

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АМПЛУА У ВІОЛОНЧЕЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ

Стахевич Олександр Григорович,

доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0001-9261-4023

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

доктор педагогічних наук, професор
кафедри музичного мистецтва,

директор ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0001-9686-7626

Висвітлено процес розвитку віолончельного виконавства XVII–XVIII століть, що через пізні становлення конструкції інструменту (кінець XVI – початок XVII століття), тривалий час знаходилось у затінку й під впливом гамбового та скрипкового мистецтва. З'ясовано, що протягом майже століття основним функціональним призначенням віолончелі було виконання супроводу basso continuo. У процесі виявлення специфіки й випрацювання оригінальної віолончельної технології інструменту доручається виконання партій obligato, тобто хоча обов'язкових, але підлеглих. Індивідуальна інструментальна специфіка віолончелі напрацьовується в сольних творах – чаконах, ричеркарах, токатах, сюїтах (Дж. Абако, Й. С. Бах, Д. Габріелі, Дж. Коломбі, Ф. Супріані та ін.), а також сонатах із басом (А. Вівальді, Фр. Джемініані, Фр. М. Дзуккарі, Б. Марчелло, А. Скарлатті та ін.). Перехід від бароко до класицизму супроводжувався відходом віолончелі від амплуа basso continuo та облігатного типу її застосування в ансамблі до набуття інструментом самостійних сольних функцій, що позначилось на розширенні мелодичного діапазону та технічних можливостей інструменту. Остаточним етапом становлення класичної технології стала друга половина XVIII століття (творчість Л. Боккеріні, Ж. Л. Дюпора, Ж. Б. Брєваля та ін.). В цей час віолончельна техніка досягає своїх вершин. Водночас усталилась й техніка смичка: у творах другої половини XVIII століття застосовуються найскладніші комбінації легато та деташиє, гострих, стакатних, летючих та стрибаючих штрихів (стало можливим завдяки смичку конструкції Ф. Турта). Разом з технічними, вирішувались і художні проблеми з градації динаміки, пришвидшення та уповільнення темпу, імпровізаційності виконання тощо. Розвиток класичних жанрів віолончельної музики, прагнення до розширення арсеналу її технічних прийомів, а також витонченості динамічних, агогічних, тембральних та інших засобів виразності вивів віолончель у другій половині XVIII століття на рівень повноцінного сольного інструменту.

Ключові слова: музичне мистецтво Бароко і Класицизму, інструментальні амплуа, функціональне призначення, віолончель, гамба, скрипка, ансамблеве виконавство, репертуар, конструкція струнно-смичкових інструментів.

Stakhevich Oleksandr, Ustymenko-Kosorich Olena. Instrumental role in cello performance from Baroque to Classicism

The process of development of cello performance in the 16th – 17th centuries is highlighted, which due to the late formation of the instrument's design (the end of the 16th – the beginning of the 17th century) was for a long time in the shade and under the influence of the art of the violoncello and violin. It has been found that for almost a century, the cello's primary functional purpose was to provide the basso continuo accompaniment. In the process of identifying the specifics and developing the original cello playing technology, the instrument is entrusted with performing obligato parts, that is, although mandatory, but subordinate. The individual instrumental specificity of the cello is developed in solo works – chaconnes, ricercar, toccatas, suites (G. Abaco, J. S. Bach, D. Gabrieli, G. Colombi, F. Supriani, etc.), as well as sonatas with bass (A. Vivaldi, Fr. Geminiani, Fr. M. Zuccari, B. Marcello, A. Scarlatti, etc.). The transition from Baroque to Classicism was accompanied by the cello's departure from the role of basso continuo and the obligatory type of its use in the ensemble to the instrument's acquisition of independent solo functions, which affected the expansion of the melodic range and technical capabilities of the instrument. The final stage of the formation of classical technology was the second half of the 16th century (the work of L. Boccherini, J.-L. Duport, J.-B. Breval, etc.). At this time, cello technique reaches its peaks. At the same time, the bow technique also became established: in the works of the second half of the 18th century, the most complex combinations of legato and detachment, sharp, staccato, flying and jumping strokes are used (it became possible thanks to the bow of F. Turti's design). Along with technical ones, artistic problems were also solved, such as gradation of dynamics, acceleration and deceleration of the tempo, improvisational performance, etc. The development of classical genres of cello music, the desire to expand the arsenal of its technical techniques, as well as the sophistication of dynamic, agogic, timbral, and other means of expression brought the cello to the level of a full-fledged solo instrument in the second half of the 18th century.

