

**Анотація.** Висвітлюється еволюція ансамблевої структури віолончельної сонати у контексті стилевих змін у ХІХ ст. Виявляється відмінність облігатного трактування віолончелі в ансамблевих творах до середини ХІХ ст. та розвитку інструментальної фактури у Й. Брамса.

Ключові слова: віолончель, соната, еволюція, мелодика, ритм.

**Аннотация.** Освещается эволюция ансамблевой структуры виолончельной сонаты в контексте стиливых изменений в ХІХ ст. Выявляется различие облигатной трактовки виолончели в ансамблевых сочинениях до середины ХІХ ст. и развития инструментальной фактуры у Й. Брамса.

**Ключевые слова:** виолончель, соната, эволюция, мелодика, ритм.

### Genre of cello sonata in the context of romantic culture of the XIXth century.

*Olha Zavialova*

**Annotation.** The evolution of ensemble frame of cello sonata in a context of style changes in the ХІХth century is highlighted. The distinction of obligate treatment of a violoncello in the ensemble compositions up to the middle ХІХ century and development of the instrument invoice in J. Brahms works are brought to light.

**Key words:** cello, sonata, evolution, melodic, rhythm.

## Віра СУМАРОКОВА

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри НМАУ ім. П.І. Чайковського

## ВИОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НЕО- ТА ПОЛІСТИЛИСТИКИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: РЕФЛЕКСІЯ І ДИСКУРС

Серед актуальних проблем історії та теорії інструментального музичного виконавства необхідно виділити ті, які відносяться до загальної проблематики музичного мистецтва, й ті, які пов'язані із специфікою окремих галузей інструментарію та виконавства на різних музичних інструментах.

Об'єктом розгляду даної статті являється віолончельне мистецтво, яке пройшло і проходить ті етапи розвитку та модифікації, що й інші інструментальні школи, і, являючись невід'ємною частиною сучасної музичної культури, увібрало в себе як типові, так й індивідуальні, притаманні лише йому, риси.

Предмет дослідження, сучасне віолончельне виконавство, передбачає розгляд історичного контексту його існування і вимагає окреслення проблемного поля самого поняття сучасного академічного музичного мистецтва та виконавства, як актуальної форми його існування. Відомо, що по стильовим напрямкам саме академічна музика ХХ століття в епохальному значенні до недавнього часу класифікувалась як «Сучасне мистецтво» (роботи С. Скребкова і Б. Яворського, І. Котляревського, О. Сокола та ін.) [11; 17; 6; 12]. Дослідниками розроблені достатньо чіткі критерії у характеристиці тих закономірностей, які притаманні цьому історичному періоду. Так, наприклад, стилістична концепція С. Скребкова, в якій автор намагався виявити загальні закономірності «музичної логіки, що історично розвиває себе в конкретних стилях музики» [11, с. 8] дозволяє визначити епоху сучасності як «новий синтез численних граней

централізуючої єдності» [11, с. 15]. Структурно-генетична концепція І. Котляревського розглядає «сучасність» (по класифікації І. К.) як цілісну історико-діалектичну інтонаційно-процесуальну систему, засновану на єдності пантональних, панмодальних і ладових зв'язків, з притаманним їй вільно-акустичним відбором звукового матеріалу [6, с. 26]. Очевидним є той факт, що саме системний підхід дозволяє підійти до дослідження численних явищ музичного мистецтва як до феномена цілісності. Нам уявляється важливою особливістю й достоїнством такого підходу бажання досліджувати складні об'єкти як системи, що потребують адекватної їм системності й послідовності методів наукових дисциплін, залучених до дослідження, в тому числі й у мистецтвознавстві і, зокрема, у музикознавстві. При цьому системний підхід (незважаючи на можливість його застосування в дослідженні будь-якого об'єкта, наділеного ознаками системності) потребує максимального наближення науки до предмета, який досліджується. В музикознавстві такий метод дослідження дозволяє розглядати й вивчати найскладніші питання, як, наприклад, стиль, специфіка образної системи, жанр, твір, а також і музичне виконавство, сприяючи виявленню сутності, «синхронного» зрізу явища, яке досліджується, а також цілісному відображенню музичної практики.

