

УДК 780.614.334:784.5.087.685.071.2(430)

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

Тетяна ГРЕЧАНІВСЬКА

аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-4211-4394

Бібліографічний опис статті: Гречанівська, Т. (2023). Сольні віолончельні твори кінця XVII – початку XVIII століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 20–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

СОЛЬНІ ВІОЛОНЧЕЛЬНІ ТВОРИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ІНДИКАТОР РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – розкрити специфіку сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, надати оцінку педагогічному, композиторському та виконавському рівню таких творів та їх ролі у загальному розвитку музичної культури Західної Європи доби бароко. **Методологія.** Для характеристики специфіки сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття у статті застосовано історико-порівняльний, інтонаційно-стильовий, структурно-системний методи. Для встановлення жанрово-стильових та функціональних особливостей віолончельних творів барокової доби використано методи компаративного та музикознавчого аналізу.

Наукова новизна. З точки зору освоєння специфіки та розвитку технології гри на віолончелі розглядаються та порівнюються дві збірки сольних віолончельних творів, написаних у період 1689–1720 років в Італії: «7 Ricercare for solo-cello» (1689) Доменіко Габріелі [Domenico Gabrielli] та «Principij da imitare a suonare il violoncello e con. 12 Toccate a solo» (1720) Франческо Супріані [Francesco Supriani]. Цей ракурс не набув широкого висвітлення у музикознавстві, не були предметом наукового вивчення і пропоновані твори. **Висновки.** У музичному навчанні епохи бароко основним критерієм виконання музики стає вимога виразної та розмовної гри. Даний матеріал у практичному аспекті знайомить нас з такими особливостями розвитку риторичних та технічних можливостей інструменту, основними виконавськими прийомами, виразними засобами, існуючими в період написання опусів. Наприклад, використання відкритих струн було однією з вимог при музичному виконанні. Зумовлено воно було тим, що на той час не використовувались (активно) верхні позиції на інструменті.

Розглянуті збірки сольних віолончельних п'єс наочно відображають, як відбувався розвиток віолончельного виконавства у межах західноєвропейського музично-виконавського мистецтва. Проведено аналіз тонального плану та жанрово-стильовий огляд музичного матеріалу, відзначено основні технічні складнощі, що постають перед виконавцем під час виконання цих п'єс, подано практичні поради віолончелістам-інструменталістам, що має допомогти точніше розшифрувати текст і виконати твори максимально наближено до барокової стилістики.

Ключові слова: віолончель – соло, західноєвропейське музичне виконавство, мистецтво, риторичний аспект, доба бароко, Італія, технічний розвиток, інструменталісти.

Tetyana GRECHANIVSKA

Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska street, Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-4211-4394

To cite this article: Grechanivska, T. (2023). Solni violonchelni tvory kintsia XVII – pochatky XVIII stolittia yak indyikator rozvytku zakhidnoieuropeiskoho vykonavskoho mystetstva [Solo cello works of the late 17th – early 18th century as an indicator of the development of Western European performing arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 20–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

SOLO CELLO WORKS OF THE LATE 17TH – EARLY 18TH CENTURY AS AN INDICATOR OF THE DEVELOPMENT OF WESTERN EUROPEAN PERFORMING ARTS

The purpose of the article is to reveal the specifics of the solo cello repertoire of the end of the 17th and beginning of the 18th centuries, to assess the pedagogical, compositional, and performance level of such works and their role in

*the overall development of the musical culture of Western Europe during the Baroque era. **Methodology.** Historical-comparative, intonation-stylistic, structural-systemic methods are used in the article to characterize the specifics of the solo cello repertoire of the late 17th and early 18th centuries. Methods of comparative and musicological analysis were used to establish the genre-stylistic and functional features of cello works of the Baroque era. **Scientific novelty.** The article examines and compares two collections of solo cello works written in the period 1689–1720 in Italy: «7 Ricercare for solo-cello» (1689) by Domenico Gabrielli and «Principij da imparare a suonare il violoncello e con. 12 Toccate a solo» (1720) Francesco Supriani [Francesco Supriani]. **Conclusions.** The musical education of the Baroque era, the main requirement for performing music is the requirement of expressive and conversational playing. This material in a practical aspect introduces us to such features of the development of the instrument's rhetorical and technical capabilities, basic performance techniques, and expressive means that existed during the period of writing the opus. For example, the use of open strings was one of the requirements in musical performance. It was because at that time the upper positions on the instrument were not (actively) used.*

