

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПОГОРЕЦЬКИЙ ЮРІЙ ЮРІЙОВИЧ

УДК 78.09:780.614.334(477)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____/Ю. Ю. Погорецький/

Науковий керівник:
Свириденко Наталія Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри інструментально-виконавської майстерності,
Народна артистка України

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Погорецький Ю. Ю. Віолончельне виконавство України другої половини XX – початку XXI ст.: тенденції та особливості розвитку. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2025.

Дисертацію присвячено системному вивченню магістральних тенденцій та особливостей розвитку сучасного віолончельного виконавства в Україні у другій половині XX – початку XXI ст. у контексті європейської музичної культури. У дисертаційному дослідженні проаналізовано формування національної школи віолончельного виконавства, що ґрунтується на високому професіоналізмі музикантів та педагогів, а також простежено процеси індивідуалізації виконавської практики. Дослідження акцентує увагу на впливі відкриття кордонів у 1990-х роках на міжнародну активність українських віолончелістів, їхню участь у фестивалях, конкурсах та співпрацю з європейськими оркестрами й ансамблями. Виявлено тенденцію зростання інтересу віолончелістів до сучасної музики різних жанрів, включаючи академічну, рок, поп, R&B, саундтреки та електронну музику.

Окремий акцент зроблено на внеску українських віолончелістів у новочасну музичну індустрію, зокрема на участі автора дисертації у записах сольних партій у творах провідних сучасних поп- та рок-виконавців. Також розглянуто появу нових творів для віолончелі соло, камерної та оркестрової музики композиторів Вікторії Польової, Баруха Берлінера, Золтана Алмаші, Джованні Солліми та інших. Досліджено роль технологій відео- й аудіозапису та соціальних мереж у популяризації віолончельного мистецтва, що формує нові підходи до виконавської діяльності. Визначено перспективи подальшого розвитку українського віолончельного виконавства в умовах інтеграції до європейського музичного простору. Наявність активної виконавської діяльності в Україні підтверджує існування потужної

віолончельної культури, яка, попри свою значущість, залишається недостатньо вивченою в науковому мистецтвознавчому дискурсі. У

дисертації досліджуються особливості розвитку виконавської практики, розглядаються нові технічні прийоми гри на віолончелі та їхній вплив на формування сучасної виконавської школи. Важливою складовою є введення у науковий обіг маловідомих історичних фактів, що дозволяє розширити розуміння еволюції віолончельного мистецтва в Україні. Результати дослідження сприяють глибшому осмисленню сучасних тенденцій розвитку віолончельного виконавства та створюють підґрунтя для подальших наукових розвідок у цій сфері.

Мета дослідження – визначити тенденції та особливості розвитку віолончельного виконавства в Україні періоду другої половини XX – початку XXI ст.

Об’єктом дослідження є українське віолончельне виконавство другої половини XX – початку XXI ст.;

предметом – тенденції та особливості розвитку віолончельного виконавства України другої половини XX – початку XXI ст.

Матеріал дослідження. Для обґрунтування концепції обрані твори: музика до балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» для фортепіано з камерним оркестром Вікторії Польової, “La Tempesta” та “Alone” Джованні Солліми, творчі проєкти Йо-Йо Ма – #SongsofComfort, Готьє Капюсона – “Un été en France”, «Хаус» ансамблю віолончелістів Берлінської філармонії, творчість Марі Кімура, Майка Блока, Стефана Катца, Золтана Алмаші.

Методологія. Концептосфера дисертації базується на застосуванні наступних методів: **аксіологічний метод** використовується для визначення художньої та культурної цінності віолончельного виконавства, дозволяє оцінити значущість нових технік гри, стильових особливостей та впливу віолончельного мистецтва на розвиток української музичної культури; **герменевтичний метод** спрямований на інтерпретацію музичних творів та виконавських концепцій, надає можливість розглядати віолончельне

виконання як процес комунікації між виконавцем і слухачем, розкриваючи семантичні аспекти музичного тексту та виконавської інтерпретації; **історико-системний метод** дозволяє простежити розвиток віолончельного виконавства в Україні в історичному контексті, виявити ключові події, що вплинули на його становлення, та проаналізувати їх у взаємозв'язку з загальноєвропейськими тенденціями; **компаративний метод** застосовано для порівняння української віолончельної школи з європейськими та світовими традиціями, сприяє розумінню спільних і відмінних рис у виконавській практиці, а також дозволяє оцінити рівень інтеграції українських музикантів у міжнародний простір; **соціокультурний метод** забезпечує дослідження віолончельного виконавства як частину соціального і культурного середовища, сприяє аналізу впливу суспільних змін, комунікаційних технологій та глобалізації на розвиток виконавської практики; **структурно-функціональний метод** є необхідним для аналізу внутрішньої організації виконавського процесу, дослідження ролі кожного елемента (техніки гри, інтерпретаційних засобів, педагогічних практик) у загальній системі віолончельного мистецтва; **типологічний метод** дозволяє класифікувати виконавські стилі, технічні прийоми, репертуарні уподобання віолончелістів, а також виділити основні тенденції розвитку української віолончельної школи; **формотворчий метод** використовується для аналізу музичних форм у віолончельному виконавстві, дослідження структури музичних творів, а також впливу нових виконавських прийомів на формотворення; **стилістичний метод** необхідний для визначення особливостей виконавського стилю українських віолончелістів, виявити індивідуальні риси в інтерпретації музичних творів, а також простежити взаємозв'язок між національними традиціями та європейськими виконавськими тенденціями.

Наукову новизну отриманих результатів доводять:

1. Визначення змісту поняття «новітні форми віолончельного виконавства»;

2. Уточнення сутності та структури виконавської діяльності віолончелістів у світовому соціокультурному просторі другої половини XX – початку XXI ст.;

3. Простеження професійних взаємозв'язків представників провідних віолончельних шкіл світу протягом досліджуваного періоду;

4. Осмислення тенденцій та особливостей розвитку віолончельного виконавства України другої половини XX – початку XXI ст.;

5. Поглиблення розуміння методів професійного вдосконалення та форм концертно-виконавської діяльності українських віолончелістів означеного періоду.

Подальшого розвитку набуває комплексне дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві на основі узагальнення маловідомих матеріалів про віолончельне мистецтво України. Структура дисертації містить три розділи. Розділ 1 дисертації присвячений дослідженню передумов становлення віолончельного мистецтва України. Визначено ключові фактори еволюції віолончельного виконавства, його жанрові особливості та зміни у технічній підготовці віолончелістів відповідно до соціокультурних запитів. Розглянуто вплив народної та академічної музики на формування унікального українського стилю віолончельного виконавства. Особливу увагу приділено розвитку віолончельного мистецтва у різних музичних середовищах: побутовому, салонно-камерному, концертному та академічному. Проаналізовано внесок видатних українських віолончелістів, композиторів і педагогів у формування національної віолончельної школи, а також дослідження провідних науковців, зокрема О. Зав'ялової, В. Сумарокової, В. Ларчикова, Т. Менцинського, В. Червова та інших.

У розділі також окреслено основні особливості віолончельних шкіл України: Київської, Харківської, Одеської та Львівської. Виділено їхні характерні риси за такими критеріями, як технічна підготовка, звукоутворення, музикальність, фразування, інтонування, агогіка та репертуарні пріоритети. Простежено тенденції до синтезу традицій та

інновацій, що сприяє розвитку сучасного українського віолончельного мистецтва та його інтеграції у світовий музичний простір.

Розділ 2 ґрунтується на аналізі сучасного віолончельного репертуару як синтезу традицій і новаторства, що відображає еволюцію жанрово-стильових еталонів. У другій половині XX – початку XXI ст. віолончельний репертуар зазнав значних змін у напрямку його розширення, зокрема жанрової палітри та впровадження нових композиторських і виконавських технік. Від класичних форм (сонати, концерти, сюїти) до мультимедійних експериментів – ця еволюція демонструє взаємодію історичних традицій із сучасними підходами.

Вивчення жанрових особливостей віолончельної музики крізь призму архетипів і канонів дозволяє виявити типологічні риси, які склалися історично, а також простежити їхню трансформацію. Жанрово-стильовий еталон слугує орієнтиром для аналізу музичних творів і виконавських інтерпретацій, зокрема в контексті концертних виступів, студійних записів, електронних та аудіовізуальних проєктів. Особливу роль у цьому відіграє виконавська рефлексія, що сприяє глибшому осмисленню жанрових трансформацій. У другій половині XX ст. традиційні жанрові форми були переосмислені завдяки новим композиторським технікам, таким як сонористика, алеаторика тощо. Початок XXI ст. зробив внесок ще більших змін до віолончельного репертуару, він ще значно розширився, зокрема завдяки електронній обробці, мультимедійним інсталяціям і проникненню віолончелі в джаз, рок і фолк-ф'южн.

Певний фокус дослідницької уваги зроблено на музиці для віолончелі соло як феномену, що поєднує виконавську майстерність, філософію самотності та екзистенційний пошук. Твори Джованні Солліма, Гельмута Лахенманна, Лізи Лім, Ребекки Сондерс та інших композиторів демонструють сучасні композиторські техніки та розширені можливості інструмента. Виконавець у цьому жанрі постає як мандрівник у просторі

власних думок і емоцій, а музика стає засобом медитативного самозаглиблення.

Значну увагу приділено внеску української віолончельної традиції в розвиток світового музичного мистецтва та взаємовплив виконавського досвіду. Висвітлено професіоналізм українських віолончелістів, інтегрованих у світовий музичний простір із збереження національної ідентичності. Досліджено роль українських музикантів за кордоном та їх вплив на сучасний педагогічно-виконавський розвиток віолончельного мистецтва.

Розділ 3 дисертації присвячено дослідженню новітніх форм віолончельного виконавства в сучасних онлайн- та офлайн-форматах. Проведено міждисциплінарні дослідження для уточнення понять онлайн- та офлайн-виконання. Особливу увагу приділено впливу трансляцій у мережі Інтернет на поширення та популяризацію інструментального виконавського мистецтва. Розглянуто історію розвитку та технічні особливості віртуальних концертів віолончелістів. Обґрунтовано поняття «новітні форми віолончельного виконавства», що включає розвиток технічних прийомів та еволюцію виконавської майстерності. Проведено класифікацію авангардних і прогресивних технік, які набули актуальності, але залишаються малодослідженими. Проаналізовано новітні тенденції віолончельної техніки на прикладі творчості видатних віолончелістів сучасності, зокрема Йо-Йо Ма, Марі Кімура, Джованні Солліми, Майка Блока, Штефана Катца, Міхаеля Денхоффа, Юджина Фрізена та Золтана Алмаші. Визначено вплив композиторських інновацій В. Лютославського, Арво Пярта та Джона Кейджа на технічний розвиток віолончельного виконавства. Виділено основні підходи до класифікації експериментального та неостилістичного віолончельного виконавства, розглянуто потенціал розширених технік гри та необхідність їх подальшої систематизації. Зазначено, що освоєння цих технік потребує розробки спеціалізованої методики, що поєднує традиційні та сучасні прийоми гри. Досліджено вплив композиційних новацій на виконавські практики, а також взаємозв'язок віолончельної техніки з іншими

музичними напрямками, зокрема джазом та сучасною імпровізацією. Відзначено, що розвиток розширених технік є природним етапом еволюції інструменту, а їх впровадження формує нову систему виконавської майстерності. Важливим аспектом дослідження є взаємозв'язок сучасного віолончельного виконавства з духовною культурою та викликами часу.

У *Висновках* підсумовано основні результати дисертаційного дослідження. Зазначено, що були досягнуті поставлені завдання:

1. Аналіз музикознавчих праць засвідчив, що проблема розвитку віолончельного виконавства в Україні є недостатньо дослідженою. Визначено основні підходи до вивчення теми, окреслено джерельну базу, яка охоплює монографії, статті, методичні посібники, а також свідчення самих виконавців. Простежено зростання наукового інтересу до теми в ХХІ ст., що підтверджується появою нових досліджень у цій галузі.

2. Виявлено ключові соціокультурні чинники, що вплинули на розвиток віолончельного виконавства в Україні, зокрема глобалізаційні процеси, інтеграцію в міжнародний музичний простір, розвиток освітніх інституцій та активізацію концертної діяльності. Значну роль відіграє обмін досвідом між українськими та музикантами інших країн, що сприяє збагаченню виконавської культури.

3. Дослідження різних форм музикування сучасних віолончелістів дозволило визначити основні напрями їхньої діяльності: академічне виконавство, експериментальне музикування та міжжанрові колаборації. Проведена класифікація сучасних прийомів гри виявила розширення виконавських технік завдяки використанню електроніки, альтернативних методів звукоутворення та інноваційних способів артикуляції.

4. Простежено трансформацію інтерпретації та репертуару віолончельної музики під впливом новітніх форм виконавства та сучасних технологій. Виявлено, що сучасне виконавство тяжіє до розширення стилістичних рамок, використання мультимедійних форматів, імпровізаційних технік і електронних засобів. Це сприяє оновленню

традиційного підходу до виконання та формуванню нових жанрово-стильових еталонів.

5. Дослідження виявило ключові тенденції розвитку віолончельного виконавства зазначеного періоду, зокрема вплив глобалізації, розширення репертуару, використання інноваційних технік і технологій.

6. Аналіз українських віолончельних шкіл засвідчив їхні спільні риси та поступове формування єдиної виконавської традиції. Зміни в техніці гри, репертуарі та методах навчання демонструють інтеграцію академічного мистецтва з експериментальними підходами, що сприяє подальшому розвитку віолончельного виконавства в Україні у світовому музичному контексті.

***Ключові слова:** віолончель, віолончельне виконавство України, новітні форми віолончельного виконавства, онлайн та офлайн виконання, твори для віолончелі, модифікація виконавства, розширені техніки гри, інтерпретація.*

SUMMARY

Pogoretskyi Yurii. Cello performance of Ukraine in the second half of the 20th – early 21st century: trends and peculiarities of development. – Qualifying work as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 Musical Art. – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2025.

The dissertation is devoted to a systematic study of the main trends and characteristics shaping modern cello performance in Ukraine. The research examines the development of Ukrainian cello performance from the second half of the 20th – early 21st cen. in the context of European musical culture trends. It analyzes the formation of the national school of cello performance, which is based on the high professionalism of musicians and teachers, and traces the processes of individualization in performance practice. The study highlights the impact of border openings in the 1990s on the international activities of Ukrainian cellists, their participation in festivals and competitions, and their collaboration with

European orchestras and ensembles. A growing interest among cellists in contemporary music across various genres — academic, rock, pop, R&B, soundtrack, and electronic music — has been identified as a notable trend.

A special emphasis is placed on the contribution of Ukrainian cellists to the modern music industry, particularly on the dissertation author's participation in recording solo parts in works by leading modern pop and rock performers. The study also examines the emergence of new compositions for solo cello, chamber, and orchestral music by composers such as Victoria Poleva, Baruch Berliner, Zoltan Almashi, Giovanni Sollima, and others. The role of video and audio recording technologies, as well as social media, in popularizing cello artistry is analyzed, highlighting how these factors shape new approaches to performance. The research identifies prospects for the further development of Ukrainian cello performance within the context of integration into the European musical space. The presence of active performance activity in Ukraine confirms the existence of a strong cello culture, which, despite its significance, remains insufficiently explored in scholarly musicological discourse.

The dissertation explores the distinctive features of performance practice development, examines new technical playing techniques on the cello, and assesses their impact on the formation of the modern performance school. An important aspect is the introduction of little-known historical facts into academic circulation, which broadens the understanding of the evolution of cello artistry in Ukraine. The study's findings contribute to a deeper comprehension of contemporary trends in cello performance and lay the foundation for further scholarly research in this field.

Research Objective – the aim of the study is to identify the trends and *peculiarities* of the *development* of cello performance in Ukraine in the second half of the 20th – early 21st cent.

The object of the research is Ukrainian cello performance in the second half of the 20th – early 21st cent.

The subject is the trends and characteristics of the development of Ukrainian cello performance in the second half of the 20th – early 21st cent.

Research Material. To substantiate the concept, the study examines the following works: «Mirror. Dreams. A Little Life» for piano with chamber orchestra by Viktoria Poleva, La Tempesta and Alone by Giovanni Sollima, as well as creative projects such as Yo-Yo Ma's #SongsofComfort, Gautier Capuçon's Un été en France, House by the Berlin Philharmonic Cello Ensemble, and the artistic contributions of Mari Kimura, Mike Block, Stephan Katz, and Zoltan Almashi.

Methodology. The conceptual framework of the dissertation is based on the application of the following methods: **axiological method** – used to determine the artistic and cultural value of cello performance, assessing the significance of new playing techniques, stylistic features, and the influence of cello artistry on the development of Ukrainian musical culture; **hermeneutic method** – aimed at interpreting musical works and performance concepts, allowing cello performance to be viewed as a communication process between performer and audience, revealing the semantic aspects of musical texts and interpretative approaches; **historical-systemic method** – enables the study of the development of Ukrainian cello performance within a historical context, identifying key events that influenced its formation and analyzing them in relation to broader European trends; **comparative method** – applied to compare the Ukrainian cello school with European and global traditions, helping to understand both commonalities and distinctions in performance practices, as well as evaluating the level of integration of Ukrainian musicians into the international space; **sociocultural method** – ensures the study of cello performance as part of the social and cultural environment, analyzing the impact of societal changes, communication technologies, and globalization on performance practices; **structural-functional method** – necessary for analyzing the internal organization of the performance process, examining the role of each element (playing technique, interpretative tools, pedagogical practices) within the overall system of cello artistry; **typological method** – allows for the classification of performance styles, technical techniques, and repertoire preferences of cellists, as well as identifying key trends in the

development of the Ukrainian cello school; ***form-building method*** – used to analyze musical forms in cello performance, explore the structure of musical works, and examine the influence of new performance techniques on form development; ***stylistic method*** – essential for identifying the characteristics of Ukrainian cellists' performance styles, revealing individual features in musical interpretation, and tracing the relationship between national traditions and European performance trends.

The scientific novelty of the obtained results is demonstrated by:

1. Defining the concept of “newest forms of cello performance”;
2. Clarifying the essence and structure of cellists' performance activity within the modern sociocultural space of the second half of the 20th – early 21st cent.;
3. Tracing the professional connections among representatives of major cello schools of the world during the studied period;
4. Understanding the trends and peculiarities of the development of cello performance of Ukraine in the second half of the 20th – early 21st cent.;
5. Deepening understanding of the methods of professional improvement and forms of concert-performance activity of Ukrainian cellists of the specified period.

This research contributes to the development of a comprehensive study in Ukrainian musicology by synthesizing little-known materials on Ukrainian cello art. The dissertation consists of three chapters. *Chapter 1* dedicated to the study of the prerequisites for the formation of Ukrainian Cello Art. This chapter examines the key factors influencing the evolution of Ukrainian cello performance, its genre characteristics, and changes in technical training in response to sociocultural demands. The study explores the impact of both folk and academic music on the development of a unique Ukrainian cello performance style. Special attention is given to the development of cello art across various musical environments, including domestic, salon-chamber, concert, and academic settings. The contributions of prominent Ukrainian cellists, composers, and educators to the

formation of the national cello school are analyzed, along with the research of leading musicologists such as O. Zavyalova, V. Sumarokova, V. Larchikov, T. Mentsinsky, V. Chervov, and others.

The chapter also outlines the distinctive characteristics of Ukraine's major cello schools—Kyiv, Kharkiv, Odesa, and Lviv—identifying their unique features based on criteria such as technical training, sound production, musicality, phrasing, intonation, agogics, and repertoire priorities. The study highlights the tendency toward a synthesis of tradition and innovation, fostering the development of modern Ukrainian cello art and its integration into the global musical space.

Chapter 2 is based on the analysis of the modern cello repertoire as a synthesis of traditions and innovation, reflecting the evolution of genre-style standards. In the second half of the 20th – early 21st cent., the cello repertoire underwent significant changes in the direction of its expansion, in particular the genre palette and the introduction of new composer and performing techniques. From classical forms (such as sonatas, concertos, and suites) to multimedia experiments, this evolution demonstrates the interplay between historical traditions and contemporary approaches.

Examining the genre characteristics of cello music through the lens of archetypes and canons helps identify historically established typological features and trace their transformation. The genre-stylistic standard serves as a reference point for analyzing musical works and performance interpretations, particularly in the context of concert performances, studio recordings, electronic projects, and audiovisual productions. A key role in this process is played by performative reflection, which enables a deeper understanding of genre transformations. In the second half of 20th cent., traditional genre forms were reinterpreted through new compositional techniques such as sonorism, aleatorics, and spectral analysis. The early 21st cent. has brought even more changes to the cello repertoire, further expanding it through electronic processing, multimedia installations, and the cello's integration into jazz, rock, and folk fusion.

A particular focus of this study is solo cello music as a phenomenon that combines performance mastery, the philosophy of solitude, and existential exploration. Works by Giovanni Sollima, Helmut Lachenmann, Liza Lim, Rebecca Saunders, and other composers demonstrate contemporary compositional techniques and the expanded capabilities of the instrument. In this genre, the performer appears as a traveler through their own thoughts and emotions, while music becomes a means of meditative introspection.

Considerable attention is paid to the contribution of the Ukrainian cello tradition to the development of world musical art and the mutual influence of the performing experience. It highlights the professionalism of Ukrainian cellists integrated into the world music space to preserve national identity. The role of Ukrainian musicians abroad and their influence on the modern pedagogical and performing development of cello art are investigated.

Chapter 3 investigates innovative forms of cello performance in both online and offline formats. Interdisciplinary research is conducted to refine the concepts of online and offline performance, with special attention given to the impact of internet broadcasts on the dissemination and popularization of instrumental performance art. The study examines the history and technical aspects of virtual cello concerts. The concept of “newest forms of cello performance” is substantiated, encompassing technical advancements and the evolution of performance mastery. A classification of avant-garde and progressive techniques that have gained relevance but remain underexplored is provided.

The study analyzes contemporary trends in cello technique through the work of leading cellists such as Yo-Yo Ma, Mari Kimura, Giovanni Sollima, Mike Block, Stephan Katz, Michael Denhoff, Eugene Friesen, and Zoltan Almashi. It also identifies the influence of compositional innovations by Witold Lutosławski, Arvo Pärt, and John Cage on the technical development of cello performance. Key approaches to classifying experimental and neo-stylistic cello performance are outlined, along with an exploration of the potential of extended playing techniques and the necessity of their further systematization. It is noted that mastering these

techniques requires the development of a specialized methodology that integrates traditional and contemporary playing approaches. The research examines the impact of compositional innovations on performance practices and the relationship between cello technique and other musical directions, including jazz, improvisational music, and early music. The study highlights that the evolution of extended techniques is a natural stage in the instrument's development and that their incorporation is shaping a new system of performance mastery. An essential aspect of the research is the connection between contemporary cello performance, spiritual culture, and the challenges of the present time.

The Conclusions summarize the main results of the dissertation research. It is stated that the set objectives have been achieved:

1. The analysis of musicological studies has shown that the development of cello performance in Ukraine remains insufficiently explored. The main approaches to studying the topic have been identified, and the source base has been outlined, including monographs, articles, methodological manuals, and testimonies of performers themselves. An increasing scholarly interest in the topic in the 21st cent. has been traced, as evidenced by the emergence of new research in this field.

2. The key sociocultural factors influencing the development of cello performance in Ukraine have been identified, including globalization processes, integration into the international musical space, the development of educational institutions, and the intensification of concert activities. The exchange of experience between Ukrainian and foreign musicians plays a significant role, contributing to the enrichment of performance culture.

3. The study of various forms of music-making among contemporary cellists has made it possible to determine the main directions of their activities: academic performance, experimental music-making, and cross-genre collaborations. A classification of modern playing techniques has revealed an expansion of performance methods through the use of electronics, alternative sound production techniques, and innovative articulation methods.

4. The transformation of interpretation and the cello repertoire under the influence of new performance formats and modern technologies has been traced. It has been found that contemporary performance tends toward expanding stylistic boundaries, employing multimedia formats, improvisational techniques, and electronic tools. This contributes to the renewal of the traditional approach to performance and the formation of new genre and stylistic standards.

5. The study revealed key trends in the development of cello performance of this period, in particular the influence of globalization, the expansion of the repertoire, the use of innovative techniques and technologies.

6. The analysis of Ukrainian cello schools has revealed their common features and the gradual formation of a unified performance tradition. Changes in playing techniques, repertoire, and teaching methods demonstrate the integration of academic art with experimental approaches, contributing to the further development of Ukrainian cello performance within the global musical context.

Keywords: *cello, Ukrainian cello performance, newest forms of cello performance, online and offline performance, works for cello, performance modification, extended playing techniques, interpretation.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України

1. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства у сучасному векторі розвитку. Слобожанські мистецькі студії. 2023. Вип.3. С.58-61. DOI:<https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12>

<https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/28>

2. Погорецький Ю. Ю. Новітні форми віолончельного виконавства. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені

Івана Франка. 2025. Вип. 85. Том 2. С. 148-153.
 DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-22>
<https://www.aphn-journal.in.ua/85-2-2025>

3. Погорецький Ю., Стародуб І. Євроінтеграційні процеси у тенденціях розвитку сучасного музичного виконавства України. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2025. №53. С43-47. DOI:<https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-07>
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/issue/view/45>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

4. «Новітні форми віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві: трансдисциплінарний аспект», Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. 272 с., С 249-271. <https://doi.org/10.59647/978-617-8633-15-8/9>

5. POGORETSKYI, Yurii. «Specific inter pretative peculiarities in the romantic style of the cello concerto by Robert Schumann». MINISTERUL EDUCATIEI CULTURII SI CERCETARII AL REPUBLICII MOLDOVA, ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE, In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 4(41), pp. 114-119. CZU [785.6:780.614.334]:781.68, ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831, TIPUL B

6. Погорецький Ю. *«Особливе місце жанру струнного квартету у творчій спадщині Л. ван Бетховена»*. Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена): Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції 17 грудня 2020 року. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка; [гол. редак. : Ігор Пілатюк, наук. ред-упоряд. : Ніна Дика]. 2020. С. 110-113.

7. Pogoretskyi Y. Aspects of the preparation of the cello concerto by Robert Schumann. Міжнародна наукова онлайн-конференція «Художня освіта

в культурних процесах сучасності», Академія Музики, Театру і Образотворчих мистецтв м. Кишинів, респ. Молдова. 23 квітня 2021 р. С. 48-50. CZU 78:378(082)=135.1=111=161.1 I-59 I-59.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1 Віолончельне виконавство України від витоків до сьогодення: історичні та історіографічні аспекти	27
1.1. Формування та розвиток української віолончельної традиції: історичний огляд.....	27
1.2. Віолончельне виконавство України у царині наукових досліджень.....	53
Висновки до розділу 1.....	62
РОЗДІЛ 2 Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті світових тенденцій розвитку віолончельного мистецтва.....	68
2.1. Віолончельний репертуар другої половини ХХ – початку ХХІ ст: шляхи жанрового оновлення.....	68
2.2. Виконавська діяльність українських віолончелістів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у фокусі національних та інонаціональних взаємовпливів.....	88
Висновки до розділу 2.....	100
РОЗДІЛ 3 Новітні форми в українському віолончельному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	105
3.1. Вплив інформаційно-комунікаційних технологій на розвиток віолончельного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст.....	105
3.2. Класифікація стилів, технік та прийомів у віолончельному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	123
3.3. Новітні форми віолончельного виконавства у творах В. Польової, Б. Берлінера, З. Алмаші, Дж. Солліми.....	154

Висновки до розділу 3.....	166
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181
ДОДАТОК А.....	204
ДОДАТОК Б.....	205
ДОДАТОК В.....	209

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У другій половині ХХ ст. в музичній культурі з'являються нові тенденції руху в напрямку європеїзації мистецтва. У сфері віолончельного виконавства виявилася недостатня його вивченість, а в деяких аспектах і зовсім відсутня науково-теоретична база, попри активну практичну діяльність віолончелістів-виконавців та педагогів. У діяльності українських віолончелістів простежуються певні тенденції творення національної школи виконавства, що забезпечуються високим професіоналізмом. Виникає потреба в індивідуалізації виконавської практики, яка стимулювала формування самостійної свідомості творчого самовираження. Відсутність виступів на міжнародному рівні компенсувалася новими можливостями концертування, пов'язаними з відкриттям кордонів у дев'яностих роках. Українські віолончелісти, беручи участь у міжнародних фестивалях, граючи у складі закордонних оркестрів та ансамблях високого рівня, здобуваючи перемоги на міжнародних конкурсах виконавців, звертають увагу широкого кола світової громадськості. Втім, недостатня розробленість оцінки діяльності та тенденцій розвитку віолончельного виконавства в українському мистецтвознавстві ініціює її поглиблене вивчення.

В Україні теоретичним та практичним аспектам віолончельного мистецтва присвячені праці вчених та віолончелістів: Зав'ялової О., Кононової М., Кияновської Л., Полянського Ю., Сумарокової В., Червова В., Червової О., Щелкановцевої О.

У ХХ ст. вивченням історії, теорії та методики віолончельного виконавства займалися відомі у світі дослідники: Гайдамович Т., Гінзбург Л., Адені М. (Adeney M.), Лебел Л. (Lebell L.), Л'єжуа С. (Liegeois C.), ван дер Стретен Е. (van der Straeten E.), Тортел'є П. (Tortelier P.), Штаркер Я. (Starker J.).

У 1990-х роках, упродовж першого десятиліття української державності, пов'язаного із перебудовою вітчизняного соціокультурного

простору, розпочався новий етап становлення національної музичної культури, а з нею і віолончельного мистецтва, яке в першу чергу продовжує розвиватися у виконавстві.

За тридцять років незалежної України накопичено значний досвід виконавської діяльності віолончелістів. Практично у всій системі музичної освіти діють класи віолончелі, що підтримують спадкоємність та розвиток українського виконавства. Входження у європейський музичний простір забезпечують творчі зв'язки на постійних засадах з іноземними представниками різних віолончельних шкіл та співвітчизниками, які обрали шлях своєї професійної кар'єри в інших країнах, але підтримують контакти задля зростання українського віолончельного виконавства.

Аналіз останніх досліджень свідчить про посилення уваги віолончелістів-виконавців до сучасної музики, як академічної, так і музики різних стилевих напрямків нашого часу, таких як: рок, поп, реп, ар-н-бі (R&B), саундтреки для кіно та анімації, фонові та електронна музика. Автор дисертаційного дослідження, лауреат міжнародних конкурсів, має значну кількість записів сольних віолончельних партій - більш ніж у 30-ти широко відомих композиціях сучасних виконавців: «Океану Ельзи», Джамали, Бориса Гребенщикова, Тіни Кароль, «Табулі Раса», Яна Кхаліба, Олександра Пономарьова та інших.

У сучасному віолончельному репертуарі з'являються самобутні твори для віолончелі соло, камерні твори, сольні партії з оркестром таких композиторів як: Вікторія Віта Польова; опуси композиторів-віолончелістів Золтана Алмаші та Джованні Солімі.

Значний вплив технологій створення відео та аудіо записів, їх розміщення у соцмережах, значною мірою складають нову уяву про розвиток сучасного віолончельного виконавства.

Наявність активної виконавської діяльності свідчить про існування в Україні потужної віолончельної культури, що проявляється у інноваційних тенденціях в стилях виконання, застосуванні нових технічних прийомів, дотепер недостатньо науково дослідженої. Необхідність наукових розвідок явищ сучасного вітчизняного віолончельного виконавства, з позиції мистецтвознавчого аналізу в аспекті особливостей розвитку виконавської практики та введення у науковий обіг маловідомих історичних фактів, зумовило вибір теми дисертаційного дослідження **«Віолончельне виконавство України другої половини XX – початку XXI ст.: тенденції та особливості розвитку»**.

Мета дослідження – визначити тенденції та особливості розвитку віолончельного виконавства в Україні періоду другої половини XX – початку XXI ст.

Відповідно до поставленої мети передбачено виконання наступних **завдань**:

1. з'ясувати шляхом вивчення музикознавчих праць стан наукової розробки проблеми та визначити джерельну базу дослідження;
2. виявити соціокультурні чинники, які вплинули на розвиток віолончельного виконавства в Україні у визначений період;
3. висвітлити тенденції розвитку віолончельного виконавства у різних формах музикування віолончелістів;
4. створити класифікацію стилів, технік та прийомів гри другої половини XX – початку XXI ст.;
5. простежити трансформацію інтерпретації та репертуару віолончельної музики під впливом появи новітніх форм у виконавстві та сучасних технологій.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка «Розвиток духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті» (2016–

2025) (державний реєстраційний номер 0116U003993). Тему дисертації було затверджено на засіданні Вченої ради Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 10 від 25 листопада 2021 р.).

Об'єктом дослідження є українське віолончельне виконавство другої половини XX – початку XXI ст.

Предметом дослідження є тенденції та особливості розвитку віолончельного виконавства України другої половини XX – початку XXI ст.

Методи дослідження: аксіологічний, герменевтичний, історико-системний, компаративний, соціокультурний, структурно-функціональний, типологічний, формотворчий, стилістичний.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять філософсько-музикознавчі концепції системного підходу до аналізу явищ і процесів розвитку віолончельного виконавства України. Дослідження ґрунтується на існуючих наукових матеріалах у вигляді: монографій, статей, періодичної преси, аналізу аудіо та відео записів, аналізу концертних інтерпретацій, загально теоретичних принципів естетичного осмислення віолончельного виконавства.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягатиме у тому, що **буде вперше:**

- визначено зміст поняття «новітні форми віолончельного виконавства»;
- уточнено сутність і структуру виконавської діяльності віолончелістів у соціокультурному просторі другої половини XX – початку XXI ст.;
- простежено професійні взаємозв'язки представників провідних віолончельних шкіл світу протягом досліджуваного хронологічного відрізка;
- осмислено магістральні тенденції та особливості розвитку віолончельного виконавства України другої половини XX – початку XXI ст.;

- поглиблено розуміння методів професійного вдосконалення та форм концертно-виконавської діяльності українських віолончелістів означеного періоду.

Набуде подальшого розвитку комплексне дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві на основі узагальнення маловідомих матеріалів про віолончельне мистецтво України.

Практичне значення результатів дослідження тенденцій та особливостей розвитку українського віолончельного виконавства є актуальним, у зв'язку з його недостатньо дослідженою науковою базою дає можливість використання отриманих результатів для подальшого вивчення та осмислення, систематизації віолончельного виконавства України, обміну досвідом віолончельних традицій сучасних світових виконавців.

Наукове дослідження присвячене проблемам виконавського інструментального мистецтва, зокрема віолончельного, у світлі сучасного соціокультурного простору. Акцентується увага на нових умовах концертної діяльності на відміну від попередньо існуючих, використання новітніх технологій та пошуках актуального музичного матеріалу. Описано виконавські завдання та трансформації роботи віолончеліста-інтерпретатора у тенденціях розвитку технічних можливостей. Зауважено на фізіологічних властивостях дій артиста під час публічного виступу, зумовлених специфікою акустичних вимог конкретних мистецьких локацій.

Публікації. Наукові результати дисертації висвітлено у 7 наукових публікаціях, із них 6 одноосібних: 3 статті (1 у співавторстві) у виданні, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України; 4 публікації, у яких додатково відображені наукові результати дослідження.

У статті «Євроінтеграційні процеси у тенденціях розвитку сучасного музичного виконавства України» (у співавторстві з І. В. Стародуб) внесок Ю. Ю. Погорецького полягає у здійсненні теоретичного аналізу моделювання професійних компетентностей ефективної діяльності сучасного українського

митця; розвинуті поняття новітніх форм виконавства у форматах онлайн та офлайн; підкреслені практичної значущості використання розширених технік гри, їх класифікації задля універсалізації виконавських прийомів у модернізації сценічного іміджу; визначенні змістовного наповнення поняття виконавської рефлексії як реакції на нові культурні та євроінтеграційні процеси; висвітленні специфіки дії та якостей виконавця на сцені як ключового аспекту акту інтерпретації, що загалом складає 75% тексту публікації.

Структура дослідження. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (містить 216 позицій, із них 94 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 210 сторінок; основного тексту – 160 сторінок.

РОЗДІЛ 1

Віолончельне виконавство України від витоків до сьогодення: історичні та історіографічні аспекти

1.1. Формування та розвиток української віолончельної традиції: історичний огляд

Процеси формування і розвитку віолончельної традиції в українському виконавстві охоплюють довготривалий історичний період: від XVII до XXI ст. Суттєві зрушення у поступі техніко-виконавських можливостей та збагачення віолончельного репертуару простежуються з другої половини XX ст., коли віолончель поступово стає одним з найпопулярніших сольних інструментів. Цей період відзначився розвитком національної традиції віолончельної виконавської майстерності, яка виросла на основі європейської, але здобула своє унікальне обличчя завдяки внеску видатних українських віолончелістів і композиторів, та досягла значного міжнародного визнання. Віолончельне мистецтво відіграло важливу роль у розвитку української музичної культури. Дослідження присвячене аналізу основних тенденцій та особливостей розвитку віолончельного виконавства в Україні у визначений період, висвітленню ключових постатей та їхнього внеску в українську музичну культуру, акцентуючи увагу на міжнародному досвіді та взаємозв'язках між прогресивними європейськими і світовими традиціями.

Для віолончельного мистецтва України, починаючи з другої половини XX ст., характерними є різноманітність розвитку як виконавської школи, так і репертуару для віолончелі. Це був час, коли українська музична культура відновлювала свої позиції після Другої світової війни та жорсткої радянської цензури. Незважаючи на політичні та соціальні труднощі, українські віолончелісти та композитори створили власну традицію виконавства, яка стала відомою далеко за межами України. Середина XX ст. ознаменувалася важливими соціальними та політичними змінами, які вплинули на культурну

сферу України. Фактично до 60-х років XX ст. ситуація у віолончельному мистецтві України розвивалася за сценарієм радянської музичної культури. За словами видатного українського науковця Мирослава Поповича: «Підкорена великими імперіями насамперед Російською, Україна опинилася в ситуації провінції, і влада всіляко намагалась її в цьому стані утримати. Найпростіший спосіб прогресу був екстенсивний, використання існуючої імперської культури, зокрема шляхом переїзду до імперських центрів. Це створювало в метрополії українську діаспору, дозволяло через столиці підтримати зв'язки зі світовою культурою, породжувала широку маргінальну, проміжну українсько-російську культуру – але й закріплювало провінціальність та посилювала асиміляторські тенденції.» [84, с. 724]. Повоєнне відновлення, політика радянської влади щодо централізації освіти та контроль над культурою створювали складні умови для розвитку музичної сфери. Однак це також стало періодом розквіту музичних навчальних закладів, де була можливість для віолончелістів здобувати професійну підготовку. У післявоєнні роки значна увага приділялася підготовці виконавців для радянських оркестрів, але водночас починається відродження інтересу до камерної музики. Зокрема, віолончель стає важливим інструментом у сольних концертах та камерних ансамблях.

У особливостях розвитку радянського та пострадянського періоду другої половини XX ст. виникає майбутня традиція віолончельного виконавства України, остаточно формується унікальна школа. Цьому передували намагання педагогів українських консерваторій розширити національний репертуар, збільшити постійну концертну діяльність, розвивати віолончельне виконавство загалом. До плеяди цих музикантів-сподвижників відносимо віолончелістів: киянина, випускника київської консерваторії по класу Ф. В. Мулярта І. І. Козлова; випускника петербурзької консерваторії Г. І. Пекера, який стажувався також у відомого німецького віолончеліста Ю. Кленгеля; учні Г. І. Пекера – Л. А. Краснощок та Г. С. Хохлов; випускників московської консерваторії – В. С. Червова,

М. К. Чайковської, О. М. Щелкановцевої, що впровадили в українське музичне мистецтво виконавські принципи школи М. Л. Ростроповича, яка концентрувала найкращі здобутки радянської та світової педагогіки.

У тенденціях розвитку саме цього часу з'являється новий погляд на традиції, сформовані у провідних закладах Київської, Львівської, Одеської консерваторій та Харківського інституту мистецтв. Засновані у XIX – початку XX ст., ці навчальні заклади мали міцні європейські коріння музичної освіти, які у XX ст. зазнали трансформації під впливом радянських методів педагогіки. На основі нових ідейно-художніх еталонів, учні традиційних російсько-радянських віолончельних шкіл – Ю. Полянський (учень С. Вільконського), В. Сазикін (учень С. Козолупова), В. Червов (учень Г. Козолупової і М. Ростроповича), О. Щелкановцева (учениця С. Кнушевицького і М. Ростроповича) започатковують свій, своєрідний напрямок віолончельного виконавства, який згодом набуде якості української національної віолончельної традиції. Серед характерних властивостей напряму треба відзначити деякі фундаментальні риси: глибока виразність і шляхетність стилю, висока культура звучання, підкорення досконалої технічної майстерності художньому задуму та інтерпретаційним задачам музичного твору. Основи української віолончельної школи були закладені завдяки діяльності викладачів, які виховали цілу плеяду відомих українських віолончелістів.

Розвиток Київської віолончельної школи.

Розвиток віолончельної школи у Києві почався в другій половині XIX ст. Заснування Київського відділення Російського музичного товариства (1863 р.) та Київського музичного училища (1868 р., згодом — Київська консерваторія) стали ключовими подіями для професійного становлення музикантів. Віолончельне виконавське мистецтво вперше почало викладатися у системному підході, переважно під впливом європейських традицій, які приносили до Києва запрошені іноземні педагоги.

Заснування Київської консерваторії (1913 р.) дало імпульс для створення окремої віолончельної школи. У цей період почалося формування національної специфіки гри на віолончелі, зокрема завдяки адаптації народних мотивів у академічне виконавство. У часи Радянського Союзу Київська консерваторія (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського) стала центром віолончельної освіти в Україні¹. У 1920-му році директор Київської консерваторії Рейнгольд Глієр запросив Степана Вільконського на посаду професора по класу віолончелі та ансамблю. До кінця життя 1963 року Вільконський продовжував працювати у Києві у музичній галузі.

У середині 1950-х років з'явилися такі постаті у віолончельній педагогіці, як Вадим Сергійович Червов (поєднував педагогічну та виконавську діяльність та виховав багатьох сучасних віолончелістів) та Юрій Олексійович Полянський (віолончеліст, педагог, науковець). Вони значно вплинули на формування школи гри на віолончелі.

Марія Чайковська – випускниця Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької (класу Євгена Шпіцера) та Московської консерваторії, яку закінчила у 1968 році у Мстислава Ростроповича, у 1960–1980-х роках брала активну участь у становленні київської віолончельної школи. Переможниця численних всесоюзних та міжнародних конкурсів, концертує солістка, яка працювала в Київській, а згодом – у Московській консерваторії, де очолила кафедру віолончелі та контрабаса. Репертуар М. Чайковської охоплював широку панораму стилів та жанрів. Серед основних досягнень стало прем'єрне виконання відомого трагедійного Концерту для віолончелі з оркестром № 1 Мирослава Скорика, за який композитор був удостоєний Державної премії України імені Тараса Шевченка.

Після здобуття незалежності України Київська віолончельна школа продовжує розвиватися. У 90-ті роки викладачами класу віолончелі київської

¹ URL: <https://knmau.com.ua/istoriya/>

консерваторії почали свою діяльність В. А. Сазикін, О. А. Червова, І. Й. Кучер, В. Л. Боровик. У 2000-ні роки до складу кафедри увійшли випускники В. С. Червова – Г. В. Нужа та Ю. О. Полянського – В. М. Кулікова, а також Ю. В. Білоусова (клас В. С. Червова та І. Й. Кучера) та випускниця О. А. Червової – К. В. Полянська (Даниленко), яка з 2021 року очолює кафедру струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського. Провідні педагоги виховують нове покоління віолончелістів, які успішно виступають на міжнародних конкурсах. Важливим напрямком вітчизняної, зокрема київської віолончельної школи стала популяризація української музики у світі через гру на віолончелі.

Вплив Вадима Червова як виконавця та педагога.

