

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2\(112\)-2-6](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2(112)-2-6)

УДК: 051.37.01

**Лариса Валеріївна Гонтова,**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики, м. Дніпро, Україна,  
dneprlara@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

## МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНОГО ЖЕСТУ: ВІОЛОНЧЕЛЬ

Стаття з циклу «Звукообраз інструмента у XX столітті» висвітлює звукообраз віолончелі як одного з найбагатших за своїми можливостями музичних інструментів у контексті її трактування як художнього жесту – маркованого, спрямованого на ефект соціо-культурного формозмісту. Вказується на видатну роль сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха, який уперше розкрив і продемонстрував кантиленні, віртуозні та поліфонічні можливості цього інструмента. Наведено приклади індивідуального підходу до звучання віолончелі та створення особливого, неординарного її звукообразу у творах композиторів XX ст. М. Скорика, Дж. Крама, М. Фелдмана, Х. Лахенмана. Зауважено, що віолончель, як і увесь корпус музичних інструментів, отримала так звані «розширені техніки», які збагатили її звучання та стали підґрунтям для виконання нею різноманітних ролей і в сольному, і в ансамблевому виконавстві. Стаття презентує образи віолончелі в інших видах мистецтва, що доводить конкретно-історичний контекст її сприйняття та поетизації в мистецтві різних епох.

**Ключові слова:** віолончель, художній жест, звукообраз, музика XX століття, розширені техніки.

Десь вітер грає на віолончелі,  
Морозні пальці приклада до скла,  
І ти одна в зажуреній оселі  
Замріяно схилилась до стола.

Василь Симоненко. «Леся Українка»



Іл. 1. Музичний сад у Торонто (Канада)

Спрямуємо свої кроки в Музичний сад у Канаді, в Торонто, біля мальовничого озера Онтаріо (іл. 1).

Цей чудовий ландшафт наповнений концертами, а коли музика стихає, стихає і сад, його жителі. Цей сад було створено за ініціативою видатного американського віолончеліста китайського походження Йо-Йо Ма (іл. 2). Разом із декількома музикантами він створив фільм із шести серій, присвячений віолончельній музиці Й. С. Баха, зокрема його відомим шести сюїтам для віолончелі соло. Саме перша серія фільму, де звучить сюїта № 1 німецького композитора, надихнула ландшафтного дизайнера Жулі Муар разом із віолончелістом створити проєкт цього саду. Кожна з частин саду відповідає танцям сюїти, зокрема прелюдії, алеманді, куранті (іл. 3), сарабанді, менуету та жизі.

Подібна мистецька акція – це комплекс певних художніх жестів, серед яких віолончель займає своє місце. Що є сьогодні художній жест? І чи можливо вважати певний інструмент його втіленням? У широкому розумінні жест – це тип зображально-виразного вчинку, який завжди виступає як знак та символ особливого змісту. Стосовно музичного інструмента це може означати, що він виступає вказівкою на неочевидну, але існуючу відповідність, тотожність музичного інструмента як джерела звуків та природного простору. Одна з головних цілей подібного жесту – це створити зовнішній ефект, який прирівнюється до соціального вчинку.



Іл. 2. Американський віолончеліст Йо-Йо Ма, засновник ансамблю «Шовковий шлях»



Іл. 3. Частина Музичного саду в Торонто, присвячена танцю куранти

Проблеми художнього жесту аналізуються у працях О. Брюховецької [1], питання щодо віолончельної музики – у статтях С. Островського [4], Ю. Погорельського [5], В. Сумарокової [6]. Аспекти стильового трактування віолончелі у творах сучасних композиторів розглянуто в дослідженнях та інтерв'ю М. F. Bucofzer [7], Т. A. Janof [8], М. Feldman [9], Н. Lachenmann [10], Р. Strange [11], Р. Taruskin [12].

**Мета статті** – висвітлити трактування звукообразу віолончелі в музиці ХХ століття.

**Голос історії.** Місце зародження смичкових інструментів (VIII ст.) – регіон Узбекистану та території поблизу Аральського моря. Потім струнні завойовували музичну культуру Індії та Китаю, а далі й ісламські терени. Найбільш важливим смичковим інстру-

ментом середньовіччя стала віола, або смичкова віуела, від якої наприкінці XV століття, в епоху Ренесансу, народилася віола да гамба. Ці інструменти мали різні тембри та розміри, на них грали, спираючи на коліна (сопрано) або поставивши між ніг (тенор та бас), що можна побачити на численних зображеннях віолончелі (див. с. 1, 2, 4 обкладинки).

