

МІНІСТРЕСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ СОЛІСТА-ВІОЛОНЧЕЛІСТА
(НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТІВ Й. ГАЙДНА,
А. ДВОРЖАКА, Е. ЕЛГАРА)

Магістерська робота
КОНСТАНТИНОВОЇ Єви Костянтинівни

Науковий консультант:
КАШИРЦЕВ Руслан Геннадійович,
доктор філософії,
старший викладач кафедри теорії музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідні джерела.

Константинова Є.

Константинова Є.К.

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	7
1.1. Історичні етапи формування школи виконавства на віолончелі ..	7
1.2. Жанр концерту для віолончелі з оркестром в контексті творчості Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара	12
Висновки до Розділу 1	17
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ Й. ГАЙДНА, А. ДВОРЖАКА ТА Е. ЕЛГАРА	20
2.1. Стиль, жанр та музична інтерпретація: огляд сучасних наукових розвідок	21
2.2. Комплекс виконавської майстерності соліста-віолончеліста на прикладі інтерпретаційних версій концертів Й. Гайдна, Е. Елгара та А. Дворжака	24
2.3. Вибудова правомірної інтерпретаційної концепції концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара: пропозиція власної виконавської розробки	34
Висновки до Розділу 2	41
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ДОДАТКИ	52
----------------------	-----------

ВСТУП

Актуальність обраної теми дослідження. Концерти для віолончелі з оркестром представників різних музичних епох, а саме Йозефа Гайдна, Антоніна Дворжака, Едварда Елгара є невід’ємним та важливим ресурсом віолончельного виконавства не тільки у європейському, а й у всесвітньому масштабі. Питання визначення інтерпретаційних меж, у яких має знаходитися виконавець-віолончеліст, щоб його художнє прочитання твору було правомірним з точки зору стилю є особливо важливим і, як показує аналіз публікацій, недостатньо висвітленим у професійній літературі.

Формування віолончельної школи потрапляє, таким чином, у коло наукових інтересів у запропонованій роботі, що пояснює залучення методичних джерел у якості додаткових, але тільки з метою пояснити принципи віолончельної техніки, які мають визначальний вплив на вибудову виконавської концепції прочитання твору. Особливо *актуальним видається виявити складові комплексу виконавської майстерності соліста-віолончеліста*, які уможливлюють вибудову правомірної з точки зору стилю (класицизм та романтизм) та жанру (концерт) інтерпретації.

Оскільки обрані у якості матеріалу дослідження концерти для віолончелі є обов’язковим репертуаром для виконання як для студентів вищих закладів так й всесвітньо відомих віртуозів, авторкою магістерської роботи було прийнято рішення зупинитися саме на них. Стильові риси цих концертів, з огляду на приналежність до різних стильових епох (Й. Гайдн – класицизм; А. Дворжак та Е. Елгар – пізній романтизм), а також специфіка жанру концерту – «змагальність» соліста та оркестру – є визначальними для добору специфічних засобів виразовості, палітра яких залежить як від характеристик інструменту, так і від можливостей виконавця.

Таким чином, **мета магістерської роботи** – виявити основні інтерпретаційні аспекти виконання віолончельних концертів Й. Гайдна, А. Дворжака, Е. Елгара.

Поставлена мета зумовлює вирішення наступних **наукових завдань**:

- ~ охарактеризувати етапи формування віолончельної школи та становлення сольного виконавства на інструменті;
- ~ визначити особливості жанру інструментального концерту, зокрема для віолончелі у творчості Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара;
- ~ розглянути позиції теорії стилю, жанру та художньої інтерпретації в музиці;
- ~ провести компаративний аналіз інтерпретаційних версій концертів Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара для визначення необхідних складових комплексу виконавської майстерності соліста-віолончеліста;
- ~ запропонувати власну виконавську розробку щодо вибудови інтерпретаційної концепції солістом-віолончелістом;

Об'єктом дослідження є виконавство на віолончелі, а **предметом** – інтерпретаційні межі у відповідності до стилю (індивідуального, національного, історичного) обраних концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака, Е. Елгара.

Матеріал дослідження складають нотні тексти та аудіо-відеозаписи віолончельних концертів Й. Гайдна, А. Дворжака, Е. Елгара у виконанні О. Шадріна, Т. Муна, М. Ростроповича, Ж. Дю Пре, Дж. Солліми.

Методологія дослідження. Заявлена тема зумовила залучення наступних наукових підходів:

- 1) *історичний метод* залучений для визначення засад в еволюції жанру концерту та виявлення закономірностей виконання концертів епохи

класицизму на прикладі Й. Гайдна та романтизму на прикладі А. Дворжака, Е. Елгара;

- 2) *органологічний метод*, застосований для розгляду еволюції конструкції віолончелі, її попередників та формування сучасного інструмента;
- 3) *жанрово-стильовий метод* покликаний охарактеризувати жанр концерту, виявити засади історичних стилів класицизму та романтизму, виявити функції композиторських засобів музичної виразовості, а також показати засади обрання виконавцем відповідного стилю гри;
- 4) *структурно-функціональний метод* спрямований на усвідомлення музичної форми обраних концертів, взаємодії партії соліста та оркестру та якими засобами має оперувати виконавець задля забезпечення драматургічної цілісності твору;
- 5) *виконавський метод*, що виявляє критерії виконавської майстерності: забезпечення звуковидобування, артикуляції, темпоритму, відчуття гармонічно-мелодичної функції, інтонування, фразування, або темброобразу віолончелі тощо;
- 6) *інтерпретаційний метод*, за якого стає можливим усвідомлення меж виконавських засобів та доречності інтерпретації обраних концертів, а також для висвітлення музично-комунікаційних процесів під час взаємодії соліста та оркестру;
- 7) *компаративний метод*, націлений на порівняння композиторських засобів виразовості обраних концертів, обрання відповідних виконавських прийомів, що продиктовано жанрово-стильовою парадигмою кожного з творів.

Теоретична база складається із наукових розробок за наступними напрямками досліджень:

- історії розвитку віолончельної школи та становлення сольного виконавства на віолончелі, а також методичних джерел різних епох та різних країн (у якості додаткових);
- жанру концерту, зокрема, концертів для струнних інструментів у якості солюючих;
- теорії музики, інтерпретології та аналізу музики.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в цьому дослідженні охарактеризовано кореляцію композиторських та виконавських засобів виразовості за огляду на історичний стиль, виявлено значення особливих виконавських прийомів на віолончелі у правомірній реалізації жанрово-стильової парадигми твору. Ще одним аспектом новизни є те, що у роботі запропоновано авторську розробку щодо вибудови виконавсько-інтерпретаційної концепції концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали роботи можуть бути використані у класах з фаху та ансамблю виконавців-віолончелістів та здобувачів спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти», здобувачів спеціалізації «Музикознавство та композиція» у якості додаткового джерела у курсах навчальних дисциплін «Інструментознавство» та «Інструментування».

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Віолончель пройшла довгий шлях: від басового інструмента XVI століття до сольного і оркестрового голосу. Вона стала універсальною та технічно досконалою. Велику роль у цьому відіграли школи гри в Італії, Франції та Німеччині, а особливо традиції Дрезденської школи, які заклали основу для майстерності виконавців.

Концерт для віолончелі став важливим жанром, який поєднує сольну виразність і діалог із оркестром. Концерти Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара показують, як змінювалося виконання: від ясності і точності класицизму до емоційності романтизму і особистісного звучання початку XX століття. У цьому розділі ми розглянемо історію віолончельного концерту, традиції його виконання та значення для формування професійної майстерності сучасного виконавця.

1.1. Історичні етапи формування школи виконавства на віолончелі.

Віолончель бере свій розвиток від початку XVI століття та виникла від гітарного шестиструнного фіделя та мала спочатку форму гітари. Форма корпусу постійно змінювалася були введені ребра і кутові блоки, резонаторний отвір був у вигляді півмісяця, потім розетки. Спочатку підставки під струни не було, потім тільки закріпилася між центральними виступами.

Попередником віолончелі вважається лютня. Вона виконувала роль акомпанементу духовного співу, пісень чи танців. На лютні могли грати тільки чоловіки. Лютня здобула високий технічний розвиток, але поступалася віолі якій віддавали перевагу професійні музиканти. Віола з'явилася в Італії завдяки італійським майстрам XVI - XVII століть Гаспаро де Сало, Чіччіліано та ін. Віола була розповсюджена у всій Європі. Старіші віоли підвішувалися на плече, а більш нові ставилися між ногами (gamba з італійської “нога”).

Ван де Стретен (Van der Straeten, 1914) пише, що «приблизно з середини шістнадцятого століття віол у своїй досконалій формі виготовляли майстри інструментів Італії, Німеччини, Франції та Англії, які здобули велику славу завдяки своїм віолам».

Далі, дослідник зазначає, що мистецтво гри на віол да гамба полягало головним чином в імпровізації, яка залишила свої сліди в опублікованій музиці аж до кінця сімнадцятого століття. В Англії мистецтво гри на віолі да гамба або «басовій віолі» досягло таких висот, що англійські музиканти перевершували французьких та німецьких гамбістів. Віола да гамба, окрім того, що стала основним сольним інструментом, поступово витіснила лютню як інструмент для супроводу голосу, особливо речитативу, де музикант мав доповнювати гармонії фігурних басів арпеджіо або тривалими акордами відповідно до індивідуального смаку та здібностей.

Важливим є те, що «коли оркестр почав розвиватися, й інструменти гармонійно зіставлялися відповідно до їхніх технічних якостей, а також тембру, виявилось, що тон віол да гамба був недостатньо потужним, щоб служити басом для скрипок, флейт, гобоїв, а потім й кларнетів. У камерній музиці також почалася нова ера, і стиль композиторів вісімнадцятого століття більше не був сприятливим для характеру та можливостей віол да

гамба; в результаті вона мусила поступитися своїм місцем віолончелі, яка перейняла спадщину свого родича» (Van der Straeten, 1914).

Спочатку віолончель була п'ятиструнною лише в якості експерименту та не мала широкого кола прихильників, але потім п'ять струн замінили на чотири через виконавські незручності.

Гаспаро да сало (Гаспаро Бертолотті), 1542–1609 (він отримав своє ім'я від рідного міста Сало на озері Гарда), є першим, на кого Ван де Стретен вказує як на виробника віолончелей, скрипок та альтів (деякі з його інструментів збереглися до сьогодні). Проте, протягом усього сімнадцятого століття та віола да гамба довгий час втримувала свою владу та стверджувала, принаймні в Англії та Франції, своє верховенство, навіть над скрипкою; вона також зберігала багато шанувальників протягом усього вісімнадцятого століття.

Щодо віолончелі, Ван де Стретен пише наступне: «Протягом першого століття свого існування віолончель використовувалася лише як басовий інструмент для підтримки голосів у церковній музиці, а з появою скрипкової сонати в середині сімнадцятого століття місце супроводжуючого інструмента майже виключно зайняла віолончель. Великі скрипалі, такі як Кореллі та Тартіні, мали при собі віолончеліста, який супроводжував їх у всіх подорожах. Однак, хоча наприкінці сімнадцятого століття найкращі інструменти вже вийшли з рук таких майстрів, як Амати, Маджіні, Гранчіно, Руджері, Страдіварі та інші, ніхто не підозрював, на що здатний цей інструмент, ані яку роль він відіграватиме в майбутньому» (Van der Straeten, 1914).