Вадим Червов відомий своєю блискучою технікою та тонким відчуттям стилю, що дозволяло йому інтерпретувати як класичний репертуар, так і сучасні твори з глибоким розумінням музичної сутності. Ще зі студентства Червов активно виступав на міжнародних конкурсах (лауреат Міжнародного конкурсу віолончелістів III Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Берліні, 1951 р., 2-га премія) і фестивалях, що згодом сприяло підвищенню міжнародного статусу української віолончельної школи. З 1965 року очолив відділ струнно-смичкових інструментів київської консерваторії. Учасник та головуючий у роботі журі багатьох конкурсів віолончелістів серед республік колишнього СРСР, України та міжнародних змагань (неодноразово був головою журі міжнародного конкурсу ім. М. В. Лисенка у м. Києві).

Вадим Червов зробив вагомий внесок у розширення українського репертуару для віолончелі, співпрацюючи з композиторами, які створювали твори спеціально для нього. Його концертна діяльність охоплювала широкий спектр творів, зокрема композиції українських композиторів, таких як Євген Станкович та Валентин Сильвестров. В. Червов став виконавцем прем'єр багатьох сучасних українських композицій, що дозволило українським композиторам розвивати національну музичну мову через інструментальні твори.

Вадим Червов був талановитим педагогом, який виховав ціле покоління віолончелістів, що стали відомими виконавцями в Україні та за її межами. Його методи викладання ґрунтувалися на традиціях європейської віолончельної школи, були адаптовані до пострадянської викладацької естетики і направлені на зростання української музичної культури. Червов був не тільки викладачем технічного арсеналу, але й наставником, який передавав своїм учням глибокі музичні та естетичні принципи. Його студенти продовжили його справу, розвиваючи національну школу віолончельної гри.

Вплив Вадима Сергійовича Червова на українське віолончельне мистецтво важко переоцінити. Його внесок як виконавця, педагога та популяризатора сучасної української музики є ключовим для розвитку віолончельної школи в Україні. Завдяки йому українська віолончельна традиція продовжує процвітати, збагачуючи світову музичну культуру.

Одеська віолончельна школа.

Історія Одеської віолончельної школи бере свій початок зі створення музичних навчальних закладів у місті. У 1897 році засновано Одеське музичне училище, а у 1913 році – Одеську консерваторію (з 2012 року – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової)². Важливий внесок у розвиток віолончельної освіти в Одесі зробили перші педагоги, керівники віолончельного й контрабасового класу Е. Ф. Брамбілла та А. Мерк.

Нині можемо бачити спадкоємність педагогічного взаємозв'язку по класу віолончелі: А. Вайнер – А. Гуменик – Е. Сігал – В. Козаков. Видатні педагоги працювали над збереженням і розвитком традицій школи. Віолончелісти, що навчалися в Одесі, часто виїжджали до Європи з метою вдосконалення майстерності, а потім привносили здобутий досвід до місцевої школи.

² URL: <https://odma.edu.ua/pro-akademiyu/istoriya-onma/>

Одеська школа відзначалася підкресленою емоційністю та віртуозністю, що поєднувалися із впливом європейської класичної традиції. У радянські часи Одеська консерваторія (з 1950 року – Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової) була важливим осередком віолончельного мистецтва. Окрім цього, в Одесі проходили чисельні міжнародні конкурси та фестивалі, в яких брали участь талановиті віолончелісти з усього світу. В 1990-ті роки Одеська віолончельна школа продовжила розвиватись. Сучасні педагоги, як-от Павло Григорович Купін та Валентина Василівна Балон-Римашевська, виховали нове покоління музикантів. Зросла увага до виконання українського репертуару, а також до інтеграції одеської школи в міжнародний музичний простір. Видатними представниками одеської віолончельної школи є: Г. Пирожкова, С. Шольц, В. Аврятов, О. Зав'ялова, Т. Полянська, В. Ларчиков, О. Веселіна. Для Одеської віолончельної школи характерна технічна довершеність, художня витонченість та інтеграція західноєвропейської академічної традиції. Вона залишається важливим культурним феноменом, який збагачує як українське, так і світове музичне мистецтво.

Львівська віолончельна школа.

У розвитку музичного мистецтва України значне місце займає діяльність кафедри струнно-смичкових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Видатні педагоги та виконавці, які працювали і працюють у цій установі, зробили значний внесок у розвиток віолончельного виконавства та формування нового покоління музикантів. Діяльність кафедри є яскравим прикладом успішного розвитку віолончельного виконавства та педагогіки в Україні. Завдяки внеску видатних митців і педагогів кафедра не лише зберігає, а й примножує традиції української музичної культури.

Особливе місце в історії кафедри належить таким постатям, як Є. Е. Шпіцер (викладач шкільної освіти М. Чайковської), ведуть діяльність

його випускники - віолончеліст-композитор Ю. Є. Ланюк, Т. М. Менцінський, Х. М. Колесса, випускниця Ю. Ланюка - Г. М. Жук³.

Євгеній Емануїлович Шпіцер (1924–2004).

Євгеній Шпіцер, один із видатних педагогів та віолончелістів, закінчив Київську консерваторію в 1951 році у класі професора Г. Пеккера. Свою виконавську кар'єру він розпочав у симфонічному оркестрі Львівської філармонії, де був концертмейстером групи віолончелей та виступав як соліст. Його репертуар включав твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковського, А. Дворжака, С. Людкевича та інших. Унікальним явищем у творчій діяльності Шпіцера було щотижнєве виконання різноманітних творів у радіопередачах Львівського радіо протягом кількох років без повторення програми. Серед його учнів були Х. Колесса, Ю. Ланюк та Т. Менцінський, які продовжили розвивати віолончельну школу.

Харитина Миколаївна Колесса (нар.1942).

Заслужена артистка України, професор Харитина Колесса у 1993 році (після смерті Зенона Дашака) очолила кафедру струнно-смичкових інструментів Львівської музичної академії. Вона закінчила Львівську консерваторію у класі Є. Шпіцера, а пізніше пройшла асистентуру-стажування при Московській консерваторії у М. Ростроповича. Її концертна діяльність охоплювала як сольні виступи, так і участь у камерних ансамблях: у складі струнного квартету разом із О. Деркач (1-а скрипка), Б. Каськівим (2-а скрипка), З. Дашаком (альт); у складі тріо виступала зі своїми сестрами Ксенією (фортепіано) та Соломією (скрипка) та інших.

Як солістка й у складі камерних ансамблів Харитина Миколаївна гастролює у країнах СНД, Польщі, Німеччині, США, Канаді, Данії, Франції. Колесса активно пропагувала творчість українських композиторів, вперше виконала низку творів, зокрема М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича, М. Скорика, Д. Задора, І. Вимера.

³ URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/>

Серед її учнів – лауреати і дипломанти міжнародних та республіканських конкурсів М. Білан, І. Вайзер, М. Головін, О. Гуменюк, О. Левицька, М. Лещишин, Я. Шимонова. Авторка низки методичних праць з питань віолончельного та камерного виконавства [52]. У 2000 році заснувала ансамбль віолончелістів, що став важливим явищем музичного життя Львова.

Юрій Євгенович Ланюк (нар.1957).

Сучасний керівник кафедри, професор Юрій Ланюк, є лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка та видатним віолончелістом і композитором. Його твори виконуються в Україні та за її межами, а сам митець активно займається виконавською діяльністю, поєднуючи її з викладанням. Особливе місце у його творчості займає популяризація української музики. Його композиція «Містерія Майстра Пінзеля» увійшла до репертуару Львівського оперного театру, а «Диптих» для віолончелі та фортепіано став обов'язковим твором на Республіканському конкурсі ім. М. Лисенка.

Тарас Модестович Менцинський (нар.1967).

Тарас Менцинський, учень Є. Шпіцера, є одним із провідних педагогів кафедри. Він активно виступає як соліст і учасник камерних ансамблів, співпрацюючи зі своїми студентами. Його педагогічна діяльність спрямована на виховання нового покоління музикантів, що гідно представляють українське виконавське мистецтво.

Харківська віолончельна школа.

Становлення віолончельного виконавства Харкова у другій половині XX століття пов'язано із постатями І. М. Когана, Г. Б. Авер'янова та О. М. Щелкановцевої.

Олена Михайлівна Щелкановцева (1939–2024).

О. М. Щелкановцева — представниця блискучої віолончельної школи, видатна виконавиця, методистка, професорка класу віолончелі. Її внесок у розвиток української музичної освіти та культури є неоціненним. Вона стала мостом між традиціями ленінградської, московської та української

віолончельних шкіл, збагачуючи їх власним педагогічним досвідом і виконавською майстерністю.

Навчання гри на віолончелі Олена Михайлівна розпочала у віці дев'яти років у районній музичній школі під керівництвом Ісаака Моїсейовича Когана, вихованця Ленінградської віолончельної школи. Саме він заклав фундамент її професійного розвитку, виховуючи не лише технічні навички, а й глибоке розуміння музичної інтерпретації. Подальше навчання у Московській консерваторії стало визначальним етапом у її кар'єрі. Там вона навчалася у видатних педагогів: Святослава Кнушевицького, Мстислава Ростроповича та Наталії Шаховської. Вплив цих трьох великих музикантів сформував її як виконавицю та педагога, залишивши незгладимий слід у її професійному світогляді.

О. М. Щелкановцева закінчила Московську консерваторію по класу віолончелі та продовжила навчання в аспірантурі. Саме в цей період вона написала кандидатську дисертацію «Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха та їх значення у формуванні музиканта-виконавця». Дослідження, присвячене ключовому твору віолончельного репертуару, заклало основу її подальшої наукової діяльності.

Педагогічна діяльність О. М. Щелкановцевої охоплює кілька десятиліть. Вона виховала численних учнів, які стали викладачами музичних вишів, училищ та шкіл в Україні й за її межами. Серед її випускників — лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів, такі як М. Чернявська, О. Шадрін, артистка Хайфського камерного оркестру М. Каневська, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Червова, артисти Харківської філармонії та Театру опери та балету В. Федоров та Ю. Петрушенко, викладач Харківського музичного училища І. Валяшкіна. Методи викладання Олени Михайлівни вирізнялися унікальним поєднанням традицій та інновацій. Як представниця московської віолончельної школи, вона наслідувала її головний принцип — стимулювання студента до самостійного творчого пошуку. Особливо показовою була практика М. Ростроповича, який

давав учням величезну кількість інформації, залишаючи простір для самостійного опрацювання матеріалу. Подібний підхід застосовувала і О. М. Щелкановцева, що дозволяло студентам не лише розвивати технічні навички, а й формувати власний стиль виконання. Одним із ключових принципів педагогіки Олени Михайлівни було системне навчання. Вона наголошувала, що музикант не може займатися спорадично — навчання має бути регулярним, інтенсивним. Вона була переконана, що педагог повинен бути не лише професіоналом, а й вихователем, допомагаючи студентам долати труднощі та розкривати свій потенціал.

Олена Михайлівна займалася не лише викладацькою діяльністю, але й активно долучалася до науково-дослідницької та редакторської роботи. Вона є авторкою численних навчально-методичних публікацій, серед яких монографія, присвячена видатному віолончелісту В. Фейгіну. Вона займалася редакцією віолончельних партій творів українських композиторів В. Бібіка, В. Золотухіна, Б. Яровинського, А. Гайдена, М. Кармінського, О. Гнатовської, Ю. Ланюка, О. Щетинського, готуючи їх до виконання [97, с 84].

Педагогічна діяльність Олени Михайлівни Щелкановцевої була не просто спрямована на індивідуальну підготовку музикантів, а й мала системний характер. Вона керувала курсами лекцій з історії виконавства, методики та педагогічної практики, розробила авторський курс «Актуальні проблеми сучасного виконавства». Крім того, вона займала адміністративні посади, зокрема керівника кафедри камерного ансамблю та декана музично-виконавського факультету ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

О. М. Щелкановцева також була активною концертуючою артисткою. Вона працювала у складі симфонічного оркестру Харківської філармонії, виступала в ансамблі з видатними музикантами, зокрема з Є. Г. Могілевським. Концертна діяльність Олени Михайлівни поєднувалася з викладацькою та редакторською роботою, створюючи унікальний синтез виконавської та педагогічної майстерності.

Олена Михайлівна Щелкановцева була не тільки видатною віолончелісткою і педагогом, а й культурним діячем, який вплинув на розвиток української музичної освіти. Її методика, заснована на самостійності студента, комплексному підході до виконавської майстерності та глибокій повазі до музики, є важливою спадщиною для сучасних педагогів та виконавців. Її учні продовжують традиції, які вона заклала, несучи в світ найкращі риси української віолончельної школи.

Георгій Борисович Авер'янов (1930–1991).

Георгій Авер'янов був видатним українським віолончелістом, педагогом і культурним діячем. Закінчивши Одеську консерваторію (1955) та аспірантуру Київської консерваторії, він зробив значний внесок у розвиток музичної освіти та виконавства в Україні. Авер'янов викладав у провідних музичних закладах, зокрема в Львівській і Харківській консерваторіях, а також очолював Харківський інститут мистецтв (нині — Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського) упродовж 16 років.

Виконавська діяльність Г. Авер'янова включала сольні концерти в різних містах України та за її межами, а також виступи у складі камерних ансамблів. Георгій Авер'янов першим виконав віолончельні концерти Віталія Губаренка та Дмитра Клебанова, а також редагував їхні партитури для публікації.

Як педагог, Г. Авер'янов заснував Харківську віолончельну школу, виховавши багатьох відомих музикантів. Його методика поєднувала індивідуальний підхід до учнів із глибоким розумінням музичної традиції. Його діяльність визнана на державному рівні — він був удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

У праці, присвяченій творчій діяльності Г. Авер'янова, О. Рощенко відмічає, що “приблизно у 80 роки ХХ ст. серед музикантів України поширилося таке спостереження: майже вся віолончельна група Київського театру опери і балету того часу була представлена учнями Г. Б. Авер'янова, що стало свідоцтвом результативності його педагогічного методу” [86, с. 98].

Універсальний талант Г. Б. Авер'янова як виконавця проявився у його діяльності соліста Харківської філармонії, а також у виступах у складі тріо разом із видатними музикантами Харкова того часу — піаністом Гаррі Гельфгатом і скрипалем Ісааком Заславським. Як педагог, Георгій Борисович присвятив свій досвід і талант навчанню учнів Харківської музичної десятирічки, студентів свого класу у консерваторії, ансамблю віолончелістів під його керівництвом, а також квартетного класу. У результаті його педагогічної діяльності, яка тривала понад 32 роки, Г. Б. Авер'янов виховав кілька поколінь віолончелістів. Серед його безпосередніх учнів по класу віолончелі варто згадати видатних музикантів: Ігоря Гайдю, Сергія Россоху, Віталія Мальцева, Анатолія Єздакова, Надію Клочко, Олександра Шапіро, Мар'яну Авер'янову, Ніну Барашкову.

Виконавський стиль Г. Б. Авер'янова, а також його постать як "віолончеліста-концертанта" найкраще характеризують твори, створені під впливом його творчої натури. Зокрема, до них належать віолончельні концерти В. С. Губаренка (1964) і Д. Л. Клебанова (1973), написані за життя митця. Вшанування пам'яті Георгія Авер'янова знайшло вираження в наступних композиціях: «Лірична музика» для віолончелі й камерного оркестру І. К. Ковача (1991), Друга соната для віолончелі й фортепіано В. С. Бібіка (1992) та Соната для віолончелі й фортепіано «Pro memoria» А. П. Гайденка (1994). Ці твори дозволяють глибше усвідомити значущість творчої постаті Г. Б. Авер'янова у контексті музичного мистецтва. Названі твори належать класикам української музики другої половини XX століття та входять не тільки до "історії «харківського музичного тексту», але й ставши окрасою українського віолончельного всесвіту" [86, с. 103]. Аналіз системи обдарованостей екстра- і інтрамузичного походження сприяв визначенню структури універсальної творчої особистості Георгія Авер'янова як такої, що утворена іпостасями концертного виконавця і очільника віолончельної школи, музичного редактора і музичного діяча.

Олександр Дмитрович Тищенко (1923-1997).

Олександр Тищенко був видатним віолончелістом, педагогом і громадським діячем, чия діяльність охоплювала не тільки міста, де він працював — Харків, Львів, Київ, але й всю Україну та за її межами. Його музичний талант і глибока любов до мистецтва віолончелі стали основою його кар'єри. Він був надзвичайно інтелігентною і доброзичливою людиною, мав велику харизму, що дозволяло йому легко знаходити порозуміння у контакті з співрозмовниками. О. Тищенко навчався в Харківській консерваторії під керівництвом Іссака Когана, а також здобував знання від інших відомих віолончелістів, зокрема Володимира Аншелевича. Ці вчителі справили великий вплив на його розвиток, що дозволило О. Тищенку сформувати власний стиль виконання.

Під час навчання він вже почав працювати в оркестрі Харківського оперного театру, а згодом і в Харківській філармонії. Паралельно з виконавською діяльністю Олександр Дмитрович протягом багатьох років також був активним педагогом, займаючись підготовкою молодих музикантів.

Окрім цього, О. Тищенко більше ніж два десятиліття присвятив культурному розвитку Галичини після Другої світової війни. Він зробив великий внесок у музичну освіту, працюючи в Львівській середній спеціальній музичній школі та на посаді концертмейстера віолончелей у симфонічному оркестрі Львівського театру опери та балету. Зокрема, його захоплення творчими колективами й активна участь у підготовці оперних та балетних вистав також відіграли важливу роль у його кар'єрі.

Тищенко був активним учасником камерної музики, де його інтерпретації таких творів, як Тріо Й. Брамса, квартет М. Колесси та фортепіанні квінети, здобули визнання в мистецьких колах 60-х — 70-х років ХХ століття. Ці виступи стали важливою частиною культурного життя Львова, оскільки камералісти брали участь у численних концертах та заходах у Львівській філармонії, консерваторії та інших концертних залах [18].

Завдяки цьому камерна музика, яку О. Тищенко інтерпретував з великим натхненням, набула нової актуальності, відображаючи глибокі духовні процеси того часу, що відбувалися в суспільстві, коли елітарність та інтелектуальна напруга музики ставали важливими аспектами культурного осмислення епохи.

Однією з найстаріших музичних шкіл України є Харківська десятирічка, яка стала справжнім осередком музичної освіти. Фактично її історія налічує понад 80 років, адже ще у 1933 році при Музично-драматичному інституті було відкрито класи для обдарованих дітей. Сьогодні Харківський державний музичний ліцей є своєрідним брендом, пов'язаним із видатними іменами: Володимир Крайнев, Марія Єщенко, Ігор Котляревський, Данило Крамер, Сергій Юшкевич, Марина Черкашина-Губаренко та багато інших талановитих музикантів, які навчалися та працювали в цьому закладі. Професійний рівень вимог у навчальному закладі завжди був високим. Одним із видатних педагогів класу віолончелі був Ігор Данилович Рожавський. Він присвятив ліцею 60 років своєї діяльності. Ігор Данилович був не лише видатним музикантом, а й людиною з унікальним талантом розкривати в дітях обдарованість. Його вихованці не просто опановували музичне мистецтво, а й отримували глибоку культурну освіту: він знайомив їх із класичною та сучасною літературою, прищеплював любов до театру, організовував поїздки на вистави до інших міст України. Багато випускників Рожавського продовжили музичну освіту, як у Харківській консерваторії, так і у провідних музичних закладах світу. Деякі залишилися працювати в Харкові, інші зробили блискучу кар'єру за межами України. Серед його знаменитих учнів слід вказати Дениса Северіна, який нині робить значний внесок до розвитку віолончельного мистецтва світового рівня.

Необхідно наголосити на тому, що у другій половині XX ст. остаточно формується самобутня українська віолончельна традиція у виконавстві та педагогіці, яка в порівняно короткий термін завоювала загальне визнання у світі. У цей час відбувається інтенсивний взаємовплив різних виконавських

напрямків. Покращення логістичних умов у пересуванні сприяли гастрольній діяльності по містах Радянської України численних видатних віолончелістів світу таких як: Г. Касадо (Іспанія), А. Наварра, П. Тортельє (Франція). Регулярними залишались творчі співпраці з найкращими музикантами Радянського Союзу, таких як М. Л. Ростропович, Д. Б. Шафран, М. Г. Гутман, М. Е. Хоміцер (уродженець України), багато з яких у майбутньому іммігрували з країни.

Серед митців сьогодення, що працюють у науковому, композиторському, виконавському, педагогічному, медіа-культурному полі в Україні та країнах світу є віолончелісти: З. Алмаші, І. Й. Кучер, Г. В. Нужа, Ю. Білоусова, Ю. Пантелят, Х. Колесса, Н. Хома, Я. Мігаль, Т. Менцінський, С. Вакуленко, М. Чернявська, І. Єременко, С. Пшенична, Н. Пшенична, Д. Северин, В. Ларчиков, Г. Пирожкова, С. Шольц, О. Веселіна, Л. Хомліченко, Ю. Погорецький, О. Пірієв, О. Плющ, В. Шевель, О. Госачинський, О. Жукова, А. Полуденний, М. Кононова, Г. Ломаков, Я. Трофимчук, К. Дідиченко, І. Пацовський, Р. Самостроков, А. Александров, О. Казакханов та багато інших.

Щоб визначити особливості розвитку віолончельного виконавства України, потрібно враховувати деякі історичні аспекти українського струнно-смичкового мистецтва, що формувалося протягом століть у традиціях народного та аматорського музикування. Одними з попередників сучасної віолончелі вважаються народні інструменти, такі як гудок і басоля. Ці інструменти використовувалися в сольному та ансамблевому виконанні, а також у ролі акомпанементу. О. Зав'ялова [43] відмічає, що басоля, форма якої нагадує віолончель, широко застосовувалася в народних ансамблях. Її стрій часто збігався з віолончельним, хоча в деяких регіонах басоля мала лише три струни. За О. Зав'яловою, поява віолончелі як повноцінного інструмента в Україні датується XVII – XVIII ст. Це було пов'язано з поширенням салонного музикування, і тоді інструмент виконував переважно функцію басового супроводу. Поєднанню академічних виконавських

прийомів на віолончелі з народними традиціями сприяв вплив західноєвропейського музичного мистецтва на українських виконавців та композиторів. Саме в зазначений вище період ті українські митці, хто отримав європейську професійну музичну освіту та повернулися додому, почали впроваджувати принципи композиції та виконавські прийоми західноєвропейських композиторсько-виконавських шкіл, зокрема й у віолончельному мистецтві. При цьому, як вказує О. Зав'ялова, значну частину віолончельного репертуару складали обробки народних мелодій, варіації та імпровізації [43].

Вокально-хорова музика історично домінувала в Україні, забезпечуючи зв'язок між народними традиціями та церковним мистецтвом. Цей вид музичного мистецтва був не лише засобом естетичного самовираження, але й інструментом соціальної комунікації, релігійної практики та передачі історичної пам'яті. Українські народні пісні, думи, багатоголосні хори створювали унікальний культурний контекст, у якому формувалися основні музичні принципи. Проте ця традиція, незважаючи на свою важливість, мала певні обмеження. Відсутність інструментального супроводу або його обмежена роль звужували можливості музичного самовираження. Саме тому поява струнних інструментів стала переломним моментом, який сприяв розширенню музичної палітри. Упродовж століть саме хоровий спів був основною формою музичного самовираження українського народу, що відображало особливості його духовної та соціальної культури. Проте з появою струнних інструментів і поширенням інструментального виконавства музичний ландшафт України почав змінюватися, даючи початок новому самостійному напрямку – інструментальній музиці.

У становленні українського віолончельного мистецтва слід відзначити роль українських «троїстих музик» – ансамблів, до складу яких зазвичай входили скрипка, бубон і цимбали або басоля. У цих колективах чітко простежувалася функціональна розподіленість інструментів. Провідну роль виконувала скрипка, яка вела сольну партію, тоді як басоля та цимбали

переважно слугували акомпанементом. Для смичкових інструментів типу басолі характерним було виконання лише басових партій, що обмежувало їхній технічний потенціал. Водночас саме ця форма народного музикування стала основою для подальшого розвитку смичкового виконавства. У ансамблях народної музики закладалися основи інтонаційної та ритмічної культури, які пізніше перейшли в професійне середовище.

Однією з важливих технічних особливостей, яка вплинула на розвиток гри на смичкових інструментах, є використання квінтового строю. На відміну від квартово-терцієвого строю інструментів віольного типу, квінтовий стрій значно розширював діапазон звучання, вимагав активного застосування всіх чотирьох пальців лівої руки, що стало основою для вдосконалення техніки гри. Ця зміна мала важливе значення не лише для інструментальної палітри, але й для виконавської техніки. Цей підхід дозволяв не лише збільшити кількість доступних звуків, але й підвищити виразність і гнучкість музичного виконання. Таке технічне удосконалення мало значний вплив на формування професійного виконавства, особливо в контексті гри на скрипці, альті та віолончелі. Народні виконавські прийоми, такі як гра *флажолетами*, зміни *«arco»* та *«pizzicato»*, збагачували професійне мистецтво. Вплив народних традицій залишався визначальним.

Ансамблевий стиль «троїстих музик», характерний для українського села, став зразком для камерного виконавства. У свою чергу, мандрівні іноземні ансамблі, зокрема чеські музиканти, зробили свій внесок у розвиток інструментального мистецтва в Україні. Серед них виділялися такі віолончелісти, як І. Червенка (соліст кріпацького оркестру Ілінського), Й. Лінерт, Я. Хютнер і Ф. Хеgebардт. Високий попит на віолончелістів свідчив як про розвиток цього виду мистецтва, так і про популярність камерного та квартетного музикування. Наявність віолончелі в ансамблях стала невід'ємною традицією.

У XVIII ст. народна мелодика стала важливим джерелом натхнення для розвитку інструментального мистецтва в Україні. Академічне музикування

цієї доби отримало нову «свіжість» завдяки яскравим мелодійним мотивам, танцювальним ритмам і глибокій емоційності, що сприяло утвердженню національної ідентичності у композиторській творчості. Вплив народної музики відобразився у стилістичних аспектах інструментального мистецтва цього часу, що виявилось у широкій наспівності кантилени, щирості та сердечності емоційного висловлення. Народні мелодії знайшли органічне втілення у жанрі обробки пісень із варіаціями та самобутніх трактовках циклічних форм сонат і концертів. Наприклад, скрипкова п'єса з басом «Дергунець», створена на основі мелодії українського танцю і видана 1774 року, стала одним із ранніх прикладів таких варіацій [43, с. 9].

Таким чином, історичний розвиток смичкового мистецтва в Україні відображає не лише технічну еволюцію інструментів, але й багатство культурних зв'язків між народним і професійним музикуванням. Це синтез, у якому народні корені й квінтовий стрій стали основою для зростання національної музичної традиції, що продовжує збагачуватися новими досягненнями.

Основою для навчання гри на струнних інструментах та розвиток виконавської майстерності були спеціально створені школи при кріпацьких оркестрах, які нерідко очолювали запрошені іноземні викладачі. Основною базою підготовки виконавців були оркестри, проте багато хто здобував початкові навички завдяки родинному середовищу. Перші кроки у музиці часто робилися завдяки родинним традиціям. Батьки й родичі нерідко передавали свій музичний талант дітям, залучаючи їх до практики гри на інструментах. Ансамблеве музикування, поширене серед аматорів, зокрема квартетні вечори, стало важливим елементом музичного побуту.

Попит на аматорське музикування сприяв появі значної кількості інструментальних творів. Серед них виділялися сольні концерти, віртуозні ліричні п'єси, а також ансамблеві сонати, тріо й квартети. Ці твори нерідко створювалися самими аматорами, їх відрізняли сентиментальна лірика, пісенно-романсові інтонації та риси популярних танців (вальсу, мазурки,

польки). Незважаючи на неவிбагливість репертуару, такі твори знаменували новий етап в історії інструментальної музики, де поступово встановлювався рівноцінний поділ партій між інструментами. Особливістю цього періоду стало трактування віолончелі не лише як інструмента супроводу, але й як повноправного партнера інших смичкових інструментів. Ця зміна відображала прогресивний розвиток виконавського мистецтва та формування нового підходу до камерного музикування.

Попри сильний вплив народної музики, розвиток інструментального мистецтва в Україні у XVIII ст. значною мірою залежав від вимог придворно-аристократичної культури, орієнтованої на західноєвропейські зразки. Іноземні музиканти, запрошені до України, не лише збагачували місцеву традицію новими формами, але й зазнавали впливу рідної культури та уподобань місцевої публіки.

Популярною формою музикування стало виконання камерних творів у маєтках аристократії. Наприклад, камерно-інструментальна творчість Дмитра Бортнянського, зокрема його квінтет *C-dur* і концертна симфонія, поєднує західноєвропейську форму із національними елементами. Основне навантаження у цих творах припадало на скрипку й фортепіано, тоді як віолончель, як правило, виконувала функцію басового супроводу.

Таким чином, інструментальне мистецтво XVIII ст. в Україні, зокрема й струнно-смичкове виконавське мистецтво, стало своєрідним синтезом народних і західноєвропейських традицій. Народна музика сприяла втіленню емоційної глибини, мелодичної рельєфності й ритмічної різноманітності, тоді як аристократична культура сприяла технічному та стилістичному вдосконаленню, що мали місце в струнно-смичковому мистецтві зазначеного періоду.

До початка XIX ст. смичкове мистецтво в Україні мало характерну рису – універсалізм виконавської практики. «Струнники» того часу володіли грою на всіх інструментах струнної групи, що створювало специфічну ситуацію у виконавському та педагогічному середовищі. О. Зав'ялова

наводить яскравий приклад цієї тенденції, звертаючи увагу на творчість двох видатних музикантів кінця XVIII – початку XIX ст.: І. Хандошкіна та Г. Рачинського. Ці майстри були не лише блискучими скрипалями-віртуозами, але також відмінно володіли грою на альті, гітарі й деяких народних інструментах [43]. Однак такий підхід до універсального опанування інструментів мав свої недоліки. Відсутність чіткого розмежування між інструментами за їхньою специфікою призводила до певного змішування понять і виконавських традицій. Наприклад, віолончель часто ототожнювали з іншими смичковими інструментами. Ця плутанина поширювалася навіть на рівень назв: у концертних афішах віолончель могла називатися "басовою скрипкою" або "скрипковим басом". Це свідчило про нерозвиненість окремої ідентичності віолончелі як самостійного інструмента.

Схожа ситуація спостерігалася і в педагогічній практиці. Уроки гри на віолончелі зазвичай проводили скрипалі, а основою навчання слугувала скрипкова методика. Такий підхід стримував розвиток унікальної техніки виконання, властивої лише віолончелі. У другій половині XVIII – першій половині XIX ст. більшість викладачів інструментальної музики були саме скрипалями, що впливало на формування виконавських традицій і розподіл ролей у музичному середовищі.

Таким чином, універсалізм у грі на струнних інструментах, хоч і свідчив про широкий спектр виконавських умінь музикантів, стримував розвиток спеціалізації, яка необхідна для повноцінного розкриття потенціалу кожного інструмента. Лише з часом, із прогресом музичної педагогіки та виконавської майстерності, ці процеси почали набувати більш чіткого розмежування.

Українська музика XVIII–XIX століть характеризувалася активним зверненням до народної мелодики та її переосмисленням у професійних жанрах. Віолончель у той час часто використовувалася в камерних ансамблях, де її роль залишалася допоміжною. Проте з поширенням європейської традиції написання крупних форм, зокрема сонат і концертів,

інструмент почав займати самостійну позицію. Зі зростанням ролі інструментальної музики з'явилася потреба у створенні репертуару, який би відповідав можливостям і вимогам струнних інструментів, зокрема, віолончелі. Народні традиції, такі як мелодична гнучкість, ритмічна свобода й імпровізаційність, стали основою для формування професійного інструментального мистецтва. Цей процес не був ізольованим. Інструментальна музика поступово вийшла за межі побутових та народних форм, стала частиною ширшого музичного контексту – від камерних творів до симфонічних композицій. Українські композитори почали створювати оригінальні твори, що відзначалися яскравою мелодійністю та виразністю, часто натхненні національними мотивами.

Серед перших спроб створення великих форм для віолончелі можна згадати роботи композиторів, які працювали в умовах синтезу європейських традицій і локальних мотивів. Наприклад, творчість Михайла Вербицького, відомого своїми симфонічними творами, містила спроби інтегрувати народну мелодику в інструментальні композиції, хоч і не завжди безпосередньо для віолончелі. Камерно-інструментальні твори Дмитра Бортнянського також поєднували народні інтонації із західноєвропейськими тенденціями. Водночас у музичному побуті, зокрема в козацькому середовищі, переважали струнно-смічкові ансамблі, де віолончель виконувала важливу акомпануючу роль.

Період з другої половини XVIII – першої половини XIX ст. позначений початком становлення та розвитку сучасного камерно-інструментального ансамблевого мистецтва. Це стосується як з однорідних (монотембрових), так і різнотембрових інструментальних складів. Як зазначають О. Зав'ялова та О. Стахевич, “в цей час у європейському музичному мистецтві відбувалося й формування жанрів класичної музики, ствердження симфонізму, як принципу композиції, удосконалення інструментарію, як оркестрового, так і фортепіано тощо” [42].

Одним із важливих досягнень української віолончельної школи є створення нових творів для інструменту. Написані на межі XX і XXI ст. віолончельні твори, такі як концерти М. Скорика і Г. Ляшенка або «Елегія» В. Сильвестрова, ілюструють унікальну тенденцію сучасного музичного мистецтва. Ці твори сповнені ліризму, романтичних відтінків і певної ностальгії за "світом чуттєвості", який багато у чому визначає їхній емоційний вплив. Орієнтація композиторів на конкретних виконавців — М. Чайковську, І. Кучера, І. Монігетті — свідчить про персоналізований підхід, що підкреслює значущість виконавця як співтворця музики. Значний внесок у цей процес зробив композитор Євген Станкович. Його Другий концерт для віолончелі з оркестром, завершений у 2016 році, став важливою подією у сучасному музичному житті.

Включення цих опусів у концертну практику підтверджує їхню популярність та актуальність у сучасному музичному середовищі. Неоромантичне музикування, яке лежить в основі цих творів, стає потужним засобом рефлексії, звертаючись до багатих традицій минулого та переосмислюючи їх у контексті сучасності.

Справжній розквіт віолончельного репертуару крупної форми припадає на XX століття. Українські композитори почали активно звертатися до цього жанру, створюючи унікальні твори, що поєднували національну своєрідність із загальносвітовими тенденціями. Українська віолончельна традиція вирізняється специфічною увагою до фольклорних елементів. У творах для віолончелі композитори часто використовують українські народні мотиви, що дозволяє виконавцям передати глибокий зв'язок із культурними коренями. Наприклад, твори Бориса Лятошинського, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика чи Вікторії Польової для віолончелі демонструють яскравий синтез традиційного та сучасного. У східноєвропейських країнах, включаючи Україну, професійне виконавство розвивалося в тісному зв'язку з народними традиціями. Народне музикування не лише зберігало свою життєздатність, але й стало джерелом

натхнення для композиторів і виконавців. На відміну від західноєвропейської культури, де існувало чітке розмежування між народним і аристократичним мистецтвом, в Україні ці два напрями органічно співіснували. Саме відсутність протиставлення між народною та професійною традиціями сприяла поступовому впровадженню фольклорних елементів у професійне мистецтво. Виконавці переймали від народних музикантів мелодичну гнучкість, ритмічну свободу й емоційну насиченість гри, що стало характерною рисою українського смичкового виконавства.

Фольклорні витоки та технічні досягнення, закладені в народному виконавстві, залишаються важливим підґрунтям для сучасного українського смичкового мистецтва. Вони сформували стиль, який відзначається гармонійним поєднанням традицій та інновацій, дозволяючи українській музичній культурі зберігати свою унікальність і конкурентоздатність на світовій сцені. Зокрема, народні мотиви збагатили інструментальну музику широкою співучістю кантилени, емоційною щирістю та глибокою сердечністю. Перенесення інтонаційних особливостей народного мелосу в професійне музичне середовище відбувалося органічно. Це яскраво проявлялося у жанрі обробки народних пісень з варіаціями. Такі твори дозволяли зберігати автентичний колорит, одночасно демонструючи технічну майстерність виконавців. Окрім цього, народні мелодії знайшли своє місце в циклічних формах сонат і концертів. Самобутнє трактування цих форм збагачувало композиції національними елементами, додаючи їм виразності та особливого звучання. Таким чином, народна музика не лише надихала, але й формувала унікальний стиль інструментального мистецтва, який поєднував професійну техніку з національним самовираженням. Цей унікальний симбіоз визначив подальший розвиток української музичної культури, заклавши основи для її професійного зростання.

Імпровізаційна манера музикування, притаманна народній музиці, знайшла відображення і в академічному виконавстві. Супровід народної пісні, зокрема басовими інструментами, ґрунтувався на принципі

імпровізації, що вимагало високої технічної майстерності й здатності акомпаніатора адаптуватися до мелодії в різних тональностях. Цей підхід передбачав використання *скордатури* – налаштування струн у нестандартний спосіб для полегшення гри в складних тональностях і розширення звукових можливостей інструменту. Такі технічні прийоми, як зміна способів гри (від «*arco*» до «*pizzicato*»), використання флажолетів, звуконаслідування й засурдинений звук, збагачили колористичну палітру інструментального мистецтва, додаючи йому національного колориту.

Таким чином, віолончельне мистецтво в Україні органічно поєднує народні традиції та академічні досягнення, демонструючи унікальний культурний синтез, що сприяє збереженню національної самобутності в сучасному музичному просторі.

Яскравим прикладом є Соната для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка опус 10. Цей твір вражає глибиною емоційного змісту та багатством гармонійної мови. Косенко залучав у свої твори як елементи фольклору, так і сучасні досягнення європейської композиторської техніки. Соната демонструє не лише технічні можливості віолончелі, але й її здатність передавати широкий спектр емоцій — від ліричної ніжності до драматичної експресії. Іншим важливим твором віолончельного репертуару доробку українських композиторів є Концерт для віолончелі з оркестром №1 Мирослава Скорика. Композитор звертається до симфонічного мислення, у якому віолончель виступає не просто солістом, а рівноправним учасником драматичного діалогу з оркестром. У цьому творі відчутна органічність народної мелодики (гуцульського фольклору), надаючи концерту самобутності українського характеру.

Сучасні українські композитори продовжують традицію створення крупних форм для віолончелі, збагачуючи її новими елементами. Наприклад, Євген Станкович, один із найвідоміших сучасних композиторів, у своїх творах для віолончелі експериментує з тембрами, ритмікою та тональністю. Його Концерт для віолончелі з оркестром вражає масштабністю звучання та

сміливістю композиторських рішень, які поєднують традиційні та новаторські підходи. Також заслуговує на увагу творчість Валентина Сильвестрова. Хоча його стиль часто асоціюється з мінімалізмом та "музикою тиші", у творах для віолончелі він створює простір для глибоких рефлексій і тонких нюансів звучання.

Поняття жанру та стилю виступає важливим інструментом для розуміння того, як сучасна музична творчість асимілює традиції, адаптуючи їх до нових реалій. Жанр, як стабільна і нормативна величина, є каркасом, що формує основу музичної композиції. Стиль, у свою чергу, відкриває можливості для індивідуального осмислення жанрових норм у творчості окремих композиторів, шкіл або напрямів. Взаємодія цих понять дозволяє глибше зрозуміти, як художній зміст інтонується у творах та їхніх виконавських інтерпретаціях.

Віолончель у камерній музиці.

У XX ст. віолончель отримала нове переосмислення у камерній музиці, завдяки експериментам із сучасними виконавськими техніками, розширенню тембральної палітри та залученню нових музичних стилів. Композитори, такі як Д. Шостакович, Б. Барток, А. Веберн і О. Мессіан, активно залучали віолончель у свої камерні твори, надаючи їй роль провідного інструмента. Наприклад, Д. Шостакович у своїх струнних квартетах підкреслював драматичний потенціал віолончелі, використовував її виражальну здібність для створення контрасту та драматичного напруження. О. Мессіан у своєму «*Квартеті на кінець часу*» відкрив нові тембральні можливості інструмента шляхом його інтеграції у містичну й експресивну звукову палітру.

У новочасній камерній музиці віолончель залишається одним із найулюбленіших інструментів в композиторсько-виконавській комунікації. Здатність інструмента адаптуватися до різних стилів і жанрів дозволяє включати її як у традиційні, так і в експериментальні ансамблі. Твори композиторів другої половини XX – початку XXI ст., як-от М. Скорика,

Ю. Іщенко, В. Сильвестрова, В. Польової, З. Алмаші демонструють магістральну роль віолончелі у новаторських музичних концепціях.

Отже, у рамках камерної музики віолончель служить своєрідним “містком” між традиціями та інноваціями, забезпечуючи глибокий зв’язок між епохами. Її тембральні та технічні можливості продовжують надихати як виконавців, так і композиторів, стимулюючи появу нових шедеврів.

1.2. Віолончельне виконавство України у царині наукових досліджень

Тенденції розвитку українського віолончельного виконавства знайшли відображення у науковій практиці, зокрема в дисертаційних дослідженнях, монографіях, статтях тощо. У працях В. Червова «Про інтерпретацію сюїт для віолончелі І. С. Баха» і О. Щелкановцевої «Сюїти для віолончелі Й. С. Баха» ми бачимо важливу спробу, з точки зору цілісного аналізу, зрозуміти велике значення сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха у створенні віолончельного репертуару. Даний род музики у тембральній специфіці звучання інструменту без супроводу, на погляд науковців, передбачає наявність особливого змісту й характеру втілення. Вчені відзначають, що сольні сюїти Й. С. Баха набули вагомого значення тому, що в них представлені усі базові прийоми віолончельної техніки, від *деташе* та *легато*, до комбінованих штрихів, акордів, та подвійних нот. Виразальні можливості інструмента демонструються у розвитку пластичної моторики, семантика віолончелі постає у інноваційному трактуванні інструменту, здатному донести до слухача безліч відтінків суб’єктивно-потаємних переживань у контексті жанрової або мовної структури. На думку науковців, у віолончельних сюїтах Й. С. Баха були передбачені основні притаманні риси та шляхи розвитку класичного концертного репертуару для віолончелі соло XX століття, такого як сюїти М. Регера, Б. Бріттена [114, 120].

Серед сучасних досліджень, які мають особливе значення для виконавської практики віолончелістів, заслуговують на увагу роботи В. Ларчикова. У своїх працях автор аналізує ключові аспекти, пов'язані з розширенням тембрових і виражальних можливостей віолончелі, що є надзвичайно актуальними для виконавців ХХІ ст. Одним із центральних положень досліджень Ларчикова є твердження про те, що у ХХ ст. віолончель набула функції “носія багатоманітної інтонаційно-сонористичної палітри”. Це стало можливим завдяки кардинальним змінам у розумінні музичного звуку. На початку минулого століття до естетичної сфери музики почали включати звуки, які раніше сприймалися як екстрамузичні: шумові ефекти, природні звуки, а також акустичні явища, що відображають людську діяльність (так звана «конкретна музика»). Унаслідок цього виникла концепція теоретичної нескінченності тембрових ресурсів, що відкрила нові горизонти для інтерпретації традиційних музичних інструментів, зокрема віолончелі.

Цей процес супроводжується активним експериментуванням із техніками виконання, яке значно розширює арсенал виражальних засобів. До практики віолончелістів входять техніки звуковидобування, артикуляції та інші прийоми, які суттєво відрізняються від усталених прийомів музичної сфери західноєвропейської академічної традиції. Таким чином, збагачується не лише “лексичний словник” віолончельного виконавського мистецтва, але й художня виразність музики загалом. В. Ларчиков пропонує систематизувати цей широкий спектр можливостей шляхом створення загальної типології виконавських прийомів. У її основі лежать два критерії: **характер звукового результату** (тобто те, яким чином сприймається звук) та **інструментально-технологічна специфіка** (тобто особливості, які визначають способи досягнення цього результату) [57]. Застосування такої типології, на думку автора, має велике значення для навчання молодих музикантів. Воно сприятиме кращому розумінню природи інструменту, розкриттю його тембрового багатства та унікальності звучання. Це підхід, який дозволяє віолончелістам інтегрувати сучасні естетичні ідеї у власну виконавську

практику, зберігаючи традиції та створюючи нові художні світи. Дослідження В. Ларчікова підкреслює, наскільки важливим є експеримент і переосмислення звичних інструментальних можливостей, що робить їх вагомим внеском у розвиток сучасної віолончельної практики.

