

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧЖАН ХАНЬ**

УДК УДК 785(477)"19":78.07.01](043.5)

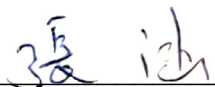
## **ДИСЕРТАЦІЯ**

**УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ХХ СТОЛІТТЯ:  
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА**

Спеціальність 025 — Музичне мистецтво  
Галузь знань 02 — Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Чжан Хань

Науковий керівник: Савчук Ігор Борисович  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

## АНОТАЦІЯ

*Чжан Хань.* Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 — «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2024.

**Актуальність теми дослідження.** Камерно-інструментальне мистецтво є важливою частиною художнього дискурсу української культури. Камерна творчість українських митців синтезує у своїй художньо-діалогічній єдності стиль історичної доби, індивідуальну стилістику та відповідні виконавські форми, оприявнюючи сутнісні риси національної музичної культури у їхній художньо-історичній взаємозумовленості. Художній дискурс камерно-інструментального мистецтва маніфестує національну культурну ідентичність у її діалозі з декількома хвилями європейського авангарду та прагненням до оновлення виконавської виражальності, що віддзеркалює сутнісні зміни доби у дихотомії *авторський задум — виконавське втілення*.

Запропоноване в дисертації розуміння окресленої проблематики зумовлене багаторівневістю художнього діалогу у просторі камерно-інструментальної культури. Художній діалог розглянуто як:

– безпосередню взаємодію між виконавцем і композитором, що веде до розширення темброво-звукової палітри та інших виражальних засобів композиторських пошуків у камерно-інструментальній сфері;

– діалог між автором та художнім стилем або стильовим напрямом доби, що впливає на формування етапно-трансформаційних змін в українській камерно-інструментальній культурі ХХ — початку ХХІ століття);

– художньо-виконавський діалог, взаємодію інтерпретаторів у формуванні спільної доктрини виконавського втілення авторського задуму через

схожість підходів, виконавсько-стилістичних рішень, спільне розуміння стильового образу автора та стильових наративів епохи, у якій він творив.

**Мета дослідження** — виявити сутнісні ознаки камерно-інструментальної творчості у просторі української культури ХХ — початку ХХІ століття, її жанрово-стильові та виконавсько-стилістичні особливості як прояв художньої діалогічності між композиторським задумом та виконавською практикою.

У рамках дослідження художній діалог інтерпретовано як інтерсуб'єктивну спрямованість дій та практик творчої особистості, їхню взаємодію з культурно-мистецькими шарами значень, втілену у структурно-семантичних компонентах авторського задуму. Як *музикознавчий феномен*, базований на діалозі дослідника з простором авторського задуму, його стильовою символікою, поетикою вислову та особливостями композиційного втілення, художній діалог уможливив на прикладі камерно-інструментальних пошуків українських композиторів простежити питомі взаємозв'язки між різними компонентами внутрішнього та зовнішнього простору музичного твору, що у процесуальності прояву ідентифіковано як діалог музичної традиції та новаторського її переосмислення.

Дослідження *художньої діалогічності процесу композиторської творчості* на прикладі камерно-інструментальних здобутків дало можливість окреслити динамічний та множинний художньо-стильовий образ автора, розкрити особливості взаємодії митця з культурно-мистецьким середовищем та в цілому ідентифікувати шляхи розвитку камерно-інструментальної культури України як дихотомію традиції та новаторства відповідно до особистісно-пасіонарного принципу формування етапності звершень митця.

Художній діалог лежить в основі композиторської творчості і виконавської майстерності, є передумовою важливих камерно-інструментальних здобутків. Діалогічна взаємодія як пошук спільного прочитання авторського задуму є важливим аспектом діяльності камерно-ансамблевих спільнот. Дихотомія композитор–виконавець збагачує не лише стилістику композиторської мови, а й дає можливість простежити її новаційну атрибуцію у виконавському втіленні як формуванні аудіообразу митця та його задуму. У цьому контексті художній діалог як взаємодія між композиторським задумом і виконавськими засобами для його реалізації відобразив вплив особливостей композиторської техніки на розвиток виконавської палітри виражальних засобів. Цей діалог формується під впливом кількох факторів: вибір інструментів з відповідними

можливостями; взаємодія між партіями як частинами цілого; спільне тлумачення художньо-образного контексту, що спрямовано на цілісне розуміння задуму композитора.