Вентуріні пише про те, що «видання Дрезденської школи відрізнялися тим, що були спрямовані на виведення техніки гри на віолончелі на нові

рівні, привабливі як для професійних віртуозних віолончелістів, так і для початківців» (Venturini, 2009).

До кінця XVIII століття Італія була лідером у грі на скрипці та віолончелі. Луїджі Боккеріні став першим відомим віолончелістом-віртуозом, ввів «позицію великого пальця» для гри у високих регістрах, але майже не викладав в Італії, працюючи у Франції та Іспанії. Після його смерті італійська школа послабилася, і лідерство перейшло до Франції та Німеччини. Німці вирізнялися сильним звуком і технікою лівої руки, французи - легкістю штрихів смичком після винайдення смичка Турте.

Ромберг став ключовою фігурою німецької школи віолончелі, удосконалив техніку гри смичком і великого пальця. Французький Доцауер поєднав методи Ромберга та Дюпора, заклавши основу Дрезденської школи. Він увів вібрато як художній засіб, змінив хватку смичка та заокруглену позицію лівої руки.

Дрезденська школа розвивалася цілими поколіннями:

Перше покоління: Ромберг, Доцауер, Куммер, Прелль, які заклали фундамент сучасної техніки.

Друге покоління: Коссманн, Лі та інші – розширювали можливості школи завдяки виконавській діяльності, педагогіці та віртуозним етюдам.

Третє покоління: Поппер, Грютцмахер, Давидов, Фукс – удосконалили техніку, створили класичні етюди та сольні твори, які стали основою сучасної віолончельної педагогіки.

Школа зробила віолончель рівноправним сольним інструментом, а її методи та етюди використовуються і сьогодні у всьому світі. На початку XIX століття Франція була провідною, але до XX століття Дрезденська школа стала найвпливовішою, її традиції передавалися через учнів і поширилися по Європі та світу.

Упродовж своєї історії віолончель набула двох основних напрямів у грі - це сольне виконання та оркестрове (ансамблеве). Обидва ці напрями мають свої особливості, але не суперечать одне одному, а навпаки доповнюють.

Сольна гра на віолончелі розвивалась тоді, коли музиканти почали бачити в цьому інструменті не лише акомпанемент, а повноцінний сольний голос. Одним із перших, хто почав так ставитись до віолончелі, був композитор Боккеріні. Він писав складні твори, де віолончель грала головну роль - наприклад, концерти чи сонати, де потрібна була хороша техніка, точна інтонація, впевнене володіння високими позиціями та вміння грати подвійні ноти й швидкі пасажі. Тобто вже тоді від виконавця вимагалась велика майстерність.

З іншого боку, оркестрове або ансамблеве виконання теж має важливе значення. У симфонічному оркестрі віолончелі найчастіше грають акомпанемент або частину загальної гармонії, але іноді їм дають окремі соло чи виразні епізоди. Деякі віолончелісти працювали в оркестрах і водночас були солістами і це допомагало їм краще відчувати музику як частину цілого і як окремий голос. Сольна й оркестрова гра це не дві різні професії, тому багато музикантів поєднують обидві ролі. Гра в оркестрі вчить чути інших, а сольне виконання - показувати себе. І коли виконавець уміє добре і те, й інше – це є великою перевагою. Тому можна з впевністю сказати, що віолончель універсальний інструмент. Вона однаково добре звучить і як солюючий, і як частина великого ансамблю.

Віолончель виникла в XVI столітті як розвиток лютні та віоли да гамба, поступово відокремившись у самостійний інструмент із чотирма струнами. Її технічний і виконавський потенціал формувався завдяки італійським майстрам, а перші відомі віолончелісти, зокрема Боккеріні,

показали можливості інструмента як сольного. Школа гри на віолончелі розвивалася поколіннями, поєднуючи традиції італійських, французьких та німецьких майстрів. Доречно зауважити і про поділ на сольне та оркестрове виконання, що свідчить про універсальність віолончелі інструментом у розмаїтті музичних контекстів.

1.2. Жанр концерту для віолончелі з оркестром в контексті творчості Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара.

Популярність жанру інструментального концерту красномовно свідчить про багатство виразових засобів віолончелі. Жанр віолончельного концерту надзвичайно різноманітний: створено понад три тисячі творів різними композиторами. Звичайно, охопити весь цей масив у межах магістерського дослідження неможливо. Тому ми зосередимося на кількох ключових концертах - Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара, які демонструють розвиток жанру від класицизму через романтизм до початку ХХ століття та є обов'язковими для вивчення й виконання.

Варто зупинитися на розгляді жанру інструментального концерту.

Концерт – це інструментальний жанр, у центрі якого стоїть діалог і своєрідне змагання соліста з оркестром. Його сутність полягає у поєднанні індивідуального й колективного: соліст демонструє майстерність і віртуозність, а оркестр створює драматичний контекст, відповідає йому та підсилює звучання. Важливою рисою жанру є змагальність (від лат. *concertare* - «змагатися», «сперечатися»), яка проявляється у чергуванні сольних епізодів і *tutti*. У добу бароко ця ідея втілювалася у *concerto grosso* (змагання групи солістів і оркестру), а в класицизмі утвердився соло-концерт, що дав виконавцю більше свободи. У класичному концерті

головним принципом побудови стає сонатний цикл, особливо у першій частині, де застосовується подвійна експозиція: спочатку теми звучать у tutti, а потім їх розгортає соліст, додаючи власний матеріал і віртуозні прикраси (Colby College). Обов'язковим елементом стала каденція, де виконавець показує свою техніку й артистизм. Надалі, у XIX столітті, концерт набув симфонічного розмаху, але зберіг головну ідею – протистояння та діалог соліста й оркестру.

У контексті цього, розглянемо Концерти Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара.

Йозеф Гайдн (1732-1809) – австрійський композитор епохи класицизму, якого називають «батьком» симфонії та струнного квартету. Він народився в селі Рорау і ще з дитинства показував музичні здібності. Вчився у хоровій школі, а потім працював у родині князів Естергаза, де став головним капелмейстером. Двічі їздив до Лондона, де його концерти мали великий успіх і зробили його відомим у світі. Гайдн був працьовитим, скромним і дбав про учнів і родину. Він поєднував віру з гумором і любов'ю до людей.

Й. Гайдн написав багато творів: понад 100 симфоній, струнні квартали, клавірні сонати, ораторії (Створіння світу, Пори року), меси, кантати та концерти. Він писав і для камерних ансамблів, і для великого оркестру, багато творів було створено для струнних інструментів.

Для віолончелі він написав два концерти:

1) Концерт до С (Ноб. VIIb/1) - приблизно 1761-1765 рр., присвячений музиканту з капели Естергаза.

2) Концерт до D (Ноб. VIIb/2) - близько 1783 р., присвячений віолончелісту Антону Крафту.

Гайдн також часто використовував віолончель у клавір-тріо, де вона грає мелодію і акомпанемент. Деякі тріо були присвячені принцесі Марії Естергазі та друзям. У великих ораторіях і месгах, таких як *The Creation* (1798-1799) і *The Seasons* (1801), віолончель підтримує солістів і хор, додає глибини і гармонії. Віолончель зустрічається і в камерній музиці, канонах та піснях, що показує її універсальність.

Особливо важлива віолончель у струнних квартетах і тріо: її партії мають чітку мелодію, гармонійно поєднані з іншими інструментами і відзначаються балансом. Завдяки цьому віолончельні партії Гайдна досі вивчають і виконують.

Отже, віолончель у творах Гайдна використовується не тільки як сольний інструмент, а й як важлива частина камерних і великих творів. Це підкреслює її значення в музиці композитора і вплив Гайдна на розвиток віолончельного репертуару та камерної музики.

Перший концерт для віолончелі Й. Гайдна був написаний у 1760-х роках для придворного віолончеліста Йозефа Вайгля. Це твір у До мажорі, який відзначається ясністю, енергійністю та чіткими темами. У ньому багато риторичних протиставлень та яскравих діалогів між солістом і оркестром (Lojewski M. *Galant and Grotesque Aesthetics in the Musical Language of Haydn's Cello Concerti*).

Другий концерт з'явився приблизно у 1783 році, майже через двадцять років після першого. Його написано для іншого придворного віолончеліста, Антона Крафта. Цей концерт у Ре мажорі вважається складнішим для виконання: у ньому більше віртуозних епізодів, високих регістрів і довгих співучих фраз, але водночас зберігається витонченість і ліричність (Thesis of Perspectives on the Reception of Haydn's Cello Concerto in C).

Обидва концерти мають виняткове значення для віолончельного мистецтва. Вони не лише демонструють розвиток стилю Гайдна від ясності й простоти до більшої виразності та технічної майстерності, а й стали основою репертуару кожного віолончеліста. Саме тому вони є обов'язковими для вивчення - як зразки галантного стилю XVIII століття та як твори, що формують виконавську школу і музичне мислення (Kennaway G. *Playing the Cello, 1780–1930*).

Антонін Дворжак (1841-1904) – чеський композитор-романтик, народився в невеличкому селі неподалік Праги в сім'ї м'ясника й трактирниці. Спочатку батько хотів, щоб син продовжив сімейну справу, але любов до музики переважила за сімейні очікування (Hughes, Gervase. *Dvořák, His Life & Music*. — London : Casell, 1967). Ще в дитинстві він співав у церкві та грав на скрипці. Пізніше навчався гри на органі, фортепіано й теорії музики. З юності працював альтистом у різних оркестрах, що допомогло йому вижити в скрутні часи та дало безцінний досвід. У Празі Дворжак поступово почав заявляти про себе як композитор: писав камерну музику, симфонії, опери, хори. Його творчість підтримували друзі-музиканти, зокрема Й. Брамс (Smaczny J. *Dvořák: Cello Concerto*).

Окрім численних симфоній, опер, кантат, духовних творів, Дворжак написав і знамениту серію «Слов'янських танців», які швидко зробили його відомим. Він працював у різних жанрах - від камерної музики до великих симфонічних полотен.

Важливе місце в його спадщині займає Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, ор. 104, написаний у 1894-1895 роках під час перебування в США. Композитор присвятив його своєму другу, віолончелісту Гансу Вігану. Саме цей концерт став одним із вершинних

творів для віолончелі, бо поєднав яскраву мелодику, національні риси та романтичну емоційність.

Для студентів і виконавців цей концерт є обов'язковим для вивчення, оскільки він вимагає не тільки технічної майстерності, а й глибокої емоційної інтерпретації. У ньому зібрано все те, що визначає стиль Дворжака - багатство мелодій, національний колорит і сильний драматизм (You, 1996).

Едвард Елгар (1857-1934) – англійський композитор, який виріс у музичній родині. Його батько довгі роки був органістом і мав музичний магазин, що дало хлопцеві можливість з дитинства бути серед музики. Формальної повної освіти він не отримав, але постійна практика в оркестрах і хорах допомогла йому стати різноплановим митцем.