Можливо, свою назву цей інструмент отримав у збірці сонат Дж. Арресті у 1665 р. для двох і трьох голосів з додаванням партії віолончелі («con la parte del Violoncello a beneplacito»).

Віоли да гамба мали плоску спинку та трохи опуклу гармонічну кришку, п'ять чи шість струн, налаштованих квартами (сім струн з'явилися лише наприкінці XVII ст.). Появу ж власне віолончелі відносять до кінця XV та початку XVI століть. Її роль була незмінною як басової опори в ансамблі, наприклад, у супроводі співу, скрипки, флейти. І тільки в XVIII ст. віолончель стає сольним, віртуозним інструментом. Велику роль у формуванні високого статусу віолончелі зіграла Італія: саме тут створюються перші взірці інструмента у Бревії та Кремоні; віола да гамба відходить в Італії на другий план, виникає перша віолончельна школа у Болоньї, нарешті з'являється і

сольна віолончельна література завдяки Джованні Габріелі.

Неможливо не зупинитися на трактуванні віолончелі у сольних сюїтах Й. С. Баха. Цей цикл було створено композитором під час перебування у Кетені у 1717–1723 рр. капельмайстером герцога Ангальт-Кетенського. Бах розкрив такі можливості інструмента, яких не знав його час, – так зазначав видатний інтерпретатор Баха Пабло Казальс.

Важливо, що сюїти Баха для віолончелі соло – це вибудовані цілісні композиції, які організовані завдяки певним змістовим зонам: Прелюдія, Алеманда, Куранта, які складають динамічну вершину, що своєю чергою стає джерелом для наступної дії у циклі. Урочиста Сарабанда є ліричною та споглядальною, Менуэт, Бурре, Гавот – інтермедії між основними частинами сюїти, певна гра у жанровому просторі, тоді як Жига стає потужним узагальненням. Послухайте Алеманду із Сюїти № 5 до мінор: віолончель «розмовляє» у різних своїх регістрах, і тоді здається, що це розмова декількох людей. Як відомо, Бах – це вершина музичної риторики, опори на усталені музичні фігури, які ніби «підтекстовані» словами. У безперервному звуковому русі майже не відчуються ні напруга, ні страждання



Іл. 4. Й. С. Бах. Куранта і Сарабанда Сюїти № 5 до мінор



Іл. 5. Жорж Брак. Віолончеліст

– саме те, чого можна чекати від такої драматичної тональності. Висловлення стримане, особливо це відчутно в більш експресивному мелодичному малюнку Сарабанди з її широкими низхідними рухами-зітханнями-кроками (іл. 4). Але головним є багатство штрихів, яке створює багатогранну артикуляцію. Адже це є найактуальнішим для подальшого розвитку звукообразу інструмента, зокрема і в сучасності.

Багата історія віолончелі є чинником її блискучого сьогодення. Вона стала учасником радикальної перебудови тембрового простору сучасної культури: сьогодні актуальне усвідомлення безкінечності тембрових ресурсів та звукових можливостей у музиці. Можна згадати, наприклад Віолончельний концерт № 1 Мирослава Скорика, в якому віолончель трактовано як голос ліричного героя, а її діалог з оркестром дуже різноманітний, що створює цікаву інтригу музичного дійства. Можлива та неочікувана асоціація виникає з кубістським твором Жоржа Брака «Віолончеліст» (іл. 5) – геометризовані складові ніби перегукуються між собою, створюючи мобільне та майже хаотичне ціле. Але ще цікавішими та захопливими є мелодична напруженість віолончелі та той звуковий простір, в якому народжується ця напруга, незвичайна виразність: так, катастрофічні вертикалі ніби підштовхують віолончель до іншого висловлювання, то ніби скерцоз-

ного, то виринаючого з маси оркестру. Яскравість цієї музики можна тлумачити в площині природного, відчуття багатства музичних звучань. Багатозвучні некласичні гармонії відтіняють мелодіку віолончелі. Вона не просто солює, вона змінює обличчя, трансформується, перебуває у постійній дії, просуванні до певного центру смислу [3].

На прикладі концерту М. Скорика можна спостерігати, як змінюються і принципи темброво-аплікатурного мислення, коли певне значення отримує так звана «мелодична аплікатура», коли фраза має виконуватися єдиним тембром, на одній струні. І майже кожен сучасний композитор знаходить усе нові й нові прийоми, як із визначеною, так і з невизначеною висотою тону. Дедалі більше привертають увагу композиторів мультифоніки й обертонові прийоми гри, що спираються на спектральну складову звуку, і тоді виконавець грає на натуральних (нетемперованих) частотах.