Повертаючись до основної теми нашої статті, підкреслимо, що віолончельне виконавство ще не ставало об'єктом дослідження в подібному ракурсі.

У масштабній чотиритомній праці Л. Гінзбурга, присвяченій історії віолончельного мистецтва, яка є посібником до аналогічного за назвою навчального курсу для студентів музичних закладів, зосереджено широкий фактологічний матеріал. Цим якоюсь мірою пояснюється багато в чому емпіричний стиль викладення, нарисова структура книг, що дозволяє, за словами автора, «розглянути історично найбільш значимі й прогресивні етапи розвитку віолончельного мистецтва, школи і творчі індивідуальності» [1, с. 5]. Класифікуючи матеріал курсу за хронологічним принципом, Л. Гінзбург здійснює й систематизацію, пов'язану з розглядом особливостей шкіл різних країн, що об'єднують виконавство, педагогіку і музику, написану для віолончелі [1, с. 5]. І хоча комплексний підхід до вивчення виконавської школи (педагогіка, концертне виконавство, репертуар) дозволив автору показати загальні й особливі риси в розвитку віолончельного мистецтва, що охоплює великий географічний (регіональний) простір і часовий зріз, виконавська практика як феномен цілісності не отримала переконливого історико-теоретичного узагальнення. За кадром залишилися такі важливі елементи складної системи виконавства як інтерпретація музичного тексту композитора у «живому» звучанні, її жанрово-стильовий контекст, закономірності й тенденції; інтонаційний словник епохи в динамічному взаємозв'язку стійких та змінних «лексем» віолончельної музики, домінуючих у виконавстві того чи іншого регіону (часового періоду); «семантика нотації» як системи символів, зашифрованих у музичному тексті й таких, що актуалізуються через виконавську техніку (в тому числі художньо-інтерпретаційну). В силу зрозумілих причин, в книгах Л. Гінзбурга, присвячених віолончельному виконавству ХХ століття, не розглядаються такі важливі для осмислення загальних закономірностей віолончельної музики сучасної епохи етапи як остання третина минулого століття й рубіжний період кінця другого початку третього тисячоліття.

Спроба цілісно проаналізувати особливості «золотого століття» віолончельного

мистецтва, що завоювало, за словами автора монографії про М. Ростроповича і його сучасників Т. Грум-Гржимайло, «свою законну автономію і такого, що розповсюдило свою владу на всі види мистецтв та форм традиційної і сучасної масової культури, будь то концерти, спектаклі, кіно-, теле-, радіо й відео твори, звукозапис, робота з електронікою й комп'ютерною технікою і т. ін.» [2, с. 8] в контексті нео- і полістилістики ХХ ст., є доволі актуальною. І не тільки тому, що складно сприймати століття, яке щойно закінчилося, як минуле. Ще не існує історичної дистанції, перевірки часом, необхідних для уточнення критеріїв у визначенні естетичних цінностей музичної культури, її ідеалів, важливості тих або інших музичних подій, для коректування кордонів жанрово-стильового рельєфо-фонового поля гігантського тексту, створеного композиторськими школами й артикульованого музикантами-виконавцями у сфері академічного мистецтва. А ХХ століття, як ніяке інше, наповнене парадоксами: поєднанням того, що начебто не поєднується; прагненням до «домовляння традиції» (за О. Соколовим) та її спростуванням; інтерпретуванням музичного простору, який включає творчість представників найвіддаленіших епох і сучасності, різних континентів та регіонів й експериментуванням; створенням нового «синтезу різних типів мислення» (К. Пендерецький); інтегруванням експериментального як «зв'язку між усіма музичними експериментами» (Л. Беріо) [15, с. 20].

