piano* в потрібній звучності (мірі); <...> (віолончеліст) повинен більше, ніж інші, знати, які ноти потрібно наголосити та виділити. Це, по-перше, ноти, які мають дисонанси, такі, як секунди, зменшені квінти, збільшені сексти чи септими над ними, або ті, які підвищуються прохідним діезом чи бекаром та знижуються бемодем» [186, 159].

Сучасні музиканти звикли до того, що музичний твір завжди має безліч динамічних позначень нюансів. Але це не стосується музики XVII – XVIII століть, тому дуже часто постає питання: «Як виконувати ці твори, гучно або тихо?». У своїй книзі Дж. Тарлінг радить спиратися на три основні складові, які, згідно правил, потребують сильного та гучного звучання – підкреслення важливих долей та ритмічних формул, акцентування гармонічного наголосу та виявлення афекту [198, 19]. По суті, вона підсумовує висловлювання Л. Моцарта, Й. Кванца, Ф. Джемініані, М. Матейса стосовно використання динамічних відтінків. Будучи чудовими виконавцями, вони наголошували на врахуванні всіх цих компонентів під час гри музичного твору.

Танцювальна музика, яка складає велику частину від загальної музичної спадщини XVII – XVIII століть, заслуговує на особливу увагу в контексті застосування динаміки. Її специфіка полягає в тому, що старовинні танці демонструють різні види музичного руху, як то куранта чи менует, гавот чи пасакалія. Іноді основна «довжина кроку» заснована на більш довгому відліку, ніж такт, і не завжди вкладається в нього. Тоді динамічну підтримку слід застосовувати, відштовхуючись від певного танцювального «кроку» з урахуванням загального музичного контексту. З точки зору функціонального призначення віолончелі, танцювальні музичні твори можна вважати ілюстрацією функції басо контінуо, коли віолончеліст відповідає за утримання чіткої ритмічної основи та незмінності темпового руху протягом усього танцю. Це чудово прослідковується в таких старовинних танцях, як павана, гальярда, чакона, менует, сарабанда тощо.

З появою форми кончертто грассо та інструментального концерту принцип динамічного контрасту стає ключовим. Це музично відображається завдяки природному чергуванню між солістом та оркестром або між оркестровими групами, які мають різну звукову та акустичну інструментальну природу. Відзначимо, що діапазон динамічних відтінків в даному випадку значно розширюється, завдяки поєднанню різної інструментальної природи.

Ще одним важливим та доволі розповсюдженим динамічним ефектом є *messa di voce*. Інструментальне виконавство запозичило цей динамічний прийом із вокального мистецтва. Його техніка виконання полягає в утриманні довгої тривалості на одній висоті з поступовим виконанням спочатку звукового кресцендо, потім – димінуендо. Це доволі складне технічне завдання для струнника, яке потребує досконалого володіння співвідношенням швидкості ведення смичка, його ваги та сили натиску для відтворення потрібного динамічно-звукового ефекту.

З кінця XVII століття композитори частіше почали вносити динамічні позначки в партитури. Тепер виконавці, крім особистого відчуття динамічних відтінків, мали дотримуватись і композиторських побажань щодо цього.

**Орнаменти** або музичні прикраси різних типів у музичних творах XVII – XVIII століть – це невід’ємна складова виконавського мистецтва, яка спрямована на посилення музичної виразності твору. Щодо цих елементів музичного виконання зауважується: «Діапазон самовираження, якій відкривають можливості орнаментациї, нескінченний. <...> Кожен орнамент має бути підібраний і зіграний у манері, яка відповідає стилю композиції та конкретному риторичному афекту» [198, 34].

В західноєвропейській музичній стилістиці XVII – XVIII століть, як відомо, панували два стилі – італійський та французький. Загалом значно відрізняючись між собою, в мистецтві прикрас вони мали поєднуючий компонент – імпровізацію.

Перед сучасними музикантами, в тому числі віолончелістами, виконання орнаментів у старовинних музичних творах постає як окреме

завдання та окрема галузь навчання зі своїми виконавськими правилами. Існує велика кількість старовинних музично-теоретичних трактатів, які, починаючи з XVI – і до XVIII століття містять безліч правил, таблиць з переліками прикрас та їхньою розшифровкою, що відображено в інструкціях та порадах щодо їхнього витонченого виконання.

Наприклад, Й. Кванц у своєму трактаті пропонує спочатку вивчати французькі орнаменти, тому що французькі композитори, такі як Ж. Шамбоньєр, Н.-А. Лебер, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, виписували прикраси дуже прискіпливо та складали розгорнуті таблиці орнаментів, як їх слід використовувати під час виконання їхніх творів. У італійців композиторська практика XVII – XVIII століть допускала запис тільки крайніх голосів, мелодії та басу. В їхніх творах прикраси не виписувалися, але малися на увазі й залишалися на розсуд виконавців.

В списку авторів трактатів про орнаменти, рекомендованих в «Бароковій грі», зустрічаємо імена італійських, іспанських та англійського авторів XVI – XVII століть: С. Ганасі (1523), Д. Ортіса (1553), Далла Каса (1584), А. Віргіліано (бл. 1590), Дж. Бассано (1591), К. Симпсона (1659). Також тут представлені збірки авторів XVIII століття: Л. Моцарта, Й. Кванца, К. Ф. Е. Баха, Ф. Куперена. Цей список буде при нагоді не тільки виконавцям-струнникам, а й всім музикантам, які бажають глибше вивчити мистецтво виконання прикрас (див. Додаток 1, рис. 12). Майже всі вказані джерела є у вільному електронному доступі та представлені в сучасних виданнях.

Одним з важливих умінь мистецтва виконання орнаментики, на який вказують всі старовинні автори, є володіння музикантами основами та принципами гармонії. Імпровізація, як поєднуючий чинник французької та італійської стилістики в мистецтві музичних прикрас, в основі своїй спирається на гармонію. Дуже часто прикраса будується саме на акордових змінах. Сольні каденції, фантазії, які завжди присутні в музичних творах зазначеного періоду, лише ускладнюють виконавське завдання для співака чи інструменталіста стосовно застосування вишуканих прикрас. Крім того, часто

в музичних творах зустрічається підсилення орнаментикою дисонансів, або «виписані» композитором прикраси за великою кількістю дрібних нот «приховують» загальну гармонійну структуру твору і виконавцю необхідно це розуміти та враховувати під час гри. Безумовно, гармонічна структура є основою докласичного музичного твору, але більшість нот, які оточують цю гармонічну основу, виконують функцію прикрас.

З цього приводу Й. Кванц висловлює наступну думку: «Прикраси можуть покращити п'єсу, коли це потрібно і повністю зіпсувати її при неправильному їх використанні. <...> Невеликі прикраси треба використовувати як спеції в їжі. Спираючись на основний афект твору ви збережете помірність, і одне почуття не перетвориться в інше» [186, 98]. Л. Моцарт підтверджує думку колеги: «Не додавайте зайвих жодних прикрас, лише ті, що не псують ні гармонію, ні мелодію» [177, 210].

Згідно тематики наукового дослідження цікавим є питання виконання орнаментів у віолончельній практиці. На основі розглянутих в попередніх розділах ознак щодо трьох головних інструментальних функцій інструменту висловимо думку, що додавати музичні прикраси буде доречним у двох з них: у сольних віолончельних творах та в ансамблевих творах, коли інструмент виступає в ролі повноцінного ансамблевого партнера і має самостійну мелодійну лінію – облігато.

Підтвердження тому знаходимо в розділі «Про віолончелістів» в трактаті Й. Кванца, якій застерігає виконавців від «надмірного прикрашання басу та демонстрації своїх навичок у невідповідний момент» [186, 160]. Він також зазначає, що: «майстерні прикраси допустимо додавати тільки в соло» [186, 160]. У віолончельному репертуарі початку XVIII століття дійсним «посібником» з практики виконання орнаментики можна вважати *симфонію* для віолончелі та басо контінуо Ф. Супріані (1678–1753) та «Пасакалії» Гаetano Франконе (1650–1717).

Коли мова йде про ансамблевий твір, в якому віолончель виконує партію басо контінуо, то вступають в силу обмеження щодо застосування прикрас в

цій партії. Зазвичай, в такій ситуації пріоритет у використанні орнаментів завжди залишається у мелодійній лінії, яку басо континуо тільки гармонічно структурує та підтримує. Суголосною з цим є думка К. Ф. Е. Баха, на яку в контексті використання орнаментики в басу вказує Дж. Тарлінг: «Це прянощі, які можуть зіпсувати найкращу страву, або дрібниці, які можуть зіпсувати найдосконалішу споруду» [198, 35].

Безумовно, існують типи прикрас, можливі для виконання всіма учасниками ансамблю, без боязкості фактурного «перенасичення». У цьому зв'язку знов пригадуються слова Й. Кванца і порада для віолончелістів, які можуть «підключитися до імпровізації, коли:

- імітується основний голос або мелодія виконується каноном. «Імітація копіюється усіма партіями ансамблю; <...> Якщо всі голоси звучать з басом в унісон, хоч і кількома октавами вище, повільна трель, зіграна всіма з однаковою швидкістю, прозвучить краще ніж дуже швидка»;

- якщо в основному голосі звучить довга нота або є пауза [186, 179].

Отже, з вище викладеного дістаємо наступного висновку: для музикантів перш, ніж додавати ту чи іншу прикрасу, вкрай важливим є здійснити гармонічний аналіз твору, щоб з'ясувати, в якому місці мотиву, речення, періоду тощо орнамент буде доречний й не порушить стилістику, характер або афект, закладений композитором у творі.

У розділі «Орнаментация» Дж. Тарлінг детально розглядає різні види прикрас: трель, аподжіатура (форшлаг), мордент, групето, вібрато. Щодо останньої прикраси – вібрато, – то у струнному виконавстві вона є природною та існує від самої появи скрипкових струнних. В музиці XVII – XVIII століть, на відміну від естетико-стилістичних вподобань подальшого, вібрато – це прикраса, яку застосовували для підкреслення особливої виразності, тому підходили до цього дуже відповідально та обережно. Важливо пам'ятати про дану особливість при виконанні музичного твору, написаного в бароковій стилістиці. Дж. Тарлінг акцентує увагу струнників на даному питанні та вказує

на моменти можливого використання чи, навпаки, відмови від даної прикраси під час сольного виконання.

Окрема увага приділена застосуванню вібрато в ансамблевому виконанні. Ця думка спрямована на практичний аспект віолончельного функціонального призначення: «Чи варто взагалі використовувати вібрато в оркестровій грі під час акомпанементу солісту? Якщо вібрато класифікується як орнамент, його виконання більш, ніж одним виконавцем партії, стає дискусійним» [198, 62]. Активна вібрація в групі може призвести до порушення інтонації, а також відобразитися на звуковій якості. Тому гру на струнних інструментах в музиці XVII – XVIII століть без вібрації треба сприймати як стилістичну ознаку та використовувати аналітичний підхід щодо застосування цієї прикраси.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що теоретики та музиканти XVII – XVIII століть виказують загальну думку, що мистецтво орнаментики неможливо передати лише через фіксацію, як декоративний елемент. Це важливий засіб виразності, якій відповідає за емоційну складову та характер твору і торкається серця слухача й самого виконавця. Тому, з одного боку, кожному виконавцю треба вдумливо відноситися до її застосування, а з іншого – коригувати це власними відчуттями.

#### **2.4. Віолончельна смичкова техніка в риторичній музичній стилістиці**

Досліджуючи функціональний розвиток віолончелі у XVII – XVIII століттях, не можна оминати питання техніки гри «бароковим» смичком. У ході аналізу її особливостей стикаємося з трьома векторами цієї проблеми: 1) використання певної моделі смичка, яку прийнято називати «бароковою», 2) жильні струни, які для виконавців-струнників стають професійним «викликом» у звуковидобуванні; 3) правила риторичного

виконавства, які потребують виразної смичкової артикуляції саме на жильних струнах і значною мірою залежать від цього.

Еволюція смичка відбувалась протягом століть так само, як і розвиток струнних хордофонів. Цьому присвячено певну кількість праць здебільшого зарубіжних дослідників. Так, Генрі Сен-Джордж (1866–1917) – британський скрипаль, викладач та автор монографії про історію виникнення смичка, – у своєму дослідженні 1922 року писав: «Він безсумнівно має східне походження <...> Смички всіх давньосхідних інструментів до XI століття дуже схожі. У більшості найдавніших моделей це просто відрізок тростини з пучком кінського волосу, прив'язаним на кожному кінці таким чином, щоб тростина стала вигнутою» [190].

У даному дисертаційному дослідженні увага акцентується на цьому питанні лише в інформаційному аспекті, в межах теми розвитку віолончельного виконавського мистецтва XVII – XVIII століть у країнах Західної Європи. Для більш детального заглиблення в історію виникнення та розвитку смичка можна звернутися до праці Сен-Джорджа, яка знаходиться у вільному доступі (URL: <https://www.gutenberg.org/files/>). У XVI столітті смичок виглядав як цільна дерев'яна тростина, з грубо перев'язаним кінським волосом з обох кінців, без особливої уваги до натягу. На одному з кінців тростини знаходились колодка – це вигнутий шматок дерева, прикріплений до тростини для того, щоб відокремити від неї волос невеликою відстанню та щоб великий палець правої руки виконавця міг контролювати та коригувати його натяг під час гри. За такої конструкції звуковидобування, як можна припустити, було специфічним.

Протягом XVII століття у конструкції смичка відбувається значний прогрес (див. додаток рис. 10) Змінюється зовнішній вигляд моделей, від дуже коротких та вигнутих, як французький «танцювальний» смичок до більш довгих та прямих, як італійська «сонатна» модель Кореллі–Тартіні, що датується 1725 роком. Ця конструкція вплинула на більшу звукову потужність

смичка, який став і більш керованим, що також сприяло розвитку технічних можливостей і різноманітності штрихів на інструменті.

Еталонна класична модель смичка з її зовнішнім виглядом, розміром та з високими технічними можливостями, з'являється наприкінці XVIII століття у Франції. В 1790 році смичковий майстер Франсуа Ксав'є Турт (1747–1835), якого називають «Страдіварі смичка», створив тип смичка, що використовується й дотепер. Присвятивши своє життя пошуку досконалої смичкової моделі, Турт, у співпраці з італійським скрипалем-віртуозом Джованні Баттіста Віотті (1755–1824) експериментував з формами і матеріалами для своїх моделей.

В результаті цих пошуків вони дійшли висновку, що якість смичка напряму залежить від якості деревини, а найбільш підходяща форма для нього – це форма луку. Вага моделі та довжина, в порівнянні з моделями початку XVIII століття, були збільшені. Для тростини Ф. К. Турт використав дерево фернамбука, завдяки чому по всій довжині смичка утримувався однаково рівний звук, при тому зміна руху смичка (напрямки «угору» або «униз») ставала майже непомітною.

Однак в аспекті риторичного виконавства барокова модель смичка через її технічно-виконавські можливості виглядає більш привабливою. Для віолончеліста, якій вирішив опанувати гру таким смичком одним з перших завдань стає освоєння навичок його утримання та «управління». Вагова легкість, менша кількість волосу та іноді коротша довжина тростини, змушують виконавця «переосмислити» дані компоненти і знайти відповідні м'язові відчуття для управління бароковим смичком. Тому гра даним різновидом смичка передбачає вирішення таких завдань:

- *Утримання смичка.* Існує стандартна або класична манера, коли кисть та пальці правої руки тримають тростину смичка в місці розташування колодки. Але в XVII – XVIII століттях віолончелісти та скрипалі тримали смичок на відстані ширини долоні від колодки, в точці вагового балансу тростини. На початку XIX століття вже було рекомендовано

тримати смичок ближче до колодки таким чином, щоб верхня фаланга мізинця знаходилась на тростини в місці початку колодки. Інші пальці практично залишались у тому самому положенні, як і при стандартному триманні. Така манера має назву «барокова», вона потребує окремого часу на м'язове «звикання» а, також на практичне напрацювання якості звуковидобування за допомогою певних вправ.

- *Розподіл довжини смичка під час гри та відчуття співвідношення ваги та швидкості* під час ведення, особливо, якщо виконавець грає на жильних струнах. Такі струни є дуже «примхливими» у звуковидобуванні і потребують багато часу на випрацювання чистого звукового тону. Специфіка «жили» полягає в тому, що на натуральну струну взагалі не можна «тиснути» з силою, а грати лише вагою руки. Тому виконавцю треба напрацьовувати навичку «грати вагою».
- *Використання дрібної пальцевої та кистьової смичкової виконавської техніки.* Дуже часто фактура музичних творів XVII – XVIII століть потребує артикуляційної мобільності для відтворення певних комбінації штрихів або ритмів. Такий прийом (типу «гра на місці»), коли не використовується повна довжина смичка, а лише його невеликий відрізок, сприяє більшій мобільності смичка, а, отже, й більшому технічному оснащенню виконавця.

Важливо також враховувати, що під час гри бароковим смичком на жильних струнах, «класичне» ведення смичка, яке полягає в утриманні однієї точки ведення протягом всієї довжини від колодки до шпицю й навпаки, не працює. Техніка ведення барокового смичка при грі на «жилах» має іншу траєкторію, яка виглядає як еліпс – замкнута крива. Таке ведення сприяє тіснішому та контрольованому контакту волоса з жильною струною. Пояснюється це тим, що жили під час виготовлення струн, скручуються гвинтовим способом. Тому ведення смичка не фіксується в одній точці, а має «криву» траєкторію руху між грифом та підставкою.

У контексті тематики даного розділу дисертації доречно навести відомий лист італійського скрипаля та композитора Джузеппе Тартіні (1692–1770) до своєї учениці, датований 5 березня 1760 року. В ньому він ретельно пояснює принципи звуковидобування, в основі яких лежить «манера тримання, балансування та легкого натискання смичка на струнах» [199, 11]. Видатний скрипаль пояснює алгоритм ведення смичка по відкритих струнах на маленькій швидкості, починаючи від м'якого тихого звучання до поступового його збільшення за допомогою вагового м'якого натискання (занурення) на струну.

Дійсно, під час виконання цієї вправи повністю контролюються м'язи руки, які не мають бути напруженими, і вільний рух від плеча, якій не зупиняється при веденні. Таку саме вправу потрібно повторювати у зворотному напрямку, від шпіву до колодки. В результаті виконавець гарно «відчуває смичок» у кожній точці його дотику зі струною. В подальшому ця навичка надає виконавську свободу та вміння передати всі нюанси, штрихи та виразні елементи, закладені в музичному творі.

Вище відзначалась дуже чітка ієрархія у метричній системі, що діє при виконанні старовинної музики XVII – XVIII століття. Відбувається це в будь-якому музичному розмірі, парному чи не парному. Тому в практиці гри на струнно-смичкових інструментах для звукового відтворення ієрархії долей (перша – найсильніша) сформульовано термін «гра на одному жесті». Під поняттям «жест» маємо на увазі ваговий рух правої руки зі смичком на струні в напрямку від колодки до шпіву. Виглядає це наступним чином: під час гри смичком вниз (сильна доля) виконавець занурюється «смичком в струну», щоб наступна слабка доля, яка потім грається вгору, звучала легким відгуком на попередню сильну.

Такий прийом поєднує дві долі в єдиному ваговому русі руки, що є дуже важливим при виконанні старовинної музики. Виконання таким способом музичних мотивів допомагає краще їх «проговорювати», артикулювати, а також відокремлювати один від одного ті міні-розділи, з яких складається

загальна структура твору. У своїй праці Джуді Тарлінг описує цей прийом як правило «нижньої частини смичка» («*the down bow*»). Смичковій техніці дослідниця присвятила розділ, в якому розглянуто важливі технічно-виконавські прийоми риторичної стилістики. Серед них:

- м'який початок довгої ноти (без акцентування та «уколу» в районі колодки);
- артикульована атака («удар») при виконанні швидких пасажів;
- використання «повільного» смичка на довгих нотах (ведення смичка на повільній швидкості в балансі з вагою правої руки);
- прийоми звукової виразності *messa di voce* та смичкове вібрато (тремоло), яке було вигадане для імітації зупинки звуку органу<sup>1</sup>.

Ще одна важлива складова, без якої смичкова виконавська техніка буде неповною – це штрихи, або технічне відтворення потрібної артикуляції в контексті розмовної стилістики. Дуже докладний опис всіх штрихових різновидів та поради щодо їх практичного втілення містяться в трактатах Л. Моцарта та Й. Кванца. В книзі Дж. Тарлінг питання штрихів розглянуто з точки зору їх застосування у танцювальній музиці, що має практичний сенс. Адже танці становлять значну частину музичної спадщини XVII – XVIII століть. Спираючись на старовинні зразки, Дж. Тарлінг поєднує основну інформацію щодо загальних штрихів з їхнім практичним втіленням в основних видах танців. І що важливо, вона робить акцент на дотримання тієї стилістики у виконанні, яка найбільше відповідає країні походження танцю та часу його створення.

На окрему увагу заслуговують способи відтворення такого поширеного в музиці XVII – XVIII століть виразного прийому як *messa di voce*. Даний прийом був запозичений інструментальною музикою із вокального мистецтва. В першому розділі дослідження вже йшлося про особливості його виконання - поступове звукове посилення (крещендо) довготривалої ноти після якого

<sup>1</sup> Вперше друковане використання терміну *tremolo con l'arco* було відмічено Бьяджо Маріні в його оп. 1 (1617 р.) [188, 129].

відбувається її звукове послаблення (димінуендо). Отже, щоб прийом *messa di voce* прозвучав переконливо, струнникам необхідно «використовувати всю довжину смичка, оскільки тихий початок, який потім супроводжується збільшенням звуку, вимагає тонкого вагового контролю, якого складніше досягти, починаючи гру не від колодки, а значно далі від неї» [198, 87].

Відзначені в даному розділі специфічні особливості використання барокової моделі смичка, безсумнівно, сприяють кращому відтворенню «риторичної» стилістики творів цієї доби. Специфіка барокового смичка надає можливість більш точно виконувати риторичне фразування в музичних творах XVII – XVIII століть, водночас враховуючи силу звуку, артикуляційну виразність та динамічну амплітуду. Цьому сприяють конструкційні властивості барокової моделі – легкість, менша довжина та вигнута у формі луки тростина.

## **Висновки до Розділу 2.**

1. Досліджено основні складові риторичного музичного мистецтва XVII – XVIII століть в аспекті їхньої інструментальної виразності. У цей час перенесення вокального принципу «розмовної» музики в інструментальну надало можливість «говорити» інструментальними засобами зі слухачем без слів, що набуло яскравого вираження у риторичній стилістиці. Вважається, що теорія музичної риторики виникла тоді, коли сольне музикування стало своєрідною формою красномовства (Н. Гарнонкур). [164, 108].

Встановлено, що застосування музичної риторики є однією з характерних стилістичних ознак західноєвропейського музичного мистецтва XVII – XVIII століть. Акцент на емоційному музичному спілкуванні зі слухачем народжує в цей час «теорію афекту». Вона сприяє появі нових музичних прийомів виразності, а також появі «риторичних» музичних фігур, основою яких був жанр мадригалу. Поява «мадригалізмів» – риторичних музичних формул, які відповідають за передачу конкретної емоції, надала інструментальній музиці можливість «розмовляти» без допомоги літературного тексту.

Виявлено, що в контексті музичної теорії поняття «музично-риторична фігура» першим вжив Йоахім Бурмейстер. У своїй праці «Musica poetica» (1606) він також систематизує найпоширеніші фігури, виокремлює нові та пропонує саме риторичний аналіз музики. Крім цього, в XVII – XVIII століттях з’являється багато трактатів з поясненням та розшифруванням «риторичних» фігур (Й. Маттезон, А. Кірхер, Й. Кванц). Цей доробок є вкрай важливим для сучасного музичного мистецтва, особливо для історично інформованого виконавського вектору.

2. Дослідження питань історично інформованого виконавства щодо музики XVII – XVIII століття, «теорії афекту», музичної риторики та її основних виразних засобів, насамперед артикуляції набуло продовження у наукових працях XX – XXI століть, в тому числі і у вітчизняному музикознавстві (А. Долмеч, В. Ландовська, Н. Гарнонкур, Н. Даньшина, І. Єрмак, В. Качмарчик, Н. Фоменко, С. Шабалтина, О. Шадріна-Личак, Н. Яропуд).

Доведено, що артикуляція, як граматики музичної мови, відповідає за структуру твору, його частин та допомагає в побудові фраз, періодів, розділів тощо. Окрему увагу артикуляції приділено у розвідці англійської сучасної виконавиці, педагога та науковиці Джуді Тарлінг «Барокова гра на струнних інструментах для винахідливих учнів». Авторка осмислює не тільки необхідну теорію, а й надає практичні поради та наводить приклади щодо виконання тих чи інших виразних засобів, які використовують у риторичному виконавстві (крім артикуляції – це темп, динаміка, орнаментика тощо).

Ця праця вперше представлена у вітчизняному науково-музичному обігу. Вона може бути корисною для віолончелістів, скрипалів, альтистів та контрабасистів, які дотримуються при виконанні музики XVII – XVIII століть принципів історично інформованого підходу.

3. Констатовано, що для створення переконливої інтерпретації старовинного твору виконавці мають вирішити завдання щодо вибору темпу,

динаміки, прикрас та потрібної артикуляції цієї музики. При тому «емоційний стан» твору та його афект є основним чинником, якій впливає на цей вибір.

Для визначення темпового руху враховувалось визначення одного удару пульсу, кількість тривалостей на одиницю пульсу та жанрова основа музики. Також на інтерпретацію впливають й зовнішні чинники – акустичні властивості приміщення, де виконується твір. У цьому зв'язку музиканти мають бути також акустиками, добре відчувати простір і точно знати, як треба грати в тих чи інших умовах.

4. Паралельно із розвитком інструментальних можливостей відбувається розвиток смичка та смичкової техніки. До середини XVIII століття у віолончельних творах вже налічуються складні комбінації легато та деташе, гострих, маркованих та «стрибаючих» штрихів. Грамотне виконання штрихових комбінацій, відповідних характеру музичної фрази, вважається у риторичному виконавстві важливим показником професійної підготовки й потребує від віолончелістів досконалого володіння смичковою технікою.

Відзначено, що виконання музики даного періоду вимагає врахування звукової особливості, що проявляється у м'якому тембрально-обертоновому звуковому забарвленні, пов'язаному з використанням жильних струн та з низьким звуковисотним налаштуванням основного тону «ля» (415 Гц). Фізичні властивості таких струн не передбачають міцного натискування, «силових» прийомів звуковидобування та використання вібрації на постійній основі. Однак не виключається практика виконання музики XVII – XVIII століть на сучасних, не барокових моделях інструментів зі сталевими струнами та класичними смичками (модель Турта). В цьому випадку треба дотримуватися стилістичних та звукових еталонів музики барокової доби, зважаючи на її риторичні основи та відповідні афекти та емоції.

## РОЗДІЛ 3

### ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ЯК ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ

#### 3.1 Віолончельні функції *basso continuo* та облігато у західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть. Мистецтво гри речитативу

З появою нової виконавської естетики наприкінці XVI – на початку XVII століття, яка реалізовувалась у музичній композиції через викладення монодії з інструментальним супроводом, виникає нова музична форма – речитатив. За ствердженням Н. Гарнокура: «Подібна монодична “співаюча мова” записувалася нотами приблизно, згідно ритму та “мелодії” літературного тексту. <...> Для неї потрібно було знайти відповідний супровід, якій не відволікає від слів та одночасно підсилює афект музичного твору. Тому у звичку увійшов простий акордовий супровід» [165, 44].

У речитативі віолончель виконувала басову партію органу чи клавесину, яка записана у клавірі в партії лівої руки або грала по нотах партію цифрованого басу. Завдання віолончельної партії полягало у допомозі створити звукову підтримку клавесину, який за своєю природою мав щипкове звуковидобування і не міг довго «утримувати» гармонію. У випадку, коли в музичному творі було задіяно орган, віолончель доповнювала його своїм тембральним зафарбленням. Тембр та звукові властивості струнного інструменту цілком вирішували ці завдання. Ця форма виконавства отримала назву «*basso continuo*» («басо контінуо»).