Етапні звершення в українській камерно-інструментальній творчості можна класифікувати на основі основних історичних періодів становлення української державності. Ці періоди включають дореволюційний етап, добу державності (1917–1920), українсько-радянський період та епоху Незалежності. Проте така періодизація є доволі загальною і не відображає всіх специфічних особливостей розвитку камерно-інструментального мистецтва впродовж ХХ — початку ХХІ століття. Для більш скрупульозного аналізу було залучено художньо-діалогічний принцип етапно-стильової актуалізації, що ґрунтується на діяльності таких визначних постатей, як Микола Лисенко та Борис Лятошинський. Ці композитори стали символами двох ліній розвитку української музичної культури: академічної та модерної. Їхній внесок мав значний вплив на становлення та еволюцію камерної творчості в українській музиці, саме вони заклали нові естетичні парадигми у втіленні камерно-інструментального задуму. Особливо важливим у розумінні етапності становлення камерно-інструментальної творчості є феномен школи Лятошинського як своєрідного художньо-діалогічного середовища вчителя, його учнів та послідовників. Завдяки авангардним експериментам її представників камерна музика утвердилася як важливий компонент культурного життя України.

Системний підхід до вивчення жанрово-стильового розвитку української камерної музики забезпечив глибоке розуміння її трансформацій протягом ХХ — початку ХХІ століття. На ранньоакадемічному етапі розвитку камерних жанрів спостерігається умовний розподіл між домашнім музикуванням і концертним виконавством. Академічний простір камерних жанрів поглинає всі набуті художньо-діалогічні риси, включаючи композиторські, просвітницькі та розважальні функції, при цьому поступово формується педагогічний компонент. Сучасний етап розвитку академічних камерних жанрів характеризується поєднанням композиторсько-виконавських, концертно-фестивальних і педагогічних елементів. Важливу роль у цьому процесі відіграє еволюція стилів, формування нових жанрових форм і творча мобільність. Ці періоди відображають важливі зміни у підходах до музичного мислення та синтезу, вплив пізньоромантичної естетики, проникнення технік європейських модерністів і авангардистів, а також формування самобутніх авторських стилів.

Зміни також заторкнули роль виконавця, який тепер стає не просто інтерпретатором музичного задуму, а його співторцем, що активно взаємодіє з музичним текстом. Однією з найважливіших тенденцій сучасної камерної музики є жанрово-видова мобільність, що передбачає використання різних ансамблевих складів. Серед них є як монотемброві і темброво-однорідні ансамблі, так і змішані ансамблі з акустичними трансформаціями, що засвідчило гнучкість композиторського мислення. Прагнення до експериментів породило нові жанрові форми, такі як інструментальний театр і перформанс. Велику роль відіграють темброво-сонорні експерименти, де тембр набуває нового значення як самостійний смисловий елемент, що значно впливає на характер і структуру музичного твору. Okремо слід виокремити етнічний компонент, що включає втілення архетипної образності через поєднання різних музичних інструментів, таких як екзотичні, народно-ужиткові, народно-академічні та академічні інструменти. Такі колаборації значно збагачують виразні можливості камерної музики та дозволяють створювати складні образно-значеннєві конструкції.