Великі інструментальні твори займають у його доробку важливе місце: це оркестрові варіації, симфонічні увертюри, кантати, ораторії («Світло життя», «Мрія Геронтія», «Апостоли»), а також відомі «Варіації на оригінальну тему» та серія маршів «Pomp and Circumstance».

Особливу роль для композитора мала віолончель. Він писав для неї камерні твори, а також створив Концерт для віолончелі з оркестром (рік створення в джерелах вказаний як початок XX століття) (Coates).

Цей концерт сьогодні вважається обов'язковим для вивчення віолончелістами, бо поєднує виразність, глибину почуттів і складну виконавську техніку. Він допомагає студентам не тільки розвивати майстерність, а й відчувати характер музики Елгара (McCrory, 1944).

Отже, обрані концерти для віолончелі складають необхідний базис для віолончеліста-соліста. Твори Й. Гайдна показують початковий етап розвитку жанру у стилі класицизму: ясність, рівновага та технічна майстерність поєднуються з камерною витонченістю. Концерт А. Дворжака

демонструє інший рівень - емоційну глибину, національний колорит і драматизм романтизму, що робить його вершиною віолончельного мистецтва XIX століття. Творчість Е. Елгара, зокрема його концерт, розкриває вже іншу сторінку - інтимність, виразність та особистий характер музики початку XX століття.

Разом ці твори утворюють цілісну картину розвитку жанру віолончельного концерту - від класицизму через романтизм до нового стилю XX століття. Вони дають можливість студенту-віолончелісту не лише опанувати техніку, а й навчитися різних підходів до художньої інтерпретації, що є основою професійної майстерності виконавця.

Зроблений огляд наближає до наступного питань - якою є сформована традиція виконання цих «еталонних» для соліста-віолончеліста концертів? Якими є напрацювання школи гри на віолончелі і що може собі дозволити виконавець, а що ні? Розгляд цих питань пропонується у Розділі 2.

Висновки до Розділу 1.

Віолончель з'явилася у XVI столітті як розвиток лютні та віоли да гамба. Спочатку її використовували лише як басовий інструмент у церковній музиці, а з часом вона стала і сольним голосом. Важливу роль у вдосконаленні інструмента мали італійські майстри та виконавці, серед яких особливе місце займає Боккеріні. Він показав, що віолончель здатна звучати не тільки в акомпанементі, а й як провідний інструмент.

Школа гри на віолончелі формувалася поступово. В Італії закладалися перші традиції, потім провідні позиції перейшли до Франції та Німеччини. Німецька школа відзначалася силою звуку і розвитком техніки лівої руки,

французька - легкістю штрихів. Особливо вагомий внесок зробила Дрезденська школа, яка розвивалася поколіннями: від Ромберга й Доцауера до Поппера та Давидова. Вони вдосконалили техніку гри, створили етюди та твори, які й сьогодні є основою педагогіки.

Віолончельна гра поділилася на два напрямки: сольне та оркестрове виконавство. Сольна гра потребує віртуозності й артистизму, оркестрова - уміння бути частиною цілого. Разом вони роблять віолончель універсальним інструментом, що однаково вдало звучить у камерних і великих творах.

Жанр інструментального концерту став особливо важливим у розвитку віолончелі. Концерт поєднує діалог соліста з оркестром, заснований на принципі змагання та драматичного контрасту. У класицизмі він набув чіткої форми з подвійною експозицією і каденцією, а в XIX столітті розширився до симфонічного масштабу.

У творчості Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара концерт для віолончелі з оркестром став ключовим жанром.

У Гайдна це два концерти: перший - у До мажорі (1760-ті, для Йозефа Вайгля), другий - у Ре мажорі (1783, для Антона Крафта). Вони різняться рівнем складності, але обидва є основними у навчанні віолончелістів.

У Дворжака - Концерт сі мінор (1894-1895), створений у США та присвячений другу-віолончелісту. Це вершина романтичної виразності, поєднана з національними мотивами.

У Елгара - Концерт для віолончелі початку XX століття, що відзначається глибиною почуттів та індивідуальністю.

Разом ці три концерти утворюють цілісну картину розвитку жанру - від класицизму через романтизм до XX століття. Вони стали зразками для виконавців, поєднуючи високі технічні та емоційні вимоги, і саме тому

вважаються обов'язковими для вивчення та залишаються постійно виконуваними на концертних сценах у всьому світі.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ

Й. ГАЙДНА, А. ДВОРЖАКА ТА Е. ЕЛГАРА

У другому розділі роботи досліджується художня інтерпретація концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара, зосереджуючи увагу на взаємозв'язку стилю, жанру та виконавської майстерності. Мета розділу – показати, як особливості музичного стилю та жанру впливають на формування унікальної інтерпретаційної версії твору, а також яким чином технічні прийоми та індивідуальні художні рішення віолончеліста допомагають реалізувати композиторський задум. Особлива увага приділяється аналізу прикладів виконання видатними солістами, що дозволяє простежити різні підходи до класицизму, романтизму та модернових тенденцій у музичній драматургії. Це дає змогу відстежити, як одна й та сама партія може звучати по-різному залежно від тембру, штриха, агогіки, динаміки та художнього підходу виконавця. Розділ демонструє, що інтерпретація музичного твору поєднує технічну майстерність із розумінням стилістичних, жанрових та емоційних особливостей музики. Для досягнення глибокого, емоційно переконливого виконання недостатньо володіти лише технікою; необхідне також розуміння епохи, національних особливостей та персонального стилю композитора, що стає підґрунтям для побудови правомірної та виразної інтерпретаційної концепції.

2.1. Стиль, жанр та музична інтерпретація: огляд сучасних наукових розвідок.

Музична інтерпретологія є потужним напрямом музикознавчих досліджень, оскільки дозволяє досліджувати музичну інтерпретацію у двох аспектах - як процес і як результат [Москаленко, Ніколаєвська]. Феномен музичної інтерпретації розглядають у працях сучасних дослідників, серед яких слід зазначити також Щира, Фіськову, Нечепуренко, Соловйова та Куриляка. Ці роботи висвітлюють різні сторони інтерпретації: від формування виконавської стратегії та інтонаційної версії твору до аналізу музичної мови, стилю та жанру, що дозволяє виконавцю створювати власний музичний образ і передавати задум композитора слухачеві.

Особливо важливими є аспекти жанру та стилю, адже виконавець має зважати на це як складову композиторського задуму (Каширцев, 2021). У запропонованій магістерській роботі вже було згадано про основні особливості жанру концерту і його важливість для розвитку інструментального виконавства (зокрема, віолончельного). Але, є доцільним більш детально ознайомитися із позиціями теорії жанру та стилю в музиці, оскільки це корелює з поняттям музичної інтерпретації.

Музичний стиль – це спосіб, у який композитор або народ виражає себе через музику. Він складається з основних засобів музичної мови - ладу, ритму, метру, фактури - і творчих прийомів, які роблять твір виразним. Деякі елементи є обов'язковими, інші обираються для краси і емоційності. Творчі прийоми бувають мовні, що допомагають правильно будувати форму, і виразні, що виникають завдяки фантазії композитора і привертають увагу слухача.

Як зазначає С. Шип: «Для створення музичної форми необхідно перш за все знати мову, тобто володіти знанням або інтуїтивним чуттям мовних засобів музики. Потім необхідний "робочий проект", формальний задум твору. Потрібно підібрати відповідний до проекту "будівельний матеріал" – тембри, мелодії, фактурні блоки, акордові барви тощо. Нарешті, звести ці заготовки до взаємної композиційної відповідності, дотримуючись при конструюванні форми більш або менш суворих норм щодо кожного з головних її параметрів. При цьому слід розрахувати виражальний ефект сумарної дії всіх елементів і властивостей на слухача» (Шип, 1998).

Але, велику увагу С. Шип приділяє й індивідуальним аспектам стилю композитора. «Персональний стиль композитора формується через його здібності, темперамент, характер і життєві цілі. Для музики потрібен цілий набір здібностей - емоційна рухливість, почуття міри і пропорції, логічне мислення, а також спеціальні здібності: інтонаційна уява, ладове відчуття, відчуття тембру і кольору. У всіх музикантів ці здібності проявляються по-різному». Далі, С. Шип пише: «Спробуємо тепер висвітлити зв'язки деяких сторін особистості з якостями персональних музичних стилів. Почнемо із нахилів та здібностей. Відомо, що для складної музичної діяльності потрібен цілий комплект універсальних здібностей (таких, скажімо, як емоційна рухливість, почуття міри, почуття пропорції, здатність до логічних розумових операцій тощо), а також спеціальних (інтонаційної уяви, ладової аперцепції, тембрально-кolorистичного почуття та ін.). У всіх музикантів ці здібності виражені неоднаково. По-перше, у тому сенсі, що є талановиті й малообдаровані суб'єкти. По-друге, кожен музикант має в своєму розпорядженні неповторний "букет" загальних у специфічних здібностей, у якому одні домінують, а інші, можливо, пригнічені» (Шип, 1998).

Нарешті, С. Шип не оминає увагою й «етнічний стиль», який, за думкою автора, відображає колективні риси народу - його темперамент, життєвий досвід і цінності, а історичний стиль показує особливості певної епохи і соціальної групи.

Відтак, унікальний стиль композитора – це поєднання етнічних, історичних й персональних стильових компонентів.

Музичний жанр - це тип музичних творів, що сформувався природно в практиці і відображає усталені форми творчості. Він залежить від кількості виконавців, умов виконання, інструментів, звукових засобів і змісту твору. Жанри пов'язані між собою, утворюючи систему музичної культури.

Особливе місце займає інструментальний концерт, де соліст грає разом з оркестром. Він зазвичай побудований за класичною сонатною формою: є експозиція з головною і побічною темами, розробка, де теми змінюються й варіюються, і реприза, яка повертає теми в основну тональність. У концерті часто буває подвійна експозиція: спочатку теми грає оркестр, потім їх повторює або розвиває соліст. Соліст може робити імпровізаційні каденції, що додають віртуозності та виразності твору.

У музичній інтерпретації важливе місце займають виконавська стратегія та виконавська версія. За Ю. Ніколаєвською, виконавська стратегія - це свідомий спосіб мислення музиканта, який дозволяє інтерпретувати твір у живому звучанні та створювати новий смисловий простір у взаємодії зі слухачем. Вона спрямована не на зафіксований текст, а на «живий», де виконавець постає творцем музичної присутності (Ніколаєвська, 2020).

За В. Москаленком (Москаленко, 2012), виконавська версія - це унікальне інтонаційне втілення твору. Музикант не просто відтворює ноти, а створює власний музичний образ, поєднуючи розуміння твору, художнє

відчуття та особисте бачення. Формування версії відбувається через роботу з музичною темою, інтонаційне здійснювання, музичну архітектуру та жанрово-стильові фактори. Важливим є індивідуальний стиль виконавця, який визначає темп, динаміку, тембр та акценти. Виконавська версія дозволяє оживити твір і перетворити композиторську ідею на особистий музичний образ.

