

РОЗДІЛ I. ЗАГАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ІСТОРІЯ ПЕДАГОГІКИ

УДК 780.614.334(477)»19»

DOI <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2023-4-01>

ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ВІТЧИЗНЯНОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ВІОЛОНЧЕЛІСТІВ

Білецька М. В.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
вул. Наукового містечка, 59, Запоріжжя, Україна
orcid.org/0000-0001-9633-5048
violinchik@ukr.net*

Підварко Т. О.

*старший викладач кафедри теорії і методики музичної освіти
та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
вул. Наукового містечка, 59, Запоріжжя, Україна
orcid.org/0000-0002-5768-8868
rifusya_@ukr.net*

Ключові слова: *віолончельна школа, виконавська культура, професійна майстерність, виконавська і педагогічна діяльність.*

Статтю присвячено виявленню основних тенденцій розвитку віолончельного виконавства на сучасному етапі на основі історико-теоретичного аналізу вітчизняного віолончельного мистецтва ХХ ст. Виявлено, що для сучасної вітчизняної віолончельної школи природно робити наголос на формуванні віолончелістів-універсалів, що володіють не лише класичним професіоналізмом, а й виконавським «фольклоризмом», а також професійними знаннями у сфері інтерпретації сучасної музики. Зазначено, що процес зближення національних виконавських шкіл зараз перетворюється на практичне їх злиття у єдину світову виконавську класичну школу. Цьому сприяють розвинена система міжнародних конкурсів, відкритість міжнародних центрів навчання віолончельної гри, практична необмеженість у доступі до інформації. Кожна з провідних світових шкіл із максимальною відповідальністю зберігає засади постановки, звуковидобування, штрихової культури, узагальнюючи їх і навіть протиставляючи їх засадам інших шкіл. Ці моменти, з одного боку, гальмують розвиток віолончельних шкіл, штучно відриваючи їх одна від одної. З іншого боку, без кропіткого зберігання традицій неможливий подальший прогрес віолончельного мистецтва. З'ясовано, що сьогодні віолончельне виконавство поділяється на кілька сфер, що існують відносно самостійно, мають іманентні риси та перспективи розвитку. Серед них – класичне виконавство, виконання сучасної музики «модерн», небарочне виконавство, професійне виконавство фольклору, джаз- та поп- виконавство. Існуючи паралельно в умовах стилістичного плюралізму, вони взаємозбагачуються, впливають одна на одну.

Важливим завданням сучасного вітчизняного віолончельного виконавства є розроблення науково-методичних засад формування віолончелістів-універсалів, що володіють високою виконавською культурою, яка є багатогранною за своїм змістом і охоплює класичну віолончельну спадщину та найкращі зразки народної й сучасної інструментальної музики.

PEDAGOGICAL ISSUES OF DOMESTIC CELLO PERFORMANCE OF THE 20TH CENTURY: MODERN TRENDS IN TRAINING CELLISTS

Biletska M. V.

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Theory and Methodology
of Musical Education and Choreography
Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University
Naukove mistechko str., 59, Zaporizhzhia, Ukraine
orcid.org/0000-0001-9633-5048
violinchik@ukr.net*

Pidvarko T. O.

*Senior Lecturer at the Department of Theory and Methodology
of Musical Education and Choreography,
Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University
Naukove mistechko str., 59, Zaporizhzhia, Ukraine
orcid.org/0000-0002-5768-8868
rifusya_@ukr.net*

Key words: *cello school, performing culture, professional skill, performing and pedagogical activities.*