В контексті нашого дисертаційного дослідження доцільно торкнутися робіт В. Сумарокової. Широкий спектр дослідницької сфери інтересів авторки важко переоцінити. Дослідження В. Сумарокової охоплюють виконавський аспект (слід назвати роботи, присвячені розгляду київської струнно-смичкової школи, творчості таких виконавців та педагогів, як М. Чайковська та В. Червов); історичний аспект (статті “Історичні типи віолончельного виконавства в Україні”, “Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ століття”); жанровий та стильовий аспекти віолончельного мистецтва в творчості композиторів ХХ століття (роботи, що досліджують особливості стилю віолончельної музики А. Штогаренка, віолончельну музику А. Шнітке, концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об’єкт інтерпретації, віолончельну музику Ю. Я. Іщенка, український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури, віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ ст).

На увагу заслуговує науковий доробок О. Зав'ялової. Серед значущих робіт варто вказати монографію “Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України”, статті “Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні”, “Штрихи до автопортрета (Еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ ст.), “Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст.”, “Жанр віолончельної сонати у контексті романтичної культури ХІХ ст.” та багато інших. Отже, діяльність О. Зав'ялової зосереджена на вивченні історико-культурного розвитку українського віолончельного мистецтва, і її праці суттєво збагачують розуміння його національних та міжнародних контекстів.

Владислав Долгієр у своїй статті “Історичне становлення та еволюція прийому *vibrato* у європейському віолончельному виконавстві” досліджує процеси еволюції прийому *vibrato* та його вплив на виконавську практику. Андрій Флуд у дослідженні “Еволюція віолончельного виконавства: Західна Європа та Україна” аналізує історичний розвиток віолончельного мистецтва, зокрема процес формування інструменту та становлення техніки гри в Європі та Україні протягом XVI – XVIII ст.

У полі дослідження доречно розглянути питання євроінтеграційних процесів у сфері музичного мистецтва та виконавства, вивчали Ніколаєвська Ю. В., Дружинець М. І., Кравченко А. та інші. Основна увага цих науковців приділяється аналізу змін у музичній освіті, концертній діяльності, міжкультурному обміні, а також особливостям адаптації українських виконавців до європейського художнього контексту. Суть проблем виконавської інтерпретації достеменно дослідив Москаленко В. Г., прояву процесів рефлексії як типу виконавського мислення приділяє увагу віолончелістка-дослідниця Кононова М.. Освітлення питання виконавського стилю і музичного виконавства відображено у працях Катрич О. Т., музичне виконавство як феномен музичної культури аналізує у своїй дисертації Жайворонок Н. Б.

Теоретичні систематизації і типологізації, детально зафіксовані у наукових виданнях, розкривають певну картину численності, складності і розгалуженості засобів, яким повинен користуватись вправний віолончеліст. Але ми повинні зауважити на тому, що ці принципи являються лише базовими орієнтирами до індивідуального творчого пошуку, від яких відштовхується віолончеліст-виконавець у своїй роботі для віднаходження нових звукових результатів.

Інтерпретаційний процес має собою на увазі залучення як відомих, сталих засобів виконання, так і віднаходження особистих методів, які ще не увійшли у «систему координат». Схематичність викладу відомих типологій засобів виконання на віолончелі, частіше, залишається осторонь від самого

процесу самотійного та спільного музикування віолончеліста, який використовує для своїх певних виконавських цілей пошуковий, аналітичний, компоративний методи.

Мультидисциплінарність в музиці, в її широкому визначенні, відображає складність творчої дослідницько-практичної діяльності сучасного віолончеліста і набуває більшої затребуваності, адже такий метод дозволяє віднаходити завжди нові підходи до вирішень певних задач і отримувати більш глибокі (різноманітні, цікаві, актуальні) звукові результати.

Дослідження віолончельного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. передбачає аналіз його розвитку через призму теоретико-методологічних аспектів.

Основні з них включають:

1. Історико-культурний контекст

- Аналіз суспільно-політичних змін в Україні, які впливали на музичне мистецтво, зокрема на розвиток виконавської школи.
- Дослідження взаємозв'язків між українською віолончельною школою та світовими виконавськими традиціями.
- Вплив естетики соціалістичного реалізму в радянський період на формування репертуару, методів викладання та інтерпретаційних підходів.

2. Виконавська традиція та репертуарний аналіз.

- Аналіз внеску українських віолончелістів у формування національної виконавської школи.
- Передача виконавських традицій через майстер-класи, конкурси та фестивалі.
- Дослідження репертуару, який виконувався українськими віолончелістами в зазначений період.
- Вплив творів українських та світових композиторів на розвиток віолончельного мистецтва.
- Зміна ролі віолончелі в ансамблевій, камерній і сольній музиці.

3. Техніко-виразові засоби

- Аналіз інноваційних технік гри, які з'явилися у віолончельному мистецтві в Україні.
- Використання сучасних інструментів та технологій, які змінили виконавську практику в період XX – XXI ст.
- Вплив світових виконавських стандартів на українських музикантів.

4. Методологічні підходи

- Синергетичний підхід: Вивчення взаємодії різних стилів, жанрів та виконавських традицій у формуванні українського віолончельного мистецтва.
- Порівняльний аналіз: Зіставлення української віолончельної школи з європейськими та світовими школами для виявлення унікальних рис.
- Музично-аналітичний підхід: Аналіз структури сучасних музичних творів для віолончелі і вивчення їхнього впливу на виконавські рішення.

5. Соціокультурний вимір

- Дослідження ролі концертної діяльності, музичних конкурсів та фестивалів у популяризації українського віолончельного мистецтва.
- Вивчення трансформації публічного сприйняття віолончелі як сольного інструмента в умовах змін аудиторії та її запитів.

6. Персоналії

- Роль видатних віолончелістів та композиторів, таких як Наталія Хома, Вадим Червов, Золтан Алмаші, Вікторія Польова та інших, у популяризації національної культури та розширенні виконавських меж.

Сучасне віолончельне мистецтво в Європі та світі відзначається значними творчими та науковими досягненнями видатних виконавців і дослідників. Віолончельне виконавство перебуває у пошуках новітніх актуальних форм і засобів, поринаючи у специфічні наукові дослідження,

тим самим намагаючись знайти рішення складних художньо-естетичних запитів. Методи пізнання змін виконавських тенденцій трансформуються згідно запиту часу, поєднання суміжних галузей науки дає можливість краще означити і систематизувати проблеми та задачі сучасного віолончелиста-виконавця. Новітнє віолончельне виконавство майже не існує в звичному понятті, розвивається на перетинах інших видів мистецтва і набуває різних форм. У третьому розділі цього дослідження застосовано компаративний та аналітичний метод у порівнянні, аналізу сучасних творів для віолончелі. У дослідженні використовується емпіричний метод з власного багаторічного концертного досвіду.

Специфіка наукових досліджень сучасного віолончельного виконавства полягає у складності відокремлення самого поняття «віолончельне виконавство» з контексту «інструментальне виконавство». Ключем до розуміння феномену віолончельного виконавства є семантика віолончелі. З одного боку, великий тембровий спектр, який найбільш наближений до певних регістрів людського голосу: від меланхолійності, що відбилася в сентиментально-романтичному вигляді інструменту, до драматично-мужнього тону монологів, сповідальності, найвищого прояву трагізму, співзвучних мистецтву XX та початку XXI ст. З іншого, процес еволюції музики для віолончелі, оригінальні жанри, форми виконання, стилістичні та технічні прийоми, які раніше не використовувались у репертуарі. Нинішні тенденції поки що недостатньо вивчені.

Розвиток наукових технологій, що спричиняють світову еволюцію цивілізації, в інструментальному виконавстві змінює уяву суспільства і про віолончельне виконавство. Тенденції такого розвитку модифікують форми музикування на віолончелі. Сприйняття сучасного віолончельного виконавства неодмінно залежить від усіх факторів впливу цього процесу. Технічний прогрес диктує нові стандарти та правила в різних сферах науки та мистецтві. І в цьому постійному русі наука і мистецтво існують в щільній співпраці, створюючи спільний, цілісний, актуальний продукт.

Враховуючи глобалізаційні процеси, що тривають протягом останніх 30 років, актуальності набувають такі явища, як трансдисциплінарність та крос-культурні взаємодії. Незважаючи на це, на теперішній час існує досить мало наукових музикознавчих досліджень, що присвячено проблемам залучення трансдисциплінарного підходу до вивчення еволюційних процесів, що відбуваються в музичному мистецтві. Актуальності набувають закономірності та чинники розширення інформаційного поля, швидкість передачі інформації, яка в останні роки експоненційно зростає, а також здатність її усвідомлення та реакції на неї, що впливають на формування згаданих процесів. Сьогодні все більшу увагу дослідників привертають питання з нових форматів музичної комунікації [69], які пов'язані з позиціонуванням музичної комунікації як системи, що викликана творчою діяльністю в сфері інтерпретації музичного мистецтва XX-XXI ст.. При цьому в контексті вивчення віолончельного виконавства в українських музикознавчих джерелах дану проблематику висвітлено недостатньо. Отже, *актуальність* пропонованого дослідження обумовлена наступними чинниками:

- відсутністю наукової бази стосовно трансдисциплінарних підходів в контексті розгляду виконавського мистецтва віолончелі;
- необхідності висвітлення нових семантичних амплуа віолончелі XXI ст., поява яких обумовлена розвитком технологій в плані реалізації, трансляції та сприйняття музичного контенту;
- нагальній потребі у розкритті тенденцій трансформації актуальних процесів віолончельного виконавства через призму нових форматів комунікації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки дослідницький інтерес до оновлення музикознавчого інструментарію та трансформаційних процесів, що мають місце у віолончельному мистецтві, демонструє все більше зростання. Наприклад, стаття М. Білецької та Т. Підварко “Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства

XX століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів” [4] присвячена дослідженню ключових тенденцій розвитку віолончельного виконавства в сучасному контексті із залученням історико-теоретичного аналізу українського віолончельного мистецтва XX століття. Встановлено, ключовим поняттям сучасної української віолончельної школи є «універсалізм», тобто сучасні виконавці на віолончелі мають не лише володіти навичками класичного музикування, але й вміють орієнтуватися у застосуванні елементів неакадемічної сфери музичного мистецтва та володіють знаннями, необхідними для інтерпретації сучасної музики.

Вельми актуальним є дослідження Л. Гонтової, в якому увагу акцентовано на набутті віолончеллю «розширених технік», які збагачують спектр її акустично-технічних параметрів виразності і розширюють межі семантичних втілень інструмента як в сольному, так і в ансамблевому музикуванні. Л. Гонтова також репрезентує образи віолончелі, які присутні в інших видах мистецтв, що «підкреслює конкретно-історичний контекст її сприйняття та поетизації в різних епохах» [15]. Питань стосовно новітніх засобів виразності у віолончельному виконавстві, як-от сонористика, акустика, розширені техніки, обертоновий ряд, гармоніки, мультифоніки, фактура, флажолети, спектр звука, тембр торкається й С. Островський [72]. Серед англомовних наукових досліджень варто відзначити праці Е. Феллоуфілд [142] та Д. Морана [166].

Сучасним проблемам ансамблевого музикування за участю віолончелі присвячено роботи О. Зав'ялової [23, 25]. Авторка висвітлює музикознавчі досягнення вітчизняних та зарубіжних дослідників віолончельного мистецтва в Україні та узагальнює науково-теоретичну джерельну базу з питань вітчизняної ансамблевої музики (за участю віолончелі) та навчально-методичні матеріали з віолончельного виконавського мистецтва. Слід також вказати дослідницькі праці В. Сумарокової, зокрема статтю «Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX — початку XXI століття: рефлексія і дискурс» [91]. Дослідниця проводить паралель певних етапів

розвитку та модифікацій, що їх зазнає віолончельне мистецтво, з іншими інструментальними виконавськими традиціями та в якості важливого компонента сучасної музичної культури, воно поєднує як загальні, так і оригінальні риси. Сучасне віолончельне виконавство, зазначає В. Сумарокова, — «передбачає аналіз історичного контексту його існування і вимагає визначення проблемного поля поняття сучасного академічного музичного мистецтва та виконавства як актуальної форми його прояву» [91, с. 178].

Великої уваги приділено проблемі сучасних тенденцій сольної віолончельної музики Ю. Білоусовою. У навчальному посібнику «Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика» у розділі № 3 порушуються питання семантики, артистичної лексики та жанрово-стильової типології у тенденціях розвитку сольної гри на віолончелі. Зауважено на дослідницькому характері діяльності багатьох сучасних виконавців-віолончелістів пов'язаних як з класичними, так і *новітніми формами* існування музики в часі. [7, с. 96] В такий спосіб Ю. Білоусова зосереджує увагу на актуальності пошуку новітніх форм у віолончельному виконавстві, що дотепер не були досліджені.

Серед молодих дослідників, які звертаються до новітніх тенденцій у віолончельному виконавському мистецтві на увагу заслуговує робота Я. Вислужиловой, що присвячена спектральному та напруженому аналізу електроакустичних творів за участю віолончелі [207]. Всі окреслені наукові праці підкреслюють актуальність даного дослідження.

Висновки до розділу 1

Перший розділ присвячено процесам формування та розвитку української віолончельної традиції від витоків до початку ХХІ ст., передумовам становлення віолончельного мистецтва України, в якому відстежено тенденції, як напрям до змін потреб застосування інструменту

віолончель в українському культурному середовищі. Досліджено внесок всіх вагомих персоналій – українських віолончелістів, чия діяльність пов’язана з розвитком основних вищих учбових закладів країни, у яких зумовлювалась вибудова майбутньої виконавсько-педагогічної школи незалежної України та появу національної віолончельної традиції.

Зроблений огляд провідних шкіл віолончельного мистецтва України надав можливість виокремити їх засадничі характеристики. Для більш системного опису спільних та відмінних рис особливостей зазначених вище шкіл ми впровадили наступні критерії:

- Підхід до техніки та віртуозності;
- Підхід до звукоутворення;
- Підхід до музикальності, фразування, інтонування, агогіки;
- Підхід до репертуару (відношення до сучасного, перевага віддається виконанню модерних творів, або тяжіння до відновлення барокових творів, старовинної музики; або традиції та інновації існують в балансі).

З позиції цих критеріїв для Київської віолончельної школи характерними є наступні риси:

Підхід до техніки та віртуозності

- Орієнтація на гнучку, витончену техніку з детальним опрацюванням штрихової різноманітності;
- Розвинена робота з позиційною зміною, акцент на технічну витонченість.

Підхід до звукоутворення

- Широка палітра тембрових можливостей, багатий об’ємний звук;
- Тонка гра з нюансами, що дозволяє досягати особливої експресії.

Підхід до музикальності, фразування, інтонування, агогіки

- Велика увага до емоційної складової твору;
- Витончене, деталізоване фразування з еластичним використанням агогіки.

Підхід до репертуару

Київська школа відзначається великою увагою до сучасної академічної музики, а також тісний зв'язок з композиторами ХХ–ХХІ століття, виконання новаторських творів.

В Харківській віолончельній школі зазначені критерії проявляються наступним чином: *Підхід до техніки та віртуозності* проявляється в орієнтації на міцну, впевнену техніку з акцентом на рівність звуку у швидких пасажах, раціональному використанню техніки лівої руки, чіткій артикуляції тощо. *Підхід до звукоутворення* реалізується у використанні глибокого, насиченого звучання інструменту із застосуванням повної ваги руки на смичок. Від виконавця очікується тепле, округле звучання, що балансує між ліричністю та енергійністю. *Підхід до музичальності, фразування, інтонування, агогіки* полягає у високій увазі до логіки музичної фрази та її природності, вільному, але врівноваженому використанню агогіки та динамічних відтінків. *Підхід до репертуару* репрезентує баланс між традиціями та інноваціями. Окрім класичного романтичного репертуару, велика увага приділяється сучасній українській музиці.

Одеська віолончельна школа демонструє наступні риси за нашими критеріями: Стосовно техніки та віртуозності виконання на віолончелі в Одеській школі має місце вплив європейської (зокрема французької) віолончельної традиції, а також легка, рухлива техніка, увага до штрихової точності. Звукоутворення забезпечує дзвінке, співуче звучання, яке тяжіє до яскравого тембрального забарвлення. Часто використовується гра у верхньому регістрі інструмента. *Підхід до музичальності та фразування* полягає у романтичній виразності, широкому використанню рубато, високих показників експресії, емоційній свободі виконання. Щодо вибору репертуару для Одеської школи характерно виконання як класичних, так і модерних творів. Значна увага до барокової музики, традицій західноєвропейського виконавства.

Львівська віолончельна школа в плані критерію технічної та віртуозної складової демонструє вплив польської та центральноєвропейської школи, а

також раціональний підхід до техніки, особливий акцент на точність і контроль звуку. При звукоутворенні акцент робиться на прозорому, акуратному звучанні, виразності у динамічних контрастах. Загальна музикальність репрезентує інтелектуальний підхід до фразування, наголошується на використанні агогіки для підкреслення структури твору. Підхід до репертуару полягає у значній увазі до барокової музики та автентичного виконавства. Так само, як і в Харківській віолончельній школі, спостерігається тяжіння до рівноваги між традиційними та модерними творами. Окремо слід зазначити, що серед представників Львівської віолончельної школи часто поєднуються виконавська, педагогічна та композиторська діяльність. Тобто, правомірно буде вважати, що Львівській школі віолончельного мистецтва властивий універсалізм (універсальний підхід).

Таким чином, всі школи віолончельного мистецтва України демонструють високий рівень викладацької роботи, їх представники мають чисельний доробок у методичних розробках, оновленні та розвитку віолончельного репертуару, виховали не одну генерацію блискучих майстрів віолончелі, багато з яких проявляють себе не лише у виконавському мистецтві, але й як педагоги. Молода генерація викладачів-віолончелістів (не лише в Україні, але й за її межами) активно продовжує виховання учнів, переосмислюючи методики викладання на новочасному рівні, з орієнтуванням на вирішенні сучасних виконавських творчих завдань. Представники кожної школи знайомі з методиками інших шкіл, і будує власні дидактичні підходи з урахуванням найкращих досягнень. Але межі між результатами надбання майстерності розмиваються, й виокремлення будь-якої школи в сучасних умовах у музичному мистецтві вже не є актуальним, і це призводить до універсалізації глобальної виконавської традиції віолончельного мистецтва.

Відслідковано характерні чинники еволюції віолончельного виконавства на теренах України, що започатковані «троїстими музиками» за

використання басолі (різновиду народного струнного інструменту, найбільш наближеного до віолончелі). З'ясовано зміни у становленні ролі віолончелі у вжитково-побутовому, салонно-камерному, концертному, академічному середовищах. Відстежено з'явлення різновидів у виконавській практиці, змін у способах виконання та якості звучання, жанрових тяжінь, продиктованих запитами соціуму, розвиток технічної підготовки віолончеліста-виконавця. Досліджено композиторський, педагогічний, науковий, виконавський доробок у векторі віднаходження унікальних особливостей українського віолончельного мистецтва. Окреслено стилістичні особливості інструментального мистецтва XVIII ст. у куті впливу народної музики. Доведено характерні прояви самобутності, що ведуть витoki з історичних процесів, які мали вплив на складання семантики національних особливостей у діяльності віолончелістів. Підкреслено вплив аристократичної культури в контексті орієнтуру на західноєвропейську традицію, що у поєднанні з народною творчістю виявляє неповторний композиторський стиль української музики, зокрема віолончельної у різних жанрах сольного виконання, камерної музики (соната для віолончелі, віолончельні дуети, струнні квартети, тощо).

Наведені результати численних наукових досліджень українських музикознавців, науковців-віолончелістів – Зав'ялової, Сумарокової, Ларчикова, Мінцинського, Червова та інших, в яких розкрито суть проблем удосконалення віолончельного мистецтва з початку застосування інструменту до сьогоденішнього часу.

Теоретико-методологічні аспекти дослідження віолончельного мистецтва України в другій половині XX – початку XXI ст. охоплюють широкий спектр питань — від історико-культурних передумов до аналізу індивідуальних виконавських досягнень. Поєднання різних підходів дозволяє глибше зрозуміти особливості українського віолончельного мистецтва в контексті глобальних музичних процесів. Зосереджено увагу на появі новітніх тенденцій розвитку віолончельного виконавства, підкреслена

значущість жанрово-стильових еталонів у сучасній віолончельній музиці в актуальних процесах інтеграцій традицій та новаторства.

РОЗДІЛ 2

Віолончельне виконавство України другої половини XX – початку XXI ст. у контексті світових тенденцій розвитку віолончельного мистецтва

2.1. Віолончельний репертуар другої половини XX – початку XXI століття: шляхи жанрового оновлення

Багатофункціональність віолончелі як музичного інструмента проявляється в її здатності адаптуватися до різних жанрів та стилів музики. У класичній традиції віолончель виступає як сольний, ансамблевий і оркестровий інструмент, демонструючи виняткову виразність і технічні можливості. Її багатий тембр дозволяє передати широкий спектр емоцій — від найтонших ліричних відтінків до драматичних і навіть героїчних образів. Багатогранність інструменту віолончель представлена у різних напрямках музичної діяльності: сольна, камерна гра (ансамблі різних видів), участь у складі оркестру, створення фонового звучання в якості заповнення музичного простору та певних музичних задач (інтонаційних, ритмічних, агогічних) у процесі звукозапису та концертному виконанні, завдяки різновидам імітаційних прийомів. У камерній музиці віолончель часто виконує як роль мелодичного інструмента, так і гармонійного або ритмічного фундаменту, що свідчить про її функціональну гнучкість. В оркестрі вона забезпечує важливу гармонійну основу, а також часто має значущі сольні епізоди, що додають твору драматизму та індивідуальності.

У сучасному виконавстві віолончель виходить за межі класичного репертуару, активно використовується в джазі, популярній музиці, кінематографі та електронних жанрах. Сучасні виконавці досліджують нові техніки звукоутворення, збагачуючи арсенал можливостей інструмента, а також використовують електроакустичні модифікації віолончелі для створення унікальних звукових ефектів. Таким чином, віолончель є

універсальним інструментом, здатним інтегруватися в різні музичні контексти, що робить її невід'ємною частиною музичного мистецтва в його різноманітних проявах. У віолончельному репертуарі з'являються самобутні твори для віолончелі соло, камерні твори, сольні партії з оркестром, музика (саундтреки) до художніх, документальних та мультиплікаційних фільмів із широким використанням сольного голосу віолончелі та інше.

Вивчення віолончельної музики крізь призму жанру як схеми та принципу дає можливість виявити стійкі типологічні риси, що історично склалися у цьому виді мистецтва, а також простежити їхню адаптацію до умов сучасної музичної мови. Сучасне сприйняття жанру як архетипу, моделі чи канону вказує на його стабільність у конкретно-історичному контексті, водночас відкриваючи шлях для індивідуальної стилістичної інтерпретації. Ці аспекти, що формують основу жанрово-стильових еталонів, мають вирішальне значення для аналізу музичних творів, особливо у виконавському аспекті [91].

Жанрово-стильовий еталон є важливим інструментом для аналізу музичних творів та виконавських інтерпретацій. Він дозволяє зорієнтуватися у багатовимірному просторі виконавських "текстів", як реальних, так і віртуальних. Це поняття, як зазначає М. Кононова у своїй статті «Рефлексія як тип мислення в сучасному віолончельному виконавському мистецтві» [53], виступає ключовим орієнтиром для художньої рецепції та слугує основою для виконавських і дидактичних практик. Еталон не тільки вказує на історичні та жанрові традиції, а й спрямовує інтерпретаційну техніку сучасних виконавців, забезпечуючи зв'язок між минулим і теперішнім.

Віолончель, як один із найвиразніших струнно-смічкових інструментів, відіграє значну роль у камерній музиці. Її унікальний тембральний діапазон, широкий спектр виразних можливостей і здатність передавати найтонші відтінки емоцій забезпечили їй незмінне місце у камерних ансамблях. Камерна музика, як інтимний і глибоко рефлексивний жанр, дозволяє повною мірою розкрити потенціал віолончелі, створюючи умови для творчої

взаємодії між виконавцями та глибокого діалогу між композитором і слухачем.

Камерна соната для віолончелі.

У Європейській музичній культурі українська *камерна віолончельна соната* посідає важливе місце. Українська музична культура початку ХХ ст. стала свідком активного утвердження жанру віолончельної сонати, який поступово набував особливого значення в творчості українських композиторів. Це явище відображає еволюцію камерно-інструментальної музики, зумовлену розвитком професійної музичної освіти, зростанням виконавської майстерності українських музикантів та пожвавленням концертної діяльності. М. Менцінський звертає дослідницьку увагу на той факт, що витoki жанру на теренах України сягають першої третини ХІХ ст., коли з'являється один із перших відомих зразків – Соната для віолончелі та фортепіано Іллі Лизогуба. Створена у 1825–1828 роках, вона була присвячена видатному віолончелісту Андрію Гудовичу. На думку М. Менцінського, цей твір вважається першим вагомим внеском у скарбницю української віолончельної сонатної спадщини [65].

Особливої уваги заслуговує творчість Федора Якименка, який зробив вагомий внесок у розвиток жанру на початку ХХ ст. Як відмічає М. Менцінський, Соната для віолончелі та фортепіано Ф. Якименка, яка була написана в 1903–1906 роках, стала визначною сторінкою української камерної музики. Твір був створений під час подорожей композитора Європою, зокрема Францією, де Ф. Якименко провів значну частину часу, зосереджуючись на творчій діяльності в Парижі. Віолончельна соната, опублікована у Парижі у 1905 році, була присвячена віолончелісту Евсею Білоусову, який став її першим виконавцем разом із автором на концерті в Харкові [65]. Стилiстичний аналіз твору Якименка свiдчить про вплив європейської музичної традиції, зокрема імпресіонізму. Його гармонічна мова була наповнена новаторськими прийомами, характерними для французької музики того часу. Взаємозв'язок із творчістю Клода Дебюссi, який часто

простежують музикознавці, демонструє стильову індивідуальність Ф. Якименка та його здатність інтегрувати європейські тенденції в національний контекст.

Таким чином, “кристалізація” жанру віолончельної сонати в українській музиці початку ХХ ст., як наголошує Менцінський, стала результатом активної інтеграції світових досягнень у сферу національної культури. Твори Іллі Лизогуба та Федора Якименка не лише заклали основу для розвитку жанру, але й засвідчили високий рівень професійності та творчого потенціалу українських композиторів.

У другій половині ХХ ст. віолончельна соната в українській музиці зазнає подальшої еволюції. Композитори цього періоду активно звертаються до жанру, експериментуючи зі структурою, стилем та інструментальними можливостями віолончелі. Їхні твори відображають як традиції української народної музики, так і впливи світових музичних тенденцій. Серед визначних прикладів можна згадати роботи І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Сильвестрова, які створювали віолончельні сонати, насичені індивідуальним стилем і глибоким художнім змістом. Ці композитори не лише збагачували жанр технічно і художньо, але й формували його як одну з ключових форм української камерної музики.

Про жанр віолончельного дуету.

Доцільно також торкнутися праць українських дослідників, які вивчають віолончельне виконавсько-композиторське мистецтво в жанрово-стильовому контексті. Наприклад, в монографії “Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)” та статтях А. Кравченко дослідницьку увагу сфокусовано на камерному музичному мистецтві, зокрема, віолончельному, а також окремо висвітлено жанр віолончельного дуету.

Одним із найдавніших жанрів камерної музики є віолончельний дует, який понад чотири століття привертає увагу композиторів і виконавців. Цей жанр, що відзначається діалогічністю й багатством тембрових можливостей,

став важливим інструментом художньої виразності та засобом експериментів у різні епохи. У другій половині XX ст., яка характеризувалася загальним «ренесансом камерної культури», жанр віолончельного дуету пережив новий етап розвитку. У цей період до створення дуетних творів зверталися композитори різних національних шкіл, причому не лише європейського походження, а й із Азії, Австралії, Північної та Південної Америки. Досліджуючи жанр віолончельного дуету, А. Кравченко зазначає, що особливого розквіту цей жанр зазнав у шведській, чеській та українській композиторських школах [161].

В середині 1990-х років українська композиторська школа заявила про себе як одна з провідних у світі в жанрі віолончельного дуету. За словами дослідниці Ольги Веселиної, саме українські композитори досягли значних успіхів у цьому напрямі, нарівні з такими митцями, як Рамон Антін, Фредрік Хагстедт, Міклош Марош, Петер Шубак та інші [11]. Попри активний розвиток жанру, віолончельний дует залишається недостатньо вивченим у контексті української музики. Це робить його об'єктом особливої наукової уваги, адже саме цей жанр є важливим свідченням еволюції української камерної музики. Більшість досліджень зосереджується на композиторському аспекті, зокрема на стильових особливостях, образному змісті та тембровій палітрі дуетних творів. Значний внесок у вивчення цього жанру зробили такі музикознавці, як Ольга Веселіна та Алла Загайкевич, які поєднують теоретичні знання із практичним досвідом.

Сучасний етап розвитку камерної музики в Україні висуває нові виклики для науки. Зокрема, важливою стає інтерпретація віолончельного дуету з позицій виконавської практики та його осмислення в контексті історії й теорії культури. Такий підхід дозволяє не лише оцінити жанрові досягнення, але й простежити глибокі зв'язки між традиціями української музики та її інтеграцією у світовий мистецький контекст.

Одним із найбільш яскравих прикладів розвитку цього жанру є дует «Violoncellissimo», заснований Ольгою Веселіною та Вадимом Ларчиковим.

Їхній творчий шлях і підхід до репертуару дозволяють говорити про «Violoncellissimo» як про новаторський ансамбль, що гармонійно поєднує традиції й сучасність.

За А. Кравченко, особливість дуету полягає у багатогранності діяльності його учасників, які не обмежуються виконавством, а також займаються композиторською, педагогічною, арт-менеджерською діяльністю та науковими дослідженнями. Такий підхід створює унікальну платформу для розширення жанрових меж і реалізації нових творчих ідей [161].

З перших років існування «Violoncellissimo» визначив два ключові напрямки репертуару: виконання сучасної музики та творів епохи бароко. Такий широкий стильовий діапазон не є випадковим. Учасники дуету ставлять перед собою амбітну мету — відродження маловідомих або забутих творів попередніх епох та популяризацію новітніх композицій. Завдяки такій концепції «Violoncellissimo» не лише відображає багатогранність української камерної музики, а й формує нові тенденції її розвитку.

Активна концертна діяльність дуету сприяла його популяризації як в Україні, так і за її межами. «Violoncellissimo» взяв участь у понад 100 фестивалях, концертах і конкурсах камерної музики, серед яких міжнародні події, як-от **Premio Acqui Musica** та **Citta di Pietra Ligure** в Італії у 2000 році. Їхній внесок був відзначений сімома грантами у США, Фінляндії, Франції та Швеції, що свідчить про високий рівень виконавської майстерності та міжнародне визнання [161].

Таким чином, творчість «Violoncellissimo» стала символом сучасного українського віолончельного дуету, що поєднує глибоке осмислення музичної спадщини із прагненням до новаторства. Їхній підхід слугує прикладом того, як камерна музика може залишатися актуальною, водночас зберігаючи зв'язок із традиціями та інтегруючись у світовий музичний контекст.

23 листопада 1995 року в Золотій залі Одеського літературного музею відбулася подія, яка стала визначальною для розвитку української камерної музики: прем'єра дуету "Violoncellissimo" з виконанням твору Вадима

Ларчикова *"Inter Lacrimas et Luctum"* (*"Серед сліз і печалі"*). Цей філософський музичний твір, за словами його автора, "не лише ознаменував народження дуету, але й відкрив нову сторінку в історії жанру віолончельного дуету в українській музиці" [161, с.147].

Виступ *"Violoncellissimo"* став потужним імпульсом для розвитку жанру віолончельного дуету, залучивши увагу понад тридцяти сучасних українських композиторів, які створили близько двадцяти нових творів. Зокрема, представники Київської та Одеської композиторських шкіл внесли значний вклад, демонструючи багатство стильових ідей, образних підходів та музичних технік. Одним із яскравих прикладів є композиція Олександра Щетинського *"Па-де-де"* (1996), натхненна японською поетикою. Вона втілила техніку вільної атональності, яка гармонійно переплітається з постмодерністськими ідеями інших творів, наприклад, *"П'ятий кут. Пошук"* Володимира Рунчака, що використовує просторове розташування музикантів для створення унікального емоційного досвіду.

Однією з ключових інновацій стало використання мікрохроматики, що значно розширило звукові можливості віолончелі. У творах для двох віолончелей цей підхід формує унікальний інтонаційний простір, який відображає новітні музичні парадигми. Важливим доповненням є залучення екстрамузичних елементів, таких як відео, акторська гра та електроакустичні ефекти, які створюють **новий тип музично-видовищної форми**.

Дует *"Violoncellissimo"* не обмежується виконанням класичних творів, а активно розширює репертуар, ініціюючи створення нових композицій. Наприклад, серед творів, написаних спеціально для дуету, – *"Епітафія маркізі де Сюд"* Сергія Зажитка та *"Віддалення"* Людмили Юріної. Ці твори були вперше виконані у 1996 році на міжнародній сцені в Італії.

Окрім творів для двох віолончелей, *"Violoncellissimo"* працює з іншими інструментальними форматами, зокрема з альтом да гамба, органом та оркестром. Унікальність репертуару дуету також відображена в таких композиціях, як *"Таїна II"* Вадима Ларчикова, що має дві версії – для органу

та струнного оркестру, а також *"Concertino Grosso"* Олександра Красотова, який став першим твором для дуету віолончелей і оркестру в українській музиці.

Завдяки новаторському підходу *"Violoncellissimo"* сприяв популяризації української камерної музики як на національному, так і міжнародному рівнях. Їхня діяльність дала змогу відродити інтерес до старовинних інструментів і відкрити нові перспективи для камерного мистецтва, поєднуючи традиції з сучасними музичними тенденціями. Унікальність дуету полягає в синергії виконавського та композиторського потенціалу, що дозволяє збагачувати репертуар і формувати нові жанрові горизонти. Таким чином, *"Violoncellissimo"* закріпив свій внесок у світову музичну спадщину, відкривши нові можливості для розвитку віолончельного мистецтва.

В концепції даної дисертації варто стисло оглянути також такий специфічний жанр, як подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром. В цьому контексті важливим є дослідження Н. Яропуд, в якому авторка звертається до розгляду подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка. Н. Яропуд здійснює компаративний аналіз цих творів та приходить до висновку про певні загальні риси подвійних концертів. Так, Н. Яропуд вбачає, що концерт В. Кирейка з концертом Й. Брамса зближують і такі паралелі: спільна тональність — ля мінор; початок оркестрового вступу, за яким слідує низхідний рух мелодії, з тієї ж самої ноти; перехід оркестрового вступу у каденцію солістів — щоправда, у В. Кирейка спочатку звучать скрипки, потім віолончелі; вони, як і у Й. Брамса, зливаються в діалозі. Інтонаційність та ритмічна організація концерту теж співзвучна брамсівським [122].

Подібність двох творів, розділених у часі і культурному просторі, була помічена вже першими виконавцями концерту В. Кирейка. Н. Яропуд наводить вислів В. Червова у бесіді з В. Сумароковою, що крім перерахованих вище спільних рис обох концертів, є й інші, які «виявляються у багатьох фрагментах тексту (наприклад, тріольні фігури, направленість

мелодичної лінії, гармонія, каденційні сольні проведення тем скрипки і віолончелі тощо). Такі аналогії, що виникали у В. Червова та О. Горохова в процесі роботи над концертом В. Кирейка, дозволили виконавцям повною мірою використати досвід, набутий у творчій співпраці над подвійним концертом Й. Брамса” [122 с. 166].

Твори для віолончелі соло

Сучасне віолончельне мистецтво надає композиторам та виконавцям безпрецедентну можливість створювати та реалізовувати нові та різноманітні твори. Імпровізаційна віолончель у джазі, зростаючий обсяг матеріалу для віолончелі й електронної музики, а також популярні експерименти таких виконавців, як Йо-Йо Ма із транскультурним музикуванням — усе це сприяло розширенню ролі віолончелі за межі її історичної спадщини як інструменту, пов’язаного переважно із музикою західноєвропейської академічної традиції. Виразні якості віолончелі пропонують композитору величезний потенціал для отримання натхнення з широкого діапазону перехресних жанрів у нашій музичній культурі. Так було не завжди. Після появи в XVII ст. віолончель швидко знайшла свій шлях до виконавської практики музики західноєвропейської академічної традиції. Однак, на відміну від скрипки чи контрабаса, віолончелі знадобилося більше часу, щоб увійти до джазової сфери музикування. На наш погляд, це досить дивно, оскільки віолончель має багато властивостей, які корелюють з джазом, особливо якщо враховувати вокальні якості інструменту.

Перш ніж перейти до стислого огляду окремих творів для віолончелі соло, слід, на наш погляд, зробити короткий екскурс до практики виконання віолончелі в музиці західноєвропейської академічної традиції та специфічного контексту її знайомства з джазом. Традиційний підхід до опанування композицією скеровує на розгляд гармонії, мелодії, теми, урахування специфіки тембру інструментів, метроритму тощо. Однак, як зауважує композитор і віолончеліст Чарльз Брубек, коли композитор пише

для віолончелі, він чітко усвідомлює музичний «простір», у якому працює віолончель, а також «голос», яким вона говорить [131].

Музика найчастіше створюється в акустичному просторі, який сприйнятливий до такого починання або побудований спеціально для таких цілей. Інженери звукозапису знаходять певний простір для інструменту чи вокалу в звуковому полі. У людському сприйнятті музичні звуки, особливо ті, що мають тональні властивості, інтерпретуються як такі, що займають просторовий вимір. Віолончеліст регулює інтонацію, сприймаючи тон як занадто низький або занадто високий. Відомо, що дотик смичка *sul tasto* виробляє тонкий звук, тоді як більший натиск смичка ближче до містка виробляє більш густий звук. Ч. Брубек використовує термін «простір», щоб визначити окреслену область звукової текстури, де роль віолончелі чітко визначена. Для віолончелі «простір» ніколи не був статичним. Він розвивався зі зміною музичних стилів і розвитком інструментальної техніки. Крім того, він різниться в різних музичних жанрах і по-різному орієнтується в сольних і ансамблевих контекстах.

Окрім цього, важливо зазначити, що успішні композиції вимагають ретельної уваги до створення місця для віолончелі. Якщо в музиці західноєвропейської академічної традиції «простір» для віолончелі визначений досить чітко, то в джазовій сфері музикування відсутність усталеної віолончельної традиції породжує специфічні композиційні проблеми. Кожен композитор має індивідуальний стилістичний почерк, використовуючи певні композиційні прийоми або переваги щодо певних звуків і текстур, які стають характерними рисами його творчості. Не менше значення для цього дослідження має думка про те, що джазові імпровізатори розвивають унікальне звучання інструменту, який легко впізнають слухачі. По суті, звучання формується фізичними властивостями інструменту, технікою гри на ньому, домінуючою мовою жанру, а також естетикою, пов'язаною з культурно опосередкованими цінностями звуковидобування. Наприклад, звук віолончелі в руках відомого перекладача бароко Аннера

Білсми, що виконує сюїти Баха (1992), різко відрізняється від звуку, створеного в сюрреалістичних криках віолончелі Еріка Фрідлендера, які можна почути на його компакт-диску Maldoror (2003) [131]. Деякі можуть навіть не розпізнати це як той самий інструмент. Хоча це, безсумнівно, порівняння крайнощів як у техніці, так і в музичній мові, основним є те, що звучання віолончелі не є статичною компонентою.

Композитори, як і самі віолончелісти, століттями розширювали межі звукової палітри віолончелі. Ті, хто пише для сучасної віолончелі, тепер можуть скористатися багатим репертуаром звуків, взятих із виконавської практики західної художньої музики, а також естетики та мови популярної та незахідної музики. Отже, можна говорити про певну еволюцію звучання віолончелі: його охоплення вокальної традиції бельканто в музиці західноєвропейської академічної традиції; радикальний зсув у звуковидобуванні, реалізований за допомогою використання розширених технік, пов'язаних з естетикою XX ст.; а також нові тембри та мова імпровізації, необхідні, коли віолончель була залучена до джазової сфери музикування у середині XX ст.

Віолончель без супроводу також має давню традицію в музиці західноєвропейської академічної традиції. Замість діалогу з іншим інструментом, у якому на перший план виходять різноманітні музичні ідеї, життєздатність ролі віолончелі має виникати із відносин віолончелі з самою собою. «Сюїти для віолончелі без супроводу» Баха започаткували сольний “простір” для віолончелі, який був так само повним у музичному відношенні, як і будь-які його твори для інструментів без супроводу.

Філософія самотності у музиці для віолончелі соло відображає пошук сутності буття. Як і в екзистенціалізмі, тут немає опори на зовнішні елементи: музикант і його інструмент залишаються одні в просторі тиші. Кожна нота набуває абсолютного значення, адже відсутня можливість сховатися за гармонією інших голосів. Це робить інтерпретацію твору максимально особистісною, як екзистенційний акт, де кожен звук є

вираженням внутрішньої правди. Твори Йоганна Себастьяна Баха для віолончелі соло, зокрема його "Сюїти", є символом такого самозаглиблення. Вони водночас структуровані та вільні, математично точні й емоційно відверті. Тут музика стає медитацією, сповненою риторичних запитань і відповідей.

Самотність віолончеліста на сцені — це також виклик. Вона вимагає повної присутності в моменті, абсолютної чесності перед собою та слухачем. Виконавець не лише передає музику, а й створює особливий простір, де тиша є таким же важливим елементом, як і звук. У сольних творах для віолончелі ця можливість проявляється з особливою гостротою. Таким чином, музика для віолончелі соло — це не лише мистецтво звуку, а й філософія самотності, роздумів, внутрішнього пошуку. Це подорож у невідоме, де кожен звук стає питанням, а тиша — відповіддю.

На відміну від усталеної традиції ролі віолончелі в музиці західноєвропейської академічної традиції, в джазі ситуація дещо інша. Будь-який віолончеліст, який брав участь у джем-сейшн, може підтвердити складність цієї ситуації. Традиційна джазова інструментація добре "працює", оскільки ролі інструментів чітко визначені. Контрабасист, або бас-гітарист грає акомпанемент, і коли настає час, виконує сольну партію. Духові грають мелодію теми, імпровізаційні соло. А віолончель? Це не зовсім бас, це не гітара, проте вона здатна виконувати багато функцій цих самих інструментів у джазовому ансамблі. Джазові композиції та/або аранжування, які включають віолончель, вимагають ретельного розгляду інструментів ансамблю та уваги до можливих функцій або ролей, які можна призначити кожному з них. Більш традиційні джазові інструменти швидші, голосніші та яскравіші, ніж віолончель. Навіть тромбон, хоч і менш спритний, ніж віолончель, з точки зору швидкості трансляції звуку, акустично гучний. Віолончель з її темним тембром природно тихіша за інші джазові інструменти, що мають подібний діапазон, наприклад електрогітару, тромбон і баритон-саксофон. Більшість віолончелістів підсилюють звук, часто з

певною шкодою для оригінального тембру, щоб збалансувати звучання у сполученні з іншими інструментами. Проблеми не обмежуються балансуванням гучності інструментів, які грають одночасно. Слід також враховувати послідовність сольних імпровізацій. Гучніший, спритніший і більш яскравий за тембром саксофон часто спонукає ритм-секцію грати з більшою гучністю. Якщо віолончеліст є наступним солістом, лише чутливі та досвідчені виконавці ритм-секції інтуїтивно визнають необхідність акомпанувати віолончелі тихіше. Процес композиції може запропонувати рішення. Наприклад, саксофон і віолончель можуть імпровізувати на різних формальних структурах, кожна зі своїм власним відчуттям відносної енергії, в межах одного твору.