Key words: Baroque and Classicist musical art, instrumental roles, functional purpose, cello, gamba, violin, ensemble performance, repertoire, design of stringed instruments.



Вступ. В музичному мистецтві другої половини ХХ століття спостерігається значне зростання інтересу до репертуару та виконавської стилістики інструментальної музики барокової доби. Сюди відноситься й віолончельне виконавство, яке в барокову добу довгий час знаходилося у затінку й під безпосереднім впливом провідного гамбового та скрипкового мистецтва. Насамперед це зумовлювалось пізнім становленням конструкції інструменту (початок ХVІ століття), а також тим, що віолончелісти у своїй більшості були від початку гамбістами і, звичайно, механічно переносили всі напрацьовані прийоми з гамби на віолончель [2, с. 22].

Зважаючи на поширену практику переходу гамбістів на віолончель, не викликає сумнівів те, що й під час навчання користувались саме гамбовими методами (Г. Симпсона, 1659; Ж. Руссо, 1687; та ін.). Тож певного часу потребував процес виявлення специфіки інструменту й відпрацювання оригінальної віолончельної технології гри. Це стосувалось і смичка, який на ранніх етапах розвитку віолончельного виконавства утримувався віолончелістами з-під низу як гамбовий.

Новому інструменту з більш гучним та яскравим звуком була доручена допоміжна роль басової підтримки. Насамперед це було *basso continuo* – супровід у виконанні ансамблевих / оркестрових творів. З установленням інструментальної специфіки й розвитком техніки гри функціональні можливості віолончелі розширюються: в ансамблі їй доручаються партії *obligato*, а сповна специфіка інструменту розкривається в сольних творах [5, с. 190]. Треба відзначити, що до теперішнього часу відомостей про віолончельне мистецтво доби Бароко збереглося небагато. Отже, з'ясування процесу становлення віолончельної технології та індивідуальної специфіки інструменту, формування репертуару й, поряд з цим, виконавських амплуа, постає актуальним завданням сучасного музикознавства.

Мета статті – розкрити специфіку використання інструменту та виявити інструментальні амплуа, які виконувала віолончель у виконавському мистецтві від Бароко до Класицизму.

Матеріали і методи. В українському музикознавстві питанням становлення та розвитку віолончельного мистецтва та її інструментальним амплуа від Бароко до Класицизму приділена незначна увага дослідників. Зокрема, становлення та розвиток музики для віолончелі соло у ХVІІ–ХVІІІ століттях розкривала Ю. Білоусова [1]. Сольні твори для віолончелі кінця ХVІІ – початку ХVІІІ століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва, а також питання щодо еволюції функціональної ролі віолончелі в ансамблево-інструментальній (вокальній) музиці кінця цього ж періоду на прикладі двох італійських сольних кантат Г. Ф. Генделя стали предметом наукового зацікавлення Т. Гречанівської [2; 3].

Виконавську стилістику бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства вивчала Н. Яропуд [5]. Принципи навчання гри на віолончелі, зокрема одного з перших авторів методичних настанов та віолончелістів-віртуозів

Фр. Супріані, досліджував Дж. Туріна [4]. Розвитку віолончельної техніки та репертуару присвячена праця В. Брауна (W. Braun) [6]. Віолончель та виконавство на неї в добу Бароко вивчав М. Ванскейвік (M. Vanscheeuwijck) [8]. Проте питання інструментальних амплуа у віолончельному виконавстві від Бароко до Класицизму не ставали проблемою, окремого дослідження, що обумовлює новизну пропонованої теми статті.

