

ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII – першої половини XIX століття

Олена Зав'ялова

Традиції вітчизняного струнно-смичкового виконавства формувалися в ході багатовікової практики народного та аматорського музикування. Серед усіх смичкових інструментів вирізняється розвиток віолончельної школи. Корені віолончельного мистецтва вбачаються у використанні таких інструментів як смик, гудок, басоля, які виконавці тримали вертикально. Кожен із них використовувався в народному музикуванні в XIX ст. Особливості гри на цих інструментах ретельно досліджено в працях з історії старовинних народних інструментів (К. Квітка¹), скрипкового (І. Ямпольський², Л. Гінзбург і В. Григор'єв³), віолончельного мистецтва (Л. Гінзбург⁴) та ін. Шляхи використання та способи гри, описані в зазначених дослідженнях, свідчать, що застосовували ці інструменти як сольні, ансамблеві та для акомпанементу.

Поява віолончелі на теренах вітчизняного музичного мистецтва датована XVII–XVIII ст.⁵ й пов'язана з поширенням салонного музикування. Це був ранній етап розвитку класичного інструментального виконавства. У цей період віолончель виконувала функцію баса. Таке амплуа, з одного боку, обмежувало ігрові можливості інструмента, а з другого – закладало основи певної виконавської специфіки. Водночас традиції класичного мистецтва, що запроваджувалися в маєтковому музикуванні, органічно поєднувалися з виконавськими прийомами народної практики: значну частину віолончельного репертуару складали саме улюблені народні мелодії, які були

природним матеріалом для імпровізації та варіювання.

Народні мелодії, їх обробки, варіації чи імпровізації були також невід'ємною частиною репертуару професійних колективів. Неповторність вітчизняної віолончельної школи виявляється саме в поєднанні класичної методи гри з національними особливостями інструментального виконавства. Аналіз специфічних якостей професійного смичкового виконавства, що ґрунтувалися на народному музикуванні й поєднанні з класичною технологією стали характерними ознаками вітчизняної віолончельної школи, – мета нашої статті. Шляхи й особливості розвитку українського віолончельного мистецтва не отримали належного висвітлення в музикознавчій літературі, їх дослідження є на сьогодні актуальним.

Початковий етап становлення вітчизняної віолончельної школи охоплює кінець XVIII – першу половину XIX ст. Дослідження культурно-мистецької ситуації цього періоду не може бути здійснене без урахування тогочасного соціально-політичного фактора: музичне мистецтво України в цей час, незважаючи на всі свої відмінності, утворювалося в єдиному культурному просторі з російським. Таким чином, особливості розвитку українського віолончельного мистецтва, з урахуванням єдності культурного розвитку по всій території Російської імперії, потребують пов'язання періоду його генезису з історією становлення смичкового (скрипкового), в тому числі російського, мистецтва.

На відміну від російського, у розвитку українського смичкового мистецтва в народному виконавстві використовувалися не всі інструменти-предтечі віолончелі (смик, гудок, басоля). Дослідники заперечують поширення гудка в Україні, зважаючи на те, що в українському фольклорі цей вид інструментів не згадується⁶. Водночас у ряді праць висунуто версію появи смичкових інструментів у Західній Європі завдяки мандрівним народним музикантам саме з південних слов'янських країн⁷. У цьому випадку мистецтво слов'янських музик, безумовно, певним чином відбилосся в європейських виконавських традиціях.

До початку XIX ст. вітчизняному смичковому мистецтву був притаманний певний універсалізм: кожен виконавець-струнник умів грати на всіх інструментах. Яскравим прикладом цього є постаті двох видатних виконавців рубежу XVIII–XIX ст. – І. Хандошкіна (росіянин за походженням) та Г. Рачинського (виходець із України), які були одночасно блискучими скрипалями-віртуозами, альтистами та гітаристами, віртуозно володіли й деякими народними інструментами.

