

УДК 785.7:78.071.1(450)»20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-19>**Христина Ігорівна Карпенко**

ORCID: 0009-0008-0221-1430

аспірантка

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

h_karpenko@ukr.net

ТЕМБРАЛЬНА СЕМАНТИКА ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОВАННІ СОЛЛІМІ

Статтю присвячено комплексному аналізу сольної віолончельної поезики Джованні Соллімі – композитора-виконавця, чия практика репрезентує нову концепцію «тілесності звуку» й кросжанрової синтези в академічній музиці початку XXI століття. **Мета** – окреслити тембрально-артикуляційні та стилістичні параметри його творчості на прикладі н'єс «Lamentatio», «Alone» та «La tempesta», простеживши їх взаємозв'язок із бароковими моделями перформативності (композитор = виконавець), постмінімалістичною репетитивністю та медійною репрезентацією виконавця. **Методологія дослідження** поєднує аналітичний і стилістичний підходи (фактура, тембр, артикуляція, ритміка), порівняльний аналіз (барокові алюзії, фольклорні інтонаційні моделі, рок-енергетика), історико-культурний контекст і інтерпретаційний аспект (перформативні практики з голосом, імпровізаційність, сценічна присутність). У «Lamentatio» поєднано григоріанську контемплятивність із «вісцеральною» експресією та розширеними техніками (вокал під час гри, флажолети, *col legno*, ліворучне *ritzicato*). «Alone» демонструє постмінімалістичну моторику з бурдонною основою, мікроритмічними зсувами й фольклорними інтонаціями, вибудовуючи ритуально забарвлену драматургію. «La tempesta» – токатно-імпровізаційний жест із бароковими рефlekсами; баріолаж і флажолети формують акустичну ілюзію стихії та кульмінаційне «згущення». **Наукова новизна** полягає у першому в українському музикознавстві цілісному прочитанні сольної віолончельної мови Соллімі як системи, де тембр, голос, жест і простір утворюють єдиний семантичний континуум. **Висновки.** Солліма розгортає модель композитора-перформера, що розширює межі інструментальної виразності без розриву з традицією: барокова імпровізаційність, постмінімалістична структура та медійна сценічність інтегруються у сучасну естетику «живого звуку», підтверджуючи актуальність теми для сьогодення.

Ключові слова: митецький універсалізм, композитор-виконавець, віолончельна творчість, постмінімалізм.

Karpenko Khrystyna Ihorivna, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The timbral semantics of Giovanni Sollima's cello works

The article offers a comprehensive analysis of the solo cello poetics of Giovanni Sollima—a composer-performer whose practice represents a new concept of “embodied sound” and cross-genre synthesis in early twenty-first-century art music. **The aim** is to outline the timbral-articulatory and stylistic parameters of his oeuvre through the pieces “Lamentatio,” “Alone,” and “La tempesta,” tracing their relationship to Baroque models of performativity (composer = performer), post-minimalist repetitiveness, and the performer’s media representation. **The methodology** combines analytical and stylistic approaches (texture, timbre, articulation, rhythm), comparative analysis (Baroque allusions, folk intonational models, rock energy), historical-cultural context, and an interpretive perspective (performative voice practices, improvisation, stage presence). In “Lamentatio,” Gregorian contemplativeness is fused with visceral expression and extended techniques (singing while playing, harmonics, «col legno», left-hand pizzicato). “Alone” demonstrates post-minimalist motoricity with a drone foundation, micro-rhythmic shifts, and folk inflections, shaping a ritually tinged dramaturgy. “La tempesta” presents a toccata-like, improvisatory gesture with Baroque reflections; bariolage and harmonics create an acoustic illusion of elemental force and a culminating intensification. **The scholarly novelty** lies in the first comprehensive reading in Ukrainian musicology of Sollima’s solo cello language as a system in which timbre, voice, gesture, and space form a single semantic continuum. **Conclusions.** Sollima articulates a composer-performer model that expands the boundaries of instrumental expressivity without breaking with tradition: Baroque improvisationality, post-minimalist structuring, and media-driven theatricality are integrated into a contemporary aesthetics of “living sound,” underscoring the topic’s relevance for today.

