

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 787.3 (477) "19/20"

КАРАЧЕВЦЕВ ДЕНИС ОЛЕГОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ

XX – XXI СТОЛІТЬ

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

Дедусенко Жанна Вікторівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Лозенко Катерина Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач

Наукове обґрунтування творчого мистецького
проєкту містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело

Д.О. Карачевцев

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Карачевцев Денис Олегович. Антологія української віолончельної музики XX –XXI століть. – Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Головною ідеєю творчого мистецького проєкту є комплексне осмислення та репрезентація української віолончельної музики XX–XXI століть як цілісного культурного феномена, поєднуючи систематизацію творів, аналіз історичних традицій та сучасних мистецьких пошуків, виконавську інтерпретацію та цифрову презентацію, що формує унікальний простір, у якому академічна музика постає не лише як культурна спадщина, а й як активна складова сучасного культурного процесу.

У межах проєкту розроблено онлайн-антологію української віолончельної музики, яка містить аудіо- та відеозаписи, аналітичні коментарі й довідкові матеріали про композиторів, а також концертні програми, що презентують різні стильові напрями й жанрові модифікації. Такий підхід покликаний подолати фрагментарність існуючих знань, забезпечити інтеграцію українського віолончельного репертуару у світовий культурний простір і водночас створити платформу для подальших виконавських, освітніх і наукових ініціатив.

Творча складова проєкту представлена циклом концертних програм, які репрезентують українську віолончельну музику другої половини XX – початку XXI століття в різних жанрово-стильових площинах та виконавських формах. Концерт № 1 «Антологія української віолончельної музики. Вибрані твори для віолончелі соло» включав твори З. Алмаші, В. Рекала, А. Мерхеля та

Т. Хорошун, що демонструють широкий спектр сучасних інтерпретацій жанру сюїти для віолончелі соло та експериментальних пошуків у сфері нових технік звуковидобування і перформативних практик. Ця програма акцентувала як спадкоємність класичної традиції, так і розширення виражальних можливостей інструмента. Концерт № 2 «Лінії тиші» зосередився на осмисленні феномена тиші як художнього елементу в камерній музиці. У творах Є. Станковича («Епілоги»), В. Сильвестрова («Mozart-Augenblick»), М. Шалигіна («Dolcissima») та С. Вілки («Berceuse») тиша набуває образної самостійності, перетворюючись на інтонаційний простір пам'яті, медитації й внутрішнього слухання. Програма представила різні покоління українських композиторів і показала багатовимірність інтерпретацій цього художнього символу. Концерт № 3 «Ансамблі для струнних» репрезентував панораму камерних творів для різних струнних складів, у яких поєднуються концептуальні експерименти та звернення до фольклорних джерел. У програмі прозвучали твори В. Барвінського, М. Скорика, В. Сильвестрова, О. Шмурака, В. Рекала, серед яких – авторські транскрипції та ансамблеві версії, що відкривають нові темброві й драматургічні можливості віолончелі. Таким чином, творча складова проекту віддзеркалює процесуальність і багатовекторність сучасного українського віолончельного мистецтва, поєднуючи класичну традицію, інноваційні техніки та міжстильові діалоги.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту зосереджене на комплексному дослідженні та презентації української віолончельної музики ХХ–ХХІ століть. У центрі уваги – історичні та культурні передумови розвитку національної віолончельної школи, жанрово-стильова палітра творів для соло віолончелі та камерних ансамблів, а також виконавські стратегії, що поєднують класичну спадщину з сучасними експериментальними практиками. Особливе значення має ідея створення онлайн-антології української віолончельної музики, яка у форматі аудіо- та відеозаписів, аналітичних

коментарів і довідкових матеріалів забезпечує доступність цього репертуару для виконавців, дослідників та широкої аудиторії.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі та систематизації української віолончельної музики XX–XXI століть із подальшою її популяризацією в науковому, виконавському та цифровому вимірах.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у цілісному концептуальному осмисленні української віолончельної музики XX–XXI століть у форматі єдиної антології, що вперше дозволяє системно простежити динаміку її розвитку, окреслити характерні жанрово-стильові тенденції та напрями еволюції, а також виявити вплив історичних і культурних чинників на формування національної віолончельної школи та виконавської практики.

Практичне значення отриманих результатів полягає у систематизації та узагальненні творів для віолончелі українських композиторів XX–XXI століть, а також у створенні унікального інформаційного ресурсу. Важливою складовою проєкту є розробка першого спеціалізованого онлайн-ресурсу «Антологія української віолончельної музики», спрямованого на репрезентацію результатів дослідження у цифровому просторі. Цей ресурс забезпечує систематизацію та доступність українського віолончельного репертуару для професійної спільноти, музикознавців, виконавців, педагогів і широкого кола слухачів. Наявність онлайн-антології сприятиме практичному використанню матеріалів у концертній та педагогічній діяльності, у наукових дослідженнях, а також підвищить рівень популяризації української віолончельної музики в академічному й публічному культурному середовищі.

Структура наукового обґрунтування відбиває логіку викладення наукового обґрунтування.

Розділ 1 «Українська віолончельна музика в історичній ретроспективі» присвячений комплексному висвітленню історико-контекстуальних основ формування української віолончельної традиції. У ньому простежуються етапи

становлення віолончельного мистецтва в Україні протягом XX–XXI століть, аналізується динаміка його розвитку, виявляються характерні тенденції та напрями еволюції. Особлива увага приділяється розвитку регіональних осередків віолончельних шкіл у Києві, Харкові, Одесі та Львові, де сформувалися власні виконавські традиції, педагогічні принципи та репертуарна політика. Висвітлюється роль ключових постатей даних шкіл, їхній внесок у становлення національного виконавства, співпраця з композиторами та інтеграція європейських впливів. Окремий підрозділ розглядає жанрову палітру української віолончельної музики XX–XXI століть: твори для віолончелі соло, сонати, концерти та камерну музику. Проаналізовано еволюцію жанрів від класичних форм до авангардних експериментів і сучасних міждисциплінарних проєктів, зокрема використання новітніх технік, полістилістики, що дозволяє окреслити жанрове розмаїття та тенденції розвитку української віолончельної школи.

Розділ 2 представляє практичну складову виконання проєкту та присвячений комплексному виконавському аналізу творів українських композиторів XX–XXI століть для віолончелі, включаючи сольні твори, дуети та камерну музику. Вперше з позиції виконавства проаналізовано твори сучасних авторів: В. Рекала («Сім простих світанків», «Чотири ріки»), З. Алмаші (Сюїта для віолончелі соло №1), Т. Хорошун («Edging»), А. Мерхель («Annotation with connotation») та О. Шмурака («Hocruxes»). Аналіз дозволяє оцінити новаторські пошуки композиторів, актуальні стильові тенденції та художні інтенції творів, демонструючи різноманітність сучасного віолончельного виконавства – від трансформації класичних форм до застосування алеаторики, пуантилізму, графічної нотації та міждисциплінарних елементів.

Особлива увага приділена методиці аудіозапису та цифрового документування музики, що забезпечує високу якість звучання та збереження

виконавської автентичності. Крім того, у розділі обґрунтовано створення онлайн-антології віолончельної музики як платформи, що сприяє професійній взаємодії між виконавцями, композиторами та дослідниками, забезпечує доступність українського віолончельного репертуару та підтримує його інтеграцію у світовий культурний простір.

У *Висновках* підкреслено виражальну багатогранність української віолончельної музики як явища темброво-стильової адаптивності, що охоплює розвиток від класичних європейських форм до авангардних експериментів, постмодерну, неофольклорних та міждисциплінарних мультимедійних проєктів. Виявлено універсалізм віолончелі та її розширені технічні, регістрові та темброві можливості, які дозволяють формувати багатоманітну інтонаційно-сонористичну палітру. Таким чином, українська віолончельна музика постає не лише як унікальний носій національної культурної спадщини, а й як живий, динамічний організм, здатний гармонійно взаємодіяти з сучасними мистецькими процесами та відкривати нові горизонти музичної експресії.

Ключові слова: музика для віолончелі, віолончельне виконавство, репертуар для віолончелі, композиторська творчість, онлайн-антологія, музична інтерпретація, українські композитори XX-XXI століть, національні школи виконавства на віолончелі, цифрова репрезентація, міждисциплінарні проєкти.

SUMMARY

Denys Karachevtsev. Anthology of Ukrainian Cello Music of the 20th–21st Centuries. – Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the degree of the Doctor of Arts (specialty 025 – Musical art, the field of knowledge 02 – Culture and art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The main idea of Denys Karachevtsov's creative artistic project is the comprehensive study and representation of Ukrainian cello music of the 20th–21st centuries as an integral cultural phenomenon. The project combines the systematization of works, analysis of historical traditions and contemporary artistic trends, performance, and digital presentation, creating a unique space where academic music is not only a cultural heritage but also an active component of the contemporary cultural process.

As part of the project, an online anthology of Ukrainian cello music was developed, containing audio and video recordings, analytical commentaries, reference materials about composers, and concert programs presenting various genres and stylistic approaches. This platform addresses the fragmentary nature of existing knowledge, promotes the integration of Ukrainian cello repertoire into the global cultural space, and provides a foundation for further performance, educational, and research initiatives.

The creative component of the project is represented by a series of concert programs showcasing Ukrainian cello music from the second half of the 20th century to the early 21st century across diverse genres and performance formats. Concert No.1, *Anthology of Ukrainian Cello Music. Selected Works for Solo Cello*, featured works by Z. Almashi, V. Rekaló, A. Merchel, and T. Khoroshun, demonstrating a wide range of contemporary interpretations of the solo cello suite and experimental explorations in new sound-production techniques and performative practices. The program emphasized both the continuity of classical tradition and the expansion of the instrument's expressive capabilities. Concert No. 2, *Lines of Silence*, explored the phenomenon of silence as an artistic element in chamber music. In the works of Y. Stankovych (*Epilogs*), V. Silvestrov (*Mozart–Augenblick*), M. Shalyhin (*Dolcissima*), and S. Vilka (*Berceuse*), silence gains figurative autonomy, creating an intonational space for memory, meditation, and inner listening. This program presented different generations of Ukrainian

composers, highlighting the multidimensional interpretations of this artistic symbol. Concert No. 3, String Ensembles, offered a panorama of chamber works for various string configurations, combining conceptual experiments with references to folk sources. Works by V. Barvinsky, M. Skoryk, V. Silvestrov, O. Shmurak, and V. Rekaló – including original transcriptions and ensemble arrangements – revealed new timbral and dramaturgical possibilities of the cello. Altogether, the creative component reflects the dynamic and multidirectional nature of contemporary Ukrainian cello art, uniting classical tradition, innovative techniques, and inter-stylistic dialogue.

The scientific rationale of the project focuses on the comprehensive study and presentation of Ukrainian cello music from the second half of the 20th century to the early 21st century. The research addresses the historical and cultural foundations of the national cello school, the genre and stylistic palette of works for solo cello and chamber ensembles, and performance strategies that combine classical heritage with contemporary experimental practices. Particular attention is given to the creation of the online anthology, which, through audio and video recordings, analytical commentaries, and reference materials, ensures accessibility of the repertoire for performers, researchers, and a wider audience.

The purpose of the study is to provide a comprehensive analysis and systematization of Ukrainian cello music of the 20th–21st centuries, followed by its promotion in scholarly, performance, and digital domains.

The scientific novelty lies in the integrated understanding of Ukrainian cello music within a single anthology, which, for the first time, allows systematic tracing of its development, identification of characteristic stylistic trends, and outlining directions of genre evolution.

The practical significance of the project is reflected in the creation of the online anthology, which provides convenient access for performers, educators, students, and researchers. Its implementation promotes dissemination of

contemporary repertoire, supports the use of the anthology as an educational and methodological resource, and stimulates further research in musicology and performance practice.

The structure of the scientific justification reflects the logic of the presentation.

Chapter 1, «Ukrainian Cello Music in Historical Retrospective» is dedicated to a comprehensive exploration of the historical and contextual foundations of the Ukrainian cello tradition. It traces the development of cello art in Ukraine throughout the 20th and 21st centuries, analyzes its evolution, and identifies characteristic trends and directions. Special attention is given to the development of regional centers of cello schools in Kyiv, Kharkiv, Odesa, and Lviv, where unique performance traditions, pedagogical principles, and repertoire policies were established. The contributions of key figures from these schools, their role in shaping national performance practice, their collaboration with composers, and the integration of European influences are highlighted. A separate section examines the genre palette of Ukrainian cello music, including works for solo cello, sonatas, concertos, and chamber music. The evolution of genres from classical forms to avant-garde experiments and contemporary interdisciplinary projects, including the use of new techniques and polystylistics, is analyzed to outline the diversity and development trends of the Ukrainian cello school.

Chapter 2 presents the practical component of the project, focusing on a comprehensive performance analysis of works by Ukrainian composers of the 20th and 21st centuries for cello, including solo works, duets, and chamber music. For the first time, these works were analyzed from a performer's perspective: V. Rekaló («Seven Simple Dawns», «Four Rivers»), Z. Almashi (Suite for Solo Cello No. 1), T. Khoroshun («Edging»), S. Vilka («Berceuse»), A. Merchel («Annotation with Connotation»), and O. Shmurak («Horcruxes»). This analysis allows for an assessment of the composers' innovative approaches, current stylistic

trends, and artistic intentions, demonstrating the diversity of contemporary cello performance – from transformations of classical forms to the use of aleatorics, pointillism, graphic notation, and interdisciplinary elements.

Particular attention is given to the methodology of audio recording and digital documentation, ensuring high audio quality and preserving performance authenticity. Moreover, the chapter substantiates the creation of the online cello anthology as a platform that facilitates professional interaction among performers, composers, and researchers, provides accessibility to Ukrainian cello repertoire, and supports its integration into the global cultural space.

The Conclusions emphasize the expressive diversity of Ukrainian cello music as a phenomenon of timbral and stylistic adaptability, covering development from classical European forms to avant-garde experiments, postmodernism, neofolklore, and interdisciplinary multimedia projects. The universality of the cello, along with its extended technical, registral, and timbral capabilities, allows for the formation of a rich intonational and sonorous palette. Thus, Ukrainian cello music emerges not only as a unique bearer of national cultural heritage, but also as a living, dynamic organism. It is capable of harmoniously interacting with contemporary artistic processes and opening new horizons of musical expression.

Keywords: *cello music, cello performance, cello repertoire, compositional creativity, online anthology, musical interpretation, Ukrainian composers of the 20th–21st centuries, national cello schools, digital representation, interdisciplinary projects*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ	18
1.1 Українське віолончельне мистецтво в дзеркалі наукових досліджень	18
1.2 Розвиток регіональних осередків віолончельних шкіл в Україні	25
1.3 Жанрова палітра української віолончельної музики XX-XXI століть	41
<i>Висновки до розділу 1</i>	58
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ПРОЄКТУ «АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ XX- XXI СТОЛІТЬ»	61
2.1 Творчий вимір проєкту: досвід виконавського аналізу	61
2.2 Особливості роботи із цифровим простором запису	75
2.3 Досвід створення сайту онлайн-антології української віолончельної музики	80
<i>Висновки до розділу 2</i>	85
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89
ДОДАТКИ	105

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Упродовж останніх десятиліть українська академічна музика переживає період активного переосмислення й відновлення національних традицій у контексті глобальних соціокультурних процесів. Важливим сегментом цього процесу є українська віолончельна музика XX–XXI століть, що поєднує класичну спадщину з сучасними композиторськими та виконавськими пошуками. Незважаючи на зростаючий інтерес до виконавства на віолончелі та розширення її репертуару, дослідження цієї сфери залишаються недостатньо системними, особливо у контексті комплексного вивчення творів українських композиторів, які формують національний репертуар віолончелі як важливого інструмента в сольному та камерному виконавстві.

Віолончель посідає особливе місце серед інструментів струнної групи завдяки поєднанню технічних, теситурних та тембрових властивостей скрипки, альту й контрабаса, маючи при цьому найбільший звуковисотний діапазон. Ця універсальність робить інструмент придатним як для виконання класичного репертуару, так і для сучасних експериментальних практик. У світовій виконавській практиці поширеним явищем є перекладення скрипкових творів для віолончелі, що підтверджує її гнучкі виражальні можливості. Таким чином, віолончель відіграє важливу роль у сольному, камерному та симфонічному виконавстві, збагачуючи національний репертуар і водночас відкриваючи нові перспективи для композиторів і виконавців.

Головною ідеєю творчого мистецького проєкту є комплексне осмислення та репрезентація української віолончельної музики XX–XXI століть як цілісного культурного феномена, поєднуючи систематизацію творів, аналіз історичних традицій та сучасних мистецьких пошуків, виконавську інтерпретацію та цифрову презентацію, що формує унікальний простір, у

якому академічна музика постає не лише як культурна спадщина, а й як активна складова сучасного культурного процесу.

Мета дослідження полягає у комплексному дослідженні та систематизації української віолончельної музики XX–XXI століть із подальшою її популяризацією в науковому, виконавському та цифровому вимірах.

Завдання дослідження:

- провести історико-контекстуальний аналіз становлення та розвитку української віолончельної традиції XX–першої чверті XXI століть;
- дослідити музикознавчі джерела й сучасні дослідження з теми української віолончельної музики, узагальнити їх основні підходи;
- здійснити комплексний жанрово-стильовий аналіз української віолончельної музики, класифікувавши твори за жанровими та стильовими ознаками;
- надати виконавський аналіз вибраних творів українських композиторів XX–XXI століть, зокрема тих, що раніше не були предметом ґрунтовних музикознавчих досліджень;
- дослідити розширення тембрових і виражальних можливостей віолончелі в сучасних експериментальних практиках;
- реалізувати результати дослідження у форматі мультимедійної онлайн-антології.

Матеріалом дослідження є твори українських композиторів, написані для віолончелі як у сольному викладі, так і у складі камерних ансамблів, фортепіанних тріо, дуетів струнних та віолончельних ансамблей більшого складу. Зокрема розглянуті твори З. Алмаші, В. Рекало, А. Мерхеля, О. Шмурака, Т. Хорошун, чия діяльність тісно пов'язана з розвитком актуального віолончельного репертуару в Україні. Також досліджуються твори композиторів, які вже здобули визнання у світовому музичному контексті,

зокрема В. Сильвестрова, І. Карабиця, Є. Станковича та М. Шалигіна, що репрезентують широкий спектр стильових і жанрових пошуків у музиці другої половини ХХ- початку ХХІ століття.

Методологія дослідження та теоретична база. Розглянуті в науковому обґрунтуванні питання базуються на комплексному аналізі джерел і досліджень, присвячених віолончельному мистецтву. До першої групи належать праці, присвячені віолончельному виконавству, його розвитку та становленню регіональних шкіл, що висвітлюють історичний контекст, індивідуальні риси виконавських традицій та зміни у виконавстві під впливом сучасних стильових і інтерпретаційних викликів (В. Сумарокова, О. Зав'ялова, Ю. Білоусова, О. Веселіна, В. Ларчіков, Ю. Погорецький, О. Рощенко, О. Грабовська).

Наступна група включає дослідження, що зосереджені на інтерпретології, зокрема стильових і інтерпретаційних питаннях віолончельного мистецтва, охоплюючи естетику, теорію та практику сучасного виконавства (О. Берегова, А. Загайкевич, О. Катрич, А. Кравченко, В. Кулікова, Л. Мельник, М. Менцінський, Ю. Ніколаєвська, К. Повод, В. Червов, О. Щелкановцева, Н. Яропуд).

Окремо виділяються роботи, присвячені аналізу творчості конкретних постатей – виконавців, педагогів і композиторів (М. Довгун – про Золтана Алмаші; М. Калашник – про Золтана Алмаші; О. Зав'ялова – про Ю. Іщенка; М. Менцінський – про Федора Якименка; О. Пірієв – про М. Рegera; В. Сумарокова – про В. Червова, Ю. Полянського, А. Штогаренка, Ю. Іщенка; О. Щелкановцева – про В. Фейгіна; К. Шамаєва – про С. Вільконського).

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів. До загальнонаукових належать: систематизація, порівняння, історичний аналіз. Серед спеціальних методів використано: інтерпретаційний (аналіз виконавських трактувань у зв'язку з

авторським задумом), стилістичний (визначення характерних ознак музичної мови), герменевтичний (інтерпретація музичного тексту в культурному контексті), компаративний (порівняння різних авторських рішень у межах жанру), структурно-функціональний (аналіз внутрішньої організації твору).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у цілісному концептуальному осмисленні української віолончельної музики XX–XXI століть у форматі єдиної антології, що вперше дозволяє системно простежити динаміку її розвитку, окреслити характерні жанрово-стильові тенденції та напрями еволюції, а також виявити вплив історичних і культурних чинників на формування національної віолончельної школи та виконавської практики.

Практичне значення отриманих результатів полягає у систематизації та узагальненні творів для віолончелі українських композиторів XX–XXI століть, а також у створенні унікального інформаційного ресурсу. Важливим досягненням проєкту є розробка першого спеціалізованого онлайн-ресурсу «Антологія української віолончельної музики», спрямованого на репрезентацію результатів дослідження у цифровому просторі. Цей ресурс забезпечує систематизацію та доступність українського віолончельного репертуару для професійної спільноти, музикознавців, виконавців, педагогів і широкого кола слухачів. Наявність онлайн-антології сприятиме практичному використанню матеріалів у концертній та педагогічній діяльності, у наукових дослідженнях, а також підвищить рівень популяризації української віолончельної музики в академічному й публічному культурному середовищі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №5 «Комунікативні виміри сучасного музичного мистецтва». Тему творчого мистецького проєкту

та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 31 жовтня 2023 року).

Апробація проєкту здійснювалася через публікації, виступи на конференціях, проведення тематичних концертів та майстер-класів. Зокрема, стаття «Українська віолончельна музика в Європі. Досвід репрезентації» була опублікована у збірнику «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка», випуск 87, том 1. Стаття «Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» Віктора Рекала: досвід виконавського аналізу» (автори: Д. Карачевцев та К. Лозенко) опублікована у збірнику наукових статей ХНУМ імені І.П. Котляревського «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти», випуск 75.

Результати проєкту презентувалися на міжнародних науково-творчих конференціях, зокрема в межах проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», міжнародного проєкту до 20-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського «Inter Proto Logos», а також на Третньому всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк.