Ще одним викликом для створення простору в джазовому ансамблі є діапазон віолончелі. Низькі частоти віолончелі знаходяться в тому ж діапазоні, що й середні частоти акустичного басу. Композитори зазвичай тяжіли до диференціації двох інструментів, коли віолончель грає разом зі смичком. Середня третина діапазону віолончелі, приблизно від *C малої октави* до *G1*, є дуже зручною областю для імпровізації. Однак це та сама область, де найчастіше зустрічається акордовий супровід фортепіано або гітари. Віолончель — не єдиний інструмент, який імпровізує в цьому звуковому діапазоні. Через темніший звук і нижчий динамічний показник віолончелі часто доводиться компенсувати це грою у вищому регістрі, щоб її голос виділявся з текстури. Чарльз Брубек відмічає, що звичайні методи джазової композиції часто переглядаються, щоб створити простір для віолончелі, будь то зміна текстури, інструментів, гучності, ритмічного відчуття чи будь-якого іншого параметра музики, який стосується композитора [131].

У 1950-х роках Квінтет Чіко Гамільтона (з віолончелістом Фредом Кацом) був першою групою, яка повністю дослідила потенціал віолончельного виконавства в джазовому ансамблі. Нарешті, для більшості віолончелістів-імпровізаторів існує міцна традиція сольних записів і виступів

на віолончелі. Перший запис Ф. Каца як лідера Zen (1956) включав сольну композицію для віолончелі. Джазовий віолончеліст Абдул Вадуд був першим, хто присвятив цілу платівку сольній грі на віолончелі у своєму записі *By Myself* (1977). Швидкий огляд відомих віолончелістів-імпровізаторів, більшість із яких мають класичну освіту, показує низку сольних записів. Отже, можна зробити припущення, що сольна віолончельна традиція музики західноєвропейської академічної традиції є дієвою моделлю для сучасних віолончельних імпровізаторів. Вивчення сольних творів Й. С. Баха, З. Кодая, Б. Бріттена та інших познайомило віолончелістів із багатим потенціалом сольного віолончельного виконавства.

У першій половині XVIII ст., коли віолончель лише починала утверджуватися як сольний інструмент, з'являлися окремі невеликі сюїти для віолончелі соло. Однак ці твори не мали значної художньої цінності, оскільки віолончель ще не набула того статусу, який отримала в середині XIX ст. На той час у родині смичкових інструментів домінувала віола да гамба, і композитори здебільшого створювали музику саме для неї. Перші зразки сольного репертуару для віолончелі, за спостереженням Ю. Білоусової [9], належать Доменіко Габріелі. Його досвід роботи в оперному жанрі значною мірою вплинув на стиль віолончельної музики. У його творах виразно простежується кантилена «широкого дихання» у повільних частинах, а також майстерне використання гомофонного звучання віолончелі в поліфонічній фактурі багатоголосних композицій. Габріелі зробив сміливий крок у розширенні технічних та виразових можливостей цього ще молодого смичкового інструмента.

Серед найважливіших творів для віолончелі соло в період її становлення особливе місце займають шість сюїт Йоганна Себастьяна Баха, створених у 1720-х роках. Лише в епоху романтизму віолончель почала здобувати статус рівноправного концертного інструменту, набуваючи віртуозності й виразових можливостей, порівнянних зі скрипкою. Вона також утвердилася як повноцінний учасник камерних ансамблів, що

підтверджується творами таких композиторів, як Л. Бетховен, К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс, А. Дворжак, Дж. Россіні та Дж. Верді. Подальший розвиток жанру віолончельного концерту відзначився появою каденції як прообразу сольних творів для цього інструмента.

За Ю. Білоусовою, зростаюча майстерність виконавців і багатогранність концертуючого віолончеліста, який міг виступати як у складі ансамблів і оркестрів, так і в сольних програмах, а також освоєння різних музичних напрямів – від класики до джазу, року та фольклору – сприяли появі значної кількості сольних творів у ХХ столітті. Це дозволяє говорити про формування нового жанрового напрямку – монологічного. До найвидатніших творів цього періоду належать три сюїти Макса Регера, сюїта Гаспара Кассадо, сонати Пауля Хіндеміта, Золтана Кодая, Ежена Ізаї, три сюїти Бенджаміна Бріттена, а також сонати Джорджа Крамба та Дьордя Лігеті [9, с. 124].

У ХХ столітті сольні жанри для віолончелі стали платформою для експериментів як для композиторів, так і для виконавців. Більшість таких творів з'явилися на пізніх етапах творчого шляху їхніх авторів і відзначаються застосуванням сучасних художніх прийомів. Серед них – змінний метр або відсутність метричної структури взагалі, що покладає на виконавця відповідальність за вільне фразування та артикуляцію. Деякі композиції мають нестандартне нотне оформлення, де ноти можуть виходити за межі нотного стану або розташовуватися окремо. Також характерні риси цього жанру – поліритмія, поєднання дуольного й триольного ритмів, використання всього діапазону віолончелі, включаючи надзвичайно високі звуки [9, с. 126].

Твори для віолончелі соло Джованні Солліма.

Джованні Солліма (нар. 1962) — італійський композитор і віолончеліст, відомий своїм еклектичним та енергійним підходом до класичної та сучасної музики. Його композиції поєднують різні впливи, включаючи бароко, рок, джаз і середземноморські народні традиції, що часто призводить до

надзвичайно експресивних і ритмічно яскравих творів. Історія та кар'єра Народився в Палермо, Італія, Солліма вивчав віолончель і композицію в консерваторіях Палермо та Штутгарта. Він співпрацював із багатьма музикантами та ансамблями, від класичних оркестрів до рок-виконавців, і писав музику для театру, кіно та танцювальних постановок.

Музичний стиль Дж. Солліма характеризується інтенсивною емоційною глибиною, віртуозними вимогами та злиттям жанрів. Деякі з його найвідоміших робіт включають: «Terra» – твір під впливом сицилійської народної музики. — Violoncelles, Vibrez! – потужний твір для двох віолончелей, який демонструє його характерний енергійний стиль. «Концерт для віолончелі з оркестром» – драматичний і експресивний твір, що підкреслює його майстерність як композитора та виконавця. «Пекло I» та «II» – реверанс до Дантового пекла, поєднання класичних тем із сучасними техніками. Він також співпрацював із такими музикантами, як Йо-Йо Ма, і брав участь у інноваційних проектах, як-от ансамбль «100 Cellos», пропагуючи універсальність віолончелі.

Як виконавець Дж. Солліма відомий своїм пристрасним і фізично інтенсивним стилем гри. Він часто висуває віолончель за межі традиційних, використовуючи нетрадиційні техніки, ударні елементи та імпровізацію. В його творах віолончель проходить випробування на глибину потенціалу своїх виразних, технічних та акустичних можливостей. Композитор знаходить все більш нові темброві резерви, які зазвичай не є задіяними у віолончельному репертуарі. Усталені темброві аспекти віолончелі, темброві характеристики (оксамитовість, зв'язність, плавність, степенність) у Дж. Солліма доповнюються використанням шумових та перкусійних ефектів, задіюється і сам голос віолончелі, і “тіло” інструмента. Віолончель Дж. Солліма виходить за рамки академічної музики. Це й саунд електрогітари, джазу, середземноморської або близькосхідної етніки.

Стосовно композиторського стилю та композиторських технік музичні критики відносять творчість Дж. Солліма до мінімалізму. В мінімалізмі

відсутній класичний наратив, динамічне розгортання, кульмінаційність. Мінімалістична музика свідомо скорочує набір засобів виразності, які “дозволено” використовувати в творах, тому має обмежений лексичний словник. Основною структурною одиницею мінімалізму є короткі патерни, комбінація декількох звуків, або простий ритмічний малюнок без зміни звуковисотності, що постійно повторюється (мультиплікується), так звана репетитивна техніка. Мінімалістичну музику можна впізнати за “сетчатістю”, вона ніби складається з клітин-ячєєк. Наступною хвилею розвитку мінімалізму був вектор в напрямі від редукції виразних засобів до різноманіття. Репетитивна техніка й “мантрова” пульсація залишилась, але виникла нагальна потреба в ролі автора.

У Постмінімалізмі основний композиційний принцип залишився тим самим, але змінилась естетика. Композитори-постмінімалісти користувались анти-академічними прийомами, збагачували свої композиції виразними засобами, лексемами, запозиченими з інших музичних сфер музикування. В даному контексті, на наш погляд, доцільно провести паралель із дослідженням І. Палій “Феномен Unionique music як результат глобалізаційних процесів XX-XXI століть” (The Phenomenon of Unionique music As The Result Of Globalization Processes Of The 20-th – 21-st Centuries) [168]. В статті авторка надає класифікацію різних принципів та сфер музикування на окремі п'ять доменів: перший - етнічна музика, другий - музика західноєвропейської академічної традиції, третій - джаз, четвертий - рок- та електронна музика тощо. В якості ще одного домену І. Палій визначає музику, в якій поєднуються всі перелічені чотири домєна. Музичні твори, де має місце таке поєднання, авторка називає Unionique music. Отже, враховуючи зазначене вище, твори Дж. Солліма мають відношення до такої Unionique music [168].

Інструментальні модифікації.

Розкриття нових ідей щодо віртуозності через досвід роботи з новітніми техніками віолончельного виконавства є одним з ключових завдань

нашого дослідження. Ми торкнемося ще трьох творів для віолончелі соло, що включають випадки модифікації інструмента та відхилення від стандартної технічної практики. Основний акцент ми робимо на осмисленні нових можливостей, які виникають унаслідок змінених технічних та акустичних параметрів інструменту.

В якості яскравих прикладів ми обрали твори "Pression" Гельмута Лахенманна (Helmut Lachenmann) (1969, ред. 2010), "Invisibility" Лізи Лім (Liza Lim) (2009) і "Solitude" Ребекки Сондерс (Rebecca Saunders) (2013). Кожен із цих творів демонструє унікальні підходи до розширення можливостей віолончелі через модифікацію її структури або використання нетрадиційних технік. Так, **Гельмут Лахенманн** у творі "Pression" формує специфічну звукову мову, засновану на нетрадиційних прийомах звукоутворення та новій нотації, що підкреслює фізичний вимір гри; **Ліза Лім** у творі "Invisibility" експериментує з гуїро-смичком (guiro-bow)⁴, що змінює традиційне розуміння артикуляції та тембру; **Ребекка Сондерс** у композиції "Solitude" радикально змінює одну зі струн віолончелі, що впливає на інтонаційні й динамічні характеристики інструменту.

Ці модифікації безпосередньо впливають на сприйняття віртуозності: як відмічає Девід Моран, у "Pression" акцент зміщується на пропріоцепцію та жестикуляцію, у "Invisibility" та "Solitude" — на здатність реагувати на нестабільність інструменту [168].

Розгляд феномену віртуозності у творах із модифікованою віолончеллю потребує врахування її нестабільності. Очікування традиційної технічної майстерності поступається місцем необхідності швидкої адаптації до змінних

4 Гуїро-смичок — це гібридний ударний інструмент, який поєднує в собі елементи гуїро (латиноамериканського перкусійного інструменту) та смичкового інструменту. Зазвичай він складається з ребристої поверхні, як у гуїро, яку можна шкрябати палицею, але він також дозволяє користуватися смичком для скрипки чи басу, створюючи унікальне поєднання перкусійних і стійких звуків. Цей тип інструменту часто використовується в експериментальній і сучасній музиці, що дозволяє виконавцям досліджувати широкий діапазон текстур і тембрів. Він може з'являтися в авангардних композиціях, електроакустичній музиці чи світовій музиці, де потрібне нетрадиційне звучання.

параметрів інструменту. Ласло Стахо у своїй праці "Ментальна віртуозність: нова теорія процесів і стратегій уваги виконавців" [193] підкреслює значущість когнітивної спритності, що дозволяє миттєво передбачати й реагувати на зміни. Це можна порівняти з дослідженнями у сфері спорту, де увага зосереджується на прогнозуванні траєкторії руху об'єкта замість безпосереднього його спостереження [193].

Разом із дестабілізацією контролю, інструментальні модифікації змінюють сприйняття виконання, висвітлюючи фізичні аспекти звукоутворення. Гельмут Лахенманн у концепції *musique concrète instrumentale* наголошує на розкритті "прихованої праці" виконавця, що стає важливим естетичним аспектом твору. У "Invisibility" візуальна присутність гуіро-смичка відкрито демонструє трансформацію інструментальної взаємодії, а у "Solitude" радикально розстроєна струна додає нестабільності, що відображається у виконавському жесті [166, с. 53-54].

Отже, інструментальні модифікації розширюють традиційні уявлення про віртуозність, переводячи її у площину адаптивної взаємодії з інструментом. У репертуарі, що базується на принципах нестабільності, здатність інтерпретатора швидко реагувати на змінні параметри гри стає визначальною. Це відкриває нові можливості для переосмислення виконавської майстерності та створення нових художніх стратегій у сучасній музиці.

Сучасне віолончельне мистецтво характеризується значними творчими та науковими досягненнями видатних виконавців і дослідників, які активно розвивають як виконавську, так і науково-дослідницьку діяльність. У другій половині 20-го століття віолончельне виконавство зазнало величезних змін, як з точки зору розширення спектру технічних прийомів, що використовуються на цьому інструменті, так і його звукових можливостей. До кінця століття цей процес сповільнився (хоча і не припинився!) - і водночас настав час задуматися над цими змінами. Щоб дати читачеві дисертації уявлення про масштаб і основні тенденції розвитку

віолончельного мистецтва, які тривають і сьогодні, представимо судження одного з найяскравіших віолончелістів-новаторів ХХІ століття Френсіс-Марі Уїтті. Свої тези вона подає на сторінках найавторитетнішого довідкового видання «Кембриджський путівник віолончельним мистецтвом»: «За останні сімдесят п'ять років віолончельний репертуар зазнав кардинальних змін, трансформацій, які значною мірою торкнулися і самого інструменту. Якщо в минулі епохи стилі і закони композиції розвивалися і послідовно інтегрувалися в спільну музичну мову, що існувала протягом певного періоду часу, то сьогодні багато індивідуальних стилів змушують виконавця і слухача засвоювати нові мови одну за одною з неймовірною швидкістю. Ніколи раніше виконавець не стикався з проблемою розшифровки індивідуальної нотації, властивої кожному композитору, не повинен був освоювати той чи інший набір технічних прийомів, необхідних для виконання нової п'єси і потім переконливо (для аудиторії) відтворити унікальний музичний світ, майже не переданий в нотації.

Техніка лівої руки звільнилася від традиційного постійного «відчуття позиції» всередині діатонічних обмежень завдяки складній хроматиці, цілотноновому, мікротонновому та іншим рядам, різним типам глісандо і розширенню техніки (зазвичай не утворюючи консонансів) подвійних нот. Інструкції щодо застосування техніки вібрато в її екстремальних проявах, включаючи широке орнаментальне вібрато - глісандо, замінили традиційний звук віолончельного «вібратціонного тону»: або дуже маленьке вібрато для тихих і дуже інтенсивне широке для гучних фрагментів, або вказівку на його відсутність (*senza vibrato*) для створення контрасту або особливого ефекту. Окрім того, неможливо не зауважити на розширенні техніки *pizzicato*: в різних точках гри, з використанням різноманітних акустичних ефектів - призвуків; а також скордатура і флажолети, які стали специфічними колористичними прийомами... Техніка правої руки розвивалась завдяки особливим вимогам композиторів ХХ століття до розширення теситури: неймовірні комбінації струн під одним смичком; до тембрового розширення:

миттєва зміна ігрових точок смичка, не використовуваних раніше, а також нехарактерні комбінації тиску і швидкості ведення смичка; до розширення динаміки: різкі або градуйовані динамічні зміни, в тому числі екстремальні для інструмента рівні; крім іншого, варто відзначити також особливі індивідуальні композиторські вимоги, завдяки яким техніка правої руки була збагачена нетрадиційними штриховими прийомами та їх комбінаціями» [202, с. 223].

Тези Уїтті корисні для цієї роботи у багатьох сенсах - зокрема, вони будуть враховані при спробі систематизації новаторських віолончельних технік, проведених у третьому розділі нашої дисертації. Але насамперед стоїть питання термінології. Розвиток віолончельного мистецтва сьогодні є глобальним процесом, а спільною мовою, на якій виконавці розмовляють один з одним, є англійська. У ній для визначення наведених явищ отримав розповсюдження термін *extended techniques*, тобто буквально «розширені техніки».

При цьому, у власній дисертації ми припускаємо, що поява розширених виконавських технік для віолончелі - це не просто аспект сучасного виконавського мистецтва, а один з основних напрямків його розвитку поряд з традиційною віолончельною школою та «автентичним» (історично свідомим) виконавством. Спроби наукового дослідження розширених віолончельних технік в українському музикознавстві на сьогоднішній день існують, але її класифікація з точки зору дійсного виконавського втілення досі лишається не опрацьованою.

2.2. Виконавська діяльність українських віолончелістів другої половини XX – початку XXI ст. у фокусі національних та інонаціональних взаємовпливів

У другій половині XX ст. українське віолончельне мистецтво все більше інтегрувалося в міжнародну музичну спільноту та не було

ізолюваним від світових музичних тенденцій. Особливістю українських віолончелістів є поєднання академічної майстерності з глибокою емоційністю виконання, що базується на національних музичних традиціях. Це дозволяло їм вирізнитися на фоні міжнародних виконавців, навіть у часи, коли стандарти виконавства ставали дедалі глобалізованішими. Міжнародні конкурси, гастролі та співпраця з закордонними музикантами, оркестрами та диригентами сприяли розвитку українських виконавців і відкривали нові можливості для їхньої творчої реалізації. Це допомагало розширенню їхнього репертуару та виконавських можливостей, а також інтеграції української музичної культури в світовий контекст. Українські композитори мали змогу співпрацювати з відомими європейськими та американськими музикантами, що призводило до взаємного обміну ідеями.

Діяльність таких видатних виконавців-віолончелістів сучасності, як Йо - Йо Ма, Гарі Хоффмана, Готьє Капюсона, Сол Габетти, Аліса Вайлерштайна, Дмитра Яблонського та багато інших, відомих своїми виступами з оркестрами світу та співпрацею з найвизначнішими солістами формує високі стандарти для всіх віолончелістів, зокрема й українських. Вони не тільки відкривають нові горизонти для репертуару, але й створюють новаторські підходи до інтерпретації класичних творів і сучасної музики, отримуючи високі оцінки критиків і слухачів. Українські віолончелісти не лише переймають досвід, але й вносять власний внесок у розширення технічних, репертуарних та естетичних можливостей інструмента.

Розвиток віолончельного виконавського мистецтва в Україні тісно пов'язаний зі світовими тенденціями, що підкреслює високий рівень українських віолончелістів і їх інтеграцію у глобальний музичний контекст, активно спостерігаючи за цими тенденціями, вони вводять сучасні техніки, стильові рішення та художні ідеї у свою виконавську діяльність.

Сучасні українські віолончелісти, такі як Олексій Шадрін, активно популяризують нову генерацію української виконавської традиції на міжнародній сцені. Їхні виступи у престижних концертних залах світу

підтверджують високий рівень виконавської майстерності та конкурентоспроможність української школи. Водночас українські музиканти мають можливість впливати на розвиток світової віолончельної традиції. Яскравим прикладом цьому твердженню є творчий шлях українсько-швейцарського віолончеліста та педагога Дениса Северіна. В Україні розвиваються камерні колективи та інші сучасні ансамблі, які популяризують українську та світову камерну музику по всьому світу. Віолончель присутня в складі численних камерних та оркестрових колективів, які стабільно задіяні у виконавських програмах міжнародних фестивалів.

Окрему нішу у виконавській практиці займають освітньо-просвітницькі формати, зокрема: інтерактивні концерти, лекції-концерти, публічні майстер-класи, що орієнтовані на молодіжну аудиторію та передбачають комунікативну взаємодію. Такі форми сприяють оновленню іміджу віолончелі як доступного, відкритого для сучасного слухача інструмента.

Представники молодшого покоління, такі як Олександр Пирієв, популяризують національну музичну культуру на міжнародних сценах. Їхні виступи нерідко включають не лише класичний європейський репертуар, але й твори українських композиторів: Мирослава Скорика, Бориса Лятошинського, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Вікторії Віти Польової та інших. Цим вони демонструють національну ідентичність у контексті світової музичної культури. Українські музичні навчальні заклади, такі як Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сприяють підготовці нових поколінь віолончелістів, які орієнтуються на сучасні вимоги міжнародної сцени. Викладачі активно залучають до роботи міжнародний досвід, організовують майстер-класи за участю провідних виконавців світу.

Відомим феноменом прояву національної ідентичності артиста є суттєво більша сила переконання та свобода у художньому висловленні «своєї» музики, в якій виконавець репрезентує музичні сакральні коди відомі і приховані. Самоідентичність, як явище самовизначеності набуває сьогодні

найважливіших рис в усіх сферах культури: в образотворчому мистецтві, літературі, театрі, кіно, мистецтві створення одягу, музиці. Найбільш переконливою якістю самосприйняття, самовираження постає на перетині взаємопоєднань цих сфер у культурологічному полі. Якщо головною місією мистецтва є створення (підтримання, реконструкція) правдивості, проголошення краси, то самоідентичність українського митця у мистецькому просторі сьогодні спрямована на підкреслення та наголошення духовних здобутків національної культури. У поступовій, виваженій промоції пролягає шлях до успіху укорінення наших надбань у світовій спільноті, викристалізовується сприйняття та розуміння українського культурного продукту. Ідентичність сучасного українського віолончеліста-виконавця сьогодні набула характеру завдання, в якому зосереджена увага на відповідальне вираження особистості, що повинно визначатись в мультифункціональних задачах – підвищених вимогах до себе, власної діяльності у публічному колі, вивіреній художній і технічній формі, що матиме достойне прочитання у суспільстві.

Професіоналізм, обізнаність широкого діапазону ерудиції у різних верствах, стриманість і гідність справляють ефект компетентності вітчизняних віолончелістів і поширюють знання про українське мистецтво у світі. Кадрові пріоритети у складанні ансамблів з українських виконавців привносять в картину світового виконавства свій інтерпретаторський стиль і манеру, змінюючи зріз естетики, акцентуючи увагу на політичному (культурно-дипломатичному) контексті інтеграційного процесу.

Розвиток української віолончельної традиції безпосередньо пов'язаний з такими постатями, як *Наталія Хома* – віолончелістка світової слави, володар вищих нагород на міжнародних конкурсах: Пабло Казальса в Будапешті, в Маркнойкірхені (Німеччина), конкурсі віолончелістів в Белграді та перша і єдина українська віолончелістка, яка стала лауреатом конкурсу ім. П.І.Чайковського в Москві.

Уродженка Львова, Н. Хома навчалася у Львівській музичній школі ім. С. Крушельницької і Львівській консерваторії у проф. Євгена Шпіцера, а у 1982 – 1990 рр. в Московській консерваторії у проф. Наталії Шаховської. В США Н. Хома була удостоєна Диплома Артиста Бостонського університету у професора Леслі Парнаса. У 10-річному віці вона вперше виступила на телебаченні, а в 13 років зіграла свій перший концерт з оркестром.

З сольними речиталлями та як камералістка Наталія Хома виступала на престижних міжнародних фестивалях та з концертами у США, Канаді, Південній Америці, Німеччині, Норвегії, Бельгії, Італії, Франції, Іспанії, Швейцарії, Чехії, Україні, Східній Європі, Південній Африці, Середньому і Далекому Сході. Як солістка вона виступала з провідними оркестрами, такими як Оркестр Берлінського радіо, Белградський і Будапештський філармонійні оркестри, Національний державний симфонічний оркестр України, Оркестр Московського радіо, Йоханнесбурзький філармонічний оркестр, Камерний ансамбль Симфонічного оркестру Нью-Йорк-Сіті, Камерний оркестр Ференца Ліста, на таких концертних сценах, як Карнегі-Холл, Меркін-Холл і Вейль Речіталь-Холл в Нью-Йорку, Джордан-Холл і Цай Перформанс Центр в Бостоні, Краннерт Центр в Іллінойсі, Вартон Центр в Мічігані, Шаушпільхаус в Берліні, Палац художніх мистецтв в Брюсселі, Амфітеатр Рішельє де ла Сорбонн в Парижі, Ліндер Аудиторіум в Йоханнесбурзі, Концерт Холл Театрального Центру Бакстера (Кейп Таун), Великі зали Музичної академії ім. Ф. Ліста в Угорщині і Музичної академії Осло в Норвегії, Театр де Санто Ізабель в Ресіфе, Київському Великому колонному залі, Великому залі Московської консерваторії, Одеському філармонійному театрі, та багато ін.. Також Хома є постійним учасником серії концертів «Музика в інституті» в Нью-Йорку.

Н. Хома має записи на NHK-TV (Японія), записи CD на TNC/Cambria, Blue Griffin, IMP, Dorian sono luminus, Centaur, Naxos, Ongaku, а також записи на радіо і телебаченні України, Росії, Німеччини, Іспанії, колишньої Югославії, Ізраїлю, Угорщини, на WNYC-FM в Нью-Йорку і WGBH-FM в

Бостоні. Її запис та інтерпретація повного циклу Шести сюїт для віолончелі соло Йоганна Себастьяна Баха здобула міжнародне визнання (завдяки схвальним відгукам критиків) і підкреслила її майстерність та глибоке розуміння барокової музики.

Крім концертної діяльності Н. Хома є також Асоційованим професором віолончелі в Чарльстонському коледжі, співзасновником і одним з музичних директорів Чарльстонського музичного фестивалю, організатором Дитячого музичного фонду, що забезпечує навчання, інструменти і фінансову допомогу потребуючим українським обдарованим студентам-музикантам [111].

Репертуар Наталії Хоми надзвичайно об'ємний, включає твори і «золотої класичної віолончельної колекції» (Давід Поппер, Йозеф Гайдн, Антонін Дворжак, Петро Чайковський, Едвард Елгар, Мирослав Скорик), і новітні чи мало відомі композиції. Їй, як солістці та камералістці належить і ряд першовиконань, наприклад, «Трени» для сопрано і 2-х віолончелей українсько-американського композитора Вірка Балея, запис яких Наталія Хома здійснила разом з Ольгою Пасічник і Суреном Багратуні (2002). Часто виступає як репрезентантка маловідомих творів композиторів США, Канади, Іспанії, Бразилії [68].

Паралельно з виконавською Наталія Хома провадить і активну педагогічну діяльність, яку починала з Львівської консерваторії імені Миколи Лисенка. Згодом була професоркою Музичного коледжу Університету Рузвельта в Чикаго, Університету штату Мічиган та запрошеною професоркою Школи музики Університету Коннектикуту. У 1992 р. вона була запрошена очолити журі Першого Міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка в Києві, а у 2007 р. виступала з Національним симфонічним оркестром України на Концерті-Відкритті цього ж конкурсу.

Сьогодні Наталія Хома є доценткою кафедри віолончелі в коледжі Чарльстона, дирекція якого вважає її «національним скарбом». Одним із педагогічних здобутків віолончелістки є підготовка й видання методично-

навчального посібника “Гами, арпеджіо та подвійні ноти для віолончелі” (Khoma, Natalia, 2016, Scales, Arpeggios and Double Stops for Cello. Duma Music, Incorporated) [68].

Христина Олександрівна Колéсса (нар. 15 жовтня 1915, Відень — пом. 22 липня 1978, Оттава), донька відомого українського вченого-лінгвіста й літературознавця Олександра Колесси, молодша сестра найіменитішої української піаністки Любки Колесси, племінниця видатного фольклориста Філарета Колесси та двоюрідна сестра композитора Миколи Колесси. Її, хоч і короткочасна концертна кар’єра, що припала на 1930–1940-ві роки, залишила осяйний слід на великих світових сценах європейського та американського континентів. Її репертуар складали твори Йоганна Себастьяна Баха, Луїджі Боккеріні, Джованні Саммартіні, Бенедетто Марчелло, П’єтро Локателлі, Джузеппе Тартіні, Йозефа Гайдна, Людвіга ван Бетховена, Франца Шуберта, Йоганнеса Брамса, Каміля Сен-Санса, а також українських композиторів, зокрема Василя Барвінського [52]. Під час гастролей країнами Європи, США, Канади Христина Колесса включала у програми твори українських композиторів. Так, завдяки Х. Колессі збереглося чимало творів Василя Барвінського – одного з родоначальників українського віолончельного репертуару ХХ століття. Воєнні лихоліття змотивували до еміграції в Канаду, де Х. Колесса провадила активну викладацьку діяльність, а враження від її дивовижних виступів залишилися у численних реверсаційних відгуках європейських та американських критиків.

Олексій Шадрін – видатний український віолончеліст, чия творча кар’єра поєднує яскраві конкурсні досягнення, академічну освіту у провідних музичних інститутах Європи та активну концертну діяльність. Його внесок у розвиток віолончельного мистецтва визначається не лише нагородами престижних міжнародних конкурсів, а й унікальною виконавською манерою, що ґрунтується на глибокому розумінні традицій та пошуку нових виразних засобів. Народився 10 червня 1993 року у музичній сім’ї у Харкові, Україна. Його музична освіта розпочалася у семирічному віці у Харківській

спеціальній музичній школі при Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського, де він навчався під керівництвом професора О. М. Щелкановцевої. Вже у ранньому віці він виявив видатні здібності та став стипендіатом Міжнародного фонду сприяння розвитку обдарованих дітей під егідою Володимира Співакова.

Конкурсні здобутки юного музиканта стали важливою віхою у його кар'єрі. У 2005 році він став фіналістом III Міжнародного конкурсу віолончелістів імені Д. Поппера в Угорщині, а через три роки завоював другу премію на Міжнародному конкурсі в Мінську (2008). У 2012 році Олексій Шадрін отримав першу премію на Міжнародному музичному конкурсі імені М. В. Лисенка у Києві, що закріпило його статус одного з провідних молодих віолончелістів України.

У 2010 році Олексій Шадрін продовжив навчання у Ганноверській Вищій школі музики та театру у класі професора Леоніда Горохова, що дозволило йому поглибити свої технічні та мистецькі навички. У 2016 році він став студентом Кронберзької академії, навчаючись у професора Франса Хельмерсона, а також брав участь у майстер-класах провідних віолончелістів світу. У 2020 році він вступив до Queen Elisabeth Music Chapel у клас Гарі Хоффмана, продовжуючи розвивати свою виконавську майстерність.

Конкурсні досягнення О. Шадріна включають третє місце на конкурсі «Празька весна» у 2018 році та четверте місце на престижному конкурсі Королеви Єлизавети у Брюсселі у 2022 році. Ці нагороди підтверджують його високий рівень виконавського мистецтва та майстерності. Він активно гастролює, виступаючи як соліст та ансамблевий музикант, демонструючи тонку музичну інтерпретацію та яскраву сценічну харизму. Одним із важливих аспектів його виконавчої діяльності є співпраця з різними оркестрами та участь у міжнародних музичних фестивалях.

Репертуар Олексія Шадріна охоплює широкий діапазон творів – від класики до сучасних композицій, що робить його одним із найуніверсальніших віолончелістів свого покоління. Продовжуючи активну

творчу діяльність, О. Шадрін залишається значною фігурою у світовому віолончельному співтоваристві, яке інтерпретації стають еталоном музичної виразності і техніки.

Денис Северін є видатним сучасним віолончелістом, викладачем та культурним діячем, чий внесок у розвиток академічного музичного мистецтва та музичної освіти має глобальне значення. Його педагогічна діяльність, концертна практика та участь у міжнародних музичних проектах суттєво вплинули на формування сучасного покоління виконавців та слухачів класичної музики. У цій главі розглядається багатогранна діяльність Северіна, його внесок у розвиток музичної освіти, а також його роль у популяризації камерної та барокової музики.

Одним із ключових аспектів кар'єри Дениса Северіна є його викладацька діяльність. Він обіймає посади професора віолончелі в Женевському університеті музики та Бернському університеті мистецтв, де викладає віолончель як основний курс, барокову віолончель та камерну музику [188]. Його методика навчання поєднує усталені традиції виконавства з інноваційними педагогічними підходами, що сприяє формуванню висококласних музикантів. Д. Северін також є бажаним запрошеним професором і проводить майстер-класи в престижних музичних установах по всьому світу, серед яких Вищий музичний центр Катарини Гурської (Мадрид, Іспанія), Музична академія імені Язепа Вітолса (Рига, Латвія), Центральна музична консерваторія (Пекін, Китай), Музична академія Ференца Ліста (Будапешт, Угорщина) та Національний університет мистецтв (Харків, Україна). Літні майстер-класи, які він регулярно проводить у Німеччині, Франції, Польщі, Грузії та Бразилії, є важливим майданчиком для вдосконалення майстерності молодих музикантів.

Висока професійна репутація Дениса Северіна відзначена його членством у журі престижних міжнародних музичних конкурсів. Він оцінював учасників таких заходів, як Міжнародний конкурс камерної музики в Ільцах (Франція), 7-й Міжнародний конкурс молодих музикантів імені

Чайковського (Монтьо, Швейцарія) та Конкурс молодих швейцарських музикантів. Його участь у конкурсах допомагає визначити найкращих юних виконавців, серед яких багато українців, та сприяє розвитку їхньої кар'єри.

Як концертний виконавець, Денис Северін має багаторічний досвід виступів із відомими оркестрами світу. Він співпрацює з такими ансамблями, як Європейський молодіжний симфонічний оркестр, Базельський симфонічний оркестр, Київський камерний оркестр та багатьма іншими. Його виконавська майстерність високо оцінена слухачами та критиками, виступи проходять у найпрестижніших концертних залах світу, серед яких Queen Elizabeth Hall (Лондон), Concertgebouw (Амстердам), Musikverein Wien (Австрія) та Philharmonic Society Concert Hall (Прага).

Д. Северін також є активним учасником камерних ансамблів і барокових колективів, зокрема Spyros Piano Trio, Swiss Baroque Soloists, Les Solistes de Geneve, Ars Antiqua Austria, Capella Gabetta та інших. Його особливий інтерес до історично інформованого виконання робить його важливим діячем у сфері барокової музики.

Окрім виконавської та педагогічної діяльності, Денис Северін бере активну участь у культурно-громадських ініціативах. Він є президентом міжнародної благодійної організації «Мистецтво без кордонів», що сприяє підтримці молодих талантів та розвитку культурних обмінів. Крім того, він є членом організаційного комітету Європейської асоціації вчителів струнних інструментів, що займається підвищенням рівня музичної освіти на міжнародному рівні.

Отже, діяльність Дениса Северіна має глибокий і багатогранний вплив на сучасну класичну музику. Як виконавець, педагог, член журі музичних конкурсів та громадський діяч, він сприяє розвитку музичної освіти, підтримці молодих талантів України та світу і популяризації класичної та барокової музики. Його внесок у музичну культуру є безцінним, і його діяльність продовжує надихати нові покоління музикантів у всьому світі.

Таким чином, ми прослідковуємо розвиток українського віолончельного мистецтва, який тісно переплітається зі світовими тенденціями, проте водночас зберігає унікальність завдяки інтеграції національних культурних кодів у глобальний музичний простір. Інтеграційний процес передбачає рух поєднання і взаємопроникнення будь-яких елементів в одне ціле, в якому шлях взаємозближення утворює взаємозв'язки – згуртування, об'єднання структур в рамках регіону, країни світу. Діяльність українських митців, зокрема музикантів-виконавців, які стикнулись із професійною роботою зсередини країн Європи вказує на результати якісних змін в координатах підходів до багатьох явищ. Дружинець М.І. визначає євроінтеграційний вектор розвитку виконавства: «гастрольною діяльністю, міжнародною співпрацею, мовним чинником, європейськими та гуманітарними й культурними цінностями, комерціалізацією, а також використанням у творчості зовнішніх маркерів української культури в поєднанні зі світовими музичними трендами» [20, с. 9]. Оволодіння та використання інших мов, навіть на початковому рівні, змінює естетичні сприйняття культури країни і, як наслідок, розширює бачення особливостей національного стилю тієї чи іншої держави поглиблюючи знання. Звучання мови в природньому середовищі, тлумачення слів в контексті вичерпної інформативності про смисл історико-культурних процесів уточнює розкриття багатьох характерних показових елементів традиції. Серед механізмів євроінтеграційних змін у сучасному виконавстві – широкі можливості користування текстами (книгами і нотами не поширених видань), перспектива ознайомлення зі старими та новітніми публікаціями в бібліотеках, крамницях, тощо.

В особливостях віолончельного виконавства України відчутне переосмислення нових відношень до європейських цінностей і тенденцій розвитку звичних виконавських напрямів, помітна зміна уявних стереотипів про ті чи інші музичні явища. Слухацький досвід самого виконавця-віолончеліста формується у вирії звукового європейського простору (під час

прослуховування музичного продукту як ординарних, так і видатних інтерпретацій) змальовує дещо іншу картину вражень, суттєво різниться від сформованих власних думок і тверджень, поповнюючи виконавський тезаурус перетворюючи нові знання та відчуття у наступний потенційний трансформований акт творчості. В умовах євроінтеграції українські віолончелісти дедалі більше орієнтуються на інтернаціональні стандарти звучання, які формувалися впродовж XX – XXI ст. у межах європейських виконавських шкіл (німецької, французької, австрійської, британської). Збільшується роль аналітичного підходу до інтерпретації музичного твору, активізується використання історично інформованого виконавства.

Інтеграція як якість згуртування і об'єднання, в країнах Європи проявляється в зовсім іншій позиції мистецтва виконавця ніж міцно сформованому у пострадянський період підхід до виконавця, як суто-соліста. Пострадянське відношення до розвитку особистості концертного виконавця, як цілковитого лідера, окремого соліста (у випадку успішного кар'єрного шляху – продукту потужного менеджменту) поступається новим вимогам існування творчої особистості в здатності до комунікативних якостей, спільних взаємодій у соціокультурному середовищі, так би мовити діяльності групи - командній грі.

Отже, у сучасному віолончельному виконавстві діяльність суто-соліста недостатня, не виправдовує потреб до природи музикування, як комунікативної функції, вкорочує процес професійної колаборації. Освітній процес сучасного євроінтегрованого віолончеліста зосереджена на якостях гнучкості комунікації та участі всередині різних структур музичних об'єднань і подій – концертних виступах, фестивалях, майстер-класах, ансамблях. Впровадження у навчальних закладах України нових курсів дисципліни різновиду ансамблю – ансамблю віолончелей, розглядаємо, як цілковитий європейський вектор розвитку.

Євроінтеграція є не лише політичним чи економічним процесом — вона має глибокі наслідки у сфері культури, зокрема музичного виконавства.

На початку XXI ст. віолончельне мистецтво України збільшує активний діалог з європейськими виконавськими традиціями, що зумовлює появу нових форматів творчої діяльності, зміну ціннісних орієнтирів та розширення професійних горизонтів. Транскордонна мобільність митців відкриває нові можливості для культурної взаємодії (участь у резиденціях, конкурсах, майстер-класах із провідними європейськими педагогами) зміцнює професійні зв'язки й підвищує рівень виконавської майстерності. Український віолончеліст – соліст, камераліст, артист оркестру перебуває всередині певної трансформації творчого амплуа, сценічного іміджу, спрямовуючи розвиток, удосконалення майстерності інтерпретації в бік актуальних прагнень євроінтеграції, адже країна прямує до європейської спільноти.

Одним із чинників євроінтеграційного шляху виконавського мистецтва є зміна репертуарного напрямку і тяжінь, яка відображена у заміні великої частини репертуарної ніші, яка складалась з російської музики, творами композиторів інших країн світу. Зосередження на нових уподобаннях, пріоритетах зумовило вивчення нових нотних матеріалів, музичних текстів, які змінили сталі, звичні підходи та методи творчого процесу у бік більш зацікавленого відношення до *сучасної* української музики, віднаходження маловідомих творів для віолончелі різних композиторів. У репертуарі українських солістів та камерних ансамблів спостерігається зростання частки сучасної європейської музики. Водночас простежується тенденція до інтерпретації української класики європейськими засобами, що сприяє її новому прочитанню.

Висновки до розділу 2

Другий розділ дисертації присвячений висвітленню тенденцій та особливостей розвитку українського віолончельного виконавства на тлі сучасного європейського та світового досвіду. Окреслена багатогранність

віолончельного репертуару другої половини XX ст. – початку XXI ст., унікального синтезу традицій і новаторства, що відображає складну еволюцію жанрово-стильових еталонів. Зосереджено увагу на значному розширенні можливостей віолончелі як інструмента, що спричинило збагачення її жанрової палітри від класичних жанрових форм (сонати, концертів, сюїт) до експериментальних мультимедійних проєктів. Цей процес віддзеркалює взаємодію історично усталених традицій з сучасними композиторськими та виконавськими підходами.

Сучасний віолончельний репертуар є унікальним. Вивчення віолончельної музики крізь призму жанру як схеми та принципу дозволив виявити стійкі типологічні риси, що історично склалися у цьому виді мистецтва. Жанр можна розглядати як архетип, модель або канон, що вказує на його стабільність у конкретно-історичному контексті. Проте така стабільність не є перешкодою для індивідуальної стилістичної інтерпретації, а навпаки – слугує основою для творчого розвитку.

Жанрово-стильовий еталон виступає важливим орієнтиром у процесі аналізу музичних творів і виконавських інтерпретацій. Це поняття дозволяє осмислити багатовимірний простір виконавських «текстів» – як реальних (концертних виступів), так і віртуальних (студійних записів, імпровізаційних експериментів, електронних та аудіовізуальних композицій). На думку М. Конової, рефлексія як тип мислення у виконавському мистецтві сприяє глибшому осмисленню жанрово-стильового еталону та його трансформацій.

У другій половині XX століття відбулися значні зміни у підходах до віолончельної композиції. Традиційні жанрові форми зазнали переосмислення завдяки використанню нових композиторських технік, таких як сонористика, алеаторика, мікрополіфонія тощо. Наприклад, у творчості таких композиторів, як Лучано Беріо, Кшиштоф Пендерецький, Арво Пярт, можна простежити поєднання класичних принципів з авангардними експериментами.

На початку ХХІ століття жанрова палітра віолончельного репертуару ще більше розширилася завдяки впливу технологій. Віолончель активно використовується у поєднанні з електронною обробкою, у мультимедійних інсталяціях, а також у жанрах, що раніше не були традиційними для академічної музики – наприклад, у джазі, рок-музиці та фолк-ф'южні. Виконавці, такі як Йо-Йо Ма, Джованні Солліма, Майя Бейзер, демонструють у своїй практиці віртуозне балансування між класикою та сучасними експериментами.

Жанрово-стильовий еталон відіграє ключову роль не лише в аналізі музичних творів, а й у виконавській практиці. Виконавець, інтерпретуючи твір, має враховувати не лише його стилістичні особливості, а й історичний контекст, технічні можливості інструмента та власне художнє бачення. Тому сучасне віолончельне виконавство характеризується поєднанням академічної традиції з експериментальними підходами до звуку, форми та засобів виразності.

Особливе значення набувають твори для віолончелі соло. Такі твори, як "La Tempesta" та "Alone" Джованні Солліма, а також "Pression" Гельмута Лахенманна, "Invisibility" Лізи Лім і "Solitude" Ребекки Сондерс демонструють сучасні композиторські техніки та розширені можливості виконання на традиційних інструментах. Музика для віолончелі соло — це мистецтво самотності, діалог із собою, відлуння внутрішнього світу виконавця. Відсутність акомпанементу чи оркестрового розмаху робить цей жанр унікальним не лише в музичному, а й у філософському сенсі. Тут віолончель постає як голос, що єднає тишу та звук, а виконавець — як "мандрівник" у просторі власних думок і емоцій. Сучасна музика для віолончелі соло проаналізована з духовно-емоційної точки зору де зосереджено увагу на індивідуальних пошуках сакральних істин, в яких віолончеліст занурюється у самоту.

Філософія самотності музики для віолончелі соло, екзистенціалістичні концепції пошуку сутності буття виявлено у вираженні віолончельної

майстерності вибудовування тиші між музикантом та інструментом зумовлені особистісним актом виразу внутрішньої правди. На прикладі 6 сюїт Йоганна Себастьяна Баха для віолончелі соло віднайдено і визначено сенсові символи риторичних запитань такого самозаглиблення в інтерпретаціях віолончеліста. Проаналізована дія самотності віолончеліста на сцені в якості вимоги повної присутності та концентрації в моменті, абсолютної чесності перед собою та слухачем.