Key words: artistic universalism, composer-performer, cello works, post-minimalism.

Актуальність теми дослідження. Естетичні запити сьогодення висувують нові вимоги до художньо-емоційної виразності тембрально-звукових, художньо-артикуляційних орієнтирів у виконавській творчості інструменталіста, зокрема, віолончеліста. Це потребує від композиторів постійного пошуку нових художніх сонорно-акустичних звучань, створення нової шкали артикуляційно-динамічних параметрів у втіленні новітніх авторських ідей сприйняття оточуючого звукового всесвіту.

Опуси кожного автора висвітлюють різноманітні музично-естетичні аспекти XXI століття і, як зазначав французький композитор Анрі Дютійо (Henri Dutilleux), сучасна музика занадто

різноманітна, аби можна були її класифікувати; на його думку, на сьогодні відсутня диференціація на музику серйозну чи популярну, є тільки музика хороша та затребувана або ж така, що не знаходить відгуку в серцях слухачів.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття музикознавцями традиційно акцентується увага на зверненні митців до барокових (жанрових та стильових) музичних традицій, що відбувається як завдяки альтернативній заміні інструментальних/вокальних звучань голосів, вільних імпровізацій нотного тексту, так і шляхом застосування інструментів неакадемічної сфери, нетрадиційних способів звуковидобування, інноваційних форм створення музичного тексту, до яких належать: додавання електроніки, комплексне об'єднання звукових доріжок, накладання звукових електронних комплексів на звучання акустичного інструмента.

Нагадаймо, що за барокових часів було цілком природним функціонально-рольове поєднання композитора та виконавця в одній особі; особливо цінувалася здатність митця до імпровізації, в тому числі, й створення нових варіативних версій власних, вже апробованих опусів, що дозволяло щоразу репрезентувати твір у новому образно-семантичному та художньо-фактурному форматі. Згодом барокова *модель композиторвиконавець* відійшла з музичної практики, проте композитори ХХ–ХХІ століть повертаються до цієї моделі на новому історично-естетичному та художньо-виконавському рівні.

Творче життя сучасного композитора-виконавця суттєво відрізняється від звичного формату минулого століття, оскільки кожний митець, завдяки можливостям медіапростору, постійно знаходиться у фокусі уваги широкої світової спільноти. Український дослідник Я. Воскобойніков обґрунтовує поняття музичного виконавства як медіарепрезентації, екстраполюючи теорію репрезентації на сучасну практику музичного виконавства. За його думкою, медіапростір постає не сукупністю засобів мас-медіа, а певною незалежною реальністю, утвореною взаємодією засобів масової інформації й суспільства/окремих індивідів у ньому [1, с. 18] і розкриття дієвих принципів «просування» ака-

демічного мистецтва у медіапросторі має важливе значення для становлення сучасних виконавців.

Метою роботи є дослідження творчості одного із яскравих представників сучасного виконавського мистецтва, але маловідомого українському музикознавству італійського віолончеліста-композитора Джованні Солліма (Giovanni Sollima). У своїх численних авторських проєктах він презентує свій мистецький універсалізм композиторської та виконавської творчості, органічно поєднуючи в концертах виконання власних опусів з широко відомими класичними творами. Панорама жанрових уподобань композитора дуже об'ємна – сольні та ансамблеві твори для акустичної віолончелі, ансамблю віолончелей, іноді із додаванням власної вокальної партії.

Наукова новизна. Творчість цього яскравого новатора-віртуоза, вперше розглядається в українському музикознавстві. Композитор представляє традиційний академічний інструмент у новому художньо-звучковому ракурсі, суттєво збагачує можливість віолончельної творчості, демонструючи його образно-смыслову універсальність та акустичнозвучкову самодостатність. На зламі ХХ–ХХІ століть Джованні Солліма докорінно змінює усталені уявлення про художні межі віолончельного мистецтва, проте, попри значний інтерес до його творчості у слухацьких колах світової музичної спільноти, в українській музичній науці його авторські здобутки залишаються маловідомими.

