

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**УКРАЇНСЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА ХХ СТОЛІТТЯ:
ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри струнно-смичкових інструментів
Менцінського Модеста Тарасовича

Творчий керівник:

Гаврилець Дмитро Григорович
професор, кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України

Наукова консультантка:

Письменна Оксана Богданівна
професорка кафедри теорії музики,
кандидатка мистецтвознавства

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Тема 1. Історія становлення жанру української віолончельної сонати ХХ століття.....	5
Тема 2. Інтерпретація та виконавські прийоми Сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка.....	8
Тема 3. Художня драматургія та виконавські особливості Сонати для віолончелі і фортепіано Тадея Маєрського.....	16
Тема 4. Образно-емоційна палітра та виконавський аспект у Віолончельній сонаті Андрія Штогаренка.....	21
ВИСНОВКИ.....	27
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	28

ВСТУП

Курс присвячено вивченню образно-стильових, драматургічних та виконавських особливостей української віолончельної сонати ХХ століття. Жанр камерної віолончельної сонати, що почав активно розвиватися у творчості українських композиторів у ХХ столітті, став унікальним явищем у музичному просторі України. У рамках дисципліни молоді музиканти-виконавці матимуть нагоду ознайомитись із широкою палітрою віолончельних творів, що репрезентують національні традиції, естетичні пошуки, стильовий розвиток та синтез художніх ідей композиторських задумів.

Навчальний курс висвітлює основні віхи розвитку жанру віолончельної сонати в українській культурі. Особливий акцент зроблено на творчості видатних українських композиторів, таких як Федір Якименко, Віктор Косенко, Тадей Маєрський, Андрій Штогаренко, Іван Карабиць та інші. Аналіз стилістичних рис обраних творів дає можливість розкрити глибину художньої мови й індивідуальні особливості кожного автора.

Ключовою метою курсу є формування у виконавців розуміння жанрових особливостей української віолончельної музики ХХ століття, розвиток аналітичного мислення та способів інтерпретації, а також розширення знань про історичний контекст становлення і розвитку жанру. Зокрема увагу приділено виконавській складовій та опрацюванню інтерпретаційних труднощів, відтак пошуку нових підходів до виконання українських віолончельних сонат.

Курс розкриває значення віолончельної сонати як мистецького явища, яке не лише відображає багатство національної музичної культури, а й заслуговує на активну популяризацію як в Україні так і за її межами. Музиканти матимуть змогу глибше осягнути музичну драматургію творів, вивчити стильові риси притаманні кожному з полотен, а також застосувати здобуті знання у власній виконавській практиці.

Структура спеціального курсу “Українська віолончельна соната ХХ

століття: образно-стильові особливості та виконавська інтерпретація” налічує шість тем, висновки та список використаних джерел.

ТЕМА 1. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ ХХ СТОЛІТТЯ

Першим великим українським камерно-інструментальним твором для віолончелі і фортепіано вважається соната **Іллі Лизогуба** (1825-1828). Твір був присвячений А. Гудовичу, віолончелісту який, ймовірно і став її першим виконавцем. В цьому творі композитор поєднує притаманні його музичній мові засоби розвитку (створення своєрідних ритмо-інтонаційних та тональних арок, що поєднують всі частини твору), пронизаний елементами української мелодики [4]

Соната вимагає від виконавців високих технічних можливостей, вирізняється класичною строгістю форми та яскравими інтонаційними зв'язками з народно-пісенними витоками, підкреслюючи кантиленні можливості віолончелі.

У ній можна виявити вплив Л. Бетховена, адже в оригіналі соната має бетховенське позначення «для фортепіано у супроводі облігатної віолончелі» і є класичним циклом бетховенського типу, що відповідає сонатам №1 і 2 op.5 Л. Бетховена [4, с.35].

Ймовірно, існував і ряд інших камерно-інструментальних творів І. Лизогуба. Проте, внаслідок пожежі, що знищила багато рукописів митця, збереглася лише дана Соната.

На зламі ХІХ – ХХ століть помітно зростає інтерес українських композиторів до цього жанру, зокрема до інструментальних дуетів. Камерно-інструментальна музика виходить із салонів домашнього музикування на концертну естраду.

Наступним зразком цього жанру стає соната для віолончелі і фортепіано **Федора Якименка** (1905). Композитор писав у неокласичних традиціях з вкрапленням романтичної образності. Також в його творчості відчутний вплив сучасного йому модерністичного напрямку.

Значний внесок в українську камерну літературу зробив **Віктор Косенко**.

Його творчість налічує три сонати для струнних інструментів та фортепіано (для віолончелі – 1923, для скрипки – 1927, для альту - 1928), а також тріо (1927) У своїй творчості, різноманітній за жанрами та переважно ліричній за характером, В. Косенко спирався на традиції української класики (М. В. Лисенко).

До золотого фонду української камералістики відносимо камерну творчість **Василя Барвінського**, адже за свого життя композитор написав чималу кількість ансамблевих творів. Попри свої масштабні твори для скрипки (Соната c-moll, написана у 1925 (рукопис втрачено)) і для віолончелі (Соната fis-moll (1926)), особливим є тяжіння митця до жанру інструментальної мініатюри (для віолончелі - Варіації на українську народну тему «Та пила Лимериха воду» (1918), Думка (1926), Ноктюрн (1913), Мелодія (1926), Сюїта на українські народні мотиви: «Заспів», «Гумореска», «Колискова», «Танець» («Рондо») (1927); для скрипки – Сумна пісня (1910—1912), Пісня (1912—1913), Елегія (втрачено, 1925), Український танок» з шести мініатюр на українські народні теми для фортепіано, перекладено для скрипки і фортепіано (1925), Твори на українські народні теми: «Пісня», «Гумореска», «Пісня і танок» (1934—1935)).

У періоді 1940-50-х років камерно-ансамблева творчість переживає кризу. Це було пов'язано з припаданням цього часу на воєнні роки та боротьбу з повоєнними труднощами економічного та суспільного характеру. Цей етап виявлений прагненням композиторів у своїй творчості до масштабних одночастинних циклів поемного типу (поєми, балади). У цей складний час творить Сонату для віолончелі і фортепіано Тадей Маєрський.

У 1960-80-х роках появляються віолончельні сонати І. Карабиця, Г.Ляшенка, Ю. Іщенка, О. Ківи, Є. Станковича та В. Сильвестрова.