The solo cello pieces considered in the collections reflect how cello performance development took place within the general development of Western European music and performance art. An analysis of the tonal plan and conditional genre-style review of the musical material was carried out, the main technical difficulties faced by the performer during the performance of pieces were indicated, and practical advice was given to cellists – instrumentalists, which will help to decipher the text more accurately and perform works as close as possible to baroque stylistics.

Key words: cello solo, Western European musical performance, art, rhetorical aspect, Baroque era, Italy, technical development, instrumentalists.

Актуальність теми дослідження. Розвиток віолончельного виконавського мистецтва в західноєвропейській музичній культурі – процес, що своїми витокami сягає XVII століття. Саме в цей час відбувається активний розвиток музичних інструментів сімейства скрипових. Паралельно з цим вже були сформовані музичні принципи та правила виконавства, на яких ґрунтувались теоретико-практичні та методичні основи навчання гри на зазначених інструментах.

Історія віолончелі, поява перших виконавців-віолончелістів, розширення функціональної ролі інструменту, у зв'язку з появою перших сольних творів, їхній аналіз – всі ці складові стають науково-теоретичною та методологічною базами, які допомагають та доповнюють практичний аспект питань виконавського мистецтва. Щодо вивчення проблеми в Україні, то тут вона знаходиться в стадії активного розвитку. Вітчизняне музикознавство досліджує та відтворює деякі стильові та виконавські аспекти барокового мистецтва, але стосовно первісного віолончельного репертуару та у зв'язку з цим зміни функціонального призначення інструменту, – ця проблема не дістала будь-якого ґрунтовного наукового дослідження.

Знайомство та вивчення старовинних нотних рукописів, трактатів, видань також є необхідним для вирішення практичних завдань освоєння та виконання барокового репертуару. Звернення до першого сольного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття уможливує осмислення особливостей розвитку вітчиз-

няного віолончельного виконавства та має сприяти привертанню уваги мистецької спільноти до проблеми історично-інформованого виконавства, що у останній час стрімко набуває популярності.

Аналіз досліджень і публікацій. У європейському музичному просторі в останні півстоліття все частіше практикується вдосконалення виконавської майстерності за допомогою вивчення перших старовинних нотних опусів, у тому числі для віолончелі соло. Особливо активним цей процес став у перше десятиліття XXI століття, коли з'явилося багато відео та аудіо записів виконання перших (ранніх) творів Доменіко Габріелі та Франческо Супріані. Відомими виконавцями цих творів є: Джильєрмо Туріна (Guillermo Turina), Юліус Бергер (Julius Berger), Клаудіо Мастранджелло (Claudio Mastrangelo), Яна Сайман (Jana Semaan).

Загалом історії виникнення та конструкції барокових інструментів присвячені праці митців XX століття – Арнокура Н. (Harnoncourt N.), Долмеча А. (Dolmetsch A.), Ванскеувік М. (Vanscheeuwijk M.). В Україні наприкінці XX – на початку XXI століття питанням історично-інформованого виконавства приділяли увагу відомі вітчизняні клавесиністки: Шадріна – Личак О., Фоменко Н., флейтист Єрмак І. Різні аспекти барокового, у тому числі віолончельного виконавства розглядали у своїх працях сучасні музикознавці Коденко І., Куркович І. (Curkovsc I.), Косьцюкевич Я. (Kosciukiewicz J.) та ін. До опису та аналізу раннього сольного віолончельного репертуару у своїх досліджен-

нях звертались європейські та американські музикознавці ХХ століття. Однак в українському науковому просторі сольному віолончельному репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, його аналізу та дослідженню не було приділено належної уваги науковців.