Віолончельне мистецтво України середини XX – початку XXI ст. вирізняється високим рівнем професіоналізму та активною взаємодією з міжнародним музичним середовищем. Українські віолончелісти зробили значний внесок у розвиток світової музичної культури, збагачуючи її своїм унікальним підходом до інтерпретації класичних і сучасних творів, демонстрували високу виконавську майстерність. Міжнародна діяльність українських музикантів сприяла визнанню української віолончельної школи на світовій арені, водночас зберігаючи її унікальну національну ідентичність.

Розглянуто розвиток віолончельного виконавського мистецтва України та світу в контексті діяльності сучасних видатних віолончелістів, наведено їх творчі і наукові здобутки. Зосереджено увагу на вплив міжнародних тенденцій та гастрольної діяльності віолончелістів середини XX – початку XXI ст., що наділена високим рівнем професіоналізму та активною взаємодією з міжнародним музичним середовищем і яка забезпечила значний внесок у розвиток світової музичної культури, посприяла визнанню української віолончельної школи на світовій арені, водночас зберігаючи її унікальну національну ідентичність.

У другому розділі дослідження доведена практична професійна значущість виконавської, педагогічної, громадської та патріотичної діяльності українських віолончелістів в Європі, що відбиває процес української ідентичності у глобальному контексті. Наведені головні досягнення відомих українських віолончелістів – Наталії Хоми, Христини Колесси, Олексія Шадріна, Дениса Северина. Ці звершення свідчать про

активний розвиток віолончельного мистецтва України на міжнародній арені. Проаналізовано збагачення як у творчому, так і в науковому аспектах, важливість інтеграції виконавської практики, педагогічної та експериментальної діяльності. Досліджено роль українських музикантів у популяризації класичного та сучасного віолончельного репертуару, а також їхній вплив на новочасні виконавські тенденції.

Євроінтеграція чинить помітний вплив на всі рівні функціонування сучасного українського виконавства. Вона стимулює стилістичне розмаїття, кроскультурний діалог, модифікацію та модернізацію виконавських практик. Водночас важливо зберігати власну ідентичність, поєднуючи національну традицію з інноваційними європейськими тенденціями розвитку музичного виконавства. Питання євроінтеграційного процесу у тенденціях розвитку віолончельного виконавства України розв'язані на прикладі кроскультурних комунікацій з країнами Європи.

Сучасне віолончельне виконавство перебуває у процесі розвитку, який охарактеризовано у двох розглянутих і надзвичайно важливих проявах – національної ідентичності та євроінтеграційності. Цими двома напрямками діяльності опікуються відповідальні, цілісні особистості – українські віолончелісти, які розширюють ментальну свідомість, змінюючи її на користь загальноєвропейських стандартів виконавства у прослідкованих тенденціях:

- 1) впровадження нових набутих знань та досвіду у професійну практику;
- 2) репрезентація унікальних якостей та оригінальних здобутків своєї країни у просторі світової культури.

РОЗДІЛ 3

Новітні форми в українському віолончельному виконавстві другої половини XX – початку XXI ст.

3.1. Вплив інформаційно-комунікаційних технологій на розвиток віолончельного виконавства другої половини XX – початку XXI ст.

Модифікація віолончельного виконавства пов'язана зі змінами вектору соціокультурного розвитку, світового музичного життя та технологічного прогресу. Відсилення музичного повідомлення у інформаційний простір стає важливим компонентом виконавської діяльності задля популярності. Новочасними трансляторами музичного матеріалу стали інтернет-платформи та соцмережі: Youtube, Facebook, Instagram, тощо. Метою діяльності музиканта окрім події (концерту, запису, перформансу) також стає кількість слухачів та «переглядів» його виступу. З появою нових викликів та соціальних обмежень (Covid-19, воєнний стан) актуальними формами концертів стали виступи на відкритому повітрі та онлайн. Карантинні обмеження сприяли поширенню «*open-air*» перформансів, які завжди знаходились у полі зору поціновувачів цікавих форматів, особливо за сприятливих погодних умов, та ще більше здобули популярності.

Завдяки суспільному замовленню, модифікації концертних програм за рахунок впливу мейнстріму та кросоверу проглядається дефіцит належних концертних залів, відповідних до ідеї мистецької події, тому музикант-виконавець шукає інші можливості та використовує оригінальні локації сучасного простору. У якості таких локацій можливо використовувати різні місця: приміщення заводів, урбаністичних об'єктів інфраструктури, лофтів, кінотеатрів, дахів, тощо. Для підтримки уваги і зацікавленості слухача доречним є використання якостей перформансу під час виступу саме у спеціальних локаціях. Такі концертні виступи ускладнюють завдання їх

організації та підготовки, але безумовно користуються великим попитом публіки.

Звучання віолончелі у нових умовах, навіть просто неба потребує особливих акустичних рішень. За відсутності відповідних можливостей виникає прагнення у підсилюванні природнього звуку віолончелі і майже усіх акустичних інструментів. Новітні технології дозволяють досягти позитивного результату. Класичні інструменти, а особливо віолончель мають потужний тембровий потенціал. Гра на електро-інструментах залишається не достатньо ефективною з точки зору якості звучання, транслуючи лише силу та міць звука. Використання сучасних мікрофонів (Neumann, DPA, Audio-Technica) з кріпленням безпосередньо до акустичного інструменту виявилось більш вдалим та довершеним, вже стає нормою у музичному просторі сьогодення. Заохочення даних пристроїв на сучасних локаціях є невід'ємною частиною технічних умов концертів такого формату та в комплексі з якісною звуковою апаратурою і компетентною роботою звукорежисера дають ширші можливості для виконавців.

Гублячи природні тембральні властивості інструменту виконавець починає видобувати гармонійне звучання за рахунок докладання певних фізичних зусиль використовуючи збільшення фізичного навантаження. Розширюється амплітуда рухів задля якості тембру, збільшується контроль над інтонацією, що продиктовано відсутністю якісного транслювання звуку для виконавця на сцені. Художньо-технічні засоби віолончеліста-інтерпретатора - динамічні нюанси, агогічні підкреслення, темпо-ритмічні особливості, штрихи підлягають утрируванню, дещо збільшенню. Необхідно зазначити, що головну роль у музичному мистецтві має виконавець та його майстерність. Наголошуючи на пріоритетному ставленні до вагомості дії інтерпретатора висловлюється доктор філософії Катрич О.Т. у своїй статті: усе залежить від виконавця [49]. В монографії Червової О.А. присвяченої творчості видатного віолончеліста, заслуженого артиста України Червова В. С. зазначається, що віолончеліст, зі слів Вадима Червова, повинен

компенсувати якості, яких не дістає в інструменті майстерністю гри. Він завжди міг відтворити естетичне звучання на найпростішому, з точки зору рівня виготовлення інструменті. Вирізняв найтонкіші зміни окраси звуку, тембру постійно експериментуючи із звуковибудуванням, дотримуючись вимог внутрішнього слухання. У переконанні Червова В.С. дотик людських рук до віолончелі являється основним механізмом втілення замислу у звук [115 с. 105-106].

Інструментальне виконавство у сучасному соціокультурному просторі, за вимогами часу, набуває нових форм, відтворюючи появу нових жанрів, способів їх виконання, тим самим відповідаючи на такі виклики. Розвиток сучасних технологій у різних сферах життєдіяльності людини поступово проникає у виконавське мистецтво і відображається у вигляді нових форм інтерпретації, способів і прийомів гри на віолончелі. Перехід цивілізованого суспільства до постійного використання Інтернет мережі диктує нові правила, вносить нові можливості. Вплив технологій створення відео та аудіо записів, їх розміщення у соцмережах, значною мірою складають нову уяву про сучасне музичне виконавство.

З появою Інтернету з'явилися нові можливості обміну інформацією у музичному контенті. Це сучасне технологічне явище підштовхує музикантів до віднаходження інших способів музикування, серед яких вагомою і важливою частиною діяльності стають онлайн виступи. До новітніх форм віолончельного виконавства, як у музичному виконавстві в цілому, відносимо концертні виступи онлайн та офлайн – двох засобів комунікації, що вже стали невід'ємною частиною музичного життя. Професор соціології Лондонської школи економіки та політичних наук Дон Слейтер стверджує, що різниця між тим, що є онлайн, і тим, що вважається офлайн, з точки зору його галузі, є надто простою. Аргументує це тим, що відмінності у відносинах складніші, ніж проста дихотомія онлайн проти офлайн, тому що є люди, які не розділяють онлайн з офлайн-відносинами і реальним життям, знаходячи друзів по листуванню. Телефонне спілкування

також розглядається як інтернет-досвід в певних обставинах, тому, що, наразі, практично не існує межі між новими технологіями та інтернетом [190]. У цьому ж контексті наявність людини в інтернет-мережі називається «онлайн», а її відсутність - «офлайн».

Різниця між цими поняттями у соціології та музикознавстві значно відрізняються. Музичне онлайн-виконання транслюється виключно у кіберпросторі, інтернет мережі. Тоді як поняття офлайн-виконання ототожнюється зі сталим форматом концертного виступу, який відбувається у реальному часі та місці, де слухач має можливість бути присутнім безпосередньо, слухати і бачити виконавця.

Сприйняття звуку та концертної енергії артиста наживо складно співставити зі сприйняттям того ж самого виступу, у професійному записі чи онлайн, завдяки більш сильним афектам слухацького враження за рахунок високого рівня емоційної концентрації та співпереживання музичного твору у живому виконанні. Відрізняємо суттєву різницю сучасних можливостей охоплення аудиторії у онлайн-виконанні з офлайн-виконанням, де гіпотетично, кількість слухачів може дорівнювати кількості технічних приладів для її перегляду одночасно. Завдяки цьому процесу більшість концертів офлайн все частіше проходять із використанням технології веб-трансляції та стріму, тим самим перетворюючись на онлайн-виконання. Важливою відмінністю лишається те, що трансляція онлайн-виконання можлива за будь яких часових та локаційних умов. Отже стала форма концертного виступу теж трансформується в залежності від рівню новітніх технологій, модифікація виконавства зумовлена вектором розвитку технічних можливостей.

Сучасне віолончельне виконавство у другій половині XX — початку XXI ст. демонструє тенденції до суттєвих художньо-стильових зрушень, що проявляються як у переосмисленні репертуарної палітри, так і у формуванні нових форматів виконавської діяльності. Традиційна модель академічного концерту зазнає трансформації під впливом крос-культурних процесів,

медіатизації музичного простору та зміни парадигми сприйняття інструментального виконавства. Одним із ключових проявів зазначених процесів є активізація крос-жанрових стратегій у репертуарі віолончелістів. Інструмент активно входить до сфер джазу, року, поп-музики, електронної музики, кіномузики, утворюючи нові моделі інтерпретації. Важливу роль відіграє переосмислення функцій віолончелі в ансамблевих складах – зокрема, у форматах тріо або віолончельних дуєтів. У подібних ансамблях домінують авторські транскрипції, сценічно-режисерські рішення, мультимедійний супровід, імпровізаційні елементи, що виходять за межі академічної традиції.

Зростаючу актуальність мають візуалізація та театралізація виконавства, які виявляються у включенні до концертної структури світлового дизайну, відеопроєкцій, елементів хореографії або акторської гри. Такі практики формують нову форму аудіовізуального перформансу, в якому музичний матеріал взаємодіє з іншими видами мистецтва на умовах рівноправного діалогу. Значущим чинником розвитку сучасного віолончельного виконавства є інтеграція цифрових технологій та масмедійного середовища. Віолончелісти активно залучають YouTube, TikTok, стримінгові сервіси та соціальні мережі як платформи для презентації власної творчості, формування репертуарної політики та комунікації з аудиторією. Зазначене сприяє становленню нової виконавської моделі, що поєднує функції музиканта, продюсера, іміджмейкера, контент-креатора.

У технічному аспекті спостерігається розширення звукового потенціалу інструмента, що зумовлюється використанням електровіолончелей, петльових станцій (loop station), а також поєднанням віолончелі з вокалом чи електронним саунд-дизайном. Подібна технічна еволюція супроводжується новими естетичними запитами та пошуками виразових засобів.

Особливості сучасного концертного виконання все частіше суттєво відрізняються від класичного, академічного, загальноприйнятого музикування в акустичному залі. В теперішній час воно пов'язано з такими

важливими аспектами як вибір локації, особливості озвучення концертного приміщення, підсилювання звуку класичних інструментів, зокрема віолончелі, використання пристроїв, лаштунків для створення комфортного (найбільш природнього) чи специфічного звуку згідно поставлених меті та художніх ідей виконавця.

Дослідниця віолончельного мистецтва України В. Сумарокова наголошує на тому, що з 1960-тих років віолончельне виконавство в Україні набуло систематичного характеру, охопивши всі «традиційні форми його існування (оркестрову, ансамблеву, сольну), а також розвинуло традиції пошуку **нових форм музикування** за участі віолончелі (нетрадиційні склади, інструментальний театр тощо). У репертуарі українських музикантів почали органічно поєднуватися твори вітчизняних композиторів і представників інших світових шкіл, класика і сучасність, різні за стильовими напрямками й жанровими моделями» [94, с. 44]. Отже, ми погоджуємось із цим формулюванням та виокремлюємо як особливість віолончельного мистецтва України тенденцію до пошуку новітніх (нових) форм у віолончельному виконавстві.

Щоб охарактеризувати дефініцію новітньої форми віолончельного виконавства, доцільно проаналізувати кілька ключових аспектів. Зміст дефініції “новітня форма виконавства” розглядається не лише як сукупність технічних прийомів гри на віолончелі, а як новий тип творчого мислення виконавця, який поєднує в собі: синтез жанрів і стилів — поєднання академічної традиції з елементами джазу, року, електронної музики тощо; інноваційний підхід до інтерпретації — відхід від канонічного трактування твору на користь персоніфікованого бачення; технічне оновлення — впровадження розширених технік гри, нових прийомів (позамануальна, перкусійна техніка, нестандартне звукоутворення, експерименти зі штрихами та тембрами тощо); мультидисциплінарність — участь віолончеліста в перформансах, театральних дійствах, використанні відео-арту, світлових інсталяцій тощо.

Дефініція новітньої форми віолончельного виконавства⁵ формується як багатовимірне поняття, що охоплює інноваційні технічні й художні підходи до виконання, міжжанровий синтез, персоналізовану інтерпретацію та залучення сучасних технологій, із метою розширення художньо-виразових можливостей віолончелі й поглиблення взаємодії з аудиторією в новітньому культурному контексті. Поняття **«новітня форма виконавства»** треба розглядати з точки зору **«модифікації виконавства»**, не просто як технічне оновлення, а як глибокий культурно-естетичний феномен, пов'язаний із змінами у соціокультурному середовищі, технологіях, репертуарі й сприйнятті публікою. Основна характеристика цього поняття виділяє дві форми існування виконавства у онлайн та офлайн форматах – у «залізній» акустиці концертного майданчика та в цифровому середовищі інтернет-трансляцій. Новітня (або «модифікована») форма віолончельного виконавства – це багатозначне, міждисциплінарне явище, що базується на: використанні онлайн-виступів, цифрових інструментів і нових акустичних форматів, від аудиторіального залу до стримів, адаптації до фізіологічно–акустичного простору, де відбувається виконавська взаємодія, трансформація концертної форми за рахунок виходу за межі традиційної сцени, нові формати взаємодії з публікою – все це є ключовими компонентами дефініції. Результат – формування нової форми виконавства, де техніка, інтерпретація й технологія зливаються, створюючи багаторівневий виконавський продукт.

У результаті ця форма виступає не просто як стиль, а як універсальна інструментально-концептуальна модель, яка відповідає викликам сучасності та оновлює віолончельне виконавство в культурному просторі XXI ст., вносить зміни в інструментальне мистецтво віолончелі в контексті сучасного соціокультурного простору, акцентуючи увагу на:

⁵ Новітні форми віолончельного виконавства – це інноваційні способи музичного висловлення, що виникають на перетині традиційної техніки гри, розширених можливостей інструмента, інтеграції сучасних технологій та змін у ролі виконавця як активного творця нових сенсів. Ці форми репрезентують нову модель професійної художньої дії, що відповідає викликам XXI ст.

1. Нових умовах концертної діяльності – різні формати концертів (онлайн та офлайн) і вплив технологій на виконавський процес.
2. Адаптації до виконавських завдань та трансформаціях технічної праці віолончеліста, особливо з урахуванням фізіологічних особливостей артиста під час публічного виконання. Віолончеліст мусить модифікувати техніку гри, враховуючи акустику конкретного простору та фізичний вплив інструменту.
3. Спадку традицій, що дозволяє виділити новизну інтерпретації, розширення репертуару через написання сучасних творів (які також збагачується за рахунок авторських аранжувань, кавер-версій, імпровізацій тощо), де помітна не лише модифікація стилістики, а й зміна виконавської парадигми — як з точки зору техніки, так і сприйняття аудиторії.
4. Семантиці віолончелі як інструменту виразності: індивідуальні характеристики звучання, репертуарні та стильові пріоритети, семантичний підтекст.

В рамках концепції нашого дослідження вважаємо за доцільне надати коротку історію розвитку та окреслити технічні нюанси віртуальних концертів віолончелістів. Перші спроби дистанційних виступів можна знайти ще на початку 2000-х років, коли музиканти почали викладати свої записи на YouTube. Однак справжній бум віртуальних концертів стався у 2020 році під час пандемії COVID-19. Через закриття концертних залів віолончелісти почали активно використовувати прямі трансляції у Facebook, Instagram і YouTube, з'явилися більш професійні записи в форматі HD та 4K з якісним звуком. Зростає популярність інтерактивних концертів у Zoom та спеціальних платформах (StageIt, Dreamstage).

Технічні нюанси віртуальних концертів першочергово пов'язані з якістю звуку. Багато віолончелістів використовують конденсаторні мікрофони (наприклад, Neumann, DPA, AKG) для природного відтворення тембру інструмента. Аудіообробка проходить через звукові карти (Focusrite, RME, Universal Audio) для чистого сигналу, використовуються програми для

обробки звуку (Logic Pro, Ableton Live, OBS Studio). Якість відео залежить від камер, які забезпечують професійне зображення (наприклад, камери 4K (Sony Alpha, Canon EOS)). Стрімінг проводиться через OBS Studio або Ecamm Live та залежить від якісного інтернет-з'єднання. Мінімальна швидкість для стабільного стріму — 10-20 Мбіт/с (оптимально — 50+ Мбіт/с). Для кращої якості відео та звуку рекомендується підключення через Ethernet, а не Wi-Fi.

Також розвиваються VR-концерти, що дозволяють слухачам «перенестися» у віртуальні концертні зали. Використання VR і камер 360°-відео зображенням (Insta360, GoPro Max) дають змогу слухачам «переміщуватись» навколо музиканта. Деякі віолончелісти починають експериментувати з VR-концертами (наприклад, через Oculus Quest). Платформи для трансляцій такі, як YouTube Live, Facebook Live — для масової аудиторії, тоді як Zoom, Microsoft Teams — для камерних виступів із взаємодією зі слухачами. Twitch — менш популярний серед академічних музикантів, але цікавий для експериментальних проєктів.

Важливо підкреслити, що поява віртуальних концертів здійснила потужний вплив на віолончельне мистецтво. Адже віртуальні концерти дозволяють віолончелістам експериментувати з акустикою, записом у незвичних місцях (храми, музеї, природа). Вони роблять музику доступнішою для широкої аудиторії, незалежно від географічного розташування. Нові технології (VR, 3D-звук) можуть змінити підхід до виконання й сприйняття музики. Ось кілька прикладів успішних віртуальних концертів віолончелістів:

1. Йо-Йо Ма – #SongsofComfort.

Під час пандемії Йо-Йо Ма запустив ініціативу #SongsofComfort, записуючи короткі відео зі світовою класикою та народною музикою. Відео публікувалися у Twitter, Instagram і YouTube. Ця серія мала величезний вплив, надихаючи музикантів по всьому світу робити власні онлайн-

концерти. Цікаво, що Йо-Йо Ма грав не лише академічну музику, а й імпровізації, колаборації з іншими артистами.

2. Готьє Капюсон – “Un été en France”.

Французький віолончеліст Готьє Капюсон організував серію літніх концертів по всій Франції, транслюючи їх онлайн. Проєкт поєднав живі виступи та віртуальні трансляції для тих, хто не міг бути присутнім особисто. Технічний рівень забезпечили професійні камери, якісний запис звуку, кілька ракурсів зйомки.

3. «Хаус» ансамбль віолончелістів Берлінської філармонії.

Берлінські віолончелісти регулярно проводять онлайн-концерти, експериментуючи з форматом: використовують мультикамерну зйомку, аранжування популярної музики для віолончельного ансамблю, транслюють концерти через Digital Concert Hall — офіційну платформу Берлінської філармонії.

4. Віртуальні концерти українських віолончелістів під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

Українські музиканти, серед яких і віолончелісти під час війни записують і транслюють концерти з бомбосховищ, зруйнованих об'єктів інфраструктури, виконуючи класичну та сучасну не академічну музику, збираючи кошти для благодійних фондів. Унікальна емоційна складова таких виступів пов'язана із поєднанням музичного виконавства з соціальною місією.

Новітні форми виконавства в Україні та світі є результатом поєднання традиційних музичних практик із сучасними технологіями, інноваційними підходами та культурним обміном. Віолончельне виконавство в контексті новітніх форм набуло особливої уваги завдяки універсальності інструмента, його багатому тембровому діапазону та можливості інтеграції в найрізноманітніші жанри. Ось кілька ключових тенденцій:

Використання цифрових технологій. Електронні інструменти та процесори звуку: виконавці експериментують із поєднанням класичних

інструментів із електронними ефектами, що створює нові звукові ландшафти. Наприклад, електронні віолончелі дедалі частіше використовуються в концертних програмах.

Мультимедійні проєкти: виконання музики супроводжується відеопроєкціями, лазерними шоу чи інтерактивною графікою, що робить кожен концерт унікальним видовищем.

Інтердисциплінарність. Музиканти активно співпрацюють з іншими видами мистецтва — театром, танцем, літературою. Наприклад, сучасні композитори створюють музику для перформансів або іммерсивних вистав, де музика є лише одним із компонентів мистецької події.

Поєднання віолончелі з іншими стилями. Виконання на віолончелі не класичної музики, адаптація інструменту у різних музичних стилях. Використання віолончелі у камерних складах характерних для рок, поп, джаз, електронної музики тощо.

Імпровізація та експеримент. Фрі-джаз і фрі-імпровізація: У сучасному світі популярності набирають напрямки, які дають виконавцям свободу імпровізації в рамках живого виконання. Це стосується як камерної музики, так і великих сценічних проєктів.

Експериментальні техніки гри: Музиканти використовують незвичні прийоми звуковидобування (наприклад, гра смичком на корпусі чи струнах поза традиційним звучанням). Застосування «розширених технік» гри на віолончелі все частіше набуває характеру художньої потреби не тільки у роботі композиторів, а й у виконанні.

Глобалізація та культурний синтез. Українські музиканти активно інтегрують елементи національної музики в сучасні жанри, створюючи синтез фольклору, класики та електронної музики. Наприклад, поєднання автентичних народних мелодій із *техно* або джазовими гармоніями.

У світі популярні міжкультурні експерименти, де інструменти різних народів зливаються у нові ансамблі.

VR та AR у концертах. Віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR) стають інструментами для створення унікального досвіду слухача, де він занурюється у віртуальний світ, водночас слухаючи живе виконання.

У світі з'являються додатки, які дозволяють слухачам взаємодіяти із віртуальним ансамблем або «грати» на віолончелі за допомогою технологій доповненої реальності.

Онлайн-виконавство та віртуальні концерти. Після пандемії набули популярності онлайн-концерти, які дозволяють музикантам взаємодіяти з публікою з будь-якої точки світу. Зараз це виходить на новий рівень, зокрема завдяки онлайн-платформам із інтерактивними можливостями. Вони можуть мати різні формати:

Прямі трансляції (Facebook, YouTube, Instagram, Twitch) — музиканти виконують програму в реальному часі.

Записані концерти — заздалегідь підготовлені відео, які публікуються на YouTube, Vimeo або на особистих сайтах музикантів.

Інтерактивні концерти (Zoom, Microsoft Teams) — слухачі можуть спілкуватися з виконавцем, ставити запитання та навіть замовляти твори.

Залучення штучного інтелекту. Виконавці та композитори почали співпрацювати зі штучним інтелектом для створення нових творів або навіть імпровізації в реальному часі. Такі експерименти дозволяють досліджувати межі людського та машинного творчого потенціалу. Технології штучного інтелекту дозволяють створювати архівні VR-концерти-реконструкції, завдяки покращення старого відео та виробництва 3D-аудіо.

Наведемо приклади:

1) під час пандемії багато віолончелістів, зокрема Йо-Йо Ма (Yo-Yo Ma), проводили концерти у віртуальному форматі, створюючи відчуття присутності глядачів завдяки VR. Також у своїх проєктах він часто об'єднує класичну техніку гри з електронними аранжуваннями. Зокрема, його

експерименти з ансамблем “Silk Road”⁶ включають віолончель як центр міжкультурного діалогу;

2) 2CELLOS (Sulic & Hauser) - дует став відомим завдяки адаптації поп- і рок-композицій для двох віолончелей у власній інтерпретації, демонструючи універсальність інструмента.

3) Зоу Кітінг (Zoë Keating)⁷: ця віолончелістка стала всесвітньо відомою завдяки використанню *loop station*, що дозволяє створювати багатошарові композиції у режимі реального часу. Вона фактично грає соло, яке звучить як цілий ансамбль.

4) Італійський віолончеліст і композитор Джованні Соліма (Giovanni Sollima) активно інтегрує віолончель у мультимедійні проєкти. Його концертні програми часто включають відеоінсталяції та театралізовані елементи.

5) Мая Бейзер (Maya Beiser) відома своїми новаторськими перформансами, в яких віолончельний звук супроводжується візуальними ефектами та сучасною хореографією.

6) Маріо Брунелло (Mario Brunello) у своїх концертах використовує нові засоби спілкування з публікою, зокрема інтерактивні методи, які поєднують музику, текст і художні образи. Ці експерименти в основному проводяться в залі Antiruggine, який спеціально обладнаний для таких виступів.

Особливістю нашого аналізу є акцент на українських реаліях: розвиток новітніх форм виконавства як відповідь на глобальні культурні виклики та пошук національної ідентичності у світовому мистецькому просторі.

Українські митці також активно працюють у цих напрямках. Яскравим прикладом є знаний у світі український етногурт «ДахаБраха», вони використовують поєднання віолончелі із «етно» стилем (автентичне виконання) у різних музичних жанрах (мінімалізм, хіп-хоп, соул, блюз).

⁶ URL: <https://www.silkroad.org/>

⁷ URL: <https://zoekeating.com/>

Українська віолончелістка і громадський діяч, Заслужена артистка України Ганна Нұжа, веде свій власний канал на YouTube, присвячений її виконавської творчості та віолончелі загалом. Український віолончеліст нової генерації Сергій Петров⁸ використовує електро-віолончелі різних модифікацій та експериментує з електронними обробками звуку, популяризуючи інструмент у сучасних форматах. Київська віолончелістка Ольга Жукова у своїх виступах неодноразово використовувала власний спів під час гри на інструменті та приймала участь у музично - візуальних проектах з використанням 3D інсталяції. Полтавський віолончеліст Артем Кара заснував електронно – акустичний інструментальний гурт «CELLOVECHNO BAND»⁹, який поєднує сучасні тренди електронної музики з класичними традиціями академічних інструментів. В Україні подібні експерименти з віолончеллю тільки починають розвиватися, але віолончелісти постійно інтегруються в сучасний музичний світ.

Широко використовується підтримка мультимедійних концертів та фестивалів сучасної музики, таких як «ГогольFest», «Bouquet Kyiv Stage», «Porto Franko» чи «Контрасти». На українських фестивалях сучасної музики, віолончелісти часто долучаються до мультимедійних перформансів. Наприклад: проекти композитора Юрія Ланюка, що об'єднують віолончель із новітньою камерною музикою, нерідко супроводжуються інтерактивними відео.

На прикладі ретроспективи мистецьких подій від якісного та успішного українського продукту, концертної агенції «Світло Концерт» («Svitlo Concert»), маємо можливість проаналізувати широке використання віолончелі у різних масових культурно-мистецьких заходах для великого кола слухачів в Україні та Польщі. Серед виконаних програм - проекти різних жанрів, стилів, спрямувань, форматів.

⁸ URL: <https://www.instagram.com/petrov.violoncello/>

⁹ URL: <https://www.instagram.com/cellovechno/>

Заснована в Україні у 2012 році Євгенієм Кривіним культурна агенція «Svitlo Concert» зробила концерти класичної музики та джазу мейнстрімом. За час існування компанії, розпочато матеріалізування новітніх форматів та використання нетрадиційних локацій для проведення концертів: у Ботанічних садах, на дахах Торгових центрів (дах ЦУМу), масштабні проєкти на гелікоптерному майданчику (КВЦ “Парковий”, 5 тисяч осіб), великі джазові фестивалі, концерти у Києво-Печерській Лаврі. Фокусуючись на особливостях інтернет-продажу, Є. Кривін зробив акцент на таргетинг та медіа-репрезентацію у соцмережах (Facebook, тощо), зосередив увагу на нових потребах концертної діяльності для соціуму (на відміну від попередньо існуючих в Україні), пошуках актуального музичного матеріалу та використанні новітніх технологій для забезпечення очікуваного результату. Це дало можливість заохотити більше ніж 105 тисяч глядачів у Facebook та біля 36 тисяч у Instagram.

Компанія «Svitlo Concert», що здійснює непересічне планування, підготовку та реалізацію концертів будь-якого масштабу та складності стає лідером з кількості продажу квитків не тільки в Україні. З 2023 року ця тенденція перейшла до Європи. Польща - перша країна західного світу, де події від «Svitlo Concert» вже є знаком якості. Після 12 років досвіду в музичній індустрії організовано понад 3000 мистецьких подій. Найвагомішим показником успіху та унікальності українського бренду можна вважати те, що вони змогли створити комерційно успішними складні класичні програми, наприклад виконання Симфонії №5 Густава Малера на сцені Національного академічного театру ім. Івана Франка. Всупереч тому, що агенція «Svitlo Concert» засобами сучасного маркетингу залучала молодь в Україні до відвідування більш розважальних концертів у більш популяризованому форматі, в подальшому це неодноразово спонукало візитерів до зацікавленості приходити на концерти зі складними програмами класичної музики у академічних залах.

Засновник, директор та успішний продюсер агенції Є. Кривін є автором популярних класичних та джазових програм, багато з яких вже стали торговельними марками, реалізував багато спільних музичних проєктів співпрацюючи з відомими музикантами та гуртами як України, так і Європи та США: Kurt Elling (дворазовий володар премії Греммі), Francesco Manara, Mario Stefano Pietrodarchi, Шломо Мінц, Оркестр «Віртуози Києва» (Kyiv Virtuosi orchestra), Бруно Бавота, Тігран Амасян, GoGo Penguin, Chuck Wansley, Badbadnotgood, Jamala, PianoBoy та багато інших. Серед них окреме і вагоме місце займають віолончелісти: номінанти премії Греммі Дмитро Яблонський (США-Ізраїль) та Денис Северин (Україна-Швейцарія), співзасновник оркестру «Віртуози Києва» Юрій Погорецький (Україна) та інші.

На прикладі успішних проєктів компанії «Svitlo Concert» ми маємо можливість бачити багатофункціональність віолончелі в якості постійного учасника концертів у різних форматах та новітніх виконавських амплуа. Віолончелісти присутні у симфонічному, камерному складі оркестру, ансамблях (від дуету до октету), сольному виконанні. Визначальною відмінністю від академічної форми виконавства є кардинальна репертуарна відмінність із залученням до програм сучасних популярних композицій рок-, джаз-, поп-, етно- культур, творів написаних спеціально до світового кінематографу (саундтреки) та технічних приладів, якими забезпечується неакустичний формат виступу. Виходячи з цього, ми можемо констатувати наявність новітньої форми виконання в концертній діяльності віолончелістів в Україні.

В даному випадку віолончеліст – учасник складних шоупрограм, а також медіатор всередині конструкції створеної з ефективних компонентів: вибір непересічних локацій (часто просто неба); робота освітлювачів та створення особливої атмосфери, як підсилювач ефекту враження (світлове обладнання, численні електричні свічки, гірлянди тощо); вправна режисура; висококваліфіковані та артистичні музиканти-виконавці; у більшості

концертів робота ведучого на естраді (підбір цікавої інформації у супровід до кожної композиції); звукорежисура та залучення спеціальних засобів (підсилення звучання, мікрофони і пікапи, MIDI-інтерфейси, обробка сигналу та ін.). На роботу віолончеліста на сцені безпосередньо впливають всі фактори зазначені вище, що доводить наявність суттєвої різниці між класичним виконанням та концертуванням у новітніх формах народжених в сучасних умовах та особливостях виконавства.

За думкою дослідниці Кравченко Анастасії сучасний етап медіакультури відображає вплив технологій на музичне мистецтво, презентує генерування і транслявання мистецьких ідей, де продукуються експерименти з поєднання художніх та нехудожніх знакових систем. Наголошує на тенденціях, що стимулюють появу мультисеміотичних композицій і, як наслідок, вимоги створення «особливого комунікативно-ігрового простору» [54, с. 108] музичних виконавців, гнучких до сприйняття нових тенденцій, оздоблених численними музичними та технічними можливостями.

Польський досвід діяльності компанії «Svitlo Concert» підтверджує тотожний ракурс впливу на слухача. У Польщі, країні з великим об'ємом заходів класичної музики, наявності якісних концертних залів, локацій, де вирує мистецьке європейське життя, виконавська практика перебуває у постійному пошуку новітніх форм виконавства у актуальних проєктах сучасної музики композиторів-мінімалістів (Людовіко Ейнауді, Яна Тірсена та ін.), симфороку та джазу.

Достеменно відомо від директора агенції, що в день проведення концерту open-air 26 травня 2024 року в Muzeum Lazienki Krolewskie у місті Варшава було скасовано декілька класичних концертів у зв'язку з тим, що зацікавленість до проєкту „Pory roku. Vivaldi” від «Svitlo Concert» була вищою за інші мистецькі події цього дня. Не зважаючи на те, що програма складалася з виконання суто класичних творів (концертів для скрипки з оркестром Антоніо Вівальді з циклу «*Le quattro stagioni*», концерту для віолончелі з оркестром *a minor* RV 422, концерту для скрипки з оркестром *a*

minor RV 356 та концерту для струнних *G major* RV 151), ця подія відбувалась у ракурсі нової виконавської концепції, як нової реальності сучасної концертної парадигми.

Незвичні умови життєдіяльності (часто важкі, незручні) штовхають виконавців до творчості за межами комфортних зон, привносячи певні апгрейди, трансформації, удосконалення і як результат – нові форми виконавства. Новітні форми у сучасному виконавстві розглядаються як сукупність технік і методів гри на інструменті, що були використані в актуальних форматах онлайн та офлайн і визначені як головні пріоритети розвитку виконавства не тільки в акустичному залі, а і в мережі інтернет. Нові технічні засоби, сформовані в систему класифікації прийомів для певного інструменту можуть бути застосовані до виконавських прийомів інших з урахуванням специфік та особливостей кожного окремого інструмента, та використані для звукотворчої фантазії практикуючого виконавця модифікуючи виконавський стиль та сценічний імідж. Засвоєння розширених технік гри відбувається за рахунок розповсюдження інформативного поля швидкого розвитку технологій комунікацій відео-аудіо зв'язку, що пришвидшило інтеграційні процеси культурного обміну між музикантами, композиторами, педагогами, виконавцями.

Слідуючи за твердженнями дослідниці-віолончелістки Кононової М., яка пропонує влучне пояснення змін у мисленні виконавців про процес створення нових типів рефлексії в сучасному концертному житті, що передбачають охоплення історичних та жанрових традицій з модернізованими явищами в момент інтерпретаційної дії, констатуємо актуальність цього погляду [53]. Культурна рефлексія передбачає певний стан свідомості, який перебуває у процесі пошуку нових парадигм розвитку та особистого естетичного зросту, як результат реакції на мистецькі події, що відбулись. Новітні форми сучасного віолончельного виконавства являються прямими інтерпретаторськими рефлексіями на нові композиторські ідеї та задуми, що в свою чергу відбивають події та відлуння викликів часу і

втілюються безпосередньо в музичне звучання в акустичних залах, концертних сценах підсиленими технічними засобами, форматах онлайн та офлайн у мережі інтернет. Дія віолончеліста на сцені у стислому часі виступу є квінтесенцією концентрації всіх здібностей: кропіткої розумово-творчої діяльності, фізичних зусиль, численних годин підготовки, міркувань, психофізичних налаштувань задля вибудови переконливої інтерпретації.

Можемо відзначити той факт, що новітні форми виконавства безпосередньо пов'язані з новими умовами сценічного життя, слухацьких потреб та запитів, а популяризація віолончелі, як актуального сучасного інструменту, відбувається через їх використання.

3.2. Класифікація стилів, технік та прийомів у віолончельному виконавстві другої половини XX – початку XXI ст.

Віолончельне виконавство перетнуло багато стилів у музиці. Застосування віолончелі в якості суто-класичного інструменту, у змінах потреб часу, перетворюється на її більш широке використання в різних неакадемічних музичних напрямках, таких як рок і поп. Виконавці цих сучасних стилів, інтегруючи віолончель у музичне дійство, поряд з традиційними для цих напрямків електрогітарами, додають універсальності та популярності саме віолончелі, підкреслюючи особливість її музично-виконавських перспектив. Серед всесвітньовідомих гуртів, які використовували віолончель у концепції ідей своїх композицій: Beatles, Led Zeppelin, Pink Floyd, ELO, Genesis, Panic at the Disco, Aerosmith та інші.

Однією з головних особливостей сучасної ситуації у виконавському мистецтві є диференціація за принципом історичного стилю. Якщо раніше музиканту для професійної підготовки вистачало освоїти класичну школу, то сьогодні існує спеціалізація виконавців у різних історичних стилях: хтось грає переважно старовинну музику, хтось віддає перевагу сучасному

репертуару, є універсальні виконавці. Відповідно, склалися спеціальні стилі виконавства: історично інформований (на основі вивчення історичних документів), академічний (сформований в класико-романтичну епоху), сучасний модифікований чи «авангардний». Вочевидь, що на даний момент завдяки безлічі експериментів, спрямованих на пошук нових, що виходять за рамки «традиції», виразних засобів, можна говорити про сучасний напрям у виконавському мистецтві – використання комплексу прийомів гри на академічних музичних інструментах, розвиваючи арсенал класичної техніки.

Новочасна музична комунікація, як частина інформативної людської потреби цілковито природньо займає важливе місце в розвитку музичної культури, інструментальної загалом, диктуючи нові правила «гри», створюючи новітні форми виконавства, в тому числі віолончельного. Пошуки перспектив вирішення проблеми розуміння модифікацій у віолончельному мистецтві, охоплюють важливі тенденції художнього, технічного розвитку Нової музики та надсучасного репертуару в актуальних стилях, які передують появі новітніх форм віолончельного виконавства.

Сучасне віолончельне виконавство гнучко реагує на оберти художніх потреб у мистецтві характеризованими викликами сьогодення. Еволюція розширення можливостей віолончелі у русі часу здійснювалась різними способами. Початком цієї трансформації, охарактеризованою виходом з академічних кіл, можна вважати другу половину ХХ ст., означену впливом Джона Кейджа та композиторів Нового Світу в Європі у 1960-х роках, в якій тенденція до подолання кількості одноманітних опусів призвела, зокрема, до розмиття кордонів між академічним мистецтвом і різними традиціями, що лежать за його межами (джаз, рок, поп, традиційні неєвропейські культури тощо). У сфері віолончельного мистецтва можна зазначити двобічність вектору розвитку. З однієї сторони - поява найпередовіших технік віолончелі, що включає багато ефектів, які виникли поза академічним виконавством (ударні та щипкові, використання підготовленої віолончелі тощо). З іншої сторони - розширена віртуозність інструменту, яка якісно поєдналась з

різними видами неакадемічної імпровізаційної віолончельної музики. У зв'язку з цими твердженнями ми вказуємо на роботу Девіда Лі Річі «Віртуозність в альтернативному виконанні віолончелі» [181], що описує творчість як «альтернативних» музикантів, так і деяких «кросоверів», таких як Йо-Йо Ма, вільно поєднуючих академічне та неакадемічне виконавство.

На наш погляд існують декілька відмінних підходів до визначення концепції «новітньої форми» у віолончельному виконавстві. Звужуючи проблематику пошуку нових форм є можливість віднести до одного боку тільки такі явища, які підкреслюють протилежність академічному виконавству: навмисно уникають звичного звучання інструменту, використовуючи в основному ті штрихи і прийоми, які не є широко прийнятими в класично-романтичному репертуарі. Іншою особливістю визначення новітньої форми в рамках цієї концепції можна вважати «експериментальний» підхід до інструменту, постійне прагнення відкрити на ньому нові способи звуковидобування і опанувати їх художні можливості. Така модель мала б найвищий ступінь динамічності і абсолютне домінування естетики новизни, а також повну автономність від класичного виконання.

Мистецтво змін віолончельного виконавства існує не тільки в теорії, але і широко застосовується на практиці. Коротко познайомимо з постатями лише деяких наших видатних сучасників, які радикально підходять до виконання на віолончелі. До них відносяться: Марі Кімура у роботах якого субтони поєднуються зі специфічними ефектами шуму або перкусії; американський віолончеліст Майк Блок, якого іменують «новим інструменталістом сучасності» виконує на віолончелі неймовірні за складністю віртуозні пасажі, що містять окрім основного набору «розширених технік» великий спектр прийомів, які беруть витoki від блюзових традицій і засобів гри на соло-гітарі і контрабасі; композитор-віолончеліст Джованні Соліма органічно поєднує в своїй діяльності різноманітність «розширених технік», надаючи новим знайденим ланкам у ланцюзі виконавського арсеналу найрізноманітнішого характеру звучання.

Композитор і імпровізатор-віолончеліст Стефан Катц прославився завдяки винаходу прийому «літаючого піцкато» (*flying pizzicato*), по звучанню схожому на гру етнічної гітари. Катц розглядає своє відкриття не тільки як новий виконавський трюк, але і як революційний засіб композиції. Віолончельні п'єси та імпровізація музиканта просякнуті ритмічною енергією, яка виникає в результаті взаємодії двох, чи трьох голосів у контрапункті. Сальваторе Шарріно будує свою віолончельну музику майже виключно на використанні наполовину натиснутих нот і/або флажолетів. Учень Бернда Циммермана Міхаель Денхофф, задля найкращої передачі власного звукового світу, винайшов оригінальний інструмент, подібний віолончелі - кампанулу (*Campanula*), який транслює лише флажолетні звуки. У своїх композиціях Юджин Фрізен виконує особливе піцкато, що нагадує віолу да гамба та інші ранні аналоги віолончелі.

Деякі зі згаданих вище музикантів близькі за виконанням до поп-стилю (що поширило їх популярність серед більших прошарків публіки), інші (справжні кумири елітного кола слухачів) - створюють вишукані звукові світи, викликаючи асоціації зі старовинною музикою, або, навіть з повною відсутністю будь яких звукових аналогів в історії музики. За відмінностей цих постатей, всі вони «унікають» традиційної манери виконання на віолончелі. Фонічні транслювання кожного з музикантів виникали шляхом ретельного відбору (і/або винаходу) ігрових прийомів з області прогресивних інструментальних технік. Вони не пропонують нову «норму», замість форми академічного виконання, але привертають увагу завдяки унікальності та підкресленої оригінальності.

Інший концептуальний підхід передбачає інтерпретацію поняття новітніх форм віолончельного виконавства у широкому сенсі – досконалій майстерності виконувати сучасний віолончельний репертуар музики композиторів другої половини XX – початку XXI ст., незалежно від того, як послідовно використовується розширена мова сучасних прийомів та чи прагне композитор знайти нові звуки та наголосити на нео-естетиці у творі

для віолончелі. Така нова виконавська форма не протиставляється класичній школі віолончелі, але може розглядатися як її реформований, «збагачений» варіант - новий історичний етап розвитку традиції.