Іван Карабиць у своїй віолончільній камерній музиці на прикладі двох сонат (№1 (1968), №2 (1972)) майстерно використовує широкий діапазон різних емоційних станів. Твори раннього періоду відрізняються експресивністю музичної мови та пошуком індивідуального стилю, композитор вільно

використовує додекафонію.

Камерна творчість **Геннадія Ляшенка** має яскраве національне зерно, джерелом цього була, крім очевидного фольклористичного впливу, - духовна музика, розмовна мова, тобто, певний набір слухо-сенсорних образів, притаманних саме українській культурі. Його Соната для віолончелі і фортепіано (1975) – тричастинний цикл. Соната насичена примхливістю ритмічних малюнків (вплив коломийки, веснянки, гопака, колискової, тощо). Інколи автор використовує ритмічні цитати народних пісень. Національне забарвлення музиці надає широке застосування народних ладів. Близькими до народних традицій є також імпровізаційні моменти вільної будови, що також мають місце в багатьох камерних творах митця.

Юрій Іщенко у своїй камерній творчості, зокрема у Віолончельних сонатах №1 (1969), №2 (1979), №3 (1997), №4 (2004) та мініатюрах для віолончелі і фортепіано, втілює притаманний композитору потяг до ліричного самовиразу та філософських роздумів, до самобутньої концепційності сонатності та вивіреності форми-структури. На формування авторського «Я» композитора впливали достатньо різноманітні творчі напрямки – це «неокласицизм», «експресія», «таємнича вишуканість», «вільна атональність» і переосмислення національних інтонацій Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Проте ядром творчості, яке панувало над всіма впливами було лірико-філософське начало композитора.

У творчості **Олега Ківи** (тричастинний цикл – Соната для віолончелі та фортепіано (1975), якому притаманна лірична образна сфера, віолончельна соната набирає нових барв, які можна охарактеризувати словами органічний синтез об'єктивної, емоційно-відкритої, і суб'єктивної, психологічно-поглибленої лірики.

Камералістика **Євгена Станковича** – царина неабиякої креативності, технічно-мовленнєвої винахідливості і пошуку оригінальних тембрових звучань. Ранній період творчості, коли були написані його Сонати для віолончелі і фортепіано (№1 (1967), №2 (1968), №3 (1971)), був періодом

сильної хвилі впливу авангарду, чим і відзначаються ці твори.

Яскравим пост-авангардним зразком є віолончельна соната **Валентина Сильвестрова**, одночастинний твір, датується 1983 роком, за визначенням самого митця, була написана у період «метафоричного стилю у руслі нового традиціоналізму чи неоромантизму».

Отже у періоді справжнього розквіту сонатного жанру, що припадає на 1960-80 роки, полістилістичне різноманіття зростає, а поділ на частини стає чисто умовним або взагалі не існує. Якщо сонатна композиція має певну кількість частин (три частини - у віолончельних творах О. Ківи та Г. Ляшенка; дві - у першій сонаті Ю. Іщенко), тоді драматургічний розвиток скерований на неспинний розвиток упродовж частини і циклу. Активні стани чергуються із станом медитативності. Друга і третя віолончельні сонати Є. Станковича є одночастинними творами із застосуванням усіх новітніх технік (система кластерів, сонористика, алеаторика): від традиційного жанрових ознак залишилось мало. Однак збереглась спадковість традиції під оглядом жанрового навантаження, сам тип концепції, що передбачає відповідний метод «звукового» мислення композитора.

Тема 2. Інтерпретація та виконавські прийоми Сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка.

Яскравою сторінкою у розвитку жанру віолончельної сонати виступає твір раннього періоду творчості Федора Якименка – Соната для віолончелі і фортепіано, написана у період 1903-1906 років, що був пов'язаний з подорожами композитора Європою.

На гармонічні аспекти музичної мови композитора значною мірою впливала європейська культура. Композитор в часі перебування у Франції був перейнятий тогочасними новаторськими музичними тенденціями (імпресіонізм).

Віолончельна соната Федора Якименка 1905 року написання є одним із перших талановитих зразків української віолончельної ансамблевої музики

початку ХХ століття. Образний зміст циклу характеризується різнобарвністю станів та настроїв: емоційними спалахами та пориваннями. У полотні спостерігаємо вплив яскравої танцювальності та широкої ліричної пісенності. Образна палітра відображає низку найрізноманітніших відтінків – від поетично-ліричного звучання першої частини через жанрові прояви витонченої танцювальності у другій – до активного, динамічного, експресивного віртуозного фіналу.

Уся образна багатогранність задуму митця знайшла своє втілення у масштабному розгорнутому тричастинному циклі: Сонатне алегро, Вальс та Тема і варіації.

Задум митця, який передбачає романтично-поетичний настрій **першої частини** *Allegro*, укладений у вільнотрактованій сонатній формі зі вступом та кодою.

Контраст двох образів, які закладені у короткому вступі (1-10 т.т.), досягається співставленням фактурного викладу та динамікою. Акорди *arpeggiato* фортепіанної партії та *pizzicato* у віолончелі, чергування динамічних відтінків – *f*, *mf*, *p*, – створюють ефект невизначеності та запитання, посилений зависанням на ферматі нерозв'язаного D_{43} у *D-dur*.

Стан напруження та драматизму досягається частою пульсацією перемінних гармонічних послідовностей, відхиленнями, еліптичними поєднаннями, грою мажоро-мінору та ускладненими акордами (акорди з доданими тонами): *D-dur* ¹ | T_6 ² | T_6 *G-dur* ³ | VII_{65}^{+2} ⁴ | VII_{65}^{+2} *D-dur* ⁵ | *S* ⁶ | *S* ⁷ | D_{43} ⁸ | D_{43} ⁹ | D_{43} ¹⁰ | D_{43} .

“Пошуки” тональної гармонічної стійкості у вступі підводять до появи наспівної ліричної головної теми у віолончелі (*D-dur*, 13 т.). Головна пісенна тема солюючого інструменту сповнена витонченості та романтичного пориву, що підтверджується задекларованим композитором характером виконання - “*con espressivo*”. Тлом для неї служать арпеджіовані зустрічні ритмізовані пасажі (тріолі у поєднанні з нормативним рухом) по кварто-квінтових різнофункційних співзвуччях (штрих *legato* завершується штрихом *staccato*). Безперервний хвилеподібний рух партії фортепіано, на тлі якого рельєфно звучить тема у

віолончелі (11-27 т.т.), створює пульсацію та токатність викладу. З огляду на динаміку розвитку та рухливий темп тонкої ліричної мелодичної лінії віолончелі, слід починати виконувати дрібним серединним жестом з подальшим поступовим розширенням смичка, що дозволяє передати вокальну природу фразування.