Мета статті – розкрити специфіку сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, надати оцінку педагогічному, композиторському та виконавському рівню таких творів та їх ролі у загальному розвитку музичної культури Західної Європи доби бароко.

Виклад основного матеріалу. Кінець XVII – початок XVIII століття – це період, коли в західноєвропейському музичному мистецтві віолончель стає інструментом, що виконує не тільки акомпануючу роль, а є повноцінним сольним гравцем. На відміну від скрипки, яка в кінці XVII століття вже досягла свого досконалого рівня, віолончель тільки починала здобувати собі репутацію сольного інструменту. Це стає можливим завдяки вдосконаленню самого інструменту і його технічного розвитку. Як правило, першими віолончелістами, які з'явилися у музичному виконавському просторі, були виконавці-гамбісти, які наважились змінити віола да гамбу на новий інструмент з більш потужним звучанням та новими тембральними й технічними можливостями. Ці виконавці стають композиторами, які пишуть перші сольні твори для віолончелі.

Італія XVII століття – це країна, що сконцентрувала в собі появу та розвиток двох потужних музичних напрямків. Перший з них – це опера і вокальне мистецтво. Другий – інструментальна музика та поява в ній нових форм та жанрів (Енциклопедія Британіка). Також треба вказати на розвиток струнних інструментів, а саме віолончелі, яка в даний період ще була не настільки досконалою в технічному плані, на відміну від скрипки, і тільки починала здобувати свій сольний виконавський шлях. Тривалий час віолончель сприймалась композиторами та виконавцями як акомпануючий інструмент в групі бас континуо. Її функція в оркестрі чи ансамблі обмежувалась підтримкою гармонічної лінії твору. Сольні та віртуозні партії, як правило, виконувала віола да гамба.

Наприкінці XVII – на початку XVIII століття

ситуація змінюється. Віолончель стає повноцінним сольним інструментом. Цьому явищу сприяє час, якій потребує звукових змін і вимагає від інструментів більш потужного та більш яскравого звучання. Віола да гамба, з її камерном'яким, матовим звуком, відходить на другий план. Виконавці-віолончелісти своєю грою на віолончелі демонструють нові технічні та звукові можливості інструменту.

Серед перших таких виконавців були два італійці – Доменіко Габріелі (1651–1690) та Франческо Паоло Томасо Супріані (1678–1753). Як відомо, Д. Габріелі народився в Болоньї у 1651 році, був віолончелістом-віртуозом і композитором. Його творче життя розподілилось між Болоньєю, Венецією та Моденою. Так, композицію Доменіко вивчав у Венеції у Джованні Легренці (1626–1690), італійського композитора та органіста, грі на віолончелі навчався у Франческіні в Болоньї, а при дворі у Модені відбувались постановки його опер і сольні виступи.

Д. Габріелі чудово володів віолончеллю та увів багато технічних нововведень у техніку гри на цьому інструменті. Серед них: незвичайна орнаментика, модуляції, використання широких інтервалів та імпровізаційний характер творів. Відзначимо, що болонська музична атмосфера доби бароко сприяла появі таких інновацій у віолончельному виконавстві, і Габріелі був першим, хто написав сольні твори для інструменту та виконав їх, звільнивши тим самим віолончель від єдиної ролі акомпанування. У цій статті розглядається збірка «Сім ричеркарів для віолончелі соло» (1688) Доменіко Габріелі. Також існують ще дві сонати для віолончелі з басо континуо (1687) та невелика п'єса «Канон» для двох віолончелей, написаних цим автором.

Ричеркар (від італ. *Ricercar* – «шукати») – інструментальний музичний 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 декількох розділів, в яких музичні теми імітаційно розвиваються (Encyclopedia Britannica).