У Великій українській енциклопедії (електронна версія) поняття «басо контінуо» визначається наступним чином: «Це безперервний бас, на основі якого будується гармонічний акомпанемент». І там само: «Форма запису музики за допомогою цифрованого басу стала особливим методом мистецтва імпровізації» [9].

З точки зору віолончельного виконавства басо контінуо розрізняється на три основні «підфункції». Протягом XVII – XVIII століть, особливо у вокально-інструментальних музичних творах типу кантат, ораторій та опер, композитори постійно залучали віолончель до цієї групи. Кількість виконавців контінуо завжди різна, що залежить від багатьох чинників: афекту твору, акустичних властивостей концертної локації, кількості та наявності інструментів групи контінуо тощо.

Практика басо контінуо стала панівною у барокову добу, що надало цьому періоду розвитку музичного мистецтва однойменну назву – доба басо контінуо. На одну із особливостей цієї практики вказує Н. Гарнонкур: «Точна інструментовка не була характерною для контінуо, як і для решти оркестру. <...> Всі інструменти ділилися на “фундаментальні” та “орнаментальні”. Таке розділення допомагало регулювати застосування інструментів під час виконання акомпанементу» І далі: «Від 1600 року, доволі часто до виконання басового голосу залучався низький струнний або духовий інструмент, але лише тоді, коли «було що сказати» в “мовному” відношенні»[165, 45].

Практика гри за цифрованим басом активно використовувалась в музичному виконавстві не тільки в бароковий період, а й до кінця XVIII століття. Характерним в ці роки стало використання одного «фундаментального» інструменту та одного «орнаментального». У виконавському аспекті сьогодні дане питання вважається теж дискусійним та потребує узгодження серед виконавців певного музичного твору.

Одним із головних показників для вибору інструментів партії контінуо стає їхня наявність, а також, головний афект музичного твору, з відповідними щодо цього інструментальними тембральними та звуковими властивостями. Віолончель, як представник цієї групи, від 1600 року має статус провідного інструменту у виконанні басових партій та продовжує активно розвиватися у функціональних напрямках басо контінуо та облігато.

Віолончель майже постійно включається до групи гармонічного супроводу мелодії від часів, коли це було основним видом музичної практики

басових інструментів. Отже, справа віолончеліста полягала у виконанні виписаної композитором партії басового голосу. Це могла бути проста послідовність з довгих тривалостей в рамках гармонійного руху твору. Цифрові позначення, які вказують послідовність інтервалів, акордів, дисонансів і будуються відповідно до басової ноти, що виписана, стосуються інших інструментів групи, які є акордовими і розшифровують гармонію твору по цифровці. Тому, дуже часто віолончеліст виконує свою партію по такому запису також. Варто зазначити, що вміння розшифрувати цифровку та орієнтуватися в гармонічній послідовності для віолончеліста стає дуже цінним навиком, якій допомагає під час виконання твору.

Перші зразки віолончельного басо контінуо в музиці XVII століття зустрічаємо в мадригалах Дж. Каччіні, про що детальніше буде викладено далі. Із загального треба зазначити, що партія басу в контінуо групі, яка супроводжує вокальну партію або речитатив, обмежується першими чотирма позиціями («До» великої октави – «ре» першої октави), що не є складним у технічному плані. Щодо віолончельного контінуо-супроводу в інструментальних творах, то там ця партія може виглядати технічно більш складною і віртуозною. Але її діапазон залишається в тих самих межах, що і у вокально-інструментальних творах.

Дуже часто виникає питання щодо інструментального складу групи басо контінуо: «Це має бути лише клавесин?» або «Скільки інструментів взагалі може грати одночасно в групі басо контінуо?». Тут нема певного «рецепту», важлива обов'язкова наявність хоча б одного інструменту, здатного відтворити акордову фактуру: клавесин, орган, лютня, теорба чи барокова арфа. Крім цих інструментів, до групи також може входити будь-яка кількість інструментів басового регістру: віолончель, контрабас, віола да гамба, фагот. Остаточний вибір інструментів для контінуо групи залежить безпосередньо від самого твору, його сенсу та від наявності необхідних інструментів. Тому рішення завжди приймається виконавцями ансамблю або диригентами, якщо це, наприклад, великий вокально-оркестровий твір.

З'ясування рівня та технічної складності віолончельних партій басо континуо у вокально-інструментальній музиці у даному підрозділі здійснюється на прикладі творів Джуліо Каччіні та Георга Фридриха Генделя, де доволі рельєфно окреслено функціональні особливості партії віолончелі.

Приклад 1. Восьмий мадригал зі збірки «Нова музика» Дж. Каччіні «Amarilli, mia bella» («Амарілі, моя красуне») [214].

Рис 5. Дж. Каччіні, мадригал «Amarilli, Mia belle» (1602)

Від початку варто звернути увагу на літературний текст твору Дж. Каччіні та його зміст. При роботі над музичним твором зі словами переклад літературного тексту, розуміння його сенсу та визначення афекту твору – стають основними складовими загального процесу його вивчення і підготовки до виконання. Нагадаємо, що Каччіні пропонує музикантам-виконавцям чіткий алгоритм дій при роботі над музичним твором. Виглядає

він наступним чином: спочатку текст, потім ритм, потім звук. Треба відмітити, що цей «ланцюжок» дій вважається фундаментальним правилом роботи над західноєвропейськими музичними творами XVII – XVIII століття. Тому дотримуємося цієї схеми.

Амарілі – красуня-пастушка, яка згадується у поемах античних поетів Феокріта та Вергілія. Вірш Джамбаттіста (або Гваріні), покладений в основу мадригалу Дж. Каччіні, розповідає про любовне томління, нудьгу героя та його страждання від нерозуміння Амарілі його почуттів.

Головний афект твору можна позначити як переживання, страждання, мольба, смуток. Тональність соль мінор за своєю тембральною окраскою також відповідає передачі відповідних до вербального змісту почуттів. Згідно основної характеристики тональностей в музиці бароко соль мінор передає смуток (Ж. Руссо) та солодку ніжність (Ж.-Б. Рамо).

Для передачі засобами музики афекту страждання Дж. Каччіні використовує на початку твору (т. т. 1-2) інтонацію / риторичну фігуру *anastrophe*: перестановка звичайного порядку нот, а в наприкінці фрази, яка закінчується знаком питання (т. т. 4-5), включає низхідний поступовий рух мелодії, якій відповідає риторичній фігурі *catabasis* – символу печалі.

Партія континуо має свою гармонічну графіку, яка підтримує вокал або паралельним рухом, утворюючи інтервальне консонансне звучання, або рухається «стрибкоподібно», що надає гармонії схвильованого характеру, невизначеності, з утворенням дисонансів (т. т. 13, 21) в найбільш емоційно-напружених смислових моментах.

Інструменталісти, які виконують партію континуо (в цьому творі це клавесин та віолончель), також мають розуміти зміст віршу, переклад кожного слова. Від цього залежить технічно-звукове втілення афекту з відповідною артикуляцією, динамікою та виконання смислових акцентів, *effetti* (ефект, враження). Партія басо континуо абсолютно рівноцінна за своєю значимістю вокальній партії, оскільки гармонічний супровід є основою загального

настрою твору та відповідає за його незмінний темпо-ритмічний рух, структурно-фразове будування та емоційну наповненість.

Отже, вокальна артикуляція (голосні–приголосні) має чітко відобразитися і в інструментальному супроводі. Відбувається це таким чином: в кінці вокального слова або фрази в супроводі обов'язково скорочується довжина виписаної ноти, яка грається тихіше за динамікою, бо це є розрішення (напр.: т. 4 – перша доля; т. 5).

Необхідно враховувати, що одним з найважливіших елементів музичної виразності в бароковій музиці є застосування дисонансів з їх подальшим розв'язанням (напруга–розслаблення). Дисонанс виникає в гармонічному супроводі на важливих емоційно наповнених складах слова чи в повторюванні одного слова кілька разів підряд, як це відбувається у висхідній секвенції від затакту до т. 11 з розв'язанням на першій долі в т. 14.

Виконання партії віолончелі-континуо на перший погляд виглядає дуже простим: треба ритмічно відтворити записаний нотний текст, інтонаційно чисто та гарним звуком. Але якщо враховувати «риторичний» стиль, в якому написаний твір Дж. Каччіні, то необхідно додержуватись й відповідного виконавського підходу. Отже, гармонічний супровід розглядається як *інтонаційні мотиви*, що складаються у гармонічну послідовність та відповідають загальному вербально-змістовому наповненню твору.

Зазначимо, що Дж. Каччіні в своєму трактаті дуже часто застосовує слово «інтонація». Даним терміном він позначає музичний «мотив», а не звичайну звуковисотність. Для композитора «мотив» є основним утворювальним елементом в обох партіях, і у вокальній, і у супровідній. Так, перша строфа складається з трьох мотивів (т. т. 1 – 5). Партія континуо підтримує «розмову» вокальної партії та «бере дихання» разом з нею у відповідних місцях.

Друга строфа (т. т. 6 - 10) складається з дрібніших мотивних елементів, чим підкреслює ефект хвилювання та підготовку секвенції (т.т. 11 - 13), яка стає емоційною кульмінацією мадригалу завдяки риторичній фігурі *exclamatio*

(*вигук*) з дисонансом в кульмінаційній вершині. Далі відбувається повторення другої строфи (т.т. 14 - 18), в якій емоційне напруження поступово зменшується, що відображається і в гармонії. В передостанньому такті вокальної партії автор виписує прикрасу *grupeto* на слові «*amor*», що має ще більше підкреслити афект любовного томління. Закінчується мадригал в просвітленому характері, що відтворений в останніх трьох тактах.

Таким чином, основні виразні елементи, які використовує Дж. Каччіні для передачі афекту та енергії мадригалу, – це темповий рух, інтонація або мотив, риторична фігура *ескламаціо* (*exclamatio*), в якій пристрасне почуття виражене через раптовий вигук, вокальні прикраси, трель та групето. Всі елементи застосовані в найемоційніших моментах тексту, виразно посилюючи його музичними засобами.

Збірка мадригалів та арій Дж. Каччіні – це чудова підбірка невеликих музичних творів, які є дуже насиченими з точки зору «набору всіх необхідних елементів» для практичного відпрацювання риторичного виконавства на початковій стадії ознайомлення з музикою початку XVII століття. Як вокалістам у сольній партії, так і віолончелістам в партії басо контінуо надається можливість на простому матеріалі познайомитись з поняттями афекту, тактусу, інтонації, риторичної фігури, консонансу і дисонансу, гармонічної лінії.

Цікавим, хоча і не дуже звичним для струнника, стає ознайомлення та майже дослівне знання, нарівні із солістом-вокалістом, літературного тексту музичного твору. Без цього відтворити необхідний афект чи передати емоцію, закладену в змісті тексту і, відповідно до цього, композитором у музичному творі, не представляється можливим.

Цікавим прикладом застосування віолончелі як басо контінуо є світська кантата Г. Ф. Генделя «*Il delirio amoroso*» («Любовне марення», HWV 99) [218]. Твір показовий для даного наукового дослідження тому, що демонструє використання композитором віолончелі одночасно у двох виконавських функціях: як супровід в групі басо контінуо та як *облігато* – тобто окремої

самостійної партії. Термін «*obligato*» (від італ. «обов'язковий») на практиці означає, що мелодію або музичний уривок граємо саме так, як вони записані, або їх потрібно виконати лише на зазначеному інструменті, без змін чи пропусків. Приклади використання віолончелі-облігато у світських сольних кантатах або в частинах великих духовних творів зустрічаються у музиці XVII – XVIII століть доволі часто.

«*Il delirio amoroso*» – це вокально-інструментальна кантата, написана Г. Ф. Генделем в 1707 році в ранній італійський період творчості. З історії її створення відомо, що автором тексту був кардинал Бенедетто Памфілі (1653 – 1730), один з багатьох італійських покровителів композитора, відомий своєю активною підтримкою представників різних мистецтв. Як активний представник *Accademia dell'Arcadia*, Б. Памфілі написав поетично-драматичну оду про сумну історію кохання німфи Клорі та пастушка Тірсі.

За сюжетом Клорі домагається уваги до себе з боку Тірсі. Але він залишається байдужим до неї. Всі старання Клорі даремні: Тірсі помирає, так і не покохавши її. У відчаї Клорі потрапляє в царство померлих, в надії на зустріч з Тірсі та його кохання. Але й там її чекає розчарування та біль, бо він так і не відповідає взаємністю на її почуття. На цей літературний текст Г. Ф. Гендель пише музику в популярному жанрі світської кантати, альтернативному до опери, тільки меншому за масштабом. Завдяки своїй «малій формі» світська кантата була зручною для виконання не тільки на великих концертних сценах, но і на малих, у музичних салонах та будинках і палацах аристократії і знаті.

Прем'єра кантати відбулася в палаці Памфілі 18 лютого 1707 року. Г. Ф. Гендель визначив наступний склад виконавців у творі: сопрано соло, гобой, флейта (блокфлейта), фагот, 3 скрипки, альт та група континуо – віолончель, контрабас, теорба, арфа, клавесин. Твору властива чітка структурна побудова: інструментальний вступ (інтродукція), п'ять речитативів *secco*, три арії *da capo* з партіями облігато скрипки та гобоя (№ 3), віолончелі (№ 5), флейти (№ 7), дві інструментальні інтермедії (*Entrée*) та

заключні *Menuet e Arietta*, у якій сопрано співає останню арію (№ 10) та речитатив у супроводі басо контінуо. Закінчується твір коротким *Menuet*. Усі частини пов'язані між собою наскрізною драматургією, речитативи (*secco*) виконуються групою басо контінуо у складі віолончелі та клавесина.

З початку кантати і до центральної арії (№ 5) віолончель виступає у ролі контінуо. В оркестрових програваннях інструмент є частиною загального оркестру, в речитативах – виконує партію басо контінуо разом з клавесином (теорбою, арфою) та супроводжує вокальну партію. В номері 5, арії «*Per te lascia i laluce*» («Для тебе я залишив світ»), яка за драматургічним розвитком вважається центральним розділом кантати, композитор залучає інструмент у функціональній ролі облігато. Тут віолончель виступає повноцінним партнером в діалозі з вокальною партією.

Дивовижний дует голосу та тембру віолончелі захоплює з перших звуків. Лінія вокальної партії передає основний настрій героїні – меланхолію, сум та глибокі внутрішні переживання. Музичне викладення матеріалу у високій теситурі надає можливість колоратурному сопрано розкрити даний настрій якнайкраще. Контрастна віолончельна партія фактурно більш насичена, рухається самостійно, але в імітаційній манері до голосу, чим підкреслює його польотність, висоту і крихкість.

Привертає увагу майстерність Г. Ф. Генделя у використанні тонального плану арії, що засновується на характеристиці тональностей. Варто зазначити, що для композиторів XVII – XVIII століть даний засіб виразності, якій за своєю окрасою дуже добре міг підкреслити та передати різні музичні афекти, стає дуже дієвим. Соль мінор в основному розділі, передає сум, ніжність та насолоду (т. т. 1 - 67); Сі бемоль мажор на початку середнього розділу (т. т. 67 - 92) – радість; подальша модуляція в ре мінор (т. т. 93 - 99) – передає благочестя та серйозність. Останній розділ знов повертає музику в сумний та ніжний соль мінор.

Головна мелодія арії плавною секвенцією рухається з верхнього звуку до нижнього, утворюючи двоголосну поліфонічну фактуру. З точки зору

технічно-віртуозних завдань віолончеліста арія не є віртуозною та жвавою, що обумовлено змістом літературного тексту. Композитор дуже гарно відчуває тембрально-звуковий інструментальний потенціал її, наділяючи музику повільним темпоритмом, тим самим надає можливість зосередитись на красі звучання інструменту та важливих артикуляційних моментах, пов'язаних з ключовими словами тексту.

Отже, завдяки партії облігато-віолончелі в кантаті Г. Ф. Генделя підтримується смисловий контекст арії та створюється *темброва драматургія*, що тут є одним з перших її проявів у європейській музиці. В подальшому цей важливий компонент музичної виразності стане постійним як у творах Г. Ф. Генделя. Композитор буде постійно збільшувати склад інструментів у партитурах своїх творів, наділяючи оркестр більш виразним тембрально-звуковим ефектом, що впливає на слухача і допомагає передати потрібний емоційний афект.

Вище зазначалось, що крім трьох арій у кантаті є 5 речитативів. З одного боку, – це невід'ємна складова цього жанру. З іншого, – поява речитативу стала важливим виконавським явищем в галузі віолончельного мистецтва. З цього боку, кантата Г. Ф. Генделя знов виступає чудовим прикладом для більш детального розгляду питання щодо інструментальних функцій та особливостей виконання даної музичної форми.

З переліку номерів кантати видно, що Гендель використовує тут лише речитатив *secco*. У сольній вокальній партії вони виконуються у вільному темпоритмі, якій спирається на ритм літературного тексту та наголоси в словах. В групі контінуо речитативи супроводжують два інструменти: клавесин та віолончель. Вони тримають гармонічну акордову послідовність, на якій будується речитативний мелодійний рух.

Згідно тлумачення енциклопедії Британіка: «*Речитатив* походить від *recitare* – «декламувати» Це стиль монодії (сольна пісня під супровід), яка підкреслює і справді імітує ритми та акценти розмовної мови, а не мелодію чи музичні мотиви. За зразком ораторського мистецтва речитатив розвинувся

наприкінці 1500-х років на противагу поліфонічному або багатоголосому стилю хорової музики 16-го століття <...> В операх речитатив використовується для ведення діалогу і розгортання сюжетної дії. В ораторіях і кантатах він часто виконує аналогічну функцію – просування оповіді» [157].

В музичному мистецтві зустрічається два типи речитативу:

1. *secco* (італ.) або *simple* (фр.) – «сухий», якій супроводжується короткими акордами. Як правило, ці акорди записані довгими тривалостями, але відтворюється коротко. Це пов'язано з текстом та прагненням почути всі слова, щоб слідкувати за всіма деталями загального сюжету (оповіді) музичного твору. Відмітимо, що для співака є допустимою відносна ритмічна свобода при виконанні речитативу *secco*, тому група басо континуо має це враховувати і знати літературний текст.

Віолончелісту важливо грати ноти акцентовано, якщо текст має рішучий або схвильований характер, та трохи довше і повільніше, якщо треба передати, наприклад, афект роздуму. Крім того, в речитативах ефективно застосовується виразний прийом *messa di voce*, який детально описує Дж. Каччіні у передмові до збірки «Нова музика». Віолончеліст може користуватися даним виконавським прийомом під час супроводу речитативу згідно музичного контексту. Це допомагає підтримати клавесин, якій має «щипкову» природу звуковидобування, більш довгою звуковою «подушкою» або звуковим затуханням.

2. *accompagnato* (італ.) або *accompagne* (фр.) – речитатив «у супроводі». Його відмінністю від *secco* речитативу стає оркестрове виконання – супровід. Даний вид допускає темпово-ритмічну сталість у зв'язку з тим, що зміст тексту та його афект підтримується великим інструментальним складом під орудою диригента. Застосування речитативу *accompagnato* більш характерно творам XVIII століття і зустрічається в операх К. В. Глюка та В. А. Моцарта. Поступово, вже в XIX столітті, речитатив *secco* зникає, а супроводжувальний речитатив *accompagnato* «об'єднується» з вокальною арією і перетворюється на *сцену* в опері.

Проблеми виконання речитативу торкається німецький музикознавець, скрипаль Вільям Йосиф фон Василевські (1822 – 1893) у праці «Віолончель та її історія». Із наведених нижче цитат бачимо практичні поради німецького дослідника щодо відпрацювання техніки гри речитативів: 1. «Для того, щоб добре супроводжувати речитатив, необхідне повне знання гармонії та гри на віолончелі; потрібно добре володіти цифрованим басом та вміти легко його виконувати. Той, хто може це зробити, досяг вершини мистецтва, бо він володіє необхідною інформацією, а ще більше — здатен її використати». І далі: «Якщо басист не впевнений у розв’язанні дисонансів, якщо він не може точно вказати співакові, коли той має зробити повну чи перервану каденцію, якщо у своїх акордах він не знає, як уникнути заборонених квінт і октав, він ризикує заплутати співака, і в будь-якому разі, створить найнеприємніший ефект» [207]. 2. «Як і в хороших композиціях, речитатив завжди дотримується чітко визначеної прогресії та адаптується до характеру сольної партії, до змісту тексту та до голосу співака» [207].

У своїй праці В. Василевські надає також практичні поради щодо виконання акомпанементу: «1. Під час інструментального супроводу сила звуку повинна регулюватися відповідно до афекту, який потрібно створити, бо акомпанемент повинен підтримувати та прикрашати спів, а не псувати та заглушати його. 2. Акорд не повинен повторюватися, окрім випадків, коли змінюється гармонія. 3. Акомпанемент має бути досить простим, без прикрас чи розбігів. Гарний акомпанемент завжди має на меті якнайкраще передати тему, і коли виконавець дозволяє собі заповнити певні прогалини короткою інтерлюдією, вона повинна складатися лише з нот акорду. 4. Акорд повинен гратися без арпеджіо, зазвичай таким чином» [207].



Рис 6. Розшифровка гармонічного виконання цифрованого запису басо контінуо

Ретельний аналіз терміну «речитатив» та його справжнє значення в музиці початку XVII століття здійснює наш сучасник, англієць, бароковий арфіст Ендрю Лоуренс-Кінг. Він стверджує: «Радше я сподіваюся підвищити обізнаність про те, що розуміння англійського слова “*recitative*” у XX столітті не збігається з розумінням італійського слова *recitativo* у XVII столітті. Цей термін вже був проблематичним за часів Монтеверді. Він визнавав, що у звичайному вживанні слово *recitare* означає “виголошувати”. <...> В анотації до його збірки “Трактат про жанри та музичні лади” (“*Compendio del Trattato de' generi e de' modi della Musica*”, 1635) є дуже важливе обговорення різних типів драматичної монодії, субкатегорії того, що ми сьогодні називаємо речитативом. Тобто, музичний стиль під назвою *recitativo*, у Монтеверді – це драматична монодія» [172].

Враховуючи вищевикладене, можна підсумувати основні правила віолончельного речитативного супроводу в складі групи басо континуо:

1. Першочергове значення має артикуляційна чіткість словесного тексту, як з боку співака (декламаційно підсилена подача тексту в плавному ритмі), так і з боку акомпанементу (не заважати і не перекривати інструментальним звучанням партію соліста; основне гасло для континуо «менше – краще»). Мета супроводу – підтримати емоцію основної партії. Континуо веде гармонічну лінію, акцентує дисонанси (напруження) та не акцентує їхні розв'язання (розслаблення), підтримує більш глибоким звучанням найважливіші за смыслом слова та виступає в ролі ведучого мелодійного вокального руху. Це можна назвати також «графічне супроводження мелодійної лінії»;

2. Сила звучання акомпанементу має знаходитися в балансі з солістом і не повинна заглушити його, щоб не відволікати слухача від розуміння літературного тексту. Тому завданням для віолончеліста стає не надто гучна та насичена гра, яка чітко і вчасно подає кожний гармонічний зсув у контексті сюжетно-емоційних перипетій і стану героя (акцентовано, м'яко, рішуче, ніжно тощо). Не менш важливими є смислові паузи, які співпадають із

закінченням слова чи взяттям дихання перед наступною фразою. В цей момент інструменталісти також мають призупинити звучання, щоб «дихати» та відчувати час разом із солістом;

3. Під час виконання речитативу не працюють теоретичні правила традиційного музичного навчання, коли музикант точно і ритмічно виконує весь нотний текст, який бачить перед собою. Басова партія речитативу, яку виконує віолончель, як правило записана половинними та цілими тривалостями, а отже, віолончеліст може намагатися виконувати її дуже ритмічно, дотримуючись вказаного розміру та тривалостей. Але такій супровід не принесе бажаного результату і буде вважатися некоректним.

Безумовно, будь-який супровід не можна виконувати догматично чи обмежувати якимись правилами. Відчуття природного та гармонічного ансамблевого звучання дуже надихає всіх учасників-виконавців і сприяє гарному виконанню. Через це функція басо контінуо у віолончельному виконавстві є дуже важливою, а вміння акомпанувати – цінною навичкою для музикантів. Зважаючи на це, вокально-інструментальні кантати Г. Ф. Генделя, Н. Порпори, А. Вівальді, Й. С. Баха є не тільки чудовим концертним репертуаром, а є й незамінними взірцями для вивчення мистецтва супроводу виконавцям групи басо контінуо, в т. ч. віолончелістам.

### **3.2 Сольні віолончельні твори барокової доби: жанри і специфіка**

Сольна функція віолончелі активно починає проявляти себе з кінця XVII століття, коли з'являються перші зразки сольної віолончельної літератури. Протягом подальшого XVIII століття поповнення віолончельного репертуару новими сольними творами відбувається вже постійно. Найпершими збірками творів для віолончелі соло стали: 1) «Сім ричеркарів для віолончелі соло» (1688) Доменіко Габріелі [217]; 2) «Принципи навчання гри на віолончелі. Дванадцять токат соло» (1720) Франческо Супріані [219]; 3) цикл «Шість сюїт соло для віолончелі» Йогана Себастьяна Баха (1710) [212];

4) «Одинадцять капричі для віолончелі соло» Джозефа Далл'Абако (збірник сольних п'єс, написаних у «галантному», сентиментальному стилі у другій половині XVIII століття (точний рік написання невідомий) [216].

Першим автором сольних творів для віолончелі вважається італійський віолончеліст-віртуоз та композитор Доменіко Габріелі. Він народився в Болоньї, але його творче життя було розподілено між трьома містами. У Венеції він навчався композиції у композитора та органіста Джованні Легренці (1626–1690). Гру на віолончелі Д. Габріелі опановував у Болоньї у Петроніо Франческіні (1651–1680) – композитора та головного віолончеліста базиліки Сан-Петроніо. Постановки опер Д. Габріелі та його сольні виступи відбувались в Модені при дворі герцога Франческо д'Есте [21, 22].

Д. Габріелі чудово володів віолончеллю та ввів багато нових технічних ігрових прийомів на цьому інструменті, які ще не використовувались до нього. Серед них незвичайна орнаментика, модуляції, використання широких інтервалів та імпровізаційний характер творів. Треба відзначити, що музична атмосфера Болоньї доби бароко значно сприяла появі таких інновацій у віолончельному виконавстві. Тож саме тут Д. Габріелі став першим не тільки як композитор, а і як виконавець-віолончеліст, представивши свої твори публіці та звільнивши тим самим віолончель від єдиної на той час, акомпануючої ролі, чим відкрив інструменту його сольний шлях.

Крім «Семи ричеркарів», у доробку Д. Габріелі відомі дві сонати для віолончелі та басо контінуо (1687) та невелика п'єса для двох віолончелей «Канон» [21, 23]. До появи збірки «Сім ричеркарів» віолончелісти не мали спеціальних музичних творів для цього інструменту. А для опанування гри на новому інструменті, яким була на той час віолончель, потрібні були вправи. Тож збірка ричеркарів Д. Габріелі певною мірою компенсувала нестачу інструктивно-технічного матеріалу.

**«Сім ричеркарів для віолончелі соло»** – перша збірка для віолончелі соло, яку Д. Габріелі написав під час роботи в Болоньї в капелі Сан Петроніо. Для цього опусу композитор обрав інструментальну форму ричеркару. Хоча

це форма імітаційна, але в п'єсах спостерігається варіативність, яка проявляється в різноманітних ритмічних варіантах теми. Епізоди в межах однієї п'єси поділені за різноманітністю фактури та розділені між собою чіткими кадансами. Протягом звучання ричеркарів спостерігається поступова активізація ритмічного руху, що є характерною особливістю для варіацій XVII – XVIII століть.