Методологія. Для визначення інструментальних амплуа у віолончельному виконавстві ХVІІ–ХVІІІ століття у даній статті застосовано історико-порівняльний, герменевтичний, культурологічний, структурно-системний методи. Для встановлення технічних і виразних особливостей та специфіки віолончельних творів зазначеного періоду використано методи компаративного та музикознавчого аналізу. Вивчення індивідуальної інструментальної специфіки та розвитку віолончельної технології базується на аналітичному підході, що потребувало застосування методу системного аналізу (трактування інструментальних партій, технології гри, фактурні рішення, взаємозв'язок між елементами твору тощо).

Результати. На початку ХVІІ століття, коли усталилась конструкція віолончелі, у європейських країнах – Англії, Німеччині, Італії, Франції – значного поширення досягло мистецтво гри на гамбі. Цей інструмент використовували у ансамблевій, оркестровій і сольній практиці, звичайно й техніка гри на гамбі випереджала і віолончельну, і навіть скрипкову. Це підтверджують перші педагогічні методи середини – кінця ХVІ століття (напр., К. Жервеза), в яких знайшли відображення прийоми гри, апробовані саме у віолончельному мистецтві. Поряд із цим, віолончель використовувалась лише в ансамблевому музикуванні у якості цифрового басу¹, й перші згадки про неї з'являються у першій третині ХVІІ століття.

Досвід застосування віолончелі у якості *basso continuo* в ансамблі вплинув на те, що інструменту доручались здебільшого одноголосні партії (звичайно у нижніх позиціях). Це характерно першим творам, призначеним безпосередньо для віолончелі *solo* із басом. Можна припустити, що талановиті та досвідчені виконавці, слідуючи традиціям доби, прикрашали такий супровід, імпровізуючи й заповнюючи гармонічну лінію різними фігураціями. Поступово межі такої практики розширювалися, і композитори стали вводити партії віолончелі *obligato*, тобто хоча й підлеглої, але обов'язкової, в якій відбивались специфічні якості цього інструмента. В цьому були зацікавлені насамперед виконавці, які, удосконалюючи свою майстерність, винаходили ті чи інші прийоми й засоби, характерні саме для віолончелі, і впроваджували їх у практику.

До ХVІІІ століття віолончельний репертуар поповнився оригінальними сольними та ансамблевими творами, написаними не лише віолончелістами, а й музикантами інших спеціальностей. Одним з них була «Чакона» для віолончелі *solo* італійського композитора

¹ Цифрований бас чи *basso continuo* – це гармонічна опора для супроводу в ансамблях чи оперних речитативах.

та скрипаля *Джузеппе Коломбі (Giuseppe Colombi, 1635–1694)*². Чакона (ісп. – *chacóna*, італ. – *ciaccona*) – це популярна в добу бароко інструментальна п'єса, створена у формі варіацій на *basso ostinato*. Вибір тональності й деякі інші композиційні елементи твору прямо залежали від тогочасної конструкції віолончелі. Так, оригінальна тональність твору Дж. Коломбі – Фа мажор, що було пов'язано із великими розмірами й настроюванням інструменту на тон нижче, порівняно із сучасним. Цей стрій (I струна – G, II – C, III – F, IV – B) використовувався в ансамблевій та оркестровій музиці й називався «болонський». За невеликого діапазону твору (в межах чотирьох позицій: C великої – f першої октави) із технічних засобів Дж. Коломбі використав подвійні ноти, пунктирний ритм, перекидання смичка через струну та гамоподібний рух шістнадцятими. Зважаючи на розвиток інструментальної технології того часу, це потребувало гарної технічної підготовки виконавців.

Одним з перших авторів сольних творів для віолончелі був *Франческо Супріані (Francesco Supriani / Scipriani, 1678–1753)* – представник неаполітанської віолончельної школи, який створив першу віолончельну методу «Принципи навчання гри на віолончелі з 12 Токатами соло» («*Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 Toccata a solo*», 1720) [4]. Поряд із інструктивним матеріалом (вправи у гамах, розкладених терціях, квартгах, октавах тощо), у якості прикладів до цієї методи входили 12 токат. Загалом токати писались здебільшого для клавішних, і були певним виключенням у репертуарі для струнно-смичкових інструментів. З цього приводу висувається припущення, що композитор обрав цю форму для віолончельних п'єс, тому що «твори, написані в формі токати мають більше вільного простору і в художньому, і в технічному аспектах» [2, с. 25]. це надає токатам Ф. Супріані вихід за межі облігатності, коли за технічної та художньої свободи твір сягає вже сольних якостей.