Така виконавська практика не сприяла необхідному розмежуванню інструментів за специфікою, тому віолончель майже повністю ототожнювали з іншими смичковими (це стосується навіть назви інструмента). В афішах чи об'явах її часто називали просто скрипкою (напр., анонс концерту братів Лизогубів⁸), в інших випадках для уточнення використовували назви “басова скрипка”⁹ чи “скрипковий бас”¹⁰. Останнє визначення фігурує в О. Рігельмана в описах українського побуту XVIII ст.¹¹ Так, концертна об'ява 1786 року має неоднозначний зміст: “Іноземний віолончеліст, який служить при дворі Вітенбергському, буде грати концерт на двох скрипках”¹².

Подібна ситуація сталася в педагогічному процесі: викладачами на віолончелі були скрипалі, а в основу гри на віолончелі було покладено скрипкову методику. Загалом учителями інструментальної музики в другій половині XVIII – першій половині XIX ст. зазвичай були скрипалі. Так, І. Ямпольський надає відомості від 1776 року про цехового майстра Василя Іванова Щербакова,

який пропонував власні послуги для навчання гри на скрипці, віолончелі та альті¹³. Існує припущення про навчання гри на віолончелі І. Лизогуба у скрипаля Г. Рачинського¹⁴.

Історично основу музичної культури України складало вокально-хорове мистецтво, тому з появою скрипки посилювався процес виокремлення інструментальної музики в самостійний напрям. Гра на скрипці відрізнялася незвичними для народних інструментів рухливістю, високою теситурою та квінтовым строем, які давали можливість відтворенню “більш розвинутої, легкої техніки гри, нечуваної доти в народі”¹⁵.

Квінтовий стрій скрипки, на відміну від строю інших народних інструментів, відіграв важливу роль у розвитку гри на смичкових інструментах. З приводу цього, зазначається, що “на противагу смичковим інструментам віольного типу, з кварто-терцієвим строем, який звужує діапазон звуків і потребує аплікатурних прийомів, що виключають застосування 4-го, а часто 3-го пальців, квінтовий стрій розширив діапазон звуків смичкових інструментів і затребував застосування під час гри всіх чотирьох пальців”¹⁶. Використання більшої кількості ігрових пальців значно вплинуло на розвиток техніки лівої руки.

Народне скрипкове виконавство передало ряд специфічних якостей професійному смичковому мистецтву. У східноєвропейських країнах поступовий розвиток професійного виконавства започатковувався саме з фольклорних форм. Тут не спостерігаємо того протиставлення народного й аристократичного мистецтва, притаманного західноєвропейській культурі. Через привнесення фольклорних традицій “академічне” музикування отримало свіжість та яскравість мелодики, різноманітність танцювальних ритмів, що сприяло піднесенню національного духу в композиторській творчості. “Уже в перших російських операх національний колорит виявляється не тільки у своєрідності вокального стилю, але і в характерності інструментовки, яка визначалася специфічним використанням групи скрипок. Завдяки застосуванню в скрипкових партіях манери та елементів народного виконавського мистецтва загальний колорит зву-

чання оркестру в російських операх помітно відрізнявся від його звучання в операх західноєвропейських композиторів”¹⁷.

Народна мелодика значно вплинула на стилістичний аспект вітчизняного інструментального мистецтва XVIII ст., що позначилося на широкій наспівності інструментальної кантילени, щирості та сердечності емоційного висловлювання. Інструментальне переінтонування народного мелосу знайшло органічне втілення в жанрі обробки народної пісні з варіаціями, в самобутніх трактовках циклічних форм сонати й концерту.

Імпровізаційна народна манера різноманітно проявилася у варіюванні, одним із ранніх зразків чого є скрипкова п'єса з басом “Дергунець” на мелодію українського танка, видана 1774 року¹⁸. Зближення з народнопісенною куплетністю прослідковуємо у варіаціях для скрипки й баса І. Хандошкіна. Повторюваність тут басової партії без змін – характерний принцип фольклорного варіювання. Через відсутність цифрових позначок І. Ямпольський припускає її призначення не для клавішного, а для смичкового інструменту (віолончелі або контрабаса), зазначаючи, що це “більше відповідає народним виконавським традиціям гри на скрипці”¹⁹.