В творчості видатного італійського віолончеліста-композитора Джованні Солліма можна спостерігати яскраве переосмислення традицій музичного минулого: презентуючи власні твори, він при кожному виконанні знаходить можливість віднайти нові спектри звучання віолончелі, іноді, збагачуючи його звучанням власного голосу.

У своєму інтерв'ю для австрійського сайту поціновувачів класичної музики “Classic Melbourne” у статті Адама Сабо (Adam Szabo) під назвою Солліма – виконавець та творець (Sollima – Performer as Creator) щодо складної взаємодії композиторської та виконавської творчості, композитор зазначає: «Якщо б ви звернулись до мене з проханням кинути віолончель і продов-

жити писати, я би зовсім покинув музику; якщо запропонуєте мені кинути писати музику й продовжити грати на віолончелі – я буду щасливий. Для мене все йде від віолончелі, навіть коли я пишу для інших інструментів або хору, це для все одно віолончель. Віолончель – це мій дім» [4].

Виклад основного матеріалу. Народився Джованні у Палермо (24 жовтня 1962 року) у родині музикантів, початкову музичну освіту та основи композиції отримав завдяки заняттям зі своїм батьком Еліодоро Солліма (Eliodoro Sollima). Згодом, вдосконалював віолончельну майстерність в класі італійського віолончеліста Джованні Перрера (Giovanni Perriera) та закінчив консерваторію Палермо із найвищими нагородами. Крокуючи до вершин виконавського мистецтва, брав уроки віолончельної віртуозності в італійського віолончеліста-диригента Антоніо Янігіро (Antonio Janigro) та уроки композиції у хорватського композитора Мілко Келеманом (Milko Kelemen) у Штуттгартській вищій музичній школі (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) та в Моцартеум консерваторія у Зальцбурзі (Universität Mozarteum) [3].

Успіх віолончеліста-виконавця Джованні Солліма в міжнародних музичних колах яскраво демонструє співпраця в різноманітних концертних проєктах з такими видатними митцями, як Клаудіо Аббадо (італійський диригент та музичний діяч), Джузеппе Сінополі (італійський диригент та композитор), Йорг Демус (австрійський піаніст та композитор), Марта Аргеріх (аргентинсько-швейцарська піаністка), Бруно Каніно (італійським піаніст, клавісініст, викладач та композитор), Вікторія Муллова (британська скрипалька), Ріккардо Муті (італійський диригент та художній керівник театру Ла Скала), Руджеро Раймонді (італійський оперний співак, кіноактор, оперний режисер), Патті Сміт (американська співачка, поетеса), Філіп Гласс (американським композитором), Йо-Йо Ма (видатний американський віолончеліст) тощо [2].

Широкою є географія концертних турне Джованні Солліма в найпрестижніших концертних залах, зокрема Карнегі-холл,

Еліс Туллі Холл, Вігмор і Queen Elizabeth Hall (Лондон), зал Гаво (Париж), Musicgebouw (Амстердам)і, Kunstfest (Веймар), Ла Скала (Мілан), СантаЧечілія (Рим); участь у фестивалях у Кронберзі, Куопіо, Стамбулі, Токіо, Венеції, Равенні, Сполето, Шанхаї (Ехро 2010) [5]. Унікальним є його спільний з віолончелістом/композитором Енріко Мелоцці проект «100 віолончелей», який вперше було представлено у Римі в 2012 році – триденний марафон віолончельної музики *від бароко до року*, який з того часу став щорічним.

Джованні Солліма демонструє творчій універсалізм сучасного митця: свою виконавську та композиторську діяльність він поєднує з педагогічною, викладаючи в прославленій римській академії Санта-Чечілія (був обраний членом Академії у 2010, що є найвищою нагородою для музикантів Італії); проводить майстер-класи в знаменитій віолончельній академії Кронберге (Німеччина).