Сольний рівень токат засвідчують і застосовані в них технічні прийоми та виразні засоби. Зокрема Ф. Супріані уводить октавні стрибки (токата № 2), швидкі пасажі (токата № 4), складні переходи в позиції, чергування струн чи перекидання смичка через струну, що вимагало досконалої координації обох рук (токати №№ 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12). Т. Гречанівська відзначає, що Ф. Супріані застосовує «ставку для гри в п'ятій позиції, теноровий ключ та різні за складністю технічні елементи, як для лівої, так і правої руки» [2, с. 25]. Більшість з токат – рухливі, й лише три написані у повільному темпі. Припускається, що виконання повільних п'єс викликало значну складність, оскільки барокова конструкція смичка не давала можливості відтворити рівне звучання тривалих нот.

Сольні якості віолончелі найбільше виявлялись у творчості віолончелістів-віртуозів, одним з яких у XVII столітті був *Доменіко Габріеллі (Domenico Gabrielli, 1651 чи 1659–1690)*. Цей віолончеліст, альтист

² Джузеппе Коломбі народився в Модені, де з 1671 року був придворним скрипалем, а з 1678 – керівником Капели церкви Мадонни-дель-Вото.

та композитор (автор опер, ораторій, інструментальних творів, у тому числі двох віолончельних сонат) тривалий час працював у болонській капелі Сан Петроніо (*San Petronio*) – однієї з провідних у той час у Європі. Крім згаданих сонат, у доробку Д. Габріеллі налічуються сім «Ричеркарів» для віолончелі *solo*, що в той період було певним виключенням у віолончельному репертуарі. Думається, це було обумовлено практикою сольного музикування у соборі Сан Петроніо, оскільки там було два види басових інструментів: одні більшого розміру – для супроводу *basso continuo*, інші – меншого, для гри *solo*. Зазначені факти переконують в тому, що до кінця XVII століття тенденції сольного віолончельного виконавства вже мали міцне підґрунтя, принаймні в музичній культурі Італії.

«Ричеркари» Д. Габріеллі для віолончелі *solo* цікаві тим, що цей жанр також відрізняла свобода викладення, що виражалось у прелюдійності, імпровізаційності, колоратурній рухливості цих творів. Будучи в основному за тематизмом однорідними, ці ричеркари однак не позбавлені контрастів, як динамічних і ритмічних, так і фактурних та інтонаційних. Характерною ознакою цих творів був наскрізний розвиток і використання басового регістру. Останнє, вочевидь, було пов'язано з тим, що саме в капелі Сан Петроніо в Болон'ї за кілька років до того стали використовувати металеву обмотку (канитель) на нижніх струнах, яка, порівняно із достатньо глухим звучанням жильних струн, давала яскравий і насичений звук у цьому регістрі. Тож Д. Габріеллі активно застосовує нижній регістр, хоча в цілому діапазон творів не перевищує чотирьох позицій.

Впроваджені Д. Габріеллі в «Ричеркарах» чергування струн, зміна позицій, виконання подвійних нот у швидкому темпі вимагали від віолончелістів значної майстерності і технічного володіння інструментом. Не меншим викликом для виконавців був і художній бік творів: особливості тематизму потребували застосування звукових та агогічних тонкощів, а також тембральної різноманітності. Т. Гречанівська зауважує, що Габріеллі «чудово володів віолончеллю та увів багато технічних нововведень у техніку гри на цьому інструменті», а також «був першим, хто написав сольні твори для інструменту та виконав їх, звільнивши тим самим віолончель від єдиної ролі акомпанування» [2, с. 22].