Паралельно з авангардною тенденцією розвивалася й інша важлива лінія — переосмислення українського фольклору. Композитори зверталися до архаїчних пластів народної культури, використовували елементи неофольклору, що дозволило органічно поєднувати традиційні та інноваційні підходи. Це забезпечувало можливість глибокого втілення національних тем у сучасних камерних композиціях, збереження зв'язків з культурними коренями. У рамках другої хвилі авангарду особлива увага приділялася пошукам «нового звуку» в кожному окремому творі, що значно збагачувало композиторське мислення. З'явилися такі напрямки, як сонористика, електронна музика, конкретна музика, що втілювалися через специфічні виконавські техніки. Це відкрило нові горизонти для української камерної музики, розширюючи її можливості та вплив. Однією з характерних рис сучасної камерно-інструментальної музики є використання стилістичних синтезів, де переплітаються традиційні та сучасні підходи. Композитори часто звертаються до стилів минулих епох, експериментують з інноваційними виконавськими техніками, створюючи складні драматургічні форми. Такий підхід дозволяє інтегрувати національну тематику в сучасний контекст, використовуючи символіку та алегорії, що є важливими елементами ідентифікації української музики.

Українська камерно-ансамблева виконавська школа відіграла важливу роль у популяризації досягнень композиторів, підтримуючи тісний зв'язок з творцями музики. У співпраці з музичними колективами композитори мали змогу експериментувати з новими формами виконання, розширювати інструментальний склад ансамблів і досліджувати нові темброво-кolorистичні можливості. Завдяки цьому процесу камерно-інструментальна музика розвивалася не лише в теоретичному, але й у практичному аспектах.

Створення типології камерно-інструментальних творів українських композиторів в еволюційно-етапній єдності виявило такі напрямки: засадничий (твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Косенка та ін.), повоєнний традиційний (доробок Д. Клебанова, І. Шамо, А. Штогаренка та ін.), авангардний (пошуки Л. Грабовського, С. Крутикова та ін.), синтезуючий (композиції І. Карабиця, Є. Станковича, М. Скорика та ін.), «нова хвиля» (концепти Ю. Гомельської, С. Зажитька, В. Рунчака, А. Чібалашвілі та ін.).

Наукове осмислення взаємодії між жанрово-стильовим наповненням музичного твору та його сценічною інтерпретацією є ключовим у аналізі сучасної камерно-інструментальної музики. Виконавці створюють оригінальні інтерпретації камерних творів, використовуючи різні підходи — лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний і темброво-сонорний. Кожен з них дозволяє досягти особливої виразності й емоційності у виконанні. Виняткову роль у цьому процесі відіграє колективна співтворчість виконавців камерних ансамблів. Взаємодія між учасниками ансамблю базується на постійному діалозі та узгодженні художніх ідей, що стає фундаментом для органічного втілення авторського задуму. Виконавська інтерпретація формується в процесі обговорення та експериментів, що створює унікальне сценічне втілення кожного твору. Таким чином, розвиток української камерно-інструментальної музики другої половини ХХ століття був тісно пов'язаний із творчими експериментами композиторів, їхньою взаємодією з виконавцями та колективним процесом художнього діалогу. Ці процеси забезпечили нові напрямки у розвитку камерно-інструментальної творчості, заклали основи для подальшого зростання й еволюції сучасної української музики.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше:

– камерно-інструментальну творчість українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття розглянуто в аспекті художньо-стильової та художньо-

виконавської діалогічності та досліджено у нерозривній єдності композиторської і виконавської творчості;

– проаналізовано динаміку жанрового та виконавського поля камерно-інструментальної творчості як цілісної системи, що сформувалася в результаті художнього діалогу між академічною традицією, національною культурою та авангардними пошуками ХХ століття;

– введено до наукового обігу пласт української камерно-інструментальної музики ХХ — початку ХХІ століття, показового з точки зору художнього діалогу *композитор — виконавець*.

#### **Набуло подальшого розвитку дослідження:**

– ролі камерно-інструментальної творчості у формуванні національного дискурсу української культури;

– основних векторів та форм презентації камерно-інструментальної культури у дискурсі концертно-виконавської та фестивальної діяльності;

– сучасних форм камерно-інструментальної творчості у їх взаємодії з новітніми технологіями в просторі музичної культури України.

