

УДК 78.071.1:78.082.2+785.72

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-4>**Ірина Олегівна Товарницька**

ORCID: 0009-0001-7079-3929

творча аспірантка 1-го року навчання кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
iren.jmt@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОЇ СФЕРИ В СОНАТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО ВАДИМА ЖУРАВИЦЬКОГО

Мета роботи полягає у спробі вивчення художньо-образних та ансамблево-технічних особливостей віолончельної сонати Вадима Журавицького, яка поповнює репертуар камерно-інструментальних творів сучасних композиторів новими творчими ідеями. **Методологія дослідження** спирається на сукупність наукових підходів, які сприяють розкриттю обраної проблематики. Комплексний підхід включає біографічний метод, який уточнює певну характеристику діяльності композитора; семіотичний метод для пізнання нотного тексту сонати; історіографічний метод, спрямований на аналіз жанру віолончельної сонати. **Наукова новизна** дослідження полягає в цілісному семантичному аналізі Сонати для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького крізь призму діалогічної драматургії, що дозволяє виявити специфіку образного мислення композитора, особливості інструментальної взаємодії та способи трансформації музичних образів у межах камерно-інструментального твору. Проаналізовано розвиток жанру віолончельної сонати в творчості українських композиторів. Запропоновано сприймати концепцію твору Вадима Журавицького як такої образної драматургії, що відображає синтез традицій і новаторства, характерний для української музики на межі XX–XXI століть. **Висновки.** Доведено, що завдяки контрастності частин, постійній трансформації образів та експериментам з формою, композитор розкриває потенціал ансамблю віолончеліста та піаніста, вимагаючи від виконавців рівноправності в технічній майстерності та глибокого емоційного включення. Визначено прагнення композитора до формування психологічно-напруженої діалогічності між інструменталістами, що проявляється в постійному зіткненні та взаємодії незалежних висловлювань кожного інструменту, яким із самого початку твору надано конкретні образні характеристики. З'ясовано, що суперечливий діалог двох виконавців упродовж

усього твору проходить трансформацію від відчуження через конфлікт до прийняття. Таким чином, діалог у Сонаті Журавицького не лише функціонує як форма взаємодії інструментів, але й стає ключовим засобом розгортання складної драматургії. Визначено, що композиторський підхід в даному творі виявляє сучасне бачення камерного діалогу, в якому образи трансформуються, виявляючи нові смислові грані через взаємодію тембрів, ритміки, фактури та інтонацій.

Ключові слова: віолончельна соната, діалог, комунікація, образна драматургія, Вадим Журавицький.

Tovarnytska Iryna Olehivna, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Formation of the Imagery Sphere in the Cello and Piano Sonata by Vadym Zhuravytsky

The research objective is to explore the artistic and ensemble-technical features of Vadym Zhuravytsky's Cello Sonata, which enriches the repertoire of contemporary chamber-instrumental works with new creative ideas. **The methodology** of the research is based on a set of scientific approaches that contribute to the comprehensive disclosure of the chosen topic. The integrated approach includes the biographical method, which clarifies certain aspects of the composer's activity; the semiotic method for interpreting the score; and the historiographical method aimed at analyzing the genre of the cello sonata. **The scientific novelty** lies in the holistic semantic analysis of Vadym Zhuravytsky's Sonata for Cello and Piano through the lens of dialogical dramaturgy, which reveals the specifics of the composer's imaginative thinking, the nature of instrumental interaction, and the means of transformation of musical images within a chamber-instrumental composition. The development of the cello sonata genre in the works of Ukrainian composers is also analyzed. The study proposes to interpret Zhuravytsky's concept as a form of figurative dramaturgy reflecting the synthesis of tradition and innovation characteristic of Ukrainian music at the turn of the 20th and 21st centuries. **Conclusions.** It is proved that through the contrast of sections, continuous transformation of images, and formal experimentation, the composer reveals the full potential of the cello-piano ensemble, demanding equal technical skill and deep emotional engagement from both performers. The composer's intention to create a psychologically intense dialogue between the instrumentalists is defined, manifested in the constant clash and interaction of independent musical statements, each of which is endowed with specific imagery from the beginning of the piece. It is established that the conflicting dialogue between the two performers transforms throughout the composition from estrangement and conflict to mutual understanding. Therefore, the dialogue in Zhuravytsky's Sonata functions not only as a form of instrumental interaction but also as a key means of unfolding complex dramaturgy. The composer's approach reveals a contemporary vision of chamber dialogue, in which images are transformed and acquire new semantic dimensions through the interaction of timbre, rhythm, texture, and intonation.