Найперші ричеркари з'явилися в рукописах кінця XV століття та в публікаціях 1507 року. Композитор вибирає саме таку музичну форму для своїх сольних творів, завдяки характерним

елементам, що надавали можливість розширити віолончельні технічно-віртуозні можливості. Перед тим як приступити до практично-теоретичного аналізу збірки, зауважимо на тому, що в період Ренесансу та бароко існувало багато різновидів старовинних танців, кожний з яких мав свій характер, метр та темп. Ми в своєму аналізі будемо використовувати аналогію з деяким, хоча, композитор прямо і не вказує на цю схожість в своїх сольних творах.

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 тональності, яка найбільш комфортна для обраного виду. Так, Ричеркар 1 написаний у *соль-мінорі*, що є найбільш зручною тональністю для віолончелі (рис. 1). В ній використовується перша позиція, що не викликає труднощів та природній реєстр звучання і тембр віолончелі. За розміром цей ричеркар є самим меншим, але виконується, як повноцінний художній твір, написаний в повільному темпі. У музиці оповідально-розмовного характеру чітко простежується гармонічна лінія та каданси, що вказують на кінці розділів та початок нових. Ричеркар є чудовим прикладом та вправою на «барокове мислення» – розшифровку нотного тексту згідно риторичних правил будування музичного твору (рис. 1).



Рис. 1. Ричеркар 1

Ричеркар 2, *ля мінор*, самий великий за об'ємом музичного матеріалу. Це своєрідний етюд, з кількома розділами на різні види техніки та тематично-художні характери. Написаний в чергуванні чотиридольного та тридольного метрів, що є чітким показником початку та завершення розділів. Ричеркар надзвичайно підходить для відпрацювання технічних еле-

ментів віртуозного напрямку: поєднання струн при швидкому русі, тренування пальців лівої руки в гамоподібних пасажах, «стрибки» на великі інтервали тощо.

Ричеркар 3, *Ре мажор*, відрізняє поява 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 у кінці.

Ричеркар 4, *Мі бемоль мажор*, дає можливість «освоєння» складнішої тональності для віолончелі, де ліва рука має відчути гру «на розтяжці», а права – навчитись з'єднувати струни при виконанні широких інтервалів. Темп повільний, плавний рух мелодії нагадує прелюдію. Метр п'єси шестидольний, що також вказує на спокійний та розмірний характер музики. Ричеркар 5, *До мажор*, написаний у тональності, яка дає можливість відпрацювати гру октавами на інструменті, а також модуляції та хроматизми в лівій руці (рис. 2). Має умовно два розділи: перший за характером музики схожий на гавот, а другий – це гамоподібний рух шістнадцятими з модуляціями та поверненням наприкінці в основну тональність.



Рис. 2. Ричеркар 5

Ричеркари 6 та 7 поєднали в собі всі відомі на той час технічні та віртуозні елементи, які можна було використати у сольній грі на віолончелі. Тональності, які обирає автор – *Соль мажор* та *ре мінор* – є саме тими тональностями, в яких зручно та комфортно виконуються всі заявлені в даних композиціях елементи. 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, по характеру – це мінорний розділ в повільному русі. В кінці чергуються елементи з обох частин, і завершується п'єса в основній тональності.

Ричеркар 7 – самий складний за формою. Він має вступ, тему з двох мотивів та заключний розділ. Протягом музичного розвитку тематичний матеріал проходить імітаційно-варіаційний шлях з ускладненням ритмічними фігурами, штриховим комбінуванням, використанням подвійних нот та акордів. Заключний розділ змінює метр на тридольний і стає спокійнішим за характером.

Особливу увагу необхідно звернути на те, що нотний текст – 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. І будується твір саме на цій лінії гармонії. 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, що тут є головним, а що супроводжувальним. Маємо пам'ятати про ієрархію долей у тактах (періодах, фразах) і, безумовно, про каданси (геміола), які завжди «збирають» кінець музичної фрази і вказують на початок наступної. Своєю чергою, при детальному аналізі виявляється багатоголосся, що є іманентною ознакою барокової музики. Після проведення такого докладного аналізу виконання твору стане більш коректним.