**Практичне значення дослідження** полягає у взаємозумовленості отриманих результатів:

1. *Збагачення камерно-інструментальної виконавської практики.* Результати дослідження можуть бути використані професійними виконавцями для більш глибокого розуміння камерно-інструментальної музики українських композиторів. Це дозволить інтерпретувати твори з більшою точністю і стилістичною відповідністю авторському задуму. Дослідження може стати джерелом натхнення для виконавців, сприяючи розвитку майстерності в контексті інтерпретації творів на основі художньо-діалогічного підходу.

2. *Освітня компонента.* Матеріали дослідження можуть бути використані для розробки лекційних курсів «Історія української музики ХХ століття», «Історія камерного виконавства», у формуванні навчальних програм з курсів «Камерний ансамбль» та «Квартет» у вищих музичних навчальних закладах України, а також для створення методичного посібника, призначеного для студентів та викладачів класу камерного ансамблю. Результати дослідження можуть слугувати основою для створення методичного забезпечення для студентів та викладачів, які спеціалізуються на камерно-інструментальному виконавстві. Це допоможе розвивати нові педагогічні підходи до викладання камерної музики, особливо її новаційно-експериментального контенту.

3. *Дослідницькі обрії*. Висновки дисертаційної роботи розширюють предметне поле дослідження музичного мистецтва України ХХ — початку ХХІ століття, визначають основні тенденції та специфіку розвитку камерної культури у багатовекторному художньому діалозі. Отримані результати можуть бути використані в подальших мистецтвознавчих, культурологічних та інших гуманітарних студіях в осмисленні особливостей впливу камерно-інструментальної творчості на розвиток культури України ХХ століття.

#### **Практична апробація:**

Автор дисертаційного дослідження упродовж 2022–2023 років організував на батьківщині у м. Сінін (провінція Цінхай, КНР) цикл камерно-інструментальних концертів зі скрипкових творів українських та європейських композиторів. Разом з відомим китайським скрипалем Чжао Лейєм як піаніст-ансамбліст взяв безпосередню участь у цих імпрезах:

– в Громадському культурному центрі міста Сінін провінції Цінхай (КНР, серпня 2022 року), у концерті поряд з сонатами для скрипки і фортепіано № 1 та № 5 Л. ван Бетховена прозвучала скрипкова соната Б. Лятошинського (1926) та «Sonata piccola» Є. Станковича;

– у Великому театрі Цінхай (м. Сінін, провінція Цінхай, КНР, 28 квітня 2023 року), у концертному виступі поряд з Сонатою для скрипки і фортепіано ля мажор FwV 8 С. Франка (1886) було виконано Сонату для скрипки і фортепіано ля мінор, ор. 18 В. Косенка та Сонату для скрипки і фортепіано № 1 М. Коляди;

– в Залі прийомів міста Сінін (провінція Цінхай, КНР, 24 липня 2023 року), в концерті прозвучали скрипкові сонати *in D* та *in E* П. Гіндеміта та дві сонати для скрипки і фортепіано № 1 (1963) та № 2 (1993) М. Скорика.

*Ключові слова:* камерно-інструментальна творчість, ансамблеве виконавство, художній діалог, інтерпретація, концепт, художньо-виконавська діалогічність, етапність розвитку, жанрово-стильові особливості, стильовий образ композитора, виконавська стилістика, традиція та новаторство.



## SUMMARY

Zhang Han. The Ukrainian Chamber Instrumental Ensemble of the Twentieth Century: Composers' Creativity and Performance Practice. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical Arts” (field of knowledge 02 — “Culture and Arts”). — P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2024.

**Relevance of the research topic.** Chamber instrumental art is an important part of the artistic discourse of Ukrainian culture. The chamber works of Ukrainian artists synthesize in their artistic dialogical unity the style of a historical era, individual stylistics, and corresponding performance forms, revealing the essential features of national musical culture in their artistic and historical interconnection. The artistic discourse of chamber instrumental art manifests national cultural identity in its dialogue with several waves of European avant-garde and the aspiration to renew expressive performance, reflecting the essential changes of the era in the dichotomy between the composer's intent and the performer's realization of this intent.