Key words: *cello sonata, dialogue, communication, figurative dramaturgy, Vadym Zhuravytsky.*

Актуальність дослідження. В творчому доробку українського композитора сучасності – Вадима Журавицького – є твори для оркестру, фортепіано, арфи, духових інструментів, а також камерно-інструментальні твори, серед яких два тріо, квінтет і п'ять сонат для камерного ансамблю. Але, на жаль, серед музикознавчих робіт на сьогодні ще недостатньо аналітичних розвідок щодо його творчості. Зокрема, Соната для віолончелі та фортепіано, яка є яскравим зразком сучасного камерного мистецтва, досі не була предметом цілісного наукового аналізу. Питання інтерпретації піаністом та віолончелістом семантичного поля діалогу, а також осмислення індивідуального підходу композитора до ансамблевої взаємодії інструментів на рівні музичної мови, дають змогу не тільки окреслити особливості авторського стилю Вадима Журавицького, а й розширити уявлення про розвиток української віолончельної сонати на зламі XX–XXI століть.

Мета роботи полягає у спробі вивчення художньо-образних та ансамблево-технічних особливостей віолончельної сонати Вадима Журавицького, яка поповнює репертуар камерно-інструментальних творів сучасних композиторів новими творчими ідеями.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісному семантичному аналізі Сонати для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького крізь призму діалогічної драматургії, що дозволяє виявити специфіку образного мислення композитора, особливості інструментальної взаємодії та способи трансформації музичних образів у межах камерно-інструментального твору.

Виклад основного матеріалу. Камерно-інструментальні жанри в Україні розпочинають своє формування у другій половині XIX – на початку XX століття. Як зазначається у статті Галини Жук, *«це було зумовлено особливостями тогочасного концертного життя та традиціями аматорського*

музикування, що засвідчують тенденції тяжіння до більш масових і організованих форм музичного руху, [...] поживлення концертної практики та професіоналізації музичної освіти, виконавства і творчості» [2, с. 51].

Розвиток віолончельної сонати став предметом дослідження багатьох музикознавців. Хронологічно першим зразком у межах українського музичного простору можна вважати Сонату для фортепіано з акомпанементом віолончелі Іллі Лизогуба, – твір, що за формулюванням Ольги Зав'ялової *«багато в чому випереджає явища, характерні для стадії зрілого романтизму»* [3, с. 156]. До перших прикладів належать також сонати Федора Якименка та Леоніда Лісовського.

У період 1920-х років відзначається підйом активності у сфері віолончельної сонати. Цей етап представлений знаковими творами, зокрема Сонатою для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка (1923), яка справедливо вважається однією з вершин української камерної музики. До цього ж періоду належать сонати Антона Рудницького (кінець 1920-х років), Бориса Кудрика, Василя Барвінського (1926). У творчості Барвінського жанр віолончельної сонати досягає професійного та художнього рівня, співмірного з європейськими зразками.

Натомість у 1940–1950-х роках спостерігається тимчасове згасання розвитку жанру, що пояснюється наслідками Другої світової війни.

Суттєвий злам відбувається у 1960–1970-х роках. Це десятиліття відзначено *«складними і багатограними суспільно-світоглядними та мистецькими процесами»* [1, с. 159]. Саме в цей період створюються численні сонати, зокрема: К. Шатенка (1960); О. Красотова (1960); І. Карабиця (Соната №1, 1964; Сонатина №1, 1968); Л. Булгакова (1965); Є. Станковича (Соната №1, 1966; №2, 1968); І. Мацієвського (1968). У цей час спостерігається поступовий відхід від симфонічної монументальності на користь камерної інтимності та зосередженості. Як влучно зауважує М. Тараканов, художній фокус зміщується з активного героя до медитативного, а замість монументальних форм з'являється тяжіння до «шліфування» деталей [6, с. 163].