The article is devoted to the manifestation of the main tendencies of the development of cello performance at the current stage based on the historical and theoretical analysis of the native cello art of the 20th century. It has been found out that it is natural for the modern native cello school to emphasize on the formation of universal-cellists who possess not only the classical professionalism, but also performing «folklorism», and also the professional knowledge in the sphere of the interpretation of the modern music. It has been noted that the process of the rapprochement of the national performing schools is now turning into their practical merger into the single global performing classical school. The developed system of the international competitions, the openness of the international centers of cello teaching, and the practical unlimited access to information have been contributed to this. Each of the world's leading schools with maximum responsibility preserves the principles of staging, sound production, stroke culture, generalizing them and even contrasting them with the principles of other schools. These moments, on the one hand, slow down the development of cello schools, artificially separating them from each other. On the other hand, the further progress of cello art is impossible without the laborious preservation of the traditions. It has been found out that today cello performance is divided into the several spheres that exist relatively independently, has the immanent features and the prospects of the development. Among them are classical performance, performance of the modern music of «modern», neo-baroque performance, the professional folklore performance, jazz and pop performance. Existing in parallel in the

conditions of the stylistic pluralism, they enrich each other, influence each other.

The important task of the modern native cello performance is the development of the scientific and methodical foundations of the formation of the universal-cellists who possess the high performance culture that is many-sided in its content and encompasses the classical cello heritage and the best examples of folk and the modern instrumental music.

Постановка проблеми. Вітчизняне виконавське мистецтво ХХ ст. посідає одне з чільних місць і засвідчує високий художній потенціал та інтелектуальну зрілість національної культури, є невід'ємним складником всесвітньої музичної культури (виконавського процесу взагалі) та феноменом, що виявляє індивідуальні риси, національна специфіка якого тісно пов'язана з історичними умовами формування та розвитку виконавських шкіл, впливом яскравих особистостей та теоретичних досліджень змісту виконавського процесу.

Сучасні українські й зарубіжні музикознавці працюють над осмисленням специфіки розвитку віолончельного мистецтва, зокрема музично-виконавської школи ХХ ст., у таких напрямках: 1) досліджують закономірності формування й розвитку струнно-смичкового інструменталізму і трансформації інструментальної виразності (Б. Струве, Д. Бойден, Н. Семеняк та ін.); 2) аналізують творчість композиторів струнно-смичкової (скрипка, віолончель, альт) музики (В. Заранський, І. Пілатюк та ін.); 3) вивчають особливості віолончельної виконавської інтерпретації в особистісному вимірі та в контексті історичного розвитку музично-виконавського мистецтва загалом (Н. Дика, І. Пілатюк, І. Полусмяк та ін.).

У 50-х – наприкінці 70-х років минулого століття процеси жанрово-стильового розвитку у вітчизняній, зокрема українській, музиці супроводжувалися розширенням її соціальної та зміцненням творчо-професійної бази. На тлі розвитку академічних традицій спостерігалось природне прагнення молодого покоління музикантів до пошуку нових форм і засобів виразності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із наукових доробків, що безпосередньо розглядають питання музично-виконавського процесу і змістовно висвітлюють проблеми педагогічного досвіду, необхідно відзначити праці В.В. Белікової, Г.М. Гінзбурга, В.Ю. Григор'єва, Я.І. Мільштейна та ін. Проблемам вивчення сутності музичного твору і його інтерпретації присвячено праці Л.П. Гуревич, Є.Г. Гуренка, О.О. Ільченка, О.І. Котляревської, О.В. Лисенко, А.Н. Сохора, М.Н. Чернявської та ін.

Психологічні особливості музично-виконавської діяльності розглядаються у працях Л.Л. Боч-

кар'єва, М.В. Білецької, Є.Б. Йоркіної, Ю.М. Заболотького, А.І. Корженевського, Л.М. Котової, Ю.О. Цагареллі, Д.Г. Юника та ін. Теоретичним основам майстерності музиканта-інструменталіста присвячено праці Ю.М. Бая, М.А. Давидова, Л. Кузьоміної, Б.В. Талалая та ін.

Разом із тим усі дослідження, що представляють різні наукові напрями, фактично не торкаються питань, пов'язаних з історико-теоретичним аналізом віолончельного виконавства як напряму музичного мистецтва. Зокрема, майже не робилися спроби дослідити сучасні тенденції розвитку віолончельного мистецтва.