Матеріал головної теми віолончелі (13-27 т.т.) звучить діалогом у наступному варіантному проведенні партії фортепіано (27-42 т.т.). Композитор змінює попередню фортепіанну фактуру, розподіляючи між інструментами блискучі пасажі. Секвенційний розвиток теми, що рухається тональностями квартового кола з вкрапленням мінору (D-G-C-a-F), слугує переходом до контрастної сполучної партії. Динамізація діалогу між віолончеллю та фортепіано, підсилюється наростанням динаміки – *p*, *mf*, *f*.

Виконання пасажів вимагає високого рівня ансамблевої майстерності: у плані чіткого спільного дотримання динамічних відтінків та вибудування виразної гармонічної пульсації.

Низка секвенційних побудов у віолончелі та фортепіано завершується двотактним тріольним *arpeggio* (42-43 т.т.), яким розпочинається сполучна партія. Ці *arpeggio* викладені у фортепіано штрихом *legato*, натомість у віолончелі – *spiccato*, що є технічно доволі складним прийомом з огляду на швидкий темп. Виконання цих тріолей потребує максимального контролю смичка при струні та штриха наближеного до *sautiller*.

Градація образів сполучної партії – від загострення та драматизації до бентежної меланхолії – виступає глибоким контрастом до наспівної головної (44-69 т.т.). Трихордні хроматизовані низхідні повторювані поспівки (44-51 т.т.) та як компенсація, варіантний висхідний рух (52-69 т.т.) – звучать діалогом віолончелі і фортепіано.

Вишукана граційна мелодія побічної партії поєднується з елементами народно пісенного мелосу, що досягається зміщенням метроритмічних акцентів (69-76 т.т.) на відносно сильну долю.

Деякі риси “примхливості” досягаються особливостями розвитку: сплесками-модуляціями, колоритними віолончельними мордентами, які первинно

звучать у фортепіано (*F-dur, p, grazioso*). Набувши ніжного ліризму, тематизм побічної партії згодом звучить у віолончелі (*F-dur, dolce* 86 т.). Динамізація побічної партії досягається імітаційним проведенням основної теми (*A-dur*).

Рекомендації композитора, що стосуються неспівпадіння метричних та ритмічних акцентів (на відносно сильній долі у віолончелі – портатний штрих, у фортепіано – акцент, ефект внутрішньотактової синкопи) приводять до певних труднощів та різночитань у ансамблевому плані. Працюючи над звучанням, ці акценти, не можуть бути трактовані як обов'язкова рекомендація фразування до слабкої долі.

Образ невизначеної таємничості, який закладений у заключну партію (*p*, 109 т.) тематично підсумовує попередній музичний матеріал надаючи заключній темі динамізму та експресії (фортепіанні низхідні тріолі та закличні кварто-квінтові стрибки у віолончелі). Виконання вісімок віолончелі у доволі швидкому темпі потребує лаконічного, вираженого, частково “рикошетного” штриха *spiccato*.

Завершення експозиційного розділу побудовано на вичленованих елементах сполучної партії. Її секвенційний розвиток відбувається відходячи від норм класичної побудови (*A-d-A-e-a-A-d-A-E*). Хроматизація басового голосу “вимагає” появи матеріалу Вступу у першій вольті та зв'язки-переходу у другій.

У серединній розробковій частині відбувається трансформація образного навантаження тем експозиції. Вишуканий образ побічної теми у розробці модифікується та набуває патетичного характеру (192 т., *sempre forte* у фортепіано та акцентами на восьмих у віолончелі). Дві хвили розгортання, які творять розробковий розділ, побудовані відповідно на матеріалі побічної та головної партії. Будівельним матеріалом першої виступає побічна тема у віолончелі (*As-dur*), друга хвиля – головна партія у діалозі або дуеті фортепіано та віолончелі. Динамізації образу сприяє ущільнення фактури, рекомендація “*animando*”.

Своєрідною поєднуючою емоційною та тематичною аркою між експозицією та репризою слугує звернення до матеріалу десятитактового Вступу (перед початком репризи).

Після скороченої репризи звучить кода, де композитор лаконічно синтезує всі

попередні образні сфери. Просвітлений стан досягається виокремлення елементів побічної партії у поєднанні з віртуозними пасажами та флажолетами у віолончелі.

Жанровим контрастом до експресивної першої частини виступає романтизований схвильований Вальс – **друга частина** циклу. Задум композитора укладений у складній тричастинній формі **A B A₁**, де перша – розімкнута проста (a b c), друга – масштабний епізод (d d1 d2 d3) та третя – скорочена реприза. Образно-емоційна сфера являє собою синтез благородної витонченості, сентиментальності та рис народності. Ці поєднання дозволяють експонувати різні грані танцю: від вишукано-благородного до народно-побутового. Автор, аналогічно до структурування першої частини, поглиблює цезури між побудовами за допомогою введення фермат.

Перша частина форми **A** – носить риси тричастинності (a-b-c), де кожна із частин відображає різні відтінки вальсовості. Перша побудова (1-24 т.т.) – граційна витончена вальсова тема у віолончелі (G-dur) з типовим для цього танцю тридольним фортепіанним супроводом.

Виконання теми вимагає від віолончеліста максимально м'якої зміни та виваженого розподілу смичка, при протяжному фразуванні, доповненого позначкою “*tenuto*” на завершенні фраз.

Сферою схвильованих та дещо сентиментальних образів відзначається друга побудова **b** (e-moll, 25-40 т.т.). Проїнятий чутливістю образ стриманих дихордних поспівок віолончелі, супроводжується низхідними альтерованими тетра хордами (вісімками) у фортепіано (*poco a poco animando*).

Царину народно-танцювальної образності символізує третя побудова **c** (41-58 т.т.). Підсилення гостроти художнього образу та колориту досягається акцентами на перших долях обох інструментів.

У пасажах віолончелі автор заклав широкий спектр нюансування (від *p* до *f*), що вимагає лаконічного штриха *detache* та чіткої штрихової координації. Акценти, зазначені автором, важливо виконувати стільки фізично смичком, як за допомогою вібрації. При виконанні віолончельних пасажів необхідне активне використання ставки, оскільки пасажі є не зовсім типовими для даного інструменту.