Жанрово-стильова панорама музики епохи ХХ століття, бурхливий розвиток композиторської техніки й небувалої віртуозності музикантів-виконавців в період, коли століття тільки «відзвучало», резонуючи в новий часовий континуум ХХІ століття і Третього тисячоліття, заставляє осмислити, узагальнити й перейменувати його основні етапи, які раніше часто класифікувалися тільки за хронологічним принципом. Солідаризуючись з багатьма дослідниками цілісної природи музичних явищ різних епох і, зокрема, з позицією О. Сокола, ми вважаємо за доцільне у вивченні сучасного віолончельного мистецтва використання жанрово-стилістичного підходу, як певної константної установки. Як аргумент наводимо визначення, запропоноване вищеназваним автором: «Стиль в музиці, по-перше, обумовлений історично, як певний тип, спосіб інтонаційно-художньої свідомості, мислення, діяльності та спілкування, а по-друге, завжди пов'язаний з національною визначеністю. Загальна музична культура стилістично означеної епохи при цьому, як правило, присутня як невід'ємний «фон», середовище стилю» [12, с. 23–24].

Категорія жанру, як пам'яті мистецтва, його історичної форми, типу змісту, засобу комунікативного спілкування, хоча й значно змінюється, збагачуючись й коректуючись в музиці ХХ століття, залишається однією з основних універсальї репрезентації моделі світу, духовно-естетичного досвіду музичної культури як нормативного елементу композиторської й виконавської практики. В монографії М. Калашник, присвяченій композиторській інтерпретації жанрів сюїти й партити в творчій практиці ХХ століття<sup>1</sup>, автор, підкреслюючи перспективність ціннісного (аксіологічного) підходу до явищ музичного мистецтва, наводить слова А. Мізітової [8], яка досліджує з цих позицій симфонію ХХ століття: «Відображаючи модель світу певної історичної епохи, духовно-естетичний досвід реалізується в звернутому вигляді в генотипі

<sup>1</sup> Ці жанри (поруч із жанром сонати) значно поповнили репертуар віолончелістів-концертантів у ХХ столітті, в переважній більшості як твору для віолончелі соло.

жанрів, репрезентуючи конкретно-історичний тип музичного мислення» [5, с. 4].

Аналіз віолончельної музики в аспекті розглядання жанру як схеми і як принципу дозволяє виявити стабільні риси, стійкість її типів, які склалися історично, і одночасно простежити асиміляцію в умовах сучасної мовної системи. Виходячи з сучасного сприйняття жанру як «архетипу», «моделі», «канону», «стереотипу», «нормативності», тобто постійної величини конкретно-історичної музичної культури, а стилю як його інтерпретанта в індивідуальних концепціях шкіл, напрямів й окремих композиторських творів, висувається проблема міри й надлишковості в мистецтві змісту, що інтонується. Як точка відліку, інструмент аналізу музичних творів у виконавському аспекті, що дозволяє зорієнтуватися у багатовимірному поліпластовому континуумі виконавських «текстів», реальних і віртуальних інтерпретаціях виконавцями композиторських опусів, вводиться поняття жанрово-стильового еталона (див. статтю М. Конової «Рефлексія як тип мислення в сучасному віолончельному виконавському мистецтві» у цьому збірнику). На наш погляд, жанрово-стильовий еталон виконує важливу роль у складній процедурі художньої рецепції і є одним із головних орієнтирів в якості зразка художньо-інтерпретаційної техніки в дидактичній системі виконавської школи.

Якщо розглядати сучасну музику як таку, що звучить тут і зараз, необхідним стає переакцентування позицій в дослідженні музичного тексту, як композиторами, так і виконавцями опусних творів, які, як відомо, становлять основну частину академічної форми виконавського мистецтва.