На межі XX–XXI століть жанр віолончельної сонати знову переживає підйом, пов'язаний із пошуками нових засобів музичної виразності. В цей час з'являється низка сонат, що вражають своєю стилістичною палітрою та концептуальністю: В. Ларчікова (1992); І. Небесного (1992); Ю. Ланюка («Соната чекання», 1993); А. Гайдєнка (Pro memoria, 1994); Ю. Іщенко (Сонати №3, 1997 р. та №4, 2004 р.); В. Губи (Соната-елегія «Поміж спогадів і почуттів», 1999 р.); З. Алмаші (2000); В. Журавицького (2000); С. Пілютікова (2000); О. Канерштейна (2000); О. Костіна (2003); М. Волинського (2018); В. Камінського (Quasi una Sonata, 2020) та ін.

Окреслюючи основні тенденції розвитку ансамблевого сонатного жанру останніх десятиліть, професор Марія Герега зазначає: *«нескладно зауважити не лише винятковий кількісний ріст зразків жанру в українському музичному мистецтві, а й надзвичайну різноманітність з точки зору стильових орієнтирів, технічних та виразових засобів. [...] Українське музичне, зокрема віолончельне, мистецтво стрімко входить у європейський мистецький простір»* [1, с. 160]. Також музикознавиця відзначає перевагу експресіоністичної лексики, що виражена через вільнотрактовану додекафонію та алеаторику.

Отже, на тлі окреслених історико-стильових тенденцій у розвитку української віолончельної сонати, особливого значення набуває аналіз творів сучасних авторів, які продовжують традиції жанру, водночас переосмислюючи його виразові засоби. У цьому контексті привертає увагу Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького, яка демонструє нову художню парадигму діалогічності у камерній музиці початку XXI століття.

У зв'язку з недостатньою кількістю інформації про Вадима Михайловича Журавицького в музикознавчому просторі, хочемо висвітлити деякі головні біографічні дані композитора, які містяться в енциклопедичних виданнях [5]. В. Журавицький (1962 року народження), лауреат Республіканської премії імені Л. Ревуцького (1998 р.), член Національної спілки композиторів України (з 1990 року), вищу музичну освіту здобув у Київській

державній консерваторії в класі відомого композитора, професора Юрія Іщенка.

Певний відрізок часу він активно займався педагогічною практикою: з 1989 року – викладач Київської дитячої музичної школи № 3, а з 1993 року – викладач кафедри композиції Київської консерваторії. З 2007 року композитор мешкає у Німеччині, де продовжує творчу і педагогічну діяльність у місті Штуттгарт [5].

За визначенням української музикознавиці Валентини Кузик творчий стиль Журавицького має різновекторне спрямування, яке включає звернення до фольклору, збереження традицій старовинного академічного стилю, зокрема класичного і бароко, а також залучення елементів джазу. Одночасно, вказано, що композитор професійно володіє новітньою музичною лексикою, підпорядковуючи технологічні засоби напруженому лірико-драматичному розвитку, розкриває естетичні завдання твору, концептуальність філософської думки. Таким чином, його стиль характеризують як нео-авангардний із використанням алеаторики, мікрохроматики та інших сучасних прийомів. Водночас вплив фольклору надає його музиці етнічного колориту, а елементи необароко та неокласики знаходять своє відображення у формальній структурі композицій [5].

Соната для віолончелі та фортепіано написана в 2000 році, коли Вадим Журавицький був активно залучений у викладацьку (у Національній музичній академії України) та композиторську діяльність в Україні. Цей рік видався досить плідним також для інших українських композиторів (Золтана Алмаші, Олександра Канерштейна, Сергія Пілютікова). Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Михайловича присвячена Луїшу Гомешу Андраде – португальському диригенту та віолончелісту, колишньому студенту Журавицького.

Соната має тричастинну форму із незвичним поєднанням розділів: повільно – швидко – повільно, що одразу може викликати аналогію із першою віолончельною сонатою Альфреда Шнітке. Твір містить у собі потенціал глибокої художньої комунікації між виконавцями, отже в контексті діалогічної драматургії

пропонується розглядати цикл наступним чином: I частина – **відчуження**, II – **конфлікт**, III – **прийняття**.