Сім ричеркарів Габріелі чудово демонструють нам всі початкові елементи та основні правила побудови творів барокового доби, і поряд з тим, змушують під час роботи над опусом «налаштувати» своє мислення за музичними правилами та канонами барокового періоду.

Другий музично-теоретичний трактат, на якій звертається увага в даній статті – це збірка Франческо Паоло Томасо Супріані «Принципи навчання гри на віолончелі. 12 токат соло» (1720) зі вступним поясненням. Свого роду це перша «школа», спеціально написана для віолончелі (рис. 3).



Рис. 3. Титульний аркуш рукопису Ф. Супріані «Принципи навчання гри на віолончелі. 12 токат соло»

Для порівняння: відомий трактат «Елементарна теорія та основи гри на скрипці та віолончелі» Жана Зевальта Тримера був опублікований лише у 1739 році, а «Метода навчання гри на віолончелі» Мішеля Корретта – у 1741 році.

З біографії Франческо Супріані відомо, що народився він у Конверсано (Італія) у 1678 році. Композитор, віолончеліст, педагог. З 1693 року навчався в одній з чотирьох неапольських консерваторій – Pieta dei Turchini. Згодом стає дуже впливовою людиною у Неаполі (Туріна, 2013, с. 98). Він популяризує сольне віолончельне виконавство та займається педагогічною діяльністю. Вважається, що одним з його учнів був Франческо Альбора (1691–1739) – перший віолончеліст-віртуоз. Почувши його гру, французький виконавець на віола да гамбі Мартен Берто (1708–1771) залишив цей інструмент і повністю перейшов на віолончель. Згодом він напише декілька віолончельних концертів і сонат та увійде в історію як засновник французької віолончельної школи та виконавства.

Збірка токат Супріані має цікаву історію. Рукопис був знайдений та опублікований італійським віолончелістом та музикознавцем Луїджи Сільвіа (1903–1968). Оригінал твору зараз зберігається у бібліотеці консерваторії Неаполя Сан П'єтро а Манжела (Туріна, 2013, с. 97). П'єси привертають увагу своїм художньо-виконавським рівнем та можливістю їх використання як чудовий практичний матеріал у навчально-педагогічному процесі.

Виникає питання: чому композитор обрав саме форму токати для віолончельних п'єс? Як відомо, вона не була поширена серед творів для струнно-смичкової інструментальної родини. Але можемо припустити, що саме тому, що

твори, написані в формі токати дають більш вільного простору при виконанні і в художньому і в технічному аспектах.

Музичні словники надають наступне тлумачення терміну «*токата*» (від італ. *Toccata* – «дотик») – віртуозний музичний твір імпровізаційного характеру для клавішних та струнних щипкових інструментів. Містить швидкі віртуозні пасажи чи інтерлюдії. Вперше токати з’являються в музиці Ренесансу на півночі Італії у таких композиторів як Клаудіо Меруло, Андреа та Джовані Габріелі та ін.

Перші сторінки збірки «12 токат» Ф. Супріані включають основну музичну термінологію, елементарні гами та вправи для допомоги на першому етапі навчання гри на інструменті (рис. 4, 5, 6).



Рис. 4. Тривалості

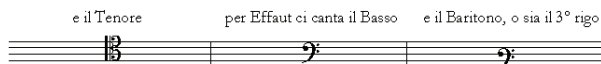


Рис. 5. Ключі

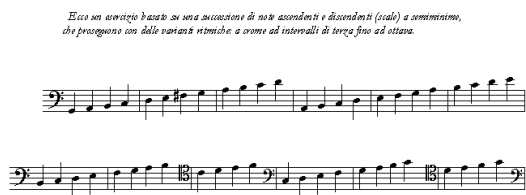


Рис. 6. Гама соль мажор

Автор представляє нам 12 п’єс в 11 тональностях (Табл. 1). Для з’ясування художньо-виконавських особливостей цих творів необхідно проаналізувати їх тональний план, технічні та виразні засоби тощо.