Продовженням розмаїтих образів попередньої частини **A** виступають ліричні стани у поєднанні з колоритом стрімкого народного танцю середнього розділу (**B**). Не стандартним є вирішення його архітектоніки. Епізод з варіантно-варіаційним принципом розвитку ($d \ d1 \ d2 \ d3$), у якому розгортається низка секвенційних побудов (59-74 т.т.). Вісімкові пасажі у віолончелі віддалено нагадують матеріал першого розділу, що підтримується позначенням автора “*espressivo*”.

Барвами схвильованого трепету позначене завершення другої серединної частини. Мелодична варіативність у віолончелі (83-86 т.т.) каскадно готує проведення теми вальсу у партії фортепіано (*As-dur*, 91-98 т.т.), що слугує передвісником повернення яскравого тематичного матеріалу третьої репризної частини **A1**. Тут вишуканий образ танцю доповнюють пасажі віолончелі (91-98 т.т.), виступаючи супроводом фортепіанного тематизму.

Вальс, що звучить у репризній частині (**A1**), немов розчиняється у короткій коді акордовими *pizzicato* віолончелі та короткими *tremolo* фортепіано.

Завершує палітру різноманітних образів двох попередніх частин **третя** – *Moderato*, що викладена у формі теми та семи варіацій, кожна з яких побудована у контрастній, образній, фактурній, тональній та частково (за винятком VI-VII варіації) тематичній площині.

Тема, що покликана перенести слухача в пасторальну образну сферу, укладена у формі розширеного романтичного періоду. Лірично-наспівний характер переданий лаконічними дихордними поспівками, подекуди з внутрішньотактовими синкопами та підтверджується ремаркою автора “*cantabile*”.

Композитор змальовує загадкові ілюзорні образи першої варіації – *Allegretto*, створюючи імітацію “туманного дощового ранку”. Ніжний, плавний та одноманітний у своєму ритмічному малюнку супровід, у партії фортепіано, слугує тлом для витонченого ліричного віолончельного solo, (композиторська ремарка - *sempre piano, legare*). Тема звучить у високому регістрі віолончелі, викладена штучними та натуральними флажолетами. Попри втілення автором дуже зв'язного плинину мелодії, вона потребує частково “портатного” штриха та гри наближено до *sul ponticello*. В цьому вбачаємо суть специфіки виконання флажолетів на

струнному інструменті для реалізації якісного звучання.

У другій, третій та четвертій варіації тема, згідно задуму композитора, викладена у партії фортепіано. Тематичний матеріал зазнає варіантно-варіаційних змін. Водночас в залежності від концепції митця, партія віолончелі виконує різні функції: сольного, акомпонууючого та у діалозі з фортепіано.

Різким контрастом, який покликаний здолати певну пасивність та вирватись зі сфери ліричного споглядання, виступає друга варіація – *Prestissimo* (темпове зрушення). Двооктавне дублювання теми фортепіано, що створює фактурні рельєфні контури, заповнюється виокремленими трихордними низхідними подекуди хроматизованими інтонаціями віолончелі в аугментації.

Стримано-ліричний, наспівний образ третьої варіації виступає незначним контрастом та досягається введенням у середньому голосі фортепіано терцієвих співзвуч цілими нотами, пентахордними хроматизованими органними поспівками, темпом *Andante sostenuto*. Тембрально доповнююча лінія віолончелі звучить унісоном лінії басу фортепіано.

Образна сфера схвильованого, трепетного характеру четвертої варіації – *Allegretto*, досягається безперервним рухом шістнадцятих у фортепіано. Тематична лінія у лівій руці доповнюється акцентами, що створюють ефект “дзвонів” та короткими дихордними та трихордними, діатонічними та хроматизованими субмотивами.

У п'ятій варіації – *Allegro animato*, автор повертає тему у віолончельну партію. Її образність набуває скерцозного характеру шляхом введення у віолончелі *stacato*, трелей-акцентів, рикошета з позначкою *saltato* (*стрибокподібний штрих*).

Ліричним центром заключної частини циклу виступає шоста варіація – *Andante*, наспівного характеру, побудована на трансформованих дихордно-пентахордних поспівках попередніх варіацій. Арпеджіований плинний баркарольний супровід фортепіанної партії вносить риси романтизму.

Завершує варіаційний цикл віртуозний Фінал – *Allegro vivace* (остання варіація). Необхідно зауважити, що Фінал відіграє подвійну функцію у полотні - завершення третьої частини та циклу загалом.

Побудова виступає емоційною вершиною сонати, як циклу, наповненою бурлескними образами та контрастами настроєвими спалахами. Ці крайні настроєві стани досягаються примхливими віртуозними пасажами у віолончелі та ритмізованою фактурою у партії фортепіано, гострими штрихами та темповими градаціями. У всій образно-емоційній панорамі циклу фінал сприймається як співставлення нестримної енергії та експресії з ліричним началом сонати.

Віолончельна соната Op.37 Федора Якименка – яскравий зразок у розвитку жанру. Образна драматургія сонати розвивається у низці емоційних станів: романтично-піднесена перша частина доповнюється лірикою, сентиментальністю та елементами народної танцювальності вальсових ритмів другої частини, глибоким контрастом до яких виступають бурлескні образи фіналу. Композитор талановито поєднує низку контрастних образів та настроїв завдяки майстерному трактуванню форми: вільнотрактованого тричастинного циклу.

Митець синтезує стилістичні риси неокласицизму та неоромантизму. Модифікація традиційного циклу досягається: відхиленнями від нормативного сонатного алегро (повтор десятитактового вступу у репрізі, секвенційний розвиток заключної партії), жанровим навантаженням другої частини – Вальс (Valse) та використанням варіаційної форми у третій частині. Чітке відмежування розділів циклу досягається поглибленням міжчастинних цезур ферматами.

Серед домінуючих принципів розвитку як циклу, так і кожної частини, необхідно відзначити калейдоскопічне співставлення різних тематичних побудов, варіантно-варіаційного їх проведення, вичленування та розробку елементів теми.

Серед виконавсько-технічних рекомендацій, які спрямовані на глибше осмислення архітекtonіки та виражальних особливостей твору, з ціллю досконалішого донесення задуму автора до слухача, слід виокремити кілька найскладніших моментів виконавства:

- необхідно з обережністю використовувати широкий смичок, адже автор вживає різкі штрихові зміни (*legato - staccato* або *legato - spiccato*), що в свою чергу ускладнює протяжне фразоведення позначене ремарками;

- з огляду на нетипові для віолончелі кварто-квінтові стрибки у пасажах

необхідне часте застосування “ставки” (великого пальця лівої руки).