І якщо перша половина ХХ століття продовжує традиції, що склалися в минулі епохи<sup>2</sup>, то, починаючи з 60-х років минулого століття, з боку виконавців-концертантів на зміну гомологічному («самоінтерпретуючому», «інтерпретуючому всередині традиції, що не привносить критеріїв, які належать іншій традиції» за М. Лобановою) приходять діалогічний принцип дослідження музичних явищ (текстів, у тому числі). Нова концепція діалогу розуміється не як просте джерело інформації, а як спосіб, що веде до більш глибокого розуміння інших, а також до саморозуміння.

Симптоматичним в цьому зв'язку для музичного виконавства став саме період 60-х рр. ХХ століття. Як відмічає М. Лобанова, у 50–60-ті рр. «в творчості, у виконавстві, у пропаганді стається численність відкриттів. Вузька галузь, з якою деякий час ототожнювалася «музика», перетворюється на величезне поле, причому межі культури, що пізнається відсуваються і вправо, і вліво, змінюється музичний ареал — увага спрямовується і до неєвропейських культур» [7, с. 31].

У виконавстві починається активний рух щодо розширення кордонів текстового поля музики, що виконується. Яскравими прикладами можуть стати проведені О. Любимовим тематичні концерти «Музика і ХХ століття»; поява ансамблів старовинної і сучасної музики тощо. Причому, відкриття культури бароко, ренесансу, середньовіччя приводить до того, що у виконавців з'являється відчуття історичної дистанції. Як правило, виконавці старовинної музики являються одночасно пропагандистами музики сучасної (у віолончельному виконавстві — це Д. Шафран, М. Ростропович, І. Монігетті, В. Червов, М. Чайковська, І. Кучер та ін.).

У виконавстві 60-х домінує мотив «відкриттів» (серед найбільш ініціативних музикантів Г. Рождественський, М. Ростропович, І. Блажков, О. Любимов та ін.). Як під-

<sup>2</sup> Мається на увазі «класичний варіант» другої половини XVIII–XIX ст.

креслюють дослідники цього періоду, «відкриття» відбуваються не випадково, вони складаються в певну послідовність: в культуру «шарами» вводяться групи творів, що утворюють «пласти стилів». Пафос відкриття стає провідним стимулом у діяльності ряду камерних оркестрів, які з'явилися на кульмінації нової хвилі вітчизняного виконавства або таких, що переорієнтовуються у новому напрямку. Яскравим прикладом може слугувати діяльність Ленінградського оркестру старовинної і сучасної музики, який виник за ініціативою одного із кращих представників Ленінградської диригентської школи Н. Рабиновича й відомого спеціаліста з історії інструментарію Г. Благодатова. Оркестр не тільки «озвучив» старовинні інструменти колекції Ленінградського державного інституту театру, музики і кінематографії, надав можливість слухачам знову (у справжніх тембрових звучаннях) збагнути твори Баха і Моцарта, Вівальді і Скарлатті, але й ввів до концертної практики багато творів старовинних майстрів, раніше не відомих сучасному вітчизняному слухачу. Відродження старовинної музики оркестром, що співпрацював з диригентами-новаторами А. Янсонсом, К. Еліасбергом, Ю. Теміркановим, солістами С. Ріхтером, Н. Гутман, В. Буяновським, І. Архіповою, Е. Вірсаладзе та ін., відбувалося паралельно з народженням й сучасної музики. Тепер в афішах концертів цього колективу, головний диригент якого Є. Серов — музикант, який прагне до охоплення найвіддаленіших точок світового репертуару, все частіше з'являється і така значна примітка — «Виконується вперше». Для цього оркестру, як і для інших, аналогічних йому, спеціально пишуть музику сучасні композитори.