Як композитор та виконавець Солліма виводить віолончель на новий семантико-звуковий рівень, постійно знаходячи дедалі художні ресурси, які зазвичай не задіяні у віолончельній практиці: композитор використовує як традиційні художньо-звукові можливості інструменту, так і шумові (ковзаючі флажолети) та перкусійні можливості, отримуючи різнобарвну палітру співу, клацань, ударів, гулу, щибету, що збагачує тембрально-звуковий калейдоскоп смислових резервів віолончельного звучання, що виходить далеко за межі традиційно академічного виконавства. Зазвичай асоційована з фірмовим оксамитовим баритональним звуком, із вагомістю, респектабельністю, віолончель в руках Солліми перетворюється на зовсім інший інструмент [5].

Зачарований різноманітними можливостями музичної мови, Дж. Солліма створює нові міксти найрізноманітніших стилів, комбінуючи елементи класичної та рок-музики, використовує ритмо-інтонації фольклору народів Середземномор'я. У творчому доробку майстра налічуються твори як для акустичних, так і для електронних інструментів. Оскільки Джованні постійно намагається збагатити тембральні, динамічні, арти-

куляційні можливості інструменту, він проектує новітні моделі віолончелі, які згодом для нього відтворюють майстри.

З нашої точки зору, досить непросто визначити конкретний напрямок композиторського стилю Солліми, оскільки в його творчості можна спостерігати найрізноманітніші стильові перетини. Проте провідним напрямком ми обираємо мінімалізм – впливову музичну течію, яка народилася в американській музиці у 60-х роках ХХ століття¹. «В академічній музиці мінімалізм пішов своїм шляхом: поступово ідея повторності – репетитивності, еволюціонувала у зворотний бік – від засобів редукції до різноманітності. Механічна пульсація репетитивної музики залишилася, але з'явилася потреба в ролі автора, ролі, з якою майже розправився класичний мінімалізм, адже там людина, що є автором музики, розпочинає якийсь об'єктивно протікаючий процес, котрий складається з повторення найпростішої музичної фігури» [6].

В творчості американських композиторів мінімалістичні тенденції збагачуються складною палітрою різних звукових впливів – елементи року, фольклорної архаїки тощо. Американський музичний критик Каїл Ган зазначає, що з 80-х років ХХ століття з'являється ціла школа, яку можна назвати постмінімалістською; провідними композиційним принципом цієї школи залишається репетитивність, проте її варіантність стає надзвичайно різноманітною, а іноді і взагалі *а-академічною*.

Таке тлумачення надає нам підстави для висновку, що композитора Дж. Солліму можна називати постмінімалістом, оскільки він використовує як мінімалістську повторність та механічний пульс, так і збагачує репетитивні прояви новими засобами виразності.

¹ Мінімалізм як течія свідомо скорочує набір засобів художнього вираження: головною одиницею його стає невелика звукова мантра, що представляє з собою просту ритмічну фігуру, яка постійно повторюється. Це створює абсолютно заворожуючий, мінливий, але при цьому статичний звуковий потік, який занурює в медитативний стан, розмиваючи часові межі.

Яскравим прикладом постає його твір «Terra Aria»

TERRA ARIA
da
J. BEUYS SONG
versione per 6 o 12 violoncelli

Giovanni Sollima

Moderato $\text{♩} = 60$

arco e pizz
vel 3+pizz

4

7

vel 1

vel 3

Дуже поетично Дж. Солліма говорить про ставлення до свого інструмента: «У віолончелі мені подобається те, що ви стаєте частиною звуку, віолончель – інструмент, що надзвичайно тісно пов’язаний з тілом, частина звуку повертається до вас і ви відчуваєте його у шлунку, це дуже фізичне відчуття. Віолончель створює для мене простір, схожий на кімнату, і ти відчиняєш вікно і випускаєш звук назовні. Віолончель – мій дім» [4].

Поряд з виконавською та композиторською діяльністю, Солліма активно презентує мистецтво віолончельної імпровізації: у світі, де класичні музиканти одержимі досконалістю та вивіреним авторським текстом, він вільно аперує канонічними властивостями інструмента, виводячи їх на новітній художньо-звуковий та тембрально-смісловий рівень.