*Ричеркар* (від італ. *Ricercar* – «шукати») – музичний інструментальний твір, в якому одна або кілька тем розвивається шляхом мелодичної імітації. Він являє собою більш розвинений вид імітаційно-поліфонічної форми, ніж інвенція, і складається з кількох розділів, в яких музичні теми імітаційно розвиваються [157].

Найперші ричеркари зустрічаються в рукописах кінця XV століття та в публікаціях 1507 року. Д. Габриелі вибирає саме таку музичну форму для своїх сольних творів, завдяки характерним елементам, які сприяли розширенню віолончельних технічно-віртуозних можливостей. Треба враховувати те, що в період Ренесансу та Бароко існувало багато різновидів старовинних танців, кожний з яких мав свій характер, метр та темп. У рамках даного дослідження це є важливим в аспекті компаративного аналізу ричеркару з деяким з них.

З аналізу тонального плану п'єс, їх будови та характеру стає зрозуміло, як композитор-виконавець вибудовує поступовий шлях у відпрацюванні різних видів техніки і, саме в тій тональності, яка найбільш комфортна для обраного виду руху. Так, Ричеркар 1 написаний у *соль мінорі*, що є найбільш зручною тональністю для віолончелі. В цій п'єсі використовується перша позиція та природній регістр звучання і тембр віолончелі.



[c. 1r]

17

Рис 7. Д. Габріелі, фото рукопису Ричеркар 1

За обсягом нотного матеріалу цей ричеркар є найменшим у збірці. Написаний в соль мінорі він має помірний темп і виконується, як невелика п'єса. В музиці оповідально-розмовного характеру чітко простежується гармонічна лінія, елементи двоголосся, завершені каданси, які структурують умовні розділи. Ричеркар є чудовим прикладом та вправою на відпрацювання «барокового мислення» – розшифровці нотного тексту згідно риторичних правил XVII – XVIII століть.

D. Gabrielli's *Ricercare*  
Solo Cello

**1st Ricercar**

Domenico Gabrielli  
1651-1690

Рис 8. Д. Габріелі, Ричеркар 1

Ричеркар 2 написаний у *ля мінорі*, він самий великий за обсягом зі всіх п'єс збірки. Це своєрідний етюд з кількома розділами на різні види техніки та тематично-художнім характером. Чергування у творі чотиридольного та тридольного метрів є чітким показником початку та завершення розділів. Другий ричеркар надзвичайно гарний для відпрацювання технічних елементів віртуозного напрямку: з'єднання струн у швидкому русі, тренування пальців лівої руки в гамоподібних пасажах, відпрацювання «стрибків» на великі інтервали тощо.

Ричеркар 3, *Ре мажор*, відрізняється появою складніших ритмічних фігур та пасажів шістнадцятими нотами, що вважається одним з віртуозних елементів у грі на віолончелі. Основні тематичні елементи подано в перших чотирьох тактах. Протягом п'єси відчутний їх варіаційний розвиток з модуляціями, секвенційним рухом і поступовим переходом до дрібних тривалостей в кінці п'єси.

Ричеркар 4, *Мі бемоль мажор*, надає можливість «освоєння» складнішої тональності для віолончелі, коли ліва рука має відчувати гру «на розтяжці», а права – навчитись з'єднувати струни під час виконання широких інтервалів. Темп в четвертому ричеркарі повільний, плавний рух мелодії нагадує прелюдію. Шестидольний метр п'єси також вказує на спокійний та розмірений характер музики.

Тут треба пояснити, що тональність *Мі бемоль мажор* на віолончелі має своє специфічно-позиційне розташування, при якому пальці лівої руки знаходяться в дуже широкому положенні. Це вносить достатню складність у виконання і потребує фізичної тренуваності пальцевих суглобів і м'язів. Пізніше Й. С. Бах використав цю тональність в четвертій віолончельній сюїті, що стала викликом для всіх виконавців на фізичну витривалість.

Ричеркар 5, *До мажор*, написаний у тональності, яка дає можливість відпрацювати техніку лівої руки: гру октавами, а, також, відчувати модуляції та позиційне розташування хроматизмів на віолончельному грифі. П'єса умовно має два розділи: перший за характером нагадує гавот, другий розділ – це

гамоподібний рух шістнадцятими з модуляціями, через які відбувається повернення в основну тональність наприкінці п'єси.



Рис 9. Д. Габріелі, Ричеркар 5, розділ 1

Ричеркари 6 та 7 поєднали в собі всі відомі на час написання технічні та віртуозні елементи, які можна було використати у сольній віолончельній грі. Тональності, які обирає автор, – *Соль мажор* та *ре мінор*, – є зручними та комфортними для виконання всіх заявлених в даних композиціях елементів.

Ричеркар 6 поділений на два розділи з різними метрами. Перший – чотиридольний, яскравий та стрімкий за характером, в швидкому русі шістнадцятими нотами. Другий – тридольний, включає в себе подвійні ноти, акорди, за характером – це мінорний розділ в повільному русі. В кінці чергуються тематичні елементи з обох частин. Завершується п'єса в основній тональності *Соль мажор*.

Ричеркар 7 – найскладніший серед всіх за структурною побудовою. Він має вступ, тему з двох мотивів та заключний розділ. Протягом музичного викладення тематичний матеріал проходить імітаційно-варіаційний шлях розвитку з ускладненням ритмічними фігурами, штриховим комбінуванням, використанням подвійних нот та акордів. У заключному розділі метр змінюється на тридольний, що надає закінченню більш спокійного характеру, порівняно з початком п'єси.

Під час виконання цієї музики особливу увагу необхідно звернути на те, що нотний текст, якій композитори записували в XVII столітті – це не просто

знаки, які виконавець бачить і ритмічно відтворює. Це ще і музика, зі своїм логічно побудованим музично-тематичним рухом, в основі якого лежить гармонія. Весь твір тримається на цій гармонічній лінії. Тому при ознайомленні з нотним текстом ричеркарів рекомендується в першу чергу зробити гармонічний аналіз, щоб зрозуміти, як побудована мелодична лінія та розподіляється загальний тематичний матеріал, і що тут є головним, а що супроводжувальним.

Після проведення докладного аналізу твору стає набагато легше відтворити його в «риторичному» стилі, як того потребує час написання ричеркарів. Важливо також пам'ятати про ієрархію долей у тактах (фразах, періодах) і про каданси (геміола), які завжди «збирають» кінець музичної фрази та вказують на початок наступної. При детальному аналізі в ричеркарах виявляється подвійне багатоголосся, що є неодмінною ознакою музики XVII століття.

Збірка «Сім ричеркарів» Д. Габріелі чудово демонструє всі початкові елементи та основні правила побудови старовинних творів й, поряд з тим, змушує під час роботи над ними «налаштувати» своє мислення за музичними правилами та канонами XVII століття.

Друга сольна збірка творів для віолончелі, яка аналізується в цьому підрозділі, – це музично-теоретичний трактат Франческо Паоло Томасо Супріані *«Принцип навчання гри на віолончелі. Дванадцять токат соло»* (1720) зі вступним поясненням автора. Дану збірку першої половини XVIII століття можна вважати першою «школою», спеціально написаною для віолончелі. Для порівняння, «Метода навчання гри на віолончелі» Мішеля Корретта була видана у 1741 році [148].

З біографії Франческо Супріані, композитора, віолончеліста та педагога відомо, що народився він у 1678 році в Конверсано (Італія). З 1693 року навчався в одній з чотирьох неапольських консерваторії – *Pieta dei Turchini*. Згодом Ф. Супріані став дуже впливовою людиною у Неаполі, де він популяризував віолончельне виконавство та займався педагогічною

діяльністю. Вважається, що одним з його учнів був Франческо Альбореа (1691–1739) – перший в історії віолончеліст-віртуоз, почувши гру якого, французький виконавець на віола да гамбі і майбутній засновник французької віолончельної школи Мартен Берто (1708–1771) залишив гамбу і повністю перейшов на віолончель [136, 27],

Збірка «Дванадцять токат» Ф. Супріані має цікаву історію. Її рукопис був знайдений та опублікований італійським віолончелістом і музикознавцем Луїджі Сільвіа (1903–1968) вже у ХХ столітті. Оригінал твору зараз зберігається у бібліотеці консерваторії Неаполя Сан П'єтро а Манжела. П'єси привертають увагу своїм художньо-виконавським рівнем та можливістю їх використання у якості практичного матеріалу в навчально-педагогічному процесі.

В музичних словниках термін «*токата*» (від італ. *Toccata* – «дотик») визначається як – «віртуозний музичний твір імпровізаційного характеру для клавішних та струнних щипкових інструментів. Містить швидкі віртуозні пасажі чи інтерлюдії» [157]. Вперше токати з'являються в музиці Ренесансу на півночі Італії у творчості Клаудіо Меруло, Андреа та Джованні Габріелі та ін.

Жанр токати широко застосовувався для клавішних інструментів і майже не використовувався для струнно-смичкових. Отже, закономірно виникає питання: чому для віолончельних п'єс композитор обрав саме токату? Можна припустити, що причиною був імпровізаційно-фантазійний стиль, в якому написані твори Супріані і основною ознакою якого є вільний характер виконання за абсолютної художньої й технічної свободи.

Перший розділ збірки Токат Ф. Супріані – це музично-теоретичний пояснювальний вступ, в якому автор надає загальні відомості щодо музичних тривалостей, ключів, розмірів, знаків альтерації, й до того ще вправу на основі гама Соль мажор з ритмічними та інтервальними варіаціями. Наприкінці вступного розділу надано два музичні приклади – вправи для відпрацювання гри октавами від першої до четвертої позицій та на зміну струн і позицій зі знаками альтерації та хроматизмами.

В другому розділі представлено дванадцять токат в одинадцяти тональностях. Щоб з'ясувати художньо-виконавські особливості цих творів необхідно проаналізувати їх тональний план, технічні та виразні виконавські засоби. Для наочності подано таблицю із зазначенням тональностей (Табл. 1).

1. Соль мажор	2. ля мінор	3. Сі бемоль мажор	4. До мажор	5. мі мінор	6. Ре мажор
7. Фа мажор	8. соль мінор	9. Ля мажор	10. ре мінор	11. ля мінор	12. фа мінор

Таблиця 1. Тональний план токат Ф. Супріані

Систематизація творів за тональностями виявляє, що поряд з «легкими», композитор використовує і «складніші» тональності. Так, Токата № 3 написана у *Сі бемоль мажорі*, № 5 – у *мі мінорі*, № 7 – у *Фа мажорі*, № 9 – в *Ля мажорі*, № 12 – у *фа мінорі*. Крім того, Ф. Супріані застосовує «ставку» для гри в п'ятій позиції, теноровий ключ та різні за складністю технічні елементи, як для лівої, так і для правої руки. На відміну від збірки Д. Габріелі «Сім ричеркарів соло», у своїх Токатах Ф. Супріані не вибудовує порядок за принципом «від легкого до складного», твори чергуються за характером, музично-художнім матеріалом та технічними складнощами.

Токата № 1 тридольна, танцювального характеру, за структурою поділяється на три умовні розділи, в котрих простежується лінія двох основних тематичних елементів.



Рис 10. Ф. Супріані. Токата 1

Токата № 2, імпровізаційного характеру в розмірі 4/4. Побудована на чергуванні плавних мелодичних ліній з октавними «стрибками». Протягом п'єси відбувається модуляційний рух основних мотивів з поверненням в основну тональність у репрізі.

Токату № 3 за характером музики можна порівняти з курантою – музика цієї п'єси швидка та дуже мелодійна. Має тридольний метр.

Токата № 4 написана в рухливому темпі та нагадує прелюдію за характерним рухом шістнадцятими з використанням штриха «легато». Треба відзначити, що цей штрих є одним з основних артикуляційних знаків, що стануть постійними у композиторській та виконавській практиці на початку XVIII століття. Умовно токату поділена на три розділи.



Рис 11. Ф. Супріані. Токата 4

Токата № 5 – танцювальна, в характері гавоту, написана в чотиридольному метрі. Основна тема – галантна та мелодична, без чітко вираженої репрізи.

Токати № 6 та № 7 можна порівняти з жигою, завдяки характерним для цього танцю ритмом та метром. Обидві написані в мажорі.



Рис 12. Ф. Супріані. Токата 6

Токати № 8 та № 9 спокійного, співочого характеру, але з відчутним танцювальним відтінком, що надає підстави для їх порівняння з алемандою та курантою. Так, Токата № 8 – це явна алеманда, з цікавими модуляціями та наскрізним розвитком тематичного матеріалу, з кодою наприкінці п'єси.



Рис 13. Ф. Супріані. Токата 8

Токата № 9 – помірно-рухлива куранта в розмірі 3/2. Завдяки мажорній тональності має радісний характер. З нею контрастує віртуозна Токата № 10 написана в мінорі. Вона стрімка та рухлива за темпом, чим схожа на прелюдію. Характерний елемент звукових «репетицій», як у клавірних творах, свідчить про узагальнений підхід композиторів барокової доби до інструментального викладення та несталі технології гри на струнних інструментах.

Наступні дві Токати № 11 та № 12 написані в тридольному метрі 12/8, що надає музичному матеріалу танцювального характеру. За відчуттям руху вони схожі як на жигу, так і на прелюдію.

Підсумовуючи аналіз виконавських прийомів та технічних складнощів, застосованих у збірці Ф. Супріані «12 токат соло», зазначимо, що кожна з цих п'єс є самостійною та завершеною, зі своїм драматургічним розвитком, художнім наповненням, технічними і віртуозними завданнями. П'єси Ф. Супріані надають уявлення про основні принципи сольного виконання барокової музики на віолончелі та можуть служити як навчальним матеріалом для класної роботи та самостійних практичних занять, так і чудовими зразками концертного репертуару віолончелістів.

Ще одна збірка для віолончелі соло, яку обрано для аналізу в цьому розділі, – це «Одинадцять капричі для віолончелі соло» Джозефа Марі-Клементя Фердинанда Далл'Абако (1710 – 1805). Народився він у родині відомого музиканта та був охрещений в Брюсселі, тому вважається італійсько-фламандським музикантом. Музичне виховання йому надав батько. У свій час Джозеф вважався міжнародно визнаним виконавцем, і як більшість віртуозів, подорожував Європою у пошуках гарного місця та заробітку. Про це свідчить англійський історик музики, композитор та музикант Чарльз Берні (1726-1814), згадуючи у своїх мандрівних описах мистецтво гри на віолончелі в Лондоні першої половини XVIII століття. Автор-мандрівник визнає Джозефа, як одного з видатних виконавців того часу: «Абако, Ланцетті, Паскваліні та Капорале привернули увагу до віолончелі і зробили нас добрими поціновувачами цього інструменту» [143].

Єдина версія твору існує в рукописній копії XIX століття, яка зберігається в консерваторії Мілану. На жаль, точну дату написання капричі композитором встановити неможливо. Рукопис складається з 12 сторінок, з яких дві останні порожні. Можливо, оригінальна версія налічувала 12 п'єс, але доказів цьому припущенню не існує. Інша можливість полягає в тому, що в оригінальній версії не вистачало певних сторінок, що змусило переписувача завершити працю чотирма невеликими композиціями, які за структурою схожі з попередніми п'єсами [162].

На першій сторінці можна побачити титул, присвоєний Д. Далл'Абако принцом Максиміліаном Баварським в 1766 році: «Віолончель соло. *Caprici del Sig-r Giuseppe Barone Dall'Abaco*». Це був результат тривалої служби при дворі принца спочатку батька Джозефа, потім і його самого [216].

Збірка «11 капричі» допомагає виконавцю опанувати виконанням творів з використанням відомих на час їх написання віолончельних складнощів. Капричі написані у *сентиментальному стилі* (нім. *empfindsamer Stil*), якій стає важливим музичним рухом, починаючи з середини XVIII століття. Цей стиль характеризує схильність до природного вираження різноманітних глибоких

емоцій у музичному творі. Дана естетика є типовою для епохи, в пріоритеті якої було вираження зворушливих почуттів не лише в мистецтві, а й у повсякденному житті [157].

За визначенням жанр капричі – це «жива, вільно структурована вокальна чи інструментальна музична композиція, яка має жвавий та віртуозний характер. Уперше термін був використаний в середині XVI століття і застосовувався до канцон, фантазій та ричеркарів, створених на основі імітаційної поліфонії» [157]. Сьогодні «11 Капричі» Д. Далл'Абако стали частиною постійного концертного репертуару віолончелістів, які зосереджуються на музиці XVII – XVIII століть незалежно від того, чи це спеціалісти в галузі історично інформованої техніки виконавства, чи прихильники традиційно-романтичного типу гри.

З практичного досвіду треба зазначити, що під час роботи над всім опусом виникає необхідність ретельного теоретичного аналізу п'єс для відповідей на питання: яка форма кожної п'єси? Якій її загальний характер чи афект? Які можуть бути темп та динаміка, згідно характеру того чи іншого капрису? Крім того, не залишаємо поза увагою важливість технічно-звукового аспекту, якій під час виконання характеризує твір певного часу написання в притаманній йому стилістиці. Завдяки такому аналізу виконавець налаштовується на більш коректне відтворення даного музичного твору згідно з правилами XVII – XVIII століття.

Майже всі каприси за формою складаються з двох розділів – А-В, чим нагадують форму різних старовинних танців. Так, наприклад, каприс № 2 можна порівняти з алемандою, № 6 – з курантою, № 8 – з менуетом.



Рис 14. Д. Дал'Абако, каприс 6 (куранта)

Зважаючи на технічний рівень кожної п'єси, збірка була задумана композитором як навчальна. На це вказують наявність різних виконавських елементів таких, як стрибки на великі інтервали, поєднання струн, наявність арпеджіо, гамоподібних пасажів, а, також, подвійних акордів та елементу *perpetuum mobile* – повторення певного ритму чи фігури. Особливістю п'єс можна назвати їх віртуозність та імпровізаційність, які відповідали творам більш ранньої музичної стилістики. Крім каприсів у формі танців, у збірці наявні п'єси імітаційно-поліфонічного характеру, типу токати (каприс № 9) та фантазії (каприс № 7).

В нотному тексті не має вказівок щодо темпу чи динаміки, не виписано орнаментику. Це також відповідає композиторській практиці XVII – XVIII століття, коли автор враховує обізнаність виконавця у загальних музичних правилах. Тим більш, Джозеф Далл'Абако був чудовим віолончелістом. Однак, ми працюємо з копією XIX століття, не маючи авторського рукописного варіанту твору. Тому не можна стверджувати, що дана версія є коректною по відношенню до першоджерела. Чуттєва музика каприсів провокує під час виконання «романтизувати» ці п'єси. Втім, інтерпретувати твір Далл'Абако з урахуванням виконавської практики XVIII століття вважається більш прийнятним.

Унікальним шедевром сольного віолончельного репертуару постає цикл «Шість сюїт для віолончелі без супроводу» Йогана Себастьяна Баха. Хоча цьому твору присвячено багато наукових статей та досліджень музикознавців

всього світу, його не можна не згадати в контексті тематики даного дослідження. «Такого дива, як Бах, немає в жодному іншому мистецтві», – казав П. Казальс на Бахівському фестивалі, якій відбувся у 1950 році в Прадо [149, 109].

Можна сміливо стверджувати, що аналогів сюїт Й. С. Баха у світовому віолончельному репертуарі не існує. Вочевидь, відкриття твору в ХХ столітті стало поштовхом для багатьох композиторів, які звернулись до створення сольних віолончельних циклів. З найвідоміших можна пригадати три сюїти для віолончелі Б. Бріттена (оп. 72, оп. 80, оп. 87) та три сюїти М. Регера (оп. 131с). У ХХІ столітті – це К. Пендерецький, який у 2013 році написав сольну сюїту для віолончелі, та наш співвітчизник З. Алмаші, композитор та віолончеліст, якій у 2018 році також представив сольний віолончельний твір «Сюїта № 1» у трьох частинах<sup>2</sup>. За стилістикою, технічно-виконавським рівнем та інструментальними можливостями, безумовно, названі твори повністю відповідають своєму часу створення – ХХ – ХХІ століття, однак все таки не можуть порівнюватися з сюїтами Й. С. Баха.

Втім, бахівський цикл Сюїт для віолончелі соло не був популярним за життя композитора, а його оригінальний рукопис взагалі не зберігся. До наших часів дійшла лише рукописна копія дружини композитора Анни Магдалени [212], що вважається найбільш наближеною до оригіналу версією та яку використовують для численних редакторських варіантів.

Щодо історії «нового відкриття» та повернення бахівського шедедру на велику сцену, початком події вважається 1885 рік, коли Пабло Казальс, будучи юнаком, виявив копію невідомого твору для віолончелі в одній з музичних крамниць Барселони [149, 27]. Після того, як між 1936 та 1939 роками музикант зробив запис усіх сюїт, їх почув світ. Так відбулося «друге народження» твору Баха через понад 200 років від часу його створення. Безумовно, велика справа П. Казальса слугувала поштовхом для

<sup>2</sup> Запис Сюїти № 1 З. Алмаші у виконанні автора представлено на платформі Youtube. [<https://youtu.be/y4JvNMMLTX8?feature=shared>] (Дата звернення 10.11.2024)].

віолончелістів у всьому світі долучитися до виконання сюїт та перевести даний твір в категорію «*must have performance*» («обов'язкові до виконання»).

Із наукових досліджень, присвячених Баху та його творчості, відомо, що цикл «6 сюїт для віолончелі соло» написаний між 1717 – 1723 роками в Кетені, коли Бах працював капелмейстером при дворі принца Леопольда. Даний творчий період композитора вважається дуже плідним, особливо в жанрах інструментальної музики, і визначається появою багатьох камерних та сольних творів для різних інструментальних складів. Пояснення такої плідності дослідники знаходять у поєднання кількох чинників.

Насамперед важливу роль в цьому відіграло те, що принц Леопольд надав композитору повну свободу творчості, гідні умови праці та наявність 16-ти висококваліфікованих музикантів, які першокласно відтворювали написані Бахом опуси. Тож першорядне значення в появі циклу належало двом виконавцям-віолончелістам камерного оркестру, яким керував Й. С. Бах, – Крістіану Фердинанду Абелю (також грав на гамбі) та Крістіану Бернхарду Лінігке. Вони допомагали композитору в роботі над сюїтами, хоча ніде не вказано, що цикл був написаний для певного конкретного виконавця або композитор комусь з них хотів його присвятити.

В результаті поєднання елементів композиції клавішних та струнних інструментів Баху вдалося створити поліфонічний і, водночас, мелодійний музичний цикл для віолончелі, тим самим передбачивши її потужний сольний потенціал. Порівнюючи віолончельні твори інших композиторів – сучасників Й. С. Баха, П. Казальс констатує, що композиційний рівень задуму циклу, в якому кожна нота має свій високий сенс, та його практичне інструментальне втілення у Баха є виключними [149]. Його твір набагато випередив свій час і художньо, і технічно.

Структура сюїт Й. С. Баха складена за формою французької сюїти XVIII століття, коли танцювальна музика була дуже популярною. «Це була одна з головних можливостей для соціальної взаємодії в суспільстві та однією з основних форм фізичних вправ» [198, 100]. Іноді автори самі вказували чи

має даний твір використовуватись для супроводу танців, чи він призначений для суто інструментального виконання в концертах. Твір Й. С. Баха для віолончелі відноситься до концертної камерної музики, така думка підтверджена багатьма дослідницькими працями та науковими статтями, тому в даному дослідженні авторка просто констатує цей факт.

Танцювальні частини у всіх сюїтах Й. С. Баха чергуються в однаковому порядку: прелюдія, алеманда, куранта, сарабанда, вставний номер (інтермецо), жига. Інтермецо в сюїтах представлені різними танцями: в першій та другій сюїтах – це менуети, в третій та четвертій – буре, в п'ятій та шостій – гавоти. Всі перелічені танці, мають свої темпові та характеристичні ознаки, а також структуру. Окремої уваги з них, на наш погляд, заслуговує жига.

Жига – це швидкий парний (або сольний чоловічий) народний танець кельтського походження, якій виконується в розмірі 12/8. В XVII – XVIII століттях цей танець потрапляє у західноєвропейську професійну музику та аристократичні кола різних країн, що позначається на утворенні двох її різновидів. Так, у французькій клавирній сюїті зустрічаються жиги в розмірі 3/8, 6/8, 3/4, з пунктирним ритмом та поліфонізованою фактурою. В італійській скрипковій музиці середини XVII століття перевага надається жигам у тріольному русі, гомофонній фактурі, дуже швидких темпах (*presto, vivace*) та в розмірах 6/8, 9/8, 12/8.

У бахівських сюїтах № 1 та № 4 жиги відповідають італійській стилістиці: вони написані в розмірі 6/8 та 12/8, мають гомофонний склад, дуже енергійні й виконуються в надшвидкому темпі.

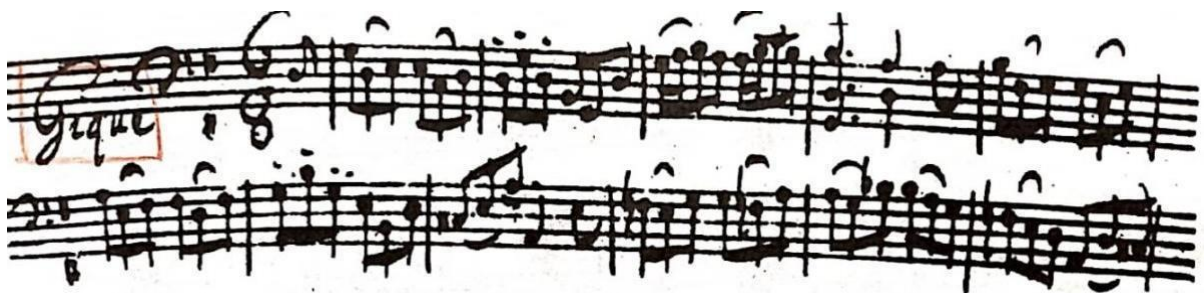


Рис 15. Й.С. Бах. Жига із Сюїти № 1 для віолончелі соло, Соль мажор



Рис 16. Й.С. Бах, Жига із Сюїти № 4 для віолончелі соло, Мі бемоль мажор

Жиги в сюїтах № 2 та № 3 написані в розмірі 3/8. Цей рух не настільки стрімкий та швидкий, як у розмірі 6/8, тому за загальним характером вони нагадують менует.



Рис 17. Й.С. Бах, жига із Сюїти № 2 для віолончелі соло, ре мінор



Рис 18. Й.С. Бах, жига із Сюїти № 3 для віолончелі соло, До мажор

В п'ятій сюїті Й. С. Бах використовує в танці пунктирний ритм, що відповідає французькій стилістиці. Вона написана в розмірі  $\frac{3}{8}$  та має активний та рішучий характер. Найскладнішою є жига із шостої сюїти, яка є найбільш «сольною» за технічно-віртуозними прийомами гри. Написана вона в теноровому ключі, в розмірі 6/8. Вимагає швидкого руху, якій ускладнюється

віртуозною ритмічною та інтервально-акордовою фактурою, а також грою «на ставці» у верхніх позиціях.

Треба зазначити, що перші чотири сюїти за технічно-виконавськими характеристиками приблизно однакові та виглядають більш «зручними» для виконання. П'ята та шоста відрізняються як виконавською складністю вищого рівня, так і більшим об'ємом музичного матеріалу. Також у п'ятій сюїті Й. С. Бах використовує *скордатуру* – тимчасову зміну інструментального строю. Композитор вказує на переналаштування верхньої струни «ля» тоном нижче, на «соль». Позначку про це бачимо на початку нотного стану перед першим номером сюїти № 5.