Мета статті – окреслити сучасні тенденції розвитку віолончельного виконавства на основі історико-теоретичного аналізу вітчизняного віолончельного мистецтва ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Стилістичний плюралізм становить один із ґрунтовних контекстів розвитку сучасного музичного виконавства, зокрема віолончельного. До ХХ ст. світова музика ще не знала такого розквіту різноманітних напрямів та стилів у творчості композиторів та виконавців. Усунення визначеності стильових обмежень призвело до переосмислення природи музики взагалі та віолончельної зокрема. Характер подібного переосмислення був визначений як напрям розвитку інтонаційної структури сучасного європейського інструменталізму та інтерпретації як головної концепції музичного виконавства сьогодення.

Інтерпретація, так само як транскрипція та імпровізація, є неодмінним складником сучасного музичного виконавства, що як прийом є сьогодні обов'язковим і в музичному мистецтві має певну специфіку. Так, імпровізація у виконанні музичного твору застосовується у низці певних стилів і жанрів (зокрема, джазова імпровізація, класичні каденції у концертах з оркестром тощо). Водночас імпровізаційна налаштованість виконавця має бути відповідною композиторському задуму. А це залежить, передусім, від художнього смаку виконавця, що пов'язаний із його загальним життєвим та музичним досвідом, а також рівнем культури.

«Виконавець-інтерпретатор знаходиться в позиції творчого осмислення по відношенню до музичного композиторського тексту. Інтерпрета-

ція включає множинність концепцій виконавства, наперед визначених епохальними, національними, історичними спрямуваннями, а також індивідуальністю виконавця» [1, с. 351].

Художня інтерпретація являє собою глибоко індивідуальний, ментально зумовлений творчий процес, є видом творчого переосмислення й перетворення звукового матеріалу в широкому значенні цього слова, а отже, є «усвідомленим розумовим процесом суб'єкта творчої діяльності і своєрідної процедури художнього відображення дійсності» [1, с. 353].

Найяскравішою рисою інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати темброво-сонорну експресивність. Ця сфера виразності у поєднанні з ритмічною експресією має значення відносно самостійної формотворчої сили у сучасній музиці. Активізація тембрової сфери нерідко призводить до нівелювання звуковисотного боку музичної фактури та привнесення у музичні твори традиційно немuzичних засобів виразності. Із погляду естетики традиційної музики нівелювання звуковисотності є суцільним нонсенсом: у цьому разі звуки втрачають музичну ментальність, перетворюючись на немuzичні акустичні явища. Для традиційного музичного мистецтва звуковисотна й ритмічна сфери є основним носієм музичної інтонації та формотворчою силою. Але в умовах стилістичного плюралізму, коли традиційна стильова визначеність утрачає свою значущість, можливо створювати музику, яка позбавлена звуковисотності. У ній основним носієм інтонаційності та формотворчою силою є сфера (більш-менш) диференційованого тембру та ритму.

«Вивільнення тембру як відносно самостійної формотворчої сили у музиці пов'язане з кардинальними змінами інтонаційної структури сучасного європейського інструменталізму» [3, с. 180]. Традиційний інструменталізм характеризується наявністю двох інтонаційних сфер: інструментальної та вокальної сфер виразності. Причому вокальна сфера з кінця ХVІ ст. носить яскраво виражений белькантовий характер. Загалом віолончельне мистецтво у повному обсязі втілює у своїй естетиці белькантовість вокальної виразності інструментальної музики. «Сама поява на європейському музичному просторі сімейства скрипкових інструментів була пов'язана з вторгненням белькантової вокальності в інструменталізм» [3, с. 183]. Третя сфера виразності – мовна – теж була присутня в інтонаційній структурі традиційного інструменталізму. Але їй була притаманна опосередкована форма оперно-вокальної декламаційності та речитативності.