Формування індивідуальної виконавської концепції спирається на глибоке усвідомлення музичного змісту, логіки розвитку тем і внутрішніх контрастів твору, що дозволяє виконавцеві поєднувати техніку з художнім мисленням. Музикант створює свій музичний образ, який оживляє композиторську ідею і допомагає слухачеві відчувати музику. Тобто стиль і жанр не лише описують музику, а й допомагають музиканту творити її по-своєму.

2.2. Комплекс виконавської майстерності соліста-віолончеліста на прикладі інтерпретаційних версій концертів Й. Гайдна, Е. Елгара та А. Дворжака.

Дослідження та порівняння різних інтерпретаційних версій концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара може стати дієвим засобом для усвідомлення того, як технічні, стилістичні та художні чинники взаємодіють у створенні переконливої виконавської версії твору - наприклад, наскільки правомірним може бути той чи інший виконавський прийом, або який тембровий вимір віолончелі є найбільш доречним і виразним. Все це має під собою технічну основу, продиктовану школою виконавства на віолончелі (про що мова йшла у Підрозділі 1.1.). Окрім цього, доброго засвоєння технічних прийомів, звичайно, недостатньо для

того, щоби виконання було довершеним - поняття «школа» вибирає й певну традицію інтерпретації таких «еталонних» творів, якими є ці обрані Концерти. Тож, є необхідною наявність *комплексу виконавської майстерності соліста-віолончеліста*, що включає як *якісно засвоєну технічну базу* (підготовка, віртуозність), так і *інтерпретаційне мислення* (*Homo interpretatus*, за Ю. Ніколаєвською, 2020).

У процесі аналізу виконання Концерту для віолончелі з оркестром До мажор Йозефа Гайдна у виконанні всесвітньо відомого українського віолончеліста, лауреата конкурсу королеви Єлизавети, Олексія Шадріна, можна виокремити кілька характерних виконавських ознак, що визначають його інтерпретаційний стиль.

Як видно з прикладу (див. Додатки, Приклад 1), у першій частині Концерту для віолончелі з оркестром до мажор Й. Гайдна, привертає увагу швидка зміна кольору звуку та гнучка динамічна палітра. Звук віолончелі не є затисненим чи надто інтенсивним, але й не поверхневим - він відзначається м'якістю, теплом і світлим тембром. Відчувається чітке підкреслення тональності До мажор, а фразування побудоване логічно, з природним рухом по головних ступенях. Завершення фраз звучать обережно, із м'яким згасанням звуку. У виконавця практично відсутня широка амплітудна вібрація: вона швидка, але ритмічно точна, врівноважена і відповідає принципам стильової стриманості, властивій добі класицизму. Акорди виконуються не різко, а арпеджовано, поступово, що дозволяє почути кожен тон у вертикалі. Ритмічний малюнок чіткий і рівний, а штрихи виконуються переважно верхнім відрізком смичка, що створює характерну для класицизму легкість і прозорість звучання. Активна робота кисті та пальців дає можливість досягти необхідного «класичного» тембру, коли звук одночасно ніжний і структурований.

У другій частині концерту (див. Додатки, Приклад 2) відчутне надзвичайно делікатне піднімання смичка зі струни. Штрих стає настільки повітряним, що звуки нагадують м'які кульки, до яких ніби можна доторкнутися. Тембр залишається лагідним, інтонаційно чистим. У цьому епізоді час ніби зупиняється - музика звучить поза ритмічними межами, створюючи атмосферу спокою та внутрішнього зосередження. Як і раніше, Шадрін концентрує штрихову роботу біля кінця смичка, що забезпечує «дихання» інструмента і природність фразування. Динамічні вилки з *крецендо* та *дімінуендо* виконані стримано, без надмірного контрасту - емоційна напруга тут врівноважена, відповідає класицистичній міруваності почуттів.

У третій частині концерту (див. Додатки, Приклад 3) Гайдн використовує поступове *crescendo* виникає не за рахунок тиску смичка на струну, а завдяки контролю вібрації, яка залишається невеликою за амплітудою, але виразною. Подальша дрібна техніка вирізняється ритмічною точністю, віртуозністю й філігранністю. Особливо помітна якість штриха - він витриманий в одному нюансі, із стабільним відрізком у середині смичка. Швидкий темп сприяє легкому, повітряному зняттю смичка зі струни, що додає грі рухливості, енергії та класичної граційності. Саме ця манера створює ефект грайливості, легкого танцю, властивого класицистичному стилю.

Інтерпретація Олексія Шадріна відзначається ясністю, чистотою звуку, елегантністю штриха та природним балансом між емоційністю й стриманістю. Його трактування концерту Гайдна демонструє точне відчуття стилю доби та глибоке розуміння класичної виразності.

У якості наступного прикладу варто навести концерт Й. Гайдна D-dur для віолончелі з оркестром у виконанні учасника конкурсу Єлизавети,

відомого корейського соліста Тегук Мун. У першій частині концерту Ре мажор (див. рис. 4-6) смичок в руках виконавця наче пливе по струнах. Тембр його звуку надзвичайно співучий, теплий, лагідний, світлий, прозорий і легкий. Завдяки співочості цього епізоду вібрація у нього повільніша, але, як і в прикладі з Олексієм Шадріним, не має широкої амплітуди - вона стримана та ритмічно врівноважена. Цей перший фрагмент складний тим, що в ньому відбувається швидке чергування між кантиленою та віртуозністю, і Мун майстерно зберігає баланс між цими станами. Його кантилена звучить співучо, природно, без надмірної емоційності, а віртуозні елементи легкі, витончені й технічно досконалі. Виконавець грає переважно в середній частині смичка, що забезпечує м'який і водночас чіткий класичний штрих.

Усі ті основні характеристики виконання - динаміка, штрих, вібрація, дотримання темпу, характер, філірування фраз - можна простежити й у прикладі Олексія Шадріна. Проте слід зазначити, що концерт D-dur є складнішим у технічному плані. Він потребує більшої гнучкості штриха, точності у швидких пасажах та особливої чистоти звуку. Незважаючи на підвищену технічну складність, цей твір, як і концерт C-dur, зберігає всі риси класичного стилю - врівноваженість, ясність звучання та природну елегантність.

У цьому розділі я вирішила розглянути виконання концерту для віолончелі з оркестром h-moll Антоніна Дворжака у виконанні двох видатних віолончелістів Мстислава Ростроповича та Жаклін дю Пре. Обидва виконавці є постатями світового масштабу, які залишили унікальний слід в історії віолончельного мистецтва. Кожен із них має власний неповторний стиль, глибоке розуміння музичного тексту та особливе бачення драматургії цього твору. Порівняння їхніх інтерпретацій

дає можливість простежити, як різні художні підходи та виконавські індивідуальності впливають на сприйняття одного й того самого концерту.

На думку автора магістерської роботи, настільки потужного початку в партії соліста, як у Концерті для віолончелі з оркестром Антоніна Дворжака, не знайти більше ні в одному іншому творі для цього інструмента. Уже з перших нот (див. Додатки, Приклад 7) соліст має можливість проявити всю силу та міць свого виконавського потенціалу. Початок концерту вимагає від виконавця неймовірної енергії та внутрішнього напруження. У Жаклін дю Пре вібрація надзвичайно інтенсивна, широка, енергійна, але водночас контрольована та підпорядкована художньому задуму. Вона створює відчуття неймовірного емоційного вибуху - кожна нота ніби наповнена життям і внутрішньою боротьбою. Перша нота *si* є складною для віолончелі як у технічному, так і в звуковому плані, оскільки потребує великої сили для наповнення звуку без утворення металевого відтінку. Дю Пре вдається створити повноцінний, глибокий звук, який одразу привертає увагу слухача.

М. Ростропович, навпаки, починає першу ноту глибоко, насичено, прагнучи до плавності лінії. Він веде мелодію широкими фразами, передаючи звучання кожного акорду на повний смичок. Його вібрація також широка й насичена, але більш врівноважена, спрямована на створення цілісності звукового образу. Саме завдяки такому підходу він досягає надзвичайної виразності та глибини звучання. Варто зазначити, що цей концерт є одним із найскладніших у віолончельному репертуарі, і не кожному виконавцю вдається досягнути настільки високого рівня інтерпретації, як Ростроповичу.

Далі акорди у виконанні Жаклін дю Пре звучать наче блискавки - вона бере їх з великої висоти смичка, але звук при цьому не грубий і не різкий.

Навпаки, її гра передає відчуття боротьби, внутрішнього вибуху, але зберігає чистоту та культуру звуку. Усі акорди звучать мужньо, потужно, без жодного надриву. Швидке та сильне падіння смичка на струну створює ефект емоційного напруження, що цілком відповідає романтичному стилю. При цьому виконавиця тримає звук під контролем, уникаючи небажаного “скрипу” або різкості. Вона починає фразу від колодки, використовуючи максимально насичений тембр, який резонує у всьому корпусі інструмента.

Другий фрагмент першої частини (див. Додатки, Приклад 8) демонструє повний контроль натиску смичка, точність у кожному русі та великий розмах у зняттях. Кожна нота починається з чіткої артикуляції, з виразним «поставленням» звуку. Ростропович у цьому фрагменті використовує більш вільний вибір напрямку смичка, не дотримуючись суворо єдиної схеми. Його підхід заснований на постійному пошуку найкращої точки дотику смичка зі струною для досягнення потрібної модуляції звуку. Це створює живе, природне звучання, де кожна нота має своє забарвлення. У романтичному творі такий підхід цілком виправданий, адже він дозволяє виконавцю проявити себе максимально вільно, не виходячи при цьому за межі стилю. Ростропович зберігає академічність і витонченість звучання, навіть у найпотужніших моментах.

Жаклін дю Пре, на відміну від Ростроповича, у цьому фрагменті грає більш традиційними штрихами, використовуючи приблизно однакову частину смичка. Її виконання відрізняється особливою чіткістю артикуляції - кожна нота виокремлена за рахунок яскраво вираженого *spiccato*. Вона поступово нарощує динаміку, доводячи фразу до потужного форте, після чого плавно передає оркестру розвиток. Її манера гри супроводжується характерними рухами всього тіла, що, можливо, не є типовим для академічної школи, але саме це робить її виконання унікальним і живим.

У третьому фрагменті (див. Додатки, Приклад 9) Дю Пре зберігає широку вібрацію, проте вона м'яка, насичена, без затиснення смичка. Звук звучить на повну довжину смичка, фрази зв'язані *glissando*, що цілком відповідає романтичній манері гри. Ростропович, навпаки, бере тему дещо швидше, не використовуючи весь смичок. Його вібрація зосереджена, енергійна, насичена, але контрольована. Обидва виконавці ведуть фрази до різних кульмінацій, однак художня логіка твору при цьому зберігається.

У заключній частині концерту (див. рис. 10) обидва виконавці демонструють витривалість і величезну силу духу. Ростропович грає кожну ноту з максимальною увагою, надаючи їй окремого сенсу. Його звук щільний, тембрально багатий, наповнений глибоким змістом. Він не поспішає, не підкорюється темпу оркестру, а веде власну лінію, досягаючи монументальності звучання. Дю Пре, навпаки, грає вступ більш динамічно, із частими зняттями смичка. Її гра наповнена емоційним рухом, але водночас контрольована.