До останніх десятиріч ХХ століття симптоми культурної переорієнтації у виконавстві стали проявлятися в тому, що число «прем'єр» помітно скорочується, зникає «центризм» перших виконань, виконання нової музики отримує постійний характер. Зменшується часовий розрив між створенням опусу та його виконанням, чому сприяє систематичне проведення фестивалів «Московська осінь», «Musikfest», «Форум музики молодих», «Два дні і дві ночі», «Контрасти» та ін. Зовсім оригінальною формою діяльності стає складання концертних програм, де поєднується, здавалося б, те, що неможливо поєднати. Наприклад, Анонім XVI століття і «Continuum» Дж. Лігеті в програмі одного з концертів О. Любімова і М. Пекарського «Музика XVI—XX ст. для клавесину та ударних інструментів», що відбувся у Москві в 1975 році; барокова і сучасна музика в концертних програмах М. Ростроповича, І. Монігетті та ін. Приклади можна примножити і на аналізі програм українських виконавців. Так, в рамках одного з концертів Львівського камерного оркестру солістів можна було почути Триптих з Львівської табулатури XVI ст. (для блокфлейти, чембало і віоли да гамба) і «Мелодію» М. Скорика. Узагальнюючи аналіз виконавської концертної практики, можна констатувати той факт, що «сучасне мистецтво у свідомості реципієнта являється як численність текстів, які потребують узгодження, пояснення, моделювання. Встає проблема метамови культури» [7, с. 32].

Таким чином, відбувається ніби переорієнтація багатьох виконавців, яка формує стійку тенденцію виконавської творчості, що полягає в переході від інтерпретації окремих творів і стилів до інтерпретації культури. Етап освоєння виконавською практикою цілих історичних пластів, заповнення «білих плям» музичної культури змінюється етапом пошуків узгодження, відповідностей, шляхів контактування між ними, можливість яких пов'язана із ситуацією полістилістики. Особливістю подібного типу роботи ви-

конавців з музичними текстами стало те, що вони багато в чому передбачили досліди у визначеному напрямку сучасних композиторів. За більш звичною аналогією з аналізом механізму використання різних стильових потоків, алюзій, цитат в інтертекстуальному просторі музичного твору композиторами, можна як цитування трактувати перенесення виконавцями текстів в інше культурне музичне середовище, «але не самого тексту, що переноситься, а тієї культури, яку цитований текст представляє» [9, с. 50].

Активно видозмінюючи інформаційне поле сучасної культури, виконавство формує ще одну важливу тенденцію: аналіз концертної діяльності показує, що багато виконавців «прагнуть за обмежений час дати огляд музики ХХ ст. Вирішуючи це завдання, вони вимушені відмовитися від звичних причинно-наслідкових зв'язків, дистрибутивної логіки «або — або», хронологічної послідовності. Виконавська діяльність наближається до дослідницької» (виділено нами. — В.С.) [7, с. 41], представляючи своєрідну інтерпретацію культури. І якщо в 70-ті роки складання програм, наприклад, Г. Кремером, який включав в один концерт твори Баха, Регера, Бартока, Кейджа або Стравінського, Прокоф'єва, Шуберта, Баха, було для багатьох (в тому числі й для музичної еліти) незвичним, неочікуваним, то до кінця ХХ століття «артикулювання музичної культури» (термін Т. Грум-Гржимайло) у всьому обсязі її великих ідей і духовних смислів — від середньовіччя до сучасності — стало цілком типовим.

Хоча в музикознавстві це явище не завжди отримує однозначне тлумачення, часом дратуючи прихильників так званої «чистої» науки своєю «еклектичністю», перспективи його позитивного осмислення безсумнівні. Дозволимо собі навести цитату з уже згадуваної книги М. Лобанової, з позиціями якої ми повністю солідаризуємося: «Спираючись на деякі відібрані тексти, співвідносячи їх, виконавці добиваються цілісного описання, яке за бажанням може бути «прочитаним» і синхронно, й діахронно. Відкидаючи традиційні методи аналізу і систематику, вони вибудовують власний текст, який служить метатекстом для обраних історико-культурних фактів. Ця нова форма музичної діяльності неочікувано, підтверджує відоме порівняння музики і міфу, що належить К. Леві-Строссу: «міф і музика, звертаючись до часу, знищують його» [7, с. 41]. Саме цей тип виконавства мав на увазі Є. Назайкінський, визначаючи його як міфотворчість, виступаючи з лекціями в Київській консерваторії в 1994 році. Можливо, тут криються перспективи, нові шляхи до інтерпретації і самоінтерпретації музики.