Практична апробація здійснювалася через проведення тематичних концертів антології української віолончельної музики: Концерт № 1 «Вибрані твори для віолончелі соло», Концерт № 2 «Лінії тиші», Концерт № 3 «Ансамблі струнних», а також через майстер-клас «Практичні елементи сучасного віолончельного виконавства в українській музиці», який відбувся у Державній консерваторії при Çanakkale Onsekiz Mart University (м. Чанаккале, Туреччина). Усі програми відображають багатовекторність сучасного українського віолончельного мистецтва, поєднуючи класичну традицію, інноваційні техніки та міжстильові діалоги.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Додаток А – спеціальний курс «Українські віолончельні школи. Виконавські традиції» за матеріалами творчого мистецького проєкту, Додаток Б – апробація творчого мистецького проєкту. Додаток В – фрагменти матеріалу дослідження. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 115 сторінок, з них основного тексту – 78 сторінок.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1 Українське віолончельне мистецтво у дзеркалі наукових досліджень

У сфері наукового дослідження віолончельного мистецтва в Україні вже накопичено значний масив праць, що охоплюють історичні, теоретичні та практичні аспекти. Вони дають можливість простежити процес становлення та еволюції вітчизняної виконавської школи, а також визначити її місце у загальноєвропейському культурному просторі. Водночас спостерігається певна диспропорція між інтенсивним накопиченням емпірико-фактографічного матеріалу щодо композиторської та виконавської камерно-інструментальної творчості й рівнем його науково-теоретичного узагальнення. Динамічний розвиток сучасного соціокультурного середовища, розширення комунікативних та інтермедіальних практик, активна інтеграція українського музичного простору в міжнародний контекст актуалізують необхідність систематизації наявних знань та їх осмислення крізь призму сучасних методологічних підходів. Це зумовлює потребу у дослідженнях, спрямованих не лише на ретроспективний аналіз, а й на виявлення нових тенденцій, що визначають перспективи подальшого розвитку віолончельного мистецтва в Україні.

Серед дослідників, які зробили вагомий внесок у вивчення української віолончельної музики, варто відзначити як віолончелістів-виконавців, що поєднують практичну діяльність із науковими дослідженнями (Ю. Погорецький, М. Менцінський, О. Зав'ялова, О. Щелкановцева), так і музикознавців, що досліджують ширші аспекти української музичної спадщини (В. Сумарокова, О. Берегова, О. Рощенко). Огляд актуальних джерел, що розглядають питання,

дотичні до українського віолончельного репертуару та виконавства, дозволяє їх умовно систематизувати за трьома категоріями:

- розвиток та становлення окремих віолончельних шкіл;
- питання виконавства та інтерпретації в контексті еволюції та трансформації жанрів і стилів у віолончельній музиці;
- визначні постаті та їх діяльність.

До першої категорії джерел належать дослідження, що вивчають розвиток віолончельного виконавства в Україні та становлення окремих шкіл. У них розглядаються шляхи розвитку, історичний контекст віолончельного виконавства, специфіка індивідуальних рис притаманних виконавським школам, аспекти модифікації віолончельного виконавства в умовах стильових та інтерпретаційних викликів сучасності. Серед ключових постатей, що внесли значний вклад у цю галузь: Віра Сумарокова (Сумарокова 1999, 2000, 2001, 2002, 2004), О. Грабовська (2008) Юрій Погорецький (2025).

Віра Сумарокова у своїх працях, включно з навчальним посібником (2014), детально висвітлює історію віолончельного та контрабасового мистецтва в Україні від його витоків до сьогодні. Вона аналізує історичні типи виконавства, розглядає кращі твори репертуару та досліджує особливості провідних виконавських шкіл Києва, Харкова, Одеси та Львова в пострадянський період (2000, 2002, 2004). Її роботи також підкреслюють важливість регіоналіки як інструменту для вивчення специфіки віолончельного мистецтва (2001).

Даний напрям розглядається також в роботах О. Зав'ялової, де серед іншого досліджується шляхи розвитку, історичний контекст та індивідуальні риси виконавських шкіл (2009, 2010, 2017). Дослідження Зав'ялової охоплюють не лише процес становлення віолончельного виконавства в локальних осередках, таких як Луцьк (2017) і Житомир (2017), але й широкий контекст зв'язку української школи з європейськими традиціями (2012, 2014).

О. Грабовська (2008), у свою чергу, зосереджена на вивченні камерно-інструментального виконавства Львова, досліджуючи історичні закономірності та етапи професіоналізації мистецької освіти, а також специфіку місцевої концертно-виконавської практики наприкінці ХХ століття.

Ю. Погорецький у своїй дисертації (2025) проводить системне дослідження магістральних тенденцій розвитку віолончельного виконавства в Україні з другої половини ХХ століття. Він аналізує формування національної школи, яка ґрунтується на високому професіоналізмі музикантів і педагогів. Погорецький простежує еволюцію віолончельного мистецтва, акцентуючи увагу на унікальному обличчі української традиції, що сформувалася завдяки внеску видатних віолончелістів і композиторів. Він також виокремлює Київську, Харківську, Одеську та Львівську школи як основні регіональні осередки, аналізуючи їхні особливості та вплив народної й академічної музики на формування стилю.

Серед сучасних досліджень, важливих для виконавської практики віолончелістів, особливої уваги заслуговують роботи В. Ларчікова (2005, 2010). Він аналізує розширення тембрових і виражальних можливостей віолончелі, зазначаючи, що у ХХ столітті інструмент став «носієм багатоманітної інтонаційно-сонористичної палітри» (Ларчіков, 2010: 55). Це стало можливим завдяки залученню до музики раніше екстрамузичних звуків – шумів, природних і акустичних явищ (так званої «конкретної музики»), що створило концепцію нескінченності тембрових ресурсів.

Процес супроводжується експериментальними техніками виконання, які значно розширюють арсенал виражальних засобів і збагачують «лексичний словник» віолончельного мистецтва. Ларчіков пропонує систематизувати ці можливості у типологію виконавських прийомів за двома критеріями: характером звукового результату та інструментально-технологічною специфікою (Ларчіков 2010). Такий підхід дозволяє інтегрувати сучасні

естетичні ідеї у виконавську практику, зберігаючи традиції та створюючи нові художні світи, підкреслюючи значення експерименту та переосмислення інструментальних можливостей для розвитку сучасного віолончельного мистецтва.

Розвиток сучасного віолончельного виконавства у контексті нео- та полістилістики XX – початку XXI століття досліджує у своїй статті В. Сумарокова (2010). Авторка відзначає «стійку тенденцію виконавської творчості, що полягає в переході від інтерпретації окремих творів і стилів до інтерпретації культури» (Сумарокова, 2010: 182), коли поряд із відродженням старовинної музики зростає інтерес до сучасних композицій, а концертні програми будуються за принципами полістилістичного діалогу. Відзначено тенденцію поєднання різних історичних пластів у межах одного виконання, а також прагнення до дослідницького переосмислення музичних текстів.

А. Кравченко досліджує український камерно-інструментальний ансамбль, включаючи віолончельну музику, з точки зору жанрово-стильових метаморфоз на зламі XX–XXI століть (Кравченко, 2020). Вона підкреслює, що сучасне виконавство вимагає нового рівня універсалізму в міжстильових та міжмистецьких вимірах, що характеризується синергією техніко-виконавських та семіотико-комунікативних модусів різної природи (Кравченко, 2020: 120). Таким чином, ми бачимо, що сучасні дослідження підкреслюють поєднання традиційних та експериментальних підходів у віолончельному виконавстві, розширення тембрових і виражальних можливостей інструменту та увагу до міжстильових і міжмистецьких аспектів. Це дозволяє збагачувати виконавський «лексичний словник» і водночас відображає тенденції до дослідницького переосмислення музичних текстів та поєднання різних історичних пластів.

У жанровому аспекті значну увагу приділено віолончельній сонаті, сюїті та концерту. М. Менцінський (2024) аналізує розвиток української віолончельної сонати кінця XX – початку XXI століть, наводячи приклади творів Ю. Ланюка,

С. Пілютікова, М. Волинського, В. Камінського та інших. До цього жанру звертається й О. Зав'ялова (2003, 2018), досліджуючи історичний контекст та формування виконавських шкіл. Жанр сюїти для віолончелі соло розглядають О. Білоусова та О. Пірієв (2021), який на прикладі творчості Макса Регера аналізує спадкоємність традицій та принцип циклічного контрасту як основу драматургії сюїт. Аспекти українського віолончельного концерту та дуету досліджено у роботах К. Повода, Н. Яропуд та О. Веселіної, які порівнюють різні зразки жанру та досліджують їхні стилістичні й виконавські особливості.

Третя категорія представлена публікаціями, присвяченими видатним постатям українського віолончельного виконавства. Зокрема, В. Сумарокова досліджує діяльність видатних виконавців та викладачів В. Червова та Ю. Полянського, а також викладача та майстра струнних інструментів В. Сазикіна (Сумарокова, 2014). Дослідниця відзначає, приїзд до України В. Червова, який протягом майже сорока років систематично розвивав віолончельне виконавство, став важливим чинником становлення жанру українського віолончельного концерту. Його яскравий і емоційний стиль надихнув багатьох композиторів створювати концерти для віолончелі, розраховані на виконання саме цим артистом (Сумарокова, 2014: 119).

О. Рощенко у своїй статті розглядає віолончельну школу Георгія Авер'янова (Рощенко, 2021), мистецький і педагогічний доробок видатного українського віолончеліста, який справив істотний вплив на формування регіональної виконавської традиції в Харкові. Дослідниця відзначає, що у Києві творчий універсалізм Авер'янова проявився насамперед у редакторській діяльності: він підготував віолончельні партії концертів Д. Клебанова та В. Губаренка й став їх першим виконавцем, що на думку музикознавиці засвідчує вплив його артистичної манери на ці твори.

З огляду на сучасні дослідження українського віолончельного виконавства, сукупність творів для віолончелі українських композиторів можна розглядати

як ресурс із потужним потенціалом для збагачення як академічного, так і практичного музичного поля. Йдеться не лише про розширення виконавського арсеналу, а й про формування цілісного погляду на українську віолончельну традицію як явище зі своєю логікою розвитку, стилістикою та історичною пам'яттю. Значна частина творів усе ще зберігається у фондових записах, архівах, приватних збірках або малотиражних виданнях, що ускладнює їх доступність та пояснює периферійне місце української віолончельної музики в освітньому процесі.

Варто зазначити, що дослідження, присвячені історії та особливостям української віолончельної музики, продовжують з'являтися, і в числі досліджень що репрезентують український віолончельний репертуар другої половини XX – початку XXI століття, особливу увагу слід звернути на низку ґрунтовних праць, присвячених проблематиці розвитку національної виконавської школи та інтерпретаційним аспектам віолончельного мистецтва. У цьому контексті важливе місце займають дослідження В. Сумарокової – знаної української музикознавиці, викладачки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, яка послідовно розробляє тематику українського віолончельного виконавства. У її публікаціях висвітлюються процеси становлення української віолончельної школи, творчі постаті видатних віолончелістів (зокрема В. Червова та Ю. Полянського), та композиторів (А. Штогаренка, Ю. Іщенка, М. Скорика) а також жанрово-стильове розмаїття українського віолончельного репертуару. До переліку актуальних публікацій В. Сумарокової належать статті що присвячені окремим творчим постатям, питанням інтерпретології віолончельного репертуару, аспектам розвитку виконавських шкіл регіональних центрів а також питання історичного контексту українського виконавства на струнно-смичкових інструментах. В числі її видань також навчальний посібник з історії українського віолончельного та контрабасового мистецтва в контексті європейського

виконавства (Сумарокова, 2014) що надає системний огляд розвитку виконавства та розглядає зокрема взаємодію віолончелістів із вітчизняними композиторами.

Крім того, у статтях присвячених аспектам віолончельного виконавства авторка досліджує широкий історико-виконавський контекст української віолончельної музики, її стильову динаміку та інтерпретаційні виклики в умовах сучасного культурного середовища. Значущість наукових напрацювань В. Сумарокової зумовлена не лише тематичною послідовністю і міждисциплінарним підходом, але й її активною участю у професійному житті вітчизняної музичної спільноти – у Національній спілці композиторів України, Національній Музичній Академії, а також тісною співпрацею з композиторами та виконавцями, що надає її дослідженням додаткової аналітичної глибини та емпіричної обґрунтованості.

Серед новітніх дисертаційних досліджень в області віолончельного виконавства можна назвати роботу Ю. Погорецького (2025) , яка на сьогодні є одним із найбільш системних і масштабних наукових узагальнень у галузі. У своїй праці автор здійснює комплексний аналіз основних центрів української віолончельної школи, окреслює коло провідних діячів, досліджує інтеграційні процеси української виконавської традиції в європейський культурний простір, а також розглядає специфіку сучасного віолончельного виконавства у різноманітті технічних та художніх викликів. Предметом у дослідженні Погорецького постає саме виконавство та аспекти сучасної композиції з точки зору віолончеліста виконавця. Фокус уваги роботи охоплює репертуар для віолончелі як українських так і світових авторів, проте не надає системного аналізу творчого доробку саме українських композиторів. Важливим також є взаємозв'язок виконавців та композиторів що безумовно мало вплив на формування національного віолончельного мистецтва в цілому, та розглянуто в даному дослідженні.

Наведений огляд наукових джерел засвідчує, що українське віолончельне мистецтво є предметом глибокого та різнобічного дослідження. Він дозволяє стверджувати, що наукова база є достатньо багатою для подальшого вивчення, але водночас вказує на наявні лакуни, що потребують заповнення.

По-перше, виділення регіональних шкіл та аналіз їхньої специфіки у працях В. Сумарокової, О. Зав'ялової та Ю. Погорецького створює міцну основу для розуміння історичної тяглості вітчизняного виконавства. Дослідження В. Ларчікова, А. Кравченко та В. Сумарокової щодо сучасних виконавських практик і міжстильових взаємодій підкреслюють динамізм розвитку віолончельного мистецтва та його здатність адаптуватися до викликів сучасності. Аналіз діяльності видатних виконавців, як-от В. Червов і Г. Авер'янов, дозволяє відтворити портрет української школи через призму творчих особистостей.

Незважаючи на значний масив накопичених даних, наявні дослідження здебільшого зосереджені на історичних аспектах та аналізі творчості окремих композиторів і виконавців. Водночас, спостерігається нестача комплексних праць, що системно узагальнюють та інтерпретують українську віолончельну музику як цілісне явище в контексті її виконавської традиції. Це свідчить про необхідність подальших досліджень, спрямованих на глибинний аналіз творчого доробку українських композиторів для віолончелі та його зв'язку з еволюцією національного виконавства.

1.2 Розвиток регіональних осередків віолончельних шкіл в Україні

Дослідження віолончельного виконавства в Україні свідчать про те, що процес формування національної традиції відбувався переважно в межах чотирьох основних регіональних осередків: Києва, Харкова, Одеси та Львова. Їхнє становлення було зумовлене заснуванням консерваторій, які стали центрами професійної музичної освіти. Кожен з цих осередків сформував

власну виконавську школу, що відрізнялася специфічними педагогічними принципами, репертуарною політикою та емоційно-виражальним стилем. Ці школи не були ізольованими: як зазначає В. Сумарокова (2014), їх розвиток визначався асиміляцією впливів виконавський традицій різних європейських країн, що збагачувало українську виконавську культуру.

Київський осередок: витоки та ключові постаті

Київська віолончельна школа бере свій початок у другій половині XIX століття із заснуванням Київського музичного училища та згодом – Київської консерваторії. На початковому етапі її традиції тісно пов'язані з віолончельною школою Карла Давидова. Учень Давидова Федір Мулерт, і учень О. Вержбиловича, теж представника класу Давидова, Семен Козолупов, були одними з перших викладачів, які заклали основи київської віолончельної школи. Вагомий внесок у її розвиток зробив також Стефан Вільконський, учень О. Вержбиловича, який з 1920 року викладав у консерваторії, формуючи національну традицію. (Погорецький, 2025). На початку створення класу віолончелі, його традиції були тісно пов'язані зі школою К. Давидова, в якого займався *Фрідріх Вільгельмович (Федір Васильович) Мулерт (1859- 1924)*, що був одним з перших педагогів та започатковував традиції саме київського осередку віолончельної школи. Також учнем Давидова був і О. Вержбилович, в якого навчався *Семен Матвійович Козолупов*, що викладав в Київській консерваторії впродовж 1916-1920 років. Одним з учнів Вержбиловича був і *Стефан Владиславович Вільконський (1870- 1963)*, який з 1920 року викладав у консерваторії і зробив вагомий внесок у формування національної традиції (Шамаєва, 2005). Вільконський вчився у консерваторії в Варшаві і пізніше займався вже викладацькою діяльністю, зокрема в Чернігові та Києві.

Важливим іменем в історії київського віолончельного осередку також можна вважати Г. Пеккера. *Григорій Ілліч Пеккер (1905 - 1983)* після закінчення Петроградської консерваторії вдосконалював майстерність в Лейпцизькій

консерваторії в класі відомого віолончеліста Ю. Кленгеля. Викладав у Київській консерваторії впродовж 1938-1957 років, виховавши плеяду учнів що надалі працювали на теренах віолончельного виконавства і педагогіки, продовжуючи педагогічну спадкову лінію. Учніем Г. Пеккера був *Григорій Семенович Хохлов*, з класу якого вийшов відомий віолончеліст і педагог Ю. Полянський.

У другій половині XX століття ключовими постатями стають *Вадим Сергійович Червов* та *Юрій Олексійович Полянський*. Їхня діяльність сприяла становленню естетично довершеної, технічно віртуозної та національно орієнтованої школи гри на віолончелі, яка поєднала здобутки європейської, радянської та української традицій. Також серед визначних імен що справили вплив на київську віолончельну школу – *Марія Костянтинівна Чайковська*, випускниця Львівської спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької (клас Є. Шпіцера) та Московської консерваторії, яку закінчила у 1968 р. і де проходила асистентуру-стажування у класі Мстислава Ростроповича. У 1970–1980-х рр. була однією з значних постатей у становленні київської віолончельної школи. Лауреатка всесоюзних та міжнародних конкурсів, активно концертувала як солістка. Викладала у Київській консерваторії, а також вважалась наймолодшою солісткою Київської філармонії. Репертуар Чайковської охоплював широкий спектр стилів і жанрів, в тому числі сучасну українську музику. Серед визначних досягнень – прем'єрне виконання Концерту № 1 для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика, за який автор отримав Державну премію України ім. Т. Шевченка.

Юрій Олексійович Полянський – видатний український віолончеліст, педагог, науковець і реформатор музичної освіти, один із засновників сучасної віолончельної школи України. Початкову музичну освіту здобув під керівництвом С. Вільконського. Після служби в радянській армії повернувся до Києва, завершив навчання в музичному училищі та Київській консерваторії, продовживши вдосконалювати майстерність у С. Вільконського та Г. Хохлова.

Його освітній шлях характеризувався прискореним освоєнням професійних навичок і сприяв розвитку методичних підходів у формуванні музиканта-виконавця. Важливим етапом стало його керівництво кафедрою Науккових основ музичної освіти (НОМО, 1979–1989), де він організовував наукові конференції, круглі столи та методичні розробки, видано близько 50 наукових праць. Полянський здійснив значний вплив на розвиток української музичної педагогіки, готуючи учнів, які продовжили його справу в Україні та за кордоном. Серед них – *І. Кучер, О. Макаренко* та інші, які активно працюють як виконавці та педагоги. Його наукова й педагогічна діяльність відзначалася високим професіоналізмом, практичною спрямованістю та гуманістичною концепцією освіти.

Одним з найважливіших імен в історії як київського віолончельного осередку так і української віолончельної школи в цілому стоїть ім'я В. Червова. *Вадим Сергійович Червов* (1930–2000) – один із найвпливовіших представників української віолончельної школи другої половини ХХ століття, який зробив вагомий внесок у становлення та розвиток національного виконавського стилю, професійної підготовки віолончелістів, розширення репертуару та популяризацію української музики на світовій сцені. Навчався в Московській консерваторії у класі Г. Козолупової, яка підтримувала творчі зв'язки з німецькою віолончельною школою. Саме поєднання школи «німецького типу» з її орієнтацією на віртуозність та методичну системність, з українською традицією емоційної виразності та глибокої інтерпретації, дало поштовх до формування самобутньої педагогічної і виконавської позиції Червова.

З 1965 року В. Червов очолив кафедру струнно-смичкових інструментів Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині – НМАУ імені П. І. Чайковського), де понад три десятиліття формував виконавські принципи сучасної української віолончельної школи. Під його керівництвом кафедра стала потужним науково-педагогічним осередком, який здійснював не

лише виконавську підготовку, а й ініціював дослідницьку роботу в галузі репертуару, історії виконавства, інтерпретології.

Виконавська діяльність В. Червова охоплювала широкий спектр стилів – від барокових композицій до прем'єр сучасних творів українських композиторів. Його активна співпраця з О. Зноско-Боровським, В. Кирейком, Ю. Іщенком стала поштовхом до створення низки знакових творів для віолончелі. Саме В. Червов був ініціатором і першим виконавцем багатьох з них, заклавши новий етап у розвитку сучасного українського віолончельного репертуару. Серед вагомих ініціатив слід згадати його дослідження з інтерпретації «Шести сюїт» Й. С. Баха – перше українське видання класичного репертуару в такій формі, що свідчить про глибокий рівень аналітичної, виконавської та науково-редакторської роботи (Червов, 2003). Його педагогічна система вирізнялася синтезом глибокого аналітичного підходу до музичного тексту, високих вимог до технічної досконалості, а також постійним акцентом на інтерпретаційну автономію студента. Як викладач, В. Червов виховав низку провідних віолончелістів сучасності, серед яких – *І. Кучер, Г. Нужа, В. Кулікова*, та інші. Його учні стали викладачами, концертуючими артистами, лауреатами престижних міжнародних конкурсів, що підтверджує якість і спадкоємність його педагогіки. Крім виконавської та викладацької діяльності, В. Червов також активно працював у науковій площині. У його працях окреслено проблематику інтерпретації віолончельного репертуару, питання стилю, текстуального аналізу, та редагування (Червов, 1977, 2003). Педагогічна діяльність В. Червова також поєднувалась із культурною місією – відстоюванням українського компонента в радянському, а пізніше – пострадянському контексті. Значення постаті Вадима Сергійовича Червова для української культури важко переоцінити. Він був не лише музикантом-виконавцем і педагогом, а й концептуальним лідером віолончельної школи, що започаткував нову естетику гри на віолончелі, орієнтовану на художню

автономію, національну самобутність і глибоку інтерпретаційну культуру. Його внесок у виконавство, освіту, науку й культурну політику становить вагомую частину історії українського віолончельного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дослідженню його діяльності присвячено наукові дослідження а записи як виконавця складають помітну частину історичного надбання української віолончельної школи.

Серед учнів класу В. Червова – яскраві представники наступного покоління віолончелістів, виконавців та педагогів НМАУ імені П.І. Чайковського, такі як *Іван Йосипович Кучер, Юлія Вікторівна Білоусова, Катерина Валеріївна Полянська*, які склали плеяду викладачів Академії у 2000- 2010 роках.

Представницею та продовжувачкою традицій класу Ю. Полянського серед викладачів Академії можна назвати *Вікторію Миколаївну Кулікову*, відзначену, окрім педагогічної та виконавської роботи, численними науковими роботами, в яких окрім іншого репрезентуються розробки кафедри наукових основ музичної освіти, якою керував Ю. Полянський. Варто також згадати *В. Сазикіна* який окрім педагогічної та виконавської практики став відомим у якості майстра струнних інструментів, які підтверджують високий рівень професіоналізму майстра у виконавській практиці на теренах України та в світі.