Основу **Першої частини** складають два образних елементи, що протистоять одне одному. Перший елемент, перед яким композитор поставив ремарку *Febbrilmente* (гарячково), характеризується виконанням віолончелістом стрімких, речитативних пасажів у сольному викладі. Другий елемент – *Tristemento* (з жалем) – це мов би відповідь в партії фортепіано, в якій статика акордів на фоні витриманої ноти у віолончелі, привносить меланхолійний характер висловлювання. Цей епізод повторюється двічі, утворюючи певну симетрію на початку частини. Важливо зазначити, що вступ складно назвати діалогом у звичному сенсі, адже у діалозі метою є не лише передача інформації, а і її отримання. У цій частині, натомість, висловлювання кожного інструмента функціонує ізольовано, без очевидного зворотного зв'язку.

Починаючи з 14-го такту (*Più cantabile*) розгортається тематичний матеріал в партії віолончелі, тоді як фортепіано створює текстурний фон, вибудовуючи нашарування акордів із секундовими інтонаціями, що підсилюють атмосферу **відстороненості**. Попри зовнішнє заспокоєння, мелодична лінія знову обривається різкою, емоційно насиченою реплікою віолончелі. У подальшому розвитку чітко простежується контраст двох образів: експресивного й тривожного (віолончель) та стриманого, дистанційованого (фортепіано).

У розділі *Più mosso* вперше з'являється чітка тридольна пульсація, що дає виконавцям точку опори. Водночас композитор зберігає відчуття нестабільності через постійні зміни метру. Ілюзорний стан гармонійної взаємодії в цьому епізоді швидко руйнується – вже у 50-му такті музичний процес перериває стрімкий віолончельний пасаж.

Музичний розвиток поступово, але неупинно прямує до кульмінації, хвилеподібно змінюючи рівень напруження. Після експресивного соло віолончелі (тт. 114–121), яке привносить в музику занепокоєння, знову повертається семантика «застиглості» завдяки статичним акордам фортепіано, що повертають нас початкового образу.

Наприкінці частини розгортається короткий сольний епізод у фортепіано, сповнений різкими пасажами імпровізаційного характеру, що підхоплюються «запитальною» інтонацією віолончелі.

Драматургія першої частини побудована на контрасті, коли партії обох інструментів функціонують як паралельні монологічні висловлювання, що лише час від часу перетинаються, зберігаючи свою самостійність. Автор майстерно використовує складні гармонічні поєднання та мелодичні інтонації, які створюють атмосферу стриманої емоції, що час від часу виринає назовні. Треба відмітити зображення композитором в сонатному ансамблевому діалозі різних видозмін характерів в межах крайніх градацій – від внутрішнього драматизму та палкої експресії до медитативності або скорботності.

Друга частина циклу, яку в межах цієї статті інтерпретовано як фазу **конфлікту**, слідує *attacca* за Першою, переносячи слухача в цілком інший образно-емоційний простір. Позначення композитора – *con veemenza* («з вогнем») – одразу задає вектор драматичної напруги та активізації музичних образів. Така емоційна та темпова настанова й відсутність перерви між частинами викликають асоціації з Сонатою № 1 для віолончелі і фортепіано Юрія Іщенка (1969), де можна знайти аналогічні композиційні принципи.

Початковий розділ частини ґрунтується на зіткненні консонантного та дисонантного матеріалу, що задає **конфліктну** основу: гострим, акордовим висловлюванням віолончелі акомпанують хвилеподібні пасажі фортепіано на основі інтервалу малої терції, що охоплюють увесь діапазон інструмента. Безперервний рух партії фортепіано, на тлі якого рельєфно звучать акорди у віолончелі (тт. 1–11), створює пульсацію та токатність викладу.

Уже з 12 такту дисонансна напруга проникає у фортепіанну партію: низхідний пасаж у лівій руці раптово переривається різким акордом на *sforzando*, що розпочинає технічно та ансамблево складний епізод, у якому експресивний матеріал нерівномірно розподіляє одну мелодичну лінію між інструмен-

тами, що ускладнює ансамблеву координацію. Розщеплення єдиного висловлювання між двома виконавцями – типова драматургія конфлікту: кожен виконавець ніби “змагається” за право голосу. Постійну метричну нестабільність підсилюють часті зміни розміру, що вимагає від виконавців високої концентрації та уваги до партії партнера.