The understanding of the outlined problem proposed in the dissertation is conditioned by the multi-layered artistic dialogue in the space of chamber instrumental culture. Artistic dialogue is considered as:

- the direct interaction between the performer and the composer, leading to an expansion of the timbral sound palette and other expressive means in the composer's explorations in the field of chamber instrumental music;

- the dialogue between the author and the artistic style or stylistic direction of the era, influencing stage-by-stage transformational changes in Ukrainian chamber instrumental culture of the 20th and early 21st centuries;

- the artistic performative dialogue, the interaction of interpreters in developing a common doctrine of performance realization of the composer's intent

through similarities in approaches, performance and stylistic decisions, a shared understanding of the author's stylistic image, and the stylistic narratives of the era in which the author worked.

**The aim of the study** is to identify the essential features of chamber instrumental creativity in the Ukrainian culture of the 20th and early 21st centuries, its genre and style, and performative stylistic characteristics as a manifestation of the artistic dialogue between the composer's intent and performance.

Within the framework of this research, artistic dialogue is interpreted as the intersubjective orientation of the actions and practices of a creative individual, their interaction with cultural and artistic layers of meaning, embodied in the structural and semantic components of the composer's intent. As a musicological phenomenon, based on the dialogue between the researcher and the space of the composer's intent, its stylistic symbolism, expression poetics, and compositional realization features, artistic dialogue in the example of chamber instrumental pursuits of Ukrainian composers allows us to trace the intrinsic connections between different components of the internal and external space of the musical work, which in its processuality is identified as a dialogue between musical tradition and its innovative reinterpretation.

The study of the artistic dialogicality of the compositional process, using chamber instrumental achievements as an example, made it possible to outline the dynamic and multifaceted artistic and stylistic image of the author, reveal the features of the artist's interaction with the cultural and artistic environment, and, in general, identify the paths of development of Ukrainian chamber instrumental culture as a dichotomy of tradition and innovation according to the personal passionate principle of the stages of an artist's achievements.

Artistic dialogue lies at the foundation of compositional creativity and performance mastery and is a prerequisite for significant chamber instrumental achievements. Dialogical interaction, as the search for a common interpretation of the composer's intent, is an important aspect of the activities of chamber ensemble communities. The composer-performer dichotomy enriches not only the stylistics of the composer's language but also makes it possible to trace its innovative attribution in performance, developing the artist's and the composer's audio image. In this context, artistic dialogue, as the interaction between the composer's intent and the performer's means of realization, reflected the influence of compositional technique on the development of the performer's palette of expressive means. This

dialogue is shaped by several factors: the choice of instruments with their corresponding capabilities; interaction between parts as components of a whole; a shared interpretation of the artistic imagery context aimed at a holistic understanding of the composer's intent.

Milestone achievements in Ukrainian chamber instrumental creativity can be classified based on the major historical periods of Ukraine's statehood. These periods include the pre-revolutionary stage, the era of statehood (1917–1920), the Ukrainian Soviet period, and the era of Independence. However, such periodization is rather general and does not fully reflect the specific characteristics of the development of chamber instrumental art throughout the 20th and early 21st centuries. For a more detailed analysis, an artistic dialogical principle of stage and stylistic actualization was applied, based on the work of prominent figures such as Mykola Lysenko and Borys Liatoshynsky. These composers became symbols of two lines of Ukrainian musical culture development: academic and modern. Their contributions had a significant impact on the establishment and evolution of Ukrainian chamber music, as they laid new aesthetic paradigms in the embodiment of chamber instrumental concepts.

A key factor in understanding the stages of chamber instrumental creativity is the phenomenon of the Liatoshynsky school, which served as a unique artistic and dialogical environment for the teacher, his students, and followers. Through the avant-garde experiments of its representatives, chamber music became an important component of Ukraine's cultural life. A systematic approach to the study of the genre and style development of Ukrainian chamber music provided a deep understanding of its transformations throughout the 20th and early 21st centuries. In the early academic stage of chamber music's development, there was a conditional division between home music-making and concert performance. The academic space of the chamber genre absorbed all the acquired artistic and dialogical features, including compositional, educational, and entertainment functions, while gradually building a pedagogical component.