Підсумовуючи огляд історичної перспективи київського осередку української віолончельної школи в контексті української віолончельної музики можна виокремити наступні імена композиторів що співпрацювали та створювали твори у взаємозв'язку з віолончелістами осередку. За свідченнями дослідників, подібна взаємодія мала місце з перших років заснування класу. Зокрема С. Вільконський «Підтримував тісний зв'язок з кращими композиторами та виконавцями України (М. Лисенком, Л. Собіновим, М. Ерденком, та ін.), користувався незмінною підтримкою Р. Глієра». (Сумарокова, 2014)

В. Червов став одним з активних поборників виконання новітнього українського репертуару. Був справедливим твердження що він безпосередньо здійснив вплив на становлення української віолончельної музики. Серед його творчих контактів – Ю. Іщенко, А. Штогаренко, В. Кирейко, О. Зноско-Боровський, В. Бібік.

Серед представників київської віолончельної школи також відзначаються творчі зв'язки М. Чайковської із композиторами представниками київського авангарду 60-х, зокрема Є. Станковичем та Г. Ляшенком.

І. Кучеру присвячений 2-й концерт для віолончелі Г. Ляшенка та численні камерні твори, його також варто відзначити як одного з найважливіших прихильників українського віолончельного репертуару в своїй сольній виконавській практиці. Випускник класу Полянського в консерваторії він закінчував аспірантуру у В. Червова, увібравши досвід педагогічного класу обох знаних майстрів. Подальший творчий шлях його як соліста Київського Органного дому музики також тісно пов'язаний із співпрацею з такими композиторами як Є. Станкович, Г. Ляшенко, В. Сильвестров та іншими.

О. Пірієв, випускник класу І. Кучера приймав участь у створенні та прем'єрі 2-го концерту М. Скорика у 2015р. а також виконання концерту В. Станковича №2 в межах творчого проєкту «Три С: Скорик – Станкович – Сильвестров».

В сучасній ситуації початку ХХІ століття відзначається тісна співпраця Національної Спілки Композиторів України із мистецькими та освітніми закладами Києва, фестивалі та концерти нової музики підтримують процес розбудови творчих зв'язків. Одним з результатів такої співпраці можна назвати стимулювання створення нового виконавського репертуару українських композиторів, зокрема для віолончелі.

Харківський осередок також сформувався в першій половині ХХ ст. довкола імен педагогів – вихідців віолончельної школи К. Давидова та О. Вержбиловича – Є. Білоусова та А. Борисяка. Самі Давидов та Вержбилович також виступали в Харкові як виконавці. В перші роки створення Харківської консерваторії віолончель там викладали М. Букінік та А. Борисяк.

Андрій Олексійович Борисяк (1885-1962), учень Вержбиловича, також консультувався в Пабло Казальса в Іспанії, постаті якого присвячена його робота «Нариси школи Пабло Казальса». Вів активну виконавську та наукову методичну діяльність спрямовану на розвиток педагогічної майстерності. Викладав в консерваторії впродовж періоду 1913-1919 рр.

Людмила Федорівна Тимошенко-Полевська (1893-1975) Учениця Є. Білоусова в Харкові та видатний педагог, що опікувалась концертним життям консерваторії в складні історичні часи. Зокрема, дослідники відзначають її співпрацю із харківськими композиторами, наприклад з М. Колядою. У 1943 році Тимошенко переїхала за кордон та продовжила педагогічну кар'єру в Сполучених Штатах Америки, з 1952р. вона стала професором Українського музичного інституту Нью-Йорку.

Друга половина ХХ століття пов'язана з іменами *І. Когана, Г. Авер'янова, та О. Щелкановцевої*. Тут також спостерігається активне поєднання виконавської, педагогічної та редакторської практик, з особливим акцентом на формування індивідуального стилю учнів і участь у створенні й виконанні творів українських композиторів.

Ісаак Мойсейович Коган, випускник класу О. Штримера, викладав в Одеській а пізніше в Харківській консерваторії. Відомий своїм особистісним підходом до навчання студентів, Коган випустив ряд високопрофесійних учнів класу, серед яких О. Щелкановцева, професорка ХНУМ імені І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства. Коган як виконавець

також співпрацював з близькими до Харківської консерваторії композиторами, зокрема Д. Клебановим.

Георгію Борисовичу Авер'янову належить вирішальна роль у становленні виконавської школи та підготовці покоління харківських віолончелістів, зокрема через прем'єрні виконання творів В. Губаренка та Д. Клебанова. Окрім активної виконавської діяльності, відіграв визначальну роль у становленні інституційної інфраструктури віолончельної освіти в Харкові. Його педагогічна спадщина охоплює не лише індивідуальну підготовку музикантів, а й цілісну систему ансамблевого виконавства, що виражалась у діяльності квартетів, камерних ансамблів і оркестрової роботи. Серед відомих представників українського віолончельного виконавства він єдиний хто мав можливість долучитися до трьох великих центрів української віолончельної школи (початок навчання в Одесі, професійна освіта в Харкові, стажування у Києві). Йому присвячували твори В. Губаренко, Д. Клебанов, В. Бібік, А. Гайденко, що підтверджує його роль як виконавця та популяризатора національного репертуару віолончельної музики. В його виконанні та за його безпосередньої участі у процесі створення, прозвучали численні прем'єри українських композиторів – його сучасників, що свідчить про важливу роль у становленні національного репертуару та широкі професійні контакти. Його діяльність як виконавця, педагога та керівника стала також предметом досліджень українських музикознавців.

Олена Михайлівна Щелкановцева, учениця І. Когана та М. Ростроповича, адаптувала досвід своїх знаних викладачів до українського культурного контексту, розробила власні педагогічні методи та започаткувала аналітичний підхід до виконавської підготовки. Її методика стимулювала самостійність, інтелектуальну глибину, інтерпретаційну самобутність виконавця. Її редакторська діяльність охоплювала твори провідних українських композиторів: Бібіка, Щетинського, Кармінського, Гнатовської тощо. Наукова ж

діяльність охоплювала як інтерпретаційний так і історико-культурний контекст сучасного віолончельного виконавства. Як науковець у фокусі її уваги перебувала віолончельна творчість Й. С. Баха, зокрема був виданий навчальний посібник «Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха», а темою її кандидатської дисертації стала «Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха та їхнє значення у формуванні музиканта-виконавця».

Віолончельний клас Щелкановцевої в ХНУМ імені І.П. Котляревського відрізнявся особливою увагою до здібностей студентів, в числі яких *Олексій Шадрін* – соліст та лауреат конкурсу Королеви Єлизавети в 2022 році, та *Віктор Рекало*, віолончеліст і композитор, соліст Вільнюс квартету, Литва.

Отже харківському осередку також притаманна практика співробітництва віолончельного класу із сучасними композиторами. Представлені приклади зустрічаються впродовж усього історичного періоду розвитку школи, від творів М. Коляди 30-х років до творів В. Птушкіна в період 2000-х років і пізніше. Центральною фігурою у взаємодії виконавець-композитор в Харкові можна назвати Г. Авер'янова, у виконанні якого звучали прем'єри творів А. Гайденка, Д. Клебанова, В. Бібіка та інших.

Львівський осередок формувався на ґрунті європейської академічної традиції в умовах мультикультурного простору Заходу України. Дослідники свідчать що ще на початку XIX століття Лемберг-Львів був центром професійного музичного виконавства в австрійській Галичині. Львівська Музична Академія імені М. В. Лисенка має багатовікові історичні корені та вважається однією з найдавніших в Європі та найстаршою в Україні. Зазначається що в 1796 році зусиллями Юзефа Ельснера було створено Музичну Академію як професійне угруповання та концертну організацію з витоків якої в 1826 році був організований «Інститут Співу при товаристві св. Цецилії». Засновником інституту був Франц Ксавер Моцарт, син Вольфганга

Амадея, який у період життя у Лембергу займався культурним життям міста та композицією. В цей же період, зокрема, була написана його соната для віолончелі та фортепіано. З 1844 року навчальний заклад «Інститут Музики» було офіційно зареєстровано в реєстрі закладів освіти та навчання. Основи традицій віолончельного класу заклали віолончелісти західноєвропейський шкіль Німеччини та Чехії, зокрема *Арнольд Вольфсталь*, польський віолончеліст який більше тридцяти років викладав в Інституті Музики, та концертував у складі тріо, творча постать якого згадується в листах В. Барвінського (Кияновська, 2008).

З іменем В. Барвінського також пов'язана постать віолончеліста що заклав основи української віолончельної школи у Львові, *Богдана-Івана Бережницького (1887-1964)*, який співпрацював із композитором як ансамбліст. Представник німецької школи, випускник класу Ю. Кленгеля в Лейпцизьській консерваторії. Досвідчений музикант, окрім педагогічної діяльності викладача, був концертуючим виконавцем, концертмейстером групи віолончелей Львівської Опери а також в кількох оркестрах пов'язаних з українським ком'юніті у Відні, він заклав традиції сольних віолончельних концертів у Львові та був відомий широкою гастрольною географією. Бережницькому присвячений «Ліричний Концерт для віолончелі з оркестром» В. Барвінського.

Петро Семенович Пиєничка (189 -1972) є представником Празької школи, випускником Празької вищої школи та Консерваторії Польського музичного товариства у Львові. Про рівень професійної майстерності як виконавця ансамблю свідчить перемога на Конкурсі квартетів у Варшаві, 1933 рік. Викладацьку діяльність він поєднував з розробкою методичних матеріалів з виконавства а також із композиторським напрямом. У творчому доробку автора – численні аранжування для віолончелі у супроводі струнного квартету та оркестру. Він здійснив перекладення для віолончелі творів українських

композиторів-класиків, включно з фортепіанними («Елегія», «Гавот» М. Лисенка) та вокальними («Вечірня пісня» К. Стеценка) творами. Ці роботи були опубліковані у 6 випусках збірника «Педагогічний репертуар для віолончелі». Крім того, він є автором понад десяти віолончельних етюдів на українські народні теми, а також обробок українських пісень, що увійшли до збірника «Українські народні пісні в обробці для віолончелі і фортепіано». (Камінський, 2023)

Центральною фігурою у другій половині XX ст. був *Євгеній Еммануїлович Шпіцер (1924–2004)* – професор, педагог і виконавець, який упродовж 47 років викладацької діяльності підготував понад 50 високопрофесійних музикантів. Був випускником Київської консерваторії (клас Г. Пеккера, 1951 р.). Пізніше став концертмейстером групи віолончелей в симфонічному оркестрі Львівської філармонії, де також виступав як соліст. У його програмах окрім знаних зразків західноєвропейської класики звучали твори В. Барвінського, В. Косенка та С. Людкевича, що свідчить про творчі зв'язки з композиторами та спрямування на відстоювання національного репертуару. У 1952 р. Шпіцер став концертмейстером кафедри камерного ансамблю Львівської консерваторії, з 1957 р. – викладачем класу віолончелі, паралельно активно концертуючи. Створив низку перекладень, серед яких – 24 прелюдії та фуги Й. С. Баха для ансамблю віолончелей, а також п'єси українських авторів для ДМШ. Серед випускників класу Шпіцера – Х. Колеса, Ю. Ланюк, В. Жилін, Т. Менцінський, Е. Ржезач, Д. Гавата, Р. Самостроков.

Харитина Миколаївна Колесса (нар. 1942 р.) – випускниця класу Є. Шпіцера у Львівській консерваторії та асистентури-стажування у М. Ростроповича в Московській консерваторії. Майстерність виконавиці на теренах сольної гри підтверджена перемогою на Всеукраїнському конкурсі віолончелістів у 1968 році. Заслужена артистка України, професор, завідувачка кафедри струнних інструментів, веде активну концертну діяльність як солістка та

у складі ансамблів в численних гастролях країнами світу. Її діяльність та діяльність її учнів сприяла підтриманню високої культури камерного музикування у Львові.

Сучасний стан школи підтримується зусиллями *Юрія Євгеновича Ланюка* (нар. 1957 р.) – відомого композитора і віолончеліста, який очолює кафедру струнно-смичкових інструментів Львівської національної музичної академії. Його творчість репрезентує синтез виконавської та композиторської практики, що виходить на рівень європейської концертної сцени, а його твори активно виконуються як в Україні так і за її межами. Заслужений діяч мистецтв України (2008), лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка (2005), премій імені Л. Ревуцького (1990), Б. Лятошинського (2001), а також І премії Республіканського конкурсу ім. М. Лисенка (1979). У 1975 р. вступив до Львівської консерваторії, де навчався у класі професора Є. Шпіцера. У 1980-1982 рр. проходив асистентуру-стажування в Київській консерваторії у проф. В. Червова, а в 1985 р. здобув другу спеціальність на композиторському факультеті (клас Д. Задора). З 1982 р. викладає у Львівській консерваторії. Виступає як соліст, ансамбліст, виконавець власних творів і популяризатор української музики. Його дві сонати для віолончелі виконували В. Червов та сам автор. Твір «Диптих» для віолончелі і фортепіано був включений як обов'язковий на Республіканському конкурсі віолончелістів ім. М. Лисенка (1988)

З огляду на історичну практику синтезу виконавських традицій країн Західної Європи, можна вважати що львівська школа вирізняється високою педагогічною спадкоємністю, стильовою автентичністю, та увагою до національного репертуару що проявилась у процесі співпраці та збереження спадщини композиторів Галичини – М. Колесси, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського. Також примітною рисою виступає творчий синтез композиторської практики та віолончельного виконавства у постаті Ю. Ланюка,

який продовжує традиції львівського осередку віолончельної школи в сучасній педагогічній практиці. Серед історичних персоналій львівського виконавства зустрічається багато прикладів роботи із адаптаціями композиторського матеріалу для віолончелі або ансамблю віолончелей, перекладення народного фольклору, та увага до інтонаційної специфіки української музики в професійному обігу.

Одеський осередок за висновком В. Сумарокової (2014), з моменту створення консерваторії у 1913 році також починав свій розвиток у тісному зв'язку з діяльністю представників школи К. Давидова, та згодом набув ознак самостійної школи утворюючи педагогічну традицію класу, починаючи з *Анатолія Михайловича Вайнера*. Першими викладачами класу віолончелі у новоствореній консерваторії стали А. Мерк та Е. Брамбілла.

Енріко Феліксович Брамбілла (1879-1921 рр.) був відомим віолончелістом-віртуозом та педагогом, діяльність якого тісно пов'язана з формуванням одеської віолончельної школи. Він походив із музичної родини: його батько, Феліче Ігнасіо Брамбілла, італійський музикант, випускник Міланської консерваторії, від 1868 року працював у складі оркестру одеського Городського театру, а його син Енріко народився вже в Одесі. Навчався Брамбілла в Лейпцигу, в класу Ю. Кленгеля, та повернувшись до Одеси розпочав педагогічну діяльність у музичному училищі, яке згодом було перетворене на консерваторію в 1913 році, де його було призначено професором по класу віолончелі. Виконавська діяльність Е. Брамбілли поєднувалася з педагогічною практикою. Критики відзначали благородність його тону, теплоту звучання, витончену фразировку й високу технічну досконалість. Його постать поєднує традиції європейської віолончельної школи з українським культурним середовищем, а педагогічна й виконавська діяльність сприяли становленню

цілого покоління одеських віолончелістів, закладаючи основи подальшого розвитку регіональної школи.

Абрам Якович Гуменик (нар. 1923 р.) займався в музичній школі в класі П. Федорова, учня К. Давидова. Пізніше продовжив музичну освіту, закінчивши Одеську консерваторію. Його педагогами в консерваторії були А. Вайнер і Е. Брамбілла. Деякий час працював як оркестрант, а з 1962 року починає викладати в Одеській консерваторії впродовж 1962-1987 років. В 1963 створює ансамбль віолончелістів з 16 учасників. До того ж періоду належать згадки про його співпрацю як соліста із композиторами одеситами, у виконанні Гуменика прозвучали прем'єри творів композиторів Л. Саксонського, К. Данькевича, С. Орфєєва. Також виконував твори Б. Лятошинського та А. Штогаренка.

Валентина Василівна Балон-Римашевська (1927-2012) Видатна солістка та представниця одеської школи, учениця А. Вайнера та Г. Пеккера. Науковці відзначають деякі присвячені їй твори Г. Свірського, О. Красотова та О. Ровенко а також творчі контакти із М. Скориком та Ю. Іщенком.

Вадим Вікторович Ларчиков (нар. 1967 р.) є помітною постаттю в сучасному українському музичному мистецтві як композитор, виконавець і педагог. Член Національної спілки композиторів України з 1997 року, він є лауреатом низки престижних конкурсів: Всеукраїнського конкурсу композиторів імені С. Прокоф'єва (Донецьк, 1991), міжнародних конкурсів камерних ансамблів імені К. Соліва (Італія, 1994) Випускник Одеської консерваторії, клас віолончелі Е. Сігала, 1993 р. та клас композиції Г. Успенського, 1994 р., пізніше вдосконалював професійну майстерність у Нідерландах та Франції. З 1990 року виступав як арт-директор ансамблю сучасної музики «Фрески», у 1993–2002 рр. викладав в Одеській консерваторії. Від 1995 року є співзасновником та учасником віолончельного дуету «Віолончеллісімо», ансамблю що популяризував сучасну музику в Україні та країнах світу. Творчий стиль Ларчикова характеризується поєднанням

медитативності та інтенсивних емоційних вибухів, використанням мікротональної мови. Його твори виконувалися провідними українськими та закордонними колективами, серед яких – Словацький національний оркестр, оркестри філармоній Одеси, Рівного та Запоріжжя, ансамбль De Ereprijs (Нідерланди), Ансамбль Нової Музики (Цюрих, Швейцарія), Musicattuale (Італія), Nodus (США) та ін.

Одеський осередок віолончельної школи відзначений, окрім співпраць з знаними українськими композиторами, Б. Лятошинським, О. Штогаренком, М. Скориком та Ю. Іщенком, виконання прем'єрних творів одеських композиторів Л. Саксонського, К. Данковича, О. Красотова та Г. Свірського. О. Красотов присвятив В. Балон-Римашевській «Concertino Grosso для двох віолончелей з камерним оркестром» (1996 р.). О. Ровенко присвятив В. Балон-Римашевській «Експресії» для віолончелі соло. Постать Вадима Ларчикова у контексті одеського осередку української віолончельної школи також виступає важливим фактором як приклад поєднання композиторського та виконавського аспекту, що збагачує репертуар української віолончельної музики. У 2000-ні роки постаті В. Ларчикова та Т. Веселіної сприяли підтриманню репутації прогресивного центру школи завдяки своїй як виконавській активності (дуєт сучасної музики «Violoncellissimo») так і науковій (статті та інші дослідження віолончельного виконавства). На сучасному етапі школа активно інтегрується в міжнародну академічну сцену, бере участь у фестивалях, конкурсах, підтримує виконавську активність одеських митців що працюють на стику традиції й сучасності, зокрема в репертуарі українських композиторів XX–XXI століть.

Усі чотири центри спільно сформували основу для розвитку української віолончельної школи, що зберігає класичність традицій та інтегрується в сучасний європейський культурний простір. Кількість творів що були написані в результаті співпраці видатних віолончелістів з композиторами свого часу свідчить про тенденцію взаємного розвитку віолончельної школи та

композиторського уявлення про віолончельний репертуар. Технічні аспекти притаманні таким творам відповідають процесу синергії виконавця та композитора, яка здатна втілюватись зокрема і в одній особі, що показують приклади віолончелістів які опановують композиторське мистецтво та працюють з музичним матеріалом і як редактори і як інтерпретатори виконавці.

1.3 Жанрова палітра української віолончельної музики XX–XXI століть

Розвиток української віолончельної музики протягом XX–XXI століть відзначається багатою жанровою палітрою, що відображає основні стильові та естетичні зміни національного музичного мистецтва. Цей процес пройшов шлях від утвердження класичних форм, що спиралися на європейські традиції, до сміливих авангардних експериментів та інноваційних концепцій сучасності. Віолончель, яка традиційно посідала важливе місце в камерно-ансамблевому та оркестровому виконавстві, поступово здобула й сольний статус, ставши інструментом для глибоких філософських роздумів і пошуку нових виражальних засобів. Далі розглянемо ключові жанри, що склали основу віолончельного репертуару: твори для віолончелі соло, сонати, концерти, камерну музику.

Твори для віолончелі соло. Традиція музики для віолончелі без супроводу має глибоке коріння в західноєвропейській академічній культурі. Сюїти для віолончелі без супроводу Й. С. Баха започаткували сольний простір для інструмента, що був повноцінним у музичному відношенні. Ці твори мають величезне значення для віолончельного репертуару, оскільки представляють всі базові прийоми віолончельної техніки і заклали основи для розвитку класичного концертного репертуару для віолончелі соло. У XX столітті сольні жанри стали майданчиком для композиторських та виконавських експериментів. Значна частина цих творів, написаних на пізньому етапі творчості, характеризується

застосуванням таких сучасних прийомів, як змінний метр або його повна відсутність. Це надає виконавцю широкі можливості для вільного фразування.

Розвиток музики для віолончелі соло в українській культурі становить особливу сторінку в історії національного музичного мистецтва. Хоча традиційно віолончель посідала провідне місце у камерно-ансамблевому та оркестровому виконавстві, поступово формується і самобутній пласт репертуару для інструмента соло. Витоки цього процесу сягають першої половини ХХ століття, коли у творчості українських композиторів відбувається становлення жанрових форм, співвіднесених із сонатою, сюїтою та партитою. У цей період інтерес до творів для віолончелі соло проявляється більше в камерному ансамблі, і лише з середини ХХ століття композитори активніше звертаються до створення коротких камерних форм – *мініатюр для інструменту соло*. Мініатюра стає ефективним засобом вираження внутрішньої образності, дозволяючи композитору концентрувати музичну думку на окремих мотивно-тембрових та технічних можливостях інструмента.

У цей період прослідковується тенденція до створення творів для віолончелі соло, зокрема з ознаками програмності, які виникли під впливом взаємозв'язків із видатними віолончелістами. Такими прикладами стали п'єси *О. Зноско-Боровського*, присвячені В. Червову «*Імпровізація та гумореска для віолончелі соло*» *Op. 38* (1970) Імпровізація відзначається медитативним характером музичної мови, що виявляється у протяжних мелодичних побудовах та схильності до лінійної розгорнутості. Композитор використовує широкий діапазон віолончелі, що дозволяє створити ефект внутрішнього монологу. Принципи вільного формотворення, відсутність жорстких метроритмічних рамок і тяжіння до протяжних інтонаційних жестів наближають твір до образного типу споглядальної функції музичного часу. Гумореска являє собою контрастний за семантикою опус, у якому провідну роль відіграє імітаційна техніка. Основою фактури є фугатний розвиток, що втілює не стільки

традиційно-комічне начало, скільки іронічно-гротескну інтонаційну сферу в якій зокрема присутні елементи фольклорного типу що вибудовує драматичний багат шаровий вимір твору. У цьому простежується типологічна спорідненість із стилевими моделями другої половини ХХ століття, зокрема з сатиричною музичною риторикою.