Рис 19. Й.С. Бах, початок Сюїти № 5 для віолончелі соло, до мінор

Особливістю сюїти № 6 є те, що вона була написана для п'ятиструнного інструменту. Питання «який саме це інструмент?» постійно викликає дискусії серед музикознавців. В процесі його обговорення було названо альт-помпоза (*viola pomposa*) – інструмент, винахідником якого був сам Й. С. Бах і на якому п'ята струна налаштовується квінтою вище від струни «ля». Виконується ці сюїта ще на віолончелі пікколо чи віолончелі да спала. Об'єднує всі ці інструменти манера гри да брачо та високий звуковий діапазон. На початку шостої сюїти композитор також вказує, за допомогою записаного п'ятизвучного акорду, на стрій інструменту, для якого сюїта написана.



Рис 20. Й.С. Бах, початок Сюїти № 6 для віолончелі соло, Ре мажор

Віолончелістам при виконанні шостої сюїти, матеріал якої викладений переважно у верхньому діапазоні, на класичній віолончелі необхідно добре володіти технікою гри «на ставці» (з використанням великого пальця лівої руки). Даний аплікатурний прийом використовується для гри у верхніх позиціях, від V до VIII. Зазначимо також, що затвердження у XIX столітті шпилью для більш зручної посадки та впевненої опори під час гри, значно спростило віолончелістам можливості гри у верхніх позиціях.

Пояснити такий рівень технічної складності шостої сюїти, створеної на початку XVIII століття, можна тільки прагненням Й. С. Баха розширити віртуозно-технічні можливості музичного інструменту. І наявність п'ятої струни надавала таку можливість. Головний висновок, якій можна зробити щодо створення віолончельних сюїт Й. С. Бахом вже на початку XVIII століття, що він розглядав віолончель як повноцінний сольний інструмент, передбачивши на 200 років вперед весь закладений в ній потенціал.

Отже, кожна із представлених в даному розділі сольних збірок для віолончелі являє собою зразок творів, що відповідають віолончельній специфіці та ілюструють ті виразні засоби та технічні можливості, які ставали показниками невпинної еволюції віолончельної специфіки протягом XVII – XVIII століть. Як стверджує Н. Гарнонкур: «Сама музика та старовинні трактати дають нам уявлення про технічні можливості музикантів цієї епохи та як вони їх використовували» [164, 434]. Твори для віолончелі соло Д. Габріелі, Ф. Супріані, Й. С. Баха та Д. Далл'Абако повною мірою підтверджують це на практиці.

### 3.3 Функції соло та облігато в тріо-сонаті та сонаті з басом у віолончельному виконавстві кінця XVII – XVIII століть

Поява жанру тріо-сонати (далі – соната) пов'язана з виникненням скрипкової родини інструментів, до якої належить і віолончель. Дійсно, скрипка в XVII столітті вже панувала у якості досконалого віртуозного інструменту та надихала виконавців-віртуозів і композиторів до створення нових шедеврів. Така популярність, звичайно, сприяла появі нових жанрів. Віолончель у XVII столітті, з точки зору технічного розвитку, все ще поступалася своїй віртуозній родичці, тому віртуозні технічні засоби та характерні ефекти лише частково та дуже поступово вводились у віолончельний виконавський арсенал. Не дивлячись на таку різницю, віолончель відіграє в процесі формування жанру сонати суттєву роль. Цей факт підтверджує наявність віолончельних сонат, які були написані композиторами в періоди зрілого та пізнього бароко.

Тож, соната стала одним з провідних західноєвропейських жанрів XVII – XVIII століть, в якому розкрилися віртуозні можливості та виразні засоби скрипки, а, також, набули подальшого розвитку всі віолончельні функції.

Сонатний жанр був новинкою на початку XVII століття і етапи його розвитку збігаються з періодизацією мистецтва Бароко: рання соната, соната зрілого бароко та пізньобарокова соната. Як правило, сонати писали для двох-трьох голосів: партії верхнього, мелодійного голосу призначались для виконання скрипкою, альтом, флейтою, гобоєм; партія басо континуо – для інструментів з акордовою фактурою (клавесин, орган, теорба, барокова арфа) в парі з інструментом басового регістру (віолончель, фагот, контрабас).

Форма сонати була інструментальною версією тричастинної вокальної канцони, дуже популярної в Італії з кінця XVI століття. Сам термін «соната» (від лат. «sonare» – «звучати») вперше був використаний у 1561 році для назви танцювальної сюїти для лютні. Сонатами також називали різні інструментальні твори, які звучали під час церковної служби чи світського

музикування. Перші публікації такі творів з'явилися у 1607 році у Венеції та в 1610 році в Мілані. Звичайно це були інструментальні сонати італійських композиторів.

Започаткував новий інструментальний жанр Тарквініо Мерула (1590–1665) – італійський композитор, органіст і скрипаль, який в 1637 році вперше використав термін *da Chiesa e camera* у назві інструментальної збірки «Канцони або сонати для церкви та кімнати» («*Canzons, overo sonate concertate per Chiesa e camera*», 1637). Від того часу даний термін дуже міцно утвердився в музикознавстві як визначення двох різновидів сонат: *da chiesa* – церковна / не танцювальна та *da camera* – світська, камерна / танцювальна.

Церковна тріо-соната стала найпоширенішим типом сонати XVII – XVIII століть і призначалась тільки для виконання в церкві. Соната світська, або камерна – це тип сонати для світського, домашнього музикування, яка відрізняється наявністю у творі частин танцювального характеру. Таким чином, на ранньому етапі розвитку жанру одразу відбулось розгалуження двох типів сонат, яке існувало до XVIII століття. Далі вони почали змішуватись, а подальша еволюція призвела до виникнення жанру класичної сонати.

Відкриття нового шляху в розвитку ансамблевої інструментальної музики надало композиторам необмежений простір для їхньої творчості. В даному аспекті творчість Арканджело Кореллі відіграє ключову роль. Він вважається найавторитетнішим композитором-інструменталістом, твори якого стали підсумком столітнього розвитку скрипкової музики і привели, згодом до виникнення жанру концерту та симфонії.

В контексті тематики даного дослідження цікаво розглянути четверту сонату (*re minor*) із циклу А. Кореллі «Дванадцять тріо-сонат для двох скрипок та віолончелі з органом басо континуо» оп. 1 [215]. Сонати були написані в 1681 році у Римі та присвячений королеві Швеції Христині, яка на той час проживала у цьому місті.

Твір належить до церковного типу сонати. Зі слів Стефана Бонти (1927–2017), якій досліджував походження сучасної віолончелі, стає зрозумілим, що

навіть у рамках визначеного сонатного типажу все одно виникали питання щодо її виконання. За думкою дослідника: «В багатьох збірках, опублікованих в Італії від 1650 р. можна знайти позначення *Sonata da chiesa*. Але будь-яка інформація про конкретні особливості такої сонати відсутня. Відомо, що вони використовувались у церковних службах як не літургійні твори (вокальні чи інструментальні). Чи була це прелюдія до літургійних співів? Чи постлюдія? Чи сонату виконували замість якогось тексту?» [137].

Можна припустити, що за часи А. Кореллі музиканти знали, як та коли треба було виконувати твір, згідно існуючої тоді традиції. Втім, в наш час не має певних спеціальних обмежень стосовно виконання старовинних сонат обох типів. Однак треба пам'ятати, що відмінність тріо-сонати *de chiesa* від інших полягає у більш строгому, поліфонічному викладенні тематичного матеріалу, наявності темпових позначень на початку кожної частини та обов'язковому супроводі органу партії басо контінуо.

Соната ре мінор А. Кореллі складається з чотирьох невеликих частин. Протягом всього твору зберігається одна тональність, яка згідно своєї характеристики відповідає настрою шляхетної величі, серйозності, а також радості. Однією з її особливостей є риторична фігура «*mimesis*» («мімезіс»), що передбачає імітаційний тип викладення тематичного матеріалу. В сонаті дуже чітко представлено функціональний розподіл трьох голосів з лінією басо контінуо як гармонійної основи твору.

Перша частина – *Vivace* – в розмірі *C (ala breve)*, складається з дев'ятнадцяти тактів. Це одразу демонструє «неквадратність» побудови. Друга її половина являє собою розвиток мелодійних мотивів та їхній рух до кадансу. Зрозуміти структуру та побудову мелодійної лінії допомагає гармонія, за допомогою якої відтворюється загальний музичний рух в частині.

З перших тактів у скрипковій партії починається віртуозний риторичний канон з поступовим підключенням інших інструментів. Для передачі відповідного настрою А. Кореллі використовує риторичну фігуру *anaphora*, що є повторенням вступної фрази або мотиву в низці послідовних пасажів. У

багатьох випадках повторення приводить до посилення настрою чи почуття. Виконуючи тему, виконавець може відобразити афект за допомогою агогічної інтерпретації цієї фігури, пришвидшуючи чи затримуючи її, відповідно, крещендууючи при русі вгору та затихаючи при русі вниз [114, 242].



Рис 21. А. Кореллі. Тріо-соната 4, ч.1

Партія віолончелі виконує в сонаті А. Кореллі подвійну функцію: а) супровід та гармонійну основу в групі басо континуо (разом з партією органу); б) облігато – мелодійну лінію, з таким самим рухом шістнадцятими в підтримку діалогу скрипок. Усі початки фраз I частини є чіткими, спрямованими до кадансу, який «збирає» всі голоси в четвертому та у п'ятому тактах. Далі йде повтор на репризу. Наступний мелодійний рух складається по секвенціях, спочатку – низхідних (риторична формула *catabasis*) потім – висхідних (риторична формула *anabasis*), які приводять до кадансу в десятому такті. Заклучний секвенційний рух (11-18 т.т.), рухається до двох останніх кадансових акордів, які закінчують I частину і плавно переводять до другої.

Друга частина, *Adagio*, 4/4 (C) налічує дванадцять тактів. Вона починається спокійним низхідним рухом восьмими з верхніх голосів. Дана риторична фігура *catabasis* (низхідний хід) вживалася для символіки печалі,

вмирання; відтворення пригнічених або негативних образів, таких, як сходження, низхідний рух, спуск (у пекло) [114. 241].

Ця частина за своїм настроєм має сумний, печальний характер. Цікавим є ефект проведення в *Adagio* тематичного матеріалу I частини у збільшенні, за рахунок зміни матеріалу шістнадцятими на схожий рух восьмими. І, хоча загальний темп залишається незмінним відносно першого *Allegro*, в музиці відчутно, що II частина – повільна.



Рис 22. А. Кореллі. Тріо - соната 4, ч. 2

Наступне *Allegro* – це fuga (біг), в розмірі *C* з рухом по половинних долях в такті.



Рис 23. А. Кореллі. Тріо-соната 4, ч. 3

Гармонічна основа тематичного руху доручена партії органу, іноді з підтримкою віолончелі. Нова риторична фігура, яка зустрічається в цій частині це *circulatio* – коло, окружність, орбіта, кільце, ланка, (секвенція з 3–4 або більше звуків). Поряд з використанням її в якості прикраси, ця фігура служить для передачі хвилеподібного музичного руху [114, 242].

Четверта частина *Presto*, в розмірі *C*, з одиницею рахунку в такті – ціла нота. Написана в поліфонічній формі канону.



Рис 24. А. Кореллі. Тріо-соната 4, ч. 4

Сім тактів першого розділу з репризою продовжує подальший секвенційний мотивний рух у другій половині частини. Протягом частини знов зустрічаємо всі вищезгадані риторичні фігури.

В музиці барокового часу не часто зустрічається закінчення сонати не на основному тоні, а на домінанті. І соната ре мінор А. Кореллі є саме таким прикладом. Також композитор використовує в передостанніх тактах ще одну риторичну фігуру *palillogia* – точне повторення тієї самої мелодійної фрази або мотиву без якихось змін. Метою повтору є привернення уваги до нього, щоб підсилити емоційне відчуття, закладене в цій музиці (пристрасть, заціпеніння, напруга тощо).

У ранньобароковій сонаті А. Кореллі добре спостерігається важливий принцип барокової музики – це принцип пропорційного співвідношення

темтів між частинами, що визначається за допомогою *тактусу*, виставленому на початку твору. Швидкі та повільні частини у взаємодії між собою мають зберігати загальний рух, пропорцію, визначену «незмінною одиницею часу» – тактусом. На це вказує у своєму дослідженні Н. Фоменко: «Тактус – це незмінна одиниця часу, пульсація, що виражається фізичним рухом, як правило, рухом руки <...> Правильне розуміння тактусу як крупної пульсації, фізичне відчуття сильного і слабкого часу надає виконавцю можливість коректно організувати музичний матеріал, що і є запорукою живого дихання барокової музики». Далі дослідниця зазначає: «Вкрай важливо не втрачати крупної пульсації та не намагатися грати дрібні ноти точно вчасно. У цьому просто немає сенсу, бо втрачається виразність та природність» [114, 88].

Стосовно ролі віолончелі в цьому опусі треба зазначити, що протягом всього твору її партія залишається в рамках функціонального міксу між басо контінуо та облігато середнього мелодійного голосу.

Актуальним жанром в аспекті тематики цієї дисертації є соната для віолончелі та басо контінуо. Цей різновид творів набуває поширення в музичному мистецтві кінця XVII – першої половини XVIII століття, коли композитори створюють велику кількість віолончельних сонат, чим значно розширюють віолончельний репертуар.

Серед них треба відзначити: два опуси по 6 сонат Б. Марчелло (1686–1739); 10 сонат RV 38-47 А. Вівальді (1678–1741), з яких 3 зберігаються в рукописах, 1 – загублена, 6 – опубліковані; 6 сонат Ф. Джемініані (1687–1762), написаних у поєднанні італійської стилістики А. Корелі та французької виконавської традиції гри на віола да гамба; 5 сонат Ж. Буаморт'є (1689–1755), 4 збірки по 6 сонат Ж.-Б. Барр'єрі (1707–1747) та ін.

Даний різновид інструментальної сонати цікавий тим, що надає можливість експерименту щодо питання супроводу сольної партії. Адже група басо контінуо включає в себе декілька різних інструментів. Тому віолончельна соната з басо контінуо може виконуватися сольним інструментом разом із

клавесином, органом, теорбою, контрабасом, віолончеллю, гітарою або в поєднанні цих інструментів, що надає твору нового забарвлення.

В жанрі сонати для віолончелі та басо контінуо знаходить застосування і тембральна драматургія Г. Ф. Генделя, про яку йшлося під час аналізу його кантати (підрозділ 3.1). Безсумнівно, коли партію гармонічного супроводу виконує теорба або контрабас чи орган, буде відчутно зміну загального характеру музики. Вона позначиться і на темпі, і на динаміці, й відповідно на всьому характері твору чи окремих його частин. Тим не менше виконання буде мати своєрідну привабливість та внесе новий тембрально-звуковий колорит.

В якості прикладу сонати для віолончелі та басо контінуо обрано камерну сонату Соль мажор оп. 50 [213] французького композитора Жозефа Бодена де Буаморт'є (1689–1755). Найбільша кількість інструментальних творів була написана композитором для поперечної флейти, але в його доробку налічується значна кількість камерних творів і для інших інструментів. Зокрема для віолончелі чи також інших інструментів басового регістру (фагот, альт) композитор створив у різні роки п'ять опусів по 6 сонат (14, 26, 40, 50, 66). Така практика написання творів для різних інструментів одного звукового діапазону в XVII – XVIII століттях не була рідкістю.

Друга соната Соль мажор оп. 50 складається з чотирьох частин: Ларго, АLEGRO (алеманда), Ларго, Жига (стакато). За образною характеристикою Соль мажор – це впевнена, солодко радісна, ніжна та весела тональність. Тому загальний настрій твору можна зазначити як світлий, прозорий. Повільні перша та третя частини мають пасторальний характер, відображаючи картини природи та її умиротворений стан. Дві інші, друга та четверта частини, – танцювального плану, що ілюструють жанрово-побутовий характер музики.

Перша частина, Ларго, це – двочастинна сициліана – А-В, написана в розмірі 12/8, з повтором (репризою) кожного розділу. Партія верхнього голосу містить мелодію та прикраси (вказані або ні), а також підтримуючи гармонічні інтервали. Така фактура ставить перед віолончелістом-солістом наступні завдання: вагове ведення смичка на одній швидкості у подвійних нотах, які

«вплетені» в мелодійну лінію; плавне з'єднання струн під час гри, зберігання затактованої структури мелодії та ієрархії долей в музичному реченні, які в даному випадку підкреслені елегантною прикрасою *arriue* (від фр. «підтримати»). Вона має свій знак позначення «+» і виконується як довга дисонансна аподжіатура.



Рис 25. Ж. Буамортсьє, Соната 2, оп. 50, ч. 1

Партія супроводу (басо контінуо) має свій «класичний» вигляд – виписаний бас з цифровкою. Віолончеліст-аккомпаніатор (як в цьому випадку) виконує виписану басову партію, і тут виконавцю дуже допомагає вміння орієнтуватися в цифровці, візуально орієнтуватися в гармонії, вчасно підкреслити дисонанси, розв’язання, затримання, побудувати каданси й, тим самим, вірно побудувати лінію гармонічного супроводу.

Друга частина написана в характері алеманди, з її плавним чотиридольним рухом. За формою вона також складається з двох розділів, кожен з яких повторюється. Головне завдання під час виконання цієї частини полягає у відтворенні характерного танцювального руху, з акцентами на ієрархічно важливих («крокових») долях. Прикраси виконуються більш коротко, що обумовлено танцювальністю та музичною легкістю частини.

Партія басо континуо тут більш насичена, ніж в першій частині. Вона містить імітаційні елементи першого голосу і виглядає як партія другого соліста, а не просто супровід.

6 *Allemanda.*

Рис 26. Ж. Буамортъє, Соната 2, оп. 50, ч. 2

Виконавцю другої партії важливо вчасно показувати гармонічні зміни, щоб загальна структура частини не «загубилась» чи не «розсипалась» у дрібніших тривалостях. Кадансові зони, як важливий елемент структурного поєднання всіх голосів, виписані дуже зрозуміло і сприяють цілності загального музичного руху наприкінці кожного розділу частини.

Третя частина, Ларго – пасторальна, споглядальна картина природи з імітаційним ефектом звучання волинки. Даний ефект відбувається завдяки постійній звуковій присутності основного тону, ноти «соль» та інтервалам ч. 5 та ч. 8. Написана в дводольному розмірі (*alla breve*). Прикраси в Ларго також присутні, але не на основних долях, а на другорядних. Таке розташування вказує на їх більш полегшене виконання, ніж коли прикраса виписана на головній долі такту. Ця частина є прикладом, як афект відображається через баланс сили інструментального звучання та кількість використовуваних прикрас під час гри. Лінія супроводу тримає гармонічний каркас протягом частини, іноді підтримуючи сольну партію в якості другого мелодійного голосу (т. т. 6, 7, 13, 14).



Рис 27. Ж.Буамортъе, Соната 2, оп.50, ч. 3

Четверта частина сонати – це двочастинна Жига стакато. Характер, як бачимо, закладений вже в назві, що підкреслюється розміром 6/8, швидкістю, стрімкістю, віртуозністю музики. Технічні виклики потребують від соліста «міцних» рухливих пальців лівої руки для артикуляційно-чіткого відтворення мелодії та вправної смичкової техніки – для швидкої зміни струн та щільного «вагового» зчеплення смичка зі струною (на одному «місці»). Грати «повним смичком» музичний матеріал жиги в швидкому темпі неможливо.



Рис 28. Ж.Буамортъе, Соната, оп. 50, ч. 4

Тема жиги будується «із-за такту» і ця структура зберігається протягом всієї частини. Прикраси в музиці цієї частини зустрічаються рідко, лише наприкінці мотивів у першому розділі (т. т. 4, 8, 12) та в другій половині (т. т. 26 і 28), коли будується висхідна секвенція. Завданням партії басо контінуо в четвертій частині є утримання загального темпу, підкреслюючи початок кожного нового мотиву, що складається з чотиритакту, й при тому не допустити дроблення мелодійної лінії по окремих долях.

У партитурі сонати Ж.-Б. Буамортє динамічних позначок не виставлено. Лише наприкінці жиги в тактах 43-44 при повторенні однакового матеріалу композитор відмітив *piano – forte*, як ефект «луни». Тому динаміка твору повністю віддана на розсуд і смак виконавця, зважаючи на особливості його музичної інтерпретації.

За технічним рівнем даний твір Ж.-Б. Буамортє не є складним: соната має прозору фактуру, чіткий розподіл мелодичного та акомпануючого голосів, написана в зручній для віолончелі тональності Соль мажор, яка не викликає позиційних та інтонаційних труднощів у виконавців. Всі основні складові, на які було акцентовано увагу при розборі – афект, темпи, ієрархія долей (тактів, періоду тощо), загальний гармонічний рух, – є головними компонентами композиції музичного твору в XVII – XVIII століттях.

У віолончельному виконавстві зазначеного періоду твори сонатного жанру мали дуже важливе значення. Завдяки їм відбувалась популяризація віолончелі у якості сольоючого інструменту, що вплинуло на її застосування в подальшому як сольоного інструменту у жанрі віолончельного концерту. Партія супроводу сольоної віолончелі другою віолончеллю-контінуо, теж мала свої переваги. По-перше, у виконавців відбувається «глибоке занурення» не лише в сольну партію, а й у гармонічний супровід, з усвідомленням його правил та законів, як основи будови музичного твору в XVII – XVIII століттях. По друге, це сприяє створенню повноцінного віолончельного дуету – інструментального складу, що вплинув на розширення концертно-ансамблевого репертуару для віолончелі. По-третє, створюється унікальний

ансамбль, якій демонструє тембрально-звуковий діапазон інструменту та його технічно-віртуозні можливості. На цих підставах соната для віолончелі у супроводі басо континуо є унікальним жанром, якій може бути гідно представлений як в концертно-виконавській практиці, так і в навчально-педагогічному процесі.

### **3.4 Концерт для віолончелі з оркестром в музичному просторі XVIII століття**

Поява жанру віолончельного концерту в західноєвропейському музичному мистецтві XVIII століття засвідчує розвиток технічних та звукових можливостей інструменту, коли за ним остаточно закріплюється функція соло. Віолончель застосовується у професійному музичному мистецтві на рівні з іншими інструментами, виникають «школи гри» на неї, з'являються блискучі віолончелісти – виконавці та викладачі. Їх концертно-педагогічна діяльність сприяє популяризації інструменту та поширенню методів навчання гри на ньому в різних європейських країнах. Поява віолончельного концерту в цей час закарбувала важливий рубіж затвердження інструменту як сольного. Все це сприяло подальшому потужному розвитку європейського віолончельного виконавства аж до кінця XIX століття, коли віолончель зайняла свою окрему нішу в музичному просторі, як раніше скрипка та фортепіано.

Термін «концерт», як і багато інших музичних понять, утверджується в музичному мистецтві доби Відродження. В Британській енциклопедії щодо його визначення зазначається: «Поняття “концерт” (“*concerto*”) створювало певні труднощі для музичних істориків, які займались його походженням, адже після першого відомого його застосування в музиці на початку 1500-х років протягом століття воно отримало двоє значень, які здавалося б, були взаємовиключними» [157]. Дійсно, в перекладі з італійської мови «концерт» означає «згода», Але з латини термін перекладається як «змагатися» або «конкурувати». І далі: «Ймовірно, від того ж латинського слова походять такі

споріднені терміни, як італійські *concerto*, *concertato* та *concertante*, іспанське *concierto*, французькі *concert* та *concertant*, англійське *consort*. Протягом чотири вікової історії концерту, в будь-якій з його різних форм – ранній концерт, вокально-інструментальний, кончерто гроссо, класичний, романтичний тощо, – співіснують дві протилежні ідеї: злагоди та змагання, коли соліст та ансамбль чи оркестр під час виконання твору пов'язані один з одним чергуванням та змаганням» [157]

Як жанрове визначення музичного твору, вперше термін був застосований венеціанськими композиторами та органістами дядьком та племінником Андреа (1533–1585) та Джованні Габріелі (1555–1612). Це була їх спільна збірка «Концерти Андреа та Джованні Габріелі, органістів церкви “Св. Венеції”, яка містить мотети, мадригали та інше, для 6-16 голосів чи гучних музичних інструментів, записані з усією старанністю» (1587) («*Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrielli, organisti della sereniss. Sig. di Venetia, continenti musician do chiesa madrigali, altro, per vociferous strummenti musicale, a 6-16, nuovamente con ogni diligentia dati in luce*»).

Цілком зрозуміло, що в добу Відродження концерту для віолончелі не існувало через відсутність самого інструменту. Це був час панування віоли да гамби, яка майже триста років відігравала провідну роль в сольному та ансамблевому музичному виконавстві.

В добу Бароко виникає різновид концерту *кончерто гроссо* (приблизно з 1675 – по 1750 роки). Безумовно, цьому сприяли зміни естетико-філософських поглядів суспільства та запитів слухацької аудиторії на нові форми музикування, в тому числі, поза церковним ужитком. Музика в цей час все більше поширюється при королівських дворах, в аристократичних салонах та дворянських маєтках. І нова звукова естетика барокової доби потребувала більш гучних інструментів та нового акустичного простору. З того часу, термін «концерт» набуває двох значень: як події та як музичного жанру, що не змінилися й дотепер.

Шлях інструментального вдосконалення віолончелі був доволі повільний, але, починаючи з XVII століття і далі вона стала цілком відповідати новим запитам часу, оскільки мала дуже важливі переваги над гамбою. По-перше, гриф не мав ладів, і це значно спрощувало виконавську техніку лівої руки: переходи, швидкість руху пальців по грифу, відчуття позиційної гри через аплікатуру – все це не обмежувалось на віолончелі ладами. Такі можливості допомагали розвитку віртуозних виконавських навичок та їхньому застосуванню, наприклад, у каденціях. По-друге, гравець на віолончелі міг видобути гучніший звук, ніж на гамбі, а нова, менш плоска та опукла модель підставки сприяла тому, що під час гри не зачіплялися сусідні струни. Всі ці складові надавали віолончелі перспективи провідного інструменту і в середині XVIII століття вона повністю замінила гамбу.

Цей період описує в своєму дослідженні німецький скрипаль та музикознавець Вільгельм Йозеф фон Василевські: «До кінця XVII століття віолончель все ще займає дуже підлегле та скромне становище та за дуже невеликим винятком, вона використовується лише як басовий інструмент в оркестрі. Однак на початку XVIII століття вже відбуваються великі зміни» [207, 194]. Той же автор пише: «Маттезон пише у своєму “Нововідкритому оркестрі” (1713): “віолончель, бас віола та віола да спала – це маленькі басові скрипки (віоли), подібні до більших, з п’ятьма або шістьма струнами, на яких можна грати всілякі швидкі речі, варіації та рухи набагато легше, ніж на великих інструментах (тут мається на увазі контрабас)”» [207,194].

В. Й. Василевські зауважує, що «для виконавців-гамбістів, які вирішили опанувати “новий” інструмент потрібен був час для звикання до нерозділеного ладами грифу віолончелі та опанування нової техніки для лівої руки, яка так кардинально відрізнялася від техніки гри на гамбі. Тому спочатку музиканти обмежувалися грою в нижній частині грифу, як це було переважно у випадку зі скрипкою» [207, 194]. Стає цілком зрозумілим, що ранні віолончельні концерти вперше з’являються наприкінці XVII століття і стають свого роду

показниками більш розвиненого технічного та звукового потенціалу і виконавців, і самого інструменту.

Перший період розвитку віолончельного концерту (від раннього класичного і до класичного) окреслюється приблизно 1720–1770 роками. Жанр представлений у творчості багатьох композиторів Італії, Франції, Німеччині, Австрії. За музичною формою деякі з ранніх концертів нагадують старовинну сонату, наприклад, концерти Л. Лео. Але в них чітко прослідковується головний концертний принцип – протиставлення між солістом та оркестровим або ансамблевим супроводом.

В рамках історичного розвитку жанру концерту треба зазначити, що саме в цей період в музиці затверджуються чітка фактура мелодії та супроводу, формується сонатна форма та упорядковується тональний план. Також у цей час до ужитку класичної музики вводяться нові інструменти (дерев'яні духові, валторна), що спонукає до розширення оркестрового складу. Всі перелічені чинники напряму вплинули на жанр інструментального концерту та допомагали його подальшому розвитку.