Оскільки компонування, як і гра на музичних інструментах у свідомості Солліми закладені генетично (родина Джованні налічує декілька поколінь музикантів і він з дитинства опано-

вував композицію, гру на фортепіано та віолончелі), Джованні надзвичайно критично ставиться до вузькопрофільної моделі освіти, прийнятої у вищих музичних школах. Це питання надзвичайно гостро поставало для Солліми, він говорив, що воно було досить болючим для нього в минулому. «Раніше всі були виконавцями і композиторами. Кожен. Мене теж так виховували, і тому для мене ця система була досить жорсткою. Мені казали: «Ти маєш визначитися. Ти можеш бути композитором або віолончелістом»» [7].

Саме на цих позиціях він утвердився завдяки впливу творчості композитора XVIII століття Джованні Баттіста Костанці, котрим захоплюється Джованні та знаходить багато спільного між ними. Костанці постає *альтер-его* Солліми у багатьох відношеннях: обидва є інструменталістами, для яких важливими є художні властивості інструмента; обидва постійно знаходили нові виразові засоби, збільшуючи тембральний та образний потенціал віолончелі [4].

Покажемо для розгляду новаторського підходу Солліми до віолончельної творчості вважаємо: п'єси з циклу «*Viaggio in Italia*» («Подорож до Італії») для віолончелі-соло. Акцентуємо увагу на декількох п'єсах, зокрема: «*La tempesta*» («Буря»), опус «*Alone*» («На самоті») та «*Lamentatio*» («Плач»).

«*La tempesta*» – частина великого проєкту Солліми тривалістю понад годину, цей глобальний цикл «*Viaggio in Italia*» можна назвати освідченням у коханні італійській культурі. У циклі композитор використовує тексти великих співвітчизників: скульптора Мікілянджело Буанаротті, астронома Джордано Бруно, архітектора Франческо Бараміні. Постаті Данте, Леонардо да Вінчі, Скарлатті або великого коханця Казанови постають у цьому циклі у вигляді низки музичних портретів-асоціацій [5].

Ця робота була замовлена композитору Міланським ювелірним домом Бучелаті, який святкував у 2000 році свій 80-ти річний ювілей. Цикл цей вийшов електричний (змішаний). Кожна з частин відображає особистість одного з героїв, його характер, уявлення про зовнішність вигляд. Твір виконується струнним квітетом, в якому в якості соліста постає віолончеліст, іноді

виконуючи сольні номери; темброва палітра ансамблю збагачена співом соліста, до якого іноді додаються електронні звучання.

П'єса «La tempesta» («Буря») номер 10 з цього циклу. Назва власне викликає асоціації з італійським бароко, зокрема з композитором Вівальді та його опусом «La tempesta do mare» («Буря на морі»).

Початок п'єси, яку відкриває арпеджирований акорд, віддалено нагадує вільну барокову прелюдію. Так само на самому початку Солліма додає особливий ефект *pizzicato* лівої руки. Потім використовує прийом баріолажу, який імітує звуку вітру: техніка гри на струнному інструменті хвилеподібними рухами правою рукою по всіх струнах, верхні звуки в цьому русі повторюють першу низхідну фразу. Також вдається композитор і до використання техніки флажолету, переходячи надалі на віртуозне виконання акордів. Фінал п'єси по справжньому передає бурю, що розгулялася.

Друга п'єса «Alone» – яскравий приклад переплетіння академічної естетики композиційної стрункості із додаванням інтонацій італійського фольклору.

Солліма грає тут з прийомом «бі-інструментальності (термін Л. Повзун): виконавець одночасно виступає у двох іпостасях – віолончеліста та вокаліста; відтак, певною мірою відтворюється ефект «роздвоєння творчої особистості». П'єса заходить «на територію» ритуального звучання.

Неймовірно точно імітується тут звучання близькосхідних національних інструментів, додатковий колорит створюється завдяки частим метроритмічним змінам. Мелодична лінія ідеально поєднується з бурдонними звучаннями басу – безперервним тоном, що гуде (цей прийом часто використовується у фольклорних практиках у самих різноманітніших національних культур). *Pizzicato* лівої руки – незвичайний прийом, що створює ефект падаючих крапель. Зазвичай *pizzicato* грається правою рукою. Саме *pizzicato* наприкінці цього розділу надає мелодії певної метро-ритмічної пульсації. У наступному розділі автор застосовує традиційний мінімалістичний прийом моторного руху. Використовується також ефект «*ponticello*», при якому

смичок ведеться максимально близько до підставки і видається не зовсім стандартний дряпаючий, металізований призвук [8].