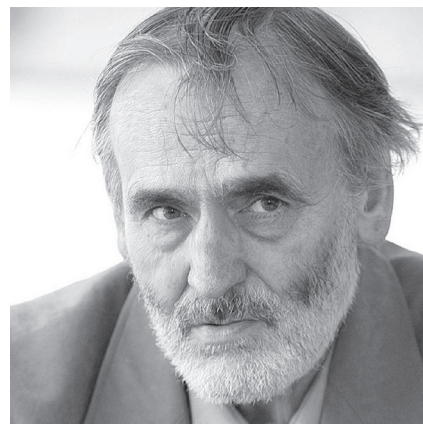
Таким чином, можна перекоонатися, що в сучасній музиці, зокрема в музиці ХХ ст., погляд на віолончель дуже різний. Нерідко вона з'являється у творах композиторів під впливом дивних вражень або ідей. Так, Джордж Крам створив відомий твір «Голос кита» (1969 р.), коли прослухав запис «співу» горбатих китів. Автор вважав, що з цього голосу

можна зробити музичний еквівалент, застосувавши електричні флейту, фортепіано та віолончель (іл. 6). Остання відрізняється від традиційної віолончелі тим, що її обов'язково підключають до посилювачів звуку. Крам вважає художньою помилкою використовувати справжні звуки китів, тому що звуки природи та мистецтва – різні речі. Усі виконавці повинні бути... в масках. Автор пояснив, що маска витісняє суто людське та створює враження могутніх сил природи, яка дегуманізована. Усі інструменти посилені мікрофоном для потужного рівного звучання. «Голос кита» складається з восьми частин, віолончель солює у третій частині «Море». Флажолети, які присутні в партії віолончеліста, імітують крики чайок, які линути у часі та просторі, тому тема майже не має закінчення.

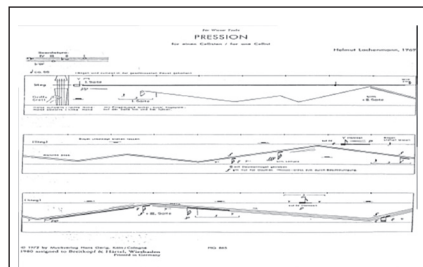
Трактування віолончелі також вкладається і в концепцію художнього жесту, яка набирає обертів. Майстром жесту можна вважати Дьордя Лігеті: після закінчення Музичної академії Ф. Ліста



Іл. 6. Електронна Silent-віолончель Yamaha SVC110



Іл. 7. Композитор Хельмут Лакенман



Іл. 8. Хельмут Лакенман. Партитура «PRESSION» для віолончелі (фрагмент)

в Будапешті композитор створив п'єсу *Dialogo* для віолончелі соло, а в 1953 р. – другу частину цього твору для віолончелістки Віри Денеш, що оформило цей твір у сонату для віолончелі. Лігеті стверджував, що це – діалог між жінкою та чоловіком. Твір важкий для виконання, а сам композитор коментував, що ця складність була його художнім завданням.

Дивовижна людина Мортон Фелдман – американський композитор, викладач, історик мистецтва з яскравим, пронизливим поглядом на світ, на мистецтво, на людину. Безумовно, така творча активність та креатив дозволили йому презентувати власний погляд на віолончель. Можливо, комусь його трактування здаватиметься традиційним, тобто без усіляких «розширених технік» виконавства. Але, як казав сам Фелдман, найбільш радикальними можуть бути лише традиційні автори. У творі «Віолончель та оркестр» (1972 р.) він надає віолончелі надекспресії на тлі гучного звучання оркестру, який наближається до межі тривожного рокоуту. Автор говорив: «...для мене героєм був звук і продовжує ним залишатися. Я відчуваю, що я ним підкорююсь. Я відчуваю, що я слухаю власні звуки та роблю те, що вони говорять мені, а не те, що я їм велю» [13, с. 5]. Автор вдається до улюблених паралелей з живописом: «Використання інструмента повинно бути не менш чутливим, ніж нанесення фарби на холст» [13, с. 5].



Іл. 9. Григорій П'ятигорський



Іл. 10. Фасадна скульптура дівчини з віолончеллю (Київ, вул. Верхній Вал, 60Б).