Тема 3. Художня драматургія та виконавські особливості Сонати для віолончелі і фортепіано Тадея Маєрського.

Аналіз циклу – Сонати для віолончелі і фортепіано Тадея Маєрського загалом дає можливість окреслити музичну мову Тадея Маєрського, як синтез пізньоромантичних тенденцій та рис експресіонізму із перевагою останніх. Поява віолончельної сонати Тадея Маєрського була зінціпована частою співпрацею з віолончелістом Дезидерієм Данчовським¹. Твір датований 1949 роком та виданий у 1959 році.

У нестандартній побудові циклу, Віолончельній сонаті Т. Маєрського, де представлений контраст між драматичною першою та енергійно-експресивною другою частинами, прослідковуємо тенденції притаманні музиці ХХ століття, а саме скорочення, стиснення циклу до однієї чи двох частин.

Оригінальність та нестандартність циклічної побудови проявляється також у композиційному вираженні задуму. Так, замість традиційної сонатної форми першої частини тут спостерігаємо вільнотрактовану тричастинність. Циклу притаманна лаконічність та драматургічна завершеність. Дві частини сонати *Largo ma in tempo rubato* та *Allegro con brio* – контрастно доповнюючі як за образно-емоційним навантаженням, так і у принципах розвитку тематичного матеріалу та драматургії. Соната включає великий спектр емоційних переживань, логічною кульмінацією яких стає кінець другої частини.

¹ Дезидерій Данчовський - віолончеліст та педагог, вихованець Львівської консерваторії. Згодом навчався в Лейпцигу у Юліуса Кленгеля. У Лейпцизькій філармонії він обіймав посаду віолончельного концертмейстера до 1914 року. Період Першої світової війни провів у Росії, перебував у Києві, Одесі та Таганрозі. Близько 1915 року Данчовський одружився з Ядвігою Маєрською (1893 або 1894 р.н.), сестрою піаніста і композитора Тадеуша Маєрського, яка загинула в Освенцимі в 1943 році. З 1918 р. жив у Познані, де став викладачем Познанської консерваторії. Він був учасником оркестру Познанської опери, а також Польського квартету. У 1923–1932 роках у музичній школі Цинциннаті викладав віолончель і камерний ансамбль, а також був концертмейстером віолончелей у симфонічному оркестрі. Після повернення зі США в 1932 р. оселився у Львові, де був призначений професором консерваторії. У 1935 році він повернувся до Познані, обійнявши посаду професора консерваторії, учасника польського квартету та головного віолончеліста Познанської опери. Після початку Другої світової війни таємно викладав музику у Варшаві. Після війни, у 1945 році, грав у Краківському філармонійному оркестрі. У 1946 році він повернувся до Познані і зайняв свою довоєнну посаду.

Отже, задум композитора реалізований у двочастинному циклі. Кожна частина твору, особливо перша, вирізняється лаконічністю, протиставленням водночас єдністю різнохарактерних образів та настроїв.

В простій тричастинній побудові першої частини композитор талановито змальовує два різні але не контрастні образи. На зміну таємничо-драматичному настрою першої та відповідно репрізної побудови приходять ліричний наспівний образ середньої побудови.

Розпочинається композиція у низькому регістрі D_1 у партій фортепіано на *pp*, характер виконання *misterioso* на репетиційних повтореннях, які створюють таємничий тло “ритмів серцебиття” для віолончельної теми. Динамічний розвиток пульсації досягається октавними дублюваннями, та згодом їх альтерацією у лаконічних тетраходних “хвилях” та розширенням діапазону до чотирьох октав (*f, con passione*). Наспівна лірична лаконічна (від дихорду до пентахорду) віолончельна партія з поступовим висхідним розвитком в діалозі з фортепіано поступово динамізується (*f, espressivo*, 12-14 тт.).

Глибокий ліризм серединної побудови створений, насамперед відтинком (17-21 тт) наспівної (половинна з двома крапками + восьма) періодично повторюваної теми, яка поступово динамізується зміною пульсації метроритмічних акцентів, уведенням синкопованих ритмів та дрібних тривалостей, особливостей ритмічного поділу. Всі ці виражальні засоби у різних комбінаціях в ансамблевому діалозі між партіями віолончелі та фортепіано створюють насичену поліпластову різнонастрєву палітру емоційних станів.

Енергійним завершенням серединної побудови та водночас підготовкою репризи виступає уведення контрастної лаконічної побудови на поліпластовому виконанні кількох горизонталей - низхідних арпеджіованих співзвучь віолончелі, збагачених секундовою та квартовою второю переключок у фортепіанні партії, які чергуються із суміжнощабельним низхідним рухом кварто-терцієвих співзвуч (*sub. pp, tranquillo (in tempo quasi Andantino)*). Цей прийом утворює образну асоціацію картини застиглого нічного романтично-імпресіоністичного пейзажу.

Лаконічне проведення початкової теми віолончелі утворює драматургічну та

тематичну арку між крайніми побудовами першої частини композиції - повернення багатогранного динамізованого патетичного образу немов “застигає” на інтонаціях низхідного октавного ходу фортепіано (*f deciso, allargando, pp*). Автор доволі інформативно та виразно позначає нюанси для втілення власного задуму.

Ефект “емоційного застигання” у останніх трьох тактах першої частини створює оправданий психологічний перехід до яскравої, віртуозної другої частини (Фіналу) циклу. Попри відсутність авторської позначки *attaca*, автор чітко зазначає вивірений розрив частин короткою паузою².

Виконання першої частини вимагає від віолончеліста загострення уваги до плавності ведення та зміни смичка. В цьому плані доречним буде використовувати методику планомірного прискорення смичка, що сприятиме чіткому досягненню кульмінації частини та дотримуванню драматургії частини згідно авторського задуму.

Друга частина Сонати – *Allegro con brio*, створює образний тематико-емоційний, темповий контраст-співставлення. Образнонастроєва семантика другої частини укладена композитором у складну масштабну форму з рисами вільнотрактованої рондальності $A A1 + B + A2 + C C1 + A3 + C2 + A$ (де відповідно $A A1-A4$ – рефрени, частини $B, C C1, C2$ – епізоди).