В інструментальній фактурі подібних п'єс та у виконавських традиціях поширеного в Україні ансамблю “троїсті музики” переконливо простежується функціональне призначення інструментів. «При більш детальному розгляді виявляється, що майже в усіх цих випадках маємо, по суті, сольну гру скрипки, коли скрипаль за підтримки інших інструменталістів “веде мелодію»”²⁰. Зрозуміло, що “іншим інструментам” – басолі або цимбалам – призначалася лише роль акомпанементу, тобто, якщо мова йде про інструменти смичкового (віолончельного) зразка, то гра на них не виходила за межі басового супроводу.

Цікаво, що такий тип інструментальної фактури, характерний для смичкового ансамблю (солюючої скрипки й басового акомпанементу), згодом майже без змін “імігрував” до фортепіанної літератури. Фактура ранніх творів вітчизняної фортепіанної музики аналогічна фактурі, що трап-

ляється в скрипкових п'єсах із басом: у правій руці – верхньому голосі – мелодія, а в лівій – нижньому – акомпанемент.

Супровід народної пісні (як основний тип використання басових інструментів) засновувався також на імпровізації. Цей вид музикування вимагав від “акомпаніатора” неабиякого володіння інструментом, а також уміння підбирати мелодію в усіх тональностях. Адже цим і пояснюється запровадження в слабкому та нестабільному вітчизняному інструментальному мистецтві складних для струнників тональностей із багатьма ключовими знаками.

Уникнення тональних обмежень, порівняно з усталеними до XIX ст. класичними традиціями європейських шкіл, де тональності з понад чотирма знаками майже виключалися, характерне й першій російській скрипковій школі. “Скрипичная школа или наставление играть на скрипке” анонімного автора, видана в Петербурзі 1784 року, певним чином відбиває тогочасні педагогічні принципи. Навчальний матеріал, який формувався на народнопісенній основі, подано в усіх тональностях, хоча при цьому використовуються тільки три перші позиції. І те, й інше зумовлене виконавською практикою, коли співаку необхідно було підхопити мелодію в будь-якій тональності, а в ансамблевій чи оркестровій грі діапазон виконуваного твору рідко перевищував межі означених позицій.

У ході імпровізації та гри в будь-яких тональностях викристалізувався прийом скордатури, що був поширений і в народному, і в професійному смичковому мистецтві того часу. Суть його полягає в порушенні звичайного строю завдяки перестройці однієї чи кількох струн для відтворення більш високих чи низьких звуків. Така перестройка інструменту значно полегшувала гру в складних тональностях, надавала можливість користуватися зручними першими позиціями й видобувати такі звуки, які зазвичай не були б можливі. Народні традиції гри на “розлагодженій” скрипці майстерно міг відтворювати І. Хандошкін²¹.

Широко застосовували професійні музиканти (І. Хандошкін, Г. Рачинський) і колористичну палітру виразних скрипкових

засобів, пов'язану з традиціями народних музик. Їх скрипковій творчості характерні зміна *arco* і *pizzicato*, гра флажолетами, прийоми звуконаслідування, засурдинений звук та ін. Запровадження подібних колористичних ефектів заздалегідь позначилося на їх використанні в європейській музиці наступної доби, зокрема, у творчості Н. Паганіні. Часті зміни *arco* і *pizzicato*, флажолетне звучання характерні для віолончельної партії Сонати І. Лизогуба. Це дає підстави стверджувати, що зазначені засоби були органічними для вітчизняного смичкового, зокрема віолончельного, мистецтва.

Ці особливості, що надавали своєрідності та національного колориту інструментальному струнно-смичковому мистецтву, безпосередньо визначалися впливами народної музичної творчості. Однак у XVIII ст. вимоги й потреби придворно-аристократичної культури стали основоположним фактором його розвитку.