The modern stage of academic chamber music development is characterized by the combination of compositional and performative, concert and festival, and pedagogical elements. A crucial role in this process is played by the evolution of styles, the formation of new genres, and creative mobility. These periods reflect significant changes in approaches to musical thinking and synthesis, influenced by

late Romantic aesthetics, the penetration of European modernist and avant-garde techniques, and the development of unique individual styles.

Changes also affected the role of the performer, who now becomes not just an interpreter of the musical concept, but a co-creator actively interacting with the musical text. One of the most important trends in contemporary chamber music is genre and type mobility, which involves the use of various ensemble compositions. These include both monotimbral and timbrally homogeneous ensembles, as well as mixed ensembles with acoustic transformations, demonstrating the flexibility of compositional thinking. The desire for experimentation has generated new genres, such as instrumental theater and performance. Experiments with timbre and sonority play a major role, where timbre acquires new meaning as an independent semantic element that significantly influences the character and structure of the musical work.

A separate aspect to highlight is the ethnic component, which includes the embodiment of archetypal imagery through the combination of various musical instruments, such as exotic, folk-utilitarian, folk-academic, and academic instruments. These collaborations greatly enrich the expressive possibilities of chamber music and allow for the creation of complex symbolic meanings.

Alongside the avant-garde trend, another important line developed — the rethinking of Ukrainian folklore. Composers turned to archaic layers of folk culture, implementing elements of neo-folklore, which allowed for the organic combination of traditional and innovative approaches. This ensured the possibility of deeply integrating national themes into contemporary chamber compositions, maintaining connections with cultural roots. Within the second wave of the avant-garde, special attention was given to the search for a “new sound” in each individual piece, which significantly enriched compositional thinking. New directions emerged, such as sonorism, electronic music, and *musique concrète*, implemented through specific performative techniques. This opened new horizons for Ukrainian chamber music, expanding its possibilities and influence.

One of the characteristic features of contemporary chamber instrumental music is the use of stylistic syntheses, where traditional and modern approaches are intertwined. Composers often turn to styles of past eras, experimenting with innovative performance techniques to create complex dramaturgical forms. This approach allows for the integration of national themes into the contemporary

context, using symbolism and allegories that are essential elements of Ukrainian musical identity.

The Ukrainian school of chamber ensemble performance has played an important role in popularizing the achievements of composers, maintaining close ties with music creators. In collaboration with musical ensembles, composers had the opportunity to experiment with new forms of performance, expand the instrumental makeup of ensembles, and explore new timbral and coloristic possibilities. This process facilitated the development of chamber instrumental music not only theoretically but also practically.

The creation of a typology of chamber instrumental works by Ukrainian composers in an evolutionary and stage-by-stage unity revealed the following artistic directions: fundamental (works by M. Lysenko, B. Liatoshynsky, V. Kosenko, etc.), post-war traditional (works by D. Klebanov, I. Shamo, A. Shtoharenko, etc.), avant-garde (L. Hrabovsky, S. Krutikov, etc.), synthesizing (I. Karabyts, Y. Stankovych, M. Skoryk, etc.), and “new wave” (compositions by Y. Homelska, S. Zazhit’ko, V. Runchak, A. Chibalashvili, etc.).

Scientific understanding of the interaction between the genre and style content of a musical work and its stage interpretation is key to analyzing modern chamber instrumental music. Performers create original interpretations of chamber works by employing various approaches — lyrical and pathetic, expressive and dramatic, epic and coloristic, timbre and sonoristic. Each of these approaches allows for a unique expressiveness and emotionality in performance. Collective creativity within chamber ensembles plays an exceptional role in this process. Interaction among ensemble members is based on constant dialogue and the coordination of artistic ideas, which forms the foundation for the organic realization of the composer’s intent. Performance interpretation is shaped through discussion and experimentation, creating a unique stage embodiment for each work.