Потужним чинником розвитку сольної віолончельної технології, й відповідно, репертуару стали сонати для віолончелі з басом. Оригінальних зразків жанру в добу бароко було створено небагато, й більшість авторів цих творів не були віолончелістами. До ранніх творів відносяться згадані вище дві сонати *Доменіко Габріеллі* та три сонати (№ 1 d-moll, № 2 c-moll, № 3 C-dur) *Алессандро Скарлатті (1660–1725)*. Віолончельні сонати XVIII століття і нині широко використовуються у педагогічній практиці. Насамперед це Шість сонат для віолончелі та *basso continuo Бенедетто Марчелло (1686–1739)*, а також Шість сонат для 2 віолончелей або віоли да гамба та *basso continuo Антоніо Вівальді (1678–1741)*. Відомі також Дев'ять сонат для віолончелі та *continuo*, написані А. Вівальді у ранній

період творчості і видані в Парижі в 1724–1726 роках (RV 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47).

Як і у більшості сонат, створених у другій половині XVII – на початку XVIII століття, у вівальдівських творах ще відчутний вплив церковної сонати (*sonata da chiesa*). Сонатний цикл у його творах складається з чотирьох частин, що чергуються за принципом повільно-швидко-повільно-швидко. Повільні частини сонат різняться за характером (барокова піднесеність, італійська мелодичність, ліричні настрої). Ритмічно різноманітними є й швидкі частини, часто танцювального характеру.

Виконання віолончельних сонат з басом здійснювалось найчастіше двома віолончелями, рідше у якості *basso continuo* використовували *Violone* або басову віолу, і загалом як виключення – гамбу чи клавесин. Поєднання сольної та супроводжуючої віолончелі позначилося на розвитку жанру віолончельного дуету.

У XVIII столітті сольне віолончельне виконавство здобуло розвитку у творчості **Джозефа (Йозефа) Абако (Dall'Abaco**, повне ім'я Джозеф (Джузеппе) Марія Климент Фердинанд Даль'Абако, 1710–1805). Цей віолончеліст і композитор народився в Брюсселі, музиці навчався у свого батька, італійського композитора, скрипаля та віолончеліста Еваристо Феліче Даль'Абако. В дев'ятнадцять років Дж. Абако поступив на службу в Боннську придворну капелу, а в 1738 році став її капелмейстером. З 1753 року жив та працював у Вероні. В доробку Абако близько 40 сонат для віолончелі, 11 капричч для віолончелі *solo*, 2 сонати для двох віолончелі та ін. Найпопулярнішими та виконуваними з них є капричч, присвячені автором курфюрсту Баварії.

Збереглося тільки 11 капричч Даль'Абако, хоча за існуючою традицією їх повинно було бути 12 (за умовами церковної символіки). Час написання цих творів датується приблизно 1770-ми роками, однак за стилістикою їх музика відноситься до барокового стилю. Як і вище згадані сольні токати й ричеркари, каприччч Даль'Абако – це п'єси вільної форми, в яких автор не обмежує свою уяву. Загалом це поліфонічного складу розгорнуті композиції, в яких подекуди використані танцювальні форми (алеманда – каприччо № 2 та куранта – каприччо № 6). Незвичайним є каприччо № 5, побудоване на чергуванні епізодів *arco* й *pizzicato*. У віолончельній літературі це виключний випадок, коли великі музичні побудови відтворюються на *pizzicato*. Звичайно таке не типово викладення музичного тематизму й сьогодні становить значну складність для виконання.

Серед сольних композицій для віолончелі необхідно згадати Шість сюїт для віолончелі **Йоганна Себастьяна Баха (Johann Sebastian Bach**, 1685–1750). Шість циклів п'єс (BWV 1007–1012) були створені композитором у кетенський період (1717–1723)³. За традицією основу кожної сюїти становлять чотири танці: алеманда, куранта, сарабанда та жига, їм передують прелюдія, а перед останнім номером у кожній «вставні»

³ В 1717–1723 роках Й.С. Бах служив капелмейстером при дворі князя Леопольда Ангальт-Кетенського, в цей період ним було написано більшість інструментальних, ансамблевих та оркестрових творів.

номери – «Менуети» в сюїтах № 1, 2, «Буре» в сюїтах № 3, 4, «Гавоти» в сюїтах № 5, 6. Оригінального тексту сюїт, написаного самим Й. С. Бахом не збереглося, існує чотири рукописні копії цих творів А. М. Бах – 1727–1731 років, Й. П. Кельнера – 1726 року та дві анонімні – 1759–1799 років [7].