Перше проведення емоційно-піднесеної віолончельної теми ($A, 2-6$ тт.) – рефрену другої частини будується на двох контрастних темах. Експресивно-насичений образ нестримної життєвої енергії та боротьби втілений у рухливій, з широким діапазоном (більше октави) у партії віолончелі. У ній можна виділити два мотиви: перший – витриманий повторюваний секундовий рух постійно чергується із швидким рухом шіснадцятими. Поступова хроматизація коротких шестизвучних поспівок які згодом переходять у партію фортепіано з квінто-терцієвими дублюваннями динамізують музичну тканину. Варіантне проведення подальших побудов, їх поступове ускладнення дозволяє трактувати другу частину як складну масштабну побудову з виразними елементами рондальності, де епізодами служать контрастні теми.

² При розмірі 4/4 першої та другої частини після завмираючого семизвучного акорду у динамічній та темповій градації від *f deciso do allargando, pp* “звучить” півтактова пауза.

У наступних проведеннях (A1) партія віолончелі і фортепіано поступово хроматизується та динамізується – *cresc.*, *sf*, *f*, *ff*.

Перший епізод (B, 16-36 тт) служить доповненням образно-настрогового змісту рефрену, тематичний матеріал ґрунтується на поліпластовому поєднанні партії віолончелі та двох-чотирьох пластів партії фортепіано. Так перший верхній пласт – партія віолончелі будується на чергуванні по горизонталі повторюваної ритмічної пульсації (*pizzicato*) з синкомпованими ритмізованими стрибками на широкі інтервали. Тлом для цієї партії служать репетиції секундово-терцієвих грон, арпеджованих низхідних тріольних пасажів та витриманих довгих тривалостей у фортепіанній партії. Загалом усі ці мелодико-інтонаційні, ритмічні, фактурні елементи, їх ускладнення динамізують побудову у якій можна виділити кілька фаз розвитку з елементами розробковості.

Друге профедення рефрену (A2) – зберігаючи характер попереднього ускладнюється шляхом розширення діапазону, короткочасними подрібненнями тривалостей (тридцятьдругі у партії віолончелі, 37т.).

Другим епізодом служить масштабна контрастна побудова (C C1, 48 - 82 тт.) – *Lento con magna espressione*. Поступове ускладнення кількох фаз розвитку приводить до місцевої кульмінації. В образному плані – це квінтесенції туги, драматизму та надриву. Цей укладений у вільнотрактвану двочастинну побудову та утворює драматургічну арку, що корелюється з образно-емоційним навантаженням першої частини Сонати.

Поява видозміненої першої віолончельної теми, третього проведення рефрену (A3, 83-100 тт., *agitato appassionato*) в образному-емоційному наповненні з відтінком драматичної напруги об'єднує попередні образні сфери. У тематичному плані це досягається чергуванням двох різнохарактерних мотивів – лаконічному наспівному першому, та рухливо експресивному другому. Динамізація цього розділу (*Poco più mosso, espressivo*), приводить до генеральної кульмінації (91-94 тт.): *ff* – *fff*, двічі зменшена гармонія, безперервний тріольний рух у партії фортепіано, тощо.

Третім епізодом (C2) служить варіантне проведення попереднього (C), що

виражається меншою драматичною напругою, образним просвітленням, відтак в музиці це виражається заміною хроматичних ходів на діатонічні при збереженні особливостей ритмічного поділу та зміною рекомендованого характеру виконання (*Andante misterioso / molto tranquillo dolcissimo*).

Заключне проведення рефрену найбільш приближене до його початкового викладу. При останньому проведенні рефрену його масштаби зменшуються.

Завершується цикл лаконічною кодою піднесено-стверджувального характеру. Фактурний виклад ґрунтується на поєднанні трьох різнохарактерних пластів: віолончельний рух на трихордних та тетрахордних ритмізованих лаконічних поспівках, які завершуються стрімкими віртуозними пасажами та квінтово-октавними тріольними арпедіованими хвилями у партії віолончелі (137 - 145 тт.). Друга фактурна лінія (права рука фортепіано) укладена з суміжнощабельних тризвуків та ритмізованих секундо-терцієвих грон. Третя лінія фортепіано комплементарно доповнює, подекуди дублює другу лінію значно розширюючи діапазон та насичуючи фактурно звучання інструменту. Арпеджіовані акорди двох останніх тактів сягають чотирьох октав.

З огляду на образно-емоційний контекст частини, контрасти протиставлення, виконання фіналу циклу вимагає від віолончеліста-виконавця дотримуватись лаконічного гострого штриха у нижній частині смичка в рефренах у поєднанні з лігатною плинністю та плавністю смичка у епізодах форми.

Проаналізований цикл Соната для віолончелі і фортепіано Тадея Маєрського демонструє нестандартний підхід до побудови циклу а також до загальноприйнятої форми в кожній з частин. Розпочинається цикл повільною ліричною з поступовим зростанням експресії першою частиною. Другою і заключною частиною виступає енергійна, віртуозна *Allegro con brio*, масштабна складна побудова з вільним підходом до трактування форми рондо.

Щодо виражальних засобів – мелодії та гармонії, які були домінуючими у класично-романтичний період у репрезентованому творі Тадея Маєрського Соната для віолончелі і фортепіано відходять на другий план. Лаконічні дихордно пентахордні поспівки у поєднанні із гармонічною нестійкістю, у якій переважають

фонічно-колористичні акценти за майже повною відсутністю функційності свідчать про наявність у композиції пізньо-романтичних та експресіоністичних тенденцій. Чітка мажоро-мінорна система з можливістю ясно окреслити тональність побудов змінюється на чергування епізодів стійкість/нестійкість, у яких можна окреслити лише тональні устої (тональні центри). Посилують це твердження вихід на перший план ритмічних, агогічних, темпових характеристик.

Градація різних відтінків контрастної палітри образів першої та другої частини, вираження їх крайніх станів, свідчать про риси експресіонізму. Серед принципів розвитку у кожній частині виділяємо варіантний та секвенційний, подекуди імпровізаційний прийоми. Відсутність чіткої структури у побудові кожної з частин а також непропорційність частин циклу свідчать про порушення класичних канонів формотворення (відхід три-чотири частинного циклу на користь двочастинності).

Загалом талановите поєднання усіх виражальних засобів, лаконічні мелодичні поспівки, ускладнена гармонічна вертикаль, поліпластовість та поліфункційність, градація між динамічними та темповими рекомендаціями дозволяє визначити синтез стильових тенденцій притаманних українській музиці у середині ХХ століття.