Дослідницький характер діяльності сучасних виконавців пов'язаний і з іншими формами існування музики в часі. Зображення цілковито іншого світу (в контексті міркувань теоретика хаології Ж. Балансьє), «в якому значення руху і його флюктуацій набагато важливіше структур, організацій, постійних величин» [4, с. 544], наводить Ф.-М. Уїтті, єдина віолончелістка, яка грає двома смичками одночасно, до безладного провокування почуттів, що передаються слухачам. Аналіз концертної програми Уїтті<sup>3</sup> дозволяє констатувати прорив її гри в технологічному, але не в естетичному сенсі. В п'єсах Ксенакіса, Шелсі, Харві, які складають золотий фонд репертуару віолончелістки, «немає людини» (Б. Філановський), а є акустичні об'єкти, різноманітні копії дійсності — як натуральної (міфологічної), так і математичної. Авангардна позиція подолання стратегічного запасу традиційних смислів, які складають основу й

<sup>3</sup> Гастролі в Москві, Ленінграді і Костромі у вересні 1999 р.

джерело академічного висловлювання, приводить до заперечення очевидностей, що завжди дають багаті художні пагони. «Не можна» цілий твір витримати без єдиного нормального звуку, але п'єса Сальваторе Шарріно «*Ai Limiti della Notte*» вся зіткана з іматеріальних флажолетів. «Не можна» перевищувати акустичну межу динаміки інструменту, але в «*Kottos*» Яніс Ксенакіс досягає тонічної могутності саме цим шляхом. «Не можна» писати для віолончелі такі ж високі ноти, як для скрипки (і навіть вище!), але без них не народилися б найбільш захопливі моменти «*Curve with Plateaux*» Джонатана Харві. «Не можна» виключити з музики контраст, але Джачінто Шелсі концентрує цілий світ у першому ж звуці «*Ygghur*», і нам не хочеться другого» [16]. В кінці кінців «не можна» грати двома смичками, але в образі і звуці двосмичкової віолончелі тим не менш можна роздивитися і почути дуже багато. Зникає мова від першої особи (звичне амплуа віолончелі), з мелодичного інструменту з широкою душею-кантиленою вона, за словами Б. Філановського, «перетворюється на природне тіло. Уїтті розширює можливості віолончелі, розсуває її голос до всезвучності, дегуманізує її — але тим яскравіший людський образ Уїтті. Умова й причина вірного тону: не тільки постановка рук, але й постановка особистості» (курсив Б.Л.) [16].