Темброва революція у музиці ХХ ст. визвала істотні зміни співвідношення вокальної та

інструментальної інтонаційності в інструменталізмі. Вокальна сфера втрачає свою домінуючу белькантовість. Інструментальна, навпаки, дістає більш широкий спектр виразності, що не зумовлено белькантовою визначеністю. Але найбільш кардинальної трансформації дістає мовна сфера: «зняття» белькантової виразності призводить до безпосередньої присутності мовної інтонаційності в інструменталізмі. Насамперед, це торкається величезного спектру проявів темброво-сонорної експресії у сучасній музиці, коли на перший інтонаційний план виходить не звуковисотно-ритмічний, а темброво-ритмічний формотворчий фактор.

Однією з найголовніших відмінностей традиційної музичної та мовної сфер є відома протилежність функцій звуковисотності та тембру. Схематично кажучи, якщо для традиційної музики диференційований звуковисотний ряд (ноти) – основний носій змісту, а недиференційований тембровий ряд – основний носій емоції, то для мови ситуація протилежна. Диференційований тембр (фонема) є основним носієм змісту. Недиференційована звуковисотність «відповідає» за емоційний тонус висловлювання. Нетрадиційна для традиційного музичного мистецтва ситуація, коли темброво-ритмічна виразність нівелює звуковисотну, претендуючи на формотворчу роль, указує на прояв у сучасній музиці мовної моделі співвідношення звуковисотно-тембрової функціональності. Безліч прикладів такого роду, що їх накопичило музичне мистецтво ХХ ст. за період свого існування, може вважатися доказом безпосередньої присутності мовної інтонаційності в сучасному інструменталізмі.

Наслідки такої трансформації для сучасного віолончельного мистецтва дуже серйозні. По-перше, темброва революція ХХ ст., як і темброва революція ХVІ ст., призвела до появи нового інструментарію. Ним стало сімейство електромuzичних інструментів, що мають практично необмежений потенціал темброво-сонорних засобів виразності. По-друге, відбулося повне переосмислення природи віолончелі, її технічних та виразних можливостей. З'явився цілий арсенал нових засобів виразності, прийомів гри. Змінилася естетика якості віолончельного тону, штрихів, звуковисотної інтонації, артикуляції, аплікатури тощо. «Природа віолончелі дає змогу значно розширити темброво-сонорну гаму виразності інструменту. І хоча такі можливості скрипкових інструментів значно поступаються резервам електронного інструментарію, класична віолончель успішно витримує конкуренцію на ринку сучасної музики» [1, с. 357]. В умовах стилістичного плюралізму взагалі неможливе жорстке протистояння віолончельного та електромuzичного інстру-

ментарію, як це було під час боротьби за виживання між скрипковим та віолончельним сімействами у XVI–XVII ст.

У контексті всіх вищезгаданих проблем для сучасного віолончельного професійного виконавства характерними є декілька глобальних тенденцій. Сьогодні віолончельне виконавство поділяється на кілька сфер, що існують відносно самостійно, мають іманентні риси та перспективи розвитку. Серед них – класичне виконавство, виконання сучасної музики «модерн», необарочне виконавство, професійне виконавство фольклору, джаз- та поп-виконавство. Існуючи паралельно в умовах стилістичного плюралізму, вони взаємозбагачуються, впливають одна на одну.

Традиційна класична сфера віолончельного виконавства набуває сьогодні рис єдності та узагальнення. Естетика «бельканто» тут є основним підґрунтям критеріїв виразності, якості звуковисотної інтонації, штрихів, артикуляції, прийомів гри, метро-ритму тощо. «Золотий фундамент», що був закладений у віолончельне мистецтво Європи в період формування класичної франко-бельгійської школи XIX ст., є досі основою більшості класичних педагогічних систем та шкіл [4, с. 52].