У певному сенсі діалектика академічних тенденцій та сміливих інновацій є однією з багаторічних проблем виконавства та музичного мистецтва в цілому. Розуміння того, як генезис Нової музики інтегровано у виконавство початку XXI ст., є однією з актуальних тем подальших досліджень у цій галузі. Наведемо одне спостереження: у повоєнні десятиліття творці Нової музики прагнули до тотального панування в мистецтві, тоді як вже сучасні митці тяжіють до інноваційного обміну музичним контентом у мережевих спільнотах. Завдяки інформаційним технологіям будь-яке нове і цікаве явище чи новітня форма у виконавстві набуває своє коло шанувальників, яке займається живим спілкуванням: обміном записами, їх обговоренням тощо. Популярна ідея «багатополярності» здається цілком ґрунтовною у баченні ситуації сучасного авангардного інструменталізму.

Зростаючий інтерес до дослідження звуку, тембру, форми та виконавських можливостей інструмента, що з'явився ще на початку XX ст., започаткував тенденцію у створенні музики для віолончелі, яка зрештою переосмислила традиційну техніку гри. Це змусило виконавців постійно адаптувати свої навички та змінювати сприйняття свого інструмента й власної ролі як віолончеліста. Оскільки тембр і текстура стали основними фокусами композиторської творчості у певній частині віолончельного репертуару, розвиток електронної музики вийшов за межі свого середовища, надихнувши багатьох композиторів досліджувати звуковий потенціал віолончелі та створювати нові естетичні можливості для цього інструмента за допомогою як електронних, так і акустичних засобів. Внаслідок цього в репертуарі з'явилися нові звукові прийоми та стилі, які кинули виклик традиційному розумінню правильної або точної техніки гри. Віолончелісту

доводиться бути відкритим до виконання незвичайного, нетрадиційного чи неєвропейського матеріалу.

Сучасний виконавець-віолончеліст зіштовхується з необхідністю розширювати свої знання, охоплюючи різні культури та традиції, які пропонують практично невичерпне джерело натхнення. Отже, завдання віолончеліста значно розширилося: тепер він має прагнути до розуміння будь-якого стилю музики, в якому написаний твір, щоб повноцінно виконувати свою комунікативну функцію між композитором і слухачем. Ідея виконання музики з урахуванням її культурної автентичності та з використанням різних виконавських практик з'явилася ще у XIX ст., а у XX ст. вона отримала більш системний розвиток, що сприяло відродженню інтересу до ранньої музики, який триває й досі. В цьому контексті доцільно звернутися до дослідження Ребеки Тернер [195], яке у багатьох аспектах демонструє вплив неєвропейських музичних традицій на віолончельний репертуар та способів їхнього інтерпретування виконавцями-віолончелістами. Напрямок дослідження розширює межі віолончельного мистецтва та пропонує виконавцям по-новому осмислювати природу свого інструмента, включно з технікою гри та підходами до виконання. Переміни, що відбуваються у віолончельному виконавстві, настільки швидкі та різноманітні, що неможливо створити цілком актуальний текст про нові тенденції та підходи до їхнього виконання. Щойно з'являється нова техніка або композиторський метод, як дослідження одразу ж починає відставати. Попри те, що віолончельне виконавство зазнало безпрецедентних змін за останні роки, їхні наслідки та вплив на техніку гри ще не були повною мірою задокументовані й проаналізовані. Це питання потребує подальшого вивчення.

Розвиток сольної гри на віолончелі з **1950-х років супроводжувався значними змінами**, які були спричинені впливом технік із позаєвропейських музичних традицій та електроакустичної музики. Одним із головних факторів цих змін стало зростання інтересу композиторів до тембрових і текстурних

можливостей віолончелі, що призвело до розширення її виконавських і репертуарних меж. Дослідження Р. Тернер дозволило виокремити три основні аспекти цих змін: новий репертуар, нові техніки гри та нові виконавські підходи. Розширення ролі віолончеліста включає три основні складові:

1. Фізичне розширення техніки – застосування всього корпусу інструмента та виконавця як засобу звукового експерименту, використання нетрадиційних прийомів гри, включаючи змінене використання смичка, різноманітні техніки піцикато та гармоніки, а також інтеграцію предметів, що не належать до стандартного інструментарію (напр. двосмичкова техніка Франсіса-Марі Уїтті).

2. Розширена участь у композиторському та виконавському процесах – активна взаємодія з композиторами, використання графічної нотації, імпровізаційних елементів, а також поєднання віолончельної гри з акторськими та мультиінструментальними навичками.

3. Розширення знань – необхідність володіння різноманітними стилями та жанрами, включаючи електроакустичну музику та позаєвропейські традиції, що змінює уявлення про виконавську віртуозність і розширює критерії технічної майстерності [200, с. 193]. Аналіз авторкою дослідження двох кейс-стаді ("Habil Sayagi" Фірузі Алі-Заде та "Hearing Voices" Майкла Крайна) підтвердив важливість міжкультурного підходу до сучасної віолончельної гри. Р. Тернер зазначає, що виконання твору "Habil Sayagi" продемонструвало необхідність глибокого розуміння традицій мугаму, що суттєво впливає на інтерпретацію та технічні аспекти гри. Водночас "Hearing Voices" поставило нові виклики у взаємодії віолончелі з електронікою, що вимагало від виконавця освоєння нової музичної мови та адаптації техніки гри до використання ефектів і електронних налаштувань.

Отже, сучасний віолончеліст має не лише освоювати нові технічні прийоми, а й розширювати свої знання в галузі культури, електроніки та новітніх форм музичного висловлювання. Це вимагає нової методології гри, що включає ретельне дослідження контексту твору, розуміння його

естетичних та соціокультурних засад, а також інтеграцію нестандартних виконавських підходів. Водночас важливо пам'ятати, що інтерпретація та виконання музики завжди залишаються соціокультурно обумовленими процесами, які відображають дух свого часу.

Роль віолончеліста за останні 60 років зазнала швидких і значних змін. Вона еволюціонувала разом із композиторськими тенденціями, що спричинили розширення жанрів, технік і виконавських практик. Ці зміни сформували все більш вимогливий набір розширених технік, але сучасна педагогіка гри на віолончелі не завжди встигає за цими викликами. Звукова палітра сучасного віолончеліста-практика постійно знаходиться у русі збагачення і трансформації слугуючи інтересам якісного виконання кожного окремого твору, жанру, стилю. Описані в цьому розділі дисертації прийоми гри відображають сучасний стан композиції для віолончелі. Підсумовуючи накопичений матеріал (від післявоєнного авангарду до сьогодення), ми показуємо, що в деяких випадках нові техніки і прийоми звуковидобування є продовженням традиційних, це стосується крайнього *sul tasto*, *sul ponticello* і перетискання, «повітряні звуки» - перераховані перераховані прийоми викликають зміну трьох показників: тиск смичка, швидкість руху та ігровий пункт, в інших випадках прийоми виникають в результаті розробки нових можливостей інструменту (мультифоніки, мікрохроматика, спеціальні ефекти перетискання тощо).

Потенціал передових розширених технік передбачає їх подальший розвиток у практичному і теоретичному розумінні віолончельної виконавської техніки як континууму, що поєднує традиційні та сучасні прийоми в єдиному просторі фізичних можливостей та вимагає акустичних досліджень і експериментів виконавця на його інструменті. Вони повинні включати в себе систематизацію залежності звуку від параметрів прийому, аналогічно тому, що існує в класичному методі (щоб звук став яскравішим, потрібно перемістити точку відтворення до підставки тощо) і в посібниках з сучасної техніки, призначених для інших інструментів - особливо дерев'яних

духових. Щодо останніх подібний підхід вперше розроблено у роботі Бруно Бартолоцці [127], яка описує продуктивність мультифоніків та мікротонів. Артур Бенаде під впливом книги Бартолоцці провів дослідження можливостей використання мультифоніків і мікрохроматики на дерев'яних духових інструментах (що відображає тенденції розвитку нових технік середини століття) [128]. Наступником в практичному плані став флейтист та композитор Роберт Дік [138]. Найцінніше у його творчості - матеріал подається тут так само, як і в класичній інструментальній школі. З відповідних прикладів і вправ можна побачити, які виразні можливості кожного прийому і який його діапазон (динамічний, тембральний тощо) - що дозволяє практикувати прийом у звичному для виконавця форматі.

У цьому розділі на основі накопиченого досвіду систематизації музично-виконавського арсеналу запропоновано повний каталог класифікації сучасних прийомів гри на віолончелі, з урахуванням акустичної природи кожного з них. Традиційно дослідники розділяють прийоми гри на віолончелі на техніку лівої і правої руки, але у нашій роботі запропоновано інший підхід. Сучасні способи звуковидобування на віолончелі, на наш погляд, можна розділити на **12 категорій сучасних прийомів та розширених технік гри**, враховуючи їх специфіку і застосування. Розглянемо їх детальніше.

Отже **перша категорія – гра смичком (arco)**.

Цю категорію одразу поділяємо на чотири підкатегорії:

- a) *техніка місця гри на струні (її застосуванням досягаються особливі градації тембрового забарвлення звуку, залежно від місця ведення смичка по струні);*
- b) *техніки перетискання струн та швидкість смичка (ведення смичка з різним ступенем притиску та швидкістю);*
- c) *не характерна постановка смичка;*
- d) *використання двох смичків;*

До підкатегорії **a)** відносяться:

ordinario – класичний варіант гри на інструменті, коли смичок ведеться між грифом і підставкою;

sul tasto – зміщення точки дотику в бік грифа (скорочення: st., t.; нім.: am Griffbrett), коли смичок ведеться в кінці грифа. При крайньому варіанті прийому - **molto sul tasto (mst)** - слід грати прямо у зоні грифа.

sul ponticello – прийом гри біля підставки (аббревіатура: SP, P; нім.: am Steg), коли звук набуває металевого акценту. Екстремальний варіант цієї техніки поширився в сучасному виконанні - **molto sul ponticello, alto sul ponticello (asp)**, коли смичок ведеться практично на підставці, або прямо на ній, де звук втрачає свій тон.

Для скасування *sul ponticello* та *sul tasto* використовуються приписи *ordinario* і *normale* («грати звичайним способом»).

Екстремальні (*molto*) *sul tasto* і (*molto*) *sul ponticello* використовуються композиторами для досягнення спеціальних звукових ефектів та градацій. Застосовування перерахованих прийомів, значно розширює темброву палітру віолончелі.

Можливі комбінації паралельного і перпендикулярного руху смичка, таким чином здійснюється плавний перехід від одного тембру до іншого, від м'якого до більш металевого. Можна помітити, що чим вище на грифі грає виконавець, тим тихіше і м'якше тембр. Сюди ж відноситься прийом ковзання, як прямолінійного, так і колоподібного, уздовж струн.

Підкатегорія **b)**.

Сучасне композиторство характеризується пошуком нетрадиційних звуків, які можуть бути доступні тільки на струнних інструментах. Двома основними напрямками пошуку є спотворений тон (*distortion*) і звуки «повітряного шуму» (*air noise*).

Техніки перетискання.

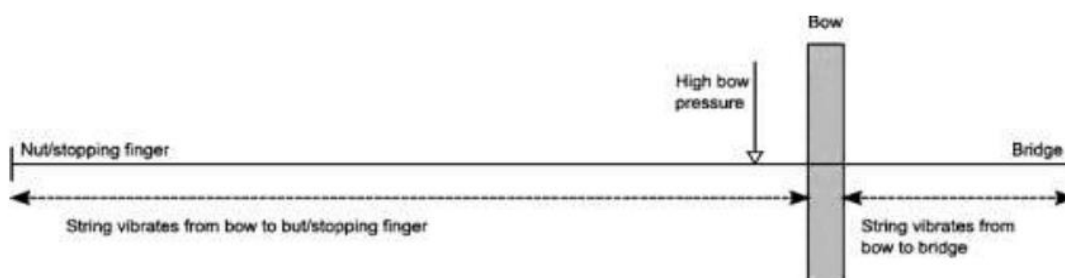
Якщо виконавець прикладатиме велике зусилля при натиску на смичок, звук набуватиме характерного скреготу. Що вище на струні гратиме

виконавець, то сильнішим буде цей скрегіт. Варто зазначити, що в кінці смичка цей прийом виконується досить проблематично.

unterton (від німецького буквально нижній тон/звук) – споріднена техніка виконання, що дає можливість вийти за рамки нижньої межі діапазону інструмента. Нижня струна - До великої октави. Однак за допомогою техніки перетискання з повільною швидкістю смичка, можна виконувати такі ноти як ля, ля бемоль, соль контроктави. Зміна ступеня натиску може бути як плавна так і різка і позначається в нотах спеціальним знаком;

flautando – прийом, коли виконавець веде смичок практично без натиску з більш високою швидкістю, звук матиме шиплячий характер.

звуки «клацання» (*Nageln*) – це коли під дуже сильним тиском резонуюча струна видає «клацаючий» звук. Е.Феллоуфілд пропонує наступне пояснення цього явища: тиск смичку такий, що вібраційна дуга не повністю передається назад до смичка, але змушена відскакувати від неї до підставки. Друга вібраційна дуга проходить від смичка до поріжка, також не в змозі передати імпульс смичка. Струна вібрує в двох напрямках одночасно: від смичка до підставки і від смичка до поріжка; у разі, якщо висота фіксується притиснутим пальцем, другий тон не лунає, так як безпосередньо не передається на корпус інструменту [142, с. 87];



Ілюстрація 1. Схема коливань струни при високому тиску смичка [142, с. 81]

Звуки «повітряного шуму» (*air noise*).

Звуки без певної висоти, будь то спотворені звуки в техніці перетискання або звуки «повітряного шуму», які викликані занадто малим (у

порівнянні з нормальним) тиском смичка на струні, можуть бути взяті шляхом навмисного приглушення струн (наприклад, долонями). Високий тиск та низька швидкість створюють спотворений звук з невизначеною звуковисотністю. Дуже легкий *flautando* створює повітряний шум з ледь помітною висотою, але без тонових характеристик.

«Круговий» смичок.

Застосування кругового смичка характеризується Коліном Карром на сайті Всесвітнього товариства віолончелістів наступним чином¹⁰ : «Це одне з найбільших винаходів інструментальної техніки. Воно допомагає речам відбуватися, коли вони повинні відбуватися, замість того, щоб змушувати їх; це так само природно, як дихання». Замість традиційного руху по прямій, де права рука змушена зупинитися, щоб змінити напрямок «вперед-назад», рух смичка здійснюється по траєкторії, близькій до кругової: це можуть бути «вісімки», а також різні види кола або овалу; смичок може здійснювати кругові рухи на одній або декількох струнах по черзі: відповідно, висота тону залишиться незмінною або зміниться. При цьому завжди присутні елементи призвуку; звук переривчастий (завдяки чому виникає відчуття «дихання»). Техніка може виконуватися в традиційній області ведення смичка, а також за підставкою. Швидкість руху дуже повільна, а тиск досить щільний. Позначення прийому символічне: коло або інша його форма, по якій повинен рухатися.

Підкатегорія **с).** Сюди слід віднести специфічну, не стандартну гру смичком по струні. Таким чином ми отримуємо кілька прийомів для тростини:

col legno battuta – «клацаючий» призвук змінюється залежно від того, де виконавець б'є тростиною по струні;

¹⁰ Дивись на сторінці: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/carr/carr.htm>

col legno tratto (lungo) - коли виконавець веде тростиною по струні, звук то з'являється, то зникає, утворюючи ефект непостійності в голосі. Також виконавець може розпустити смичок, щоб у звуці з'явився хрускіт.

До цієї підкатегорії відносимо штриховий прийом ***ricochet*** (з французької) та його різновид - прийом ***saltando***. Штрих, зумовлений природнім «підскакуванням» смичка під час його руху по струні після вільного «вкидання» смичка правою рукою безпосередньо на струну (іноді контролюється кількість підскакувань). Такий ефект відбувається за рахунок амортизації волоса у смичку, який має натяг.

Також у практиці трапляється гра повністю знятим волосом із колодкою і тростиною, пропущеною під струнами. Це дає змогу грати тризвучні або навіть чотиризвучні акорди, проте є затратним за часом процесом, щоб повернути смичок у своє початкове положення.

Використання двох смичків.

Техніка використання двох смичків не відноситься до розповсюджених розширених технік, так як представляє труднощі при виконанні досить обмеженої групи ефектів. Її адептом розробником, а також першим виконавцем вважається Ф.-М.Уїтті [203] - композитор, виконавець і дослідник віолончельного мистецтва. Уїтті вказує наступні варіанти прийому:

1) темброві: два смички, незалежно один від одного можуть переходити між областями *sull ponticello* - *sull tasto*;

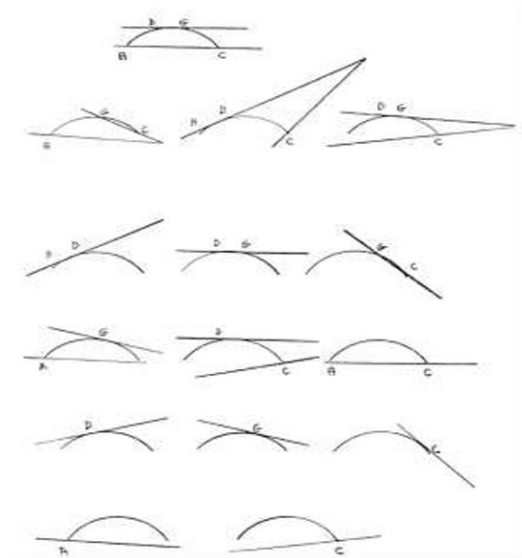
2) артикуляційні: кожен смичок може самостійно виконувати свою лінію акцентів, *legato* або інших можливих штрихів, тобто два типи артикуляції дозволяється застосовувати одночасно;

3) можливі ритмічні контрапункти (три на чотири, чотири на п'ять);

4) можлива темброва, динамічна гра та переклик, тому що нижня пара струн буде звучати м'якше (*quasi viola da gamba*), ніж верхня.

Крім того, не всі можливі комбінації чотирьох струн можуть бути фізично виконаними. Якщо подивитися під кутом зору віолончеліста,

можливі комбінації струн будуть виглядати таким чином (буквами позначені струни, прямі лінії - верхній і нижній смички, положення яких вказано відносно овалу підставки):



Ілюстрація 2

Друга категорія - гра без смичка (pizzicato).

Pizzicato (від італійської щипком) - це вид технік, який містить велику кількість прийомів.

Pizzicato правою рукою – класичний прийом, тембр відрізнятиметься залежно від того, де виконавець щипає струну. Чим вище струна і положення на ній, тим швидше звук гасне. Горизонтальне *pizzicato* звучить м'якше, а вертикальне звучить гостріше і з призвуками. У композиціях 20-го століття тон, відтворений *pizzicato*, часто доповнюється колористичними прийомами, досягнутими лівою рукою: *glissando*, *vibrato*, флажолетне забарвлення тощо;

Pizzicato лівою рукою - особливий технічний прийом, який виконується вільними (тобто без натискання струни) пальцями і звучить одночасно з тоном ведення смичка (*arco*). Це дуже стара техніка; її використовували, зокрема, Н. Паганіні та інші скрипалі-віртуози. Б. Турецький [199, с. 10] узагальнює випадки вживання *pizzicato* лівою рукою:

1) одночасно з притиснутим пальцем або флажолетом на іншій струні виконується *pizzicato* лівою рукою;

2) ліва рука *pizzicato* використовується для підсилення/акцентування основного тону арсо (в інтервальному співвідношенні прими або октави);

3) використовується для створення контрапунктної, контрастної мелодійної лінії або тону бурдона. Позначається символом-хрестиком над кожною нотою +, або буквами: *L.h. pizz.*

«**Pizzicato Бармока**» - *snap-pizzicato* (з клацанням по грифу), виконується під вертикальним кутом до грифа і супроводжується ударом струни об гриф, що дає характерний призвук. Це гучний (складно виконати тихо) і різкий звук *pizzicato*, обумовлений кутом і необхідною інтенсивністю щипку.

Pizzicato може виконуватися в неігрових частинах струни: за підставкою і в районі кілків (*nut pizzicato*). В обох випадках звук нагадує арфу, і як зазначає Б. Турецький [199, с. 13], характер звуку варіюється від прозорого до істеричного.

Піцикато також можна виконати на відрізку струни від притиснутого пальця до поріжка. В англомовній літературі зустрічається поняття ***pizzicato at the nut*** (не плутати з *nut pizzicato* – взяття на струні за поріжком). Висота звучання тону зазвичай вказується в партитурі - спеціального позначення прийому немає; при цьому чітко звучить і обертон висоти натиснутого пальця.

Специфічна техніка гри *pizzicato* з глушінням (***pizzicato muta***): край долоні приглушує струни, тоді *pizzicato* виконується, наприклад, великим пальцем. Звук приблизно однаковий, як при виконанні *pizzicato* флажолетних тонів. Прийом знайшов особливо широке використання на контрабасі, і перш за все у джазі, також прийнятний для розширення віолончельної техніки *pizzicato*.

Effleure pizzicato - ще одна «фарба» *pizzicato*. При виконанні лівої руки тон не повністю натискається, як і при грі флажолетів. Так як палець лівої руки залишається на струні і таким чином приглушує коливання тону: певної

висоти тону не чути; залишається тільки глухий ударний звук. Ця техніка створює лише певний колір текстури та зустрічається винятково; одним з прикладів його використання є «Apparitions» Д.Лігеті.

Як правило, піцикатні техніки, такі як *nut-* і *effleure pizzicato*, призначені для досягнення певного тембрально-фактурного кольору; звуковисотність можна оцінити лише приблизно.

Третя категорія - флажолети (від старофранцузького флейта).

У своєму класичному розумінні флажолет - це не повне притиснення пальця лівої руки до струни, але на струнному інструменті флажолетного звучання можна домогтися багатьма способами. Флажолети бувають натуральні та штучні. Під час взяття натуральних флажолетів струна являє собою основний тон і його обертоновий звукоряд.

Штучним флажолетом називається штучне вкорочення струни великим пальцем лівої руки (ставкою) і флажолет від укороченої струни. Бувають квінтові, квартові (звучать на дві октави вище ноти притискання пальця) та «великотерцові». Можливе виконання одразу кількох натуральних і штучних флажолетів. Це вимагає у виконавця специфічної навички. Звучання флажолетів можна домогтися комбінації неповного притиснення смичка, ведення його у зоні *sul ponticello* та неповного притиснення пальців. Діапазон натуральних флажолетів досить обмежений, але якщо композитор добре знає обертоновий звукоряд, це дасть йому змогу написати повноцінну мелодію. Неповністю притискаючи пальці до струни, можна досягти неоднорідного, шиплячого, невизначеного звучання (*flautando*).

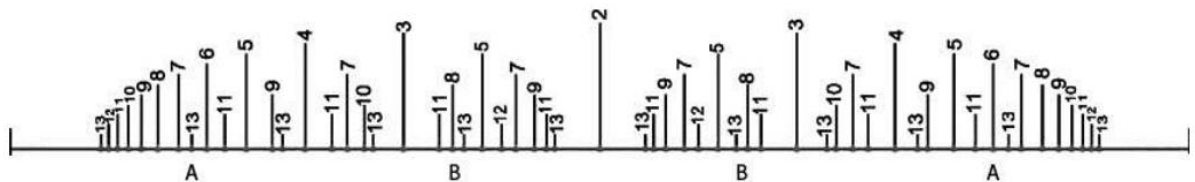
До категорії штучних флажолетів також можна віднести ефект так званий *seagull*, який часто використовується у композитора Джорджа Крама, фактично являють собою по чергову зміну різних штучних флажолетів, від октавних до терцових.

Суміжна, **четверта категорія – мультифоніки.**

Незвичайний прийом з області флажолетної техніки - мультифоніки, тобто одночасне звучання декількох флажолетів. Категорія характерна

скоріше для духових інструментів, але можлива і на струнних. Ця техніка являє собою спотворення тону при затисканні струни не повністю, не сильно притискаючи смичок і ведучи його в зоні *sul ponticello*, що дає змогу дістати водночас декілька обертонів, та отримати мультифоніки на віолончелі.

Компонентні тони спочатку важко передбачити, але з практикою приходить майстерність і поєднання звуків стає більш чітким і передбачуваним. Дослідження мультифоніків не проводилися щодо струнних інструментів; однак, ми будемо вказувати деякі умови, які забезпечують цей ефект: низька швидкість ведення смичку, дуже легкий дотик лівою рукою. Від дотримання всіх перерахованих умов залежить відтворення бажаного поєднання тонів. Мультифоніки легше відтворити, якщо контактна точка смичка знаходиться на невеликій відстані від підставки, а потужність звуковидобування трохи вище, ніж для стандартних флажолетів. Тони чітко поєднуються у звуці, коли вони мають схожі ідеальні точки дотику та сили тиску, а їх звуковисотний склад знаходиться приблизно в тому ж діапазоні. Якщо якийсь з тонів сильно відрізняється, то він не прозвучить в цих умовах ведення смичка. Найскладніше визвучити одночасно сусідні флажолети; у високих реєстрах це практично неможливо (під високим тиском 6-й і 7-й флажолети ще можуть звучати разом, а 10-й, 11-й, 12-й і 13-й - ні, хоча розташовані дуже близько). Деякі ділянки струни мають кілька флажолетів в одній контактній точці, та можуть бути названі областю флажолетного кластера. У середньому регістрі вони звучать стабільніше.



Ілюстрація 2: Флажолети від 1-го (основний тон) до 13-го.
Кластери розташовані в зазначених точках [142, с. 148].

На ілюстрації 1 показано розташування на струні флажолетів до 13-го включно. Так, кластери розташовуються в районі 6-го (точка A) або 8-го

(точка В). На малюнку бачимо, що, наприклад, навколо 2-го флажолету немає зони скупчення, і єдиний спосіб використовувати цю висоту в цій техніці - сильному тиску на смичок об'єднати флажолет з відкритою струною при, поступово відпускаючи палець лівої руки. Також зрозуміло, що розподіл флажолетних кластерів симетрично відносно середини струни, так що для кожного мультифоніка є точно такий самий в протилежній точці на тій же відстані від середини. Для флажолетів, розташованих ближче до підставки, ефект досягається особливо легко. Впровадження мультифоніків в загальне технічне використання на струнних інструментах представляє великий інтерес для композиторів і виконавців; необхідні подальші акустичні дослідження в цьому напрямку. Композитору слід звернутися до виконавця індивідуально, оскільки кожен інструмент, залежно від його конструкції, окликається по-своєму і може видавати унікальні мультифоніки.

П'ята категорія - мікротонова техніка.

Струнні інструменти найбільш сприятливі для виконання мікрохроматики, оскільки ми обмежені не ладами і клапанами, а слуховими можливостями. Наприклад - чвертьтонова гама. Розщеплення октави на чвертьтони (виникає через ділення півтону рівномірно темперованого строю навпіл) — один з видів формування мікрохроматичних інтервальних систем¹¹. Такі інтервали не використовуються в класичному і романтичному репертуарі, являють собою певну складність для прослуховування; спочатку виконавцю потрібно звикнути до них і адаптуватися.

З точки зору рівномірного темперування, обертони можуть розглядатися як мікрохроматичні відхилення. Незбіжності флажолетів з тонами в рівномірній темперації в деяких випадках досить значні: наприклад, 5-й і 10-й обертони на 13 центів нижче відповідних тонів в рівномірному темперуванні, а відхилення 7-го обертоу - 31 цент ($1/6$ тону). 11-й обертон за

¹¹ Сучасні композитори використовували інші логічні системи ділення октави. Так, американець Гаррі Парч (Ph; 1907-1974) винайшов 43-тонову систему. Очевидно, що сорок три ноти в межах однієї октави на струнно-смичкових практично неможливі; тому не дивно, що композитор створював відповідні інструменти для виконання своєї музики.

грамотної систематизації розширених технік, цінні методичні рекомендації по освоєнню основних прийомів сучасної віолончелі, в тому числі чвертьтонів¹⁵.

Шоста категорія глісандо (від італійського ковзати).

Прийом давно використовується в музичній літературі, але з розвитком композиторської мови отримав нове застосування. Природно, можливе виконання глісандо по одній струні. Традиційно вказується струна і звук, від якого починається рух глісандо. Виходячи за рамки діапазону струни при виконанні прийому утворюється помітний звуковий стрибок.

Виконувати *глісандо* допустимо інтервалами та акордами. Можливий як односпрямований, так і різноспрямований рух при виконанні глісандо. Якщо в результаті різноспрямованого руху глісандо виконавець прийде до квінти, це викличе певні складнощі, як, наприклад, у творі Ксенакіса, оскільки квінта, як правило, виконується на віолончелі тільки одним пальцем, перетнути її буде досить важко.

Сьома категорія вібрато (від італійського коливання). Прийом, що з'явився ще в Барокові часи і покликаний забарвити звук коливаннями тону. У Новій музиці значно вдосконалився. Комбінуючи амплітуду, частоту та інтенсивність вібрації, можна домогтися великої кількості різних фарб. До цієї ж категорії слід віднести техніку биття, яка полягає в тому, що виконавець бере дві ноти, які відрізняються одна від одної буквально на кілька Гц, таким чином створюються характерні ритмічні коливання. Що далі ноти одна від одної, то частіші коливання.

Вібрато широко використовується в традиційному репертуарі всіх струнно-смичкових інструментів. Для класичної віолончельної техніки вібрато є невід'ємною властивістю, характеристикою звуку. Це уявлення було створене і закріплене під впливом традиції Леопольда Ауера у скрипалів і

¹⁵ Рассел Ролен (Russell Rolen, 1977) - американський віолончеліст, засновник Спектрального квартету (Spectral Quartet). Обговорений навчальний ресурс доступний за адресою: <http://www.moderncellotechniques.com/>.

Пабло Казальса у віолончелістів. Композитори, які писали для віолончелі або будь-якого іншого струнного інструменту, керувалися моделлю звуку з коливаннями відносно базової позиції тону - моделі, схожої на вокальний тон в романтичній традиції. Сьогодні в результаті стилістичної диференціації виконавського мистецтва надмірне використання вібрації у виконанні класичного або барокового репертуару призводить до небажаних конотацій, пов'язаних з романтичними манерами. Перш ніж перейти до нових форм використання вібрато, давайте уточнимо більш конкретно традиційне розуміння цього терміна. Вібрація - коливання тону з двома регульованими параметрами: швидкістю і шириною. Зміна цих параметрів та їх різних поєднань забезпечує цілу палітру звукових кольорів. Ознаки виразного характеру в романтичній музиці, такі як *espressivo* або *dolce*, в значній мірі стосуються характеру вібрато: в першому випадку вібрація інтенсивна, швидка і достатньо вузької амплітуди, в другому - повільніша та ширша. Важливо відзначити, що вібрують перш за все високі обертони звуку, а не його середні або низькі компоненти.

Альтернатива тотальному звучанню коливального тону, характерного для романтичної і пізньоромантичної віолончельної традиції - індикація *non vibrato, senza vibrato*. Вони даються сучасними композиторами або на початку партитури, і в цьому випадку відносяться до всієї композиції, або до декількох тактів, фрази, однієї ноти тощо. Крім того, існує такий тип вібрато, який лише трохи змінює рівний тон - *poco vibrato* (характеризується низькою швидкістю і низькою амплітудою коливання). Вібрато небажано і зазвичай уникається в композиціях з використанням мікрохроматики, а також містять багато гліссандо - щоб підкреслити контраст між рухомими і нерухомими тонами у вертикальному співвідношенні. Градації звучання *non vibrato - poco vibrato - molto vibrato* можуть змінюватися протягом частини, фрагмента, пасажу або навіть однієї ноти.

Також в сучасній композиції використовується термін *hypervibrato*, який відноситься до екстремального виду вібрації - ця індикація може

відноситися або до дуже широкої амплітуди (півтон, тон) вібрато, або до дуже швидкої. У першому випадку звук нагадує гітарний wah-wah ефект Дж. Хендрікса, у другому – «блеяння». Вібрато можна використовувати в поєднанні з іншими прийомами, такими як глісандо, а також подвійними нотами, що забезпечує дуже яскравий, «дикий» характер.

Восьма категорія скордатура (зміна класичного строю інструмента).

Стандартний (класичний) стрій віолончелі – A,D,G,C. Новий стрій може бути встановлений заздалегідь, перед твором, або змінюватися під час виконання. Слід пам'ятати, що це витратний за часом процес і зробити його непомітним досить складно, якщо у виконавця немає спеціальних кілків. Прийом використовується для розширення діапазону інструмента і для надання йому особливих фарб.

Дев'ята категорія - «Гітарні» способи звуковидобування.

Якщо йдеться про музичні стилі, такі як джаз, рок, танго та ін., не можна ігнорувати прийоми, імітуючи звучання відповідних гітарних технік. Цінний інформаційний ресурс, на якому серед іншого розміщуються навчальні відео, сайт німецької віолончелістки, композиторки Сусанни Пол¹⁶. На сайті додаються посилання на електронні ресурси найвідоміших сьогодні віолончелістів імпровізаторів. Розглянемо основні штрихи, необхідні для артикуляції джазової музики, а також артикуляцію в суміжних стилях джазу.

Chop on cello - основний ритм-штрих для струнного інструменту, необхідний для артикуляції синкопованих ритмів; допомагає створити характерний грув (це також свінг) - зміщення головного акценту на слабку частину. Цей звук дуже схожий на гітарний прийом, короткий та різкий. Основний принцип виконання: притиснути (*mute* - «погасити») струну смичком і на відскоку – притиснути її знову так, щоб вона діяла кожен раз як

¹⁶ URL: <http://www.groovecello.de>. Сюзанна Пол (Susanne Paul) - віолончелістка і гітаристка німецько-мексиканського походження; Народилась в штаті Південна Каліфорнія. Вивчала класичне і джазове виконання; захоплюючись різними видами латиноамериканської музики, у своїй творчості (в якій імпровізація займає важливе місце) вона експериментувала, змішуючи різні музичні стилі і напрямки.

пружина. Зазвичай грає на приглушених лівою рукою струнах; звуковисотність розкривається різною мірою. Іноді струни приглушуються на певній висоті (як акорд).

Bossa-strich (stroke) - Штрих, призначений для гри в ритмі босанова, дозволяє точно виконувати складний ритм, постійно перебуваючи в ритмічній сітці. Виконується посередині смичка і базується на чергуванні беззвучних (шумових) та озвучених восьмих - уривчастих акцентованих долей.

Ілюстрація 4: приклад з персонального сайту Сюзанни Пол URL: <http://www.groovecello.de> [171].



Основою штриха є безперервне підтримання імпульсу вісімок; у пульсації «озвучені» долі чергуються з беззвучними, ліва рука глушить струни, а права - ледь проводить по струні. Права рука працює безперервно, як метроном восьмими, озвучуючи уривчастим акцентованим штрихом тільки саму мелодійну лінію синкопованого ритму босанови. Важлива практична примітка: кількість використання смичка у цьому відривчастому прийомі завжди однакова для всіх долей.

Feedback sounds. Цей ефект являє собою імітацію звучання електрогітари з медіатором (на пресеті від блюз-року до металу). Зазначимо основні прийоми для досягнення цього ефекту: варіація правої руки різних градацій *sull ponticello*, основною з яких є рух смичка з середньою швидкістю з середнім тиском в області *molto sull ponticello*; ліва рука з наполовину притиснутим тоном, дозволяє виробляти різні призвуки, варіюючи ступінь тиску, а також використовуючи вібраційні прийоми і глісандо. В результаті виходить дуже рухливий звук, надзвичайно багатий різними типами шуму

(noise); також можна сказати, що прийом дозволяє відтворити на акустичній віолончелі звучання рок-віолончелі.

У сучасній музиці віолончельна техніка *pizzicato* збагатилася новими прийомами, властивими іншим інструментам, включаючи гітару. Наприклад, в акордовій фактурі, або швидкому темпі можна виконати *pizzicato* всіма пальцями правої руки, також до гітарних технік можна віднести ***pizzicato tremolo*** та запозичений прийом гри нігтем, що дає більш гостру і яскраву атаку.

У зв'язку з розвитком піцикатної техніки на віолончелі необхідно згадати виконавця і композитора Стефана Катца¹⁷, який збагатив її джазовим контрабасовим і гітарним *pizzicato*, досягнувши поєднання декількох мелодійних і акомпануючих ліній, та створив на цій основі самодостатню мову.

Слеп - удар долонею по струнах, що видає звук, середній між *pizzicato* і перкусійною артикуляцією. Удари можна виконувати обома руками, при цьому смичок відкладається в сторону. Якщо удар виконується в районі грифа буде чути характерне клацання, виконуючи між грифом і підставкою, цього призвуку можливо уникнути, але звук буде тихішим. Також можливий *слеп* великим пальцем як на бас-гітарі.

Tapping - сильний удар пальця по струні.

Hammer-on і ***Pull-off*** (їх загальна назва - ***slurred pizzicato***). Насправді, це один прийом, фактично комбінація піцикато лівою рукою і *tapping*, дає змогу пов'язувати між собою ноти різкими послідовними ударами пальців по грифу вгору (*hammer-on*) або різким їх послідовним зняттям (*pull-off*). Також можливе виконання глісандо - після щіпка правою рукою, ліва виконує ковзання на потрібну висоту.

¹⁷ Стефан Катц (Stephan Katz; 1945) - американський віолончеліст, гітарист та композитор, ентузіаст розширених технік *pizzicato*, гітарних та інших інноваційних прийомів на віолончелі. URL: <https://www.stephenkatzmusic.com/>

Buss Effect (часто використовується, наприклад, у Дж.Кейджа) - коли виконавець прикладає ніготь (зазвичай пальцю лівої руки) до струни, що коливається, щоб викликати дзвін.

Десята категорія: Cello Totale - техніка гри поза стандартних ігрових зон (багато частин інструмента мають свій унікальний тембр і резонанс).

Всі неігрові в традиційному сенсі частини інструменту, такі як корпус, підставка, підгрифник, гриф, кілки, шпиль (*end pin*), а також ділянка струни за підставкою і за поріжком широко використовується для досягнення спектру сонорних звукових ефектів. Завдяки розмірам корпусу віолончелі здатність резонувати, приймати і передавати вібрації з інших частин інструменту дуже велика. Загалом, всі «неігрові частини інструменту» можна розділити на: корпус; фурнітуру розташовану безпосередньо на ньому: підставка, підгрифник; б) фурнітуру, що не зв'язується з ним: гриф, кілки інструменту. Звуковидобування в цьому випадку виконується, по-перше, грою смичком (*arco*) на перерахованих частинах інструменту, по-друге, прийомом перкусії, по-третє, прийомом піцикато там, де це можливо - тобто там, де є сегменти натягнутих струн.

Відзначимо, що всі техніки, розглянуті нижче, не мають спадкоємності з класичною віолончельною школою або пізньою романтичною традицією: вони не підготовлені традиційною школою, а є результатом пошуку нових сонорних кольорів композиторами ХХ ст. Ці ефекти, на відміну від перерахованих вище, являють собою абсолютно нову групу прийомів, знайдених композиторами і виконавцями для розширення звукового діапазону, і відносяться до комплексної концепції *Cello Totale*, представленій в свій час К.Пендерецьким і має на увазі гру на неігрових частинах інструменту (з одним з трьох видів звуковидобування: смичком, перкусійним ударом або щіпком). Незалежно від того, як саме буде здійснюватися вплив на згадані вище неігрові частини, можна відзначити наступні закономірності в акустичних характеристиках кожної з них.

1) Корпус: найнижчий, найгучніший і самий обертоново насичений тон буде властивий центральній частині як передньої, так і задньої декі у смичковому/перкусійному звуковидобуванні; більш високий і тихий тон притаманний бічним частинам декі й обичайки, а також фурнітурі, яка не знаходиться на корпусі (кілки та гриф).

2) Підставка та підгрифник більш чутливі, ніж кілки і гриф, оскільки вібрації фурнітури, які безпосередньо передаються на корпус, контактую з ним, посилюються. Тон звучання підставки піднімається у напрямку від основи до верхнього краю; низький тон характерний для ніжок підставки, гра на верхньому краї може бути доповнена призвуками струн, натягнутих через підставку. Тон підгрифника підвищується, втрачаючи голосність, при переході від його широкої до вузької частини.

3) Тони за поріжком фіксовані по висоті і майже однакові для всіх інструментів однієї сім'ї (віолончель, скрипка, альт); ця область має досить обмежену здатність змінювати якості звуку завдяки структурі інструменту.

Прийоми піцикато в неігрових частинах, де вони можливі, вже обговорювалися вище у відповідному розділі. Розглянемо смичкові та перкусійні прийоми звуковидобування.

гра по підставці здійснюється на дуже повільній швидкості смичка та з достатнім його тиском (слід зауважити, що по підставці складно грати довгим смичком). Волосся смичка рухається по самій підставці, при цьому треба стежачи за тим, щоб ігрова точка залишалася незмінною. Смичком можна вести біля основи - на ніжках підставки і вище на бічних частинах; відповідно підвищується невизначена висота тону шуму - щоб його визвучити, потрібен сильний тиск на дуже низькій швидкості. Найчастіше потрібно ведення смичка по верхньому краю підставки, на який спираються струни. Може бути шумове звучання (тертя), якщо смичок не торкається струн, що лежать на підставці (наприклад, коли смичок проводиться по верхній частині підставки), або звук з призвуками биття дуже високих тонів, відповідних струні, по точці перетинання якій ведеться смичок; В

останньому випадку в партитурі можуть бути присутніми спеціальні символи. Цей прийом позначається півколом цілої ноти або будь-яким іншим способом, зазначеним автором у глосарії партитури;

sub ponticello (гра за підставкою) Відтворює невизначені на абсолютній висоті, надвисокі («верескливі») тони з переважаючим верхнім частотним спектром. Залежно від інструменту, ви отримуєте приблизно такі значення: тон струни *c* — *f* першої октави, струни *g* — *h* другої октави, струни *d* — *fis* третьої октави, струни *a* — *c* другої октави або вище. Найбільша визначеність у висоті досягається за рахунок ведення смичка близько до підставки, дуже повільне та щільне. У кожного інструмента свій лад за підставкою;

гра за поріжком - видає надвисокі звуки, майже однакові для всіх інструментів: на струні *ля* до четвертої октави (найвищий можливий звук для віолончелі), на струні *d* – *as* третьої октави, на струні *g* – *cis* другої. Варіанти звуковидобування за поріжком дуже обмежені через особливості будови інструменту: смичок, як правило, не може грати в області відрізка струни до; досяжність решти струн залежить від індивідуальної структури інструменту; менше двох струн одночасно використовувати не вдається. Єдиного позначення цього прийому не існує.

Гра смичком по корпусу віолончелі:

гра по підгрифнику проводиться в області за машинками, висота тону може змінюватися в залежності від матеріалу підгрифника. На більш нових та легких (карбонових) підгрифниках тон достатньо високий (на підгрифнику моєї віолончелі – *cis* другої октави в верхній, широкій частині та близько *a* третьої октави в нижній, тоншій частині); чим тяжче фурнітура та чим більш плоска у неї форма – тим нижче тон.

гра по шпилью (*end pin arco*). Залежно від довжини шпиля змінюється тон. Якщо шпиль важкий, металевий - видає звук голосний і багатий на низькі частоти (його висота становить близько *h* малої октави);

chewing ефект (коли виконавець приспускає волосся на смичку і грає по задній деці). Граючи по корпусу можна домогтися довгих шиплячих звуків;

гра на кілках тощо.

Найпростішим записом у цьому разі буде спеціальний ключ, який замінюватиме скрипковий або басовий і просто буде являти собою частину інструмента, на якій слід грати. Гра смичком по корпусу, а також на кілках та грифі на кожному інструменті створює свою, індивідуальну якість звучання. Загалом, можна сказати, що при певному фіксованому показнику швидкості ведення смичка більш низькі на багаті на обертони (гучніші) тони будуть виходити в центрі передньої / задньої деки, вищі та тихіші тони – при грі по бічним частинам (краям) корпусу, а також на кілках чи грифі. Переважно, виникає шумовий ефект, який складається з взаємодії волоса з корпусом, а також волосся між собою, і може збагачуватися різними шумовими призвуками.