Систематизація творів за тональностями виявляє, що поряд з «легкими», композитор використовує і більш «складні» 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*. Також Супріані застосовує «ставку» для гри в п’ятій позиції, теноровий ключ та різні за складністю технічні елементи, як для лівої, так і правої руки. На відміну від збірки Д. Габріелі «7 ричеркарів соло», Ф. Супріані не вибудовує порядок за принципом «від легкого до складного», він чергує твори за характером, музично-художнім матеріалом та технічними складнощами.

Токата 1 тридольна, танцювального характеру, має умовні три розділи, в котрих простежується лінія двох основних тематичних елементів.



Рис. 7. 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 в репрізі. Токату 3 за характером музики можна порівняти з курантом – 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 артикуляційних знаків, що стають регулярним прийомом у композиторській та виконавській практиці на початку XVIII століття. Умовно токату поділена на три розділи (рис. 8).

Таблиця 1

Тональний план

№ 1 Соль мажор	№ 4 До мажор	№ 7 Фа мажор	№ 10 ре мінор
№ 2 ля мінор	№ 5 мі мінор	№ 8 соль мінор	№ 11 ля мінор
№ 3 Сі-бемоль мажор	№ 6 Ре мажор	№ 9 Ля мажор	№ 12 фа мінор



Рис. 8. Токата 4

Токата 5 – танцювальна песа в характері гавоту, написана в чотиридольному метрі. Основна тема – галантна та мелодична, без чітко вираженої репризи. Токати 6 (рис. 9) та 7 можна порівняти з жигою, завдяки характерним для цього танцю ритмом та метром. Обидві написані в мажорі. Токати 8 та 9 спокійнішого, співочого характеру, але з танцювальним відтінком руху. Умовно їх можна назвати алемандою та курантаю. № 8 – алеманда, з цікавими модуляціями та наскрізним розвитком тематичного матеріалу, з кодою наприкінці пєси. (рис. 10). № 9 – помірно-рухлива курантав розмір 3/2, радісного характеру, завдяки мажорній тональності.



Рис. 9. Токата 6



Рис. 10. Токата 8

Віртуозна токата 10 написана в мінорі, стримка та рухлива за темпом, схожа на прелюдію, з характерним елементом звукових «репетицій», як в клавірних творах. Наступні дві токати 11 та 12 написані в тридольному метрі 12/8, що надає танцювального харктеру музичному матеріалу і за відчуттям руху схожі як на жигу, так і на прелюдію. Підсумовуючи аналіз збірки 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.

Отже, презентовані у цій статті твори надають уявлення про основні принципи сольного виконання старовинної (барокової) музики на віолончелі. Н. Арнонкур так висловлюється з приводу сольного виконавства барокового періоду: «Сольне музикування стає своєрідною формою красномовства, у зв'язку з чим виникає теорія музичної риторики» (Арнонкур, 1995, с. 129). І ще одна його цитата: «Сама музика та сторовинні трактати дають нам уявлення про технічні можливості музикантів даної епохи та як вони використовувались» (Арнонкур, 1995, с. 130), що підтверджують зазначені опуси Д. Габріелі та Ф. Супріані.

Висновки. У світі новітніх викликів, що постають перед музичним виконавством та музичним навчально-педагогічним процесом, особливої цінності набуває вивчення старовинних музичних трактатів та перших збірок творів для віолончелі соло. Проінформованість щодо музично-виконавського репертуару є актуальною необхідною для сучасного музиканта, який звертається до виконання барокових творів. Порівняльний огляд двох збірок для віолончелі соло «7 ричеркарів соло» Д. Габріелі та «12 токат соло» Ф. Супріані є одним з таких прикладів.