Тема 4. Образно-емоційна палітра та виконавський аспект у Віолончельній сонаті Андрія Штогаренка.

Багатогранна спадщина Андрія Штогаренка носить відбиток не лише його творчої індивідуальності, його духовних та соціальних ідеалів та поглядів, але також відгомін важкого впливу сучасності на митця. Зокрема це відобразилось на масштабних полотнах автора. Справедливо зазначає музикознавиця Любов Кияновська, що творчість А. Штогаренка, "... як і доробок багатьох його сучасників, була обумовлена не тільки власними духовними пориваннями і цілями, але й жорстким ідеологічним тиском." [17, с.170].

Напроти вагу вимушено-кон'юнктурній частині творчості, загаданій раніше, у камерно-інструментальній гілці творчості митця вирізняється відбиток народного колориту, використання у своїх творах зразків пісенно танцювального фольклору, глибока ліричність, щирість у відношенні до опрацювання тематичного матеріалу.

Одним із унікальних звернень українського композитора Андрія Штогаренка до камерно-інструментального жанру виступає Соната для віолончелі і фортепіано 1976 року написання. Твір належить до низки опусів, у яких автор демонструє тонкість камерного музичного письма збагаченого стилізованими народними піснями та танцювальними елементами.

Першовиконавцем Віолончельної сонати Андрія Штогаренка став професор Київської музичної академії – Вадим Червов, який у ансамблі з піаністом Михайлом Степаненком здійснив аудіо-запис твору датований 1980 роком.

Загалом у тричастинному циклі спостерігаємо риси неокласицизму в плані архітекtonіки та прояви неоромантичних тенденцій у виборі тематичного матеріалу. Необхідно також відзначити, що у композиційному плані вільне трактування класичних форм, варіантно варіаційні принципи розвитку, подекуди нетрадиційне функціональне навантаження тематичного матеріалу по відношенню до місця у формі дозволяють вважати, що загалом у чисто зовнішні класичні норми архітекtonіки проникають риси романтизму, у якій структура та будова частин часто підпорядкована образному навантаженню.

Перша частина *Allegro moderato* – витримана у рамках сонатної форми, два основні образи покладені в основу драматургії: поєднання широкої мелодичної наспівності, романсової поетичності та народних танцювальних мотивів, згідно задуму автора співставляються та утворюють глибокі контрасти. Ця тенденція яскраво проявлена в експозиції: контраст проявляється уже на рівні серединної побудови простої тричастинної форми Г. п. Її перше проведення - головна тема широкого наспівного характеру у віолончелі підтримується трепетними хвилеподібними поспівками шістнадцятих у фортепіано.

Глибоким інтонаційним ритмічним контрастом, викладеним гострим штрихом у ансамблевому діалозі двох інструментів виступає серединна побудова *Piu mosso*,

con energico. Цікавим є нетрадиційне співвідношення тональних основ побудов (a-moll - d-moll).

Повернення звучання початкового матеріалу переходить від солюючої віолончелі і доручено партії фортепіано. Автор дотримується попереднього принципу діалогічного почергового звучання віолончелі і фортепіано, розділяючи тематичний матеріал між інструментами. Глибокий контраст, який закладений та експонується у викладі матеріалу Г.п., проектується на всі параметри подальшого розвитку частини. П.п. за характером перекликається з серединною побудовою Г.п.

Танцювально експресивній П.П. передую енергійна лаконічна С.П.-перехід: безперервний токатний рух фортепіано стає тлом для коротких вкраплень двох-трьох поліакордів переважно квартової будови (ч.4, зб.4, тощо). Побічна партія являє собою низку різнохарактерних та різнотональних побудов: G-dur, E-dur, D-dur, g-moll. Нетрадиційним вважаємо тональне співвідношення головної і побічної партій (a-moll – G-dur).

Масштабна розробкова частина побудована на вичленуванні елементів серединної побудови Г.п., П.п. та варіантному їх проведенні. Статична реприза створює образно-настрєву арку до експозиції. Необхідно звернути увагу на порушення канонів співвідношення тональностей. Головна і побічна партії не переходять в основну тональність, а залишаються у співвідношенні їх експозиційного викладу.

Контрастом до схвильованої першої виступає друга частина циклу - ліричний центр – глибоко-філософський роздум. Andante cantabile, укладена у вільнотрактованій складній тричастинній формі. У лірично-зосереджений стан відтак у настрій наспівного філософського роздуму всієї побудови, композитор вводить слухачів веденням десятитактової віолончельної речитативної побудови, яка звучать у діалозі із лаконічними вкрапленнями хоральних акордових побудов у фортепіано із затриманнями та передніманнями.

Повторення цього фрагменту у кінці побудови виступає ніби згадкою, обрамленням настроєво-образного навантаження дорученого віолончельному solo. Загалом вся частина побудована на чергуванні різнонастрєвих або

взаємодоповнюючих образно-тематичних сфер. Так яскравим прикладом можна вказати появу після описаної побудови (фортепіано + віолончель + фортепіано – 2 + 10 + 2), який носить лірично-споглядальний характер наспівно-заглиблений характер на тлі безперервного руху зустрічних співзвучь у фортепіано.

Тональним, фактурним, складно-ритмічно організованим фрагментом постає серединна побудова *Roco più mosso e agitato*. Кварто квінтови політні висхідні пасажі секундо-терцієвої будови створюють яскраву енергійну настроєву палітру. Водночас форму можна трактувати як умовно концертричну A B C B1 A1, де після низки активних тем у дзеркальному відображенні повертаються тематичні побудови.

Серединний розділ форми виступає контрастом баладності наспівності першого та містить три хвили розгортання танцювальних ритмізованих поспівок.

Сферою віртуозного стрімкого бурхливого розгортання емоційно-експресивного настрою виступає Фінал *Allegro giocoso* - третя частина циклу, укладена в сонатній формі з епізодом замість розробки, вступом та кодою. Ліризм притаманний попереднім частинам змінюється драматично-експресивною динамікою розвитку, що підсилюється гострими стакатно-спікатним штрихами у двох інструментів.

Конструктивно тематичний матеріал частини постає у вигляді не тільки співставлення (як у 1, 2 чч.), а часткового синтезу образних сфер проявлених в попередніх частинах циклу з яскраво вираженим домінуванням бурхливо-експресивного стану. Експресія закладена вже у короткий чотиритактовий фортепіанний вступ, який також виконує роль переходу-сполучення між частинами (передтакт початку третьої частини авторське позначення *attacca*).