В останньому фрагменті (див. Додатки, Приклад 11) обидва виконавці демонструють, що навіть у нюансі *p* можна досягнути величезної сили звучання. Тут віолончель немов плаче, звук наповнений почуттями, кожна нота має власне значення. Вібрація стає дрібнішою, але не слабшою, вона трепетна й ніжна. Смичок щільно тримається на струні, звук звучить без домішки повітря, виразно та глибоко. Це кульмінація не зовнішня, а внутрішня - момент, коли вся енергія твору зосереджена в одному диханні. І Ростропович, і Жаклін дю Пре показують різні сторони романтичної виразності: один - через глибоку внутрішню драму, інша - через емоційний вибух і відвертість почуттів. Їхнє виконання розкриває всю глибину романтичного мислення Дворжака.

У цьому розділі розглядається концерт для віолончелі з оркестром мініор Едуарда Елгара у виконанні двох видатних віолончелістів - Жаклін дю Пре та Джованні Солліми. Обидва виконавці демонструють глибоке розуміння стилю композитора, але кожен із них передає його по-своєму, відображаючи власну емоційність, індивідуальність і виконавський темперамент.

І Жаклін дю Пре, і Джованні Солліма виконують вступні акорди (див. Додатки, Приклад 12) з виразним ламанням навпіл, акцентуючи дві верхні ноти, які звучать напружено й наповнено. Кожен акорд у них ніби живе окремо, має свій характер і забарвлення, наче кожне нове слово в драматичній сповіді. Обидва виконавці ведуть мелодію по акордах, поступово підсилюючи звук і створюючи відчуття зростання внутрішнього болю. У Дю Пре звук глибокий, насичений, з потужною, швидкою і широкою вібрацією, що розкриває повний резонанс інструмента. Її *glissando* звучать повільно, з відчуттям болю - ніби хтось тягне за собою важку ношу, наче відриває частину себе. Віолончель у її руках наче «кричить» від болю, передаючи трагізм, який Елгар вклав у цей твір, пов'язаний із жахом Першої світової війни. Потужні падіння смичка біля колодки на *sforzando* створюють ефект, схожий на «постріл з рушниці», що посилює драматизм. Солліма у цьому фрагменті зберігає напруження, але його звук більш стриманий і компактний. Його енергія не вибухає назовні, а пульсує зсередини. В обох інтерпретаціях цей епізод набуває характеру монологу, сповіді, що відкриває всю глибину емоцій композитора.

У наступному фрагменті (див. Додатки, Приклад 13) звучання Джованні Солліми стає майже невагомим, легким, схожим на «подих вітру». Він грає біля кінця смичка, майже не натискаючи на струну, наближаючи смичок до підставки (*sul ponticello*), що створює прозорий, холоднуватий

звук. Це нетиповий прийом для романтизму, але саме він передає модернову інтонацію Елгара. Дю Пре, навпаки, виконує цей епізод у середині смичка з активним зняттям і застосуванням штриха *sautillé*. Її звучання щільне, виразне, кожна дрібна шістнадцята нота чітко артикульована, але не втрачає співучості. У неї правиця працює з повним контролем - кожен рух продуманий і точний, звук наповнений глибоким емоційним сенсом. Таким чином, Солліма передає цей епізод як спогад чи тінь, тоді як Дю Пре - як живе, болюче почуття.

У фрагменті фінальної частини (див. Додатки, Приклад 14) обидва виконавці досягають найбільшої емоційної напруги. Жаклін дю Пре грає «від серця», кожна нота в неї декламаційна, чітка, акцентована. Вона передає біль, що неможливо приховати - віолончель звучить як людський голос, що вимовляє слова відчаю. Різка зміна струни створює нову барву - струна «ре» додає матовості звуку, посилюючи ефект приглушеного болю. У Солліми цей епізод більш врівноважений, але не менш глибокий - він ретельно зв'язує ноти, звук у нього природний, живий, сповнений внутрішнього напруження. У обох виконавців зберігається чистота звучання без затиснення, але з відчуттям глибокого психологічного переживання.

В останньому епізоді (див. Додатки, Приклад 15) особливо показовим є використання штриха *ricochet*, поєднаного з гамообразним пасажем, який спускається вниз із поступовим *крещендо*. Тут Елгар поєднує технічну складність із глибокою емоційністю. Віолончеліст має не просто точно виконати цей епізод, а надати кожній ноті сили та відтінку. У Дю Пре цей момент вибухає - різке зростання динаміки й падіння смичка створює ефект емоційного зламу. У Солліми звучання більш витончене, але не менш напружене - він досягає ефекту через поступове наростання звуку та точне

дозування сили. Цей фрагмент відображає нову епоху - початок ХХ століття, коли композитори, як Елгар, поєднували романтичну емоційність із модерновими виражальними засобами.

Стиль Елгара вирізняється особливою емоційною глибиною, внутрішньою напругою та інтелектуальною драматургією. На відміну від зовнішньо експресивного романтизму Дворжака, Елгар прагне до внутрішнього монологу, сповіді. Для виконання Елгара необхідно досягти внутрішньої зосередженості та психологічної глибини, уникаючи зовнішнього ефекту. Кожен штрих, динамічний перехід і тембровий відтінок мають звучати як частина єдиної сповіді. Як зазначає В. Шип, персональний музичний стиль митця формується через цілісність його особистості - поєднання емоційності, темпераменту, знань і життєвих мотивів. Саме через це стиль Елгара є настільки індивідуальним: він зосереджений на глибокому внутрішньому змісті, людяності, благородстві інтонацій і психологічній правдивості.

Проаналізовані інтерпретації концертів Гайдна, Дворжака та Елгара показують, що виконання віолончеліста завжди поєднує техніку й індивідуальне бачення твору. У концертах Гайдна виконавці дотримуються класичної ясності, прозорості та стриманості, роблячи акцент на рівновазі і структурі фраз. У Дворжака солісти використовують більш широкі фрази, насичену вібрацію і контраст динаміки, щоб передати емоційну насиченість романтичного стилю. У Елгара увага зміщується на внутрішню драматургію, психологічну напруженість та точне відтворення нюансів, де виконавець стає майже сповідачем, передаючи глибокі почуття композитора.

Порівняння різних виконавців показало, що навіть один і той самий твір може набувати різних художніх облич, залежно від темпераменту та

індивідуальності виконавця. Через роботу зі штрихом, тембром і динамікою віолончеліст формує власний стиль звучання, що підкреслює особистісне бачення музики.

У цьому розділі ми розглянули, як стиль і жанр впливають на виконання концертів Гайдна, Дворжака та Елгара. Аналіз показав, що для гарного виконання потрібна не лише техніка, а й розуміння того, як передати задум композитора через звук, динаміку, штрих і фразування. Класицизм Гайдна вимагає чіткості та прозорості звуку, романтичний стиль Дворжака - широких фраз і емоційності, а музика Елгара відзначається внутрішньою напругою і глибоким переживанням. Порівняння різних виконавців показало, що одна й та сама партія може звучати по-різному, залежно від індивідуального підходу музиканта. Стиль і жанр допомагають формувати власну виконавську стратегію, а майстерність соліста-віолончеліста - передати музику живо і щиро.

Порівнюючи інтерпретації концертів Гайдна двох різних віолончелістів, важливо зазначити, що, попри різницю темпераментів виконавців, обидві версії відзначаються глибоким відчуттям історичного стилю. Це свідчить про те, що класична манера гри не передбачає одноманітності - навпаки, вона дозволяє виконавцю знайти власний звуковий шлях, але в межах певної естетичної рівноваги. Стриманість вібрації, легкість штриха, прозорість динаміки та відсутність надмірної експресії не обмежують виконавця, а стають інструментами для створення ясної, природної музичної мови.

У цьому сенсі класичний стиль є чудовим прикладом того, як виконавець може проявити свою індивідуальність навіть у межах чітких історичних вимог. Один виконавець може надавати перевагу більш повітряній кантилені, інший - більш структурованому веденню фраз, але

загальний художній принцип зберігається. Це підтверджує думку про те, що класичний стиль не обмежує, а спрямовує - він вимагає особливої уваги до логіки музичної форми та природного дихання фрази.

Перехід до аналізу романтичної музики Дворжака демонструє наскільки кардинально змінюється виконавська парадигма. Тут технічні засоби вже мають служити іншій меті - створенню широкого, насиченого, емоційно напруженого звучання, яке відображає особливості романтизму. Роль виконавця змінюється: тепер він не просто презентує форму, а передає драму, характер та інтонаційний жест. У Дю Пре і Ростроповича ми бачимо два різні підходи, але обидва глибоко вписані в романтичну традицію. Дю Пре прагне безпосередньої емоційності, вибуховості, сильних контрастів. Ростропович - глибини, широкої лінії та монументальності.

Обидва ці підходи є правомірними, і саме тому романтизм дає виконавцю значно більше свободи, ніж класицизм. Головним завданням стає не стриманість, а повнота виразу, здатність наповнити звук внутрішньою енергією. Віра композитора в емоційний жест визначає темп, форму штриха, силу вібрації. Саме це робить інтерпретацію Дворжака настільки багатогранною та індивідуальною.

Порівнюючи Дворжака й Елгара, важливо наголосити, що хоча обидва твори належать до пізнього романтизму, між ними існує суттєва різниця. У Дворжака домінують зовнішня сила, національний колорит, структурна масштабність і пряма емоційна виразність. У Елгара - емоції спрямовані всередину: це не драматичний жест, а внутрішня сповідь, яка потребує особливої тонкості і звукової делікатності. Модерна манера на початку XX століття наповнюється психологізмом, який змушує виконавця доречно використовувати тишу, внутрішнє напруження, мікродинаміку, контрастність тембрів.

Саме тому інтерпретація концерту Елгара потребує від соліста значно більшої внутрішньої роботи. Якщо у Гайдна головною є зовнішня форма, у Дворжака - сила емоції, то у Елгара - глибина змісту. Звідси випливають і технічні вимоги: довгі ноти, складні темброві переходи, *sul ponticello*, широкі *glissando*, драматичні акценти та складні штрихи, що передають «надломленість» або приглушений біль.

Узагальнюючи, можна сказати, що аналіз інтерпретацій у цьому підрозділі показує важливий висновок: виконавська майстерність не існує сама по собі. Вона завжди пов'язана зі стилем твору, особливостями мови композитора та характером музичного матеріалу. Техніка в кожному стилі служить різній меті, а виконавець має вміти змінювати свій звуковий підхід залежно від того, який світ він відтворює - світ класичної рівноваги, романтичної пристрасності чи модернової психологічної напруги.

2.3. Вибудова правомірної виконавсько-інтерпретаційної концепції концертів для віолончелі Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара: пропозиція власної виконавської розробки.

Проведений аналіз дозволяє наблизитись до останнього питання – яким чином може бути вибудована власна виконавсько-інтерпретаційна концепція розглянутих концертів для віолончелі. Кожен концерт має свої стильові й жанрові особливості, що визначають технічні та емоційні вимоги до виконавця. Власна виконавсько-інтерпретаційна концепція формується через поєднання уважного аналізу музичної партії, стилістичних особливостей епохи, прийомів виконання провідних інтерпретаторів та індивідуального музичного досвіду. У цьому підрозділі пропонується узагальнена методика вибудови інтерпретації, що враховує характер твору, жанрову специфіку та особливості виконання, дозволяючи створити

гармонійну, правомірну і виразну виконавську концепцію для кожного концерту.