Починаючи з другої половини ХХ століття, в українській музичній культурі посилюються модерні пошуки, що відображають прагнення композиторів до оновлення виражальних засобів та експерименту. Українські автори активно працюють в авангарді прогресивної музичної думки, поєднуючи європейські інноваційні тенденції з національною музичною традицією. Цей період відзначається не лише експериментальними техніками, а й переосмисленням жанрових форм, коли традиційні музичні жанри стають об'єктом авторської трансформації і переосмислення. В. Сильвестров, Ю. Іщенко, Л. Грабовський, Є. Станкович та інші – активно звертаються до камерно-інструментальних жанрів, серед яких окреме місце посідають опуси для віолончелі соло.

В. Рунчак Homo Ludens III «non stop music» for cello solo (1998 p.) являє собою приклад концептуального твору, що входить до циклу *Homo ludens* (людина що грає, або «виконавець»), який втілює композиторські принципи Рунчака в аспекту пошуку «нової віртуозності». Як зазначає І. Грузін цей твір «...стверджує широку палітру нетрадиційних засобів виразності – багатозвуччя, мікроінтерваліка, шумові ефекти, різноманіття виконавських прийомів та ін., які, безумовно, об'єднуються загальними виконавсько-професійними критеріями практики гри» (Грузін, 2015: 31). Також підхід Рунчака відзначається зокрема емоційною «театралізацією» процесу, оскільки концепція *Homo ludens* передбачає не лише технічний експеримент, а й гру як модель людської поведінки. У опусі для віолончелі соло Рунчак створює багатовимірну ритмічну тканину, в якій поєднано енергійні пасажі зі стукуванням по корпусу та

струнах, елементи ударної техніки, що апелюють до перкусійних прийомів де ритм стає рушійним чинником драматургії та формотворення. Також активно застосовує розширені техніки – удари гвинтом смичка, піццикато різних видів, *sul ponticello*, що створює багатовимірність тембрових барв. Віолончель перетворюється на багатофункціональний інструмент, що поєднує мелодичні, шумові та перкусійні властивості. В основі твору лежить складна ритмічна організація що тяжіє до багатосарових поліритмічних структур, зближуючи його з роботами Л. Беріо, в циклі творів для інструментів соло якого прослідковується подібна модель.

Таким чином, друга половина ХХ століття характеризується активним експериментуванням у жанрі музики для віолончелі соло, коли традиційні жанрові межі стають предметом художньої інтерпретації, а твори малих форм виступають домінуючими у практиці створення музики для інструментів соло.

На початку ХХІ століття українська музика для віолончелі соло продовжує розвивати експериментальні та інноваційні тенденції, започатковані у другій половині ХХ століття. Якщо раніше у репертуарі переважали невеликі мініатюри, то сучасні композитори дедалі частіше звертаються до масштабніших форм, у яких поєднуються індивідуальна образність і новаторські виконавські техніки. У творах нового покоління митців спостерігається прагнення до синтезу традиційних жанрів із сучасними художніми підходами: *сюїти, цикли та прелюдії* зберігають класичну логіку побудови, але водночас збагачуються експериментальними тембровими ефектами та розширеним спектром виконавських прийомів. Серед авторів, які визначають звуковий образ цього процесу, варто назвати В. Польову, З. Алмаші, А. Мерхеля, А. Загайкевич, О. Зажитька, О. Войтенка та ін., чії концепції охоплюють як авангардні експерименти, так і стилістично різноманітні пошуки.

Особливе місце в цьому контексті належить творчій постаті *Золтана Алмаші*. Протягом багатьох років він послідовно утверджує себе як композитор

і виконавець, активно працюючи у сфері сучасної камерної музики. Його доробок охоплює як сольні твори для віолончелі, так і композиції для ансамблів струнних інструментів. Як виконавець Алмаші послідовно популяризує сучасну українську музику, включаючи до концертних програм твори своїх колег та власні композиції. Широке використання виражальних можливостей віолончелі, як у сольному, так і в ансамблевому звучанні, визначає характер його стилю.

Важливим внеском композитора є звернення до жанру віолончельного ансамблю. У співпраці з *Наталією Фецак* він підготував і видав першу за час доби Незалежності України збірку навчального репертуару для дитячих музичних шкіл, що включає 36 мініатюр, дев'ять із яких базуються на народно-пісенному матеріалі в авторській обробці (Н. Фецак, З. Алмаші, 2021). Видання структуроване у дві частини: версія в якій подана партія учня з акомпанементом викладача-віолончеліста, та клавір де партія учня виконується з фортепіанним супроводом.

Серед сольних творів композитора особливого визнання здобули п'єса *«Ностальгія»* (2008) та *Сюїта для віолончелі соло №1* (2018), детальний аналіз якої подано у підрозділі 2.1. Окремий напрям його творчості становлять дуети для віолончелі й скрипки, а також концептуальні експерименти, прикладом яких є дует для голосу і віолончелі *«Сивим по сивому»*, написаний на текст українського віолончеліста В. Рекала.

Розвиток музики для віолончелі соло в українській культурі пройшов шлях від перших спроб жанрового окреслення до концептуальних форм сучасності. У першій половині XX століття провідною тенденцією стало звернення до малих форм, що відкривали можливості для дослідження тембрових та технічних ресурсів інструмента. Друга половина століття позначена авангардними експериментами, та становленням розширених виконавських і композиторських технік, що трансформували виконавську практику і підготували основи постмодерної концептуальної музики. Сучасний етап розвитку характеризується

стильовою різноманітністю та синтезом традиції й новаторства, завдяки чому музика для віолончелі соло утвердилася як самобутній пласт українського віолончельного мистецтва.

Сонати для віолончелі. Поряд із самостійним сольним репертуаром, важливим жанровим напрямом у віолончельній музиці є соната. Жанр сонати для віолончелі у творчості українських композиторів займає важливе місце, оскільки відображає процес становлення й розвитку національної інструментальної традиції. На початку XX століття, на тлі переосмислення професійної музичної освіти, відбувається активна кристалізація камерних жанрів. Цей процес супроводжувався активізацією концертної діяльності та зацікавленням композиторів віолончеллю як сольним інструментом. Першим відомим зразком української сонати є твір *І. Лизогуба* (1825–1828), який мав позначення «для фортепіано у супроводі облігатної віолончелі» та демонстрував вплив стилю Л. Бетховена (Зав'ялова, 2008).

Вже у XX столітті жанр набуває нових рис. *Федір Якименко* своєю *Сонатою для віолончелі та фортепіано* (1905) став одним із перших, хто інтегрував європейські імпресіоністичні тенденції в українську музику. Твір був написаний під час подорожей композитора Європою, і був присвячений Евсею Білоусову, віолончелісту який викладав в Харківській консерваторії і концертував в Європі та США, та здійснив перше виконання сонати разом з автором у Харкові (Зав'ялова 2014). Серед інших важливих зразків варто відзначити сонати *Леоніда Лісовського* та *Василя Барвінського*, чия *Соната fis-moll* стала прикладом поєднання національної специфіки з європейськими традиціями.

Одним із найвидатніших зразків раннього періоду є *Соната для віолончелі та фортепіано d-moll* (1923) *Віктора Косенка*. Цей твір, написаний у ключі неоромантизму, вражає глибиною змісту та багатством гармонійної мови, поєднуючи елементи фольклору з досягненнями європейської техніки. Його

масштабна тричастинна структура, що розвивається від патетичного звучання до філософських роздумів, наближає твір до інструментального концерту, розширюючи рамки камерного жанру.

У цей період з'являються й інші знакові твори, що підкреслюють різноманітність стилів: *Соната О. Зноско-Боровського* (1930) як приклад камерного письма, *Соната-балада №1 І. Белзи* (1940) як зразок одночастинної симфонізованої форми та *Соната А. Штогаренка* (1976), що демонструє гнучку архітектоніку та народний колорит.

Новий етап у розвитку віолончельної сонати пов'язаний із 1960-70-ми роками, коли покоління композиторів-«шістдесятників» активно реформує жанр, експериментуючи з новою мовою музичного висловлювання.

Твори цього періоду відзначаються деконструкцією жанрових ознак та застосуванням новітніх технік. Зокрема, *Соната № 1 для віолончелі та фортепіано Івана Карабиця* (1968) є зразком поєднання національних традицій із сучасними техніками, такими як алеаторика та пуантилізм, що надає твору особливої виразності. Євген Станкович у своїх сонатах (наприклад, *Соната № 3*, 1971) активно експериментує з тембрами, ритмікою та тональністю, органічно поєднуючи додекафонно-пуантилістичні прийоми з інтонаціями гуцульських народнопісенних джерел.

Друга половина ХХ та початок ХХІ століття сміливо можна назвати періодом розквіту жанру віолончельної сонати, завдяки відкриттю нових можливостей інструмента та композиторських технік. Українські композитори продовжують традицію створення крупних форм, збагачуючи їх новими елементами.

Зразки пізньої естетики сонатного жанру ХХ століття відзначені також експериментами з електронною музикою, зокрема твір *Ю. Ланюка «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки* (1993), соната *В. Ларчикова* (1992) і більш пізні зразки такі як: *Соната для віолончелі*

З. Алмаші (2000) та соната Ю. Іщенко (2004) свідчать про концептуалізацію жанру, та трансформацію сонати в контексті постмодерної полістилістики. В подальшому контексті концептуалізації межі жанрової основи трансформуються, розширюючи уявлення та ознаки жанру. Творчість таких митців, як Золтан Алмаші та Вікторія Польова, що поєднують авангардні техніки з традиціями, підтверджує, що сучасна соната трансформується в контексті постмодерної полістилістики, зберігаючи при цьому унікальність національного стилю.

Концерт для віолончелі в українській музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Ще одним форматом втілення композиторського задуму у жанровому різноманітті української музики ХХ- початку ХХІ століть, став традиційний жанр інструментального концерту, що досить плідно представлений у творчості вітчизняних композиторів, починаючи з ранніх років ХХ століття. У цей період українську музику представляють зразки інструментального концерту класичного типу, для сольного інструменту з оркестром, здебільшого трьохчастинної форми, що зберігають риси класичного концерту з його композиційним принципом «протиставлення» та «змагання» соліста з оркестром. Класичні зразки концертів для віолончелі з оркестром Ф. Якименка та М. Ревуцького підтверджують таке спостереження. Проте з розвитком жанру подібна форма видозмінюється під впливом тенденцій часу, які характеризують науковці як «факт кардинальних змін у житті даного жанру, різноманітність векторів його існування. Одним із найперспективніших, як доводить практика, виявилось впровадження симфонізації музичного матеріалу. Сучасні концерти становлять собою приклади органічної взаємодії концертності і симфонізму» (Кушнірук 2020: 102) Така тенденція прослідковується як спільна в академічній творчості композиторів різних напрямів, жанр концерту-симфонії, з'являється частіше у творчості композиторів другої половини ХХ століття. Таким чином синтез симфонізму та концертного жанру стає тенденцією та утверджується в

цей історичний період, зокрема в творчості українських композиторів. Такими прикладами можуть слугувати концерти М. Скорика, Г. Ляшенка, Є. Станковича та О. Яковчука. Більш сучасні пошуки в жанрі концерту, такі як «Взаємодії» З. Алмаші відзначаються відходом від масштабної моделі з великими складами виконавців та акцентують увагу на ансамблевих аспектах.

Одним з цікавих зразків класичного типу українського концерту для віолончелі можна назвати *Концерт для віолончелі з оркестром Федіра Якименка*, що утворив арку в сторіччя між часом написання та прем'єрою твору, твір був написаний у 1918 році, і згодом втрачений, однак віднайдений українським диригентом К. Карабіцем у 2021р. Акименко народився в Україні в Харкові у 1876 році і в 10 років був відправлений до Петербурга, де співав у придворному хорі а cappella і здобував професійну музичну освіту, завдяки якій спромігся зробити кар'єру у тогочасній столиці російської імперії, пізніше емігрував до Європи і під час проживання там почав відроджувати інтерес до української культури. На той час він жив у Парижі і пізня творчість була сильно відзначена українською тематикою. Диригент К. Карабиць, який віднайшов його концерт для віолончелі з оркестром у нотній бібліотеці в Парижі у 2021 році також здійснив його прем'єру у 2023 році в філармонії м. Портсмут, соліст *Victor Julienne-Lafferriere*. Концерт написаний в трьох частинах, Moderato, Andante і Allegretto і за свідченням К. Карабиця (2021) в своїй інтонаційній структурі близький до неоромантизму та імпресіоністичних орієнтирів. Також відзначається витонченість його оркестрового звучання, що поєднує глибокий кантиленний ліризм із імпресіоністичними впливами французької музики. Концерт був присвячений композитором віолончелісту Євсею Яковичу Білоусову, який співпрацював з харківським осередком української віолончельної школи.

Прикладом більш пізнього типу концерту в українській музиці та одним з найбільш виконуваних творів в цьому жанрі вважається *Концерт для віолончелі*

№1 *Мирослава Скорика (1983р.)* Стосовно пошуків нової форми композиторського задуму в жанрі концерту в контексті «прискорення» часу у другій половині XX століття, дослідники наводять вислів самого Скорика «Я відчув, що писати великий твір у чотирьох частинах тривалістю 34-45 хвилин не відповідає сучасному спринтерству музики. Тож звернувся до жанру концерту – соло із симфонічним оркестром, [...] концерти тривають близько 15 хвилин, дещо трохи довше...» (Олійник, 2019: 1). Структура концерту – одночастинна. За авторських задумом, в такій формі показаний єдиний процес внутрішнього переживання ліричного героя – соліста, від зародження тематичного ядра до його кульмінації та роздумів що завершують твір. В цьому творі Скорик «синтезував риси варіаційності, сонатної форми, сюїтності та рондальності. Прикладом варіаційності можна назвати проростання тем з єдиного інтонаційного ядра – своєрідної теми запитання», яка має не схожі одна на одну модифікації» (Заходякін, 2021: 129). Темброві акценти також являються впізнаваною рисою цього концерту, такі як використання домри у складі оркестру, що надає властивого для творчості композитора фольклорного компоненту. Симфонізація концерту та ущільнення зв'язків між солістом та оркестром надають твору ознак концертної симфонії. Дослідники характеризують твір як зразок нового композиторського мислення на перетині постромантичної та модерністської концепцій.

«*Взаємодії*» *Золтана Алмаші (2013р.)*. Зразком концептуального мислення в жанрі інструментального концерту виступає твір «Взаємодії» З. Алмаші для віолончелі і оркестру малого складу. Твір виконаний в тричастинній формі, що споріднює його з жанром концерту, проте автор уникає класичної концертної назви, вводячи поняття «взаємодія» як ключовий концепт. Концепт «взаємодії» реалізується на кількох рівнях: у співвідношенні соліст – оркестр, у різних типах тематизму лірико-пісенний, декламаційний, рухливий, та через композиційні техніки: використання імітацій, циклічності, а також у

формуванні образних вимірів, таких як ліричність, трагізм, драматичність, через темброві, регістрові і фактурні зіставлення.

Перша частина циклу, «Тече вода...», має тричастинну репризну форму з подвійною експозицією: спершу у соліста, потім в оркестру. Тематизм поєднує пісенність з декламаційністю монологу, розвиток відбувається через варіантність та імітування. Друга частина, «Самотність», представлена соло віолончелі, що проявляє ознаки каденції, але виступає самостійним розділом. В розділі домінує імпровізаційність, трагічна експресія, ламаність інтонацій і образність, що передає скорботу, трагічне начало та внутрішній монолог. Третя частина, «Канцона», спирається на угорську народну пісню «В світі є красуня одна» і вирізняється ліричністю, романсовістю та ладовими контрастами. Принцип розвитку заснований на чергуванні та поєднанні тематичних комплексів, діалозі віолончелі з різними групами оркестру, а завершення відзначається згасанням, рефлексивністю та розчиненням матеріалу.

Композиторський задум «Взаємодій» як концерта на відміну від класичної моделі полягає не в протиставленні соліста та оркестру, а в співіснуванні, взаємному доповненні та діалозі; композитор репрезентує сольну партію, підкреслюючи колективну взаємодію з оркестром. Концепт «взаємодії» стає метафорою сучасного світосприйняття, побудованого на діалозі, взаємопроникненні та поліваріантності. «За своєю специфікою цей твір посідає перехідне місце у шкалі жанрових типологій, він яскраво демонструє здатність композитора вільно вибирати саме ту жанрову форму, яка відповідає поставленим художнім завданням. У цьому разі вона окреслюється поняттям “взаємодія”» (Повод, 2021: 15)

Жанр інструментального концерту в українській музиці XX – початку XXI століть демонструє послідовний розвиток від класичних моделей до сучасних концептуальних творів. На ранніх етапах композитори зберігали традиційне протиставлення соліста та оркестру, що формувало класичну логіку концерту,

проте згодом ця модель зазнає трансформацій під впливом модерних тенденцій та прагнення до симфонізації музичного матеріалу. У творах другої половини XX століття спостерігається ущільнення композиційної структури та пошук нових тембрових елементів та нових принципів взаємодії соліста та оркестру, що відображає потреби сучасного музичного мислення. До подібних прикладів можна віднести концерти М. Скорика, Г. Ляшенка, В. Губаренка, Є. Станковича, Ю. Іщенка та О. Яковчука демонструють поєднання традиційної концертної логіки з авторським переосмисленням жанру та пізніших переходом до концептуальних форм. Твори демонструють здатність українських композиторів поєднувати традиції з авангардними та постмодерними підходами, створюючи органічну взаємодію між сольним інструментом і оркестром («Медитація», В. Сильвестрова для віолончелі і камерного оркестра, Concertino Grosso для 2-х віолончелей та камерного оркестру О. Красотова), Вони відображають розвиток жанру від неоромантичних та імпресіоністичних моделей до сучасних пошуків авторської форми і концептуальної організації музичного матеріалу. Таким чином, концерт для віолончелі в Україні постає як пластичний жанр, здатний до оновлення, синтезу різних стилістичних впливів і відображення сучасного художнього світосприйняття.

Камерні твори. На думку дослідників української камерної музики, зокрема О. Зав'ялової (2019), на початку XX століття окреслилися кілька стильових векторів: орієнтація на європейську класику та романтизм (Борткевич, Косенко) активне звернення до національного мелосу (Людкевич, Барвінський), а також поступове входження у поле новітніх європейських напрямів – імпресіонізму, експресіонізму, авангарду (Якименко, Лятошинський) Ці тенденції позначилися як на жанровій палітрі, так і на самій музичній мові, що ускладнювалася за рахунок розширення гармонічної системи, фактурної багатоплановості та поліфонічних принципів мислення. (Зав'ялова, 2019)

Відзначається що деякі зразки камерної творчості що з'являються в цей період, пов'язані з національною мелодикою та фольклорною основою. Так, фортепіанні тріо В. Барвінського та С. Людкевича поєднують європейську форму з інтонаційністю українського фольклору, від застосування народних ладів до звукоімітаційних прийомів, а твори Василя Барвінського виявляють особливу тенденцію до гармонічного й фактурного вплетення народної мелодики та гармоній традиційної духовної музики (Квартет №2 g moll).

Важливим чинником розвитку та трансформації жанру стала поява нової генерації композиторів, які здобули професійну освіту у Київській, Львівській, Одеській та Харківській консерваторіях, а також інтенсивне формування національної виконавської школи, що забезпечило високий рівень ансамблевої культури. Саме виконавська практика сприяла швидкому поширенню нових камерних жанрів і форм - «Поява гідних вітчизняних виконавців-віолончелістів, а з ними й можливість виявлення потенціалу виразно-технічних можливостей, емоційної та тембральної палітри інструменту відбилося на розвитку ансамблевої музики саме за участю віолончелі» (Зав'ялова, 2019: 207)

У музичній мові композиторів відчутне ускладнення: хроматизовані гармонії, несподівані метроритмічні зрушення, темброві пошуки, що збагачували палітру ансамблевого звучання. Водночас поліфонічне мислення, властиве як Лятошинському, так і молодшим композиторам, забезпечувало драматургічну єдність і структурну стрункість творів. Одним з найвідоміших зразків що представляє подібний тип камерної музики вважається *Український квінтет Бориса Лятошинського op.42* – який дослідники характеризують як «симфонію написану для струнного квартету і фортепіано. Підстави для такого твердження знаходять в ідейній глибині трагічної конфліктно-драматичної концепції квінтету, масштабності тематичних перетворень та впровадженні монотематизму як основного принципу становлення композиції, використанні

жанрової, ладової, мелодико-інтонаційної, тонально-гармонічної, тембрової, смислової символіки» (Савчук, 2022: 67)

Таким чином, камерно-ансамблева музика України першої половини ХХ століття поєднує дві домінанти: вплив європейської традиції та пошук власного національного стилю. Це відобразилося у поєднанні класичних жанрових форм із народно-пісенними інтонаціями, тяжінні до неокласицизму, освоєнні модерних течій і водночас у розбудові виконавської практики. У підсумку, саме цей період заклав підґрунтя для новаторських пошуків другої половини століття, зокрема для розвитку українського авангарду.

Авангардна лінія української камерної музики здобула найбільш цілісне втілення, шукаючи нові засоби виразності. Творчість В. Бібіка, Л. Грабовського, Є. Станковича, О. Щетинського та інших митців демонструє широкий спектр технік і естетичних підходів: від сонористики й алеаторики до серіалізму. Так, у *Валентина Бібіка, Тріо №2 для скрипки, віолончелі та фортепіано (1981)* застосовується мікрополіфонія, густі фактури, гострі ритмічні контрасти, поєднання драматизму та експериментальної тембровості. *Л. Грабовський – Конкорди для інструментального ансамблю (1981)*, та його твори періоду 80-х років ХХ століття демонструють інтерес до серіалізму, чітких структурних принципів і емоційної насиченості. *О. Щетинський – Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1986)*, де застосовано серіальні й постсеріальні техніки, з увагою до тембрових нюансів і пластичності фактури. Камерна музика цього періоду позначена тенденцією до психологізації та драматизації звучання: вона тяжіє до контрастних зіткнень, екстремальної динаміки, загострених ритмічних структур, експериментів з тембровими можливостями інструментів.

Тенденцією більш пізнього періоду української камерної музики можна назвати подібну до інших жанрів направленість на концептуалізацію жанру,

менш формалізоване втілення задуму, схильність до менших форм водночас більш насичених за ідейним змістом.