Сьогодні Шість сюїт для віолончелі Й. С. Баха є основою технічного оснащення кожного професійного віолончеліста. Однак, зважаючи на їх надзвичайну складність, невідомо для кого вони були створені, і яку мету переслідував композитор. Не встановлено і для яких інструментів призначались ці твори: мається на увазі технічна складність, не типова для віолончельних творів цього часу, скордатура – перестроювання верхньої струни інструменту в П'ятій сюїті й тотальне використання верхнього регістру в Шостій, яка за припущенням мала виконуватися на віолончелі-*piccolo* – п'ятиструнному інструменті з верхньої струною «мі» [7]. Втім, за художніми якостями Шість сюїт для віолончелі *solo* Й. С. Баха не є суто технічним етюдним матеріалом, як вважалося на початку XIX століття. Сьогодні виконавці й редактори бахівських сюїт опрацьовують їх як художній матеріал, застосовуючи у своїх редакціях виразні, технічні, штрихові та агогічні засоби згідно власного чуття цієї музики.

У середині – другій половині XVIII століття значна кількість віолончельних сонат була створена С. Галетті, Й. Е. Гальяром, К. Гаспаріні, Дж. Б. Мартіні, Дж. Б. Саммартіні, Дж. Б. Черветто та ін. Цікавими зразками є Шість сонат для віолончелі *op. 5* (1747) Франческо Джемініані (*Francesco Geminiani*, 1680–1762). В технічному відношенні вони не перевищують середнього рівня технічної складності, проте широко застосовані в них прикраси й мелізми надають цим творам динамізму та виразності. Такий саме тип презентують і Десять сонат для віолончелі Франческо Марія Дзуккарі (*Francesco Maria Zuccari*, 1694 або 1699–1788), що могли бути написані для А. Вандіні. Технічні труднощі цих творів також не перевищують середнього рівня тогочасної віолончельної техніки.

До середини XVIII століття відбувається скорочення сонатного циклу до трьох частин з послідовністю швидко-повільно-швидко. Іноді в таких тричастинних циклах перша повільна частина залишається в якості невеличкого вступу до швидкої, часто замість традиційних алеманди, куранти чи жиги як рухливі частини включаються менуети. Цей процес приводить до створення класичного сонатного циклу і його кристалізації у творчості віденських класиків.

Найяскравіше сольні якості і технічні можливості віолончелі проявились у жанрі віолончельного концерту, активний розвиток якого відбувається з початку XVIII століття (А. Вандіні, А. Вівальді, Й. А. Гассе, Л. Лео, Г. Монн, Дж. Тартіні). В другій половині століття це реалізується у таких еталонних зразках класичного стилю як концерти для віолончелі з оркестром Л. Боккеріні, Й. Гайдна, Ж.-Л. Дюпора, Я. Стаміца та ін.

Висновок. Розвиток віолончельного виконавства XVII–XVIII століть характеризувався

пізнім становленням конструкції інструменту (кінець XVI –початок XVII століття), через що тривалий час воно знаходилося під впливом гамбового та скрипкового мистецтва. Протягом майже століття основним функціональним призначенням віолончелі було виконання супроводу *basso continuo*. У процесі виявлення специфіки й випрацювання оригінальної віолончельної технології гри інструменту доручається виконання партій *obligato*, тобто хоча обов'язкових, але підлеглих.

В період переходу від бароко до класицизму розвиток технології віолончельної гри супроводжувався поступовим відходом від амплу *basso continuo* та облігатного типу застосування в ансамблі й набуття віолончеллю самостійних сольних функцій, що позначилось на розширенні мелодичного діапазону та технічних можливостей інструменту. Дійсним «проривом» у вирішенні технічних питань та обсязі діапазону стало освоєння «ставка» – спеціального прийому виведення лівої руки у верхні позиції. Зі встановленням специфіки інструменту у творчості віолончелістів класичного періоду: Л. Боккеріні, Ж. Л. Дюпора, Ж. Б. Брєваля та ін. сольна техніка гри на віолончелі

досягає вершини розвитку. Водночас розвивається й техніка смичка: твори другої половини XVIII століття містять найскладніші комбінації легато та детаще, гострих, стакатних, летючих та стрибаючих штрихів, що уможливила конструкція смичка французького майстра Франсуа Турта (1747 або 1750–1835).