Потім композитор знову повертається до початкового адажіо, ну і в фіналі фольклорний танець, побудований наступною акордікою:

The image shows a musical score for a cello piece, titled "Adagio" with a tempo of 60 bpm. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system is marked "mp" and "con libertà". The second system is marked "mf". The third system is marked "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Цікавою є рефлексія на «Lamentatio» видатного чикагського віолончеліста Олександра Херш, який виконував цей твір, він зазначає: «Уперше почувши «Lamentatio» Джованні Солліми для віолончелі соло, я був абсолютно загіпнотизований. Така фантазія, оригінальність і великий арсенал розширених прийомів. Я часто описую «Lamentatio» Джованні Солліми людям як «григоріанські піснеспіви зустрічаються з роком», але насамперед це дає можливість зазирнути в бурхливу уяву Джованні Солліми. Це викликає спогади й інтуїтивна робота, яка виходить за рамки того, що можна було б очікувати від сольної віолончелі. Я мав честь почути Джованні та зустрітися з ним на Міжнародному семінарі з віолончелі імені П'ятигорського 2016 року в Лос-Анджелесі» [5]. Це був семінар з імпровізації, який проводив Дж. Солімма для нього та інших молодих віолончелістів,

які брали участь у фестивалі. Як зазначив Херш, у Солімма є надприродна здатність зібрати групу віолончелістів, навчених у консерваторії, та впродовж однієї години навчити їх мислити нестандартно.

LAMENTATIO

Giovanni Sollima

A Adagio e libero
voce (nasale, non vibrata)

B Allegro

[6]

Висновки. Ім'я Джованні Солліми ще недостатньо відоме в українському музикознавстві, однак його творчість сміливо можна означити як новаторську у сфері сучасної віолончельної практики. Митець пропонує інший – тілесно-акустичний і перформативний – спосіб мислення про інструмент: у його інтерпретаціях віолончель здатна вести діалог «двома голосами» – власним тембром і голосом виконавця.

Композитор послідовно збагачує художній потенціал віолончелі. Це проявляється у використанні розширених прийомів (ліворучне *pizzicato*, *col legno*, бариолаж, натиск на флажолетах, *sul ponticello*, вокаліз під час гри, перкусійні жести на корпусі), у сонорно-акустичному мисленні (модельовання «простору звуку» від бурдонів до багатошарових текстур, поєднання акустики з

електронікою та доріжковими нашаруваннями), у поверненні до барокової моделі «композитор – виконавець» (імпровізаційність, варіантність тексту, «живі» редагування під конкретний контекст). Важливим є й стильовий синтез – поєднання постмінімалістичної повторності з рок-енергетикою, середземноморським мелосом, бароковими алюзіями та кросоверним groove. Окремий вимір становлять експерименти з інструментальною конструкцією, що розширюють тембральний горизонт віолончелі. Не менш значущими є медійна репрезентація та педагогічна діяльність (проект «100 віолончелей», майстер-класи), а також широка кооперація з відомими диригентами й ансамблями, що інтегрує його музику у світовий академічний контекст.

Аналіз п'єс «Lamentatio», «Alone» та «La tempesta» дозволяє виокремити провідні стильові риси митця. У «Lamentatio» відбувається поєднання григоріанської контемплятивності з роковою експресією, що реалізується через розширені техніки та «двоголосу» перформативність. «Alone» уособлює постмінімалістичну моторику, побудовану на бурдонах, мікроритмічних зсувах та інтонаціях фольклору, надаючи музиці ритуального характеру. «La tempesta» відтворює токатно-імпровізаційний, «вітровий» жест із бароковими алюзіями, де баріолаж і флажолети створюють ілюзію стихії, що розгортається у драматургічний катарсис.