Узагальнення, типізація класичних критеріїв віолончельної гри набула сьогодні максимального розмаху. Процес зближення національних виконавських шкіл зараз перетворюється на практичне їх злиття у єдину світову виконавську класичну школу. Цьому сприяють розвинена система міжнародних конкурсів, відкритість міжнародних центрів навчання віолончельної гри, практична необмеженість у доступі до інформації. До того ж додаються великі можливості вільної міграції музикантів. Особливо можна підкреслити вплив на цей процес «великого переселення» музикантів зі Східної Європи на Захід. Не останні у цьому процесі політичні впливи – прагнення створення Єдиної Європи із загальною соціально-економічною базою. Усе більше з'являється видатних музикантів, які ставлять перед собою завдання свідомого поєднання у своєму індивідуальному виконавському стилі найкращого надбання провідних світових шкіл. Серед них яскравий приклад – творчість Мстислава Ростроповича та Святослава Кнушевицького, яка була наскрізь пронизана ідеями поєднання різних шкіл, світоглядань, стильових тенденцій.

Звісно, така глобальна тенденція єднання породжує не менш глобальну проблему зворотного процесу роз'єднання національних шкіл. У сучасних умовах ця тенденція має виразний комерційний і навіть політичний підтекст. Кожна з провідних світових шкіл із максимальною відповідальністю зберігає засади постановки, звуковидобування, штрихової культури, узагальнюючи

їх і навіть протиставляючи їх засадам інших шкіл. Ці моменти, з одного боку, гальмують розвиток віолончельних шкіл, штучно відриваючи їх одна від одної. З іншого боку, без кропіткого зберігання традицій неможливий подальший прогрес віолончельного мистецтва.

Найголовніша проблема сьогоднішнього класичного віолончельного виконавства знаходиться у царині педагогіки. Навчання молодих віолончелістів на матеріалі, що був написаний 150–180 років тому, з одного боку, є необхідним, бо у ньому знаходиться основа класичної віолончельної школи. З іншого боку, сучасна класична педагогіка не може нехтувати музикою модерн, яка побудована на некласичних засадах. Інтерпретуючи такі твори, виконавець, що має виключно класичну освіту, діє на власний розсуд, який часто не буває достатньою мірою професійним та компетентним. «Для сучасних музичних творів подібні «інтерпретації» є суцільною катастрофою, бо невміння передати зміст нетрадиційної музичної мови, неадекватне емоційне осмислення тонкощів композиторської техніки призводять до певного «вмирання» твору, його повного нерозуміння публікою» [3, с. 179]. Вирішення цієї проблеми може йти декількома шляхами. Один із них – уведення у процес навчання паралельних курсів створення класичних та сучасних слухових уявлень, рухових стереотипів, інтерпретаторських настанов тощо. Цей шлях потребує мінімум матеріальних витрат, оскільки не вимагає перебудови системи освіти. Переважно цим шляхом ідуть скрипкові та віолончельні школи, які мають багаті класичні традиції та розвинену систему освіти. Найголовніше тут – гармонійність у поєднанні класичних та сучасних естетико-професійних норм. Існує безліч методичних розробок із цього питання, але практично всі вони мають певні недоліки, недостатню узагальненість методичних та інтерпретаторських настанов.

Інший шлях – створення навчальних курсів, повністю спрямованих на освіту виконавців сучасної музики. Подібних закладів та спеціалізованих освітніх курсів зараз дуже багато. Причому, крім традиційно провідних шкіл (французька, німецька, австрійська, американська, італійська тощо), у цьому напрямі швидкими темпами розвиваються осередки музичної освіти у Швейцарії, Данії, Голландії. Поширенню «нової музики» сприяють також фестивалі сучасної музики, що проводяться систематично. Цінність спеціалізованих курсів, насамперед, у тому, що вони випускають спеціалістів, які професійно володіють сучасними прийомами гри, вміють аналізувати та емоційно осмислювати навіть найскладніший музичний текст. Такий шлях потребує великих матеріальних затрат та багато зусиль із перебудови

загальної музичної системи освіти. Для нових віолончельних шкіл він більш прийнятний: орієнтуючись на створення сучасних виконавських традицій віолончельної музики модерн, вони мають шанс швидкими темпами вийти на провідні позиції у світовому рейтингу.