Подібним шляхом рухається і німецький видатний винахідник Хельмут Лахенман (іл. 7): його дії нагадують цікаве дослідження та руйнацію будь-яких уявлень про традиційний звуковий простір. Він трактує інструменти, як «географічні» предмети: так, у струних виявляються «полюси», роль яких грають підставка і колки, струнам надана роль «меридіанів», а смичок – це «паралель». Техніка смичка також має специфіку – від найлегшого дотику до грубого притискання струни, як це передбачено в п'єсі «Pression» для віолончелі (іл. 8). Ця п'єса може бути трактована як етюд на «інструментальну географію». Навіть нотний запис нагадує відображення «маршруту». Чи впливає така естетика на сприйняття музики слухачем? Лахенман, як відомо, прагне до таких змістових асоціацій, які не формуються у цілісний зміст. Слухач у цьому випадку ніби залишається перебувати у звуковому континуумі, який презентує віолончель. Як передбачає автор та вказує в передмові до партитури, інструмент діє як резонатор власного звукового та шумового потенціалу: «Звук тут з'являється не як результат звичайної гри інструментів, а як результат специфічного поводження з інструментом» [10].

Віолончель заслуговує на те, щоб присвятити їй своє життя, – у цьому

переконують численні покоління віолончелістів. Наведемо приклад з життя видатного нашого земляка, який народився у Єкатеринославі (нині – Дніпрі), Григорія П'ятигорського (іл. 9). Коли йому довелося тікати від більшовицького режиму, його не випускали, і тоді він поїхав до Польщі в товарному вагоні, а прикордонники стріляли в нього та пошкодили віолончель. Але жага до навчання та гри були сильніші за все. Таких зворушливих історій багато у житті віолончелі, яка стає частиною життя людини і суспільства (іл. 10).

...На партитурі п'єси для віолончелі «Танка» з балету «Дзеркало» композитора Вікторія Польова так визначила особливу виразність віолончелі: «Віолончель – людина. Відстоювання, вибудовування себе» [5].

**Висновок.** Отже, звукообрази музики ХХ ст. композиторів, які звертаються до віолончелі, різноманітні, оригінальні та водночас можуть бути досить традиційними. Нерідко цей звукообраз композитор пов'язує з певним виконавцем, який знає усі таємниці інструмента та володіє арсеналом технічних засобів, у тому числі й новітніми. На формування нового звукообразу інструмента впливають і такі фактори, як місце виконання з певною акустикою, незвичні «партнери» в ансамблі, можливість використання підсилювання звуку, різноманітних пристроїв, які дозволяють створити особливий звук тощо.

**Подальші наукові розвідки** можуть бути спрямовані на створення панорами композиторських та виконавських пошуків щодо звукообразу віолончелі в сучасному музичному просторі, виявленні нових естетичних якостей цього процесу.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. Брюховецька О. Символічний жест чи вибух несвідомого. *Кіно, театр*. 2022.
2. Жук Г. Віолончельна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці на початку ХХ століття. *Музична україністика і світовий контекст*. 2004. С. 51–58.
3. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика (на матеріалі Концерту № 1 для віолончелі з оркестром). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 2 (51). С. 122 – 136.

4. Островський С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії*. Випуск 1 (04). 2024. С. 83–93.

5. Погорельський Ю. Модифікація віолончельного виконавства в сучасному векторі розвитку. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 3. С. 58–62.

6. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX – початку XXI століття: Рефлексія і дискурс. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 178–185. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2010\\_3\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_33)

7. Bucofzer M.F. Musik in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach. New York, 1947.

8. Janof T. A Survey of Bach Suite Editions. Internet Cello Society. 1995. URL: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/jsbach.html>

9. Feldman M. Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / ed. by Chris Villars. L.: Hyphen Press, 2006. 303 p

10. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf/Härtel, 1996. 381 s.

11. Strange, P. The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques / P.Strange, A. Strange. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001. 350 p.

12. Taruskin R. Six Times Six: A Bach Suite Selection // Strings. Vol. 9. No. 4 (January – February 1995). P. 117–121.

#### References

1. Briukhovetska, O. (2022). Symbolichniy zhest chy vybukh nesvidomoho [Symbolic gesture or explosion of the unconscious]. *Kino, teatr*.