Класичний стиль виконання музики Йозефа Гайдна відзначається особливою чистотою, врівноваженістю та стриманістю виразових засобів. Головне завдання виконавця - передати ясність форми, природність звучання та легкість, уникаючи надмірної емоційності, характерної для романтичного стилю. У музиці Гайдна важливо зберігати співочий, легкий і світлий тембр звуку. Він має бути теплим, живим, але не інтенсивним і не надмірно драматичним. У класичній манері звук не тиснеться в струну, а формується прямолінійним, вільним веденням смичка, що дозволяє досягти прозорості та чистоти інтонації.

Штрихова техніка виконується переважно в середині або ближче до кінця смичка - саме там утворюється легке, повітряне звучання, характерне для класицизму. Початок кожної ноти повинен бути м'яким, без падіння смичка на струну та без різких акцентів. *Glissando* у класичній музиці є неприпустимим, адже цей прийом створює надмірну емоційність і розхитує чіткість інтонаційного малюнку. Усі переходи між нотами мають бути ясними, без ковзання, а акорди - не ламані різко, а арпеджовані, щоб було чутно кожен звук акорду.

Динамічні зміни у музиці Гайдна повинні бути стриманими. *Крецендо* і *дімінуендо* виконуються обережно, без різких перепадів, «емоції під контролем». Кінці фраз завершуються м'яким згасанням, без раптового обриву звуку. Вібрація застосовується мінімально - вона невелика за амплітудою, повільна, але чітка, ритмічна і збалансована. У класичній манері повна відсутність широкої, «романтичної» вібрації, адже головна мета - не емоційне напруження, а природна врівноваженість звучання.

Ритмічна точність - ще одна важлива риса класичного стилю. Темп має залишатися стабільним, без агогічних коливань, усі ритмічні малюнки повинні звучати рівно й чітко. Виконавець має строго дотримуватися штрихових вказівок композитора, не додаючи власних змін, оскільки саме у цьому проявляється повага до стилю епохи та до композиторського задуму.

Таким чином, виконуючи музику Гайдна, потрібно зберігати ясність, легкість і благородну простоту звучання. Гра має бути стриманою, але не холодною, живою, але без надмірної пристрасті. Кожна фраза повинна «дихати» природно, кожен звук - бути чистим і гармонійно вписаним у загальну структуру. Саме така манера дозволяє розкрити справжню сутність класичного стилю - поєднання внутрішньої енергії з гармонійною врівноваженістю.

Романтичний стиль у виконанні Концерту для віолончелі з оркестром сі мінор Антоніна Дворжака суттєво відрізняється від класичного стилю концертів Йозефа Гайдна. У Дворжака головне - це сила, міць і глибина звуку. Виконавцю дозволено вільніше “розгулятися” у плані штрихів: можна змінювати напрямок і відрізки смичка, використовувати необмежену його кількість, що дає змогу досягти більш насиченого та драматичного звучання. На відміну від Гайдна, де переважає стриманість і чіткість, у Дворжака важливі емоційність, розмах і виразність у кожному русі.

Вібрація у романтичному стилі широка, навіть дуже широкоамплітудна, активна й енергійна. Вона розкачує деку інструмента, створюючи потужний резонанс і темброву насиченість. Такий звук не може бути поверховим або металевим - він глибокий, повний, забарвлений, живий. Для цього виконавцю потрібно прикладати значні фізичні зусилля, адже якісна широка вібрація вимагає великої енергії та контролю.

Смичок у Дворжака працює інакше, ніж у класицистів. Тут дозволено поглиблювати його в струну, “поглинати” звук, ніби занурюючи смичок у матерію інструмента. Ноти починаються від колодки - саме там формується сильний, насичений тембр. Великі відрізки смичка застосовуються для створення масштабного *détaché*, а штрих *spiccato* додає вагомості та драматичності. На відміну від Гайдна, тут можна використовувати *glissando* між головними нотами - воно не порушує стилю, а навпаки, підсилює емоційний ефект.

У романтичному стилі допускається падіння смичка на струну з великої висоти, але без різкості - сила має бути розрахована так, щоб не виник хруст чи скрип. Початок кожної ноти чіткий, із невеликим акцентом, без поверховості. Верхні звуки акордів мають пріоритет - вони визвучуються і витягуються, створюючи мелодійне спрямування.

Ще одна важлива відмінність - темпова свобода. У Дворжака виконавець може дозволити собі темпову агогіку, відхилення у межах драматургії, тоді як у Гайдна темп стабільний і строгий. Соліст також може самостійно визначати смислові акценти навіть там, де вони не вказані композитором, якщо це не порушує загальний задум твору.

У романтичній манері кожна нота має бути озвучена повноцінно, на якісному форте, із декламаційним звучанням. Навіть у нюансі *p* звук не повинен бути прозорим чи легким, як у класицизмі. Навпаки, у Дворжака він має бути насиченим і звучним, із добре притисненим смичком, що створює відчуття внутрішньої сили навіть у тихих місцях.

Отже, виконання концертів Дворжака відрізняється від гайднівських насамперед масштабністю, свободою вираження, широтою штриха й вібрації, драматичною насиченістю та активною участю фізичної енергії виконавця. Якщо у Гайдна головне - рівновага, ясність і стриманість, то у

Дворжака - сила, емоційність і глибоке внутрішнє напруження, через які віолончель “говорить” живою людською мовою.

У концерті Едуарда Елгара для віолончелі з оркестром романтичний стиль набуває іншого, більш трагічного й модернового забарвлення. На відміну від відкритої емоційності та масштабності звучання Антоніна Дворжака, у Елгара переважає внутрішня драма, зосередженість і психологічна напруга. Якщо у Дворжака емоції виливаються назовні через силу, міць і розмах звуку, то у Елгара вони спрямовані всередину, мають сповідальний характер і часто набувають відтінку безнадії. Це відображається як у фактурі твору, так і в манері гри, що потребує від виконавця особливої уваги до нюансів, тембрових переходів і внутрішнього наповнення кожної ноти.

Верхні ноти в акордах у Елгара складніше визвучити, оскільки вони довші за ритмом і вимагають від виконавця швидкого перенесення руки від носика до колодки, не втрачаючи при цьому мелодійної лінії. У порівнянні з концертом Дворжака, де головне - сила, щільність і масштабність звуку, у Елгара звук може глибше занурюватися в струну, набуваючи більшої опуклості та виразності. Проте з цим не можна перебільшувати, щоб не створювався ефект «пузиря» в звуці - він має залишатися щільним, але благородним і чистим.

Виконавська техніка Елгара вирізняється сміливим застосуванням штрихових прийомів, наближених до сучасних. Серед них - *sul ponticello* та *летюче стакато*, що допомагають передати особливу емоційну напругу й внутрішню тривогу. Часто використовується швидке пригуче *sautillé* біля кінця смичка, яке створює своєрідний «дрижачий» тембр, або гра *sul ponticello*, що нагадує подих вітру. Такі прийоми надають музиці Елгара

своєрідного звучання, поєднуючи романтичну емоційність із новими, модерними виразовими засобами.

Виконання його музики вимагає максимально довгого визвучування нот, часто з відхиленням від темпу. Це дозволяє дати повну волю почуттям, створити ефект «крику душі» та передати внутрішній біль, який композитор заклав у твір. Вібрація у Елгара також відрізняється від Дворжака. Якщо у Дворжака вона широка, потужна, спрямована на досягнення об'ємного резонансу всього інструмента, то у Елгара - більш дрібна, активна, енергійна, «прорізаюча» крізь густу темряву звуку. Така вібрація дозволяє тягнути ноту довше, зберігаючи її наповненість і живе звучання.

Довгі ноти в концерті Елгара мають свій «хвіст» - залишення відгомону, м'яке згасання звуку, що створює враження простору і внутрішнього дихання. У класичній музиці подібне не допускається, у Дворжака - лише частково, тоді як у Елгара це повністю виправдано стилем. У його музиці можна відчутти не тільки біль, а й мовчання після болю - ці секунди тиші є продовженням емоції.

Ще одна характерна риса гри Елгара - великі падіння смичка з повітря біля колодки. Якщо у Дворжака вони більш контрольовані й чисті, то у Елгара допускається легкий скрип від удару по струні, який додає музиці експресії, внутрішнього вибуху, моменту правди. У цьому його стиль ближчий до початку XX століття, коли музиканти перестають боятися «некрасивого» звуку, бо саме через нього досягається справжня емоційна сила.

Особливу роль у концерті Елгара відіграє поєднання різних штрихів і прийомів. Інструмент ніби «розмірковує», потім переходить у різкий *ricochet* із пасажом, який спускається вниз із зростанням динаміки, і завершується різким зриванням останньої ноти, що залишає відгомін у

просторі. Такий прийом є типовим для початку ХХ століття, коли поєднання кантилени, драматичних вибухів і технічних ускладнень стає засобом вираження людських почуттів і духовних потрясінь.

Отже, виконання концерту Елгара вимагає від віолончеліста глибшої психологічної проникливості, ніж у Дворжака. Тут важливо не просто продемонструвати техніку чи силу звуку, а передати внутрішній сенс, прожити музику, надати кожній ноті особистісного змісту. Елгар поєднує романтичну емоційність із модерновим мисленням, тому його стиль вимагає особливої звукової гнучкості, вміння керувати динамікою, кольором і тишею, а також глибокого внутрішнього співпереживання, яке робить інтерпретацію справжньою і щирою.

Власна виконавсько-інтерпретаційна концепція формується через поєднання стилістичних знань, аналізу виконань видатних музикантів та власного музичного досвіду. Для кожного концерту важливе дотримання жанрових і стилістичних особливостей: ясності й легкості у Гайдна, масштабності та емоційної сили у Дворжака, психологічної глибини й модернового забарвлення у Елгара. Виконавцю слід гармонійно поєднувати технічну досконалість, контроль штрихів і вібрації з власним емоційним сприйняттям, створюючи цілісну і правомірну інтерпретацію, що відображає як задум композитора, так і індивідуальність виконавця.

Проведений аналіз трьох концертів для віолончелі - Гайдна, Дворжака та Елгара - дозволив визначити ключові особливості стилю, жанру та виконавських прийомів, необхідних для правомірної інтерпретації. Кожен композитор вимагає особливого підходу: у Гайдна важлива ясність, врівноваженість і стриманість, у Дворжака - емоційна насиченість, масштабність та свобода вираження, у Елгара - психологічна глибина, внутрішня напруга та модернові прийоми гри.

Власна виконавсько-інтерпретаційна концепція будується на поєднанні аналізу цих стилів із особистим музичним досвідом виконавця. Вона передбачає контроль штрихів, вібрації та динаміки, увагу до нюансів і гармонійне поєднання техніки з емоційністю. Такий підхід дозволяє створити цілісну, виразну інтерпретацію, що відображає задум композитора, зберігає стильові особливості твору та підкреслює індивідуальність виконавця.