Прикладами камерних творів початку XXI століття два зразки жанру фортепіанного тріо – «Епілоги» Євгена Станковича та *Mozart Augenblick* Валентина Сильвестрова. Обидва твори є показовими прикладами зрілої композиторської мови своїх авторів, відображаючи як індивідуальні стилістичні риси, так і культурно-естетичний контекст, у якому вони були створені.

Тріо «Епілоги» для скрипки віолончелі та фортепіано (2007р.) Є. Станковича вирізняються масштабним драматургічним мисленням, притаманним авторові, насиченістю фактури, контрастністю тематичного матеріалу та тяжінням до симфонізації камерного звучання. У цьому творі поєднуються елементи національного мелосу з сучасними композиторськими техніками, що утворює яскраво індивідуальний стиль, у якому простежується вплив як української музичної традиції, так і світових тенденцій другої половини XX століття. Твір одночастинний, розвиток матеріалу відбувається горизонтально що наближує його до концепції М. Скорика про ущільнення жанрів в музиці і втілення концепції твору в межах однієї форми.

Mozart Augenblick (2007р.) Валентина Сильвестрова уособлює інший вектор авторського мислення в жанрі фортепіанного тріо – інтимну, зосереджену, медитативну музичну мову, властиву його «постлюдійній» естетиці. Тут відчутна особлива увага до тонкої гармонічної палітри, прозорості фактури та майстерного використання пауз і «мовчання» як художнього засобу. Твір сприймається як своєрідний «момент зупиненого часу», у якому алюзії на класицизм Моцарта поєднуються з глибоко особистісною ліричною інтонацією.

Водночас обидва твори, попри стилістичні відмінності, об'єднує спільна риса – дослідження категорії тиші як системної складової музичного процесу. І в «Епілогах» Станковича, і в *Mozart Augenblick* Сильвестрова тиша постає як

активний елемент художньої драматургії, що формує структуру, визначає просторово-часовий вимір і підсилює емоційний вплив музичного матеріалу.

У Станковича паузи набувають характеру «драматичних зупинок», що структурують масштабну форму та дають слухачеві можливість осмислити попередній розвиток теми та підготувати наступну частину форми. У Сильвестрова ж тиша є більш камерною й інтроспективною, наближаючись до концепції «звучання тиші» Дж. Кейджа, коли межа між звуком і паузою стає розмитою, а сама пауза сприймається як продовження інтонаційної думки.

Таким чином, обидва твори демонструють різні способи роботи з естетикою тиші: у Станковича як драматичного, структурного та емоційно напруженого чинника, у Сильвестрова ж – як простору для глибокої внутрішньої рефлексії. Творчість Є. Станковича та В. Сильвестрова в сучасному українському академічному мистецтві виступає визнаними стильовими орієнтирами, що підтверджується значним корпусом наукових досліджень, присвячених аналізу їхньої композиторської мови, стильових особливостей та естетичних концепцій (Гордійчук, 1984; Пилаєва, 2012). Обидва митці по праву вважаються визначними представниками української композиторської школи другої половини XX – початку XXI століття, чий доробок отримав широке міжнародне визнання і суттєво вплинув на формування сучасного музичного дискурсу.

Віолончельна музика в контексті сучасних міждисциплінарних проєктів. Розвиток сучасної академічної сцени характеризується активним залученням різних видів мистецтва, що тяжіють до міждисциплінарних форм. У новітній українській музичній культурі віолончель дедалі частіше постає не лише як академічний сольний чи ансамблевий інструмент, а й як повноцінний учасник експериментальних і міждисциплінарних проєктів. Це відображає ширший процес переосмислення виконавської практики, в якому академічна традиція поєднується з новими технологіями, театральними, візуальними,

медійними та перформативними формами. У такому багатовимірному мистецькому просторі віолончель розгортається як об'єкт акустичної, сценічної, електронної й концептуальної взаємодії.

Важливу роль у популяризації новітнього академічного мистецтва відіграють ансамблі сучасної музики. Від кінця XX століття в Україні почали з'являтися професійні колективи, що спеціалізуються на авангарді, експериментальних техніках, електроніці та міждисциплінарних формах. Одним із перших став ансамбль нової музики «Рикошет» (Київ, керівниця Вікторія Рацюк), що презентував твори молодих українських композиторів, зокрема Олександра Щетинського, Ігоря Щербакова, Юрія Ланюка. У 2000-х роках активність проявив Ensemble Nostri Temporis (Київ–Львів), заснований Максимом Коломійцем та Олексієм Войтенком, а згодом очолений Богданом Сегіним. Колектив реалізував десятки проєктів у межах платформи *Нова музика в Україні*. У Києві діяв Sed Contra Ensemble, який поєднував європейський і український репертуар XX–XXI століть із експериментальними практиками. Особливе місце належить *UKHO Ensemble for New Music* (заснований 2015 року, Київ), що виконує українські прем'єри складних партитур і співпрацює з театрами, танцювальними компаніями та художниками. Унікальним прикладом є міжнаціональний колектив *Neo Temporis Group* (Львів–Краків), який поєднує діяльність українських та європейських композиторів у межах міждисциплінарних перформансів.

Значний вплив на розвиток нової музики мають і фестивалі: «Kyiv Music Fest» (з 1990), «Контрасти» у Львові (з 1995), «ГогольFest» (з 2007), «PORTO FRANKO» в Івано-Франківську, а також «Два дні і дві ночі нової музики» в Одесі (з 1995). Ці події створюють середовище для розвитку сучасних форм музичного мистецтва, інтегруючи віолончель у ширший культурний контекст.

Особливе місце посідають міждисциплінарні ініціативи, що поєднують музику з театром, танцем, відео-артом і медіаінсталяціями. Серед них – проєкти

агенції UKHO, серія концертів «КоСмос» (*Ковчег Сучасної Музики*), а також платформа *Open Opera Ukraine*, яка зосереджується на сучасній опері та електроакустичних партитурах.

Жанр електроакустичної музики з участю віолончелі – у форматах *live electronics* чи *fixed media* – став одним із провідних напрямів новітньої творчості. Серед композиторів цього кола – Алла Загайкевич, Святослав Луньов, Золтан Алмаші, Максим Коломієць, Олександр Щетинський, Богдан Сегін, Юрій Ланюк, Ігор Небесний, Анна Корсун, Олексій Войтенко. Їхні твори демонструють різні моделі взаємодії віолончелі з електронним середовищем – від обробки живого сигналу до інтеграції з мультимедійними просторами.

У доробку Алли Загайкевич віолончель поєднується з електронікою, відео та сценічними елементами (наприклад, *Gravitation*, *By the Underground River*, *Heroneya*, *Cantos: Island*). Музика Святослава Луньова вирізняється концептуалізмом та складною звуковою архітектонікою, де віолончель виступає одночасно як медіатор, контрапункт і трансформоване джерело звуку. Золтан Алмаші поєднує композиторський і виконавський досвід, активно експериментуючи з електронною обробкою та імпровізаційними моделями. Подібні практики розвиває Максим Коломієць у співпраці з Віктором Рекалом.

Таким чином, сучасна українська віолончельна музика активно інтегрується у міждисциплінарні й електроакустичні формати, розширюючи межі виконавської практики та відкриваючи нові художні виміри для інструмента.

Висновки до розділу 1

Історіографічний огляд українського віолончельного виконавства засвідчує існування сформованої національної школи, що розвивалася у чотирьох провідних регіональних осередках – Києві, Харкові, Одесі та Львові. Кожен із них поєднував традиції європейських центрів віолончельного мистецтва з

власним шляхом становлення, який увібрав вагомі досягнення у виконавській, педагогічній та методичній сферах. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли видатні віолончелісти XX–XXI століть, котрі не лише підтримували спадкоємність традицій, а й активно трансформували їх відповідно до новітніх художніх і технічних викликів.

Значущим чинником розвитку української віолончельної школи стала творча взаємодія композиторів і виконавців. Високий професійний рівень виконавців стимулював появу нових композицій, а розширення жанрово-стильового спектру, у свою чергу, сприяло збагаченню технічних і художніх можливостей інструмента. Особливістю цих процесів була також практика поєднання композиторської та виконавської діяльності в одній особистості, що поглиблювало діалог «композитор – виконавець».

Аналіз жанрово-стилістичної палітри української віолончельної музики демонструє її динамічний, багатовекторний розвиток. Від класичних форм, заснованих на європейській традиції, музика XX–XXI століть поступово рухалася до авангардних експериментів, постмодерних концепцій і міждисциплінарних проєктів. Віолончель, яка традиційно відігравала провідну роль у камерно-ансамблевій та оркестровій практиці, утвердилася як сольний інструмент, здатний передавати філософську глибину, інтонаційну медитативність та актуальні художні ідеї сучасності.

Розвиток жанрів – сольних творів, камерних ансамблів, сонат, концертів, а також інноваційних мультимедійних форматів – відбувався завдяки постійній співпраці композиторів і виконавців, яка розширювала технічні горизонти та збагачувала художні концепції. Хронологічний аналіз дозволив простежити стилістичні трансформації та визначити провідні тенденції, що підтверджують органічне поєднання національної традиції з європейськими впливами.

Таким чином, перший розділ окреслив теоретичні та історико-контекстуальні підвалини формування українського віолончельного мистецтва

XX–XXI століть. Враховуючи ці закономірності, наступний розділ переходить до практичного виміру, де ідейно-художні та технічні особливості, визначені в історіографічному огляді, знаходять конкретне втілення у творчому мистецькому проєкті «Антологія української віолончельної музики XX–XXI століть».

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ПРОЄКТУ «АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ XX-XXI СТОЛІТЬ»

2.1 Творчий вимір проєкту: досвід виконавського аналізу

Важливим чинником у процесі поглибленого пізнання та презентації української віолончельної спадщини постає виконавський аналіз творів у межах концертних програм антологічного типу. Такий підхід забезпечує можливість системного осмислення жанрово-стильових та індивідуальних рис кожного твору, розкриття їх у взаємодії з історико-культурним контекстом, а також сприяє формуванню цілісної інтерпретаційної концепції.

Важливою місією концертних програм творчого проєкту «Антологія української віолончельної музики XX-XXI століть» стало представлення сучасних творів для віолончелі українських композиторів, які залишаються маловідомими як у професійному середовищі, так і серед широкої аудиторії. Звернення до цих зразків спрямоване на подолання виконавських лакун у репертуарному просторі, адже саме такі твори нерідко відображають новаторські пошуки митців, актуальні стильові тенденції та унікальні художні інтенції епохи. У цьому контексті слушною видається думка дослідниці української камерно-інструментальної музики А. Кравченко, яка підкреслює: «Саме авангардні шукання в музиці заклали в її підґрунтя принцип темброво-звукової множинності, що надалі посприяло формуванню концепції теоретичної нескінченності ресурсів музичного висловлювання» (Кравченко 2020: 48). Таким чином, інтеграція новітніх творів у виконавську практику відкриває інтерпретатору найширші можливості для осмислення та вираження, адже саме ці композиції демонструють багатство тембрових і виражальних ресурсів виконавської поетики.

Добір програм у межах проєкту враховує жанрове розмаїття та зіставлення авторських стилів. Так, у програмі № 1 «Музика для віолончелі соло» представлені дві сюїти для віолончелі соло – В. Рекала («Сім простих світанків», 2022) та З. Алмаші (Сюїта № 1, 2018). Обидва твори апелюють до барокової моделі жанру, водночас трансформуючи її крізь сучасні виражальні засоби.

В. Рекало, Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» (2022)

В умовах воєнного стану вітчизняні композитори активно створюють твори, що є художніми свідченнями епохи. Одним із таких знакових творів є сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» В. Рекала, написана у 2022 році. Автор зазначає, що ця музика є втіленням всього найціннішого, що жило в душі до війни і залишилося там «єдиним осередком сонцедайного тремтіння та щастя» (Ukrainian Live Classic, 2022). Музика сюїти постає як рефлексія на довоєнні спогади: «кохання, затуманена ранкова тишина десь понад озером, співи птахів, зачаровані роздуми» (так само). Твір є унікальним зразком сучасного українського репертуару для віолончелі соло, що поєднує ліричну виразність з елементами новітніх композиційних технік.

Сюїта складається із семи частин, кожна з яких розкриває певний образ. Така структура відповідає жанру сюїти як циклічній музичній формі, де частини об'єднані спільною ідеєю, але зберігають індивідуальну виразність. Стильові ознаки твору, що на перший погляд відсилають до пізньоромантичних зразків, насправді ґрунтуються на сучасних композиторських техніках, таких як пуантилізм, алеаторика та елементи звукоімітації, які несуть основне виразне навантаження. Характерним прикладом є звукоімітаційний прийом у шостій частині циклу, де змодельовано сигнал повітряної тривоги, який стає виразним маркером часу і контексту створення твору. Композитору вдалося переконливо

передати звук сирени на віолончелі, що створює сильний емоційний ефект і є зрозумілим символом для сучасного слухача.

Перша частина (*Comodo, rubato*) відкривається висхідним рухом кварто-квінтових інтервалів в глибокому регістрі, що створює романтичний образ. Подвійні ноти та флажолети вступу, на нашу думку дещо відсилають до Сюїти для віолончелі соло Г. Кассадо, чергуються з розкладеною акордовою фактурою, формуючи звукове полотно, що буде характерним для кількох наступних частин циклу. Щільна фактура змінюється появою ліричної теми народного характеру у високому регістрі (т.19 -24), що підкреслює її щемкий та інтимний характер.

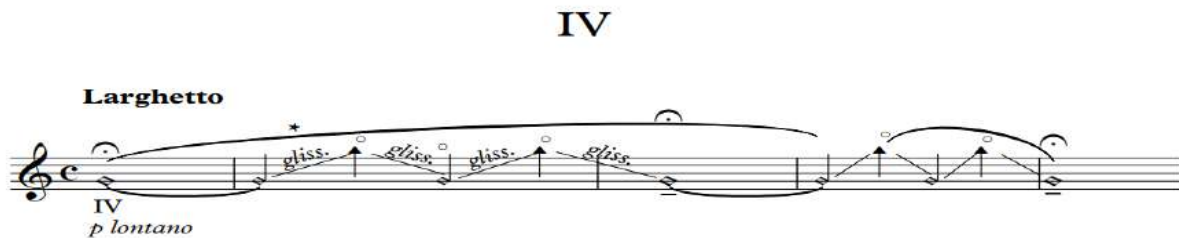
Друга частина (*Largo*) контрастує з першою, розкриваючи іншу сферу виконавських прийомів: гранично тиха динаміка, імпровізаційність, звукоімітація, та флажолетні інтервали.

II



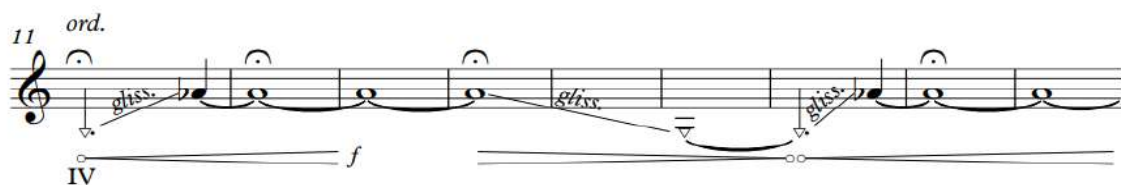
У третій частині (*Adagio*) зберігається принцип контрастності, а розвиток тематизму відбувається завдяки цитуванню популярного віолончельного репертуару. Матеріал всієї частини побудований на висхідній секвенції мелодичного звороту секундних інтервалів, з характерною інтонацією зітхання наприкінці мотиву, що надає музиці напруженого та сповненого внутрішньої скорботи образу. Секвенція починається з цитати з Сюїти №1 для віолончелі соло Й. С. Баха, продовжується вступом до першої частини Концерту для віолончелі з оркестром *e-moll* Е. Елгара, а кульмінацією стає використання інтонацій Державного Гімну України. Секвенція розв'язується в каданс в бароковому стилі.

Четверта частина (*Larghetto*) побудована на звукоімітуванні сигнальних звуків трембіти високо в горах, яке досягається використанням коротких фраз на глісандо. Використання флажолетів дає відчуття звучання на відстані, а ефект відлуння досягається через повтор фраз зі зменшенням динаміки – від *pp* до *ppp*.



Подібний ефект із повторенням фраз спостерігається і в п'ятій частині (*Comodo, rubato*), де звучні та яскраві фрази повторюються зі зменшеною динамікою та *sul ponticello*. Вона контрастує з попередньою, стилістично змінюючи характер звуковидобування на більш романтичний та чітко окреслений. Розвиток тематизму відбувається через видозміни фраз, а зупинки на половинних нотах і ферматах створюють моменти задумливості.

Шосту частину (*Liberamente*) можна вважати змістовною кульмінацією. Вона відрізняється абсолютно прозорою фактурою та паузами, які перериваються віртуозними фразами, що імітують спів пташок у найвищій теситурі віолончелі (за межами грифу) та глісандо на найнижчій струні *C*, що імітує сигнал повітряної тривоги.



Такий контраст виступає однозначним програмним висловленням і справляє сильне враження на слухача. В акустичних умовах, близьких до «церковних», за умови майстерного виконання, такий прийом дає змогу

максимально наблизити звучання інструмента до сигналу повітряної тривоги з його відлунням.

Сьома частина (*Andante con moto, rubato*) є завершенням циклу і виконує функцію інтонаційної арки до першої частини. Фактура вступу дещо нагадує початок твору, але в процесі розвитку переходить до нової теми фольклорного характеру. Вона виконується у верхньому регістрі одночасно з бурдоном відкритої струни. Розкладені акорди, подібні до фактури першої частини, завершують цикл та утверджують основну тональність, поступово переходячи у фінальному проведенні у відлуння, що розчиняється в просторі.

Таким чином, «Сім простих світанків» постає як цілісний драматургічний цикл, у якому поєднано різні стильові пласти та виконавські прийоми. Така багат шаровість та різноманітність виконавських прийомів ставить перед виконавцем ряд задач. Окрім базових критеріїв – точного відтворення авторського тексту, інтонаційної чистоти, дотримання штрихових вказівок – важливим є вирішення складної стилістичної задачі. Контраст між частинами сюїти досягається не лише відмінністю фактури, але й зміною засобів виразності, що формують характер виконання. У таких умовах виконавець має зберігати стилістичні відмінності між частинами, використовуючи різні виражальні прийоми, і водночас забезпечувати драматургічну цілісність форми і загальної стилістики. На нашу думку, досвід виконання сучасної музики, у якій полістилістика відіграє одну з провідних ролей, можна охарактеризувати як прагнення до достатньої стилістичної виразності для переконливої інтерпретації, але без надмірного акцентування, що могло б прив'язати твір до конкретного стилю в цілому.

З моменту написання сюїти цей твір був презентований на кількох європейських фестивалях та став частиною двох перформативних вистав: хореографічної вистави «Д.І.М.» київського незалежного театру сучасної

хореографії Insha, а також аудіовізуального перформансу «The Garden of immaculate Voices» Андрія Мерхеля та Дениса Карачевцева.

Сюїта для віолончелі соло З. Алмаші виразно споріднена з бароковою моделлю жанру. Вона складається з чотирьох частин (*Прелюдія – Вальс – Сарабанда – Танго*), де поєднано поліфонічне мислення з сучасною гармонічною мовою. Традиційні для старовинної сюїти Прелюдія та Сарабанда інтегровані з більш сучасними танцями – Вальсом і Танго. Структура циклу побудована на контрастах, що відповідає класичним зразкам жанру, проте композитор свідомо вводить новітні інтонаційні й гармонічні елементи, створюючи ефект «діалогу епох».

Прелюдія. Перша частина апелює до барокової традиції імпровізаційності, зокрема до прелюдій Й. С. Баха. Її формотворчим чинником стає розгортання мелодії на основі арпеджіо, що створює барокове за характером звучання. Водночас Алмаші надає твору медитативного виміру: головним стає саме процес розгортання звуку, його резонансність. Новаторські риси проявляються у використанні пауз, що формують відчуття «зависань» (алюзія на стиль В. Сильвестрова), а також у застосуванні нетипових для бароко технік, зокрема *pizzicato* лівою рукою.

I
Prelude

Andante ♩ = 60
detache , senza vibrato

Золтан
Алмаші

Виолончель

Цей прийом, коли перший звук такту береться лівою рукою на пустій струні, а наступні накладаються, утворюючи гармонічні співзвуччя, відомий ще з доби Віотті та Паганіні, але в Алмаші він позбавлений віртуозної демонстративності. Натомість він підсилює резонанс і внутрішньо-

споглядальний характер музики. Цікаво, що композитор записує цей прийом на двох нотних рядках, підкреслюючи поліфонічність фактури й виділяючи *pizzicato* як окремий голос. Цей елемент, повторюючись у всіх частинах, стає важливим об'єднувальним чинником циклу. Подібні прийоми й спосіб нотації зустрічаємо також у творах для віолончелі соло В. Сильвестрова (*Moment of silence and sadness*, 2002; 28. Juli 1750... in memoriam J. S. B., 2004), що підтверджує тяглість і модерність української віолончельної традиції.

Вальс. Друга частина вводить елемент танцювальності, проте вальс Алмаші далекий від класичного – він зберігає медитативну атмосферу, закладену в прелюдії. Тут використовуються паузи й ритмічні зсуви, які надають музиці ефекту ігрової стихії постмодернізму. Таким чином, вальс постає не стільки жанровим танцем, скільки ліричною камерною медитацією. Характерною ознакою стає чергування класичного тридольного розміру з розлогими фразами, що тимчасово «виводять» слухача за межі танцювальної структури, дозволяючи поглянути на жанр ніби ззовні.

Сарабанда. Третя частина – найдовша й концептуально найважливіша. Вона найближче відсилає до барокового прототипу, насамперед до бахівських зразків. Її змістовне ядро формують подвійні ноти, акордові пасажі та мелізматика (зокрема трелі, що виконуються з верхньої ноти та прискорюються – згідно з бароковою традицією). Повільний темп, акцентування другої долі такту й стримана виразність надають музиці характеру зосередженої екзистенційної медитації. Водночас використання арпеджіо акордової фактури у фіналі частини вносить відчутний модерний відтінок.