2. Zhuk, H. (2004). Violonchelna muzyka Vasylia Barvynskoho v konteksti rozvytku zhanru v ukrainskii muzytsi na pochatku XX stolittia [Cello music of Vasyl Barvynskyi in the context of the development of the genre in Ukrainian music at the beginning of the 20th century]. *Muzychna ukrainistyka i svitovyi kontekst*, 51–58.

3. Zakhodiakin, A. (2021). Zhanr instrumentalnoho kontsertu u tvorchosti Myroslava Skoryka (na materiali kontsertu N 1. dlia violoncheli z orkestrom) [Instrumental concerto genre in the work of Myroslav Skoryk (based on the material of Concerto No. 1 for Cello and Orchestra)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(51), 122–136.

4. Ostrovskiy, S. (2024). Novi metody formuvannya zvukovysotnosti na strunno-smychkovykh instrumentakh iz vykorystanniam rozshyrenykh tekhnik [New methods of pitch formation on stringed

and bowed instruments using advanced techniques]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1(04), 83–93.

5. Pohoretskyi, Yu. (2023). Modyfikatsiia violonchelnoho vykonavstva v suchasnomu vektori rozvytku [Modification of cello performance in the modern vector of development]. *Slobozhanski mystetski studii*, 3, 58–62.

6. Sumarokova, V. (2010). Violonchelne mystetstvo v konteksti neo- ta polistylystyky XX – pochatku XXI stolittia: Refleksia i dyskurs [Cello art in the context of neo- and polystylistics of the 20th – the early 21st centuries: Reflection and discourse]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*, 3, 178–185. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2010\\_3\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_33)

7. Vucofzer, M. F. (1947). Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach. New York.

8. Janof, T. (1995). A survey of Bach Suite Editions. Internet Cello Society. Retrieved from <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/jsbach.html>

9. Feldman, M. (2006). Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / ed. by Chris Villars. London: Hyphen Press.

10. Lachenmann, N. 1996. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf/Härtel.

11. Strange, P., & Strange, A. (2001). The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Lanham, MD: Scarecrow Press.

12. Taruskin R. (1995, January-February). Six Times Six: A Bach Suite. *Selection Strings*, 9(4), 117–121.

**Larisa Valeryivna Hontova, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Music History and Theory, Dnipro Academy of Music, Dnipro, Ukraine, dneprlara@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>**

**A musical instrument as an implementation of artistic gesture: Cello**

The cycle “The sound image of the instrument in the 20th century” article highlights the sound image of the cello as one of the wealthiest musical instruments in terms of its possibilities in the context of its interpretation as an artistic gesture - a mark aimed at the effect of a socio-cultural act of form and content. (from the cycle “The sound image of the instrument in the 20th century”)

The outstanding role of suites for solo cello by I. S. Bach, who first revealed the instrument's possibilities and demonstrated its cantilene, virtuosic, and polyphonic capabilities, is pointed out. An example of a bright socio-cultural gesture is the creation of the Musical Garden in Canada, parts of

which are associated with Bach's cello suites. Examples of an individual approach to the sound of the cello and the creation of a particular extraordinary soundscape in the works of composers of the 20th century, M. Skoryk, J. Kram, M. Feldman, and H. Lachenman, are given. As an example of an original interpretation of the cello, the Cello Concerto No. 1 by Myroslav Skoryk is indicated, in which the cello is interpreted as the voice of a lyrical hero, and its dialogue with the orchestra is very diverse, which creates an exciting intrigue of the musical action. Gyorgy Ligeti can be considered a master of gesture: after graduating from the F. Liszt Academy of Music in Budapest, the author created the piece Dialogo for solo cello. In 1953, the composer made the second part of this work for the cellist Vera Denesh, which led to the design of the sonata for the cello. Ligety claimed that this is a dialogue between a woman and a man. In work «Cello and Orchestra (1972) by Morton Feldman, the author gives the cello overexpression against the background of the loud sound of the orchestra, which is on the border with alarming noise and declares complete submission to the sound of his own ideas. Helmut Lachenmann interprets the instruments as “geographical” objects: yes, the strings have “poles”, the role of which is played by the stand and pegs, the strings are given the role of «meridians», and the bow is a “parallel”.

It is indicated that the cello, like the entire body of musical instruments, received so-called “advanced techniques” that enriched its sound and became the basis for performing various roles in solo and ensemble performances. The article presents the images of the cello in other forms of art, which proves the concrete-historical context of its perception and poetization in the art of different eras.

*Keywords: cello, artistic gesture, sound image, music of the 20th century, advanced techniques.*

*Стаття надійшла до редакції 10.05.2024 р.*