Порівняно з камерними ансамблевими творами для віолончелі, концерт звичайно вимагав застосування ширшого діапазону музичних виразних засобів, тембрально-звукових та технічних якостей інструменту. Композитори стали залучати верхній регістр віолончелі (включно з позиціями ставки), що виявило новий тембральний окрас інструменту; нової якості набуває динамічна звукова шкала; віртуозного рівня досягає штрихова та артикуляційна техніка; у віолончельних творах звичайними стають швидкі темпи та багатозначні тональності.

На цьому етапі подальшого розвитку набуває тембральна драматургія, що залежало як від розвитку технічних можливостей та ігрового діапазону віолончелі, так і від розширення інструментального складу оркестру (зокрема включення духових). Цей чинник дуже вплинув на загальну композицію музичних творів. При тому важливого значення набувають й акустичні

властивості концертного приміщення, від яких залежить збалансованість звучання соліста з оркестром.

В партії соліста, як відзначалось вище, вирішуються нові технічно-віртуозні завдання, які ускладнювались виконанням подвійних нот, переходів на далекі відстані, швидких пасажів. Активно застосовується гра у верхніх позиціях та «на ставці» (використання великого пальця лівої руки на грифі). Як аплікатурне рішення, «ставка» значно розширює можливості віолончеліста під час гри у верхньому, «альтовому» діапазоні віолончелі, виконанні подвійних нот та епізодів, які вимагають широкої «розтяжки» пальців.

У віолончельному мистецтві розвиток концерту визначався, безпосередньо, італійською інструментально-смичковою культурою кінця XVII століття та жанром концерто гросто, якій започаткував А. Кореллі. В ранніх віолончельних концертах дуже чітко прослідковується основний принцип, що є органічною і визначальною ознакою жанру, – концертування, що засновувався на принципі «змагання» між солістом та оркестром/ансамблем.

Один з найзначніших розробників жанру, представник венеціанської школи А. Вівальді протягом творчого життя створив 27 концертів для віолончелі соло (RV 398-424). Вони написані в ранній період творчості композитора й належать до його ранніх інструментальних концертів. Як правило, ці твори призначалися для учениць А. Вівальді у Венеції. За життя композитора не один віолончельний концерт не був опублікований.

Хоча на початку XVIII століття інструмент знаходився ще в процесі становлення, А. Вівальді дуже чітко усвідомлював його потенціал. Це підтверджує факт, що в його композиторському доробку по кількості написаних сольних концертів, після скрипки та фагота віолончель займає третє місце. Також відзначимо, що саме А. Вівальді «затвердив» стандартну, тричастинну форму для сольного інструментального концерту з чергуванням частин за темповим контрастам: швидко – повільно – швидко. В його творах перша та третя частини концертного циклу будуються за принципом *concerto*

*grosso* – змагання між солістом та оркестром. Друга частина виглядає як окрема повільна п'єса для соліста у супроводі оркестру/ансамблю.

Для демонстрації тембрально-звукових інструментальних можливостей та широкого емоційного діапазону віолончелі А. Вівальді в партії соло здебільшого використовує середній та низький регістри. Разом з цим, тут присутні інноваційні барокові елементи: жваві арпеджіо та гамоподібний рух швидкими тривалостями, різноманітні ритмічні формули, синкопи тощо. Для виконання концертів А. Вівальді соліст потрібен мати гарну технічну підготовку та розуміння структурної побудови твору за правилами «барокового мислення».

Ранні зразки віолончельних концертів зустрічаються у творчості одного з найвидатніших майстрів неаполітанської школи, композитора Леонардо Лео (1694–1744). Згідно біографічних даних він мав величезний доробок з десятків опер та духовних творів. Інструментальна музика композитора відома менше, але налічує концертну симфонію для скрипки і віолончелі та шість концертів для віолончелі зі струнним оркестром і басо континуо. Вони були написані у 1737–1738 роках для герцога Маддалоні Доменіко Маріо Караффі.

В кінці ХХ століття нотні рукописи цих творів були віднайдені в бібліотеці Сан-П'єтро а Майєлла в Неаполі німецьким віолончелістом, музикознавцем, професором камерної музики і віолончелі Центра Леопольда Моцарта Аугсбурзького університету Юліусом Бергером. «Знов відкриті» для світової музичної спільноти концерти набули популярності, особливо серед віолончелістів, які вивчають барокову виконавську стилістику або дотримуються історично інформованого підходу у виконавстві.

Концерти Л. Лео відрізняє дуже виразна мелодика, а також наявність технічних, віртуозних пасажів, які потребують від виконавця доволі високого рівня підготовки. За формою, як вказувалось раніше, ці концерти нагадують старовинну сонату, але контраст і протиставлення партій соліста та оркестру чітко прослідковуються.

З інших італійських композиторів, хто не оминув своєю увагою віолончельний концерт, треба назвати Джузеппе Тартіні (1692–1770), найвідомішим в його доробку є концерт Ре мажор (GT 1.D34), та Антоніо Вандіні (1690–1778), який створив концерт для віолончелі-пікколо Ре мажор.

Значний внесок у розширення віолончельного сольного репертуару XVIII століття зробив ще один італієць, віолончеліст і композитор Луїджі Боккеріні (1743–1805). Йому належать 12 концертів для віолончелі з оркестром, які були створені в ранньо класичний період і які від інших вирізняються високою технічно-виконавською складністю і художнім рівнем.

Музичний стиль Л. Боккеріні залишався незмінним протягом всієї його композиторської кар'єри і є пізнаваним з перших тактів будь-якого твору. З цього приводу сучасний голландський віолончеліст Аннер Білсма висловлює таку думку: «Він без вагань повторює один і той самий елемент кілька разів, просто заради краси звуків. Насправді, Боккеріні створює кольори – я іноді хотів би його назвати першим імпресіоністом» [139]. У віолончельному виконавстві другої половини XVIII століття концерти Л. Боккеріні стали показником технічного розвитку самого інструменту, його широкого звукового діапазону, виконавської віртуозної техніки, яка також досягла свого високого рівня і потребувала від соліста елегантної «легкості» та музичного шарму, так характерного для часів «галантної» доби і всієї творчості композитора також.

З середині XVIII століття віолончельні концерти поширюються й у творчості композиторів Німеччині – Карла Філіпа Емануїла Баха (1714–1788) та Вільгельма Адольфа Гассе (1699 – 1783). Загалом відомі три віолончельні концерти К. Ф. Е. Баха, які він створив між 1750–1753 роками в Берлінський період життя. Згідно прийнятої періодизації музичних стилів, які існували в мистецтві Західної Європи протягом XVII – XVIII століть, це роки зміни барокової доби і, відповідно, стилістики на ранньокласичну, що також називали «галантною» добою.

В Німеччині нова стилістика отримала назву «*Empfindsamkeit*» (емфінзамкайц), що в перекладі означає «чуттєвість» або «чуттєвий стиль». К. Ф. Е. Бах вважається одним з його засновників, і віолончельні концерти композитора повністю відповідають цій стилістиці. Характерною ознакою музичних творів «чутливого» стилю стає дуже виразна, сентиментально-мелодійна тематична основа, яка може виразити особисті емоції й ліричні почуття. Тут вже зменшена вага поліфонічного стилю письма та надається пріоритет чіткому класичному фразуванню та простим гармоніям.

У британській енциклопедії «сентиментальний» німецький стиль слушно порівнюється з його французьким аналогом – «рококо»: «Французькій одержимості галантною легкістю, витонченістю та декоративністю протистоїть німецька рішучість впливати на почуття, що налаштована більш на сльози, ніж на сміх» [157].

Концерти К. Ф. Е. Баха для віолончелі є популярними концертними творами, які виконавці часто включають до своїх програм. Композитор, наслідуючи свого батька, також, створив декілька версій цих творів. Вони можуть виконуватися в транскрипції для клавесину та флейти.

Всі віолончельні концерти К. Ф. Е. Баха тричастинні, інструментальне викладення засноване на принципі змагання між солістом та оркестром. Перша і третя частини написані в жвавих та енергійних темпах, що контрастують з меланхолійно-ніжною або з елементами драматизму музикою других частин. Ці твори яскраво ілюструють, як через нову стилістику відбувається подальший інструментальний розвиток віолончелі. Тематизм концертів заснований на емоційно-чутливому музичному настрої (класицизм), який може раптово мінятися, що здійснюється за рахунок динамічних контрастів (бароко).

Концерт *ля мінор* (Wg. 170/H. 432) дуже віртуозний, який вимагає від соліста-віолончеліста потужної технічної підготовки. Вже перші акорди першої частини – *Allegro assai* – заряджають нестримною «вівальдівською» енергією. Віртуозна тема у віолончелі соло виражена через активний музичний

рух: дрібні тривалості, гамоподібні пасажі з великою кількістю переходів та гри у високих позиціях. Друга частина – *Andante* – написана в мажорі, тут неспішна мелодія рухається в темпі менуету, нагадуючи про бали і свята, на яких його танцювали. За характером музика другої частини протиставлена крайнім частинам і розкриває тембральну красу інструмента. У третій частині віртуозний та стрімкий характер музики повертається, тут дуже виразно проявляється концертний стиль твору та віртуозний потенціал виконавців.

Концерт *Сі бемоль мажор* (Wg. 171/Н. 436) за об'ємом більший, ніж два інші. Для виконавця-соліста відкриваються всі можливості для демонстрації своїх технічно-віртуозних навичок, а також володіння тембрально-звуковим арсеналом віолончелі в кантилені. Характер музики першої частини – *Allegro* – радісний, величний, пишний, що підкреслює характер основної тональності. Змалюванню такого образу сприяє тріольний ритм, в якому виписаний тематичний матеріал, що нагадує .

Друга частина – *Adagio* – зберігає характерну першій частині велич, але в плавному, співочому викладенні через красиву мелодію, з контрастними змінами форте і піано, що в цілому передає легкий сум з елементами трагізму. Фінал – *Allegro assai* – віртуозний, заснований на розвитку секвенційних побудов. Зміни настрою впродовж частини виражаються через постійні зміни віртуозно-ритмічних та штрихових комбінацій. Їх застосування в партії віолончелі потребує дуже високого рівня підготовки соліста-віолончеліста.

Віртуозними пасажами шістнадцятими тривалостями, використанням гри у верхніх позиціях, секвенціями та модуляціями, набором різних штрихових комбінацій насичена і сольна віолончельна партія концерту *Ля мажор* (Wg. 172/Н. 439). Її відтворення вимагає від виконавця володіння віртуозною технікою лівої руки та гарної артикуляційної гри смичком. Друга частина концерту звучить в мінорі, її музика лірична, повільна, навіть з дещо трагічним емоційним флером. Першочерговим завданням для соліста під час виконання даного музичного матеріалу є «володіння кантиленою», тобто

вміння передати всю красу звучання інструменту, його глибокий тембр та відповідну емоцію.

Третя частина – традиційно віртуозна та мажорна, Легка та невимушена гра віртуозних штрихових комбінації в поєднанні з чистотою інтонації та красою загального звучання ілюструє рівень технічних можливості соліста-віолончеліста. В якості загального підсумку відмітимо, що концерти композитора ілюструють глибоку музичну виразність тематичного матеріалу, яка є стилістичною ознакою даних концертів, демонструють високий рівень технічно-віртуозних завдань, які постають перед виконавцем-віолончелістом, на кшталт використання високих позицій на інструменті (гра «на ставці») та демонстрації пальцевої рухливості лівої руки, техніку переходів та інтонаційно-звукову точність; володіння смичковою комбінаційно-штриховою технікою (плавне поєднання струн, легато, стакато, пунктир тощо). К. Ф. Е. Бах використовує повну регістрову палітру віолончелі, тож соліст має можливість продемонструвати тембрально-звукові можливості інструменту в повному обсязі.

Віолончельний концерт Вільгельма Адольфа Гассе – представника пізнього бароко, менш відомий широкому загалу. Композитор і чудовий співак, він більш відомий як автор вокальних творів: опери-seria, ораторії, кантати та серенати, в яких панує італійський стиль. Музика В. А. Гассе виражала не стільки індивідуальну манеру митця, скільки притаманні для того часу ідеали музичної краси. Інструментальна музика композитора представлена великою кількістю сонат і концертів для флейти, є твори для гобою, клавесину та інших інструментів.

Віолончельний концерт *Re мажор* входить до збірки «6 концертів для клавесину або віолончелі» (оп. 4), написаної близько 1725 року. Твір складається з чотирьох частин: I ч. - *Andante moderato*, II ч. – *Fuga*, III ч. – *Largo* та IV ч. – фінальне *Allegro*. Частини: перша з другою та третя з четвертою виконуються *attacca*. З одного боку, за своєю структурою цей концертний твір більше нагадує сонату. А з іншого, наявні в ньому принципи

контрасту та концертування (змагання між солістом та оркестром) визначають приналежність цього твору до концертного жанру.

Концерт В. А. Гассе написаний в зручному для віолончелі тембрально-звуковому діапазоні, з використанням середнього та не дуже високого верхнього регістрів. Стилiстично твір повністю відповідає періоду пізнього бароко: мелодійна лінія оздоблена багатою орнаментикою, використовується поліфонічна фактура, динамічні контрасти тощо. Технічна складність сольної партії демонструє інструментальні можливості та виконавський рівень соліста: багато віртуозних елементів, швидких пасажів, використання верхніх позицій, енергійний темпоритм музики.

Концерт можна віднести до високого ступеню виконавської складності. Наявність великої кількості широких інтервалів потребує від соліста гарного володіння, як технікою позиційних переходів, так і якісною інтонацією; пасажі з дрібними тривалостями та великою кількістю орнаментики дають можливість продемонструвати віртуозну пальцеву рухливість лівої руки, постійне чергування штрихів та їх різні комбінації потребують володіння технікою розподілу смичка та технікою зміни струн.

У австрійській музичній культурі віолончельні концерти представлені у композиторському доробку Матіаса Георга Монна (1717–1750) та Йозефа Гайдна (1732–1809). Ці композитори створили чудові зразки віолончельного концертного репертуару, які залишаються його окрасою й дотепер.

М. Г. Монн – віденський композитор, органіст та вчитель музики передкласичного періоду. Його доробок налічує 16 симфоній, меси, концерти та ряд камерно-інструментальних творів малих форм для різних інструментів. Концерт для віолончелі соль мінор – єдиний оригінальний твір композитора, написаний для цього інструменту. Його музика зорієнтована на італійський формат концертів А. Вівальді. Це особливо відчутно в другій частині, яка за характером нагадує сициліану. Загальна будова твору відповідає структурі кончерто грассо: АLEGRO, АДАЖІО, АLEGRO НОН ТАНТО. Фінал має поліфонічну форму фуґи.

Тематичний матеріал першої частини концерту секвенційно-мелодійний, з драматичним наповненням та маршовим темповим рухом. Музичний матеріал охоплює широкий віолончельний діапазон, якій досягає звуку «ре» другої октави. Технічним випробуванням для соліста є подвійні ноти, переходи, поєднання кантиленного легато та «окремого», енергійного деташе та інших комбінованих штрихових формул.

Друга частина за характером нагадує сициліану у відповідному розмірі та темповому русі. Соліст в цій частині повністю знаходиться в головній ролі, оркестр тільки підтримує та акомпанує мелодійному голосу. Третя частина знов повертається в мінорну тональність та настрій, характерний музиці першої частини. Партія соліста насичена багатю орнаментикою та елементами віртуозної техніки для лівої руки, За технічно-віртуозним ступенем складності твір відповідає рівню вище середнього.

Різноманітну композиторську техніку протягом своєї плідної творчої кар'єри опрацьовував Й. Гайдн. Віолончельні концерти композитора, серед яких достовірно підтверджено музикознавцями два великих твори, є тому підтвердженням. Так, перший концерт До мажор (Ноб.VІІb:1) композитор написав у 1761 році, коли в музичному мистецтві панував «чуттєвий» стиль. Другий Ре мажор (Ноб.VІІb:2) з'явився через 22 роки, у 1783, та стилістично представляє зрілий класицизм. Обидва опуси вважаються «канонічними», «класичними» і «обов'язковими» для виконання всім віолончелістам як в навчальному процесі, так і в концертній виконавській практиці.

Віолончельні концерти Й. Гайдна структурно схожі: обидва тричастинні, перші частини мають подвійну експозицію та каденцію соліста, другі частини – це ліричні Адажіо (Ре мажор) та Анданте (До мажор). Формою третіх, фінальних частин є танцювальне рондо (Ре мажор) та блискуче, яскраве АLEGRO MOLTO (До мажор). Й. Гайдн майстерно застосовує всі технічні та звукові засоби для максимального вираження виразних можливостей віолончелі. Під час виконання даних творів віолончеліст демонструє своє досконале володіння звуковидобуванням та інтонуванням, кантиленою,

артикуляційно-штриховими навичками, віртуозною технікою лівої руки, грою подвійних нот та грою на ставці. Технічна складність даних музичних творів разом з їхнім музично-художнім сенсом виводить їх у статус конкурсних творів, обов'язкових для виконання.

З початку XVIII століття у французькій музичній культурі віолончель вже займає свою окрему нішу і продовжує впевнено витискувати зі сцени віолу да гамба та басову скрипку, в чому значну роль відіграли концерти і сонати французьких віолончелістів XVIII століття. До характерних рис віолончельного мистецтва Франції можна віднести яскравість гри, звукову культуру та віртуозну майстерність, пов'язану з традицією виписування орнаментики, а також штрихову та ритмічну витонченість, витоками якої є танцювальна музика.

Звісно, сольний віолончельний концерт також отримав своє місце у творчості французьких композиторів, у ньому яскравого вираження набув національний концертний стиль з його віртуозністю і блиском. Як в Італії, так і у Франції першими композиторами, хто почав створювати концерти були віолончелісти-виконавці. Зокрема згадуваний вище французький віолончеліст Мартін Берто також був автором перших віолончельних сонат і концертів для цього інструменту. На жаль, до наших часів збереглися тільки його сонати оп. 1 та віолончельне тріо.

Один з учнів Берто Жан-Батист Себастьян Бреваль (1753 – 1823), який писав твори різних жанрів, у тому числі і концерти для віолончелі, був виконавцем більшості їх прем'єр. З написаних ним семи, а за деякими даними десяти віолончельних концертів, збереглося лише три. З них концерт оп. 20, *F-dur* входить до серії редакцій К. Шредера «*Konzertstudien*». Крім цього, в Парижі був виданий концерт *A-dur* оп. 35. Сьогодні віолончельні твори Ж.-Б. Бревалля вважаються кращим музичним матеріалом для учнів дитячих музичних шкіл та віолончелістів-аматорів.

В цілому можна відмітити, що концерти Ж.-Б. Бревалля та Й. Гайдна мають певну стильову схожість та є типовими для інструментального

концерту кінця XVIII століття. Але за своїм технічним рівнем та художнім змістом концерти Й. Гайдна вважаються еталонним концертним репертуаром у віолончельному мистецтві класичної доби, на відміну від Ж.-Б. Брєваля, концерти якого залишаються прикладом чудового «педагогічного» репертуару для початкового рівня музичної освіти.

Під час роботи над сольним віолончельним концертом XVIII століття виконавець-віолончеліст має вирішити ті самі завдання, що й при роботі над сонатою чи творами меншого масштабу. Перший етап передбачає ознайомлення з нотним текстом твору, його аудіоприслуховування з партитурою та музично-теоретичний аналіз без інструмента. На цьому етапі виконавець-соліст застосовує свої знання для визначення афекту твору, розбору структури, фразування, загального гармонічного руху, виявлення моментів кульмінації або емоційного спаду тощо. Прописані в партитурі позначення темпів, динаміки, артикуляційно-штрихові побажання також стають допомогою у створенні інтерпретаційної моделі виконання.

Щодо технічних викликів, які треба подолати віолончелісту під час підготовки цих творів до виступу, Н. Яропуд зазначає: «Поняття “техніка” (від грец. “техне” – мистецтво) – це щось значно вагомніше, ніж просто швидкість, віртуозність, рівність, стрімкість, які вже самі по собі є окремими її складовими. Художня техніка – це цілий комплекс виконавських засобів та навичок, які мають конкретну музично-цільову спрямованість, обумовлену змістом твору, що інтерпретується, особливостями творчого мислення, рівнем розвитку рухливої техніки та її взаємодії зі слуховими еталонами» [133, 47]. Отже, соліст має продемонструвати не тільки свої віртуозні можливості (легку гру пасажів, арпеджію, володіння штрихами), а й художнє мислення та вміння передати закладений композитором афект та образний зміст твору.

Розвиток інструментального, у тому числі віолончельного концерту мав щасливу долю і не припинявся протягом подальших музичних періодів – романтизму, музики XX та початку XXI століть. Концерти для віолончелі з оркестром представлені в творчості багатьох західноєвропейських та

вітчизняних композиторів, ставши унікальним феноменом світового музичного мистецтва. Але художньо-технічна специфіка сольної функції віолончелі була закладені саме у віолончельних концертах європейських композиторів XVIII століття.

### **3.5. Функції віолончелі в інструментально-ансамблевих творах українських композиторів XVIII століття**

В українському музичному мистецтві віолончельне виконавство набуває самостійних ознак лише в другій половині XVIII ст., коли були написані ансамблеві твори Максима Березовського (1745-1777) та Дмитра Бортнянського (1751-1825). Це були перші вітчизняні композитори, які, як і більшість європейських митців того часу, отримали професійну підготовку в Італії. При чому М. Березовський, який провів там чотири роки (1769-1773), навчався в самого падре Дж. Мартіні, а 1771 року йому було присвоєно звання «maestro di musica», тобто композитора-академіка, члена Болонського філармонічного товариства. Д. Бортнянський загалом провів у Італії (Венеція, Болонья, Рим, Неаполь) та Франції десять років і також брав участь у діяльності музичної академії в Болоньї, крім того у Венеції та Болоньї з успіхом йшли його опери.

Отже, творчість українських композиторів як і виконавства XVIII ст. спиралась на традиції європейського музичного мистецтва, і на цих підставах їх можна вважати частиною тогочасного загальноєвропейського музичного простору. Це підтверджує думка дослідниці вітчизняного віолончельного мистецтва О. Зав'ялової в статті, присвяченій інструментально-ансамблевій творчості Д. Бортнянського: «У XVIII – першій половині XIX ст. розвиток інструментального виконавства в Україні значною мірою визначали зв'язки із західноєвропейським культурним простором» [39, 202].

В контексті тематики даного дослідження постає необхідним висвітлити інструментальну ансамблеву творчість композиторів українського

походження, які залучали до своїх інструментальних творів віолончель, а також проаналізувати в них особливості використання цього інструменту.

Одним з основоположних чинників розвитку вітчизняного інструментального мистецтва зазначеного часу авторка цитованої статті називає побутово-аматорську культуру, «яка стала тлом, на якому з'явилися перші зразки професійної музики. Практика аматорського музикування, поширена у поміщицьких маєтках та серед інтелігенції, сприяла еволюції саме інструментальних жанрів ансамблевої музики» [39, 202]. Проте струнно-смичкове виконавство хоча й носило у цей період аматорський характер, але в багатьох випадках досягало професійного рівня.

Серед українських композиторів-виконавців XVIII століття надзвичайного визнання здобули Максим Березовський (1745–1777), Іван Хандошко (Хандошкін, 1747–1804), Дмитро Бортнянський (1751–1825) та Гаврила Рачинський (1777–1843). Їх композиторська творчість відрізнялась майстерним поєднанням національного колориту із західноєвропейськими жанрами та формами. Це підтверджує думка О. Зав'ялової: «Сполучення національної мелодики й загальноєвропейських класичних форм становило основу професійної композиторської творчості» [39, 203]. Серед характерних ознак їх творчості відзначаються наступні: «Сонати й варіації, призначені для виконання в ансамблі, вирізнялись облігатним типом композиції, коли основне музичне навантаження доручалось партії провідного інструмента (звичайно скрипки), а інші інструменти виконували супровідну роль» [39, 203].

В контексті даного дослідження інтерес становлять камерно-ансамблеві твори Д. Бортнянського, що збереглися: Квінтет До мажор № 2 (1787) та Концертна симфонія Сі-бемоль мажор (1790). Інструментальний склад, залучений композитором до виконання цих творів, налічує ті інструменти, які були у тогочасному вжитку: фортепіано, арфа, скрипка, віола да гамба, віолончель (для квінтету) та фагот (доєднаний у симфонії). Саме «наявність у Концертній симфонії Д. Бортнянського камерного складу виконавців та

відповідний характер твору, незалежно від концертного викладення, де сольні епізоди чергуються з оркестровими <...> дозволяє віднести його до камерно-інструментальної музики» [39, 204]. На це ж вказують і застосовані композитором інструментальні ампула цього твору.

Як вже було відзначено у попередніх розділах дисертації (1. 3 та 3. 3) використання віолончелі-континуо в ансамблевих жанрах було цілком традиційним для західноєвропейської музичної практики XVII – XVIII ст. У вказаних творах Д. Бортнянського ця традиція збережена і, приміром, у квінтеті віолончель задіяна саме в ролі супроводу з арфою, фортепіано та фаготом. На це звертає увагу О. Зав'ялова, коли вказує на фактуру супроводу в цьому творі, де партія віолончелі «майже дублює басову лінію фортепіано», а партія арфи – її «гармонічне заповнення (фортепіанні пасажі)» [39, 205]. Так, Д. Бортнянський слідує традиції, коли «партія клавішного інструменту виконувалася на клавесині, загальна гучність і тембральна насиченість якого вимагали підсилення (дублювання іншим інструментом)» [30, 205-206].

Дещо подібним було трактування віолончелі у якості басо континуо в скрипкових сонатах із басом І. Хандошко та Г. Рачинського. Деяку інтригу в цьому плані представляє Соната для скрипки і чембало М. Березовського. Інструментальний твір XVIII століття, створений у «галантному» стилі, є єдиним зразком вітчизняного композитора того періоду написаним у формі старовинної сонати. В той самий час він надає можливості розкрити одну з основних віолончельних функцій того періоду – гру басо континуо.

Скрипкова соната М. Березовського належить до світської музичної спадщини композитора, яка була основною галуззю його творчості у 1758–1777 роках. Серед інших світських творів композитора – опера «Демофонт» та симфонія До мажор, яка є увертюрою до цієї опери, адже за часів композитора вступ до оперного дійства звичайно називали «симфонією». Цей факт не забороняє виконувати її, також, окремо, як самостійний твір. Тому сьогодні *Симфонію* М. Березовського можна почути в концертних програмах доволі часто, але, на жаль в редакціях, які налічують репризи в першій частині твору.

Якщо дотримуватися рукописної версії М. Березовського, то в ній немає «реприз» у першій частині, а друга з третьою виконуються без паузи, через що повільний та швидкий розділи постають єдиним цілим.

Згадка про скрипкову сонату композитора з'являється в 70-ті роки ХХ століття. З приводу чого О. Шуміліна зауважує: «Про рукопис М. Березовського вперше повідомив український дослідник Василь Витвицький у книзі про життєтворчість композитора, виданій на Заході у 1974 року (до радянських читачів вона не дійшла). Зазначені у цій праці В. Витвицького місце зберігання і шифри дали змогу замовити копію цього рукопису, і 1983 року Сонату було видано в Києві за редакцією професора Михайла Степаненка, з реконструкцією партії чембало як повноцінного клавішного супроводу» [127. 7]. Отже, в Україну твір «повернувся» понад 40 років тому і до серпня 2025 року соната звучала саме в редакції М. Степаненка.