Узагальнюючи, стильові доміанти Солліми можна визначити так: постмінімалістичний каркас із живим варіативним розвитком; кросжанровість, що інтегрує академічні та неакадемічні стилі; барокове мислення як алюзія та риторика афектів; тілесність звуку через залучення голосу та жестикуляцій; сонорна драматургія, що розгортає образ через тембр і фактуру; медіальна сценічність як форма сучасної присутності музики.

Таким чином, Джованні Солліма постає як композитор-виконавець нового типу, котрий переосмислює історичні моделі крізь оптику сьогодення. Його музика поєднує барокову імпровізаційність і постмінімалістичну структуру, камерну інтимність і медійну масштабність. Опуси Солліми демонструють вихід віолончелі за межі «співочої» ролі, відкриваючи її як багатоканальний інструмент, у якому тембр, голос, жест і простір зливаються в єдину художню систему. Саме це визначає актуальність теми: практика Солліми відповідає сучасним запитам на розширення тембрально-звукових, артикуляційних і комунікативних можливостей академічного інструменталізму, пропонуючи переконливу модель інновації без розриву з традицією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Воскобойніков Я. В. Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства. Дис. ... д-ра філософії : спец. 025. Харків, 2023. 229 с.
2. Giovanni Sollima. *Walter Stauffer Center for Musicology Foundation*. URL: <https://www.stauffer.org/en/professors/giovanni-sollima>
3. Giovanni Sollima. URL: https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm_source
4. Horvath J. Giovanni Sollima: An Artist of the Twenty-First Century. *Interlude*, 2024. URL: <https://interlude.hk/giovanni-sollima-an-artist-of-the-twenty-first-century>
5. Renino C. Giovanni Sollima: Tradizione musicale colta e strategie di comunicazione di massa. *Tesi in Storia della musica moderna E contemporanea*. Italy, 2008. 265 p.
6. Sollima Lamentatio for Cello Solo. URL: <https://guarnerihall.org/gh-vimeo-video/sollima-lamentatio/>
7. Szabo A. Sollima – Performer as Creator, by Adam. *Classic Melbourne*, 2014. URL: <https://classicismelbourne.com.au/giovanni-sollima-performer-creator/>
8. Wilson M. Giovanni Sollima (b. 1962): Alone for Solo Cello (1998). *Notes for Cellists: A Guide to the Repertoire*. 188–189 p. URL: <https://academic.oup.com/book/58192/chapter-abstract/480953087?redirectedFrom=fulltext> (дата звернення – 20.09.2025)

REFERENCES

1. Voskoboinikov, Ya. V. (2023). Frantsuzkyi pianist Oleksandr Taro: aspekty mediinoi reprezentatsii fortepiannogo vykonavstva [French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation of Piano Performance]: PhD thesis. Kharkiv, 229 p. [in Ukrainian].
2. Giovanni, Sollima. *Walter Stauffer Center for Musicology Foundation*. URL: <https://www.stauffer.org/en/professors/giovanni-sollima/>
3. Giovanni, Sollima. URL: https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm_source
4. Horvath, J. (2024). Giovanni Sollima: An Artist of the Twenty-First Century // *Interlude*. [Electronic resource]. URL: <https://interlude.hk/giovanni-sollima-an-artist-of-the-twenty-first-century/>
5. Renino, C. (2008). Giovanni Sollima: Tradizione musicale colta e strategie di comunicazione di massa. *Tesi in Storia della musica moderna e contemporanea*. Italy, 265 p.
6. Sollima. Lamentatio for Cello Solo. URL: <https://guarnerihall.org/gh-vimeo-video/sollima-lamentatio/>
7. Szabo A. (2014). Sollima – Performer as Creator // *Classic Melbourne*. [Electronic resource]. URL: <https://classicismelbourne.com.au/giovanni-sollima-performer-creator/>
8. Wilson M. (1998). Giovanni Sollima (b. 1962): Alone for Solo Cello. *Notes for Cellists: A Guide to the Repertoire*, pp. 188–189. URL: <https://academic.oup.com/book/58192/chapter-abstract/480953087?redirectedFrom=fulltext>