Схожа ситуація спостерігається у сфері нових необарочних тенденцій у виконавстві. У віолончельному мистецтві вони отримали поширення в останню чверть ХХ ст.

Ця галузь віолончельного виконавства потребує ще більшої спеціалізації. Така спеціалізація поширюється не лише на суто виконавські проблеми, а й на питання інструментарію. Барочна віолончель значно відрізняється від сучасної віолончелі за своєю будовою. Вона потребує не тільки особливої системи ігрових навичок та знань у сфері орнаментики, штрихів, умовностей темпоритму. У якомусь сенсі барочна манера – це скоріше не стиль виконання, а стиль світосприйняття, стиль життя. Тому, за висловлюванням більшості барочних музикантів, поєднати класичну та барочну гру неможливо. Така спеціалізація ще більше надає шансів новим школам займати провідні позиції у світі.

Із початку ХХ ст. проблеми музичної фольклористики стали невід'ємною частиною композиторської та науково-дослідницької сфер. У віолончельному виконавстві вони зумовлюють тенденції опосередкування елементів фольклорного контексту у рамках професійного виконавського контексту. «Для інтерпретації сучасної музики, що тісно пов'язана з фольклором, простого якісного озвучення тексту часто буває недостатньою. Високий рівень узагальнення фольклорного мелодизму у сфері композиторського тексту потребує не менш високого рівня узагальнення цих елементів у професійному контексті. Для цього виконавець повинен не тільки знати закономірності інтонування фольклорних ладів, особливості рухових стереотипів, орнаментики, засад темпоритму тощо. Йому необхідно мати чіткі методичні настанови щодо узагальнення цих елементів у межах свого професійного стилю та доречного застосування їх у процесі інтерпретації композиторського тексту» [2, с. 279].

Ці проблеми активізували цікавість професійних віолончелістів до фольклорного виконавства. У процесі вивчення цих традицій, широкої практики професійного виконання фольклору створюються можливості вирішення проблем виконавського фольклоризму в масштабах виконавської школи у цілому. Потрібна фундаментальна методична база, яка б сприяла розробленню системи рекомендацій щодо застосування фольклорного контексту у професійному виконавстві та можливостей інтерпретацій таких стильових елементів.

У межах вітчизняної віолончельної школи нині склалася ситуація, яка могла би призвести до вирішення цієї проблеми. Цьому сприяють багато чинників: швидке зростання національної самосвідомості, широка практика професійного виконання фольклорної музики, міцна методична база класичної віолончельної школи, поширена практика використання фольклору у композиторській творчості. Створення методики виконавського фольклоризму змогло би вивести вітчизняну віолончельну школу на провідні позиції у світі. Західноєвропейські школи теж роблять кроки для вирішення схожих проблем. Але у багатьох західних країнах віолончельний фольклор практично втрачений, що об'єктивно гальмує розвиток національних шкіл у цьому напрямі.

Джазове та поп-віолончельне виконавство також застосовується у сфері професійного віолончельного мистецтва. Творчість таких виконавців, як Ейка Топинен, Макс Лільє, Паола Льютьонен та Антеро Манінен, є яскравим прикладом удалого поєднання класичних та сучасних напрямів у межах індивідуального стилю. У західних віолончельних школах курси джазового віолончельного виконавства стали звичайним явищем. Окрім суто комерційного спрямування, у проведенні подібних заходів є значний творчий здобуток. «Сучасна музика перевантажена елементами джазу, року, поп-музики. Композиторська творчість часто скерована на поєднання класичних та поп-джазових елементів музичної мови з метою знаходження нових жанрових, виразних, технічних рішень. Тому професійне володіння різноманітними стильовими елементами надзвичайно необхідне сучасному виконавцю-віолончелісту» [2, с. 358].