Таким чином, правильна виконавська концепція - це не лише технічна точність, а й уміння прожити музику, відчувати її характер і передати слухачеві унікальний, стилістично обґрунтований музичний досвід.

Висновки до Розділу 2.

У Розділі 2 було проаналізовано стильові аспекти художньої інтерпретації концертів Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара, а також розглянуто, як жанр і стиль визначають підхід виконавця до виконання та формування його виконавської майстерності. Під час дослідження стало очевидно, що інтерпретація - це складний процес, який поєднує технічну підготовку, музичне мислення, індивідуальний досвід та розуміння історичних і стильових характеристик твору. Саме завдяки цьому поєднанню соліст здатен створювати унікальну, внутрішньо переконливу й цілісну інтонаційну версію композиції.

Аналіз концертів Гайдна довів, що класичний стиль вимагає від виконавця особливого типу звучання, де переважають ясність, легкість, рівномірність фразування та акуратне використання динаміки. Виконавець мусить досягти прозорості звуку та стриманості в емоційних жестах, щоб не порушити характерну для класицизму рівновагу. Тут важливим є також

контроль над штрихами, чистотою ритму та відчуттям форми, адже саме чітка структурна організація у Гайдна визначає логіку виконавських рішень.

Зовсім інший стильовий світ постає у концерті Дворжака. Романтична естетика передбачає значно більшу емоційну свободу, широту фразування та драматичність, що проявляються у насичених динамічних контрастах, активній вібрації, гнучкій агогіці та глибокому тембровому наповненні. Порівняння виконавських версій Ростроповича та Дю Пре підкреслило, що в межах одного стилю можливі різні, але стилістично правомірні інтерпретації: плавна, цілісна лінія звуку або більш імпульсивна, експресивна манера, що передає драматизм музики. Обидві версії показують, що романтизм дозволяє виконавцеві активно проявляти власну емоційну індивідуальність.

Концерт Елгара займає особливе місце, оскільки в ньому поєднуються романтичні інтонаційні риси й модернова психологічна глибина. Його стиль вимагає особливої уваги до внутрішнього руху фрази, зміни тембрових відтінків і наповненості звуку. Виконавські версії Дю Пре і Солліми демонструють два полюси можливих підходів: від надзвичайно емоційної, майже сповідальної манери до стриманішого, інтелектуально виваженого звучання. Лише глибоке розуміння драматургії твору дозволяє виконавцеві обрати ті штрихи, прийоми та темброві ефекти, які найбільш точно передають внутрішню напругу та трагізм музики Елгара.

Порівняльний аналіз трьох концертів дав змогу встановити, що стиль і жанр визначають технічні, темброві та інтонаційні завдання виконавця. Вибір штрихів, характер вібрації, динамічний план, агогіка та спосіб фразування залежать від стилістичних законів епохи та композиторської мови. При цьому виконавська майстерність проявляється не лише у

здатності володіти технікою, а насамперед у вмінні поєднувати її з художнім змістом твору, адаптуючи прийоми гри до жанрових та стильових вимог.

Загалом Розділ 2 показав, що інтерпретація віолончельного концерту є багаторівневим процесом, у якому виконавець одночасно вирішує технічні, стильові та смислові завдання. Втілення композиторського задуму стає можливим тоді, коли соліст уміє співвіднести власне бачення музики з історичними та жанровими нормами твору. Саме таке поєднання забезпечує створення живої, переконливої та художньо цілісної виконавської версії.

ВИСНОВКИ

1. У першому підрозділі було досліджено історичні етапи формування школи виконавства на віолончелі. Було проаналізовано походження віолончелі від лютні та віоли да гамба, показано, як змінювалася форма корпусу, конструкція струн та резонаторних отворів, а також окреслено роль італійських майстрів XVI-XVII століть у становленні інструмента. Було простежено, як віолончель поступово відокремлювалася від своїх попередників і ставала самостійним інструментом із чотирма струнами, здобуваючи технічний і виконавський потенціал. Особлива увага приділялася розвитку школи гри на віолончелі, зокрема формуванню Дрезденської школи, виділено ключові покоління виконавців і педагогів, таких як Ромберг, Доцауер, Поппер та Грютцмахер, та показано, як їхні методи і етюди вплинули на сучасну віолончельну педагогіку. Також було розглянуто два основні напрями виконання - сольне та оркестрове, продемонстровано, як вони взаємопов'язані та взаємозбагачують виконавську майстерність. У результаті підкреслено, що віолончель стала

універсальним інструментом, здатним виконувати як сольні партії, так і складні ансамблеві ролі, а школа гри на віолончелі сформувалася через поєднання технічних, стилістичних та педагогічних традицій різних європейських шкіл.

2. У Підрозділі 1.2. був розглянутий жанр концерту для віолончелі з оркестром на прикладі творів Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара. Було показано, що концерт - це особливий жанр, де соліст взаємодіє з оркестром у формі діалогу та своєрідного «змагання», коли інструмент і колектив по черзі проявляють свої можливості. У класицизмі концерт будувався за чіткою формою, з подвійною експозицією та обов'язковою каденцією, де соліст міг демонструвати свою техніку та музичну винахідливість. У XIX столітті жанр розширився, набув симфонічного звучання, але основна ідея - взаємодія соліста та оркестру - залишилася незмінною. Були проаналізовані два концерти Й. Гайдна для віолончелі: перший у До мажорі, написаний у 1760-х роках, і другий у Ре мажорі, створений у 1783 році. Перший вирізняється ясністю, рівноважністю та простотою тем, тоді як другий вже має більшу технічну складність, складніші пасажі та виразніші мелодійні лінії, що показує розвиток стилю композитора та служить базою для формування виконавської майстерності. Концерт Дворжака сі мінор (1894-1895 рр., США) демонструє вершину романтичного стилю: в ньому поєднані сильні емоції, національні мотиви та драматизм, що вимагає від віолончеліста не тільки техніки, а й глибокого емоційного переживання музики. Концерт Елгара початку XX століття показує вже інший підхід: тут важлива інтимність звучання, виразність, складна техніка та передача особистого характеру твору. Разом ці три твори дають повну картину розвитку жанру віолончельного концерту - від класицизму через романтизм

до початку XX століття. Вони є обов'язковими для вивчення, бо поєднують високі технічні та художні вимоги і формують основу професійної майстерності соліста-віолончеліста.

3. У ході дослідження також було розглянуто, як сучасні науковці пояснюють явище музичної інтерпретації і чому для виконавця важливі стиль і жанр. З'ясовано, що музична інтерпретація – це і процес, і результат: вона показує, як композитор та виконавець працюють (кожний зі своєї сторони) з твором і як цей твір звучить для слухача. Стиль і жанр є важливими музикознавчими категоріями, адже вони визначають творчі наміри композитора і звучання його твору (завдяки чому твір стає впізнаваним); виконавець також орієнтується на обрані композитором жанрово-стильові патерни, розуміючи, як твір має бути виконаний. Як пише С. Шип, стиль може бути історичним, національним або персональним, а жанр – це певний тип твору з усталеними формами, кількістю виконавців, інструментами та музичною мовою. Особливу увагу приділяють концерту для інструменту з оркестром: у ньому завжди є діалог між солістом і оркестром, часто подвійна експозиція, а соліст може додавати каденції, щоб показати техніку і свій музичний характер. За Ніколаєвською, виконавська стратегія - це спосіб, як музикант мислить твір і оживляє його для слухачів, а за Москаленком, виконавська версія - це унікальний спосіб, як музикант передає музику своїм звучанням, поєднуючи розуміння твору та власне відчуття. Таким чином, підсумком розгляду є те, що розуміння стилю та жанру є основою для формування власної виконавської стратегії та версії твору, що дозволяє музиканту не просто відтворювати нотний текст, а створювати живий музичний образ, який передає задум композитора та оживляє музику для слухача.

4. У Підрозділі 2.2. було проведено комплексний аналіз трьох важливих концертів для віолончелі з оркестром - Й. Гайдна, А. Дворжака та Е. Елгара, приділяючи увагу тому, як різні віолончелісти передають стиль композиторів за допомогою техніки, тембру і виразових засобів. Виявилося, що через різні виконавські стратегії можна простежити епоху твору і характер самого композитора. У концертах Гайдна головне - чисте й прозоре звучання, стриманість почуттів, логічне фразування і точність штриха. Виконавці тримають під контролем динаміку, вібрацію і артикуляцію, завдяки чому створюється відчуття гармонії та класичної рівноваги. Концерти Дворжака показують інший підхід - романтичний, із широкими фразами, насиченим тембром і великою емоційною глибиною. Тут важлива потужність звуку, активна вібрація, гнучка агогіка і свобода смичка, що дозволяє передати драматизм і внутрішній стан музики. Виконання Елгара демонструє ще інший рівень – це поєднання романтичної емоційності з психологічною глибиною та модерновими виразовими засобами. Дю Пре і Солліма показують, як через різні прийоми - *sul ponticello*, *ricochet*, контрастні тембри та фразування - можна створити відчуття внутрішньої драми й трагізму. Виявилося, що у Елгара технічні труднощі підпорядковані змісту: музика стає справжньою внутрішньою сповіддю, передає людський біль і глибокі емоції. У цілому аналіз показав, що майстерність віолончеліста - це не просто техніка, а вміння через звук, штрих і тембр передати характер і стиль твору, зробити його живим, щирим і зрозумілим для слухача, а також показати власне бачення музики.

5. У Підрозділі 2.3. розглянуто, як можна побудувати власну виконавську концепцію для концертів Гайдна, Дворжака та Елгара. На

основі аналізу стилю, жанру та прийомів відомих віолончелістів виділено ключові технічні й виразові засоби, які допомагають передати характер музики кожного композитора. Для Гайдна важливо зберігати звучання легким, прозорим і врівноваженим, уникати надмірної емоційності, підкреслюючи ясність форми та природність інтонації. У Дворжака звучання стає більш насиченим, емоційним і масштабним, з широкою вібрацією, вільним використанням смичка та можливістю темпових відхилень для вираження драматичного напруження. У Елгара особлива увага приділяється внутрішній драмі, психологічній глибині та застосуванню сучасних прийомів гри, таких як *sul ponticello* чи *ricochet*, що дозволяють передати складні емоційні відтінки та модернове забарвлення твору. Виходячи з цих спостережень, формування власної виконавської концепції передбачає поєднання аналізу музичної партії, розуміння стилю й жанру твору та власного музичного досвіду, що дає змогу створити правомірну, гармонійну та виразну інтерпретацію. Такий підхід дозволяє не тільки дотримуватися задуму композитора та стильових особливостей, а й водночас підкреслити індивідуальність виконавця, забезпечуючи цілісне й переконливе музичне висловлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2011. – 20 с.
2. Гуренко Є. Теорія художньої інтерпретації (філософський аналіз). – Харків: Харківський національний університет мистецтв, 2015. – 256 с.
3. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: монографія. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 256 с.
4. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2000. – Вип. 4. – С. 59–65.
5. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-виконавській практиці: науково-методичне видання. – Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018. – 112 с.
6. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століття): монографія. – Київ: НАКККіМ, 2015. – 216 с.
7. Мартинюк А. К. Проблеми мистецької освіти та виконавства. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2023. – С. 1–10.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.

9. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації. – Київ: Музична Україна, 1994. – 139 с.
10. Мятієва Н. Композиція і інтерпретація: три зрізи проблеми. – Київ: Музична Україна, 1988. – Вип. 1. – С. 43–68.
11. Ніколаєвська, Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
12. Погорецький Ю. Ю. Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції та особливості розвитку. – Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. – 181 с.
13. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства в сучасному векторі розвитку. – Слобожанські мистецькі студії. – 2023. – Вип. 3. – DOI: 10.32782/art/2023.3.12
14. Савенко С. І. Музичний текст як предмет інтерпретації: між мовчанням і красномовним словом. – Київ: Музична Україна, 2006. – С. 318–332.
15. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю: навчальний посібник. – Київ: Заповіт, 1998. – 284 с.
16. Халілова Н. Е. Особливості виконавської інтерпретації Концерту для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара: дипломна робота. – Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, кафедра струнно-смичкових інструментів, 2021.
17. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. – Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – 2024. – № 2. – С. 355–360. – DOI: 10.32461/2226-3209.2.2024.308433.

18. Bian Z. A pedagogical analysis of Dvořák's Cello Concerto in B Minor, Op. 104. – University of British Columbia, 2017.
19. Coates J. Edward Elgar – Cello Concerto in E Minor, Op. 85. – Lifelong Learning Collaborative.
20. Colby College. The Classical Concerto — Double Exposition. –
 Навчальна пам'ятка. URL:
<https://www.colby.edu/music/saunders/MU242/DoubleExposition.pdf>
21. Dvořák A. Cello Concerto in B Minor, Op. 104. – Prague: Universal Edition, 1895. – 72 p.
22. Elgar E. Cello Concerto in E Minor, Op. 85. – London: Novello & Co., 1919. – 64 p.
1. 23. Haydn J. Cello Concerto in C Major, Hob. VIIb/1. – London: Breitkopf & Härtel, 1793. – 48 p.
23. House R. W. The Style of Boccherini in His Violoncello Sonatas.
24. Hughes, Gervase. Dvořák, His Life & Music. — London : Casell, 1967.
25. Kennaway G. Playing the Cello, 1780–1930.
26. Lojewski M. N. Galant and Grotesque Aesthetics in the Musical Language of Haydn's Cello Concerti. – Master of Music Performance, Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2012.
27. Luchkow A. S. Elgar Conducting His Cello Concerto. – 2005.
28. Markevitch D. Cello Story. – Alfred Music Publishing, 1984. – 192 p.
29. McCrory M. A Study of the Elgar Cello Concerto. – University of Rochester, 1944.
30. Pegis J. Program Notes for Dvořák Cello Concerto in B Minor, Op. 104. – Chicago Symphony Orchestra, 2021.

31. Retford W. C. Bows and Bow-Makers. – London: The Strad, 1964. – 86 p.
32. Smaczny J. Dvořák: Cello Concerto. – Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press, 1999.
33. Solomon J. Elgar's Cello Concerto and the Influence of Jacqueline du Pré.
34. Thesis of Perspectives on the Reception of Haydn's Cello Concerto in C. – The University of Birmingham, 2009.
35. Van der Straeten, E. S. J. History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments: with biographies of all the most eminent players of every country. – London: William Reeves, 1914. – 508 p.
36. Venturini, A. The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century. – University of Central Florida (M.A. thesis), 2009. – 96 c. – URL: <https://stars.library.ucf.edu/etd/4108>.
37. Yang S. Harmonic Study of Dvořák's Cello Concerto in B Minor. – Master's thesis, Central Conservatory of Music, 2019.
38. You Y. A Historical Overview and Analysis of the Cello Concerto in B Minor, Op. 104, by Antonín Dvořák. – ProQuest Dissertations Publishing, 1996.

ДОДАТКИ

The image shows a musical score for the first system of measures 22-26 of the first movement of Haydn's Cello Concerto. The score includes parts for Violoncello solo, Violins I and II, Viola, Basses, and Horns I and II. The Violoncello solo part features a melodic line with ornaments and a 'Solo' marking. The Violins and Viola parts have 'marcato' markings. The Basses part has a 'p' marking. The Horns I and II parts are mostly rests with some notes in measure 24.

Приклад 1. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром до мажор, Нов. VIIb/1. I частина, такти 22-26. Оркестрова партитура, с. 5.

The image displays a musical score for the second movement of Haydn's Cello Concerto, measures 16-24. The score is for a solo cello and a string quartet (Violins I and II, Viola, and Basses). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The tempo is marked 'Solo'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The score is divided into three systems by double bar lines. The first system shows the solo cello playing a melodic line with a 'Solo' marking and 'pp' dynamics, while the strings provide harmonic support. The second system shows the solo cello playing a more active melodic line with 'ppp' dynamics, and the strings playing a rhythmic pattern. The third system shows the solo cello playing a melodic line with 'pp' dynamics, and the strings playing a rhythmic pattern.

Приклад 2. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром до мажор, Нов. VIIb/1. II частина, такти 16-24. Оркестрова партитура, с. 23.

The image shows a musical score for the Cello Concerto by Franz Haydn, measures 41-48. The score is for the cello solo and the orchestra (Violins I and II, Viola, and Basses). The cello part is marked 'Solo' and 'p' (piano). The orchestra parts are also marked 'p'. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Приклад 3. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром до мажор, Ноб. VIIb/1. III частина, такти 41-48. Оркестрова партитура, с. 37.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 29 through 34. The score is written for a Violoncello Concerto by Joseph Haydn, in G major and 3/4 time. The notation includes staves for Violoncello, Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The dynamic marking 'p' (piano) is present in measures 29-31 and 34. The score shows the orchestral part for measures 29-34, with the Violoncello part starting in measure 32.

Приклад 4. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром Ре мажор, Ноб.
VIIb/2. I частина, такти 29-34. Оркестрова партитура, с. 6

62

84

190

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

I. II. E
Cor.

III. D

Trbe I. II. E

I. II.
Trbni

III. e Tb.

Timp.

Vlc. solo

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

Приклад 8. А. Дворжак. Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, Ор.104, I частина, такти 186-188. Оркестрова партитура, с.33-34.

Cl. I, II, A *mp* *a 2*

Fag. I, II. *p*

Vlc. solo *molto espressivo*

I. *pp* *leggero*

Viol. II. *pp*

Vle. *pp* *pizz.*

Vlc. *pp* *pizz.*

Cb. *pp*

Cl. I, II, A *mp* *a 3*

Fag. I, II. *p*

Vlc. solo

I. *pp* *leggero*

Viol. II. *pp*

Vle. *pp* *pizz.*

Vlc. *pp* *pizz.*

Cb. *pp*

Ob. I, II.

Cl. I, II. A

Fag. I, II.

Cor. I, II. F

Vlc. solo

I. Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

Fl. I, II.

Ob. I, II.

Cl. I, II. A

Fag. I, II.

Cor. I, II. F

Vlc. solo

I. Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

Rehearsal mark: 3

Dynamics: *p*, *cresc.*, *dim.*, *pp*

Приклад 9. А. Дворжак. Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, Ор.104, II частина, такти 43-49. Оркестрова партитура, с.72-73.

Fl. I. II. a 2 80 35

Ob. I. II. a 2 *p*

Cl. I. II. A *p*

Fag. I. II. *p*

I. II.
Cor. E

III.

Trbe I. II. E

I. II.
Trbni

III. e Tb.

Timp.

Trgl.

Vlc. solo *mf risoluto*

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc. *pizz.* *pp*

Cb. *ff* *fz* *fz*

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

I. II.
Cor. E

III.

Trbe I. II. E

I. II.
Trbni

III. e Tb.

Timp.

Trgl.

Vlc. solo

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

40

p

mf

f

arco

pizz

Приклад 10. А. Дворжак. Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, Ор.104, III частина, такти 33-40. Оркестрова партитура, с.92-93.

Fl. I. II. *a 2* 485

Ob. I. II.

Cl. I. II. A *a 2*

Fag. I. II.

I. II. E
Cor. *pp* Solo
III. D *p* con sord. *dim.* *ppp*

Trbe I. II. E

I. II.
Trbni *ppp*
III. e Tb. *ppp*

Timp. *pp*

Vlc. solo *[dim.]*

I. Viol. *pp* arco con sord. *ppp*
II. *pp* arco con sord. *ppp*
Vle. *pp* arco con sord. *ppp*
Vlc. *pp* arco con sord. *ppp*
Cb. *pp* arco *ppp*

Приклад 11. А. Дворжак. Концерт для віолончелі з оркестром сі мінор, Ор.104, III частина, такти 481-488. Оркестрова партитура, с.137.

CONCERTO

Edward Elgar
(1857-1934)
Op. 85

I. Adagio. $\text{♩} = 66$. a tempo, rit.

Flauto 1 (anche Picc. ad lib) 2

Oboe 1 2

Clarinetto (A) 1 2

Fagotto 1 2

Corno (F) 1 2 3 4

Tromba (C) 1 2

Trombone 1 2

Tuba (ad lib) 3

Timpani (3)

Violoncello Solo

Violino I II

Viola

Violoncello

Contrabasso

ff nobilmente sf largamente sf sf dim. p ff ad lib.

pp

No. 1814

EE 6802

Ernst Eulenburg Ltd

Приклад 12. Е. Елгар. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85,
I частина, репетиційна цифра 1. Оркестрова партитура, с.1.

II.

18 Lento. accel. Allegro molto.

p molto cresc. *ff*

naturale *p* *molto cresc.* naturale *ff* con sord. *pp*

Lento. RECIT. pizz. accel. Allegro molto. $\text{♩} = 138$. rit. pizz.

p *f* *ff* *sf* *pp* *p*

unis. *ff* *sf* *pp*

colla parte *pp* *f* *sf* *pp*

22

II

19

a tempo rit. a tempo rit. molto a tempo accel.

naturale

pp

pp

pp

a tempo rit. a tempo rit. molto a tempo accel.

arco ten. pizz. arco pizz. dim. ff

pp p mf p

pizz. p^l cresc. molto pizz. P cresc. molto pizz. P cresc. molto

Приклад 13. Е. Елгар. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, II частина, репетиційна цифра 18. Оркестрова партитура, с.21-22.

73

51 IV 43

ff appassionato sf espress. *rit. ten.* Cadenza *p* *f*

pizz. *f* pizz. *f* unis. pizz. *f* pizz. *f*

arco *pp* arco *pp* arco *pp*

rit. *rit.* *rit.*

Приклад 14. Е. Елгар. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, IV частина, репетиційна цифра 42. Оркестрова партитура, с.53-54.

IV 89

62 *colla parte* *a tempo*

(B in C#, F# in F#)

cresc. *ff* *allargando* *a tempo* *f* *p* *sf* *f*

pizz. *pizz.* *pizz.* *arco* *arco* *p* *mf* *mf* *mf* *sf* *sf*

Приклад 15. Е. Елгар. Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, IV частина, репетиційна цифра 62. Оркестрова партитура, с.89.