Соната для скрипки і басо контінуо М. Березовського тричастинна. Її не можна назвати класичною, бо за тематичним матеріалом та його розвитком твір більше належить до старовинної барокової сонати. Докладно це розкривається у статті О. Шуміліної «Сонатна форма в інструментальних творах М. Березовського» [129]. Відзначається, що «за музично-художньою стилістикою та виконавсько-технічними прийомами твір займає гідне місце серед інших творів «галантної» доби західноєвропейських композиторів, зокрема К. Ф. Е. Баха та Г. Ф. Телемана» [19, 14]. Рукопис сонати зберігається у Музичному департаменті Національної бібліотеки Франції.

Рукопис сонати виглядає як звичайний для нашого сприйняття запис старовинного твору для фортепіано: на двох нотних станах виписані два голоси, мелодія в правій руці і басовий супровід у лівій. Це була розповсюджена форма запису ансамблевих творів у західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть, коли композитори виписували тільки крайні голоси. При цьому часто навіть не вказували, для якого саме інструменту чи інструментів написаний твір. На титульному аркуші просто позначався діапазон тих інструментів, які могли його виконувати, а подальший вибір

залишався за музикантами. Розшифровка (цифрова) басо контінуо та його гармонічне відтворення також «лягало» на виконавця контінуо. Але в системі західноєвропейського музичного навчання в XVII – XVIII столітті науку басо контінуо вивчали всі музиканти, тому розшифрування гармонічного супроводу було звичною справою для будь-кого з них.

В наш час це питання є значною проблемою. Так, в розвідці авторки дисертації, присвяченій 260-річчю від дня народження М. Березовського, зазначалось: «Знана українська дослідниця життя і творчості М. Березовського, професор, доктор мистецтвознавства О. Шуміліна вперше підняла це питання в одній зі своїх статей, присвяченій інструментальному складу сонати, ще на початку 2010-х років» [19, 13].



Рис 29. М. Березовський. Рукопис Сонати для скрипки та басо контінуо, 1 ч. Алєгро

Питання переосмислення твору М. Березовського з точки зору історично інформованого виконавства О. Шуміліна висловлювала в своїх публікаціях, починаючи з 2015 року: «Під час реконструкції нотного тексту сонати не було враховано специфіку барокового і ранньокласичного інструментального виконавства, тому нижній рядок нотного запису було відновлено тільки для клавійного інструменту. Це відповідає складу, вказаному на титульному аркуші рукопису, однак йде всупереч виконавських традицій тієї епохи» [128,

74]. Дослідниця старовинних творів запропонувала свою версію розшифровки другого рядка, де поряд із клавiшним інструментом, було введено віолончель.

Залучення віолончелі в сонаті стало актуальним в українському музичному мистецтві завдяки активному розвитку історично-інформованого виконавського руху в першій чверті ХХІ століття. Зважаючи на цей підхід, треба зауважити, що М. Березовський, здобувши музичну освіту в Італії, створює *Сонату* з дотриманням європейських правил, коли партія віолончелі виступає як басовий супровід з функцією – басо контінуо. Нотний текст партії віолончелі виглядає як дублювання басової партії лівої руки клавесиніста та, водночас, є нижнім голосом в акордово-гармонічній фактурі твору.

Одним з головних завдань під час виконання сонати стає вирішення проблеми звукового балансу між трьома інструментами: скрипкою-соло, клавесином, якій має щипкову природу звуковидобування, та підтримкою його тембром струнно-смичкового інструменту в басовій партії. Супровід двох інструментів забезпечує солісту-скрипалю м'яку звукову «подушку» і не перекриває за силою звуку, залишаючись з ним в балансі.

Віолончельну партію у першій частині твору краще виконувати з акцентованим початком кожної «четвірки» з вісімок та гри наступних трьох на стакато мінімальною довжиною смичка. Такий прийом можна назвати «грою на одному місці», і він повністю відповідає настрою першої частини та її активному музичному руху. З іншого боку, технічно-виконавський прийом допомагає, також, досягти «звукового злиття» віолончелі з клавесином.

Не менш важливо в даному творі коректно застосувати музично-виразні засоби, зокрема динаміку та орнаментику. Питання виконання аподжіатури в музиці галантного стилю є дуже важливим. У трактатах К. Ф. Е. Баха, Й. Кванца, Л. Моцарта дуже чітко прописані правила виконання прикрас з наданням нотних прикладів-розшифровок. Головним завданням при виборі тієї чи іншої трелі або форшлагу є визначення характеру мелодії, щоб прикраса відповідала її музичному руху та афекту.

В сонаті для скрипки М. Березовського безумовно це питання більше стосується сольної партії та партії клавесину, в якій орнаментика виконується в ансамблі із солістом. Тому обрана виконавцями прикраса має бути «в контексті» музичного руху чи відповідного настрою та афекту. Трелі та форшлаги для віолончельної партії в даному випадку є необов'язковими. Навпаки, краще їх не виконувати, щоб не виникало ефекту «переобтяження», «перевантаження» музичної фактури та «недоречності висловлювання» в басовому супроводі. Для континуо-віолончелі композитор наприкінці другої частини виписує один такт як мелодійний рух, що переходить зі скрипкового голосу в нижній регістр та готує невелику скрипкову каденцію на завершенні частини. Такий прийом також є жанрово-традиційним і часто використовується в повільних частих старовинних сонат.



Рис 30. М. Березовський. Соната для скрипки і чембало, закінчення 2 ч.;  
початок 3 ч. Менует

Друга частина сонати є типовою для періоду свого написання. В сольному голосі звучить сентиментальна, виразна мелодія пасторального характеру, в спокійному темповому русі, яку супроводжує тихий та стриманий акомпанемент. Для других частин характерним стає використання різних орнаментів в більшій кількості, ніж в інших частинах. Як правило, сольна партія має привілеї у використанні прикрас, клавесин виступає як партнер в

дуєті із солістом, віолончель залишається в ролі басо контінуо, підтримуючи гармонійний рух та тембрально-звукову басову фактуру в цій частині.

Третя частина сонати – це галантний менует з шістьма варіаціями та типовий зразок популярної у XVIII столітті танцювальної музики, що звучала на світських заходах в аристократичному суспільстві. Форма варіацій у бароковій музиці надавала виконавцям повну свободу вибору щодо різних експериментів з динамікою, штриховою технікою, прикрасами та технічно-виконавськими прийомами. Роль віолончельної партії в цій частині полягає в утриманні ритмічного пульсу танцювального руху і темпу, а також у підтриманні динамічної лінії та тембрально-мелодійному забарвленні окремих епізодів, які умовно можна вважати як «віолончельні сольні».

Отже, залучення віолончелі до виконання сонати українського композитора другої половини XVIII ст. стало вдалою реалізацією функції басо контінуо у творі галантної доби. Відома дослідниця музичного мистецтва України Л. Корній відзначає: «В українській музиці в цей час у творчості композиторів з'являються ті нові стильові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики “перед класичного періоду” (ознаки галантного стилю з виділенням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час» [59, 85].

Соната, написана М. Березовським у другій половині XVIII століття стала окрасою українського ансамблевого інструментального репертуару. Ідея О. Шуміліної щодо переосмислення інструментального складу твору, який у рукопису був заявлений для виконання скрипкою та чембало, знайшла своє логічне завершення у звуковому відтворенні сонати в бароковій традиції з приєднанням до інструментального складу віолончелі-басо контінуо.

В серпні 2025 року Незалежна формація *Open Opera* (м. Київ), яка активно працює в Україні в напрямку поширення історично інформованого барокового виконавства, за підтримки Українського культурного фонду та у співпраці з Академією давньої музики Леополіс (м. Львів), в рамках музичного проекту «Березовський: звукова антологія творчості», здійснили запис

скрипкової сонати композитора на барокових струнних інструментах (скрипка + віолончель) із жильними струнами у супроводі клавесину, в настройці 415 Гц та в акустиці храму XI століття «Кирилівська церква» (м. Київ). Твір виконали: Сергій Гаврилюк (барокова скрипка, м. Львів), Тетяна Гречанівська (барокова віолончель, м. Київ), Наталія Фоменко (клавесин, м. Київ). Завдяки цьому релізу камерно-ансамблевий твір М. Березовського «відкрився» у тому звучанні, що панувало в західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть.

У цілому в ансамблевих творах М. Березовського та Д. Бортнянського яскравого вираження знайшли особливості розвитку вітчизняної інструментальної музики: її загальне пізнє становлення, європейське спрямування та рівень вітчизняного ансамблевого виконавства кінця XVIII ст. За будовою, інструментальною фактурою та ансамблевим викладенням ці твори демонструють облігатний стиль композиції, який у той час обумовлювали: а) незначний рівень інструментального виконавства, б) недосконалість як конструкції інструментів, так і технології гри на них, в) наявними установками щодо ролі інструментів у ансамблі (зокрема партії віолончелі як басового супроводу).

### **Висновки до Розділу 3.**

1. Здійснено виконавський аналіз музичних творів XVII – XVIII століть, розвиток технічних і художніх параметрів яких віддзеркалює еволюцію функціонального призначення віолончелі. Основним рушієм цього процесу стало впровадження стилістичних елементів риторичного виконавства, які надавали змогу виявити все нові художньо-технічні можливості віолончелі. Аналіз спирається на особистий виконавський досвід авторки дисертації і демонструє основні функції віолончелі в музичних творах XVII – XVIII століть, відповідних темі даного дослідження. Також визначено взаємозв'язок між появою сольного віолончельного репертуару та розвитком віолончельного виконавського мистецтва як окремої галузі в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століть.

Представлені приклади музичних творів надають уявлення про основні принципи виконання музики XVII – XVIII століть на віолончелі. Серед обраних є відомі та популярні нині сюїти Й. С. Баха, кантата Г. Ф. Генделя, соната А. Корелі, соната М. Березовського, а також ті, які знає лише спільнота прихильників історично інформованого виконавства: мадригал Д. Каччіні, ричеркари Д. Габріеллі, токати Ф. Супріані, каприси Й. Дал'Абако, соната Ж.-Б. Буаморт'є. Результатом виконавського аналізу став висновок, що віолончельний репертуар XVII – XVIII століть є унікальним за своїми властивостями, він наочно демонструє шлях становлення віолончельного виконавства та основні функції інструменту (басо контінуо, облігато, соло) в музичному мистецтві Західної Європи зазначеного періоду.

Мадригал Д. Каччіні «Амаріллі», якій було обрано для виконавського аналізу з метою представити першу з трьох основних функцій віолончелі басо контінуо, чудово демонструє всі перелічені вище інструментальні якості та одночасно допомагає виконавцю-віолончелісту налаштуватися на риторичне мислення та відтворення гармонічної лінії супроводу згідно музично-стилістичних правил XVII ст.

В кантаті Г. Ф. Генделя «Делірію Аморозо» спостерігаються одночасно дві функціональні віолончельні ролі: басо контінуо та облігато-партнера. Гендель, як майстер інструментовки, започаткував у своїх творах тембральну драматургію, що добре відображено і в кантаті. Віолончель залучена в групі басо контінуо разом з клавесином, теорбою та фаготом та має окрему облігато-партію, яка виконується в дуеті з сольною вокальною партією в центральній за драматургією твору арії. На даному прикладі спостерігаємо залучення подвійного функціоналу інструменту, що, з одного боку, вказує на технічний віолончельний розвиток, а з іншого – на прояв інтересу до інструменту у композиторів XVII – XVIII століть. Ці два компоненти позитивно вплинули на подальший розвиток віолончельного виконавського мистецтва.

2. Констатовано, що перші зразки сольних віолончельних творів з'явилися в Італії в кінці XVII століття. Збірки «Сім ричеркарів для віолончелі

соло» Д. Габріеллі та «Принципи навчання гри на віолончелі. Дванадцять токат соло» Ф. Супріані – були одними з перших навчальних матеріалів для виконавців-віолончелістів. До цього існували лише гамбові трактати, по яким і навчалися перші віолончелісти (в минулому гамбісти). Дані збірки започатковують розвиток функції віолончелі соло, яка далі розвивається протягом XVIII століття та впливає на появу нових музичних творів та розширення віолончельного репертуару.

У зв'язку з сьогоденним розвитком в Україні музично-барокового руху з акцентом на історично інформоване виконавство та дотримання правил музичної риторики, можна рекомендувати долучати перші сольні збірки італійських композиторів в систему вітчизняної музичної освіти початкової та середньої ланок, а також першого курсу вищих музичних закладів. П'єси написані в стилістиці «барокового мислення», що сприяє розвитку потрібних виконавських навичок та напрацювання відчуття і бачення:

1. структури музичної фрази, спираючись на рух гармонії;
2. дисонансів та їхніх розв'язань, визначення кадансової зони;
3. нотної «графіки» та відношенню до неї, як до траєкторії динаміки музичного руху (звукове наростання чи спад);
4. пасажів із дрібних тривалостей як цілісного музичного руху, який будується на певній гармонії і виконується, відповідно, або як прикраса, або як єдиний мотив, в залежності від концепції твору.

3. На прикладах ранньобарокової сонати для двох скрипок та басо контінуо А. Кореллі та сонати для двох віолончелей Ж.-Б. Буаморт'є розглянуто як віолончельна функціональна роль басо контінуо та облігато виявляється в інструментальних ансамблевих жанрах. У сонаті А. Кореллі віолончель задіяна в якості низького струнного інструменту стосовно скрипок, що може вказувати на розвиток камерно-ансамблевого інструментального напрямку, якій «розквітне» в жанрі тріо-сонати в другій половині XVIII ст. та класичному інструментальному тріо. В сонаті для віолончелі та басо контінуо спостерігаємо, як відбувається «народження» нового інструментального

ансамблю – дуету двох віолончелей, що в подальшому буде доволі популярним різновидом ансамблевого музикування. Протягом XVIII століття віолончельний репертуар буде розширено завдяки появі сонат для двох віолончелей Я. Кляйна, Ж.-Б. Бар'єра, Ф. Джемініані.

4. Жанр інструментального концерту теж став предметом уваги щодо еволюції віолончельного призначення. Це підсумковий жанр, який не лише демонструє наявність всіх основних віолончельних функції в одному музичному творі, а й вказує на розвиток технічних та звукових можливостей віолончелі на момент написання творів. В зазначений період багато композиторів (Л. Боккеріні, Ж.-Б. Бреваль, А. Вівальді, Й. Гайдн, А. Кореллі, Л. Лео, М. Монн, Дж. Тартіні та ін.) звертались до цього жанру та залишили чудові зразки віолончельних концертів різного ступеню складності.

5. В українському музичному мистецтві віолончель з'явилась в другій половині XVIII століття в якості ансамблево-оркестрового інструменту з функціональним призначенням басо контінуо. Композитори українського походження М. Березовський та Д. Бортнянський стали авторами українського інструментально-ансамблевого репертуару й поповнили його творами великих та малих інструментальних форм: симфонія, квінтет, соната. Здобувши європейську музичну освіту, вони писали інструментальні твори за всіма канонами ранньокласичного музичного періоду. В дослідженні представлено виконавський аналіз сонати для скрипки М. Березовського із залученням віолончелі в ролі басо контінуо в редакції О. Шуміліної. Твір було вперше представлено на Бароковому фестивалі в Києві у листопаді 2025 року.

## ВИСНОВКИ

У дисертації представлено комплексне дослідження еволюції функціонального призначення віолончелі в західноєвропейській музиці XVII – XVIII ст. В даному дослідженні *вперше в українському музикознавстві*:

1. Проаналізовано стан наукової розробки проблеми та визначено методологічні засади комплексного вивчення функціонального призначення інструменту та розвитку віолончельного виконавства у західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII ст. Виявлено, що у сучасному вітчизняному музикознавстві існує багато праць, де висвітлюються питання фахових проблем музиканта-виконавця, специфіка художньо-творчого осмислення та виконавської інтерпретації творів XVII – XVIII століть, особливостей музичного репертуару та принципів історично інформованого виконавства. Однак проблема функціонального призначення віолончелі та особливостей віолончельного виконавського мистецтва зазначеного періоду як комплексний феномен в даній праці вивчалася вперше. Актуальність цієї тематики визначила необхідність здійснення подібної розробки в Україні.

Послідовність викладення і структура роботи були зумовлені логікою розгортання матеріалу, що включає: історичний шлях розвитку віолончелі; огляд музично-теоретичної та навчально-методичної літератури (трактатів) досліджуваної доби; аналіз жанрового контексту розвитку віолончельного функціоналу; ознайомлення з риторикою як інструментом виразності музичного мистецтва XVII – XVIII ст. та висвітленням її основних елементів (артикуляція, темп, динаміка, орнаментика); вивчення музично-стилістичних особливостей віолончельної смичкової техніки та музично-теоретичний та виконавський аналіз тогочасних творів за участю віолончелі, як багатофункціонального інструменту. Такий підхід обумовив загальне спрямування наукової праці в ракурсі: віолончель – віолончельний репертуар – віолончельне виконавське мистецтво.

2. Висвітлено процес становлення функціональної специфіки віолончельного виконавства в різних жанрах у межах досліджуваного періоду.

Встановлено, що одним з головних показників функціонального розвитку віолончелі, рівня виконавської майстерності та композиторського бачення щодо сольного чи ансамблевого трактування інструменту стають нові жанри та музичний репертуар. Тембрально-звукові та технічні можливості віолончелі, які вже були очевидними з кінця XVII ст., надихали композиторів до створення музичних композицій, які сприяли розширенню застосування інструменту та створення для нього спеціального репертуару.

Основними жанрами, які зіграли ключову роль у становленні функціональних віолончельних напрямків були: мадригал, світська вокально-інструментальна кантата, барокова соната (*de camera, da chiesa*), барокова тріо-соната, соната для віолончелі та басо континуо, сюїта, ричеркар, токато, каприс, інструментальний концерт. Розквіт інструментальної музики, що відбувався у музичному мистецтві XVII – XVIII ст., дає можливість віолончелі повноцінно проявити свою багатофункціональність та стати одним з провідних струнних інструментів зазначеної доби. Це відкривало шлях до подальшого розширення технічно-виразних можливостей інструменту та розвитку ансамблевого і сольного віолончельного виконавства, яке повноцінно було реалізовано в музичній культурі Західної Європи вже до кінця XVIII століття.

3. Узагальнено теоретичні уявлення щодо функціональної ролі віолончелі та розглянуто методологічну систему інтеграції історично інформованого виконавського підходу під час вивчення музики XVII – XVIII ст. Доведено, що історично інформований виконавський підхід до виконання музичних творів XVII – XVIII ст., що поширюється з початку XX ст. особливо активно розгортається з другої його половини. В цей час залучення до виконання історичних інструментів, використання барокових смичків та жильних струн для струнних, налаштування струн наближено до строю барокової доби, – це ті компоненти, які допомагають відтворити музику даного періоду в найбільш коректному звучанні та розмовній стилістиці, відповідній для музичного висловлювання XVII – XVIII століття.

У цьому зв'язку акцентовано увагу на важливі музично-теоретичні та методичні трактати XVII – XVIII ст., які містять найповнішу інформацію щодо інструментарію тієї доби та його специфіки, музичної теорії та технічно-виконавських правил для музикантів. Багато авторів-музикантів приділяли свою увагу питанню виконання прикрас, правилам щодо їх відтворення й «розшифровці» різних позначень орнаментики.

З'ясовано, що дані трактати (Дж. Каччіні, Й. Й. Кванца, М. Коррета, Л. Моцарта, М. Преторіуса та ін.) відіграють ключову роль у вивченні стилістичних особливостей музичного мистецтва XVII – XVIII ст., яке в основі своїй спирається на закони риторики та має «музично-риторичну» та «розмовну» виконавську природу. Для засвоєння принципів історично інформованого виконавства трактати входять до категорії «обов'язкових до вивчення», особливо при навчанні гри на струнних інструментах у музичній стилістиці барокового та раннього класичного періодів.

Розкрито особливості смичкової віолончельної техніки та звуковидобування, які виконавцю необхідно мати для відтворення стилістики Бароко та раннього класицизму. До таких належать:

- артикуляційне виконання штрихів, особливо комбінованих, відповідно до характеру музичної фрази;
- контрольоване ведення смичка та його розподіл відповідно «розмовного» руху мелодії з урахуванням «знаків пунктуації»;
- застосування «резонансного» звучання, а не «силового», тому як виконання музики даного періоду вимагає врахування звукової особливості, що проявляється у м'якому тембрально-обертонному звуковому забарвленні, пов'язаному з використанням жильних струн та з низьким звуковисотним налаштуванням основного тону «ля» (415 Гц);
- виконання музичного матеріалу з урахуванням відповідної функціональної ролі, яку віолончель виконує в даний момент.

4. Виявлено взаємовплив функціональних особливостей віолончельного виконавства із розвитком музичного репертуару кінця XVII – XVIII ст. Постійне технічне вдосконалення інструменту, яке відбувалося протягом XVII ст. привело до появи нових музичних творів за участю віолончелі та залученням інструменту не тільки в якості супроводу басо континуо, а також облітато та соло, розширюючи таким чином його функціональне трактування. Встановлено, що в поширенні загального інтересу до інструменту значну роль відіграли перші збірки для віолончелі соло, які з'явилися в Італії в кінці XVII ст. Зацікавленість композиторів і публіки вплинула на подальше поповнення віолончельного репертуару новими творами,

Відзначено, що активна виконавська діяльність віолончелістів у XVIII ст. сприяла загальному розвитку віолончельної музичної галузі, а також вплинула на композиторську творчість, де впроваджувались технічні та виразні можливості цього інструменту. Виконавський аналіз музичних творів у практичному аспекті демонструє всі виразно-технічні можливості віолончелі та «бачення» цього інструменту композиторами та виконавцями XVII – XVIII ст. у цьому зв'язку особливої уваги заслуговує реконструкція функціонального навантаження інструментів у Сонаті М. Березовського, яка була здійснена О. Шуміліною, де віолончель додано в якості басо континуо.

5. Охарактеризовано особливості риторичної звукової стилістики та їх взаємозв'язок із функціональною роллю віолончелі у творах барокової доби. Естетика «розмовної музики» засновувалась на емоційному напруженні, принципах контрасту, пишності та розкоші, складній орнаменталізації та образному символізмі. Виявлено, що при тому, музика XVII – XVIII ст. дуже логічна, впорядкована та має дуже чітку структурну ієрархію. В ній домінує лінія басо континуо, якій підкорені інші голоси.

Риторичне музичне інтонування допомагало створити певний емоційний стан – смуток, любов, радість, ненависть, гнів, сумніви тощо. Для точного відтворення емоцій композитори використовували всі музичні елементи – ритм, темп, динаміку, гармонічну основу, тональність, мелодичний діапазон

та ін. Завдяки застосуванню музично-риторичних формул, як певних емоційних символів, можна було краще передати задуманий афект твору.

б. З метою подальшого впровадження у вітчизняний навчально-освітній процес та виконавську практику проаналізовано спеціалізований примірник Джуді Тарлінг «Барокова гра на струнних інструментах для винахідливих учнів». Джуді Тарлінг – британська барокова виконавиця, педагог, дослідниця, автор декількох посібників на тему риторичного виконавства. Її книга «Барокова гра...» є дуже цінним літературно-інформаційним посібником з методичними та практичними порадами щодо засвоєння та виконання риторичного виконавського стилю XVII – XVIII ст. Основною метою авторки було допомогти розібратися в розумінні стилістичних особливостей риторичного стилю та відпрацювати на практиці його найважливіші елементи.

Отже, проведене дослідження доводить, що становлення віолончельного виконавства в західноєвропейській музичній культурі XVII – XVIII ст. є результатом розвитку функціонального призначення віолончелі: від початкової ролі супроводу через функцію облігато і до сольного виконання. Основні складові «риторичного» виконавства, окреслені в даній праці, свідчать про необхідність перебудови музичного мислення категоріями даного періоду для всіх, хто прагне виконувати музику XVII – XVIII ст.

Розглянутий часовий відтинок – це лише початок історії віолончельного виконавства, що заклав той фундамент і основи, спираючись на які, було продовжено його подальший розвиток.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основа», 2002. 518 с.
2. Андрієвський І. Про темброві перевстановлення скрипкового виконавства XVII – XIX століть. *Музика Західної Європи XVII – XIX століття: Творчість, виконавство, педагогіка* : зб. наук. ст. /ред. та упор. І. Драч. Суми, 1994. С. 15-21.
3. Антонова О. Г. Жанрові ознаки інструментального концерту та їх перетворення в передкласичний період : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.02. Київ, 1989. 19 с.
4. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 312 с.
5. Барокова музика. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Барокова\\_музика](https://uk.wikipedia.org/wiki/Барокова_музика) (дата звернення 02.03.2022)
6. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у XVII – XVIII столітті. *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти*. Київ, 2001. С. 56-65.
7. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 1998. 18 с.
8. Васильківський А. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2024. Вип. 2. С. 28-32. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308269>
9. Велика українська енциклопедія. URL <https://vue.gov.ua> (дата звернення 14.06.214)
10. Герчанівська П. Культурологія: навч. посібник. для дистанційного навчання. Київ : Університет «Україна», 2006. 323 с.
11. Герчанівська П. Культурологія: термінологічний словник. Київ : Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. 439 с.

12. Гончарова О. Антична риторика як феномен європейської культури : автореф. дис. ... д-ра культурології 26.00.01. Київ, 2012. 39 с.
13. Горбаль В. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: автореф. дис....канд. мист. 17.00.03. Львів, 2015. 19 с.
14. Горбачевська Я. Ідеї автентизму в теоретичній думці та виконавській практиці ХХ століття (на матеріалі творів для струнних соло) *Наукові записки Тернопільського НПУ імені В. Гнатюка*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 65-72. URL: <https://nouveau.gov.ua> (дата звернення 27.10.2021).
15. Горецька Н. Стилiстичнi особливостi виконання старовинної iнструментальної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Випуск 57, Харків, 2020. С. 110–131. URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk57.pdf#page=110> (дата звернення 25.06.2023).
16. Горовой С., Кобченко О. Своєрідність шляхів розвитку віолончельного концерту. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип. 19. С. 125-135. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/473/389><https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/473/389> ( дата звернення 25.06.2022).
17. Гребнєва І. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
18. Гречанівська Т. Барокова соната в контексті розвитку віолончельного виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2022. Вип. 22 (1). С. 334-349. DOI : <https://doi.org/10.33287/222225>
19. Гречанівська Т. Ю. Віолончель в сонаті для скрипки та басо континуо М. Березовського: до 280 - річчя від дня народження композитора. *Ювілейна палітра 2025: пам'ятні дати української музичної культури* : зб. ст. за мат-лами ІХ всеукр. науково-практ. конф. (СумДПУ імені А. С. Макаренка, 5 - 6 грудня 2025 року). Суми : ФОП С. П. Цьома, 2025. С. 12-19.
20. Гречанівська Т. Віолончельна соната І. І. Лізогуба у контексті історико-стильових аспектів розвитку українського віолончельного

виконавства. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : матеріали II Всеукр. науково-практ. конф. з міжнар. участю. Харків, 2023. С. 37-39.

21. Гречанівська Т. Сольні твори для віолончелі кінця XVII – початку XVIII ст. як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. Випуск 4. Луцьк, 2023. С. 20-27.

DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

22. Гречанівська Т. Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя. *Культурологічна думка*. Київ, 2022. Вип. 22, т. 2. С. 63-71. DOI : <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>

23. Гречанівська Т. Функціональне призначення віолончелі в західноєвропейській музиці барокової доби. *Захід-Схід: культура і мистецтво* : мат-ли міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25.09.2021 р.). Одеса : Астропринт, 2022. С. 47-49.

24. Гриценко Т. Культурологія. 3-тє вид. Київ : Центр учбової літератури, 2011. 392 с.

25. Громченко В. Сольна інструментальна практика доби Відродження як виконавська основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. . Вип. 2. С. 174–179.

26. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис... канд. мист. 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. 207 с.

27. Долгієр В. Конструктивна трансформація віолончельного шпилью як детермінанта художньо-виконавської сфери. *Музичне мистецтво і культура*. Випуск 1 (34). Одеса, 2022. С. 208–224. URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/783/1137> (дата звернення 12.02.2023)

28. Долгієр В. Історичне становлення та еволюція техніки vibrato у європейському віолончельному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Вип. 79, т. 1. С. 109-120.