Культурний попит вищих кіл в епоху Петра I був зорієнтований на західноєвропейські еталони. Зразками для поціновувачів мистецтва були ті його види та форми, що впроваджувалися в Європі. Для їх відтворення на рідних теренах із-за кордону запрошували на гастролі й "виписували" для постійної роботи іноземних співаків та музикантів. Але й під час засилля "італійщини" вітчизняне мистецтво не втрачало своїх національних ознак. Навпаки, рідна музична культура та смаки публіки здійснювали прямий вплив на творчість іноземних митців. Так, деякі історичні джерела повідомляють про "відгомін російської та української народної пісні" в інструментальних творах багатьох іноземних авторів, які мешкали в той час на території імперії²².

Для місцевої аристократії найзручнішим стало музикування у власному палаці чи маєтку з використанням для цього кріпаків. Ясновельможні пани та звичайні поміщики "заводили в себе музику" згідно зі своїми бажаннями й можливостями. Особливо популярною стала гра на скрипці та інших смичкових інструментах у домашньому побуті у XVIII ст. (це засвідчує також байка І. Крилова "Квартет"). Репертуар значною мірою залежав від смаків господарів: при-

дворним магнатам та шляхті до душі була західноєвропейська музика, провінційним поміщикам – народнописанне мистецтво.

Яскраво ілюструє стан тогочасного музичного мистецтва камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського. До інструментальних жанрів композитор звернувся тільки в другій половині 80-х років XVIII ст. – у павлівсько-гатчинський період служіння при дворі майбутнього імператора Павла. Митець був змушений задовольняти потреби двора саме такою музикою, яку можна було б відтворити з місцевими аматорами²³. Камерно-ансамблеві твори композитора, що дійшли до нашого часу – Квінтет *C-dur* і Камерна симфонія, – свідчать про ті виконавські сили, на які він міг розраховувати. Це насамперед підтверджує перелік інструментів, представлених у Квінтеті: фортепіано, арфа, скрипка, віола да гамба та віолончель. У Концертній симфонії цей склад доповнено ще однією скрипкою та фаготом. Партія клавішного інструменту призначена тут для *piano organise* – своєрідного гібрида фортепіано з органом. Будучи довершеними зразками жанру за композиторською технікою, інструментальною обробкою та формою, ці твори відповідають вимогам того часу: тричастинні цикли зі швидкими крайніми частинами й повільними середніми. Перші частини – ще не установлені класичні форми (*Allegro*), в яких простежуються риси як старосонатної форми (будова тематизму і його співвідношення), так і ранньокласичних взірців (відсутність чи незначність розробки, перенесення її до репризного розділу). Другі частини, – що контрастні до перших, – ліричні (*Larghetto*). Треті – жанрово-танцювальні рондо. Жанр концертної симфонії, поширений у другій половині XVIII ст., Д. Бортнянський переніс у "площину камерного музикування"²⁴.

Звичайним є також трактування інструментальних партій. Основне музичне навантаження виконують фортепіано та скрипка, інші інструменти мають супровідну функцію. Цікаво відмітити, що у Квінтеті партія віолончелі майже повністю дублює басову лінію фортепіано, а партія арфи – фортепіанні пасажі (гармонічне заповнення). Найбільш вірогідним поясненням цього може

бути те, що фортепіанну партію виконували на клавесині (можливо, сам композитор або велика княгиня Марія Федорівна, дружина Павла), для підсилення загальної гучності й тембральної насиченості якого треба було його продублювати. Подібний інструментальний виклад, опрацьований Д. Бортнянським, відбиває облігатний стиль композиції як загальноприйнятий, а також свідчить про рівень тогочасного камерного виконавства й певні установки щодо функціонального призначення інструментів (зокрема, партії віолончелі як басового супроводу).