Глибокими контрастами, частими градаціями динаміки (в межах двох тактів) та поєднанням дещо полярних образів позначена Г.П. віолончелі – ядром якої служить синкопована, репетиційно-повторюваний рух на незмінній висоті (5, 7 тт.) із замиканням на п'ятизвучному хроматизованому “морденті” (6, 8 тт.). Тлом для якої впродовж цілої побудови служать арпеджовані поєднання тріолей та септолей

– хвилеподібні поспівки фортепіано. Образна характеристика поєднує у собі нестримну енергію (стакатно-спікатний штрих віолончелі), з трансформованою внаслідок темпу ліричною лінією твору.

Наступною ланкою, покликаною перенести слухача у сферу тривожних хвилюючих образів, після експресивної Г.П., виступає дев'ятитактна побудова з почерговим проведенням “пуантилістичний” вкраплень у діалозі двох інструментів (права рука фортепіано). Тлом для попереднього викладу слугує третій пласт – зміна фактури партії фортепіано (по горизонталі) остинатним басом з октавним дублюванням. Ця побудова готує появу П.П та виступає сполучним матеріалом.

Стрімка неспинна хвилеподібна (в обсязі дихорду-тетрахорду) П.П. динамізує експресію експозиційного викладу Г.П.: безперервний рух тривалостями у дімініуції – шіснадцяті змінюють восьми. Партія фортепіано рухається безперервними дихордними октавними репетиціями, які згодом ускладнюються співзвуччями нетерцієвої будови: їх складовими виступають секунди, септими, квартами.

Сферою ліричних образів виступає серединна побудова сонати – епізод (*Meno mosso, mp, espressivo*). Арпеджований хвилеподібний рух у лівій руці фортепіанної партії служить тлом для комплементарних лаконічних ліричних поспівок у партії віолончелі та правій руці фортепіано. Поверненням до енергійно-експресивних образів фіналу служить репризне проведення Г.П. та П.П.. Поступове зростання експресії у репризі обривається кількатактовим мотивним проведенням, “відлунням” матеріалу головної партії, скороченому до двох тактів. У всій образно-емоційній панорамі циклу фінал сприймається як співставлення нестримної енергії та експресії з ліричним началом сонати.

Для успішного виконання сонати та дотримання авторського задуму, віолончелісту слід чітко розподілити зусилля протягом цілого твору, адже часті використання композитором фактурних, темпових та образно-настроевих контрастів у кожній з частин передбачає високу технічну підготовку та витримку виконавця.

Соната для віолончелі Андрія Штогаренка, безперечно визначний зразок цього жанру. Музична мова митця відзначається яскравою індивідуальністю, життєствердним оптимізмом та відштовхується від витонченої української пісенності та традицій української класичної композиторської школи.

Образна драматургія сонати перейнята контрастними емоційними станами: романтично-танцювальна перша частина доповнюється філософськими роздумами та експресією другої частини та енергійно-експресивними образами фіналу.

Драматургія та архітектоніка твору відображає глибоку індивідуальність письма та майстерну реалізацію авторської концепції, що заслуговує на визнання цього твору як видатного зразка віолончельної камерно-інструментальної літератури.

ВИСНОВКИ

Курс «Українська віолончельна соната ХХ століття: образно-стильові особливості та виконавська інтерпретація» має на меті глибоке вивчення унікального явища української музичної культури — камерної віолончельної сонати. Протягом ХХ століття цей жанр набув значного розвитку, ставши важливою складовою національного мистецтва.

У результаті опанування дисципліни учасники курсу:

- Розширяють знання про історичний розвиток жанру віолончельної сонати в Україні та його зв'язок із культурними й соціальними контекстами епохи.
- Ознайомляться з творчістю видатних українських композиторів, таких як Федір Якименко, Тадей Маєрський, Андрій Штогаренко та інші, осягаючи їхній внесок у розвиток жанру.
- Отримають аналітичні навички, необхідні для вивчення стильових і драматургічних особливостей віолончельних творів.
- Зосередяться на виконавській інтерпретації, що включає аналіз технічних і емоційних викликів, пошук індивідуальних підходів до виконання, а також формування глибокого розуміння художньої мови композиторів.

Дисципліна акцентує увагу на взаємозв'язку між художніми образами творів, їх стилістикою та драматургічним наповненням, що сприятиме розвитку комплексного підходу до їх виконання. Здобуті знання й навички молоді музиканти зможуть інтегрувати у власну виконавську практику.

Курс підкреслює значущість та необхідність популяризації української віолончельної музики ХХ століття на національному та міжнародному рівнях, адже цей жанр є не лише відображенням багатства національних традицій, а й важливим внеском у світову музичну культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. Науковий вісник ЛНМА ім. Лисенка. Вип. 24. Львів: Сполом, 2010. С. 154-161.
2. Зав'ялова О. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 39. С. 281-291. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_28.
3. Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. Музичне мистецтво. 2013. Вип. 13. С. 185–191. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_24.
4. Зав'ялова О. К. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1. С. 152–156. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_28
5. Зав'ялова О.К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: монографія. НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2009. 350 с.
6. Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця. Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. 2015. № 2. С. 32–45.
7. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2009. С.356.
8. Менцінський М.Т. Ukrainian neo-romantic genre model of Cello Sonata by Andriy Shtoharenko / VI International Scientific and Practical Conference «Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung» Internationaler Verein zur Furderung der Wissenschaft der Kreativen Intelligenz, Switzerland and NGO European Scientific Platform, Ukraine (May 24th, 2024). Zurich, Switzerland. pp. 453-457 URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/2038/2074>

9. Менцінський М.Т. Музична мова Сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023, Вип. 44. С. 173–179. Режим доступу: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/620/641>
10. Менцінський М.Т. Соната для віолончелі і фортепіано №1 Івана Карабиця: образний та музично-виражальний аспекти / Українська музика: науковий часопис. 2023, 1(44). С. 49–55. Режим доступу: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/696/665>
11. Павлишин С. Музика ХХ століття у синтезі мистецтв / Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. Львів: Сполом, 2000. С.36-51.
12. Слюсар Т. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А. Солтиса і Т. Маєрського / Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 181-190. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_24.
13. Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 1999. Вип. 3. С. 144–153.