В дисертації Е. Феллоуфільд з посиланням на відповідні акустичні дослідження даються значення висот при грі на різних частинах інструмента. Частота звучання, отриманого на підставці дорівнює 985 Hz (трохи нижче ніж h п'ятої октави); висоту чіткіше видно на найбільш резонансній частині підставки – її верхньому ребрі, де лежать струни [142, с. 170]; частота звучання, яка досягається на корпусі становить в центрі деки 175 Hz (десь фа третьої октави; саме на цій ноті зазвичай звучить властива струнним «дзига»). Ці значення вірні для будь-якого способу звуковидобування, застосованого до даних областей, але будуть найбільш помітними при тривалій грі, тобто тільки при використанні смичка - саме в цьому випадку настає можливість викликати рівномірні звукові волни, ініційовані коливанням матеріалу «негральних частин».

Гра без смичка і струн. Сюди належать різні ***перкусійні та шумові ефекти***. Завдяки великому обсягу інструменту спектр ударних тембрів варіюється від гучних до високих. При використанні цих технік необхідно

пам'ятати, що струни від будь-якого удару будуть резонувати, тому рекомендується затискати їх підборіддям. Для досягнення того чи іншого звукового ефекту використовуються удари долонею, ребром долоні, пальцями, або спеціальним молоточком. При використанні перкусії на підставці, підгрифнику та корпусі інструменту для кожного об'єкту будуть справедливі ті ж варіанти акустичних параметрів звучання, які були визначені в попередньому пункті. Наприклад, найгучніший звук на підставці буде видобуватися в області її вершини; звук на підгрифнику зверху (широка частина) нижче та голосніше, знизу (вузька частина) – вище і тихіше; при грі на корпусі голосніший звук з'являється в центрі, а тихіший і високий – по краях та на обичайках; кілки і гриф будуть відкликатися тихіше, ніж інша пов'язана з грифом фурнітура (підставка і підгрифник). Під час ударів по накладці грифа гучніший та резонуючий ефект з'являється під впливом на її широку частину. На різних інструментах, залежно від матеріалу накладки, а також її вигину, звучання розрізнятиметься.

Звернемо увагу, що раніше розглянуті нами у відповідних рубриках цієї глави прийоми: *tapping* (стук пальцями лівої руки по грифу), *snap pizzicato* («піцикато Бартока»), а також *col legno* в деяких посібниках з розширених віолончельних технік відносяться також до перкусійних. *Buzz pizzicato* з використанням нігтя, *snap pizzicato*, *mute-pizzicato* необхідно класифікувати як піцикато з перкусійним ефектом. Підсумуємо сказане: гучність, склад обертона і тривалість звуку при використанні перкусійних прийомів обернено пропорційні ширині і тривалості дії вдаряючого об'єкта (спеціального молоточка, пальців, ребра долоні, всієї долоні тощо) на корпус віолончелі та прямо пропорційні щільності цього об'єкта та силі удару. Залежність від місця удару – гучність, висота і багатство обертонового складу звуку зменшуються від центра до країв. Іноді композитор вказує, де саме потрібно вдариати; в інших випадках вибір віддається на користь виконавця.

Крім перерахованих особливостей прийому, на звук впливають індивідуальні характеристики інструменту, такі як: якість деревини, особливості форми корпусу. Щодо цього, Ешлі Сандор влучно відмічає [185, с. 47], перкусійні прийоми, первісно не властиві техніці гри на струнних інструментах, створюють яскравий тембровий контраст, а завдяки ефекту неочікуваності допомагають утримувати увагу публіки під час виконання.

Позамануальні

а) вокально-мовні ресурси: методи вокалізації, декламації, видобування голосом шумових і тонових звуків, шепоту, свисту, та т. ін.

б) мімічні, театральні, хореографічні та ін. ресурси: методи рухів різними частинами тіла.

Одинадцята категорія: підготовлений інструмент, смичок або руки.

У виконавській практиці зустрічається безліч різних варіантів preparato інструмента. Це може бути папір, фольга, нитки, наперстки, лінійки, каучукові кульки тощо. Найрозповсюдженим є використання сурдини, пристрій (зазвичай з гуми, дерева, пластику чи металу), який надягають на підставку для ослаблення гучності звуку та змінення його тембру. Такий ефект має назву *con sordina* та позначається у нотах на початку її використання. Підготовка інструменту і гра на готовому інструменті не відноситься до розширених виконавських технік в строгому сенсі, оскільки не є гральним прийомом. Але обійти це питання, все ж таки, не можна, бо уявлення про сучасну віолончель буде неповним. Використовувані «заглушки» за створюваним ефектом можна в широкому сенсі розділити на «заглушальні» - які послаблюють коливання, виключаючи частину частотного спектра, зменшуючи гучність, створюючи перкусійний ефект. Така систематизація пропонується багатьма дослідниками, зокрема Е. Феллоуфільд [142, с. 153].

Щоб створити перкусійний ефект, або навпаки приглушити певні (або всі) частоти в звучанні, можуть використовуватися різні матеріали: в

першому випадку – папір, картон, голка, скріпка, гвинт, олівець тощо; в другому – піна, гумка, гума, ребро долоні тощо.

В гітарній техніці прийоми глушіння входять в обов'язковий виконавський набір. Взагалі вони поділяються на два види: : *dumping* — струна глушиться безпосередньо після видобування звука з неї, висота звука стала; і *muting* – з вже приглушеної струни видобувають звук, при цьому висота звука не має великого значення і може змінюватися на протязі певного часу. При глушенні правою рукою - задіяно ребро долоні, а у випадку з лівою – глушення відбувається за допомогою чергування прижатого і напівприжатого пальців. На смичковому інструменті обидва види глушення в повному об'ємі розповсюджуються на *піцикато*; при грі смичком використовуються напівприжаті тони.

Не характерна постановка інструменту. Розташування інструменту можливе догори ногами, на боці, на колінах, вертикально, горизонтально. Ця група прийомів, не завжди простих у практичному освоєнні, має радше театральний характер, оскільки жодних акустичних нововведень не привносить.

Остання, ***дванадцята категорія - використання сучасних технологій.*** Звукозапис, лупери, семплери, аудіопроектинг (комп'ютерна обробка сигналу), MIDI, електровіолончелі, електросмички - всі ці пристрої дають змогу вивести темброве розмаїття інструмента на новий рівень. У виконавця з'являється безліч нових можливостей. Збагачення тону новими призвуками, новими тембрами, посилення ледве чутних прийомів, так звана "жива електроніка" - величезний потенціал тембрової інженерії. Наприклад, відомий американський композитор Стів Райч написав віолончельний контрапункт¹⁸, де виконавець має записати сім партій із твору, а потім виконати п'єсу під акомпанемент свого запису.

¹⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fGDWd8gI-Bk>

Останні експерименти у виконавстві і композиції пов'язані із залученням штучного інтелекту та використанням VR та AR у концертах. Цей досвід ще потребує ретельного вивчення у практичному втіленні.

3.3. Новітні форми віолончельного виконавства у творах Вікторії Польової, Баруха Берлінера, Золтана Алмаші, Джованні Соліми

Творчість зазначених вище композиторів обрана нами в якості яскравих прикладів втілення новітніх форм віолончельного виконавства. Наш вибір обумовлений наступними чинниками:

1. Стилiстична та естетична рiзноманiтнiсть композиторських почеркiв. Вiкторiя Вiта Польова, Барух Берлiнер, Золтан Алмашi та Джованнi Солiма представляють рiзнi культурнi традицiї, школи композицiї та естетичнi парадигми, що дає змогу виявити багатоманiтнi пiдходи до iнструментального мислення щодо вiолончелi.

2. Iнновацiйнiсть у трактуваннi виконавських можливостей вiолончелi. У творах цих авторiв спостерiгається тенденцiя до розширення звукового арсеналу iнструмента шляхом залучення розширених технiк, електронiки, театральних елементiв, перформативних практик, що вiдповiдає завданням дисертацiйного дослiдження щодо виявлення новiтнiх форм вiолончельного виконавства.

3. Поєднання композиторської концепцiї та виконавської iнтерпретацiї. Обранi твори демонструють глибоку взаємодiю мiж композиторською iдеєю та виконавською реалiзацiєю, часто передбачаючи високий ступiнь iнтерпретацiйної свободи, iмпровiзацiйнi елементи або семантичнi амплуа вiолончелi, що виходять за рамки традицiї.

4. Репрезентативнiсть у сучасному музичному процесi. Творчiсть зазначених композиторiв має активну присутнiсть у концертному життi, на

фестивалях нової музики, в програмах сучасних віолончелістів, що свідчить про її актуальність та вплив на розвиток нових моделей виконавства.

5. Особистий творчий досвід виконавців та авторів. Золтан Алмаші та Джованні Соліма є не лише композиторами, але й блискучими виконавцями на віолончелі, що надає їхнім творам особливу глибину розуміння природи інструмента й відкриває перспективи міждисциплінарного аналізу — як з боку композиторської, так і з боку виконавської практики.

Таким чином, добірка творів у цьому підрозділі дозволяє дослідити новітні форми віолончельного виконавства у широкому спектрі — від академічної нової музики до кросжанрових експериментів, виявити сучасні тенденції у трактуванні інструмента та охопити як композиторське, так і виконавське бачення віолончелі в ХХІ столітті.

Характер віолончельної техніки в сучасному репертуарі багато в чому визначається основними стилями, що склалися в музиці другої половини ХХ і початку ХХІ ст. Експертиза творів другої половини ХХ ст. з репертуару приводить нас до ряду висновків, що стосуються подальше уточнення концепції нового віолончельного мистецтва. Відповідно до репертуару віолончеліста, деякі твори повністю написані новою інструментальною мовою (такі як «Intercomunicazione» Бернда Алоїза Циммермана, «Nomos Alpha» Яніса Ксенакіса, «Capriccio per Siegfried Palm» Кшиштофа Пендерецького та інші), а також ті твори, в яких переважають передові інструментальні техніки. Зазвичай, це звукові композиції, автори яких цілеспрямовано прагнули відкрити для себе нові області віолончельного звучання. до таких авторів належать західні композитори, для яких концепція «Нової музики» була пов'язана з бажанням створити нову виразну музичну мову (Б. А. Циммерман, Д. Лігеті, К. Пендерецького та ін.). При цьому використання доповнених інструментальних технік не є неодмінним атрибутом творів багатьох авторів другої половини ХХ ст.

Багато в чому це можна пояснити тим, що до 1970-х років Нова музика втратила монополію на європейське мистецтво через поширення неоромантичних та інших течій, які сприяли традиційному звучанню класичних інструментів. Наприклад тенденція цілеспрямовано використовувати передові техніки не спостерігається в американському мінімалізмі, а також у деяких європейських композиторів. Характер звучання часто і природньо залежить від індивідуальності композитора, його задуму, вибору виразових ефектів. Автори, відомі своїм новаторським підходом до композиції (В. Лютославський), можуть використовувати арсенал прогресивних технік лише частково, тоді як неотрадиціоналісти (А. Пярт) іноді підкреслюють «авангардні» звуки для контрасту основним епізодам. Український композитор-віолончеліст Золтан Алмаші через творчість транслює свої головні ідеї несумісності внутрішнього світу особистості до життєвих реалій та складність виходів з духовного вакууму продовжуючи естетичні уподобання в неостілях, самотньо відтворюючи можливості інструменту сонорними інваріантами.

Українська мисткиня Вікторія Польова посідає особливе місце в сучасному музичному просторі, створила і розвиває свій унікальний композиторський стиль, який бере витoki з найпотужніших проявів мистецького авангарду. Світова прем'єра музики до балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» для фортепіано з камерним оркестром відбулась 11 травня 2021 року в колонному залі імені М. В. Лисенко Національної філармонії України. Музика балету “Дзеркало” – це 15 п'єс умовної дійсності героя, його уявлення світобудови крізь призму сну, пошуки відповідей на важливі питання власного, внутрішнього пошуку. У преамбулі автора до партитури зазначений опис ірраціональної розповіді, сюжет якої вгадується, але не виявлений і дещо розірваний. «Метареальність простих див, де музика парить над логікою» [78 с. 3]. Партитура включає сольні голоси фортепіано, віолончелі, ударних інструментів, сурми, флейти, кларнету і скрипки які наділені характеристиками-образами. У цьому видатному творі присутня

особлива сольна партія віолончелі. У творчості Польової яскраво проявлені тенденції підкреслення значення ролі віолончелі, як у особистому ставленні до інструменту, так і в семантично-сакральному сенсі.

Зосереджуючи увагу на семантиці інструменту, впливу його звучання на слухача, Вікторія Польова робить виокремлення декількох камерних п'єс для віолончелі і фортепіано в середині оркестрового циклу, яке є спеціальним композиторським прийомом, в такий спосіб акцентуючи увагу слухача на цю частину балету. В номері 13 «Танка» балету «Дзеркало» композиторка транслює семантику віолончелі висловленням на сторінці рукопису: «Віолончель – людина. Вистоювання, вибудовування себе»¹⁹. Партія віолончелі створена в довгих тривалостях, процесуальній тягlosti та повільному висхідному переходу по регістрах, сягаючи найвищої тональної ноти *соль* для можливого утримання довгого звуку на інструменті. Партія віолончелі створює образ складності етапів духовного життя людини, цілковито виходить на перший план, виконується в авангарді динамічного балансу за задумом композиторки.

В п'єсі «Етер» для фортепіано і віолончелі (№ 12 балету) тема віолончелі носить ознаки внутрішнього співу, існує і розвивається за канвою фортепіанної фактури, доповнюючи і підсилюючи її. У творі закладено партію голосу «ельфійською мовою»²⁰, яку можливо виконувати кожному з учасників ансамблю, а також окремим вокалістом (вокалісткою).

Подібний афект використано ізраїльським композитором Барухом Берлінером у концерті для віолончелі з камерним оркестром під назвою «Сон Якова», що має аналогічні відсилання до сучасного духовно-інструментального жанру. Симфонічна поема Баруха Берлінера «Сон Якова» надихнула композитора до створення однойменного концерту, який спочатку був написаний для віолончелі, а сьогодні вже існує у чотирьох версіях: для

¹⁹ Вікторія Віта Польова «Танка» для віолончелі і фортепіано (№ 13 балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя»), рукопис 1 с.

²⁰ Вірш із «Книги Книг» Олексія Олександрова «ельфійською мовою»

віолончелі, скрипки, альту та кларнету. У постійному процесі «кристалізації» ідеї твору виникла каденція для віолончелі до другої частини, у якій на фоні остінатних гармоній в оркестрі, відбувається неочікуване застосування співу єврейської молитви самим солістом чи музикантом з оркестру, зазвичай віолончелістом (віолончелісткою) [129]. Концерт Берлінера – частина великого міжнародного проекту Genesis («Створення світу»), який став масштабним роздумом про свободу вибору та боротьбу між добром і злом, закладеною Богом у людині.²¹

У назвах творів балету Вікторії Польової «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» і Баруха Берлінера «Сон Якова» спостерігаються спільні асоціативні паралелі. Прийом застосування співу виконавцем у інструментальному творі не є новим, його використовували ще за часів бароко, але у ХХІ ст. він набуває нової сили та стає частиною масштабних творів, у зв'язку з чим потребує специфічного відтворення. Виконання наведених композицій ставить усі сучасні вимоги перед віолончелістом-інтерпретатором, адже обидва твори активно виконуються у світовому концертному просторі.

Творчий шлях Золтана Алмаші та його музична естетика.

Золтан Алмаші – один із найцікавіших сучасних українських композиторів, творчість якого відзначається глибоким поєднанням авангардних технік, традиційного музичного фольклору та власного індивідуального стилю. Його становлення як композитора було сповнене пошуків і внутрішніх протиріч, що відбилося в його підході до композиції, виконавства та розуміння мистецтва загалом.

Золтан Алмаші отримав композиторську освіту у Львівській музичній академії, але перші спроби у композиції відбулися ще в дитинстві. Значний вплив на його музичне мислення мала Ізабелла Задор, донька відомого композитора Дезидерія Задора, яка викладала у Львівській десятирічці. Проте навчання в неї не склалося через незбіг творчих поглядів: Алмаші прагнув до

²¹ З особистого спілкування із Барухом Берлінером під час концертного туру оркестру «Kyiv Virtuosi» Латинською Америкою (Богота, Колумбія, 6 червня 2023 року).

традиційної тональності, тоді як його викладачка наполягала на використанні ладів народної музики та більш чітких драматургічних принципів.

Перший офіційний твір композитора – «Три ескізи для віолончелі соло» – відображає початковий етап його становлення. З ранніх років він захоплювався імпровізацією на фортепіано, хоча його основним інструментом була віолончель. Прагнення до імпровізаційного стилю та авангардних звучань стали характерною рисою його подальшої творчості.

Як творча особистість Золтан Алмаші формувався в 1990-х роках, коли в Україні активно розвивався музичний авангард під впливом західноєвропейських композиторів (Лютославського, Штокгаузена, Булеза, Месіана). Проте у своєму музичному розвитку він зберігав зв'язок із народною традицією, хоча й намагався її приглушувати. Наприклад, у творі «Рондо», який пізніше перероблено у «В горах», використано гуцульський лад. За словами З. Алмаші, його викладач Юрій Ланюк критично ставився до таких впливів, адже на той час вважалося за необхідне орієнтуватися на європейські музичні тенденції. Згодом З. Алмаші прийшов до усвідомлення, що музика не має обмежень, і головним принципом його творчості стало «мені можна все» [19]. Він експериментував із різними стилями та техніками, проте залишався вірним своїй інтуїції, що дозволило йому створити власний впізнаваний стиль.

Однією з ключових рис творчості Золтана Алмаші є універсалізм – здатність поєднувати традицію та новаторство, авангард і мелодизм. Він працював у жанрі камерної музики, симфонічної та хорової композиції, писав для ансамблів сучасної музики, зокрема для «Рикошету». В його музиці часто зустрічається балансування між строгими академічними формами та імпровізаційною свободою. Значний вплив на його розуміння музики мала епоха бароко, зокрема постать Йоганна Себастьяна Баха, якого Алмаші розглядає як ідеал творчого універсала. Він підкреслює важливість практичного досвіду виконавця в композиційній діяльності, вважаючи, що композитор має не лише писати музику, але й фізично відчувати її через гру

на інструментах. З роками для композитора все важливішою ставала не лише естетика музики, а й її етичний аспект. Він створює твори, що мають глибокий зміст і соціальну значущість. Наприклад, його композиція «Місто Марії», присвячена Маріуполю, є не просто музичним твором, а засобом збереження пам'яті про трагедію. Композитор підкреслює, що назва й присвята часто мають більше значення, ніж сам музичний матеріал, оскільки музика повинна виконувати й моральну функцію – нагадувати про важливі події, викликати емоційний відгук у слухача.

Звернемося до стислого огляду вибірових творів Золтана Алмаші. Одним із творів, що заслуговує на увагу в контексті концепції нашого дослідження, є Перший струнний квартет. В даному випадку слід звернутися до статті М. Калашник та Л. Усіченко “Перший струнний квартет З. Алмаші в полі стильових взаємодій” [47]. Статтю присвячено аналізу Першого струнного квартету Золтана Алмаші крізь призму стильових взаємодій та драматургічної логіки циклу. Досліджено жанрові, композиційні та мовно-стилістичні особливості твору, що поєднує барокові, класико-романтичні та сучасні композиторські підходи. Шестичастинна структура квартету порушує класико-романтичні канони, натомість тяжіє до барокових циклічних форм *Sonata da chiesa* та *Sonata da camera*, що підкреслюється жанровими назвами частин. Особливу увагу приділено монотематизму твору, де всі частини побудовані на модифікаціях єдиної теми, експонованої в першій частині. Такий підхід поєднує традиції різних епох: від варіаційних технік пізнього Відродження та бароко до романтичного монотематизму та серійних методів ХХ століття. Відмова від сонатного *Allegro* та використання *attacca* сприяють об'єднанню частин у макрооднчастинний цикл, що відсилає до романтичної логіки симфонічної поеми.

Важливу роль у драматургії відіграє віолончель, яка виконує функцію «персонажа» твору [47]. У фінальній частині (*Cadenza*) її роль досягає кульмінації, що наближує концепцію квартету до жанру концерту. Контрастні темброво-фактурні шари, барокові та романтичні принципи

формотворення, а також смислова ародна конструція сприяють багатовимірності інтерпретацій квартету, що підкреслює його значення в сучасному українському музичному просторі.

Наступним твором, на якому слід сфокусувати нашу дослідницьку увагу, є програмний цикл «Взаємодії». Цей твір вже ставав об'єктом наукового інтересу. В статті «Програмний цикл «Взаємодії» Золтана Алмаші в контексті сучасних тенденцій авторизації жанру українського віолончельного концерту» [75] К. Повод репрезентує аналіз авторської концепції та жанрових особливостей твору «Взаємодії» для віолончелі та оркестру Золтана Алмаші [75]. Композитор у цьому творі розширює традиційні уявлення про жанр інструментального концерту, вводячи нові принципи тематичної, композиційної та тембрової організації. Центральним поняттям твору є «взаємодія», що реалізується на різних рівнях: від відносин між солістом та оркестром до поєднання різних жанрових форм, тематичних шарів та фактурних елементів. Жанрова структура твору є гібридною, поєднуючи риси концерту, прелюдії та канцони.

Попри збереження тричастинного циклу, його організація зазнає суттєвих змін. Замість традиційної сонатної форми в першій і третій частинах композитор використовує тричастинну репризну форму з фазовим розвитком тематичного матеріалу. Важливим нововведенням є зміщення ролі експозиції: на відміну від класичної моделі, у «Взаємодіях» перше проведення теми належить солюючій віолончелі. Окреме значення має каденційний розділ, який переростає у повноцінну другу частину, набуваючи масштабності та драматичного значення.

Концепція «взаємодії» у творі також виявляється у специфічному трактуванні відносин між солістом і оркестром. Замість традиційного протиставлення солюючої партії та оркестрового матеріалу Алмаші вибудовує їхню взаємозалежність, що перегукується як із романтичним трактуванням концерту, так і з авторським баченням синтезу композиторської та виконавської індивідуальності. Це підкреслює

особистісний характер творчості Алмаші, де його композиторське й інструментальне «Я» [75, с. 15] постійно взаємодіють, формуючи оригінальний художній світ твору.

Серед жанрів, до яких звертаються сучасні українські композитори, *concerto grosso* посідає особливе місце. Його характерна структурна організація дозволяє поєднати традиційні засади з індивідуальним авторським баченням, що відкриває широкі можливості для творчого експерименту. Одним із яскравих прикладів є "Concerto grosso №3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру" Золтана Алмаші, в якому спостерігається синтез історичних канонів і сучасної музичної мови. Жанр *concerto grosso* передбачає характерну тричастинну структуру циклу, яка є основою й у творі Алмаші. Композитор також зберігає традиційний принцип *concertino* та *grüppchen*, виділяючи серед оркестру солістів-віртуозів. У даному випадку головними виконавцями є гобой і віолончель, що взаємодіють із додатковими солістами, такими як флейта та кларнет. Особливу роль у творі відіграють каденції, які надають можливість солістам продемонструвати не лише технічну майстерність, а й глибину художнього осмислення матеріалу.

Попри дотримання основ жанру, Алмаші пропонує новий підхід до драматургії твору. Л. Закопець зауважує, що основною образною концепцією *concerto grosso* №3 стає конфлікт між внутрішнім світом особистості та зовнішніми життєвими реаліями [46]. Ця ідея розгортається через контрастність тембрових і фактурних шарів, зміну поліфонічних і гомофонних епізодів, а також варіативність тональних площин.

Багатий образний світ твору дозволяє виконавцям запропонувати множинність варіантних інтерпретацій, що є важливим аспектом у сучасній концертній практиці. Це підкреслює значущість осмислення та вивірності художньої концепції твору, яка безпосередньо впливає на його виконання та сприйняття. Складність інтерпретації твору Алмаші значною мірою зумовлена його драматургічним наповненням. Як вказує Л. Закопець, крайні частини циклу мають форму розгорнутих каденцій-діалогів: у першій частині

це безпосередня взаємодія між солістами, тоді як у третій частині відбувається почерговий монологічний розвиток теми. Середня частина виступає кульмінаційним елементом усього циклу – тут музична дія досягає максимальної інтенсивності, створюючи динамічний контрапункт між сольними та оркестровими групами [46, с. 266].

Concerto grosso №3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші є прикладом вдалої взаємодії традиційного жанрового мислення з авторськими інноваціями. Дотримуючись класичних засад жанру, композитор водночас розширює його виразові можливості, надаючи йому сучасного змістового наповнення. Глибоке осмислення цього твору відкриває нові перспективи для виконавців та слухачів, дозволяючи досягнути його унікальності та естетичну привабливість у контексті сучасної української музики.

Таким чином, Золтан Алмаші – унікальний представник сучасної української композиторської школи, який поєднує авангардні техніки з традиційними формами, імпровізацію з академічними прийомами, а також мистецтво з етичними цінностями. Його творчість є балансуванням між інтуїтивним і раціональним, традиційним і новаторським, а його музичний універсалізм дозволяє створювати твори, що знаходять відгук у широкій аудиторії. Мистецька діяльність Алмаші є важливим внеском у розвиток сучасної української музичної культури.

Твори для віолончелі соло Джованні Солліми.

Концепція нашого дослідження передбачає зосередити увагу на творах Дж. Солліма для віолончелі соло. На наш погляд, найбільш показовими в цьому плані є твори “La Tempesta” та “Alone”.

La Tempesta (“Буря”) — частина великого проекту Солліма загальною тривалістю більше за годину. Це цикл “Viaggio in Italia” (Подорож до Італії). В камерному циклі використовуються також відсилання до постатей італійців — це, наприклад, скульптор Мікеланджело, астроном Джордано Бруно та архітектор Франческо Борроміні. Тож, концепція композитора передбачає

створення музичних портретів-асоціацій, а сам цикл має ознаки еkleктичності, де кожна з частин відображає особистість того чи іншого героя. Виконується кuartетом струнних з сольною партією віолончелі. Від соліста вимагається не лише володіти традиційними техніками гри на інструменті, але й наприклад, грати та співати одночасно. Твір також містить тембри електронних інструментів, що в поєднанні з акустичними створюють незвичну звукову палітру, у незвичних тембрових сполученнях.

La Tempesta є 10-им номером циклу, написаним для віолончелі соло. Назва твору відсилає до творчості періоду бароко, зокрема А. Вівальді. Композитори бароко любили зображати негоду, виразні засоби — тремоло, швидкі пасажі, швидкі рухи смичка. Використання спецефектів, що зображують гул вітру або шум хвиль. Початок твору відсилає до барокової доби, відкривається арпеджіо акордом на кшталт барокових прелюдій у вільному стилі. Увагу привертає спецефект: нота, яка виконується щипком лівої руки водночас із подовженим звуком правої руки, що виконується смичком. Низхідний рух декламаційної фрази, з якої починався твір, стає основою для цілого каскаду варіацій, які грають з нашою пам'яттю, нагадують різноманітні зображення штормів в інструментальній музиці італійського бароко. Обігрується механістичність, що також є властивим для барокової доби. В даному випадку це гармонійно поєднується з композиторською технікою мінімалізма, рецитативна техніка проступає крізь чисельні бурхливі пасажі, виявляється окреслена низхідна тема, що експозувалася на початку твору. Така техніка на струнних інструментах має назву баріолаж — швидке сполучення закритих та відкритих струн, що створює ефект гула. Пусті струни мають яскраве звучання, таким чином створюється матерія з постійним гулким звуком — завиванням. Окрім цього, використання відкритих струн з їх пустим квінтовым звучанням відсилає до музикування на народних (етнічних) інструментах, фольклор. Слід звернути увагу на флажолетну техніку. Після баріолажної віртуозної техніки соліст

виконує акорди. Фінал твору “малює” справжню бурю, яка все більше набирає обертів, стає кульмінацією.

Alone

Інший твір є втіленням взаємопроникнення виразних засобів академічної музики та фольклору. Назва одразу налаштовує слухача на сольний академічний спів. Композитор свідомо використовує техніку “роздвоєння” соліста. В творі присутня імітація гри на етнічних інструментах Близького Сходу. Відбувається постійна зміна розміру, в результаті чого слухач відчуває нерівномірність, непостійність сильного та слабого часу в ритмічній пульсації. Незвичний динамічно орієнтований час академічної музики з її чіткою та ясною риторикою та добре розподіленим, структурованим синтаксисом втрачає актуальність, замість цього в творі репрезентується орієнтовний на процес музичний матеріал. З самого початку твору звертають на себе увагу чисельні дисонанси водночас із рухом мелодійної лінії та сполученням з “бурдонним звуком” — витриманий звук-фон, використання якого є характерною властивістю етнічної музики та фольклору. На тлі цього бурдона можна почути ніби звуки крапель — піцикато, що виконується лівою рукою. Це незвичний спецефект, оскільки зазвичай техніка піцикато здійснюється за допомогою пальців правої руки. В даному випадку струну щипають пальцями, які не задіяні під час гри (затиснення струн), і водночас із цим продовжується гра смичком. Використання нефіксованої звуковисотності (нетемперованого строю), як це властиво етнічній музиці. Присутні різкі зміни регістрів, великі інтервальні стрибки.

Слід також додати, що можна провести паралель між вступом без ритму та розміру, який часто є важливим, необхідним компонентом вступів в етнічному музикуванні (наприклад, вступний розділ “алап” в індійських рагах) та вступом в даному творі, який так само звучить за принципами ембієнтової музики. Наприкінці розділу піцикато створює відчуття пульсу. Він передбачає наступний розділ, який представляє собою академічний

моторний (рухливий) мінімалізм. Незважаючи на наявність повторюваних ритмічних блоків-патернів, в музичному матеріалі постійно чергуються парні та непарні розміри, зміщуються акценти тактових долей, це створює відчуття постійної нерівномірності. Також важливою технікою є чергування більш приглушеного тембру затисненої струни та більш дзвінкого звучання відкритих струн, в результаті чого виникає так званий стереоефект. Збільшення руху призводить до фольклорного награвання в мажорному нахилі. Звертає на себе увагу також знову пуста, відкрита струна, що гудить, та ефект *ponticello*. Це специфічне звукоутворення, коли смичок зсувається максимально близько до підставки. Через це звук стає металевим, надтріснутим, надто різким. Раптово розділ закінчується, й повертається атмосфера вступу (*adagio*). Звучить першопочатковий матеріал, в скороченому проведенні, а за ним слідує блискучий фінал. Композитором втілено елементи віртуозного авангарду, які включають ламані пасажі, швидкі зміни регістрів складні ритмічні фігурації тощо. Все це представляє певну складність для виконання як в плані техніки пальців, так і техніки володіння смичком.

Висновки до розділу 3

Простежені новітні форми віолончельного виконавства в актуальних форматах онлайн та офлайн. Для визначення нового поняття *онлайн- та офлайн-виконання* проведені міждисциплінарні розвідки. Охарактеризовано вплив транслявання виконання музики в Інтернет мережі задля поширення та популяризації виконавського інструментального мистецтва. Розглянута історія розвитку та технічні нюанси віртуальних концертів віолончелістів.

Наголошено на тому, що специфіка наукових досліджень у віолончельному виконавстві існує в синтезі різнобічних наукових методів визначення і розуміння цього виду мистецтва. Обґрунтовано поняття «новітні форми віолончельного виконавства» в контексті застосування модифікацій

розвитку виконавської майстерності та більш широкого розуміння еволюції віолончельного мистецтва.

Класифіковано процес створення авангардних, прогресивних, «розширених» технік, що з'являються у концертному житті і являються маловисвітленими, недостатньо дослідженими. Проаналізовано новітні тенденції розвитку віолончельної техніки на прикладі майстерності Йо Йо Ма, Марі Кімура, Джованні Соліми, Майка Блока, Штефана Катца, Міхаеля Денхоффа, Юджина Фрізена, Золтана Алмаші. Наголошено на важливості впливу композиційних нововведень В. Лютославського, Арво Пярта, Джона Кейджа на зміни віолончельного виконавства, як першопричини до модифікацій технічного розвитку інструмента.

Потенціал наразі відомих розширених технік передбачає їх розвиток. Подальше теоретичне розуміння віолончельної технології як континууму, що поєднує традиційні та сучасні прийоми гри в єдиному просторі технічних можливостей, вимагає акустичних досліджень і експериментів виконавця безпосередньо на його інструменті. Вони повинні включати в себе систематизацію залежності звучання від параметрів прийому, аналогічно тому, що існує в класичній методиці (щоб звук став яскравіше, потрібно перемістити точку відтворення на підставку тощо) і в посібниках з сучасної методики, призначених для інших інструментів - особливо для дерев'яних духових.

Поданий у даному розділі дисертації огляд розширених технік гри на віолончелі підводить нас до деяких важливих для теорії і практики виконавства тезисам:

- Якщо у 1950-ті – 1960-ті роки нові звукові ефекти оцінювалися слухачами як щось екстравагантне та дивовижне, не схоже на «справжню» віолончель, то сучасна підготовлена публіка сприймає прийоми «розширеної» техніки як природні, ідіоматичні для даного інструменту.

- Нові прийоми гри давно перестали бути експериментами з можливостями віолончелі, в наш час вони формують систему, генетично зв'язану з пізньюромантичною виконавською технікою.

- Для освоєння студентами розширеної техніки можливо і необхідно розробляти спеціальну методику, по своїй науковій обґрунтованості та комплексності аналогічну методикам традиційної класичної школи.

- Чимало фундаментальних принципів нової методики – ті ж самі, що лежать в основі класичної школи; однак діапазон прийомів і звукових ефектів, виходячих з них, набагато ширший. Суттєва частина цих прийомів потребує спеціальної обробки на методичному матеріалі, який, своєю чергою, ще доведеться створити.

- Не дивлячись на всі стильові, естетичні відмінності традиційного репертуару і Нової музики, віолончеліст наражається у них зі спільним колом технічних проблем. Композиторські пошуки останнього часу (другої половини XX — початку XXI ст.) потребують особливого погляду на інструмент у ракурсі засвоєння розширених технік. Отримані в процесі занять уявлення можуть виявитися корисними навіть для тих, хто згодом не буде мати справи з сучасним репертуаром: їх погляди на традиційну виконавську техніку розширяться і стануть глибше відрефлексованими.

- Сучасне виконавське мистецтво знаходиться в процесі постійного розвитку, відкриття нових можливостей. Проте, накоплений досвід дозволяє «заглядати вперед» і передбачувати майбутні знахідки композиторів. Освоєння потенціалу розширених технік, зовсім не вичерпаного, стає планомірним.

- Винаходження нових прийомів, ефектів віолончельної гри треба сприймати не як викривлення «істинного» звучання інструменту, а як відкриття нових художніх світів і «музикальних мов», що володіють власною красою, нерідко, витонченістю.

- Деякі інновації розширених технік, долаючи межі академічної традиції, перетинаються з іншими напрямками в музикальному мистецтві: джазом, східною імпровізацією, частково, старовинною музикою. Перетин і взаємне збагачення виникають також між окремими класичними інструментами: наприклад, віолончеллю і контрабасом, віолончеллю і гітарою, віолончеллю і арфою...

- Еволюція виконавської техніки струнно-смичкових інструментів в сучасному мистецтві рухається в єдиному руслі, однак та ж віолончель має ряд специфічних рис щодо своїх «родичів», що визначається об'єктивними параметрами інструменту (такими як: його розмір, довжина і товщина струн тощо). Це зайвий раз підтверджує, що виникнення і розвиток розширених технік пов'язано не з примхою «авангардистів», а з самою природою цього традиційного інструменту, яку люди XX – XXI ст. побачили по-новому. Ефект новації з часом слабшає, тоді як дослідження природи інструменту продовжується в наші дні спільними зусиллями композиторів, виконавців та вчених.

Процес еволюції музики для віолончелі знаходиться у безпосередньому зв'язку з усіма способами її інтерпретації. Оригінальність експериментальних композиційних жанрів перевтілюється в ексклюзивність та унікальність різних форм виконання, нові стилі музичної фактури диктують нові технічні прийоми, які раніше не використовувались у віолончельному репертуарі.

Складні процеси модифікацій віолончельного виконавства поки що недостатньо вивчені та потребують більш досконалої класифікації сучасних стилів, форм та прийомів. Наведені явища сучасного віолончельного виконавства сприяють подоланню одноманітності та посередності в академічному та неакадемічному мистецтві, розкриваючи кордони міжстильових та міжжанрових авангардних течій, створюючи нові можливості до художніх висловлювань підживлюючись джерелами нових звукових ідей, що відкривають новітні форми віолончельного виконавства.

Виокремлено головні підходи до класифікації процесів різновидів віолончельного виконавства – експериментального та неостилістичних напрямків.

Досліджений спадок виконавських традицій дає можливість виявити новизну інтерпретування, написання нової музики для віолончелі доповнюючи репертуар особливими творами, що визначає нові форми виконання та модифікацію сучасного музичного розвитку. У наведених прикладах двох творів великої форми композиторів-сучасників України та Ізраїлю - Вікторії Польової та Баруха Берлінера простежено модифікацію композиторського та виконавського підходів до концепції створення оригінального мистецького продукту. Важливою тенденцією визначаються постійні зміни у викладі музичного тексту та специфіки перцепції слухача. Підкреслено зв'язок певного музичного доробку сучасності з джерелами духовної культури, який є актуальною потребою у викликах часу.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження визначено тенденції та особливості розвитку сучасного віолончельного виконавства в Україні середини XX – початку XXI ст. Новизну цього дослідження складає виявлення маловідомих аспектів віолончельного виконавства сучасності. Досягнення поставленої мети стало можливим завдяки виконанню окреслених завдань:

1. Вивчення музикознавчих праць засвідчило, що питання розвитку віолончельного виконавства в Україні є малодослідженим напрямом. Аналіз наукової літератури дозволив окреслити основні підходи до проблеми, визначити наявні дослідження та сформувати джерельну базу, що охоплює монографії, статті, методичні посібники, а також свідчення самих виконавців. Було простежено динаміку зростання наукового інтересу до проблематики сучасного віолончельного виконавства у XXI ст..

2. Соціокультурні чинники, такі як глобалізація, вплив світових музичних тенденцій, розвиток освітніх інституцій та концертної діяльності, суттєво вплинули на формування сучасного віолончельного виконавства в Україні. Виявлено, що значну роль у цьому процесі відіграє розширення міжнародних контактів українських віолончелістів, що сприяє обміну досвідом та інтеграції у світовий музичний простір.

3. Висвітлено тенденції розвитку віолончельного виконавства у різних формах музикування сучасних віолончелістів, що дозволило виокремити основні напрями виконавської діяльності, які включають як академічну традицію, так і експериментальні підходи.

4. Проведена класифікація стилів, технік та прийомів гри другої половини XX – початку XXI ст. засвідчила їх розширення та вдосконалення завдяки впливу новітніх технологій, використанню електроніки та альтернативних методів звуковидобування.

4. Аналіз трансформації інтерпретації та репертуару віолончельної музики показав, що сучасне виконавство тяжіє до розширення стилістичних

рамок та використання інноваційних технік. Зокрема, застосування електронних засобів, модифікованих прийомів гри на віолончелі, імпровізаційних технік та мультимедійних форматів сприяє оновленню традиційного підходу до виконання та збагаченню репертуару сучасних віолончелістів.

Огляд сучасного віолончельного репертуару дозволив зробити висновок про синтез у ньому традицій та новаторства, що відображає еволюцію жанрово-стильових еталонів. Одним із засадничих понять в дисертації було визначено жанрово-стильовий еталон. Це поняття є ключовим орієнтиром у музичному аналізі та виконавській інтерпретації, поєднуючи стабільність традиції з простором для творчого розвитку.

Жанрово-стильовий еталон відіграє важливу роль не лише в аналізі музики, а й у виконавській практиці, яка поєднує академічну традицію з експериментальними підходами. Завдяки зробленому аналізу творів для віолончелі ХХІ ст. вдалося продемонструвати, що жанрова палітра віолончелі розширилася завдяки технологіям, електронній обробці, інтеграції у джаз, рок, фолк-ф'южн. Наголошено на особливому значенні у ХХІ ст. музики для віолончелі соло, що ставить перед композитором/виконавцем не лише складні художні завдання, але й пропонує виклики до філософського дискурсу.

Огляд українських шкіл віолончельного мистецтва, здійснений у дисертаційному дослідженні, дозволив виокремити їхні основні характеристики за такими критеріями: техніка та віртуозність, звукоутворення, музикальність і фразування, а також репертуарні уподобання.

Київська школа відзначається витонченою технікою, багатою тембровою палітрою, емоційним фразуванням і тяжінням до сучасної академічної музики. Харківська – раціональним підходом до техніки, глибоким звуком, логічним фразуванням та балансом між традиціями й інноваціями. Одеська віолончельна школа демонструє європейський вплив, легкість техніки, яскравий звук і романтичну виразність, приділяючи увагу як класиці, так і модерну. Львівська школа вирізняється точністю техніки,

прозорим звучанням, інтелектуальним фразуванням і схильністю до автентичного виконання, часто поєднуючи виконавську, педагогічну й композиторську діяльність. Попри певні індивідуальні особливості, віолончельні школи України мають високий рівень викладання, активно оновлюють репертуар і успішно виховують молоде покоління віолончелістів. Зазначено, що з урахуванням сучасних тенденцій, межі між школами розмиваються, формуючи єдину глобальну школу віолончельного мистецтва.

Сформовано поняття **модифікації виконавства** у віолончельному мистецтві та особливостей його конкретних завдань. Окреслені технологічні тенденції появи **нових форм** існування виконавства – онлайн і офлайн.

Проведене дослідження дало змогу розкрити новітні форми віолончельного виконавства у сучасних онлайн та офлайн форматах. Завдяки міждисциплінарним розвідкам уточнено поняття онлайн- та офлайн-виконання, а також окреслено їх значення у поширенні та популяризації виконавського мистецтва. Аналіз історії розвитку та технічних аспектів віртуальних концертів дозволив простежити їхній вплив на сучасний музичний процес.

Зосереджено увагу на інтерпретаційному куті розвідки, що є одним з основних векторів-важелів у розвитку музичного мистецтва. Виокремлено поняття семантики віолончелі у розумінні змістовного наповнення уявлення про інструмент з боку індивідуальних особливостей: характеристики звучання, ролі можливостей висловлювання, пріоритетних композиторських уподобань.

Визначено, що **новітні форми віолончельного виконавства** виникають не через заперечення традицій, а як розвиток і адаптація до нових культурних, технологічних і комунікативних реалій. Це включає як технічні трансформації, так і зміну мислення виконавця – у бік креативності, мобільності, стилістичної гнучкості. У результаті комплексного підходу до визначення розвитку сучасного виконавства виокремлюється нова модель, в межах якої техніка, інтерпретація і технологія формують концептуальний

продукт, що відповідає культурному виклику XXI ст.

У підсумку слід констатувати, що багатовимірне явище, таке, як новітні форми віолончельного виконавства є результатом інтеграції класичних традицій із актуальними художніми практиками. Вони формують нову парадигму виконавської діяльності, де віолончель виступає не лише засобом інтерпретації академічного тексту, а й активним учасником крос-культурного, сценічного та комунікативного діалогу у просторі музики XXI століття.

Для концептосфери дисертації важливою складовою є розширені техніки гри на віолончелі, які колись сприймалися як екстравагантні експерименти та мали “декоративну” функцію, а сьогодні вже стали невід’ємною частиною виконавської практики. Новітні виконавські прийоми не просто розширюють палітру виразності інструменту, а й створюють нові можливості для музичного самовираження.

Одним з фундаментальних аспектів дисертації є розгляд віолончельної техніки як континууму, що поєднує традиційні й сучасні прийоми гри. Це дає змогу бачити розширені техніки не як щось зовнішнє та штучне, а як природний розвиток інструменту, зумовлений його конструктивними та акустичними особливостями. Для глибшого розуміння цього процесу необхідні практичні експерименти виконавця безпосередньо на своєму інструменті, а також систематизація залежності звучання від параметрів гри. Подібний підхід давно застосовується у класичній методиці, де кожна зміна точки контакту зі струною або сили натиску має прогнозований ефект на звук. Така систематизація розширених технік також є необхідною.