Основним видом музикування в другій половині XVIII – першій половині XIX ст. стала гра в оркестрах та ансамблях, які утримували приватні особи. Важливу роль у розвитку національної музичної культури відіграли кріпацькі оркестри, які були “першими осередками національного професійного виконавства та інструментальної композиторської творчості”²⁵. Масштаби й певною мірою рівень маєткового музикування дозволили І. Ямпольському зробити таблицю кріпацьких оркестрів у XVIII–XIX ст.²⁶ Так, в Україні в цей час існувало у Волинській губернії 16 оркестрів, Київській – 11, Люблінській – 1, Могілівській – 2, Подільській – 4, Полтавській – 35, Харківській – 12, Херсонській – 4, Чернігівській – 12 (загалом близько 100). Це були переважно мішані струнно-духові капели, до складу яких входило в середньому 30–50 музикантів, а подекуди – 70–100²⁷. Поряд з оркестрами існували й хорові колективи, відомі також факти створення музичних шкіл при них. Безумовно, будь-яка статистика не може бути вичерпною і потребує уточнень. Треба врахувати й те, що деякі українські території в зазначений період входили до складу прикордонних російських областей (з відзначених у Курській губернії оркестрів три можна віднести до України). Також серед зафіксованих колективів не в усіх відоме їх місцеперебування. Попри всі можливі неточності, кількість оркестрів в Україні для Західної Європи на той час була нечуваною.

Аналіз якісного складу оркестрів засвідчив, що в Росії переважали духові та рогові оркестри, в Україні – струнно-духові з опорою на групу струнних (є відомості про

чотири рогові оркестри, які утримували визнані меломани – О. Розумовський, І. Іллінський, П. Галаган та Язиков).

Переважаання в професійному виконавстві того чи іншого виду музичних інструментів насамперед визначалося національним фактором. Якщо “в Росії начало музичного професіоналізму було покладено виконавством на духових інструментах”²⁸, задовольняючи потреби воєнного петровського часу, то в музичному, в тому числі й козацькому, побуті України превалювали струнно-смичкові та щипкові інструменти. Ансамблевий колорит, що відповідав звучанню українських “троїстих музій” (скрипка, басоля, цимбали тощо), згодом став еталоном для вітчизняної професійної музики.

У грі на фортепіано в той час переважало домашнє музикування. Піаністи серед музикантів-кріпаків були виключенням, передусім тому, що фортепіанна гра не мала глибоких корінь у народному середовищі, а інструмент коштував дуже дорого, його міг придбати навіть не кожен заможний аристократ. Фортепіанне виконавство набувало певного “класового” характеру: у Росії “як і на Заході, клавійні інструменти висувуються в ту добу насамперед в аматорській, побутовій практиці, тоді як гра на струнно-смичкових інструментах була переважно справою професійних музикантів”²⁹. Для України характерні були аналогічні явища. До того ж формування самого інструменту закінчилося тільки в XIX ст., упродовж майже всього попереднього століття використовувалися клавійні інструменти клавірного або перехідного зразка. До різновидів несталого фортепіано відноситься *piano organise*, яке застосував Д. Бортнянський у Концертній симфонії.

Для навчання кріпаків запрошували іноземних вчителів-скрипалів, які часто й очолювали капели, й писали твори для них. Скажімо, таку капелу організував кн. Г. Потьомкін³⁰. Він був великим шанувальником музики й утримував у Катеринославі та Кременчуці інструментальні ансамблі, які супроводжували проведення вистав, прийомів, балів чи маскарадів, використовувалися під час домашнього музикування. Капельмейстером кременчуцької капели Г. Потьом-

кіна був італієць Бранка, який, як засвідчують документальні джерела, відповідав і за якісне забезпечення колективу³¹.

Згодом виявилася зворотна залежність: учителями музики ставали обдаровані кріпаки. Нерідко господарі були учнями своїх найманців, часто музиканти-кріпаки за платню навчали сусідських панів, що, безумовно, потребувало неабиякої професійної майстерності. Але загалом система тогочасної музичної освіти була дуже недосконалою. Тільки в останній третині XIX ст. в Україні було відкрито спеціальні музичні заклади. У зазначений період національні кадри професійних музикантів-струнників виховувалися у так званих інструментальних класах, створених при вищих гімназіях, пансіонах, училищах чи університетах. Достатньо високого рівня досягло приватне навчання на смичкових інструментах, значну роль у цьому відіграли “артистичні родини”. Основною базою підготовки виконавців на струнних та духових інструментах були школи при кріпацьких оркестрах.