Поряд з технічними, вирішувались і художні проблеми. Динаміка барокової музики, що звичайно обмежувалась «ефектом луни» чи так званім «терасоподібним» нюансуванням, змінюється диференціацією тонких градацій та відтінків гучності. Застосовуються прийоми поступового пришвидшення чи уповільнення темпу, великою мірою пов'язані з імпровізаційністю виконання. Позначки – *espressivo*, *affettuoso*, *amoroso*, *cantabile*, *temperamente* тощо, що з'являються у віолончельних творах, відповідали емоційно-виразним якостям саме цього інструменту.

Отже, розвиток класичних жанрів віолончельної музики, прагнення до розширення арсеналу її технічних прийомів, а також витонченості динамічних, агогічних, тембральних та інших засобів виводить віолончель у другій половині XVIII століття на рівень повноцінного сольного інструменту.

Література:

1. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у XVII–XVIII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. Київ, 2011. С. 174–184.
2. Грєчанівська Т. Ю. Сольні твори для віолончелі кінця XVII – початку XVIII ст. як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волин. нац. ун-ту імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 4. С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>
3. Грєчанівська Т. Ю. Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя. *Культурологічна думка: зб наукових праць*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. Т. 2. С. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>
4. Туріна Дж. Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі. *Eighteenth – Century Music*. Cambridge University Pless. 2018. Вип. 1. С. 97–99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550>
5. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2, 2023. С. 188–196. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-27>
6. Braun W. The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire. University Nebraska, 2015. 132 p.
7. Cello Suites (Bach). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_(Bach))
8. Vanscheeuwijck M. The baroque cello and its performance. *Performance Practical review*, 1996. Vol. 9: № 1, Article 7, P. 78–96. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

References:

1. Bilousova, Yu. (2011). *Stanovlennia ta rozvytok muzyky dlia violoncheli solo u XVII–XVIII st.* [Formation and development of music for solo cello in the 17th – 18th centuries]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. Muzychne vykonavstvo i pedahohika: istoriia, teoriia, interpretatsiini aspekty kompozytorskoï tvorchosti – Musical performance and pedagogy: history, theory, interpretative aspects of composer's work. Kyiv. Issue 96. Pp. 174–184. [in Ukrainian].
1. Hrechanivska T. Yu. (2023). *Solni tvory dlia violoncheli kintsia XVII –pochatku XVIII st. yak indykator rozvytku zakhidnoievropeiskoho vykonavskoho mystetstva* [Solo works for cello of the late 17th – early 18th centuries as an indicator of the development of Western European performing art]. *Fine Art and Culture Studies : naukovyi zhurnal Volyn. nats. un-tu imeni Lesi Ukrainky – Fine Art and Culture Studies: scientific journal of Lesya Ukrainka Volyn National University*. Lutsk, 2023. Issue 4. P. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3> [in Ukrainian].
2. Hrechanivska T. Yu. (2022). *Funktsionalna rol violoncheli v solnykh kantatakh H. F. Hendelia* [The functional role of the cello in solo cantatas by G. F. Handel]. *Kulturolohichna dumka: zb naukovykh prats – Culturological thought: collection of scientific works*. Kyiv: Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine. No. 2. Vol. 2. P. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71> [in Ukrainian].
3. Turina Dj. (2018). *Franchesko Supriani (1678–1753) : Pryntsyppy navchannia hry na violoncheli* [Francesco Supriani (1678–1753): Principles of Cello Teaching]. *Eighteenth – Century Music*. Cambridge University Pless. Vol. 1. P. 97–99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550> [in Ukrainian].

4. Yaropud N. (2023). *Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva* [Baroque Performance Stylistics in Antonio Vivaldi's Double Concertos in the Conditions of Modern Cello Performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*. Issue 67, Vol. 2. P. 188–196. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-27> [in Ukrainian].
5. Braun W. (2015). *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire*. University Nebraska. 132 p. [in English].
6. Cello Suites (Bach). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_(Bach)) [in English].
7. Vanscheeuwijck, M. (1996). *The Baroque Cello and Its Performance*. Claremont: Performance practical review [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026