29. Єрмак І. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 316-322.
30. Єрмак І. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. ... канд. мистец-ва: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 432 с.
31. Жаркова В. Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таїни та бажання Homo Musicus : монографія в 2х т. Т. 2. Київ : ArtHuss, 2020. 256 с.
32. Жаркова В. Прогулянки «людини смаку» у класичному саду та у просторі французької музичної культури «золотого століття». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 61. С. 179-186.
33. Жукова О. Arroggiatura як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. *Українське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 45. С. 7–18.
34. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 44. С. 20–30.
35. Жукова О. Історично обґрунтоване виконання в сучасній українській культурі. *Києво-Могилянський гуманітарний журнал*. Київ, 2019. Вип. 6. С. 203-207.
36. Зав'ялова О. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру): автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Київ, 2000. 19 с.
37. Зав'ялова О. Європейська віолончельна школа на класичному етапі (друга половина XVIII - XIX ст.). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2009. Вип. № 1, 2. С. 20-25.
38. Зав'ялова О. Традиції віденської салонної культури і львівське віолончельне мистецтво XVII – першої половини XIX ст. *Культура України. Мистецтвознавство*. Харків, 2010. Вип. 29. С. 240-248.
39. Зав'ялова О. К. Інструментально-ансамблева творчість Д. Бортнянського в історико-культурному контексті доби. *Проблеми взаємодії*

*мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. праць. Харків : Вид-во «С.А.М», 2013. Вип. 38. С. 202-208.

40. Зав'ялова О. Чеська віолончельна школа в концепті європейської музичної культури XVIII – початку XIX ст. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми, 2015. Вип. 1-2 (5-6). С. 61-74.

41. Зінська Т. Музичне виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть : автореф. дис. ... канд. мист. 26.00.01 Теорія та історія культури. НАКККиМ. Київ, 2011. 18 с.

42. Зінькевич О. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії*. Львів, 2009. Вип. 3. С. 45-55.

43. Зосім О. Л. Різдвяна тематика у збірках духовних пісень Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika» та Пала Естергазі «Harmonia Caelestis». *Мистецтвознавство України* : Зб. наук праць. Київ : ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. 25. С. 53–64.

44. Іванченко В. Узагальненість і конкретність змісту музичного твору (естетико-теоретичний аспект). *Науковий вісник*. Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 1. С. 38–45.

45. Історично-інформоване виконавство: проєкції «минуле-майбутнє». URL : <https://mus.art.co.ua/istorychno-informovane-vykonavstvo-proektsiji-mynule-majbutnje/> (дата звернення 15.05.22)

46. Касьяненко М. Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 266-285.

47. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : монографія. Київ : Відродження, 2000. 102 с.

48. Качмарчик В. Німецьке флейтове мистецтво XVIII - XIX століття : автореф. дис. ... д-ра мист. 17.00.03. Київ, 2009. 32 с.

49. Коблик Б. Потенціал застосування досягнень психології у музично-виконавському мистецтві: *Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»* : матеріали VIII міжнар. наук.

форуму (1-2 березня 2023 р.). Львів : Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. С. 41–43. URL: <https://mail.google.com/mail/u/0/?pli=1#sent/KtbxLwgxCHldGwRZHFcqhTTBLLCTPnBHhg>.

50. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Суми, 2021. 20 с.

51. Коденко І. Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца (за матеріалами «Versuch Einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen»). *Культура України*. Харків, 2016. Вип. 54. С. 139-147.

52. Коденко І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 93-105.

53. Коденко І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo а-moll Й. С. Баха). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 4. С. 116-127.

54. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113-118.

55. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.

56. Кононова М. Рефлексія як тип мислення у сучасному віолончельному виконавському мистецтві. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 82. С. 46-52.

57. Концерт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 03.10.2025)

58. Копоть І. Деякі особливості речитативів в італійській опері ХVІІІ століття. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 1998. Вип. 1. С. 183-187.

59. Корній Л. Історія української музики. У 3-х ч. Київ; Харків; Нью-Йорк М. П. Коць, 1998. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. 387 с.
60. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму : дис... канд. мистец-ва. 17.00.03. ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2017. 215 с.
61. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
62. Котляревський І. Константи теоретичного музикознавства: історія і еволюція. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 129-131.
63. Коханик І. Динаміка смислоутворення в музичному стилі. *Науковий вісник*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 22-36.
64. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70-82.
65. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44-51.
66. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. Київ, 2009. Вип. 83. С. 60-66.
67. Куцова Е. Інноваційні процеси в музичному мистецтві. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. 124 с.
68. Литвиненко О. Становлення українського віолончельного іміджу в творчості національних композиторів: панорамний дискурс. *Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»* : матеріали VIII міжнар. наук. форуму, 1-2 березня 2023. Львів : Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. С. 45-48. URL: <https://mail.google.com/mail/u/0/?pli=1#sent/KtbxLwgxCHldGwRZHFcqHTTBLLCTPnBHhg>.

69. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.

70. Маркова О. Культура музичних відношень в історії мистецтва та виконавство. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 378-387.

71. Мельник А. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. ХІХ-ХХ. Харків, 2020. С. 151-168.

72. Мельник Л. Між «кліше традицій» і «образом автора». *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 89–100.

73. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.

74. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.

75. Москаленко В. Про два підходи до аналізу музичних творів. *Науковий вісник*. Київ, 2003. Вип. 29. С. 132–137.

76. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

77. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–64.

78. Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб наук. праць. Київ : держ. консерваторія імені П. І. Чайковського, 1991. 115 с.

79. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180-198. URL: <https://nbuv.gov.ua/> (дата звернення 27.10.2021)

80. Омельченко-Агай Кухі Г. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): дис. ... канд. мист. 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 302 с.

81. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. *Мистецькі обрії '2004: Альманах*. Київ, 2005. Вип. 7. С. 360–373
82. Погорецький Ю. Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції та особливості розвитку : дис. ... д-ра філософії 025 Музичне мистецтво. КСУ імені Б. Грінченка, Київ, 2025. 210 с.
83. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: Соціально-семантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2010*. Київ, 2010. Вип. 3 (12-13). С. 165-172.
84. Польская І. Становлення історіографії з питань камерного ансамблю. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 108-116.
85. Потоцька О. Відображення специфічних рис творчої особистості виконавця у процесі інтерпретаційного мислення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2011. Вип. 6. С. 72-82.
86. Потоцька О. Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2014. Вип. 9. С. 139-152.
87. Пшех В. Між філософією та музикою. До проблеми онтології музичного твору. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 325-334.
88. П'ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти інтертекстуального аналізу музичного твору. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. Вип. 31. С. 45-56.
89. Пясковський І. До проблеми історико-стильової еволюції музичного мислення. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*. Київ, 1989. С. 141-152.
90. Ракочі В. Взаємовплив оркестру і концертності у ХVІ – першій половині ХVІІ століть. *Часопис*. Київ, 2021. Вип. 1 (50). С. 49-63.
91. Ракочі В. Інструментальний концерт ХVІІ – ХVІІІ століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... доктора мист.: 17.00.03. ОНМА імені А. В. Неждановой. Одеса, 2021. 625 с.

92. Ракочі В. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2021. Вип. 20 (1). С. 55-68.

93. Саланський З. Контрабас в камерній музиці барокового періоду (на прикладі тріо-сонати Я. Д. Зеленки). *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2025. Вип. 2 (08). С. 99-103.

94. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої систематології. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2008. Вип. 2. С. 20-29.

95. Свириденко Н. Стилїстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха. Київ: КУ імені Б. Грінченка, 2017. 242 с.

96. Сікорська Н. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 287 с.

97. Сікорська Н. Основні аспекти виконавського стилю бароко: досвід узагальнення з позиції сучасної науки і практики. *Науковий вісник*. Київ, 2014. Вип. 109. С. 72-84.

98. Скрипник Л. До питання про прояви діалогічності як одного з аспектів музичного мислення. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 64-76.

99. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль : монографія. Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.

100. Соловійова О. Клавірний концерт ХVІІІ століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис. ... д-ра філософії 025 Музичне мистецтво. СДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 197 с.

101. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : дослідження. Київ : Мрія-1 ЛТД, 1997. 272 с.

102. Сумарокова В. Історичні типи віолончельного виконавства в Україні. *Наукові записки*. Тернопіль, 1999. Вип. 2 (3). С. 84-89.

103. Сумарокова В. Музика для віолончелі соло як об'єкт вивчення та інтерпретації. *Проблеми сучасного мистецтва і культури*. Харків, 2000. Вип. 4. С. 223-232.
104. Сумарокова В. Рельєфо-фоновість в побудові виконавської форми музичного твору. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 196-204.
105. Табуліна О. Барокова серената: генеза, жанрова специфіка, виконавська практика: дис.... д-ра філософії 025 Музичне мистецтво. НАКККІМ. Київ, 2024. 232 с.
106. Таганов О. Аналіз музичного твору як просторова модель когнітивної експансії свідомості. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 101-107.
107. Топчієва І. Філософський аспект проблеми творчості: зарубіжний досвід. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2011. Вип. 1 (72). С. 136-140.
108. Туріна Дж. Франческо Супріані (1678-1753): Принципи навчання гри на віолончелі. *Eighteenth – Century Music*. Кембридж, 2018. Вип. 1. С. 97-99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550>.
109. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2009. 22 с.
110. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169-188. URL: [http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56\\_prob1\\_11\\_uspenska.pdf](http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_prob1_11_uspenska.pdf) (дата звернення 23.05.2023).
111. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150-164. URL: [https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl\\_57\\_9\\_uspenska.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_9_uspenska.pdf) (дата звернення 25.03.2023).

112. Фоменко Н. Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність*. Київ, 2019. Вип. 2. С. 130-136.
113. Фоменко Н. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавирного мистецтва Бароко. *Часопис*. Київ, 2020. Вип. 2-3 (47-48). С. 151–167.
114. Фоменко Н. В. Stylus Phantasticus в західноєвропейському клавирному мистецтві XVII - XVIII століть : дис. ... канд. мист: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 282 с.
115. Хананаєв С. Шляхи формування мовної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2008. Вип. 3. С. 91-98.
116. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : Автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2007. 20 с.
117. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі*. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.
118. Черноіваненко А. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 1 (6). С. 179-185.
119. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2024. Вип. 2. С. 355-360. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308433> (дата звернення 03.03.2025).
120. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : дис. ...канд. мист.: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. 214 с.

121. Шадріна-Личак О. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник Київ*, 2009. Вип. 88. Кн. 3, ч.1. С. 107-116.
122. Шадріна-Личак О. Про використання прикрас в добу бароко. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. Київ, Вип. 55. 2017. С. 101-111.
123. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218-228.
124. Щериця Т. Логіка і експресія європейської музики. *Ставропігійські філософські студії*. Львів : Старопігон, 2009. С. 105–123.
125. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
126. Шип С. «Музичний твір» як видова категорія та структурні властивості музичного тексту. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 13-22.
127. Шуміліна О. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). *Українська музика*. 2015. Вип. 4 (8). С. 77-84.
128. Шуміліна О. Соната для скрипки і чембало М. Березовського: питання виконавського складу. *Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність*: матеріали VII Міжнар. науково-творч. конф. НАКККіМ (20-21 листопада 2018 р.). Київ, 2018. С. 73-75.
129. Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах М. Березовського. Київ, 2020. Вип. 1 (46). С. 6-16.
130. Юе Ши. Музично-виконавська компетентність студентів-струнників у системі педагогічних умов її формування. *Молодь і ринок*. Випуск 6 (214). Дрогобич, 2023. С. 187–192. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/287894/282002>. (дата звернення 03.05.2024).
131. Яницький Т. Комунікативний аспект у виконанні Концерту-Тріо g-moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello (F. XVI, №4) А. Вівальді в

транскрипції для бандури Л. Коханської. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії = Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological* : матеріали Міжнар. наук.–практ. конф. 2022. Київ : КНУКіМ ФММ, 2022. С. 207–210. URL: <https://drive.google.com/file/d/1vuPQ9GLHUtxOqnpjPdSXWIrOp0fYDukC/view?pli=1>. (дата звернення 15.05.2025).

132. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Дрогобич, 2023. Вип. 67, т. 2. С. 188-196

133. Яропуд Н. Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства : наукове обґрунтування творч. мист. проекту ... доктора мист-ва. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 128 с.

134. Agricola M. *Musica instrumental deutsch*. Wittenberg, 1529. 129 p. URL: <https://clara.imslp.org/work/604999?imslpIndex=374800> (дата звернення 19.04.2026)

135. Barnett G. Antonio Bononcini, complete sonatas for violoncello and basso continuo. *Journal of seventeenth - century music*. Vol 5, № 1. 1999. URL: <https://sscm-jscm.org/v5/no1/barnett.html> (дата звернення 15.04.2026).

136. Blasco I. S. The cello in Naples in the early 18th century: teaching methods and performance practice. *Research paper master presentation*. Royal conservatoire the Hague, 2015. P. 52.

137. Bonta S. Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy. URL: <http://earlybass.com/strings.htm> (дата звернення 11.11.2022)

138. Bonta S. From violone to violoncello: A question of strings. 2011. URL: [https://www.earlybass.com/wp-content/themes/publication/images/from\\_violone\\_to\\_violoncello\\_a\\_question\\_of\\_strings.pdf](https://www.earlybass.com/wp-content/themes/publication/images/from_violone_to_violoncello_a_question_of_strings.pdf) (дата звернення 20.06.2024).

139. Brin D. The first impressionist. Cellist Anner Bylsma rhapsodizes Luigi Boccherini, whose chamber works are ripe for rediscovery. URL: <https://stringsmagazine.com/the-first-impressionist/> (дата звернення: 14.05.2026)
140. Buelow G. J. Music and Rhetoric // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 15. / ed. Stanley Sadie, P. 793–803.
141. Buelow G. J. The Theory of Affect. *Grove Music Online*. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253> (дата звернення: 10.07.2024)
142. Bukofzer M. F. Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton. 1947. 489 p.
143. Burney C. A general history of music, from earliest ages to the present period. Vol. IV. London, 1789. P. 660. ( дата звернення 5 10.24.
144. Butt J. Playing with history : the historical approach to musical performance. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 2002. 265 p.
145. Caccini G. *Le Nuove Musiche* / ed. by Hitchcock H. Wiley. Second Edition. Middletown, WI: A.Edition A-R Editions, Inc., 2009. 76 p.
146. Caccini G. *Le nuove musiche*. (Firenze, 1602). / transl. by Sion M. Honea 14 p. URL: <https://www.uco.edu/cfad/files/music/caccini.pdf> (дата звернення: 20.06.2024).
147. Caldwell J. Тoccata. *Grove Music Online*. DOI: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035> (дата звернення: 22.06.2024).
148. Corrette M. *Methode pour apprendre le violoncello*. Op. 24. Paris, 1741. 24 p. URL : [https://www.imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_pour\\_apprendre\\_le\\_violoncelle.\\_Op.24\\_\(Corrette\\_Michel\)](https://www.imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_le_violoncelle._Op.24_(Corrette_Michel)) (дата звернення: 09.07.2024).
149. Corredor J. M *Conversations with Casals*. New York: E.P. Dutton@Co.,1957. 235 p. URL: <https://www.archive.org/deta> (дата звернення 20.10.2025).

150. Dilworth J. The cello: origins and evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-the-cello/cello-origins-and-evolution> (дата звернення 19.04.2026)
151. Dissmore J. L. Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect (2017). *The Research and Scholarship Symposium*. URL: [https://digitalcommons.cedarville.edu/research\\_scholarship\\_symposium/2017/podium\\_presentations/18](https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2017/podium_presentations/18)
152. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries. London : Novello and Company, 1915. 493 p.
153. Donington R. The interpretation of early music. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
154. Donington R. Baroque Music: Style and Performance. New York: W. W. Norton and Company, 1982. 206 p.
155. Donington R. A performer's guide to baroque music. London : Farber and Farber, 1973. 155 p.
156. Early Music Sources : online early music sources : Creator and editor : Elam Rotem. support by Patreon. URL. <https://www.earlymusicsources.com/home> (дата звернення: 05-15.05.2024)
157. Encyclopadia Britanica. URL: <https://www.britannica.com> (дата звернення : 27.08.2023 p.). Jackson R. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York : T&F informa, 2005. 519 p.
158. Geminiani F. Rules for playing in e true taste on the violin, German flute, violoncello and harpsichord, London : (ca1748). URL: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP331505-PLMP536235-rulesforplayingi00gemi\\_op8.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP331505-PLMP536235-rulesforplayingi00gemi_op8.pdf) (дата звернення: 09.07.2024)
159. Geminiani F. The Art of Playing on the Violin, op.9. London, 1751. URL: [https://imslp.org/wiki/The\\_art\\_of\\_Playing\\_on\\_the\\_violin.\\_Op.9\\_\(Geminiani,Francoesco\)](https://imslp.org/wiki/The_art_of_Playing_on_the_violin._Op.9_(Geminiani,Francoesco)). (дата звернення: 10.07.2024).

160. Gradenwitz P. Johann Stamitz. Das Leben. Verlag Rudolf M. Rohrer. Brünn : Wein, 1936. 56 p.
161. Grassineau J. A musical Dictionary. A facsimile of the 1740 London ed. *Monuments of music and music literature in facsimile*. Series 2. Broude, 1966. 347 p.
162. Grove J. Dictionary of Music and Musicians, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. (дата звернення 10.09.2021).
163. Guyver R. Go to baroque! Some considerations for idiomatic playing of baroque string music on modern instruments. *American String Teacher*,. Vol. 47, no. 1, 1997. P. 37-41.
164. Harnoncourt N. Baroque music today: Musical speech; Way to a new understanding of music. (M. O'Neill Trans). Amadeus press, 1995. 210 p.
165. Harnoncourt N. El diálogo musical Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart. Barcelona, Buenos Aires: Padios, 2003. 140 p.
166. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p.
167. Jackson R. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York : T&F informa, 2005. 519 p.
168. Janof T. Baroque dance and the Bach cello suites. URL : <https://www.cello.org/Newsletter/Articales/mansbridge/mansbridge.htm> (дата звернення 4.11.24)
169. King R. G. Who does what? On the roles of the violoncello and double bass in the performance of Hendel's recitatives. Oxford Academic: *Early Music*, vol. 44, issue 1, 2016. P. 45-58. URL: <https://doi.org/10.1093/em/caw> (дата звернення 20.01.2024)
170. Kościukiewicz J. Wiolonczela w epoce baroco. Cz. I. *Notesu Muzyczny*. Łodzi. 2018. № 1 (9). P. 9-42. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.9895>. (дата звернення 23.10.23)

171. Kovalchuk N., Zosim O., Ovsiankina L., Lomachinska I., Rykhlitska O. Features of Sacred Music in the Context of the Ukrainian Baroque. *Religions*. 2022. Vol. 13 (2). 88. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel13020088>
172. Lawrence-King A. Text, rhythm, action (historically informed performance) and flow zone. URL: <https://andrewlawrenceking.com/about/> (дата звернення 15.06.2024)
173. Lawson C. Stowell R. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press 1999. 219 p. URL : <http://www.cambridge.org> ( дата звернення: 02.05.2024)
174. Marpurg F. W. *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*. Leipzig, 1775. 171 p.
175. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister Hamburg, 1739/ R1954*; Eng. trans. Ann Arbor, 1981.
176. Mersenne M. *Harmonie universelle*, Paris : Sebastien Cramoisy, 1636. 798 p. URL : [https://IMSLP77422-PMLP156089-MersenneM\\_HarmUniv\\_PT1\\_01.pdf](https://IMSLP77422-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_PT1_01.pdf). (дата звернення 1.12.24)
177. Mozart L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, First ed. 1757, 299 p. URL: [https://IMSLP460730-PMLP122129-leopoldmazartsgr0000maza\\_1756.pdf](https://IMSLP460730-PMLP122129-leopoldmazartsgr0000maza_1756.pdf) (дата звернення 01.12.24)
178. Muffat G. *Auserlesene mit Ernst und lust gemengte instrumentalmusik*. 1701.
179. *Music for cello from the Italian baroque*. Musica Dei donum. CD reviews. URL : [https://www.musica-dei-donut.org/cd\\_reviews/Cello\\_BassorumVox\\_Frey\\_Corset\\_html](https://www.musica-dei-donut.org/cd_reviews/Cello_BassorumVox_Frey_Corset_html)
180. Neumann F. The use of Baroque treatises on musical performance. *Music and Letters* 48, 1967. P. 315-324.
181. Neumann F. J. S. Bach. Princeton University Press, 1983. 648 p.
182. New World Encyclopedia. Baroque music. URL: <https://www.newworldencyclopedia.org/> (дата звернення 05.07 2024)

183. Nuti G. *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Aldershot and New York : Routledge, 2007. 148 p.
184. Palisca C. *Baroque*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 20 volumes / ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 2. Back-Bolivia. P. 172-178.
185. Praetorius M. *Syntagme musicum*, Book 2, Wolfenbuttel : Michael Praetorius, 1619. 286 p. URL : <https://IMLSP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf> ( дата звернення: 1.12.24)
186. Quantz J. *Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversière zu spielen* (editor Arnold Schering), Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1906. 287 p. URL: <https://IMSLP258621-SIBLEY1802.25264.3bb4-39087011249283text.pdf> (дата звернення: 1.12.24)
187. Robison J. The messa di voce as an instrumental ornament in the seventeenth and eighteenth centuries. *Music Review* 43. 1982, pp. 1-14.
188. Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
189. Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique*. Web. URL: <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>
190. Saint-George H. *The bow: its history, manufacture and use*. Third edition. London : JH Lavender and Co. 1922. URL: <https://www.gutenberg.org/files/29112/29112-h/29112-h.htm> (дата звернення 11.12. 2024)
191. Sammers M. La mort de la viole en France pendant le dix-huitieme siecle'san enquirer into the viol's full from grace. *VdGSChelys*. Vol. 29, 2001. P. 44-61. URL : <https://vdgs.org.uk/chelys/> (дата звернення 15.08.2025).
192. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, Jan. – Jun., 1969, Vol. 41, Fasc. 1/2: International Musicological Society. P. 37-55.

193. Sechi G. A. Voice and cello: duel between friends. URL : <https://www.academia.edu>. (дата звернення: 1.06.2021).
194. Soloviova O. Johann Bach's harpsichord concertos in the development of baroque instrumental genres. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna, 2020. Vol. 5. P. 51–55.
195. Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries Cambridge. *Early Music*, Oxford, 1988/ Vol. 16. P. 21-33.
196. Straeten E. S. J. History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments : with biographies of all the most eminent players of every country. Love & Brydone Ltd, London, 1914. 661 p. URL : [https://www.archive.org/details/straeten\\_historyofthevioloncellothevioladagamba\\_1914](https://www.archive.org/details/straeten_historyofthevioloncellothevioladagamba_1914). (дата звернення 18. 06. 2024)
197. Swain J. P. Historical Dictionary of Baroque Music. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013. 394 p.
198. Tarling J. Baroque string playing for ingenious learners. Second ed., Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2013. 298 p.
199. Tartini G. *Traité des agréments de la musique*. Manuskript. 1770. 43 p. URL : [https://IMSLP597862-PMLP667235-TARTINI-Regole-Nicolai\\_MS.pdf](https://IMSLP597862-PMLP667235-TARTINI-Regole-Nicolai_MS.pdf) (дата звернення: 10.07.2024).
200. Taruskin R. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 823 p.
201. Tolley T. James Cervetto and the origin of Hayden's D Major cello concerto. *Eighteenth-Century Music*. 2019. Vol. 16, issue 1. p.p. 9-29. DOI : <https://doi.org/10.1017/S1478570618000325>. [дата звернення 28.11.24].
202. Unger H.-H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in XVI – XVIII c. Jahrhundert*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1992. 173 p.
203. Vanscheeuwijck M. *The Baroque Cello and Its Performance*. *Performance Practic Review*. Claremont, California, 1996. Vol. 9 (1). Article 7.

P. 78-96. DOI : <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>. URL : <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/> ( дата звернення 25.11.2021).

204. Vanscheeuwijck M. The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Colonna 1674–95: History-Organization-Repertoire. Brussel : Belgisch Historisch Instituut, 2003. P. 286–287.

205. Walden V. One hundred years of violoncello: a history of technique and performance practice, 1740-1840. Cambridge University press, 2004. 328 p.

206. Ward M. J. C. Perspectives on the early cello repertory. *Early music*. Oxford, 2020. Vol. 48, issue 1. P. 127-129. <https://academic.oup.com/em> ( дата звернення 03.02.2022).

207. Wasielewski W. The Violoncello and Its History. London & New York. Novello, Ewer And C<sup>o</sup>., 1894. 240 p. URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/42629/pg42629-images.html#> (дата звернення 23.07.2025)

208. Wilk P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology. *Musica Iagellonica*. 2012. P. 83-103 URL : [https://www.academia.edu/33627207/On\\_the\\_question\\_of\\_the\\_Baroque\\_instrumental\\_concerto\\_typology](https://www.academia.edu/33627207/On_the_question_of_the_Baroque_instrumental_concerto_typology) (дата звернення 30.08.2024)

209. Wissick B. The cello music of Antonio Bononcini: violone, violoncella da spalla and the cello «Schools» of Bologna and Rome. *Journal of Seventeenth - Century Music*. 2006. Vol.12 (1). URL : <https://sscm-jscm.org/publications/journal-of-seventeenth-century-music/> ( дата звернення: 11.07.2024).

210. Zimmermann M. Ornamentation of Baroque music: a guide to independent embellishing. Books on Demand, GmbH, 2019. 92 p.