Активізація музично-громадського та концертного життя в першій половині XIX ст. сприяла поширенню музичної професійності й підвищенню рівня виконавського мистецтва. З кінця 1820-х років утверджувалася практика відкритих публічних виступів, пов’язана з організацією концертної діяльності та створенням спеціальних концертних естрад. Але до другої половини XIX ст. концертному виконавству загалом був притаманний приватний характер, що мав благодійну спрямованість.

Професійних висот сягнуло виконавське мистецтво деяких аматорів. У колі таких меломанів широкого розповсюдження дістала саме ансамблева музика. Прикладом захоплення ансамблевим музикуванням стали квартетні вечори, улаштовувані в своєму київському будинку Т. Данилевським, який у молоді роки виступав у Петербурзі поруч із професійними скрипальми³². Сучасники залюбки згадували квартетні зібрання музично обдарованого седнівського поміщика І. Лизогуба³³. Велику концертну діяльність провадив у своєму місті чернігівський скрипаль-аматор М. Маринич³⁴.

До середини XIX ст. у приватних будинках, аристократичних салонах, серед студентської молоді особливо популярним стало квартетне музикування. Програми квартетних виступів відповідали загальноприйнятим нормам. Зазвичай це були мішані сольо-камерні концерти, в яких соліст проявляв свої можливості в різноманітних жанрах (концерт, соната, фантазія, тріо, квартет тощо). Квартет, як правило, слугував антуражем тому чи іншому віртуозові. Відповідна концертна практика, коли квартети час від часу організовували видатні скрипалі-віртуози, породжувала несприйняття колективу як єдиної виконавської одиниці. Зрозуміло, при такому підході склад не міг бути сталим і достатньо зіграним.

Виконання партії першої скрипки було однією з можливостей проявити в камерному виконавстві артистичні якості соліста. Саме на долю першої скрипки в квартеті припадали найбільші технічні складності та музичне навантаження. Подібна фактура, коли в ансамблі один інструмент солює, а в інших, хоча й обов’язкова, але тільки супровідна роль, значною мірою була зумовлена певним типом композиційної структури. Її основи вбачаємо у творах облігатного стилю, досить поширеному і в епоху романтизму. Найяскравіше це проявилось в жанрі “блискучих” квартетів – типі “сольного” квартету з ефектною віртуозною партією першої скрипки, де середні голоси виконували гармонічну підтримку, а віолончель – звичайний басовий супровід (твори Н. Паганіні, Л. Шпора та ін.).

Дістала поширення в Україні й концертна діяльність мандрівних ансамблів іноземних, переважно чеських, музикантів. Цікавими є сторінки “Спогадів про батька” О. Лисенка, в яких він із захватом описує виступ такої “банди” в родинному маєтку³⁵. Численній плеяді чеських музикантів-інструменталістів, чия діяльність була пов’язана з української культурою, присвячені розвідки В. Щепакіна. З наведених імен вражає кількість віолончелістів: І. Червенко – соліст славетного кріпацького оркестру І. Іллінського, солісти Львівського міського театру Й. Ліперт, Я. Хюттнер, Ф. Хеґбардт та ін.³⁶ Цей факт є підтвердженням значного розвитку інстру-

ментального мистецтва на початку XIX ст., так і визначенням віолончельної специфіки. Затребуваність серед струнників саме віолончелістів вказує й на розповсюдження камерного (квартетного) музикування, в якому наявність віолончелі була неодмінною.