Танго. Фінальна частина звертається до жанру танго, що символізує сучасне переосмислення барокової танцювальної моделі. Зберігаючи роздумливий характер попередніх частин, композитор вводить метроритмічну основу танго як джерело драматичної експресії. У фактурі та інтонаціях відчувається алюзія на сюїту для віолончелі соло Г. Кассадо, де іспанські

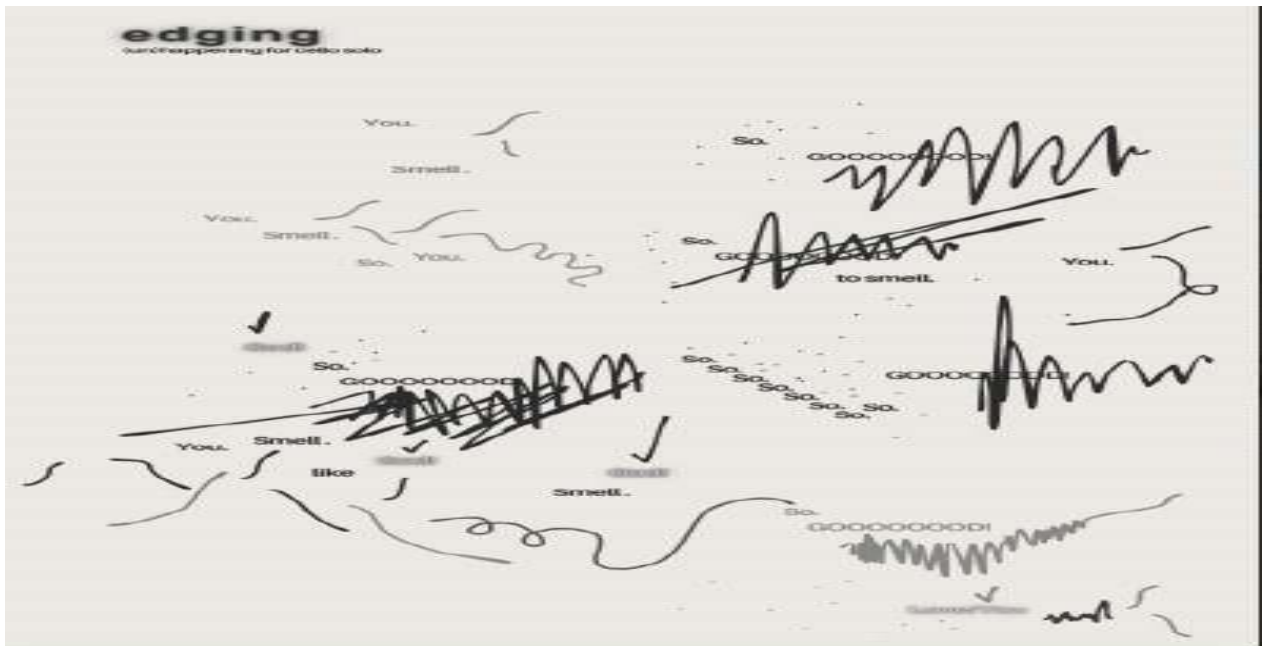
фольклорні елементи інтегровані в академічну традицію. Завершується цикл пікардійською терцією – характерною ознакою барокової музики, що надає цілості символічного відтінку завершеності.

Таким чином, аналіз двох сюїт – В. Рекала та З. Алмаші – окреслює різні вектори розвитку жанру в сучасній українській віолончельній музиці. Обидва підходи, залишаючись укоріненими в європейській традиції, водночас розширюють її межі завдяки індивідуальним авторським рішенням. Це збагачує національний репертуар і формує його стильову багатоплановість. Подібні приклади авторської інтерпретації усталених музичних жанрів, зокрема віолончельної сюїти, створюють підґрунтя для комплексного наукового осмислення актуальних тенденцій у сучасній українській академічній музиці. Їхнє дослідження дозволяє простежити, як композитори поєднують історичні жанрові моделі з новітніми засобами музичної виразності, адаптуючи традиційні форми до вимог сучасної художньої мови. Такі твори виступають маркерами еволюції національної композиторської школи та відображають процеси стилістичної інтеграції української музики у ширший європейський і світовий контекст, водночас зберігаючи індивідуальну ідентичність.

Тетяна Хорошун «Edging» для віолончелі соло (2024) – це мініатюра, творчою ідеєю якої є відображення граничних станів людської свідомості (від англ. *Edge* – край, межа) та взаємодія свідомого і підсвідомого у процесі сприйняття. П'єса побудована на елементах алеаторики та пуантілізму, а крім музичного тексту включає також текст, який вимовляє виконавець, наближаючи виконання до театрального перформансу.

Твір складається з різних видів алеаторичних елементів, що виконуються на віолончелі, а також тексту. Музичний матеріал представлений у вигляді графічної партитури, де елементи зображені трьома основними типами:

- Викривлені сірі лінії, що відображають звуковисотний напрямок *glissando*.
- Прямі чорні лінії, які виконуються як *tremolo* правою рукою та вказують напрям висоти звуку і його інтенсивність.
- Крапки, що позначають короткі ноти, виконувані довільним прийомом (*arco con legno battuta* або *pizzicato*).
- V-подібні графеми, які виконують роль акцентів та розділових знаків, подібно до фермати або коми, виділяючи фрази та підкреслюючи важливі моменти тексту.



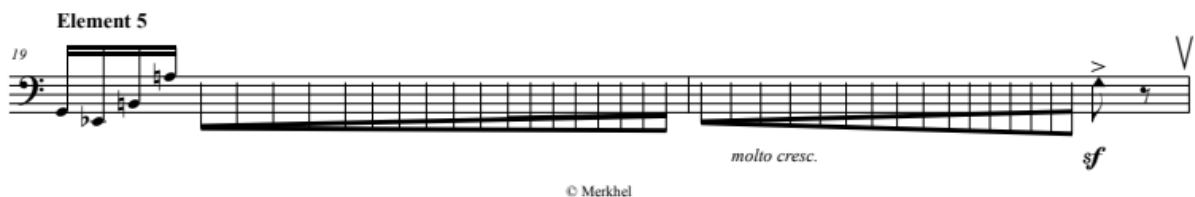
Фрагмент партитури «Edging» Т. Хорошун

В партитурі присутній англійський текст, який виконується одночасно з музичними елементами відповідно до їх графічного позначення. Зокрема, графічні елементи та текст пов'язані за кольором: сірі лінії – із текстом відповідного сірого відтінку, чорні лінії – з чорним текстом, V-подібні елементи – із об'ємним білим текстом, що підкреслює акценти та найважливіші моменти п'єси, за якими вибудовується драматургія та умовна кульмінація твору

(наприклад, *pizzicato* виконується одночасно зі словом «God»). Партитура читається зліва направо та зверху вниз.

Виконання твору надає віолончелісту простір для інтерпретації знаків: система алеаторичних елементів дозволяє вільніше реалізовувати задум у ритмічній і інтонаційній структурі, а також у мові та інтонації голосу. Побудову зв'язків між графічними елементами та координація між голосом і інструментом становлять ключовий аспект виконання і реалізації виконавської інтерпретації.

Андрій Мерхель – «*Annotation with connotation*» для віолончелі соло для віолончелі соло репрезентує естетичні принципи автора через сольний інструмент, у якому виконавець працює з алеаторичними структурами та текстом. Твір складається з десяти елементів, які повторюються невизначену кількість разів за вибором виконавця, і розділені текстовими фразами. Виконавець програє елемент певну кількість разів, промовляє відповідну фразу і переходить до наступного елемента; після останнього елемента цикл повторюється до завершення всього тексту. Елементи виписані в класичній нотації, у розмірі 4/4 без вказівок темпу. У деяких елементах, таких як Елемент 2 та Елемент 5, зустрічається сучасний запис агогічних структур.



Як зазначають дослідники сучасної української музики, такий запис не лише визначає метроритмічну структуру, а й фіксує різні виконавські прийоми, вібрато та інші способи пульсації: «Метод графічної фіксації агогічних відхилень за допомогою розгалуження та злиття об'єднальної смуги в групі використовується не лише в межах звуковисотної площини (гамоподібні чи

остинатні комбінації), а й для фіксації ритмо-агогічної процесуальності при виконанні різних видів вібрато й звукодинамічної пульсації. Зокрема, саме такий нотозапис знаходимо в кодї Сонати №1 «Passione» В. Рунчака» (Станішевський, Станішевська 2024).

До твору додано авторські вказівки щодо виконання з текстом, що ускладнює взаємодію нотних і текстових елементів, проте залишає простір для інтерпретації: дозволяється змінювати кількість повторів, динаміку, агогіку та темп (*Див. Додаток В*).

Наприклад, елементи 9 і 10 супроводжуються текстом:

Елемент 9:

- (1) Грати для вас. Дивитися на камеру.
- (2) Грати. Дивитися. Гратися.
- (3) Грати старі ...

Елемент 10:

- (1) Контрасти
- (2) Маніфести
- (3) Очевидні наративи
- (4) Недієві імперативи
- (5) І пост
- (6) Постмодернізм
- (7) Метамодернізм
- (8) Пост під час мета
- (9) Метапост
- (10) Метапостконцептуалізм

Такий підхід відсилає до практик авангарду другої половини ХХ століття та сучасної музики. Наприклад, використання сценічних предметів як джерела неінструментального звуку зустрічається у Дж. Кейджа (*Living Room Music*), а елемент гри з м'ячем – у Маурісіо Кагеля (*Матч*, 1964) для двох віолончелей та

перкусії, що імітує настільний теніс. Українські приклади включають оперу І. Разумейка та Р. Григоріва *IYOV*, твори Є. Оркіна (*Todesfugue*) та перформанси ансамблів *Nostri Temporis* і *Sed Contra*. Музика до проекту «*Про що мовчить Заратустра*» від NOVA OPERA також демонструє розвиток театральної компоненти в творчості Мерхеля.

В САМОМУ КІНЦІ ЕЛЕМЕНТУ:
Для чого?

(*і тут подивитись на камеру / в зал та кинути з карману м'ячик для настільного тенісу або будь який відповідний предмет який може відскочити)

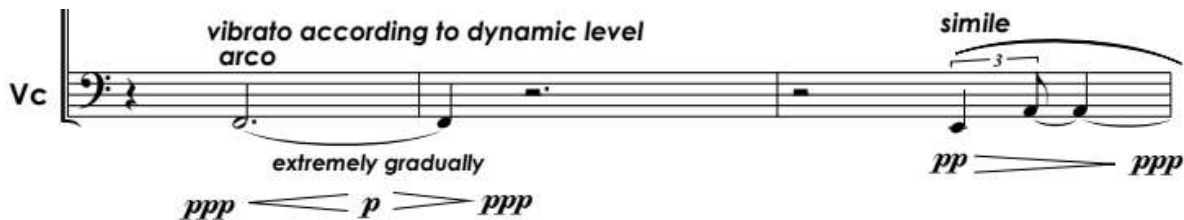
Подібний підхід є типовим для автора: він закладає перформативний елемент у процес виконання за допомогою технічних засобів, світла, аудіовізуальних ефектів (*Garden of Immaculate Voices*) або реквізиту, який у цьому творі виступає фінальним звуком – предметом, який має бути кинутий на сцену.

В *Антології української віолончельної музики* окрему увагу приділено жанру дуету для струнних інструментів. Тут представлені твори як знаних українських класиків сучасної музики, зокрема Валентина Сильвестрова, так і молодих композиторів, які збагачують національний репертуар новітніми зразками. Деякі з цих творів ще не перебували у фокусі сучасних академічних досліджень, тому доцільним є їхній детальний виконавський аналіз. Серед них варто виділити два дуети: дует для скрипки та віолончелі Олексія Шмурака *Horcruxes* (2012) та дует для двох віолончелей В. Рекало *Чотири ріки* (2023).

Олексій Шмурак – «Horcruxes» для віолончелі та скрипки (2012) має двочастинну структуру, що виконується *attacca*, створюючи єдиний звуковий простір на принципах сонористики. Музичні пласти мають горизонтальну організацію і формують звукове полотно, у якому розвиток відбувається через зміну фактури, динаміки та метроритмічної структури. Ідея твору представлена в програмній назві, і полягає у розщепленні одного цілого на кілька фрагментів,

які, перебуваючи сепарованими, все одно утворюють одне природне ціле (*Horcruxes*, або горокракси – процес розподілу ментальної матерії особистості для досягнення умовного безсмертя, вигаданий Дж. Роулінг у циклі книг про Гаррі Поттера). Такий програмний підхід осмислює частини форми як інтегровані у спільну побудову.

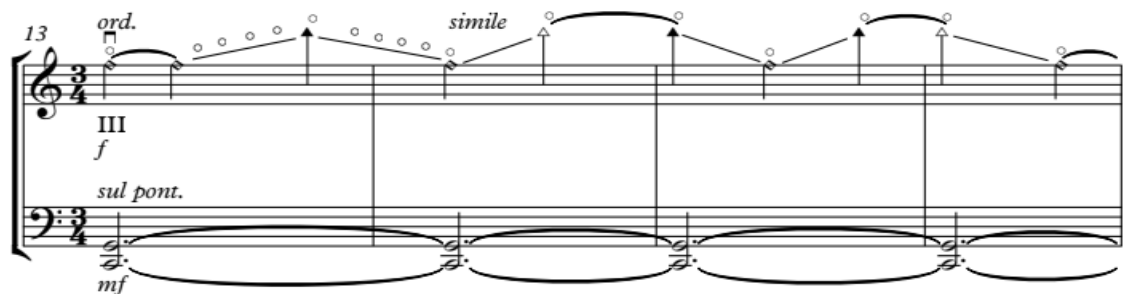
Довгі флажолетні інтервали та спільне взяття акордів вимагають особливої уваги від виконавців щодо ансамблевої гри, тоді як зміна метричної структури – від дрібних ритмічних малюнків до довших тактів – розширює фактуру. Твір має мінімалістичний характер: зміни фактури підкреслюють загальну ідею розділення та об'єднання частин у єдине ціле. Нотний текст поданий у класичній нотації з темповими вказівками, розміром, об'єднаними акколадами партіями дуету та детально виписаними виконавськими нюансами (від *pppp* до *mp*).



Дует та походження його назви яскраво відображають художні принципи автора, який досліджує особливості формування сучасного мистецтва на рівні його сприйняття слухачем. «Ми оточені купою звичних і відомих явищ і послуг, ба більше, нам пропонують і метанаративи, тобто нав'язують, як це все розуміти, як до цього ставитися, які вибудовувати ієрархії і причинно-наслідкові зв'язки. Тому для дослідження і розвитку психіки і мислення корисно дистанціюватись до існуючих метанаративів, створюючи для себе альтернативні структури змістів і сенсів», – зазначає Олексій Шмурак (Бородіна, 2025).

Віктор Рекало – «*Four Rivers*» для двох віолончелей (2023) складається з чотирьох програмних частин, названих на честь рік: Няріс, Стрий, Дніпро та Лопань. Кожна частина має власний характер: Няріс – спокійна ріка Литви, що відображає північну природу; Стрий – енергійний гірський потік Карпат із народним колоритом; Дніпро – велична ріка України, символ національної пам'яті та духовної сили; Лопань – невелика річка Харкова, камерна й інтимна, що відсилає до спогадів дитинства. Частини вирізняються специфічними прийомами гри, де темброві особливості мають драматургічне значення. Наприклад, у другій частині «Стрий» використовується звукоімітування карпатської трембіти, а в третій частині «Дніпро» – хвилеподібний рух акордів, що передає характер води.

Перша частина, *Neris* (Largo), відкривається натуральними флажолетами, які формують чотиризвучний акорд «світлого» звучання та задають арку твору до фіналу. Друга частина, *Stryi*, має дві темпові вказівки – Allegro (130 bpm) та Andante con moto (95 bpm) – і тричастинну форму: два епізоди з ритмічним рухом високих нот *sul ponticello* та контрастну середину з бурдоном низької квінти, де сольний голос флажолетами імітує карпатську трембіту.



Третя частина, *Dnipro* (Largo, 50 bpm), відзначається акордовою структурою, широким звуком та позначкою *forte nobile*, що підкреслює благородність образу. Хвилеподібні підйоми та спади створюють ефект руху води, що асоціюється з імпресіоністськими творами О. Респігі та К. Дебюссі.

Завершальна частина, *Lopan* (Largo, 60 bpm), розкриває камерний, інтимний характер через сольний голос із стриманим акомпанементом, де

поєднуються штучні та натуральні флажолети в одній ноті. Цей прийом свідчить про високий рівень володіння інструментом та особливу увагу автора до тембру.



Дует «Чотири ріки» є прикладом циклу камерних мініатюр для двох віолончелей, який поєднує програмну образність із специфічними прийомами виконання та національно-фольклорними елементами, майстерно відтвореними у нотному тексті відповідно до виконавського досвіду композитора.

Таким чином, аналіз творів для віолончелі соло та дуетів сучасних українських композиторів демонструє різноманітність жанрових підходів, багатство стилістичних та тембрових засобів, а також поєднання історичних моделей із новітніми композиційними прийомами. Виконавська практика в цих творах включає роботу з фольклорними та авангардними елементами, графічною та перформативною нотацією, що потребує високої інтерпретаційної гнучкості та точного володіння інструментом. Водночас така комплексність звучання й драматургії творів підкреслює значущість технологій запису та цифрового простору для фіксації, аналізу та широкого поширення сучасної музики, відкриваючи нові можливості для дослідження та презентації української віолончельної спадщини.

2.2 Особливості роботи із цифровим простором запису

У XXI столітті цифрові технології докорінно змінили процеси створення, збереження, документування та поширення музичного мистецтва. Сфера академічної музики, зокрема сучасної, стрімко адаптується до нових реалій, використовуючи потенціал цифрового середовища для фіксації виконавських інтерпретацій, реалізації складних електроакустичних проєктів та репрезентації

аудіовізуального контенту в глобальному просторі. Запис стає важливою складовою сучасної академічної музики та міждисциплінарних форм мистецтва, які все частіше створюються для запису або трансляції, а не лише для концертного виконання. В даному контексті запис перестає бути вторинною фіксацією події, натомість перетворюється на повноцінну форму існування твору. У випадку з мультимедійними, електронними або перформативними творами запис може бути частиною живого перформансу у поєднанні з цифровими технологіями обробки та відтворення (багатоголосні твори для одного інструменту та loop station). Часто саме запис стає основною формою архівації і презентації мистецького продукту. Наприклад, композиції з участю віолончелі та живої електроніки часто розраховані на документальне відтворення через відео або багатоканальний запис, що дозволяє зберегти повний спектр акустичних та візуальних складових твору (проект The Garden of Immaculated Voices - Мерхель, Карачевцев).

Значне розширення технічних можливостей фіксації музики відбувається паралельно з розмиттям кордонів між студійним і концертним записом. Високоякісні портативні рекордери, інтерфейси, мікрофонні системи та цифрові платформи дають змогу створювати аудіо досить високого рівня якості без залучення великих фінансових ресурсів або великих студій. Водночас це породжує нову проблематику: у надлишку цифрових матеріалів усе важче орієнтуватися як виконавцям, так і дослідникам. Музичний ринок, платформи потокового мовлення, архіви YouTube, SoundCloud чи Bandcamp поповнюються щодня великою кількістю записів, які складно відслідковувати або систематизувати. У зв'язку з цим особливої цінності набувають проєкти, які поєднують функції архівування, систематизації та якісного контенту. Вони стають не лише джерелами актуальної інформації для музикознавців, виконавців і педагогів, але й репрезентативними антологіями української музики. Такі платформи, як Ukrainian Live Classic, проєкти Українського

інституту, а також окремі ініціативи незалежних колективів та дослідників, відіграють роль орієнтиру в цифровому просторі, надаючи структуровану добірку записів, які можуть бути використані як взірці для інтерпретації, вивчення і подальшої репрезентації українського музичного мистецтва. Для сучасного виконавця і дослідника важливо не лише вміти створювати й поширювати записи, а й орієнтуватися в існуючих ресурсах, вміти критично оцінювати матеріал і долучатися до формування професійного інформаційного поля. Таким чином, цифровий простір відкриває для сучасної музики безпрецедентні можливості, водночас ставлячи нові вимоги до якості та верифікації контенту.

Проект «Антологія українського віолончельної музики» включає в себе творчі апробації у формі концерту що репрезентує проект а також адаптованого до ознайомлення запису цих концертів. З огляду на обмежений доступ до професійної студійної інфраструктури, було здійснено ґрунтовний аналіз технічних можливостей запису та розроблено оптимальну модель фіксації звуку в концертних умовах. Практичне завдання полягало в тому, щоб при мінімальному ресурсному забезпеченні досягти достатнього рівня звукової якості, придатної для архівування, аналізу та подальшої презентації в цифровому просторі. Було враховано не лише стандартні параметри (рівень шуму, динамічний діапазон, баланс), але й художню специфіку інтерпретацій, що особливо важливо в умовах виконання сучасної академічної музики. Програми різного складу а також акустичні умови при яких було здійснено запис визначали специфіку запису кожної окремої програми.

1. Матеріальна база: інструменти запису

Було використано доступне, проте функціонально гнучке обладнання: конденсаторні мікрофони середнього класу (Audiotechnika pro35, Rode NT2-A), аудіоінтерфейс з достатнім динамічним діапазоном (Komplete Audio 2) та базове програмне забезпечення для запису і зведення звуку (Cubase 5, Audacity). Фокус

зроблено на моно- і стереозапис, які дозволяють точніше зафіксувати артикуляційні та темброві особливості віолончельного звучання, не втрачаючи просторового контексту виконання. Особливу увагу було приділено розміщенню мікрофонів у залі: використовувалися техніки близької мікрофонізації (close miking) із паралельною фіксацією загального звукового середовища (ambience) для досягнення балансу між артикуляційною чіткістю та акустичною природністю. Оптимальним балансом для подібного звучання можна вважати використання двох мікрофонів – конденсаторний інструментальний мікрофон Audioteknika pro35 (або більш кошковий варіант – DPA D'vote 4099, що є визнаним стандартом для інструментальних мікрофонів найвищого рівня якості) з кріпленням для віолончелі, що розташовує мікрофон у безпосередній близькості до струн за підставкою, та дозволяє фіксувати звук на відстані 10-15см від струн, а також RODE NT2-A як основний мікрофон приміщення, на відстані 2,5 метра. Подібний мікрофон є доволі розповсюдженим для студійного запису інструментів і широко використовується професійними колективами та культурними установами, такими як Будинок звукозапису Українського радіо Національної суспільної телерадіокомпанії України (НСТУ), Kyiv Symphony Orchestra, Національний театр опери та балету Литви. Згідно дослідженню Є. Світловського (2025р.) “Чутливість мікрофона дає змогу фіксувати навіть найтонші звукові нюанси, що важливо для дослідження фонетичних особливостей української мови, таких як свистячі та шиплячі приголосні, що вимагають точної передачі високих частот. Широкий частотний діапазон Rode NT2-A дозволяє записувати як низькі, так і високі частоти з максимальною деталізацією, забезпечуючи повноту інформації для аналізу.”

2. *Методика фіксації та пост-обробка.* Побудовано поетапну систему фіксації, що включає: попереднє тестування простору (акустичні умови, фонові шуми); запис основного сигналу з мінімальною компресією; базову

постобробку (еквалізація, нормалізація, шумозаглушення). Для збереження концертного модусу виконання не допускались монтаж та будь-яке втручання та редагування зроблених записів, було вирішено зберігати «живу» естетику звучання, не намагаючись моделювати студійний звук. Такий підхід дозволив зберегти виконавську автентичність і правдивість подачі музичного матеріалу. Постобробка здійснювалася за допомогою відкритих VST-плагінів, орієнтуючись на мінімальне втручання у темброву структуру звуку що є критично важливим для адекватного сприйняття академічної музики.