Суттєву роль у розвитку віолончельного мистецтва відіграють сучасні технології звукозапису та трансляції. Використання високоякісних мікрофонів, звукових карт та програмного забезпечення дозволяє покращити акустичні властивості інструменту навіть у складних умовах, що особливо важливо для концертів на відкритому повітрі або онлайн-виступів. Разом із тим, гра на електро-віолончелях поки що не досягає рівня акустичних інструментів у плані тембральної виразності, що спонукає виконавців до

використання гібридних технологій підсилення звуку. Розвиток віртуальних концертів та онлайн-платформ (YouTube, Facebook, Instagram, Zoom) сприяв пошуку нових форматів виконавської діяльності. Сучасне віолончельне мистецтво виходить за межі класичних традицій, активно взаємодіючи з мейнстрімовими тенденціями та кросовером. Це призводить до появи нових концертних жанрів, таких як інтерактивні онлайн-виступи, VR-концерти та гібридні перформанси.

Важливим аспектом сучасного віолончельного виконавства є розширення стилістичних меж інструменту. Віолончель все частіше використовується у популярній музиці, джазі, рок-музиці та інших жанрах, що сприяє її популяризації та інтеграції у ширший музичний контекст. Завдяки експериментам із техніками гри, поєднанню традиційного академічного виконавства з новітніми виразними засобами, сучасні віолончелісти значно розширюють художні можливості інструменту.

Зміна сприйняття слухачами нових виконавських прийомів є ще одним важливим фактором розвитку. Якщо у середині XX ст. подібні ефекти викликали подив і сприймалися як щось не властиве віолончелі, то сучасна аудиторія вже сприймає їх як органічну частину виконавського арсеналу. Таким чином, те, що колись вважалося авангардом, поступово інтегрується у загальну систему виконавської техніки.

Сьогодні розширені техніки вже не можна вважати виключно експериментальними прийомами — вони утворюють цілісну систему, генетично пов'язану з традиційною віолончельною школою, зокрема з пізньоромантичною виконавською традицією. При цьому слід зазначити, що багато фундаментальних принципів класичної методики залишаються актуальними і для сучасного репертуару, однак їхнє застосування вимагає адаптації до ширшого діапазону виразних засобів.

Розширені техніки відкривають нові можливості не лише для виконавців, а й для композиторів, які, досліджуючи потенціал інструменту, впроваджують нові звукові ідеї. Це сприяє не лише розширенню репертуару, а

й розвитку самої віолончельної техніки. Зміна підходів до виконавства також позначається на методиці навчання, адже навіть для тих, хто зосереджується на традиційному репертуарі, знайомство з розширеними техніками дозволяє глибше зрозуміти природу інструменту й удосконалити власні навички.

Крім того, сучасні пошуки віолончельного звучання все частіше виходять за межі академічної традиції, перетинаючись із такими напрямками, як джаз, східна імпровізація, а також старовинна музика. Виникає взаємне збагачення між інструментами: зокрема, між віолончеллю і контрабасом, гітарою, арфою. Це доводить, що розширені техніки — не випадкове явище чи експериментаторство заради новизни, а закономірний етап розвитку інструмента, який дозволяє побачити його потенціал у новому світлі.

Процес модифікації виконавської техніки на віолончелі є невід'ємною частиною еволюції сучасного мистецтва. Хоча він потребує більш детального дослідження та класифікації, вже зараз очевидно, що ці зміни сприяють подоланню одноманітності й відкривають нові можливості для художнього висловлювання. Завдяки цьому сучасне виконавство стає дедалі гнучкішим, дозволяючи інтегрувати нові ідеї у традиційний музичний простір.

Досвід сучасних українських композиторів, зокрема Вікторії Польової та Золтана Алмаші, свідчить про те, що використання розширених технік у великих музичних формах є не просто експериментом, а цілісною концепцією створення нових музичних світів. Їхні твори демонструють, як сучасні композиторські підходи змінюють сприйняття віолончельної музики, роблячи її більш гнучкою та відкритою до інновацій. Довершене мистецтво видатних віолончелістів стимулювало численних композиторів до створення нової віолончельної музики, що сприяло розвитку виконавства.

Проаналізовано сучасні тенденції розвитку віолончельної техніки на прикладі творчості провідних виконавців: Йо Йо Ма, Марі Кімури, Джованні Соліми, Майка Блока, Штефана Катца, Міхаеля Денхоффа, Юджина Фрізена, Золтана Алмаші. Визначено вагомий вплив композиторських інновацій В. Лютославського, Арво Пярта, Джона Кейджа на модифікації виконавської

техніки та інструментального підходу.

В дослідженні також було втілено основні підходи до класифікації сучасного віолончельного виконавства, здійснено розподілення його на експериментальне та неостилістичне. Окреслено потенціал розвитку розширених технік, що передбачає їхню подальшу систематизацію та глибше розуміння в контексті виконавського мистецтва. Встановлено необхідність акустичних досліджень для обґрунтування залежності звучання від технічних прийомів гри, аналогічно до класичних методик.

Огляд новітніх технік гри на віолончелі дозволив зробити наступні важливі позиції:

- На відміну від 1950–1960-х років, коли нові звукові ефекти сприймалися як екстравагантні експерименти, сучасний слухацький контингент розглядає їх як природні складові лексичного словнику виконавців;
- Нові прийоми гри вже не вважаються експериментальними, а формують системну виконавську методику, генетично пов'язану з традиційними виражальними засобами пізнього романтизму;
- Для опанування здобувачами музичної острівти розширених технік виникла нагальна потреба у розробці спеціалізованої методики навчання, на кшталт традиційної академічної школи;
- Виконавська техніка віолончелі еволюціонує відповідно до змін у композиторському мисленні та експериментів, що виходять за межі сфери академічного музикування. Взаємозбагачення академічного віолончельного виконавства новітніми тенденціями сприяє розвитку авангардних течій, взаємодії з джазом, етнічною музикою та іншими музичними напрямками;
- Модифікації технічного розвитку віолончелі є закономірним процесом, зумовленим природними характеристиками інструменту, що відкривають нові можливості художнього виражального потенціалу.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що сучасне віолончельне виконавство в Україні знаходиться у фазі активної

трансформації, характеризується розширенням стилістичних меж, інтеграцією інноваційних технологій та збереженням академічної традиції. Виявлені тенденції свідчать про подальший розвиток цього мистецтва в контексті світового музичного процесу.

У результаті проведеного дослідження сформульовано низку положень, що становлять наукову новизну дисертації, зокрема:

- визначено зміст поняття **«новітні форми віолончельного виконавства»**, яке охоплює як технологічні, так і стильові трансформації інструментального мистецтва у ХХІ ст. Це поняття включає розширені техніки гри, використання електроакустичних засобів, міжжанрові взаємодії, а також нові моделі комунікації зі слухачем у межах онлайн- і офлайн-просторів.

- уточнено сутність і структуру виконавської діяльності віолончелістів у сучасному соціокультурному контексті, що перебуває під впливом глобалізаційних процесів, цифрових технологій, зміни форматів концертної взаємодії, а також переходу від жорсткої академічної ієрархії до відкритих, кросжанрових моделей творчості.

- проаналізовано професійні взаємозв'язки представників провідних світових віолончельних шкіл, зокрема в аспектах технічного обміну, педагогічної практики та стильових впливів. Встановлено, що сучасні українські виконавці не лише інтегрують надбання західноєвропейських шкіл, а й формують власну концепцію інтерпретації, яка базується на поєднанні академічної спадщини з сучасними виконавськими пошуками.

- поглиблено розуміння методів професійного вдосконалення віолончелістів, яке здійснюється не лише через традиційну навчальну методику, а й шляхом експериментальної практики, онлайн-освіти, участі у міжнародних проектах, фестивалях нової музики та співпраці з композиторам

- осмислено ключові тенденції розвитку віолончельного виконавства зазначеного періоду, зокрема вплив глобалізації, розширення репертуару, використання інноваційних технік і технологій.

- обґрунтовано необхідність подальшого розвитку комплексного дослідження віолончельного мистецтва України шляхом залучення маловідомих джерел, фіксації сучасних практик, створення типології інноваційних виконавських підходів, а також формалізації класифікаційної системи сучасної віолончельної техніки.

- доведено, що розширені техніки гри на віолончелі перестали бути маргінальним явищем, натомість стали системною частиною сучасної виконавської мови, що генетично пов'язана з традиційною технікою й органологією інструмента. Їх використання зумовлене природною еволюцією акустичних і виразних можливостей віолончелі.

- здійснено спробу класифікації сучасного віолончельного виконавства на експериментальні та неостилістичні, окреслено особливості кожного з підходів, їхні технічні засоби, стильові орієнтири та перспективи подальшої інтеграції в академічну традицію.

- визначено вплив композиторських інновацій (Б. Берлінер, Дж. Солліма, З. Алмаші, В. Польова) на розвиток сучасного виконавського підходу, що орієнтований на відкритість до експерименту, нові концепції звуку та інструментального мислення.

- систематизовано специфіку використання цифрових платформ і віртуального простору як нового виміру концертної діяльності, що визначає не лише форми репрезентації виконавства, а й змінює саму сутність взаємодії між виконавцем, композитором і слухачем.

Отже, у підсумку зазначимо, що віолончельне мистецтво України середини XX – початку XXI ст. є важливою частиною національної музичної культури. Видатні українські виконавці та композитори збагачували світову музичну спадщину, поєднуючи в собі глибокі традиції та сучасні тенденції. Дослідження, проведені в цій роботі, дозволили нам зробити висновки про тенденції розвитку віолончельного виконавства України другої половини XX – початку XXI ст., а також про їх особливості. Актуальність теми доведена слухачською увагою до численних виконань різних рівнів та засобів

запропонованих і розкритих у цій розвідці у двох формах— онлайн та офлайн виступах. Проте наукове значення дослідження тенденцій та особливостей розвитку віолончельне виконавства України другої половини XX – початку XXI ст. не вичерпується певним кутом теоретичного аналізу. Перспективою майбутніх досліджень є визначення й аналіз створення наступних майбутніх технік, форм і способів виконавства на віолончелі в контексті світового та національного музичного мистецтва, адже творчий процес наукової мистецької художньої думки триватиме нескінченно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арсенічева Т. О. Соната для віолончелі та фортепіано В. Косенка: до проблеми традиційного та інноваційного у виконавському тлумаченні твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 87: Проблеми камерно-ансамблевого виконавства: зб. ст. Київ, 2010. С. 56–61.
2. Белоусова Ю. В. Вопросы игровой логики в искусстве инструментального театра (на примере произведения Анны Хазовой «Прадавня магія» для виолончели соло) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 64. Кн. 1: Музичне мист-во: проблеми сучасності: зб. ст.. Київ, 2006. С. 14–22.
3. Біджакова Н., Моргунова Т. Иван Карабиць. Сонати для віолончелі та фортепіано № 1, 2. Київ : Муз. Україна, 2015. С. 35–38.
4. Білецька М. В., Підварко Т. О. Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства ХХ століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів // Педагогічні науки: теорія та практика / Запорізький нац. ун-т. Запоріжжя: Гельветика, 2023. Вип 4. С. 7–13.
5. Білоусова Ю. В. 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.
6. Білоусова Ю. В. Віолончель // Українська музична енциклопедія Т. 1.: А–Дяченко / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. С. 381–383.
7. Білоусова Ю. В. Музика для віолончелі соло: семантика, артистична лексика // Сумарокова В.Г., Білоусова Ю.В., Веселіна О.Ю., Кононова М.В., Ларчіков В.В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика.

Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. Одеса : ВМВ, 2009. С. 90–121.

8. Білоусова Ю. В. Музика для віолончелі соло: семантика, артистична лексика // Сучасне віолончельне мистецтва: естетика, теорія, практика: навч. посібник / В.Г.Сумарокова, Ю.В. Білоусов, О.Ю. Веселіна Одеса: ВМВ, 2009. С. 90–121.

9. Білоусова Ю. В. Нові шляхи розвитку віолончельного мистецтва у XX столітті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 40, кн. 10. : Музичне мистецтво. Київ, 2004. С. 119–129.

10. Ван Інзюнь. Генеза становлення теорії та методики навчання гри на віолончелі // Проблеми підготовки сучасного вчителя / Уманський держ. Пед. ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2015. Вип. 2. С. 6–13.

11. Веселіна О. Ю. Історичні передумови, основні тенденції та етапи розвитку жанру віолончельного дуету // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст.. Вип. 82. Київ, 2009. С. 173–184.

12. Веселіна О. Ю. Роль мікротонових засобів у цілісній музично-інтонаційній концепції сучасних творів для дуету віолончелей // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 84–91.

13. Веселіна О. Ю. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 40, кн. 10: Музичне виконавство. Київ, 2004. С. 130–141.

14. Гамова І. В. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі та фортепіано Івана Карабиця // *Vivere memento* (пам'ятай про життя) : статті та спогади про Івана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 31. Київ, 2003. С. 119–125.

15. Гонтова Л. В. Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель // Мистецтво та освіта. Київ, 2024. Вип. 2 (112). С. 2–6.

16. Гречанівська Т. Ю. Сольні віолончельні твори кінця XVII – початку XVIII століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2023. № 4. С. 20–27.

17. Демиденко Г. Віолончельна музика Мирослава Скорика // IV Всеукр. науково-практ. конф. з міжнар. участю «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів»: зб. статей та матеріалів (04-05.12.2020 р.). Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. С. 146–152

18. Дика Н. Український віолончеліст Олександр Тищенко. URL: <https://lnma.edu.ua/український-віолончеліст-олександр/> (дата звернення 1.11.2024).

19. Довгун М. Віолончеліст і композитор Золтан Алмаші: Етична проблема важливіша, ніж музика і мистецтво. URL: https://theclaquers.com/posts/12632?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 12.01.2025).

20. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури: : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 23 с.

21. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Муз. Мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 20 с.

22. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій :

автореф. дис. ... доктора мист-ва: 17.00.03 Муз. Мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 34 с.

23. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: Монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.

24. Зав'ялова О. К. Віолончельна україніана П. І. Чайковського // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. праць. Вип. 50. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 172–175.

25. Зав'ялова О. К. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. Вип. 39 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 281–291.

26. Зав'ялова О. К. Віолончельне мистецтво Житомира у звітах Житомирського відділення Імператорського російського Музичного Товариства (1909-1916) // *Twórca - kultura - wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2017 w Muzeum Borysa Latoszyńskiego w Żytomerzu : zbiór artykułów* / red. Irena Koroć. Żytomerz : Wydawca A. Jewenok, 2017. S. 130-141.

27. Зав'ялова О. К. Віолончельні традиції Луцька // Мистецькі пошуки: збірник науково-методичних праць. Вип. 7. Суми : ФОП Цьома С. ., 2017. С. 193–197.

28. Зав'ялова О. К. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. праць. Вип. 25. Київ–Суми: НМАУ, МІГРО, 2003. С. 58–61.

29. Зав'ялова О. К. Концертно-віртуозна культура XIX ст. і традиції київської віолончельної школи // Мистецтвознавство України. Київ, 2010. С. 69–76.

30. Зав'ялова О. К. Локощенко Г. Д. // Українська музична енциклопедія Т. 3: Л–М / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. С. 182.

31. Зав'ялова О. К. Людвіг ван Бетховен і віолончелісти його оточення // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 2014. Вип. 40. С. 136–146.

32. Зав'ялова О. К. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 94: Ю. Іщенко та сучасний музичний простір. Київ, 2012. С. 145–163.

33. Зав'ялова О. К. Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2014. № 8 (42). С. 9–22.

34. Зав'ялова О. К. Сильові вектори української віолончельної сонати першої третини XX століття // *Twórca - kultura - wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2018 w Muzeum Borysa Latoszyńskiego w Żytomerzu : zbiór artykułów / red. Irena Kopoć. Żytomierz : Wydawca A. Jewenok, 2018. S. 48–60.*

35. Зав'ялова О. К. Сильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського // Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: Зб. ст. / Ред.-упор. І. Є. Копоть, К. І. Новосельський. Житомир: Вид-во ФОП Евенко О.О., 2014. С. 230–241.

36. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики // Концепції культури в історії української гуманітарної думки XIX-XX ст.: Колективна монографія. / Під ред. І. М. Юдкіна. Київ: НАНУ, ІМФЕ, Український Комітет Славістів (Комплексне дослідження духовної культури слов'ян. Вип. 3), 2007. С. 159–168.

37. Зав'ялова О. К. Українське віолончельне мистецтво і традиції Петербурзької школи К. Ю. Давидова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. журнал. Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. № 7 (41). С. 49–56.

38. Зав'ялова О. К. Український акцент у «віолончельній» темі Р. М. Глієра // Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця) : зб. статей та матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Суми : ТОВ ВПП «Фабрика друку», 2015. С. 21–25.

39. Зав'ялова О. К. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Ю. Я. Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. Вип. 2 (18). С. 66–72.

40. Зав'ялова О. К. Виолончель в жизни и творчестве Р. М. Глиэра // Twórca - kultura - wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2016 w Muzeum Borysa Latoszyńskiego w Żytomerzu : zbiór artykułów / red. Ludmiła Jerszowa, Cyryl Nowosielski. Żytomierz : Wydawca «О. О. Євенок», 2016. С. 110–123.

41. Зав'ялова О. К. Польское в украинском виолончельном искусстве XIX столетия // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем: на пошану професора Володимира Олеговича Єршова. Вип. 27. Житомир, 2016. С. 181–192.

42. Зав'ялова О. К., Стахевич О. Питання генеалогії камерно-інструментального ансамблю: нові виміри // Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7–8 грудня 2022 року. Київ: Каравела, 2023. С. 114–118.

43. Зав'ялова О. К. Віолончельне виконавство в українському інструментальному мистецтві XVIII — першої половини XIX століття // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. Вип. 4 (24). С. 7–13.

44. Зав'ялова О. К. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині XIX ст. // Актуальні проблеми мистецької

практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. Вип. 1 (10). Київ, 2008. С. 152–154.

45. Загайкевич А. Л. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі «Гравітації» для двох віолончелей) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 200–206.

46. Закопець Л. М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів (на прикладі concerto grosso №3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші) // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика / Наукові збірки ЛНМАУ ім. М. В. Лисенка. Вип. 25. Виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2011. С. 258–267.

47. Калашник М. , Усіченко Л. Перший струнний квартет З. Алмаші в полі стильових взаємодій. Innovative development of science and education : Abstracts of II International Scientific and Practical Conference, Athens, Greece, 26–28 April 2020. Athens, 2020. Pp. 416–421.

48. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 102 с.

49. Катрич О. Т. Колективний слухач – пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 17–25.

50. Кияновська Л. О. Лицар віолончелі // Неділя : Культурно-громадський тижневик. Львів, 1995. 14 квітня. № 15 (83).

51. Колесса Х. Кафедра струнно-смічкових інструментів // Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка. 2-ге вид., доп. Львів, 2009. С. 124–134.

52. Колесса Христина. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/kolessa-hrystyna-oleksandrivna/> (дата звернення 9.10.2024).

53. Кононова М. В. Рефлексія як тип мислення у сучасному віолончельному виконавському мистецтві // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 82. Київ, 2005. С. 46–52.

54. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. Унт ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

55. Кулікова В. М. Інтерпретація класичного музичного тексту із застосуванням новітніх технологій (І. С. Бах, Сюїти для віолончелі соло, виконавська версія Йо-Йо-Ма) // Дослідження, досвід, спогади. Вип. 4. Київ: КССМШ, 2003. С. 23–26.

56. Лаврик Н. І. Сонати донецьких композиторів у класі камерного ансамблю // Мистецькі обрії 2003: Альманах: Науково-теорет. Праці та публіцистика. Київ: КНВМП «Символ-Т», 2004. С. 130–136.

57. Ларчіков В. В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 82. Київ, 2010. С. 42–59.

58. Ларчіков В. В. Нова парадигма лексику сучасної віолончелі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 273–279.

59. Локощенко Г. Музично-театральна культура Сумщини: Матеріали для уроку на допомогу вчителям музики, літератури, історії та ін.. Суми: СОІУВ, 1992. 60 с.

60. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / Упор., ред., вст. ст. і примітки З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. 496 с., іл.

61. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. Т. 1: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.). Львів: Сполом, 2003. 288 с.

62. Мазепа Л.Л., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. Т. 2: Від Консерваторії до Академії (1939-2001). Львів: Сполом, 2003. 200 с.

63. Мельник Л. О. Історизм як стильовий принцип // Питання стилю і форми в музиці / Наукові записки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 4. Львів : Каменярь, 2001. С. 22–42.

64. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці XX ст.: дис. канд. Мистецтвознавства: дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 208 с.

65. Менцінський М. Т. Музична мова сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Вип. 44. Рівне, 2023. с. 173–179.

66. Мисько-Пасічник Р. Е. Камерно-інструментальна музика В. Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. Тернопіль: Астон, 2003. С. 57–62.

67. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Вип.1. С. 87–93.

68. Назар-Шевчук Л. Українська віолончелістка Наталія Хома: у променях світової слави. URL: <https://mus.art.co.ua/ukrainska-violonchelistka-nataliia-khoma-u-promeniakh-svitovoi-slavy/> (дата звернення 15.11.2024).

69. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX-початку XXI ст.): дис.... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.

70. Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы / Ред.-сост. Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.

71. Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової – 90 / Упор. Сокол О.В., Розенберг Р.М., Самойленко О.І. та ін. Одеса: Друк, 2003. 224 с., іл.

72. Островський С. С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смічкових інструментах із використанням розширених технік // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Одеса : «Гельветика», 2024. Вип. 1 (04). С. 83–92.

73. Пірієв О. В. Сонати для віолончелі та фортепіано Макса Регера як дзеркало стильової еволюції композитора // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Зб. ст. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Вип.24. Виконавське мистецтво. Львів : Сполом, 2010. С. 208–218.

74. Пірієв О. В. Сюїти для віолончелі соло Макса Регера в контексті пізнього стилю композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 91: Виконавське мистецтво: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 2010. С. 157–167.

75. Повод К. С. Програмний цикл «Взаємодії» Золтана Алмаші в контексті сучасних тенденцій авторизації жанру українського віолончельного концерту // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 9–16.

76. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства у сучасному векторі розвитку. // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2023. Вип. 3. С. 58–61.

77. Польова В. В. «Eter» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 7 с.
78. Польова В. В. «Дзеркало. Сні. Маленьке життя». Балет. Партитура. 2021. 86 с.
79. Польова В. В. «Танка» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 5 с.
80. Полянский Ю. А., Терентьев Д. Г. Теоретические и практические вопросы комплексного воспитания и обучения музыканта // Актуальные проблемы музыкального образования: Тематич. сб. науч. тр. Київ, 1990. С. 5–14.
81. Полянский Ю. О. Метод как целостное понятие и практическая педагогика // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 30. Кн.1.: Зі спадщини майстрів. Київ, 2003. С. 196–209.
82. Полянська К. В. Особливості формування навичок ансамблевої гри в учнів-віолончелістів у дитячих музичних школах і школах мистецтв // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць: Вип. 2 (8). Суми : ВВП «Мрія», 2016. С. 214–224.
83. Полянський Ю. О. Нариси з методики викладання гри на віолончелі. Київ: Музична Україна, 1978. 72 с.
84. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
85. Розвиток львівського струнно-смичкового виконавства і педагогіки. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/> (дата звернення 10.10.2024).
86. Роценко О. Г. Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму // Аспекти історичного музикознавства: зб. ст. / ХНУМ ім. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 92–107.
87. Сокальський П. П. Вибрані статті та рецензії. Київ: Муз.Україна, 1977. 176 с.

88. Стародуб І. В. Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення та слухацького сприйняття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 48–57.

89. Стогорский А.П. Жизнь в музыке. Минск: БелГИПК, 2002. 132 с.

90. Сумарокова В. Г. Віолончельна музика А. Шнітке у дзеркалі стилістичних пошуків ХХ сторіччя // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 2000. Вип. 29. С. 218–226.

91. Сумарокова В. Г. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ століття: рефлексія і дискурс // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. 2010. Вип. 3 (12-13). / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Музична Україна, 2010. С. 178–185.

92. Сумарокова В. Г, Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю. Кононова М. В., Ларчіков В. В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика: Навч. пос. для вищ. навч. закл. к-ри і мистецтв III-IV рівнів акред. Одеса: ВМВ, 2009. 160 с.

93. Сумарокова В. Г. Київська віолончельна школа в контексті дидактичних пошуків «випереджаючого навчання» // Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ: Музична Україна, 2004. 560 с.

94. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. 200 с.

95. Сумарокова В. Г.. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 3: Музичне виконавство. Київ, 1999. С. 143–153.

96. Сумарокова В. Г. В. С. Червов – виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи) // Науковий вісник

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 14, кн. 6: Музичне виконавство. Київ, 2000. С. 77–87.

97. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 3: Музичне виконавство. Київ, 1999. С. 117–126.

98. Сумарокова В. Г. Віолончельна музика Ю.Я. Іщенка: до проблеми творчого діалогу з виконавською школою // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 103: Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. Київ, 2012. С. 151–163.

99. Сумарокова В. Г. Історичні типи віолончельного виконавства в Україні // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 1999. № 2 (3). С. 84–89.

100. Сумарокова В. Г. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 10: Мирослав Скорик. Київ, 2000. С. 101–107.

101. Сумарокова В. Г. Марія Чайковська і Українська віолончельна школа // ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України : мат-ли до укр. мист-ва : Зб. наук. праць. Вип. 1. Київ, 2002. С. 90–93.

102. Сумарокова В. Г. Особливості стилю віолончельної музики А. Штогаренка // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 38–44.

103. Сумарокова В. Г. Соната-метафора (до проблеми інтерпретації Віолончельної сонати А. Шнітке) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 7. Київ, 2000. С. 138–151.

104. Сумарокова В. Г. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури.// Науковий вісник Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. С. 338–352.

105. Сумарокова В. Г. Червов В. С. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Київ, 2003. С. 283–284.

106. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В. Системність як головний чинник виконавської школи В. С. Червова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 47, кн. 11: Виконавське музикознавство. / Ред-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2005. С. 57–72.

107. Сюта Б. О. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.

108. Фільц Б. М. Колесса Харитина Миколаївна // Енциклопедія Сучасної України. Т. 14: «Кол» – «Куз» / Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-5632>

109. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджан, Г. Я. Ботунова та ін. Харків: ХДУМ, 2007. 336 с.

110. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. Ніколаус Харнонкурт ; [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.

111. Хома Наталія — віолончель. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-371/> (дата звернення 3.11.2024).

112. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.

113. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство // Українське музикознавство: щорічник. Київ: Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 132–147.

114. Червов В. С. Об интерпретации сюит для виолончели И С. Баха // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 30. Кн.1: Зі спадщини майстрів. Київ, 2003. С. 254–268.

115. Червова О. А. Вадим Сергійович Червов («Вклонитися пам'яті») Київ: Фенікс, 2012. 320 с.

116. Червова О. А. Проблеми виконання та інтерпретації Рапсодії для виолончелі і фортепіано Ю. Іщенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 27. Київ, 2003. С. 198–208.

117. Шамаева К. И. Концертная жизнь Киева в 20-е годы (1917-1932). Дис ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Рукопис / Госконсерватория им. П. И. Чайковского, Київ, 1975. – с. р.

118. Шамаева К. І. Віолончеліст С. В. Вильконский // Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час: 3 архівних джерел. Житомир : Косенко, 2005. С. 80–92.

119. Швець Н. В. Пізній період творчості Василя Барвінського // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. Тернопіль: Астон, 2003. С. 153–159.

120. Щелкановцева Е. М. Сюиты для виолончели соло И. С. Баха. Москва: Музыка, 1997. 112 с.

121. Щелкановцева Е. М. Валентин Фейгин и его время: Монографический очерк. Харків: Изд. дом «Райдер», 2003. 240 с., ил.

122. Яропуд Н. В. Подвійні концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса та Віталія Кирейка: жанрово-стильові виміри// Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. Вип. 138. С. 161–174.

123. Alberman D. Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann // Contemporary Music Review. Vol. 24 (2005). Issue 1. P. 39–51.

124. Anderson R. Cello // The Musical Times. Vol. 128. № 1734 (August, 1987). P. 442.
125. Artrud P., Geay G. Present Day Flutes. P.: Jobert, 1980.
126. Bach M. Fingerboards & Overtones. Bilder, Grundlagen und Entwürfe eines neuen Cellospiels. München: Spangenberg, 1991. 46 s.
127. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind / transl. and ed. by R. S. Brindle. L.:Oxford University Press, 1967. 78 p.
128. Benade Arthur H. The Fundamentals of Musical Acoustics. 2nd ed. N. Y.: Dover, 1990. 608 p.
129. Berliner Baruch «Jacob's Dreams» concerto for cello & string orchestra. Manuscript. Tel Aviv. 2022. 52 p.
130. Bosanquet R.C. The Secret Life of Cello Strings (Harmonics for Cellists). Cambridge: SJ Music, 1996. 48 p.
131. Brubeck C. Space and voice: compositions for contemporary cello. In partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy graduate program in music, York University Toronto, 2018. 137 p.
132. Campbell M. The Musicians' Guide to Acoustics L.: Dent, 1987. 624 p.
133. Cremer L. The Physics of the Violin / Transl. by John S. Allen. L.: The Mit Press, 1987. 450 p.
134. Dahlhaus C. «Neue Musik» als historische Kategorie // Musica. 1968. № 3. S. 167–172.
135. Dahlhaus C. 19. Jahrhundert heute // Musica. 1970. № 1. S. 9–12.
136. Deforce A. IANNIS XENAKIS. Nomos Alpha & Omega: Linear Notes // Iannis Xenakis — Arne Deforce, Ensemble musikFabrik — Intégrale De L'Oeuvre Pour Violoncelle • Complete Cello Works. AECD 1109 (AEON). P. 1–7.
137. DeLio Th. Iannis Xenakis' «Nomos Alpha »: The Dialectics of Structure and Materials // Journal of Music Theory Vol. 24. No. 1 (Spring, 1980). P. 63–95.
138. Dick R. The Other Flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques. N. Y.: Oxford University Press, 1975. 142 p.

139. Dresser Mark URL: <http://www.mark-dresser.com> (accessed 1st May, 2024).
140. Izard C.E. The psychology of emotions. / Izard C.E. – N.Y.: Plenur Press, 1991. 231 p.
141. Fallowfield E. Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1057169/1057170> (Дата звернення: 25. 08. 2024).
142. Fallowfield E. Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers: Ph. D. Thesis. Birmingham, 2009. [9], 199 p.
143. Fletcher H., Neville H. Plucked Strings — A Review // The Catgut Acoustical Society Newsletter. № 26 (1976). P. 13–17.
144. Gilford J.P. Trait of Creativiti. Ph. Vernon (ed.) Creativiti, / Gilford J. P. N.Y. Plenur Press, 1972. 321 p.
145. Hanson R., Schneider A. Anomalous Low-pitched Tones from a Bowed Violin String // Catgut Acoustical Society Journal. Vol. 2. № 6. Ser. II (Nov., 1994). P. 1–7.
146. Häusler J. Blacher, Boris // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 3. L.: Macmillan, 2001. P. 659–662.
147. Häusler J. Rihm, Wolfgang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd edition / Ed. by S. Sadie. Vol. 21. L.: Macmillan, 2001. P. 387–392.
148. Holliger H. Pro Musica Nova. Studies for Playing Avant-garde Music Text. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1972. 97 s.
149. Homuth D. Cello Music since 1960: A Biography of Solo, Chamber and Orchestral Works for the Solo Cellist. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1994. 464 p.
150. Howell Th. The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flautists. Berkley: University of California Press, 1974. 290 p.

151. Hultgren Craig URL: <http://www.lunanova.org/CelloET/index.html> (accessed 1st May, 2024)
152. Hutchens Carleen M. *How the Violin Works in Sound Generation in Winds, Strings, Computers*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1980. 331 p.
153. Hutchens Carleen M. *Musical Acoustics: in 2 Parts. Part I: Violin Family Components. Part II: Violin Family Functions*. N. Y.: Halsted, 1975. 379 p.
154. Immin Chung. *Mathematical and Architectural Concepts Manifested in Iannis Xenakis's Piano Music: D. M. A. Treatise*. The University of Texas at Austin, 2003. 133 p.
155. Inglefield R., Lou A. *Writing for the Pedal Harp: a Standardized Manual for Composers and Performers*. Berkley: University of California Press, 1985. 78 p.
156. Kagel M. [Interview by A. Coleman] // *BOMB* 88 (Summer, 2004). P. 62–67.
157. Karkoschka E. *Notation in New Music: A Critical Guide to Interpretation and Realization* / Transl. by Ruth Koenig. N. Y.: Praeger, 1972. 183 p.
158. Katz Stephan URL: <https://www.stephenkatzmusic.com/> (accessed 1st May, 2024).
159. Kimura M. Subharmonics; an Extended Technique for the Violin // *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 97. No. 5 (1995). P. 32–70.
160. Knox G. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott, 2009. 48 p.
161. Kravchenko A. The genre of cello duet in Ukraine: composer's work and performance. *Культура і сучасність*. 2015. № 1. P. 146–150.
162. Lawegren B. On the Motion of Bowed Violin Strings // *Acoustica*. Vol. 44 (1980). P. 194–206.
163. Levine C., Mitropoulos-Bott Ch. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2002. 142 s.

164. Lorenz Matthias Datenbank Neue Musik für Cello solo URL: <http://www.matlorenz.de/Datenbank/index.htm> (accessed 1st May, 2024).
165. Marcevitch D. The Solo Cello: A Biography of the Unaccompanied Violincello Literature. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1989. 822 p.
166. Moran D. The Modified Cello and Virtuosity: A Practice-Based Inquiry. A thesis submitted for the degree of Master of Arts (Music Performance) at Monash University, 2022. 60 p.
167. Orning T. «Pression» — a Performance Study // Music Performance Research. 2012. Vol. 5. P. 12–31.
168. Paliy I. The Phenomenon of Unionique music As The Result Of Globalization Processes Of The 20-th – 21-st Centuries. Ad Alta Journal Of Interdisciplinary Research, 2023. Vol 13, №1. P. 183–186.
169. Palm S. Wo steht das Violoncello Heute? // R. Lück. Werkstattgespräche mit Interpreten neuer Musik. Köln: Hans Gerig, 1971. S. 81–90.
170. Pape W. Bemerkungen zum heutigen Violoncellspiel. Ein Gespräch mit Siefried Palm // Musik und Bildung. Jg. VII (1975). H. 6. S. 269–299.
171. Paul Susanne URL: <http://www.groovecello.de> (accessed 1st May, 2024).
172. Peck R. W. Toward an Interpretation of Xenakis's Nomos Alpha // Perspectives of New Music. Vol. 41. No. 1 (Winter, 2003). P. 66–118.
173. Performing Xenakis / transl., compiled and ed. by Sh. Kanach. Hillsdale (N. Y.): Pendragon Press, 2010. (Iannis Xenakis series no. 2). XXIV, 412 p.
174. Pickering N. C. The Bowed String. N. Y.: Ameron, 1991. 352 p.
175. Quantz J.- J. Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage. Berlin, 1789, herausgegeben von Hans-Peter Schmitz.
176. Read G. Music Notation: A Manual of Modern Practice. L.: Gollancz, 1978. 482 p.

177. Read G. Contemporary Instrumental Techniques. N. Y.: Schirmer, 1976. 259 p.
178. Read G. Compendium of Modern Techniques. Westport: Greenwood, 1993. 183 p.
179. Rehfeldt P. New Directions for Clarinet. Berkley: University of California Press, 1977. 306 p.; 2nd ed.: Berkley: University of California Press, 1994. 655 p.
180. Richardson B. Cello Acoustics: Chapter 3 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 37–51.
181. Richey D. L. Virtuosity in Alternative Cello Performance. D. M. A. Dissertation. Madison: University of Wisconsin, 1998. 212 p.
182. Rolen Russell URL: <http://www.moderncello techniques.com/> (accessed 1st May, 2024).
183. Rosing T. D. (ed.) Springer Handbook of Acoustics. N. Y.: Springer, 2007. 1182 p.
184. Saariaho K. Timbre et harmonie // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Editeur, 1991. P. 412–453.
185. Sandor A. Extended Techniques for String Instruments as Applied to Selected Twentieth-Century Cello Repertoire. Completed thesis for the degree D.M.A in Cello Performance. University of Cincinnati, College Conservatory of Music, 2004. 86 p.
186. Schmidt M. Capriccio per Siegfried Palm. Regensburg: Conbrio, 2005. 199 S.
187. Schneider J. The Contemporary Guitar. Berkley: University of California Press, 1985. 240 p.
188. Severin Denis URL: <https://www.denisseverin.com/index.html> (дата звернення 12.01.2025)

189. Sinae Kim. Isang Yun and the Hauptton Technique: An Analytical Study of the Second Movement from Duo für Violoncello und Harfe (1984): M. A. Thesis. University of Ottawa, 2012. 109 p.
190. Slater Don (2002) Social relationships and identity online and offline. In: Lievrouw, Leah and Livingstone, Sonia, (eds.) Handbook of New Media: Social Shaping and Consequences of Icts. Sage Publications, London, UK. P. 533–546.
191. Smith B. R. Contemporary Percussion. L.: Oxford University Press, 1970. 270 p.
192. Song Injung. In-Depth Study of Isang Yun's Glissées pour Violoncelle Seul. PhD. Dissertation. Boston University, 2008. 134 p.
193. Stachó L. Mental virtuosity: A New Theory of Performers' Attentional Processes and Strategies. *Musicae Scientiae*, 2018. № 22(4). P. 539–557.
194. Stone K. Music Notation in the Twentieth Century: a Practical Guidebook. N. Y.: Norton, 1980. 189 p.
195. Stough B. The Lower Violin Tailpiece Resonances // *Catgut Acoustical Society Journal*. Vol. 3. № 1. Ser. II (May, 1996). P. 5–96.
196. Strange P., Strange A. The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Berkley: University of California Press, 2001. XIII, 337 p.
197. Sward R. La G. An Examination of the Mathematical Systems Used in Selected Compositions of Milton Babbitt and Iannis Xenakis: Ph. D. Dissertation. Northwestern University, 1981. 609 p.
198. Tischhauser K. J. A Survey of the Use of Extended Techniques and Their Notations in Twentieth Century String Quartets Written since 1933 by American Composers with a Selected Annotated Bibliography and Discography: D. M. Treatise. The Florida State University, 2002. 172 p.
199. Turetzky B. The Contemporary Contrabass. 2nd ed. Berkley: University of California Press, 1982. 178 p.
200. Turner R. New Approaches to Performance and the Practical Application of Techniques from Non-Western and Electro-acoustic Musics in

Compositions for Solo Cello since 1950: A Personal Approach and Two Case Studies. in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of PhD in Music (Performance Practice) Department of Music Goldsmiths College, University of London 2014, 254 p.

201. Turner J. W. East / West Confluence in Isang Yun's Glissées pour Violoncelle Seul // Virginia Review of Asian Studies 2013. No. 2. P. 215–223.

202. Uitti F.-M. The Frontiers of Technique: Chapter 13 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 211–223.

203. Uitti F.-M. Two Bows. URL: <http://uitti.org/> (Дата звернення: 25. 08. 2024).

204. Van Cleve L. Oboe Unbound: Contemporary Techniques. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004. 136 p.

205. Veale P., Mahnkopf C.-S. The Techniques of Oboe Playing. Kassel: Bärenreiter, 1998. 181 S.

206. Vriend J. «Nomos Alpha» for Violoncello Solo (Xenakis 1966). Analysis and Comments // Interface. Vol. 10 (1981). Pp. 15–82.

207. Vysloužilová J. Analýza spektra a směrové charakteristiky elektroakustického violoncella z kompozitních materiálů. Brno, 2023. URL: <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/144612>

208. Walden V. One Hundred Years of Violincello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 328 p.

209. Walden V. Technique, Style and Performing Practice to c. 1900: Chapter 11 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 178–194.

210. Winkler G. E. Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges. Zu Intercomunicazione von Bernd Alois Zimmermann // Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband: Bernd Alois Zimmermann / hrsg. von U. Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2005. S. 65–82.

211. White H. E. and White D. H. The Science of Musical Sound. Philadelphia: Saunders, 1980. 344 p.
212. Woodhouse J. On the Playability of Violins: Minimum Bow Force and Transients // *Acoustica*. Vol. 78 (1993). P. 125–136.
213. Woodhouse J. The Bowed String As We Know It Today // *Acoustica*. Vol. 90. № 4 (2004). P. 579–589.
214. Xenakis I. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. 2nd ed. / transl. by Sh. Kanach. N.Y.: Pendragon Press, 1992. 387 p.
215. Isang Yuns. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002. 179 s.
216. Zimmermann B. Interval und Zeit. Mainz: Chr. Bitter, 1974. 156 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

12 категорій сучасних прийомів та розширених технік гри:



Додаток Б

Нотні приклади:

Приклад №1. Позамануальна техніка (спів), Вікторія Віта Польова «Етер»
для віолончелі і фортепіано (№ 12 балету «Дзеркало. Сни. Маленьке життя»)

137 Voice: At a - noe - - ri

144 Voice: *mp* Gaa - ron *dolce p* Te - i

151 Voice: da - oh Fi - o - ri - ri lil o - li - *cantabile var.*

Vc: *pp*

Piano: *ppp dolce*

Приклад №2. Позамануальна техніка (спів) у каденції до 2 частини
концерта для віолончелі з оркестром Б. Берлінера

3

Jacob's Dream

Cadenza
(Prayer)

music by Baruch Berliner

ad libitum

Bass

Violoncello

Violoncello

Contrabass

11

B.

Vc.

Vc.

Cb.

Ha - a - - retz, a-sheer a-ta sho-chev a -

16

B.

Vc.

Vc.

Cb.

-le - ha le-cha et-ne - na, le-cha et-ne - na, u-le-zar-e-cha

Приклад №4. Д. Солліма “Alone”

Adagio ♩ = 60 ca.

1

mp II III *con libertà* (III) IV *rit.* (b)

5

rit. (3) *p*

9

13

(b) IV III IV V

* = pizz. mano sinistra

Додаток В

Публікації в наукових фахових виданнях України, що входять до категорії «Б»

1. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства у сучасному векторі розвитку. // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2024. Вип. 3. С. 58-61. <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12>
2. Погорецький Ю. Ю. Новітні форми віолончельного виконавства. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2025, №85, том 2. С. 148-153. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-22>
3. Погорецький Ю., Стародуб. І. Євроінтеграційні процеси у тенденціях розвитку сучасного музичного виконавства України. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2025, №53. С 43-47. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-07>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

4. «Новітні форми віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві: трансдисциплінарний аспект», Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. 272 с., С 249-271. <https://doi.org/10.59647/978-617-8633-15-8/9>
5. POGORETSKYI, Yurii. «Specific inter pretative peculiarities in the romantic style of the cello concerto by Robert Schumann». MINISTERUL EDUCATIEI CULTURII SI CERCETARII AL REPUBLICII MOLDOVA, ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE, In: Studiul artelor și

culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 4(41), pp. 114-119. CZU [785.6:780.614.334]:781.68, ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831, TIPUL B

6. Погорецький Ю. *«Особливе місце жанру струнного квартету у творчій спадщині Л. ван Бетховена»*. Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена): Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції 17 грудня 2020 року. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка; [гол. редак. : Ігор Пілатюк, наук. ред-упоряд. : Ніна Дика]. 2020. С. 110-113.

7. Pogoretskyi Y. Aspects of the preparation of the cello concerto by Robert Schumann. Міжнародна наукова онлайн-конференція «Художня освіта в культурних процесах сучасності», Академія Музики, Театру і Образотворчих мистецтв м. Кишинів, респ. Молдова. 23 квітня 2021 р. С. 48-50. CZU 78:378(082)=135.1=111=161.1 I-59 I-59

Основні положення дослідження у формі усної доповіді було представлено на наступних конференціях:

1. Міжнародна наукова онлайн-конференція «Художня освіта в культурних процесах сучасності», Академія Музики, Театру і Образотворчих мистецтв м. Кишинів, респ. Молдова. Підтверджено реєстрацію в участі 23.04.2021 р. м. Кишинів, респ. Молдова. Тема доповіді: «Аспекты подготовки виолончельного концерта Р. Шумана». Публікація електронних тезисів.

2. VII Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура : виклики XXI століття», Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ. 14 травня 2021 року. Тема доповіді: «Витоки української виолончельної школи»

3. V всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» 3 - 4 грудня 2021 року, м. Суми. Тема доповіді: - «Виолончельне виконавство у музичному просторі сьогодення».