З 31-го по 33-й такти тематичний матеріал у партії віолончелі повторює речитативний пасаж з Першої частини, який виступає як своєрідний формотворчий елемент. В епізоді з позначкою *Темпо I* на тлі майже незмінної фортепіанної фактури віолончель виконує ходи шістнадцятими зі зміщенням на різні долі такту, створюючи ефект внутрішньої дезорієнтації, що можна розглядати як **конфлікт внутрішній**, втрату точки опори та рівноваги. Вадим Журавицький використовує техніку остинато у фортепіано, динамічні контрасти між інструментами, подовжує віолончельні мотиви з кожним їх викладом.

Особливої уваги заслуговує кульмінаційний фрагмент частини, що має розгорнутий характер і побудований за принципом двох послідовних хвиль, кожна з яких має довготривалий підхід із поступовим нарощуванням динаміки, фактурної щільності та емоційної напруги.

Перша хвиля формується на основі остинатних фігурацій у партії фортепіано, до яких поступово долучається віолончель із тематично спорідненим матеріалом. Пік цієї хвилі у вигляді яскравого акорду віолончелі та стрімких пасажів фортепіано має імпульсивний, концентрований характер і зберігається протягом одного такту.

Друга хвиля відзначається зміною метричної організації – з’являється розмір 18/16 (який досить рідко зустрічається), що надає пульсації стабільного руху. Цей епізод веде композиційний розвиток до афектованої вершини, яка прориває музичну тканину віртуозними пасажами у верхньому регістрі фортепіано та пронизливими трелями віолончелі, що призводить до потужного та емоційно насиченого звукового результату.

Завершується частина репризою, майже ідентичною експозиції, таким чином утворюючи форму арки. Останні такти харак-

теризуються лавиноподібним спадом у фортепіано, який призводить до яскравого акордового акценту. Уся частина пройнята відчуттям тривожності та внутрішньої напруги. Стабільність тут – лише ілюзія, музичний процес постійно балансує на межі зриву. Невпинний рух та зміни метричної пульсації вимагають від виконавця високого рівня внутрішньої організованості, чіткого ритмічного контролю та миттєвої реакції на партію партнера.

Завершує палітру різноманітних образів двох попередніх частин **Третя** – *Misurato* (з іт. *розмірено*). Музика з перших тактів занурює слухача в атмосферу застиглості й внутрішньої напруги, що утворює виразний контраст із емоційною експресією попередніх розділів. Тут відсутня відкрита конфронтація: натомість постає стан зосередженості, статичності, внутрішнього аналізу, характерний для подолання конфліктності, який пропонуємо називати етапом **прийняття**.

Акорди фортепіано нагадують звучання зламаної музичної шкалулки – механістичне й позбавлене природної плавності. Цей образ можна трактувати як ремінісценцію до першої частини (*Tristemente*). Характерною особливістю частини є часте використання прийому *pizzicato* у віолончелі, що створює ефект виваженого, майже медитативного кроку (тт. 13–26; 94–114).

Тут саме віолончель виступає як головний ліричний суб'єкт, тоді як фортепіано виконує переважно роль акомпанементного тла. Про це свідчить як насиченість віолончельної фактури, так і постійне повернення до сольних висловлювань інструмента (тт. 36, 37; 53–61), як вияв особистісного ставлення до пережитого. Віолончель тут ніби «розповідає» свою історію – спокійно, без опору.

У центральному епізоді віолончельна партія набуває більшої технічної активності: з'являються пасажі на основі арпеджіо, які поступово пришвидшуються й насичуються новими гармонічними відтінками. **Діалог**, що із самого початку був повільним та стриманим, миттєво набуває швидкого й напруженого характеру. Одночасно у фортепіано звучить варіація вступної акордової теми. Важливо зазначити, що через щільність віолончельної

фактури цей мотив сприймається дещо повільніше, що вимагає від піаніста не лише динамічного й тембрового контролю, але й певного сценічного жесту – фізичного «перетягування» звуків один в інший, щоб забезпечити фразову цілісність і зберегти мелодійну лінію.