Візуалізація та адаптація записів. Враховуючи концертний формат, фіксація концертної програми здійснювалася із застосуванням однієї відеокамери, без можливості багаторакурсної зйомки або синхронізації із незалежним аудіозаписом. У процесі роботи було важливим принципово не втручатися у музичну тканину запису – монтаж виконувався виключно між структурними блоками концерту (наприклад, між конферансом і виконавськими фрагментами), без фрагментації або редагування самого виконання. Цей метод зумовлений прагненням до максимальної автентичності відеоматеріалу, що відображає концерт як цілісну подію у часі. Відмова від пост-обробки музичного потоку дозволила зберегти виконавську інтонацію, сценічну драматургію та динаміку акустичного середовища, наближаючи глядача до ефекту «присутності». Водночас, введення елементів базової структурування (монтаж між інтродуктивними та музичними сегментами) забезпечило зручність орієнтації слухачів у програмному наповненні.

Таким чином, інтеграція сучасних творів для віолончелі у виконавську практику та їхнє документування демонструють не лише розвиток жанрової та стилістичної різноманітності української музики, а й потребу у нових засобах її збереження та презентації. Цифровий простір запису відкриває широкі можливості для фіксації, аналізу та поширення музичних творів, створюючи платформу для взаємодії виконавців, дослідників і слухачів. Саме це зумовлює

практичну необхідність комплексних онлайн-ресурсів, що поєднують нотні матеріали, аудіо- та відеозаписи, і стають основою для створення інтерактивних антологій, таких як онлайн-проект, детальний досвід реалізації якого буде розглянуто у наступному підрозділі.

2.3 Досвід створення сайту антології української віолончельної музики

У процесі планування створення сайту проекту доречно звернутись до досвіду наукового опису процесу подібного за функціоналом та такого що належить процесуально близькій сфері застосування. Для сайту онлайн-антології таким вектором можна вважати досвід створення сайтів бібліотек та наукових інституцій що працюють із збереженням та систематизуванням інформації в архівах. Як стверджують дослідники, «координація формування та функціонування електронних бібліотек країни повинні вирішити проблему оптимального складу і повноти національного фонду електронних документів на основі принципів неконкурентності і неконфліктності взаємних інтересів із співпрацею з навчальними і науковими закладами, із світовими й регіональними бібліотеками у разі залучення світового досвіду і небібліотечних культурних організацій». (Іванова, 2011)

Проте функціонування проекту з функцією бібліотеки входить в потенційно конфлікту сферу авторського права, рішенням якої виступає каталогізація творів антології без надання доступу до матеріалів захищених авторським правом. Для матеріалів на які не розповсюджуються подібні обмеження на розповсюдження має бути представлений окремий модус доступу, можливість якого закладена у процесі розробки електронного ресурсу. Отже в плануванні процесу розробки сайту постає ряд питань які можна охарактеризувати як питання концептуальні та питання технічні.

До концептуальних питань можна віднести:

- тип доступу до інформації;

- порядок систематизації контенту сайту;
- стиль та дизайн елементів;
- визначення порядку функцій ресурсу.

До технічних належать:

- метод розробки;
- прототипування сайту;
- редагування контенту;
- функціонал ресурсу;
- тестування та оптимізація сайту для різних типів пристроїв та пошукових систем.

Ідея створення «Онлайн-антології української віолончельної музики» виступає як відповідь на актуальні виклики, що постають перед українською академічною музичною культурою в умовах цифрової трансформації. У сучасному глобалізованому інформаційному середовищі особливої ваги набувають питання збереження, репрезентації та поширення національного мистецького доробку, зокрема в таких сегментах, які тривалий час залишалися малодослідженими та недостатньо систематизованими через свою малодоступність. З огляду на нагальну потребу в створенні систематизованих репертуарних ресурсів, які б не лише архівували, але й активізували виконавське середовище, запропонований проєкт спрямований на формування відкритої цифрової платформи, що акумулюватиме ноти українських творів для віолончелі а також створюватиме умови для фахової взаємодії між учасниками музичного процесу – виконавцями, викладачами, композиторами, дослідниками. Подібний набір функцій наближає ресурс Онлайн антології української віолончельної музики ХХ – початку ХХІ століть до типології електронної бази даних або електронного каталогу. Структура онлайн-антології передбачає інтеграцію функціональних модулів пошуку, системи класифікації

каталогу творів, авторизованого обговорення, що дозволяє поєднати архівну, дослідницьку та комунікаційну функції. Ключовою метою є не лише забезпечення доступу до каталогізованого корпусу творів, але й формування живої платформи професійної комунікації, яка сприятиме поширенню національного мистецького продукту.

Серед сучасних українських ініціатив, спрямованих на цифрову репрезентацію національної музичної спадщини, особливу цінність мають онлайн-проекти, що систематизують, поширюють і популяризують твори українських композиторів у відкритому доступі. Вони відіграють важливу роль у процесі диджиталізації культурної пам'яті, демократизації доступу до нотних джерел та активізації виконавської практики. Ці проекти можна умовно поділити на загальнокомплексні – що охоплюють широкий спектр української класичної музики – та спеціалізовані, присвячені конкретному інструменту або виконавському напрямку.

Одним із найбільш відомих і масштабних ресурсів є *Ukrainian Live Classic*, до складу якого входить мобільний застосунок для прослуховування української класичної музики та нотна онлайн-бібліотека *Ukrainian Scores*. Цей проєкт охоплює значний пласт композиторської спадщини – від XVIII століття до сучасності – й активно оновлюється. Завдяки зручній навігації, твори поділені за жанрами, авторами, інструментальними складами, періодами. Проєкт орієнтований як на виконавців, так і на дослідників, поєднуючи естетику сучасного цифрового ресурсу з академічною точністю подачі матеріалів. *Ukrainian Live Classic* створює умови для переосмислення канонів концертної практики та розширення репертуарної палітри українською музикою в національному та міжнародному контекстах.

Онлайн-бібліотека Національної спілки композиторів України також є одним із сучасних цифрових ресурсів, присвячених систематизації та поширенню української академічної музики. Це спеціалізований проєкт,

створений під егідою НСКУ – професійної організації, що об'єднує українських композиторів та музикознавців. Платформа функціонує як відкритий онлайн-архів, що містить партитури, нотні матеріали, а також наукову літературу, репрезентуючи українську музику широкого жанрового і стильового спектру. Основу фонду складають твори членів Спілки – як знаних постатей, так і представників молодшого покоління, – що дозволяє відстежити динаміку розвитку української композиторської школи від XX століття до сьогодення. Важливою особливістю ресурсу є його структурованість: твори згруповано за жанрами, а також за інструментальними складом, що робить платформу зручною як для науковців і виконавців, так і для викладачів та студентів. Цифровий формат дозволяє вільно знайомитися з рідкісними або маловідомими композиціями, які раніше були обмежені в обігу через недоступність нотних джерел. Особливість цієї онлайн-бібліотеки полягає не лише у масштабі охоплення, а й у її інституційній легітимності: всі матеріали проходять відбір відповідними експертними комісіями Спілки, що забезпечує наукову достовірність і відповідність авторському праву. В умовах сучасного культурного середовища цей ресурс виконує функції як архіву, так і актуальної професійної платформи для комунікації між композиторами, виконавцями та дослідниками. Для спеціалізованих проєктів, таких як «Онлайн-антологія української віолончельної музики», ресурс НСКУ є важливою базою джерел: він надає доступ до нотних матеріалів, зразків камерної та сольної музики для віолончелі, а також до музикознавчих праць, які можуть бути використані для наукової аналітики, інтерпретаційного аналізу й формування концепції репертуарної антології.

До вузькопрофільних ініціатив належить проєкт *Ukrainian Chamber Music: Encyclopedia*, започаткований українським фаготистом Захарієм Зенюком у Канаді. Ця платформа систематизує камерну музику українських композиторів, багато з якої раніше була недоступна або мала обмежене поширення. Проєкт

акцентує увагу саме на ансамблевих формах, охоплюючи період від початку ХХ століття до сучасності. Значущість цієї ініціативи полягає в її енциклопедичній структурі, прагненні до повноти та чіткому фаховому орієнтиру на виконавців, педагогів і дослідників.

Ще одним прикладом ефективного фокусного ресурсу є *BanduraSpace* – онлайн-платформа, присвячена українській бандурі як традиційному, так і академічному інструменту. Сайт містить ноти, аналітичні матеріали, розділ із корисною інформацією для виконавців (аксесуари, контакти майстрів), а також функціонує як комунікаційне середовище для виконавців-бандуристів. *BanduraSpace* не лише підтримує виконавську традицію, але й створює умови для її оновлення, репертуарної модернізації та академічного осмислення. Усі зазначені ресурси мають спільні риси: по-перше, вони відповідають актуальному запиту на відкритий доступ до української музики; по-друге, вони ґрунтуються на професійному підході до добору, каталогізації та публікації матеріалів; по-третє, вони сприяють формуванню й консолідації професійних спільнот навколо інструменту, жанру або напрямку. Окрему цінність мають ці ініціативи в контексті деколонізації культурної пам'яті: вони повертають у фокус уваги репертуар, імена та твори, які впродовж тривалого часу перебували в тіні або інтерпретувалися як частина чужої культурної традиції. Вони створюють можливість для систематизації національної музичної спадщини на нових засадах – з опорою на фахові дослідження, відкритість та технологічну доступність. У цьому ряду ініціатива створення Онлайн-антології української віолончельної музики логічно вписується як проєкт із чітко окресленою спеціалізацією та професійною спрямованістю. Спираючись на досвід наведених платформ, вона має на меті не лише систематизувати та оприлюднити український віолончельний репертуар, але й сформувати фахове середовище взаємодії між композиторами, виконавцями та дослідниками. Такий підхід відповідає загальносвітовим тенденціям диджиталізації музичної

культури, водночас опираючись на специфічні потреби української виконавської традиції та викликів, пов'язаних з репрезентацією локальної спадщини в міжнародному контексті. Онлайн-антологія української віолончельної музики розглядається як частина ширшого культурного процесу та інструмент підтримки національної музичної ідентичності, а також сучасна платформа міждисциплінарної взаємодії і розвитку спільноти. У такий спосіб проєкт поєднує завдання документації, освіти, збереження та стимулювання художнього розвитку українського віолончельного мистецтва.

Висновки до розділу 2

Другий розділ присвячений виконавському аналізу творів українських композиторів XX–XXI століть, які раніше не входили до фокусу музикознавчих досліджень і були включені до концертних програм «Антології українського віолончельного мистецтва XX–XXI століть». Проведений аналіз дозволив системно осмислити жанрово-стильові особливості творів, їхню структуру, технічні та темброві характеристики, а також виявити індивідуальні художні прийоми композиторів, що відображають еволюцію української віолончельної школи у другій половині XX – на початку XXI століття.

На прикладі таких творів, як сюїти В. Рекала «Сім простих світанків» та З. Алмаші «Сюїта для віолончелі соло № 1», мініатюри Т. Хорошун «Edging», «Annotation with connotation» А. Мерхеля, продемонстровано багатовекторність сучасних композиторських підходів: від осмисленої класичної структурної моделі і поліфонії до використання авангардних технік – алеаторики, пуантилізму, графічної нотації та перформативних елементів. Концептуальні дуети О. Шмурака «Hocruxes» та В. Рекала «Four Rivers» засвідчують розширення темброво-виконавських можливостей віолончелі у камерному жанрі та взаємодію між різними струнними інструментами, що підкреслює потенціал інструмента для художніх ідей сучасного композитора.

Особлива увага приділялася закономірностям розвитку українського віолончельного виконавства: поєднанню академічної техніки із сучасними експериментальними пошуками, прагненню до темброво-звукової багатовимірності, а також активній репрезентації творів у нових медіа. Практичні аспекти реалізації проєкту, зокрема звукозапис і постобробка концертних виступів, засвідчили можливість збереження автентичності виконавського жесту та інтонаційної виразності у цифровому середовищі.

Логічним продовженням аналітичної роботи стало створення онлайн-антології української віолончельної музики, яка акумулює нотний, аудіо- та відеоматеріал і забезпечує відкритий доступ до репертуару. Цифровий ресурс сприяє професійній взаємодії виконавців і дослідників, формує платформу для подальшого вивчення національної віолончельної школи та створює можливості для широкого використання матеріалів у науковій, освітній і виконавській практиці.

Таким чином, другий розділ демонструє, що комплексний виконавський аналіз творів, інтегрований із практичною цифровою реалізацією, дозволяє не лише глибоко осмислити жанрово-стильові й технічні особливості української віолончельної музики XX–XXI століть, а й створює підґрунтя для її подальшої популяризації та інтеграції у сучасний науково-культурний та виконавський контекст в Україні та за її межами.

ВИСНОВКИ

Наукове обґрунтування присвячене комплексному аналізу української віолончельної музики XX – першої чверті XXI століть крізь призму виконавської поетики та жанрово-стильових пошуків. У ході роботи було доведено, що цей пласт національної культури, попри свою вагомість і художню значущість, залишається недостатньо систематизованим у науковій літературі, а його осмислення у контексті сучасних інтерпретаційних стратегій та цифрової репрезентації ще не отримало цілісного висвітлення.

По-перше, дослідження показало жанрово-стильове розмаїття українського віолончельного репертуару. Твори охоплюють як класичні жанрові форми (сюїта, соната, концерт), так і новітні композиції, що виходять за межі традиційної нотації, включаючи графічні партитури, елементи перформансу та розширені техніки звуковидобування. Це підтверджує діалектичну єдність традиції та інновації, притаманну сучасному українському музичному процесу.

По-друге, виявлено специфіку виконавської поетики, яка формується на перетині індивідуальної інтерпретаційної стратегії виконавця та авторського задуму композитора. У сучасному репертуарі віолончель постає не лише як інструмент з багатою темброво-виразовою палітрою, а й як концептуальний «внутрішній голос», здатний репрезентувати тишу, інтонаційне зосередження, емоційні стани пам'яті та рефлексії. Таким чином, виконавська практика українських музикантів постає не другорядним, а рівноправним чинником творення художнього образу.

По-третє, особливого значення набуває створення мультимедійної онлайн-антології української віолончельної музики, що стало результатом поєднання дослідницької та виконавської складових проєкту. Антологія поєднує концертні записи, аналітичні огляди та довідкові матеріали, завдяки чому вона виконує як пізнавальну, так і практичну функцію – забезпечує доступність репертуару для

виконавців, педагогів, студентів і дослідників, а також сприяє його популяризації серед широкої аудиторії.

По-четверте, дослідження засвідчило значення української віолончельної традиції як важливої складової європейського культурного процесу. Простежено зв'язки з класичною спадщиною та паралелі із сучасними світовими тенденціями у сфері камерної музики. Водночас було показано, що українські композитори та виконавці виробляють власні унікальні моделі жанрово-стильового мислення, які потребують подальшого наукового осмислення та інтеграції у міжнародний музикознавчий дискурс.

Таким чином, сучасне українське віолончельне мистецтво постає як живий, багатовимірний простір, де поєднуються історичні традиції та новаторські пошуки. Виконавське осмислення творів демонструє, що музика українських композиторів XX–XXI століть здатна не лише розкривати глибину емоційного і концептуального задуму, а й формувати нові горизонти виразності інструмента. Сьогодні, коли світова спільнота уважно слідкує за розвитком української культури, багатство жанрово-стильових рішень і тембрових можливостей віолончелі набуває особливого значення, підкреслюючи здатність національної школи поєднувати академічну дисципліну з творчою свободою та відкритістю до глобального музичного діалогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Арсенічева, Т. О. (2010). 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*, 87, 56–61. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Берегова, О. (2022). Деколонізаційні процеси в українській академічній музиці початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (140), 133–140. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Берегова, О. (2024). Мистецтво незламних: українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, Вип. 27, 115–127. [<https://doi.org/10.33287/222446>]. Дніпро : Грані.
- Біджакова, Н., Моргунова, Т. (2015). Іван Карабиць. Сонати для віолончелі та фортепіано № 1, 2. Київ: Музична Україна.
- Білецька, М. В., Підварко, Т. О. (2023). Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства ХХ століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів. *Педагогічні науки: теорія та практика*, 4, 7–13. Запоріжжя, Гельветика.
- Білоусова, Ю. В. (2011). Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у ХVІІ–ХVІІІ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 96, 174–184. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Білоусова, Ю. В. (2006). Віолончель. В *Українська музична енциклопедія* (Т. 1: А–Дяченко, с. 381–383). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

- Білоусова, Ю. (2001). Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у 17–18 столітті. *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти* (с. 56–65). Київ: Музична Україна.
- Білоусова, Ю. В. (2009). Музика для віолончелі соло: семантика, артистична лексика. В: Сумарокова, В. Г., Білоусова, Ю. В., Веселіна, О. Ю. (Ред.), *Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика* (с. 90–121). Одеса: ВМВ.
- Білоусова, Ю. В. (2004). Нові шляхи розвитку віолончельного мистецтва у ХХ столітті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40(10), 119–129. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Бородіна, Н. (2025). Трансформація української опери в умовах війни. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія*, 5, 45–58. Київ, НаУКМА
- Веселіна, О. Ю. (2009). Історичні передумови, основні тенденції та етапи розвитку жанру віолончельного дуету. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 82, 173–184. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Веселіна, О. Ю. (2005). Роль мікротонових засобів у цілісній музично-інтонаційній концепції сучасних творів для дуету віолончелей. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 48, 84–91. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Веселіна, О. Ю. (2004). Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40(10), 130–141. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Верецагіна, О., Холодкова, Л. (2008). Історія української музики ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: Освіта.

- Вишиванюк, О. Ю. (2023). Соната для віолончелі В. Косенка крізь призму розвитку української віолончельної музики ХХ–ХХІ століть. *Матеріали наук.-практ. конф. / Дніпровська академія музики*. Дніпро, 2023. С.56-58
- Врублевський, В. А. (2017). Диригентська інтерпретація Концерту № 2 для віолончелі з оркестром Геннадія Ляшенка. *Молодий вчений*, 7(47), 63–66. Київ; Київський університет культури і мистецтв
- Гамова, І. В. (2003). Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі та фортепіано Івана Карабиця. У *Vivere memento* (пам'ятай про життя): статті та спогади про Івана Карабиця (Вип. 31, с. 119–125). Київ: *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Кн. І. Львів, 2010. С. 154–161. Національна музична академія імені Лисенка
- Гонтова, Л. В. (2024). Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель. Київ; *Мистецтво та освіта*, 2(112), 2–6.
- Грабовська, О. (2008). *Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування* (канд. дис. на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка). Львів.
- Грузін, І. О. (2015). До питання інтерпретації саксофонних творів В. Рунчака. Дніпро; *Музична думка Дніпропетровщини*, 16, 30.
- Грабовський, Л. (2005). Українська музика: культурно-історичний контекст. Київ: Музична Україна.
- Гречанівська, Т. Ю. (2023). Сольні віолончельні твори кінця ХVІІ – початку ХVІІІ століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 20–27.

- Гордійчук, М. М. (1984). *Станкович Євген: Нарис творчості*. Київ: Музична Україна.
- Демиденко, Г. (2021). Віолончельна музика Мирослава Скорика. У IV Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» (04–05.12.2020 р.): Збірник статей та матеріалів (с. 146–152). Суми: ФОП Цьома С. П.
- Довгун, М. (2025). Віолончеліст і композитор Золтан Алмаші: Етична проблема важливіша, ніж музика і мистецтво. Отримано з https://theclaquers.com/posts/12632?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.01.2025).
- Дорожинський, В. (2020). Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968). Київ; *Мистецтвознавство України*, 24, 205–214.
- Жигарєва, Л. М. (2012). Віолончельна музика українських композиторів у контексті виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 15, 75–83.
- Жолдак, В. (2020). Сучасна українська віолончельна музика: тенденції розвитку. *Українська музика*, 2, 12–17.
- Забашта, О. О. (2023). Підготовка віолончелістів у системі мистецької освіти: сучасні виклики. *Педагогіка мистецтва*, 41(3), 44–48.
- Задорожна, І. В. (2019). Камерно-ансамблевий стиль української віолончельної музики початку ХХІ століття. *Музичне мистецтво та освіта*, 1(27), 66–71.
- Зав'ялова, О. К. (2012). Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стилевих тенденцій (Автореф. дис. докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

- Зав'ялова, О. К. (2009). Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України (Монографія). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Зав'ялова, О. К. (2014). Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (39), 281–291.
- Зав'ялова, О. К. (2017). Віолончельне мистецтво Житомира у звітах Житомирського відділення Імператорського російського Музичного Товариства (1909–1916). *Аспекти історичного музикознавства* (С. 130–141). Харків ; ХНУМ імені І.П.Котляревського
- Зав'ялова, О. К. (2017). Віолончельні традиції Луцька. Мистецькі пошуки: *збірник науково-методичних праць*, (7), 193–197.
- Зав'ялова, О. К. (2003). Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, (25), 58–61.
- Зав'ялова, О. К. (2010). Концертно-віртуозна культура XIX ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*, 69–76.
- Зав'ялова, О. К. (2012). Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. У *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: Ю. Іщенко та сучасний музичний простір (Вип. 94, С. 145–163). Київ.
- Зав'ялова, О. К. (2014). Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, (8), 9–22. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка.
- Зав'ялова, О. К. (2018). Стиллові вектори української віолончельної сонати першої третини XX століття. Митець– культура – виміри часу : Міжнародні читання 2018 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. ст. – Житомир : вид. О. О. Євенок, 2018. – С. 48–60.
- Зав'ялова, О. К. (2007). Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики. У І. М. Юдкін (Ред.), *Концепції*

- культури в історії української гуманітарної думки XIX–XX ст. (Вип. 3, С. 159–168). Київ: НАНУ, ІМФЕ, Український Комітет Славистів.
- Зав'ялова, О. К. (2014). Українське віолончельне мистецтво і традиції Петербурзької школи К. Ю. Давидова. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, (7), 49–56. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка.
- Зав'ялова, О. К. (2015). Український акцент у «віолончельній» темі Р. М. Глієра. У Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (С. 21–25). Суми: ТОВ ВПП «Фабрика друку».
- Зав'ялова, О. К. (2016). Стилiстичнi проєкцiї української ансамблевої музики за участі віолончелі першої половини XX століття. *Музикознавчі студії*, 12, 45–53.
- Зав'ялова, О. К. (2007). Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Ю. Я. Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини XX ст.). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*, (2 (18)), 66–72. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Іванова, І. І. (2021). Сольна віолончельна музика: нові концепції інтерпретації. *Наукові записки НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 146, 92–97.
- Іванова, С. М. (2011). Тенденції використання електронних бібліотек у наукових і навчальних закладах (зарубіжний і вітчизняний досвід). *Інформаційні технології і засоби навчання*, 3(23). [HYPERLINK "http://www.journal.iitta.gov.ua/"](http://www.journal.iitta.gov.ua/)<http://www.journal.iitta.gov.ua>
- Калашник, М., & Усіченко, Л. (2020). Перший струнний квартет З. Алмаші в полі стильових взаємодій. Innovative development of science and education: Abstracts of II International Scientific and Practical Conference (26–28 April, pp. 416–421). Athens.