Порівняно з досить розвинутим виконавським мистецтвом загальний слухацький рівень тривалий час був зовсім не високим. Смаки більшості навіть освічених ясновельможних слухачів відбивали загальноприйняті погляди на музичне мистецтво – насамперед воно було розвагою. Проте поширення й попит аматорського музикування зумовили появу великої кількості сольної та ансамблевої інструментальної літератури, де були надруковані твори самих аматорів, що відрізнялися чуттєвою сентиментальною лірикою, пісенно-романсовими інтонаціями й характерними ритмами вальсу, мазурки, польки, баркароли тощо. Їм притаманні щира мелодичність, невибаглива інструментальна фактура; для більшості, як правило, характерні впливи відомих митців (О. Гурілова, О. Аляб'єва, М. Глинки, О. Даргомижського та ін.). Взірцями такої музики були різноманітні “Спогади”, “Подарунки”, “Візерунки”, експромти тощо. З-поміж сольних жанрів поширення набули концерт, фантазія, невеличкі віртуозні або ліричні п'єси. Серед ансамблевих – сонати, тріо, квартети, твори для кількох однакових чи різних інструментів. Переважали аранжування популярних симфонічних або фортепіанних творів, увертюр, улюблених уривків з опер і т. п.

Незважаючи на дилетантський, а часом відверто низький рівень репертуару, загалом це був новий прогресивний етап в історії вітчизняної інструментальної музики, коли “принцип пісенного концертування творчо збагачується, переростаючи в якісно новий принцип симфонічного розвитку”³⁷. У порівнянні з творами облігатного типу нова композиційна структура передбачала рівноцінний розподіл музичного матеріалу поміж усіма інструментами. У творах з подібною фактурою віолончель трактується як повноважний партнер інших смичкових інструментів.

¹ Квитка К. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. – М., 1973. – Т. 2.

² Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. – М.; Ленинград, 1951.

³ История скрипичного искусства. Учебник: В 3 вып. / Сост. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. – М., 1990.

⁴ Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: В 4 кн. – М., 1957. – Кн. 2.

⁵ Там само. – С. 12.

⁶ Квитка К. Зазнач. праця. – С. 208; Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 18.

⁷ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 26; История скрипичного искусства... – С. 10–12.

⁸ Див.: Гинзбург Л. С. Зазнач. праця. – С. 164.

⁹ Там само. – С. 45.

¹⁰ Там само. – С. 47.

¹¹ Цит. за: Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. – С. 48.

¹² Цит. за: История русской музыки: В 10 т. / Авторы: Б. В. Доброхотов, Ю. В. Келдыш, А. В. Лебедева, Е. М. Левашев, О. Е. Левашева, А. В. Полехин, А. М. Соколова. – М., 1985. – Т. 3. – С. 267.

¹³ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 127.

¹⁴ Корній Л. Історія української музики: Підручник. – К.; Нью-Йорк, 2001. – Ч. 3. – С. 94.

¹⁵ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 34.

¹⁶ Там само. – С. 35.

¹⁷ Там само. – С. 58.

¹⁸ Там само. – С. 71.

¹⁹ Там само. – С. 92.

²⁰ Там само. – С. 41.

²¹ Там само. – С. 85.

²² Там само. – С. 61.

²³ История русской музыки. – Т. 3. – С. 175.

²⁴ Там само.

²⁵ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 64.

²⁶ Там само. – С. 370–398.

²⁷ Для порівняння: оркестри на території Росії налічували в той час у середньому до 20 музикантів.

²⁸ История русской музыки. – М., 1984. – Т. 2. – С. 244.

²⁹ Там само. – Т. 3. – С. 205.

³⁰ З ім'ям Г. Потьомкіна пов'язані спроби створення в Україні наприкінці XVIII ст. спеціальних навчальних закладів – Катеринославської музичної академії та Кременчуцького музичного училища. Але це – проекти не були реалізовані.

³¹ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 80.

³² Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упор. та заг. ред. Степаненко М. Б. – К., 1995. – Вип. 1. – С. 76.

³³ Корній Л. Зазнач. праця. – С. 94, 95.

³⁴ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 135.

³⁵ Лисенко О. Спогади про батька / Літ. виклад Б. Хандроса; передм. М. Т. Рильського. – К., 1991. – С. 38.

³⁶ Щепакін В. М. Камерні виконавці з Чехії в революційній музичній культурі України // Культура України: Зб. наук. праць / Відп. ред. М. В. Дяченко. – Х., 2005. – Вип. 16. – С. 218, 219.

³⁷ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 138.

SUMMARY

Ways and peculiarities of Ukrainian violoncello art development are highlighted as well

as specific character of Ukrainian violoncello execution is determined.