Визначаючи в якості однієї з головних тем творчості, специфічність людського буття як відкритого діалогу зі світом, французький філософ ХХ ст. М. Мерло-Понті (в числі інших апологетів постмодерністського типу філософствування) актуалізує перцептивний досвід людства. Стверджуючи, що аналіз онтологічно первинних його «синтезів», виявлення продуктивної діяльності його форм дозволяють «розтягнути» інтенціональні шляхи, дати їм пояснення і тим самим показати, як відбувається «зустріч», «наївний контакт» людини зі світом, автор акцентує значення даного досвіду в подальшому конституюванні його суті. Філософська рефлексія, тобто мудрість (за визначенням проф. М. Свидло, який ототожнює ці поняття), в наш час повинна стати більш радикальною, поставивши свідомість перед його власною історією, яку воно «забуло». Характеризуючи перспективи розвитку культурної ситуації другої половини ХХ століття, Мерло-Понті підкреслює: «Перцептивна свідомість завжди «засмічена» своїми об'єктами, вона загрузає в них, має своє «тіло» в культурі, історії, мові, мистецтві, минулому досвіді людини. Сучасний світ може прийти зі світу раціональності до світу чуттєвості» (виділено нами — В. С.) [(першоджерело — робота «Око і дух», 1964); 10, с. 10]. Чи не свідчить поява написаних на межі ХХ і ХХІ ст. знакових для музичного мистецтва творів, таких як Віолончельні концерти М. Скорика, Г. Ляшенка, «Елегія» для віолончелі соло В. Сильвестрова та ін., наповнених ліризмом, романтичними почуттями, про особливого роду ностальгії по цьому «світу чуттєвості»? Орієнтація авторів на конкретні особистості виконавців (відповідно, М. Чайковську, І. Кучера, І. Монігетті), а також активне включення даних опусів у концертну практику, можливо, свідчать ще про одну тенденцію сучасної музичної творчості, що актуалізує подібний тип неоромантичного, рефлексуючого музикування.

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. — М.: Музыка, 1978. — Кн. 4-я. — 407 с.

2. Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники: В легендах, былых и диалогах. — М.: Изд-во «Агар», 1997. — 376 с.

3. Історія виконавського мистецтва. Програма спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво» спеціаліза-

- ції «Оркестрові струнно-смічкові інструменти» (віолончель, контрабас) / Упорядник В.Г. Сумарокова. — К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006.
4. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т.Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.
  5. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века: Монография. — Харьков: Форт. ЛТД, 1994. — 188 с.
  6. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. — К.: Муз. Україна, 1983. — 158 с.
  7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 312 с.
  8. Мизитова А. Переоценка ценностей как фактор музыкально-исторического процесса: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Защищена 28.03.88; Утв. 28.09.88. — Л., 1988. — 189 с.
  9. Найдорф М. К исследованию понятия «музыкальная культура»: опыт структурной типологии // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської держ. консерваторії ім. А.В. Нежданової. Вип. 1 — Одеса, 2000. — С. 46–51.
  10. Світ у ситуації постмодерну: занепад культури чи зміна парадигм?: Матеріали Міжнар. наук. конф., м. Київ, МАУП, 17 груд. 2004 р. / За наук. ред. Л.М. Гурч. — К.: МАУП, 2006. — 268 с.
  11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.
  12. Сокол А. Структура музыкознания: Пособие по курсу «Введение в музыкознание». — М.: ВМК МК СССР, 1990. — 47 с.
  13. Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. — К., 2001. — Вип. 7. — С. 171–179.
  14. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. — К., 1999. — Вип. 3. — С. 117–126.
  15. Теория современной композиции: Учебное пособие. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
  16. Филановский Б. Переход количественных изменений в исторические // Русский журнал / Культура / 22 сентября 1999. — [www.russ/culture/19990922\\_filanov.html](http://www.russ/culture/19990922_filanov.html).
  17. Яворский Б. Избранные труды. Т 2. Ч. 1. — М.: Сов. композитор, 1987. — 366 с.

**Анотація.** Стаття присвячена проблемі осмислення основних тенденцій сучасного віолончельного виконавства в контексті стилістичних концепцій XX століття.

**Ключові слова:** віолончель, виконавство, стилістика, музичне мистецтво.

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме осмысления основных тенденций современного виолончельного исполнительства в контексте стилистических концепций XX века.

**Ключові слова:** виолончель, исполнительство, стилистика, музыкальное искусство.

### The art of cello in the context of neo- and polystylistics of the XX–XXIth centuries: a reflection and a discourse.

Vira Sumarokova

**Annotation.** The article is devoted to a problem of judgement of the basic tendencies of modern cello performing art in a context of stylistic concepts of the XX century.

**Key words:** cello, performing, stylistics, musical art.