- Камінський, В. Є. (2023). Пшеничка Петро Семенович. У: *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-879639>
- Катрич, О. Т. (2000). Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження.
- Катрич, О. Т. (2022). Колективний слухач – пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (135), 17–25.
- Карабиць, К. (2023, березень 12). Інтерв'ю. *Збруч*. <https://zbruc.eu/node/109637>
- Колесса, Х. (2009). Кафедра струнно-смічкових інструментів. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка (2-ге вид., доп., С. 124–134). Львів.
- Колесса, Х. О. (н.д.). Kolessa Khrystyna Oleksandrivna. Musical World. <https://musical-world.com.ua/artists/kollessa-hrystyna-oleksandrivna/> (дата звернення: 09.10.2024).
- Кононова, М. В. (2005). Рефлексія як тип мислення у сучасному віолончельному виконавському мистецтві. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (82), 46–52.
- Кравченко, А. І. (2020). Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (29, т. 5), 107–111. Дрогобич ; Одеса: Гельветика.
- Кулікова, В. М. (2003). 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, С. 23–26). Київ: КССМШ.

- Лаврик, Н. І. (2004). Сонати донецьких композиторів у класі камерного ансамблю. У Мистецькі обрії 2003: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика (С. 130–136). Київ: КНВМП «Символ-Т».
- Ларчіков, В. В. (2010). Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (82), 42–59.
- Ларчіков, В. В. (2005). Нова парадигма лексики сучасної віолончелі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (48), 273–279.
- Лозинська, О. (2023). Проекти у сфері класичної музики як інструмент культурної дипломатії: цілі, стратегії, виклики (український воєнний контекст). [\[https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-4\]](https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-4)(<https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-4>)
- Локощенко, Г. (1992). Музично-театральна культура Сумщини: Матеріали для уроку на допомогу вчителям музики, літератури, історії та ін. Суми: СОІУВ.
- Мазепа, Л. Л., & Мазепа, Т. Л. (2003). Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. Т. 2: Від Консерваторії до Академії (1939–2001). Львів: Сполом.
- Мельник, Л. О. (2001). Історизм як стильовий принцип. Питання стилю і форми в музиці. Наукові записки ЛДМА ім. М. Лисенка, (4), 22–42. Львів: Каменяр.
- Мельник, Л. О. (2004). Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. (Канд. дис. мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського).
- Менцінський, М. Т. (2023). Музична мова сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, (44), 173–179. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет.

- Москаленко, В. Г. (1998). Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство, (1), 87–93. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра.
- Мусієнко, О. В. (2023). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. Культура і сучасність, № 78. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.03>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) (Докт. дис. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства: збірник наукових статей, (10), 180–198. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Печеранський, І., Губернатор, О. (2024). Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», № 50, 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306795>
- Пилаєва, І. (2012). Ліричний світ В. Сильвестрова. *Музичне мистецтво і культура*, 15, 210–218.
- Пірієв, О. В. (2010). 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, 157–167. Київ.
- Повод, К. С. (2021). Програмний цикл «Взаємодії» Золтана Алмаші в контексті сучасних тенденцій авторизації жанру українського віолончельного

- концерту. Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст., Вип. 35(5), 9–16. Дрогобич: Гельветика.
- Погорецький, Ю. Ю. (2025). Дисертація Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції та особливості розвитку. УДК 78.09:780.614.334(477)"19/20"
- Погорецький, Ю. Ю. (2023). Модифікація віолончельного виконавства в сучасному векторі розвитку. Слобожанські мистецькі студії, Вип. 3. <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12>
- Полянська, К. В. (2016). 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), 214–224. Суми: ВВП «Мрія».
- Полянський, Ю. О. (1978). Нариси з методики викладання гри на віолончелі. Київ: Музична Україна.
- Розвиток львівського струнно-смичкового виконавства і педагогіки. (дата звернення 10.10.2024). URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/>
- Рощенко, О. Г. (2021). Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. Аспекти історичного музикознавства: зб. ст., Вип. 23, 92–107. Харків: ХНУМ ім. Котляревського.
- Світловський, Є. В. (2025). Оброблення, запис та передавання засобами IoT мовного аудіосигналу з дефектами [Кваліфікаційна робота, Київський політехнічний університет].
- Сюта, Б. О. (2006). Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота.

- Сумарокова, В. (1999). Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (1), 38–52.
- Сумарокова, В. Г. (2018). Український віолончельний репертуар XX століття: стильові моделі й інтерпретація. Мистецтвознавчі записки, (33), 41–49.
- Сумарокова, В. (1999). Історичні типи віолончельного виконавства в Україні. Наукові записки ТДПУ імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, (2\3), 84–89.
- Сумарокова, В. (2000). Особливості стилю віолончельної музики А. Штогаренка. Наукові записки ТДПУ імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, (1\4), 38–44.
- Сумарокова, В. (2000). "Попереджуваче" навчання (про роль особистості в процесі трансформації дидактичної музичної системи). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (8), 44–57.
- Сумарокова, В. (2000). Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації. Мирослав Скорик. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (10), 101–107.
- Сумарокова, В. (2000). В. С. Червов – виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (14), 77–87.
- Сумарокова, В. (2001). Народне струнно-смичкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції. Київське музикознавство, (6), 151–164.
- Сумарокова, В. (2001). Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (17), 338–352.

- Сумарокова, В. (2001). Регіоналіка як інструмент дослідження особливостей українського віолончельного мистецтва. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (18), 84–99.
- Сумарокова, В. (2002). Марія Чайковська і Українська віолончельна школа. Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць, (1), 90–93.
- Сумарокова, В. (2002). Етно-фольклорна традиція струнно-смичкового виконавства в Україні. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (22), 16–31.
- Сумарокова, В. (2003). Історія й сучасність віолончельного мистецтва (розмови з представниками Київської школи віолончелі). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (26), 60–81.
- Сумарокова, В. (2004). Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (40), 180–190.
- Сумарокова, В. Г., Білоусова, Ю. В., Веселіна, О. Ю., Кононова, М. В., Ларчіков, В. В. (2009). Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Одеса: ВМВ.
- Сумарокова, В., Полянська, Д. (2010). Наукова спадщина Юрія Полянського: до питання авторської школи. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, (91), 102–115.
- Сумарокова, В. (2010). Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX – початку XXI століття: рефлексія і дискурс. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2010, (3[12–13]), 178–185.

- Сумарокова, В. Г. (2011). Патріарх віолончелі. Виконавське музикознавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, (96), 55–63.
- Сумарокова, В. (2012). Віолончельна музика Ю. Я. Іщенка: до проблеми творчого діалогу з виконавською школою. Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, (103), 151–163.
- Сумарокова, В. Г. (2014). *Історія українського віолончельного та контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства: навчальний посібник* (до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Сумарокова, О. (1999). Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, (3), 143–153.
- Станкович, Є. (2012). Українська композиторська школа: традиції та сучасність. Українське музикознавство, (38), 17–26.
- Творчість Івана Карабиця повертається. (2022, червень 1). *День*.
<https://day.kyiv.ua/article/kultura/tvorchist-ivana-karabytsya-povertayetsya>
- Фещак, Н., & Алмаші, З. (2021). *Казкова країна Віолончель* [Ноти]. Київ: Музична Україна.
- Фицик, Л., Фицик, І. (2024). Інтеграція України в культурний простір Європи в умовах повномасштабної війни (на прикладі міст Польщі). Європейські історичні студії, № 29, 244–257.
[\[https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/17656\]](https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/17656)[\]\(https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/17656\)](https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/17656)

- Фільц, Б. М. (2014). Колесса Харитина Миколаївна. В Енциклопедія сучасної України (Т. 14: «Кол» – «Куз»). Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-5632>
- Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. (2007). *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.
- Червов, В. С. (1977). Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство: щорічник*, Вип. 12, 132–147. Київ: Музична Україна.
- Червов, В. С. (2003). До інтерпретації сюїт для віолончелі Й. С. Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірник статей*, Вип. 30, Кн. 1: *Зі спадщини майстрів*, 254–268. Київ.
- Червова, О. А. (2012). *Вадим Сергійович Червов («Вклонитися пам'яті»)*. Київ: Фенікс.
- Червова, О. А. (2003). Проблеми виконання та інтерпретації Рапсодії для віолончелі і фортепіано Ю. Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірник статей*, Вип. 27, 198–208. Київ.
- Шамаєва, К. І. (2005). Віолончеліст С. В. Вильконський. У *Митці. Освіта. Час: З архівних джерел* (с. 80–92). Житомир: Косенко.
- Шевченко, О. Г. (2010). *Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990)* [Автореф. дис. канд. мистецтвознав.]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Шаповалова, Л. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць* (Вип. 20), 218–229. Харків: Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.

- Якуб'як, Я. В. (1999). Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль: СМТ «Астон».
- Яропуд, Н. В. (2023). 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, Вип. 138, 161–174.
- Anderson, R. (1987). Cello. *The Musical Times*, 128(1734), 442.
- Bach, M. (1991). *Fingerboards & Overtones. Bilder, Grundlagen und Entwürfe eines neuen Cellospiels.* München: Spangenberg.
- Batstone, L. (2024). Throwing off the Russian lenses from Soviet music: The colonization and decolonization of Georgian and Ukrainian music. *Journal of the American Musicological Society*, 77(2), 389–445. <https://doi.org/10.1525/jams.2024.77.2.389>
- Bosanquet, R. C. (1996). *The Secret Life of Cello Strings (Harmonics for Cellists).* Cambridge: SJ Music.
- Brubeck, C. (2018). *Space and voice: compositions for contemporary cello* (PhD dissertation). York University, Toronto
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and Writings.* Wesleyan University Press.
- Clifton, T. (1976). The poetics of musical silence. *Musical Quarterly*, 62(2), 163–181. <https://doi.org/10.1093/mq/LXII.2.163>
- Dahlhaus, C. (1968). Neue Musik als historische Kategorie. *Musica*, (3), 167–172.
- AEON. (n.d.). *L'Oeuvre Pour Violoncelle • Complete Cello Works (AECD 1109).* Pp. 1–7.
- Fallowfield, E. (2009). *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers* (PhD thesis). Birmingham.
- Holliger, H. (1972). *Pro Musica Nova. Studies for Playing Avant-garde Music* (97 p.). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

- Homuth, D. (1994). *Cello Music since 1960: A Biography of Solo, Chamber and Orchestral Works for the Solo Cellist*. Berkeley: Fallen Leaf Press.
- Kravchenko, A. (2015). The genre of cello duet in Ukraine: composer's work and performance. *Культура і сучасність*, (1), 146–150.
- Lorenz, M. (n.d.). Datenbank Neue Musik für Cello solo. URL: <http://www.matlorenz.de/Datenbank/index.htm> (accessed May 1, 2024).
- Marcevitch, D. (1989). *The Solo Cello: A Biography of the Unaccompanied Violincello Literature*. Berkeley: Fallen Leaf Press.
- Martin-Chevalier, L. (2024). Mapping Ukrainian works performed in French musical institutions since 2022. *Musicologica Olomucensia*, 36(2). <https://doi.org/10.5507/mo.2024.009>
- Palm, S. (1971). Wo steht das Violoncello Heute? In R. Lück (Ed.), *Werkstattgespräche mit Interpreten neuer Musik* (pp. 81–90). Köln: Hans Gerig.
- Pape, W. (1975). Bemerkungen zum heutigen Violoncellspiel. Ein Gespräch mit Siefried Palm. *Musik und Bildung*, 7(6), 269–299.

ДОДАТКИ

Додаток А

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ**

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

Українська віолончельна школа.

Виконавські традиції

Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту

Карачевцева Дениса Олеговича

Творчий керівник – **ДЕДУСЕНКО Жанна Вікторівна** , кандидат
мистецтвознавства, доцент , викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ
імені І. П. Котляревського.

Науковий консультант **ЛОЗЕНКО Катерина Олександрівна** – кандидат
мистецтвознавства, старший викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ
імені І. П. Котляревського

Харків – 2025

Спеціальний курс «Українська віолончельна школа. Виконавські традиції» спрямований на формування у здобувачів вищої мистецької освіти цілісного розуміння історико-теоретичних і виконавських аспектів розвитку української віолончельної школи. Курс ґрунтується на вивченні творчого доробку видатних віолончелістів, педагогів і композиторів, аналізі репертуарних традицій та педагогічних методик, що склалися в українському музичному середовищі. Опанування матеріалу курсу сприятиме усвідомленню національної мистецької ідентичності, а також формуванню практичних умінь інтерпретації творів українських композиторів у контексті виконавських традицій.

Курс розрахований на здобувачів I–II рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» та передбачає один семестр навчання.

Мета курсу

Надання системних знань з історії та виконавських традицій української віолончельної школи, формування навичок дослідження та відтворення її основних напрямів у сучасній виконавській і педагогічній практиці.

Завдання курсу

- Ознайомити студентів з діяльністю видатних представників української віолончельної школи (виконавців, педагогів, композиторів).
- Розкрити етапи розвитку техніки гри на віолончелі та педагогічних методик навчання.
- Визначити репертуарні пріоритети українських віолончелістів у різні історичні періоди.
- Навчити здійснювати аналітичний і стильовий розгляд творів українських композиторів для віолончелі.
- Сприяти формуванню вмінь створення творчих портретів провідних виконавців.

Методи навчання

- Опрацювання спеціалізованої літератури та джерелознавчого матеріалу.
- Перегляд і обговорення відеозаписів концертів, майстер-класів, фестивалів.
- Виконавський аналіз творів українських композиторів.
- Підготовка й презентація творчих портретів видатних віолончелістів.

Після проходження курсу здобувачі повинні **знати:**

- історичні етапи розвитку української віолончельної школи;
- основні педагогічні принципи й виконавські традиції;
- репертуар українських композиторів для віолончелі та його жанрово-стильові особливості.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти:**

- здійснювати критичний аналіз творів та інтерпретацій;
- відтворювати виконавські традиції української віолончельної школи;
- розробляти творчі та науково-дослідні проекти, присвячені українському віолончельному мистецтву;
- інтерпретувати музичні твори у контексті національної виконавської традиції.

ЗМІСТ СПЕЦКУРСУ

Змістовий модуль 1. Історичні витоки та формування української віолончельної школи

- Історія українського віолончельного репертуару.
- Особливості становлення виконавської традиції.
- Регіональні осередки української віолончельної школи: Харків і Київ.
- Регіональні осередки української віолончельної школи: Одеса і Львів.
- Сучасні тенденції розвитку української віолончельної школи.

Змістовий модуль 2. Жанрово-стильові виміри віолончельного виконавства

- Віолончель у професійному європейському виконавстві та фольклорній традиції.
- Стильові засади національних шкіл країн Європи.
- Український віолончельний репертуар у жанровому розмаїтті.
- Практичні аспекти інтерпретації творів різних стилів.
- Жанри та стилі сучасної музики: віолончель у міждисциплінарних проєктах.
- Новітні виконавські прийоми гри на віолончелі та їхній вплив на розвиток сучасного репертуару.

Змістовий модуль 3. Виконавські традиції та перспективи розвитку

- Технологічні аспекти віолончельного виконавства.
- Традиції школи майстрів музичних інструментів: особистості та практичне застосування.
- Сучасні інновації у виконавстві та їхній вплив на педагогіку й концертну практику.
- Наукові підходи до аналізу українського та світового віолончельного виконавства.

Форми навчання

У процесі вивчення спецкурсу здобувачі відвідують лекційні та семінарські заняття, беруть участь у практичних виконавських аналізах та працюють самостійно з навчальними матеріалами. Обов'язковими є інтерпретація музичних зразків, демонстрація презентацій за темою, а також обговорення історико-культурних та виконавських аспектів розвитку української віолончельної школи. Самостійна робота здобувачів передбачає поглиблене вивчення історико-теоретичних джерел, аналіз репертуару та виконання творчих завдань.

Тематика семінарських занять

- Виконавський аналіз українського та світового віолончельного репертуару.
- Практика засвоєння новітніх прийомів і технік гри на віолончелі.
- Формування національної ідентичності у виконавській школі: історичні та соціокультурні аспекти.

Питання для самостійної роботи

- Підготовка творчих портретів видатних представників української віолончельної школи.
- Дослідження педагогічної традиції крізь призму «ланцюга поколінь».
- Аналіз окремих зразків українського віолончельного репертуару.
- АРобота з архівними та сучасними звукозаписами.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю

- Назвіть основні етапи становлення української віолончельної школи.
- Які педагоги відіграли ключову роль у розвитку українського віолончельного виконавства? Назвіть приклади їхніх учнів.
 - Які взаємозв'язки існували між українською віолончельною школою та європейськими традиціями?
 - Назвіть видатних українських віолончелістів минулого й сучасності та охарактеризуйте їхній внесок у мистецтво.
 - Які жанри становлять основу українського віолончельного репертуару? Наведіть приклади творів.
 - Яке значення має творчість українських композиторів для розвитку репертуару віолончелістів?
 - Які перспективи розвитку української віолончельної школи в сучасному культурному просторі?

- Назвіть міжнародні конкурси та фестивалі, де українські віолончелісти здобули визнання.
- Які форми інтеграції українського віолончельного мистецтва у світову культуру ви можете визначити?
- Наведіть приклади сучасних творів для віолончелі українських композиторів та їхніх виконавців в Україні й за її межами.

Рекомендована література

- Білоусова, Ю. (2001). Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у 17–18 столітті. *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти*, 56–65. Київ: Музична Україна.
- Верещагіна, О., & Холодкова, Л. (2008). *Історія української музики ХХ століття: Навчальний посібник*. Київ: Освіта.
- Гнидь, Б. П. (2002). *Виконавські школи України*. Київ: НМАУ.
- Грінченко, М. О. (1992). *Історія української музики: дослідження*. Київ.
- Ларчіков, В. (2008). Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (82), 42–59. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, (10), 180–198. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Сумарокова, В. (2004). Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (40, кн. 10), 180–190. Київ.

- Сумарокова, В. (2007). Віолончельне виконавське мистецтво у контексті неополістилістики XX – початку XXI століть. У *[зб. статей]* (с. 40–48). Київ.
- Сумарокова, В. Г. (1999). Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель–контрабас). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*, (1), 38–52. Київ: Вид-во НМАУ.
- Сумарокова, В., & Червов, В. (2000). Виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). *Музичне виконавство. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (14, кн. 6). Київ.
- Шаповалова, Л. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (20), 218–229. Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Шевченко, О. Г. (2010). *Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990)* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.; спец. 26.00.01 — теорія та історія культури). Київський національний університет культури і мистецтв.

**АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
ТА КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ**

Концерт №1

«Вибрані твори українських композиторів для віолончелі соло»

29.08.2024

Програма

З.Алмаші, Сюїта для віолончелі соло №1

В.Рекало, Сюїта для віолончелі Seven Simple Dawns

А.Мерхель, Annotations with connotations

Т.Хорошун, Edging

Концерт №2

«Лінії тиші»

21.03.2025

Програма

С.Вілка, Berceuse

І.Карабиць, Соната для віолончелі та фортепіано №1

Є.Станкович, "Епілоги" для скрипки віолончелі та фортепіано

В.Сільвестров, Mozart-Augenblicke

М.Шалигін, Dolcissima

Концерт №3

«Ансамблі струнних»

24.06.2025

Програма

О.Шмурак, Horcruxes для скрипки та віолончелі

В.Рекало, Four rivers для двох віолончелей

В.Сильвестров, «Вечірня серенада» та «Миттєвості серенади»

В.Рекало, Варіації на тему «Ой на горі женці жнуть»

В.Барвінський, «Молитва» з квартету g moll, перекладення для чотирьох
віолончелей Л.Кучера

М.Скорик «Гуцульський триптих», перекладення для чотирьох віолончелей
Л.Кучера

АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Публікації

1. Карачевцев Д. (2025) Українська віолончельна музика в Європі. Досвід репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / Вип. 87, том 1, 2025, С.200-206

2. Карачевцев, Д., & Лозенко, К. (2025). Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» Віктора Рекала: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського / Вип.75.,С.333-346

Виступи на наукових конференціях

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика» тема «Нові виміри української віолончельної музики на європейській сцені» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 11/02/2025)

2. Міжнародний науково-творчий проєкт до 20-річчя з дня заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського

«INTER PROTO LOGOS» тема «Українська віолончельна музика в Європі. Досвід репрезентації». (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2-6/03/2025)

3. Третій Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк , тема «Онлайн антологія української віолончельної музики XX - XXI століть» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 10-11/05/2025)

АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

1. Презентація майбутнього мистецького проєкту. Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів в межах навчальної дисципліни "Теорія та практика музичної комунікації" (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 05/01/2024)

2. Проведення майстер-класу з української віолончельної музики (Державна Консерваторія при Державному Університеті Onsekiz Mart University м.Чанаккале, Туреччина, 15/11/2024)

Почати з Елемента 9.

Чвертні паузи де тріолі - заповнювати ударами ніг (почергово).

Потім - Елемент 1.

Говорити монотонно, дикторським сухим тоном, без інтонування та без награвання:

ПУСТИЙ ТАКТ В КІНЦІ ЕЛЕМЕНТУ 1:

Згідно естетичних норм.

Норм чинного законодавства.

ПЕРШИЙ ТАКТ З ПАУЗАМИ ЕЛЕМЕНТУ 3:

Анотація звучить.

ПАУЗИ В КІНЦІ ЕЛЕМЕНТУ 4:

У формі нотації.

Нотації традиційної.

Повторно: ГРАЄМ (без тексту) ЕЛЕМЕНТ 3 ТА 4.

ЕЛЕМЕНТ 5 ГРА БЕЗ ТЕКСТУ.

ПЕРШІ ПАУЗИ ЕЛЕМЕНТУ 6:

Денотація в матеріалі:

Де - нотація.

В КІНЦІ ЕЛЕМЕНТУ 6:

Ротація.

ТЕПЕР ЕЛЕМЕНТ 7:

ТАМ ДЕВ'ЯТЬ ПУСТИХ ТАКТІВ

(1)

Там де.

Кодування.

(2)

Й декодування.

Інформації.

(3)

Залежить від інтерпретації.

(4)

Працюємо далі.

З конотаціями.

(5)

Працюємо далі.

Працюємо тяжко.

(6)

Тяжко у цій залі.

Тяжко з цими нотами і текстом.

(7)

Інтерпретувати конотації.

(8)

Конотації та симуляції.

(9)

Симулякри й маніпуляції.

ЕЛЕМЕНТ 8:

(1)

Провокації та спекуляції.

(2)

У формі імпровізації.

(3)

Імпровізації.

*Фрагмент партитури
«Annotation with connotation»
Андрія Мерхеля*