211. Zoltai D. Ethos und Affekt. De Gruyter; Reprint edition (January 14, 1971), 2021. 274 p.

### НОТНІ ВИДАННЯ

212. Bach J. S. 6 cello suites. [Complete score]. Copyist Anna Magdalena Bach. Manuscript n. d. (ca 1727-31). 36 p.

213. Boismortier J. 6 sonatas dont le dernier est en trio, op. 50. [Complete score]. Paris : chez l'Auteur, le Sr. Bioin, le Clerc, 1734. 25 p.
214. Caccini G. Le Nuova Musiche. [Score]. Firenze : Li Here di Giorgio Marescotti, 1602. 56 p.
215. Corelli A. 12 Trio Sonatas Op. 1. [Score], Rome: Giovanni Angelo Mutti, 1681. Trio Sonata 4 arr. R. D. Tennet, 2021. 4 p.
216. Dall'Abaco J. 11 capricci for cello. [Complete score]. Manuscript n. d. 20 p.
217. Gabrielli D. 7 Ricercares (solo cello) [Notes]. 17 p. URL : <https://Clara.imslp.org/work/126162>
218. Handel G. F. Cantata «Il Delirio amoroso», HWV 99 [Complete score]. Leipzig : Deutsche Handelgesellschaft, 1888. 23 p. URL : <https://Clara.imslp.org/work/458135>
219. Supriani F. Principio da imparare a suonare il violoncello e con 12 Toccate a solo [Complete score]. URL : [https://imslp.org/wiki/Principij\\_da\\_imparare\\_%C3%A0\\_suonare\\_il\\_violoncello\\_e\\_con\\_12\\_Toccate\\_%C3%A0\\_solo\\_\(Supriani%2C\\_Francesco\\_Paolo\)](https://imslp.org/wiki/Principij_da_imparare_%C3%A0_suonare_il_violoncello_e_con_12_Toccate_%C3%A0_solo_(Supriani%2C_Francesco_Paolo))

## ДОДАТКИ

## Додаток 1.

## Зображення струнно-смічкових інструментів IX - XVI століття



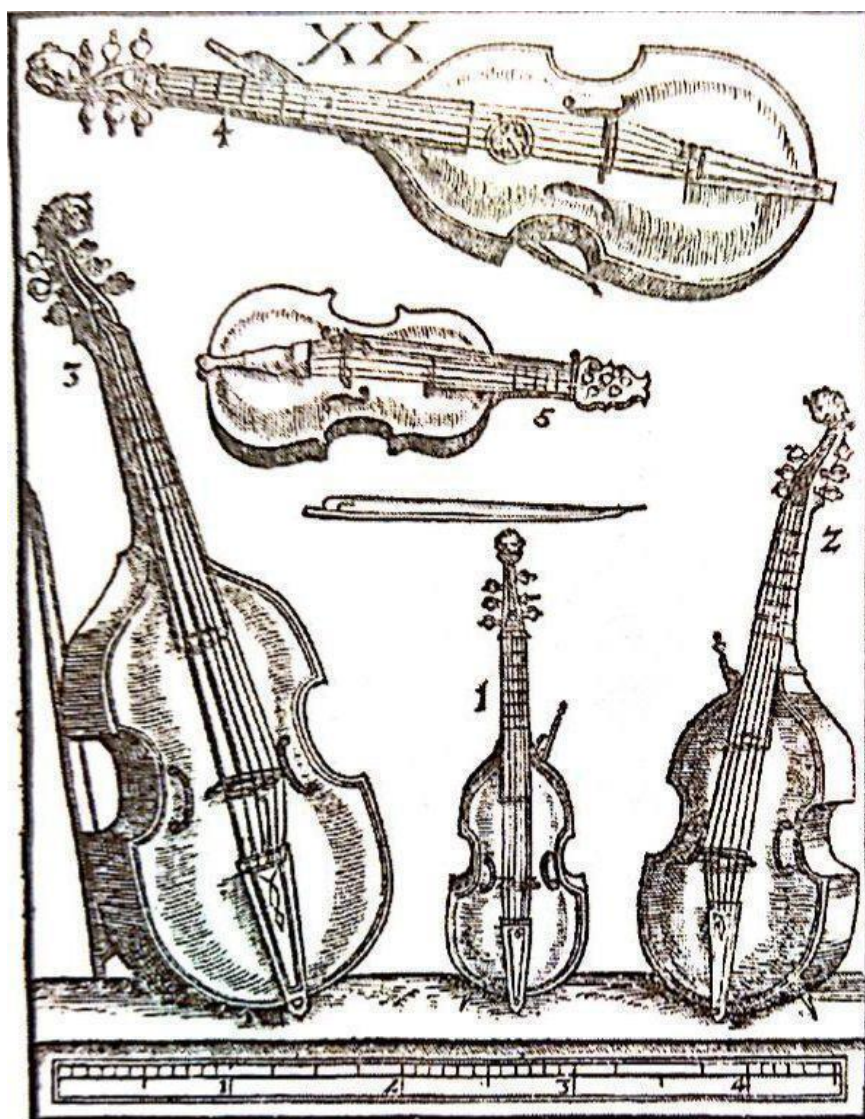
Рис 1. Ребек на картині «Діва серед дів». 1509 р. Герард Давід



Рис 2. Найраніше відоме зображення ліри на візантійській скриньці зі слонової кістки (900-1100 рр.). (Національний музей Барджелло, Флоренція)



Рис 3. Вієліст. Анонімна мініатюра з іспанського рукопису (Бібліотека Ескоріаль, Ms. J. b. 1), близько 1300 року



1. 2. 3. Violin de Gamba. 4. Viol Bastarda. 5. Italianische Lyra de braccio

Рис 4. Віоли. Ілюстрація з атласу М. Преторіуса «Інструментальний театр» (1620)

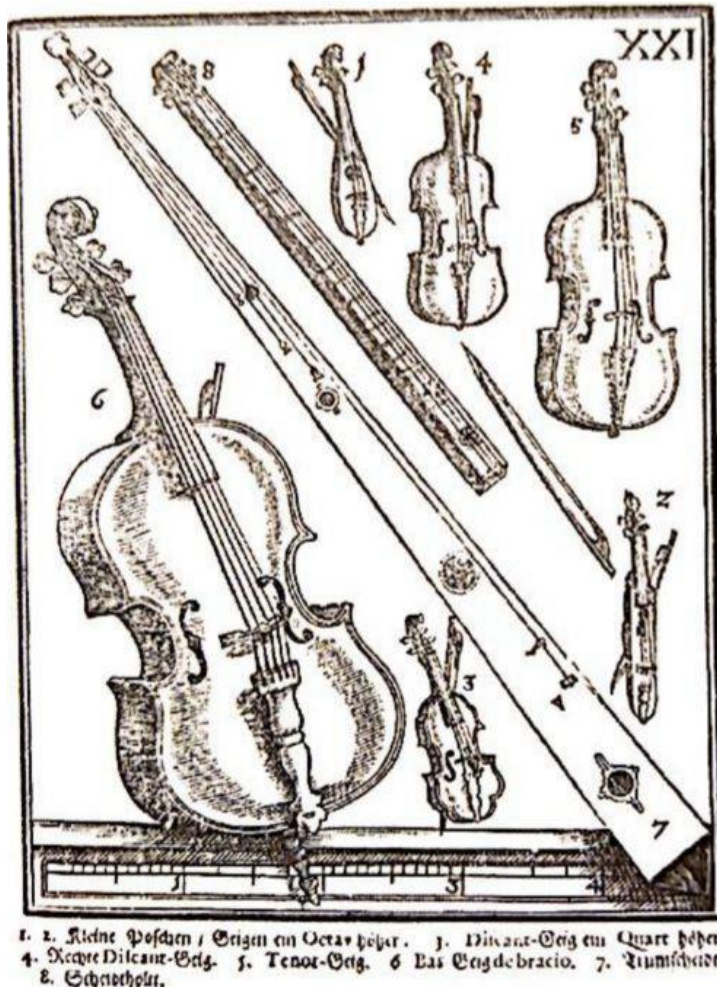


Рис 5. Родина скрипок. Ілюстрація з атласу М.Преторіуса «Інструментальний театр»

(1620)

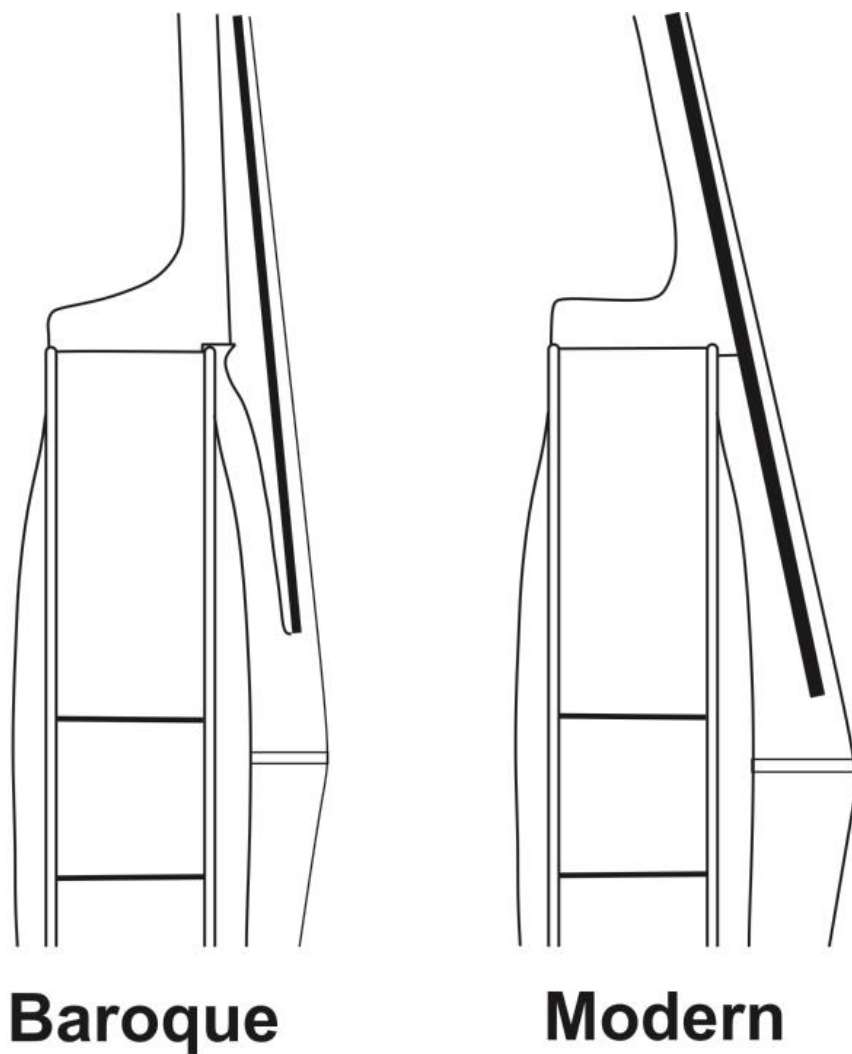


Рис 6. Схема відмінностей між висотою підставки та куту нахилу грифу в моделях струнних інструментів барокової доби хід та сучасності



Рис 7. Стандартна 6-струнна віола да гамба (ілюстрація до ч. 1.3 трактату К. Симпсона). *The Division-Violist, or An Introduction to the Playing upon a Ground* (London: William Godbid, 1659, 1667)



Рис 8. *Homeg is playing Lyra da Gamba* (ca. 1660) by Pier Francesco Mola



Рис 9. Виолончель да спала (violoncello da spalla)

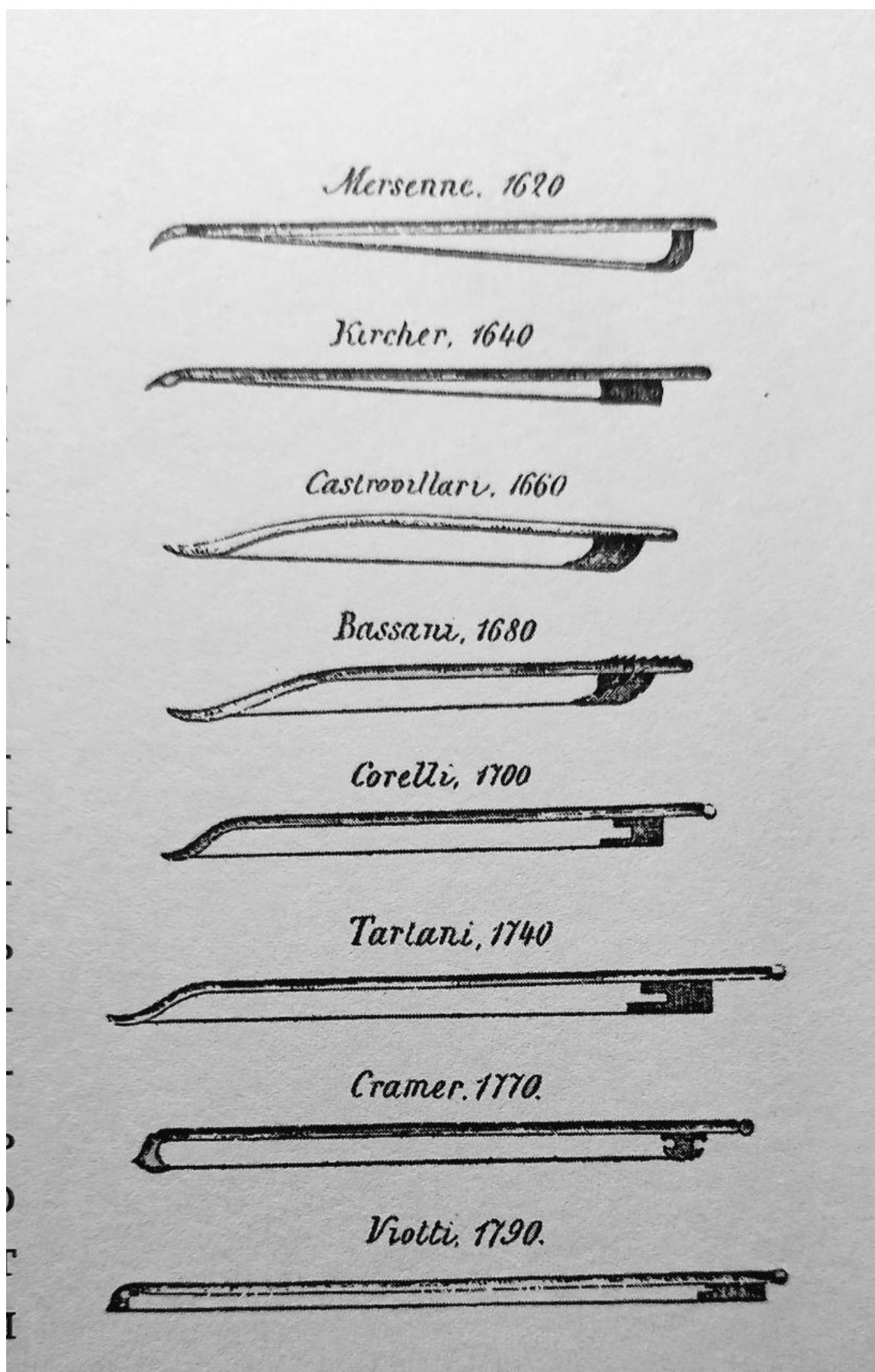


Рис 10. Еволюція скрипкового смичка

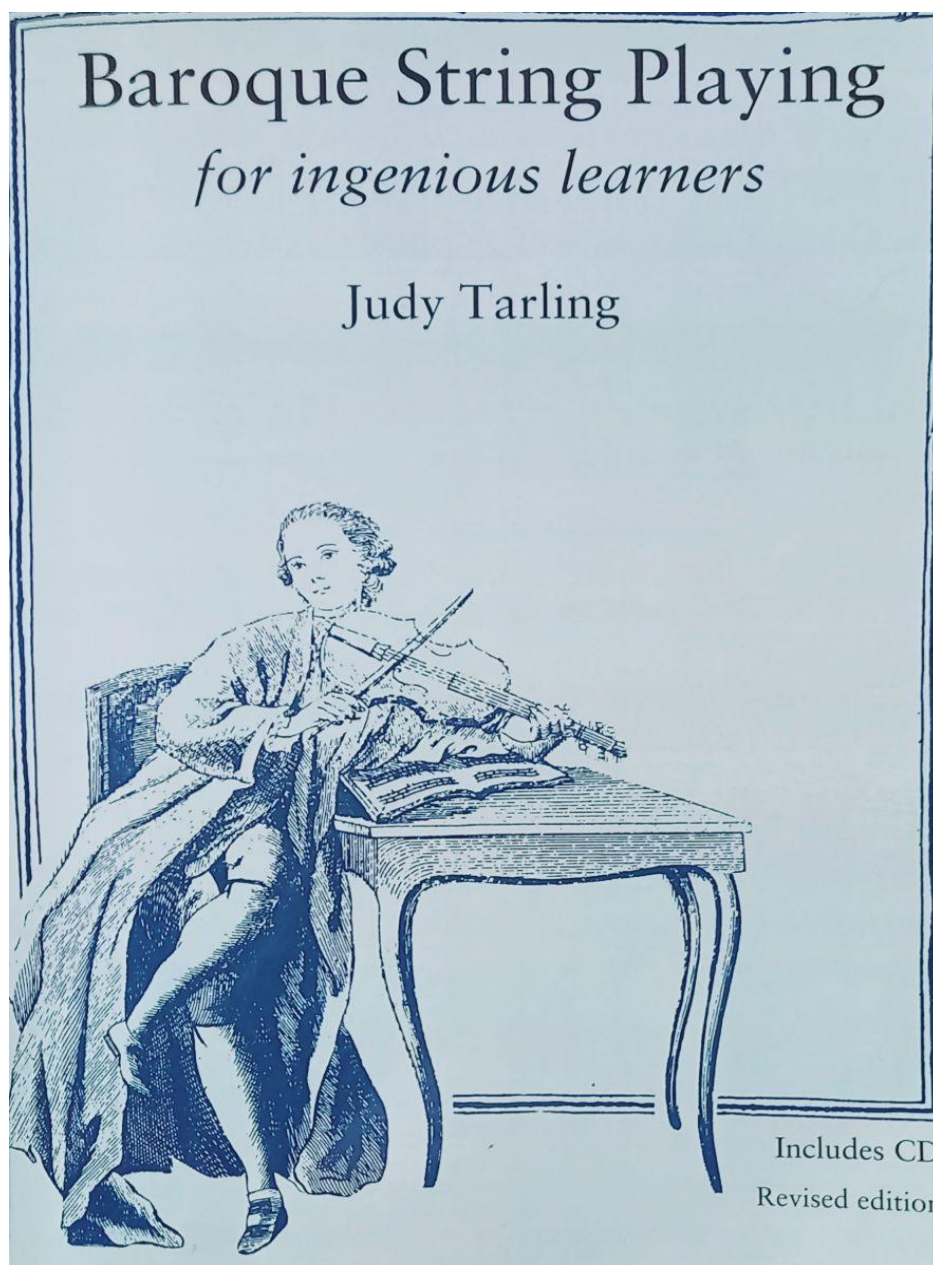


Рис 11. Титульна сторінка видання Д. Тарлінг «Барокова гра на струнних для винахідливих учнів»

## Ornament information

## Primary sources available in facsimile or modern editions

Diego Ortiz	<i>Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones</i> (Rome 1553)
Giulio Caccini	<i>Le Nuove Musiche</i> (Florence 1602)
Christopher Simpson	<i>The Division-viol</i> (London 1659)
Marin Marais	<i>Pièces de Violes, le livre</i> (Paris 1686)
Jean Rousseau	<i>Traité de la Viole</i> (Paris 1687)
Saint-Lambert	<i>Les Principes du Clavecin</i> (Paris 1702)
François Couperin	<i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> (Paris 1717)
Jean-Philippe Rameau	<i>Pièces de Clavecin</i> (Paris 1724)
Michel Corrette	<i>L'École d'Orphée: l'art de se perfectionner dans le violon</i> (Paris 1738, 1782)
Francesco Geminiani	<i>The Art of Playing on the Violin</i> (London 1751)
Johann Joachim Quantz	<i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen</i> (Berlin 1752)
Carl Philipp Emanuel Bach	<i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> (Berlin 1753)
Leopold Mozart	<i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> (Augsburg 1756)
L'Abbé le fils	<i>Principes du Violon</i> (Paris 1761)
Giuseppe Tartini	<i>Traité des Agréments de la Musique</i> (Paris 1771)

Рис 12. Фото переліку авторів і трактатів XVII - XVIII ст. з інформацією про орнаментацию (Д. Тарлінг)

LE N V O V E  
M V S I C H E  
D I G I V L I O C A C C I N I  
D E T T O R O M A N O .



I N F I R E N Z E  
A P P R E S S O I M A R E S C O T T I  
M D C I .

Рис 13. Д. Каччіні, титульна сторінка трактату «Нова Музика»



Рис 14. Ф. Супріані, титульний аркуш рукопису  
«Принципи навчання гри на віолончелі. 12 токат соло»

Suites à  
 Violoncello Solo  
 sans  
 Basso,  
 composées  
 par  
 A. S. L. Bach.  
 Maître de Chapelle

Рис 15. А.М. Бах, титульний аркуш рукопису сюїт для віолончелі соло І. С. Баха

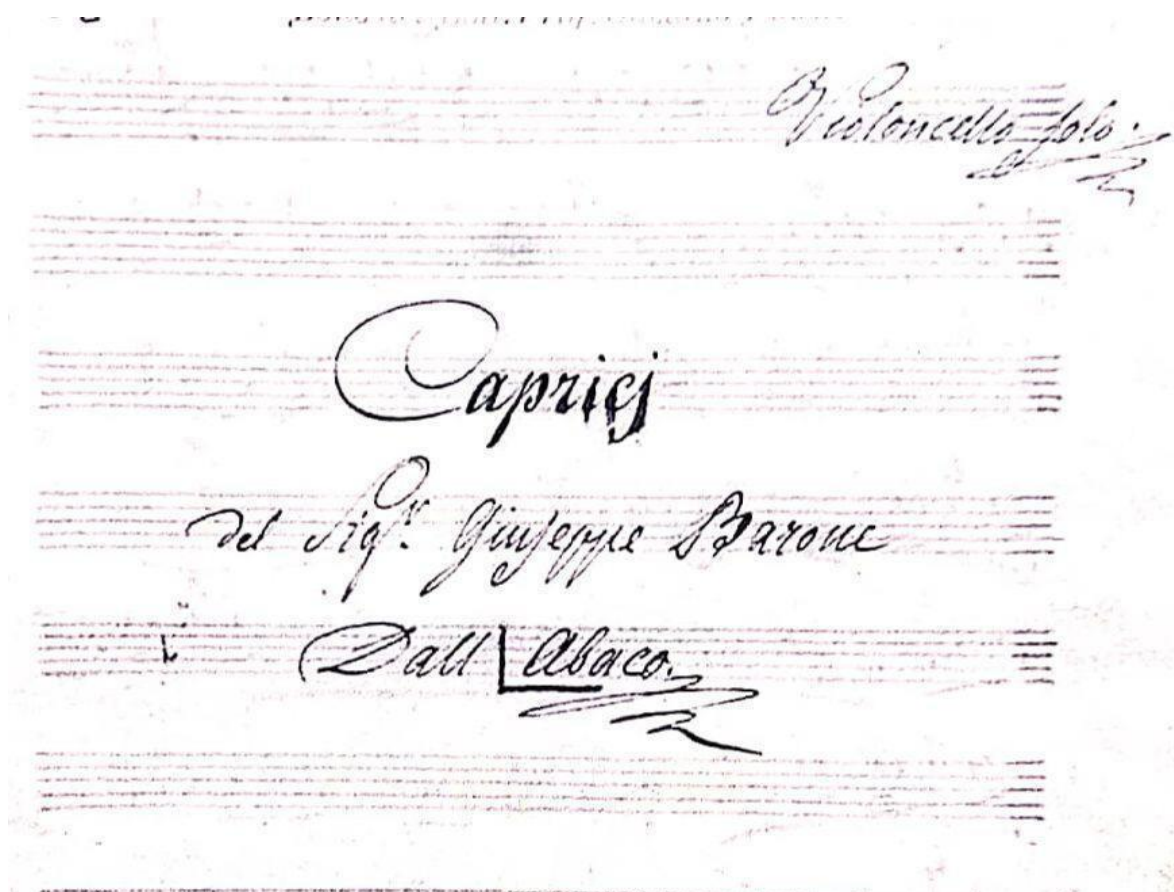


Рис 16. Титульний аркуш збірки «11 капричі для віолончелі соло» Д. даль'Абако

VIOLINO PRIMO.

CANZONI,  
 O V E R O  
 SONATE CONCERTATE  
 P E R C H I E S A,  
 E C A M E R A  
 A D V E . E T A T R E  
 D E L C A V A L I E R E  
 T A R Q V I N I O M E R V L A  
 L I B R O T E R Z O . O P E R A D V O D E C I M A .

Dedicato all' Illustrissimo Signore,  
 I L S I G N O R  
 G I O . B A T T I S T A V I S C O N T I .



I N V E N E T I A ,  
 Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXXVII. A

Рис 17. Титульний аркуш інструментальної збірки «Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e camera» Т. Мерули

*Arcangelo Corelli Opera Terza*

XII

SONATAS

*of three parts for two*

VIOLINS and a BASS

*with*

*A Through BASS for y<sup>e</sup> ORGAN*


*HARPSICORD or Arch LUTE*

*Engrav'd from y<sup>e</sup> Score and  
Carefully Corected by y<sup>e</sup>  
best Italian Masters*

*Note. there are five Operas of this Author's Engrav'd. (w<sup>th</sup> may be had Single.  
or in one Volume) being all that are as yet Publishd.*

*London Printed for I. Walsh, Serv<sup>t</sup>. to His Ma<sup>ty</sup> at the Harp and Hokey in Katherine Street near Somerset House in y<sup>e</sup> Strand.*

Рис 18. Титульний аркуш «12 тріо сонат» А. Кореллі

**ŒUVRE**  
**CINQUANTIÈME**  
 De M<sup>R</sup>. Boismortier.  
**CONTENANT VI SONATES**  
 Dont la dernière est en Trio,  
**POUR LES VIOLONCELLES,**  
**BASSONS, OU VIOLES,**  
 Avec  la Basse.

*LAUTEUR, rue des fossés Saint Germain l'Auxerrois,*  
*au coin de la rue du Roule, ou Chasseur.*  
*LES V. BOIVIN m<sup>ts</sup> rue Saint Honoré, à la règle d'or.*  
*LES LE CLERC m<sup>ts</sup> rue du Roule, à la Croix d'or.*

*A Paris, CHEZ.*

*Pris 3.<sup>os</sup> 50.*  
*en blanc*

*Avec Privilège du Roi. 1734.*

*Paris, chez*

Рис 19. Титульний аркуш «6 сонат для віолончелі, басону або віоли з басом» оп. 50  
Ж.-Б. Буамортье

НМАУ ім. П.І.Чайковського  
Кафедра струнно-смічкових інструментів

**Тетяна Гречанівська**  
солістка Ансамблю старовинної музики  
Капели ім. Б.Лятошинського НБМ,  
аспірантка СДПУ ім.А.С.Макаренка (м. Суми)

Лекція  
Майстер клас

«Риторичний» стиль доби бароко у  
виконавському струнному мистецтві  
На прикладі творів Доменіко Габріелі для віолончелі  
соло: Ricerca №2 та Capon для двох віолончелей

Аудиторія 37

09.09 \* 16:00

Рис 20. Афіша лекції та майстер класу для студентів

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА****Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові**

1. Гречанівська Т. Ю. Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. Т. 2. С. 63 – 71. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>

2. Гречанівська Т. Ю. Барокова соната в контексті розвитку віолончельного виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць КВНЗ «Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки» ДОР. Дніпро, 2022. Вип. 22(1). С. 334 – 349.

DOI : <https://doi.org/10.33287/222225>

3. Гречанівська Т.Ю. Сольні твори для віолончелі кінця XVII початку XVIII ст. як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 4. С. 20-27. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

**Публікації апробаційного характеру**

4. Гречанівська Т. Ю. Функціональне призначення віолончелі в західноєвропейській музиці барокової доби. *«Захід-Схід: культура і мистецтво»* : мат-ли міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 р.). Одеса : Астропринт, 2022. С. 47-49.

5. Гречанівська Т. Ю. Віолончельна соната І. І. Лізогуба у контексті історико-стильових аспектів розвитку українського віолончельного виконавства. *«Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі»* : матеріали II Всеукр. науково-практичної конференції з міжнар. участю (Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди, 13 - 14 червня 2023 року). Харків, 2023. С. 3739.

6. Гречанівська Т. Ю. Віолончель в сонаті для скрипки та басо континуо М. Березовського: до 280 - річчя від дня народження композитора. *Ювілейна палітра 2025: пам'ятні дати української музичної культури*. Матеріали ІХ всеукраїнської науково-практичної конференції (СумДПУ імені А. С. Макаренка, 5 - 6 грудня 2025 року). Суми, 2025. С. 12-19.

### **Відомості про апробацію результатів дослідження**

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2021 – 2026) і презентовані на 7 наукових конференціях різних рівнів, у т.ч.:

1. Міжнародна науково-творча інтернет-конф. «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 24-25 вересня 2021 р.);
2. VI всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 21-22 грудня 2022 р.)
3. II Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі» (Харків, ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 13-14 червня 2023 р.)
4. Міжнародна науково-практична конференція до 160-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського: 90-річчя заснування кафедри струнно-смичкових інструментів (Київ, НМАУ, 15-16 листопада 2023 року);
5. Міжнародна науково-практ. онлайн конференція «Міжнародні Герасимовські читання - 2024» (Київ, НМАУ, 9-11 квітня 2024 р.).
6. Міжнародна науково-практ. онлайн конференція «Міжнародні Герасимовські читання - 2025» (Київ, НМАУ, 8-10 квітня 2025 р.)
7. ІХ всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2025. Пам'ятні дати української музичної культури» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 5-6 грудня 2025 р.)