Музичний процес поступово прямує до кульмінації, яка у цій частині розміщена ближче до завершення. Акордові послідовності у фортепіано розширюють свій діапазон до басового регістру, посилюючи звучання (тт. 105–108). Гармонії ускладнюються, динаміка неспинно зростає, і напруга досягає свого розв’язання у вигляді яскравого, експресивного фіналу, побудованого на співіснуванні мажорних і мінорних акордів (тт. 115–130), що можна трактувати як вираз *гармонічного узгодження*, компромісу та прийняття. У цьому контексті доречно пригадати ідею О. Конта, який увів поняття «консенсус» у науковий обіг, підкреслюючи, що узгодженість є необхідною умовою розвитку: *«без консенсусу неможливо зрозуміти механізм розвитку суспільства, оскільки рух передбачає узгодженість»* [4, с. 20]. Такий підхід дозволяє трактувати фінальний етап сонати не лише як музичну, а й як соціально-філософську метафору примирення. Таким чином, остання частина утворює завершальну точку циклу, у якій досягнуто гармонійної цілісності та катарсису через внутрішню трансформацію.

Висновки. Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького – це глибоко особистісний і водночас концептуальний твір, образна драматургія якого відображає синтез традицій і новаторства, характерний для української музики на межі ХХ–ХХІ століть. Контрастність, експресивність музичної мови, а також темброві й фактурні пошуки композитора сприяють розкриттю можливостей камерно-інструментального ансамблю віолончелі та фортепіано. Водночас, це висуває до виконавців вимоги високої технічної підготовки, емоційного включення та звукового контролю.

У процесі аналізу Сонати Журавицького виявлено прагнення композитора до діалогічності, що проявляється в постійному зіткненні та взаємодії незалежних висловлювань кожного

інструменту, яким із самого початку твору надано конкретні образні характеристики. Визначено, що в основі твору лежить суперечливий діалог двох інструментів, що упродовж усього твору проходить трансформацію від **відчуження** через **конфлікт** до **прийняття**.

Таким чином, діалог у Сонаті Журавицького функціонує не лише як форма взаємодії двох інструментів, але й стає ключовим засобом розгортання тематично-напруженої драматургії. Композиторська концепція цього твору репрезентує сучасне розуміння камерного діалогу, у межах якого музичні образи зазнають трансформації, розкриваючи нові смислові аспекти через контрастні співставлення специфічно-характеристичних звучань кожного тембру; багатовимірну ритмічну організацію; поєднання в фактурній структурі різних артикуляційних прийомів та інтонаційну виразність в поліфонічному звучанні двох інструментальних голосів.

Отже, Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького поєднує в собі глибоку образність, драматургічну складність і сучасне звукове мислення, створюючи унікальний зразок камерно-інструментальної музики, що відповідає естетиці свого часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Кн. І. Львів, 2010. С. 154–161.
2. Жук Г. Віолончельна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці на початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2004. № 1 (12). С. 50–56.
3. Зав'ялова О. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. *Музичний спектр*. 2008. С. 152–156.
4. Зенова М.В. Розуміння згоди у філософії і праві. *Юридичний науковий електронний журнал*. 2014. № 3. С. 19–23.
5. Кузик В. В. Журавицький Вадим Михайлович. *Енциклопедія Сучасної України* : веб-сайт. Київ: Інститут енциклопедичних дослід-

джень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-18447> (дата звернення: 21.04.25).

6. Менцінський Т. Віолончельна соната Юрія Ішенка в аспекті еволюції стилю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 162–171.

REFERENCES

1. Hereha, M. (2010). The ensemble cello sonata in Ukraine: Specifics of genre formation. *Chamber-Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice*, 1, 154–161. [In Ukrainian]

2. Zhuk, H. (2004). Volodymyr Barvinsky's cello music in the context of genre development in Ukrainian music of the beginning of XX century. *Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk and National Music Academy of Ukraine named after Petro Tchaikovsky. Series: Art Studies*, 1 (12), 50–56. [In Ukrainian]

3. Zavyalova, O. (2008). Illia Lyzohub's sonata and European traditions of genre development in the first half of the 19th century. *Musical Spectrum*, 152–156. [In Ukrainian]

4. Zenova, M. V. (2014). The concept of consent in philosophy and law. *Legal Scientific Electronic Journal*, 3, 19–23. [In Ukrainian]

5. Kuzyk, V. V. (2009) Zhuravytsky Vadym Mykhailovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-18447>

6. Mentsinsky, T. (2010). The cello sonata of Yurii Ishchenko in the aspect of style evolution. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*, 24, 162–171. [In Ukrainian]