Тенденції злиття національних шкіл, їх протистояння, вузька спеціалізація різних галузей віолончельного виконавства зумовлені розвитком світового віолончельного мистецтва протягом минулого ХХ ст. Ці тенденції дуже різнобічні й суперечливі. Віолончельне виконавство в силу об'єктивних обставин повинно не лише відповідати запитам сучасних уподобань слухачів, а й витримувати конкуренцію з новою генерацією інструментів, що відповідають темброво-експресивним прагненням сучасної інструментальної музики. Природно, що розвиток індустрії, комп'ютеризація суспільства, естетичні та жанрові трансформації виконавського мистецтва накладають значний відбиток на загальну виконавську манеру сучасних виконавців-віолончелістів. «Порівнюючи сучасні класичні стилі з класичними стилями визначних віолончелістів початку ХХ ст., спостерігається «охолодження» віолончельного тону, деяка «машинізація» ритму, звуження штрихової палітри тощо. Ситуація початку століття, коли кожного визначного віолончеліста можна було б упізнати по одній зіграній

ноті, нині втрачена» [4, с. 128]. Певна негативна роль у цьому процесі належить також системі міжнародних конкурсів, які «виховали» багатьох виконавців – «спортсменів», які мають віртуозну виконавську підготовку, але надзвичайно подібні один до одного за манерою гри.

Висновки та перспективи подальших розробок у цьому напрямку. Виявлення основних тенденцій розвитку вітчизняного віолончельного мистецтва на сучасному етапі дає змогу стверджувати, що основною його ознакою є категорія стилістичного різноманіття. До ХХ ст. світове віолончельне мистецтво ще не знало такого розквіту різноманітних напрямів та стилів у творчості композиторів та виконавців. В інтерпретації як класичної, так і сучасної музики виконавці-віолончелісти застосовують елементи небарочних стилів, джазових і поп-композицій, а також орнаменту фолкклорних інтонацій. На нашу думку, перспективи розвитку вітчизняної віолончельної школи

полягають у синтезі сучасних напрямів віолончельного виконавства. Вирішення цієї проблеми надасть професійним віолончельним школам потужного потенціалу та оновлення. Звісно, що кожна школа у цьому питанні повинна орієнтуватися на свої найсильніші традиції. Для вітчизняної віолончельної школи природно робити наголос на формуванні віолончелістів-універсалів, що володіють не лише класичним професіоналізмом, а й виконавським «фолкклоризмом», а також професійними знаннями у сфері інтерпретації сучасної музики.

Важливим завданням сучасного вітчизняного віолончельного виконавства є розроблення науково-методичних засад формування віолончелістів-універсалів, що володіють високою виконавською культурою, яка є багатогранною за своїм змістом і охоплює класичну віолончельну спадщину та найкращі зразки народної і сучасної інструментальної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвський І. Скрипкове мистецтво на зламі століть. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. 2002. Вип. ІХ. С. 351–361.
2. Історія української музики в VI томах. Київ : Наукова думка, 1989. Т. II. 568 с.
3. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ століття: Рефлексія і дискурс. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 178–185.
4. Сумарокова В. Історія українського віолончельного та контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : підручник. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 200 с.

REFERENCES

1. Andrievsky I. (2002). Skrypкове mystetstvo na zlami stolit [Violin art at the turn of the century]. *Theoretical and practical issues of cultural studies: The Ukrainian musicology at the turn of the century*. Vol. IX. Melitopol: «Sana» Publishing House, p. 351–361.
2. History of the Ukrainian music in VI volumes (1989). K.: Scientific opinion., Vol. II, p. 568.
3. Sumarokova V. (2010). Violonchel'ne mystetstvo v konteksti neo- ta polistylistyky KHKH – pochatku KHKH stolittya: Refleksiya i dyskurs. [Cello art in the context of neo- and polystylistics of the XX – early XXI centuries: Reflection and discourse]. *Actual problems of artistic practice and art science*. Issue 3, P. 178–185.
4. Sumarokova V. (2014). History of the Ukrainian cello and double bass art in the context of European performance. Kyiv: UNTAM Tchaikovsky, p. 200.