Використовуючи практико-аналітичну складову, було розглянуто розвиток інструментальних можливостей, які відкривали віолончелі та віолончелістам шлях до нового рівня виконавства в кінці XVII – на початку XVIII століття. Представлено, як змінювалась функціональна роль інструмента з акомпануючої до повноцінної сольної. Доменіко Габріелі та Франческо Супріані стали першими виконавцями, хто написав та виконав свої твори. Ці митці надали поштовх своїм сучасникам-виконавцям та композиторам зацікавитись віолончеллю, почати писати для неї нові твори й, навіть, міняти виконавську кар'єру музиканта-гамбіста на віолончеліста.

Свій шлях вдосконалення та технічного розвитку, в результаті якого вона перетвориться на віртуозний сольний інструмент, віолончель буде проходити ще до XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арнонкур Н. Барокова музика як розмова : шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. М. О'Ніл. 1995. 210 с.
2. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мист – ва : 17.00.03. Суми, 2021. 20 с.
3. Корретт М. Теоретичний та практичний методи гри на віолончелі. Париж, 1741. 53 с.
4. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180-198.
5. Сумарокова В. Історичні типи віолончельного виконавства в Україні. *Наукові записки Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 1999. № 2 (3). С. 84-89.
6. Туріна Дж. Анотація до CD «Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі». URL: <https://www.youtube.com> (дата звернення : 25.08.2023 р.).
7. Туріна Дж. Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі. *Eighteenth – Century Music. Cambridge University Press*. 2018. вип. 1. С. 97-99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550>.
8. Kosciukiewicz J. Wiolonczela w epoce barocu. Cz. I. *Notesu Muzyczny*. Lodzi. 2018. № 1 (9). P. 9-42. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.9895>.
9. Vanscheeuwijck M. The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practic Review*. 1996. Vol. 9. № 1. Article 7. P.78 – 96. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>.
10. Encyclopadia Britannica. URL: <https://www.britannica.com> (дата звернення : 27.08.2023 р.).

REFERENCES:

1. Harnoncourt, N. (1995). Baroque music today: Music as speech; Way to a new understanding of music. (M. O'Nill Trans). *Amadeus press*, 210 p [in English].
2. Kodenko, I (2021). *Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia*. [Historical performance as a trend of musical art of the last third of the 20th – beginning of the 21st century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy: SSPU named after A.S. Makarenko [in Ukrainian].
3. Corrette, M. (1741). *Metode the orique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. P.53 [in French].
4. Nikolaievskaya, Yu. (2017). *Autentychna vykonavska stratehia ta yii suchasni transformatsii*. [Authentic executiv strategy and its modern transformations]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology* (Vol.10), (pp. 180-198). Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky NU of Arts [in Ukrainian].
5. Sumarokova, V. (1999). *Istorychni typy violonchel'nogo vykonavstva v Ukraini*. [Historical types of cello performance in Ukraine]. *Naukovi zapyisk.: Mystetstvoznavstvo – Scientific notes: Art studies* (Vol.№ 2 (3)), (pp. 84-89). Ternopil: TDPU named after V. Hnatiuka [in Ukrainian].
6. Turina, G. Abstract to CD Francesco Supriani (1678–1753) : Principle to learn to play the cello. URL: <https://www.youtube.com> (date of application : 25.08.2023 p).
7. Turina, G. (2018). *Francesco Supriani (1678–1753) : Principle to learn to play the cello*. *Eighteenth – Century Music. Cambridge University Press*. (T. 15. Vol. 1), (pp. 97-99). [in English].
8. Kosciukiewicz, J.(2018). *Wiolonczela w epoce barocu. Cz. I. Notesu Muzyczny*. (Vol. № 1 (9)), (pp. 9-42). Lodzi: *Academia Muzyczna im. G. i K. Bacwsczow*. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.9895>. [in Polish].
9. Vanscheeuwijck, M.(1996). *The Baroque Cello and Its Performance*. *Performance Practice Review*. (Vol. 9. № 1, Article 7), (pp. 78 – 96). DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>. [In English]
10. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com> (date of application : 25.08.2023 p).