Thus, the development of Ukrainian chamber instrumental music in the second half of the 20th century was closely connected with the creative experiments of composers, their interaction with performers, and the collective process of artistic dialogue. These processes established new directions in the

development of chamber instrumental creativity, laying the foundations for the further growth and evolution of contemporary Ukrainian music.

**The scientific novelty of the research lies in the following:**

– For the first time, the chamber instrumental creativity of Ukrainian composers of the 20th and early 21st centuries is examined from the perspective of artistic, stylistic, and performative dialogicity, and it is studied as an inseparable unity of compositional and performance creativity.

– The dynamics of the genre and performance fields of chamber instrumental creativity are analyzed as a holistic system formed through an artistic dialogue between academic tradition, national culture, and avant-garde explorations of the 20th century.

– A new layer of Ukrainian chamber instrumental music from the 20th and early 21st centuries has been introduced into scientific discourse, notable for its artistic dialogue between the composer and the performer.

**Further development of the study includes:**

– The role of chamber instrumental creativity in shaping the national discourse of Ukrainian culture.

– The main vectors and forms of presenting chamber instrumental culture in the discourse of concert performance and festival activities.

– Modern forms of chamber instrumental creativity in their interaction with new technologies within the space of Ukrainian musical culture.

**The practical significance of the study lies in the interdependence of the obtained results:**

*1. Enrichment of chamber instrumental performance practice.* The results of the research can be used by professional performers to deepen their understanding of the chamber instrumental music of Ukrainian composers. This will allow for more accurate and stylistically faithful interpretation of works, aligning with the composer's intent. The study can serve as a source of inspiration for performers, contributing to the development of skills in the context of interpreting works based on an artistic and dialogical approach.

2. *Educational component.* The results of the research can be used to develop lecture courses such as “History of Ukrainian Music of the 20th Century” and “History of Chamber Performance,” as well as in the development of curricula for courses such as “Chamber Ensemble” and “Quartet” in higher music education institutions in Ukraine. Additionally, the research can contribute to the creation of a methodological guide for students and teachers of chamber ensemble classes. The findings of the study can serve as a foundation for developing methodological support for students and teachers specializing in chamber instrumental performance. This will help foster new pedagogical approaches to teaching chamber music, particularly its innovative and experimental content.

3. *Research horizons.* The conclusions of the dissertation expand the subject field of research on the musical art of Ukraine in the 20th and early 21st centuries, defining the main trends and key features of the development of chamber culture within a multi-vector artistic dialogue. The results obtained can be used in further art studies, cultural studies, and other humanitarian fields to comprehend the impact of chamber instrumental creativity on the development of Ukrainian culture in the 20th century.

**Practical approbation:**

During 2022–2023, the author of the dissertation organized a series of chamber instrumental concerts of violin works by Ukrainian and European composers in his hometown of Xining (Qinghai Province, China). Together with the famous Chinese violinist Zhao Lei, he took part in these performances as an ensemble pianist:

– in the Public Cultural Center of Xining, Qinghai Province (China, August 13, 2022), in a concert along with L. van Beethoven’s Violin and Piano Sonatas No. 1 and No. 5, they performed B. Liatoshynsky’s Violin Sonata (1926) and Y. Stankovych’s Sonata piccola;

– in the Qinghai Grand Theater (Xining, Qinghai Province, China, April 28, 2023), in a concert performance, along with the Sonata for Violin and Piano in A Major FWV 8 by C. Franck (1886), the Sonata for Violin and Piano in A Minor,

Op. 18 by V. Kosenko and the Sonata for Violin and Piano No. 1 by M. Kolyada were performed;

– in the Reception Hall of Xining (Qinghai Province, China, July 24, 2023), the concert featured violin sonatas in D and in E by P. Hindemith and two sonatas for violin and piano No. 1 (1963) and No. 2 (1993) by M. Skoryk.

*Keywords:* chamber instrumental creativity, ensemble performance, artistic dialogue, interpretation, concept, dialogicity of artistic performance, stages of development, genre and style features, composer's stylistic image, performance style, tradition and innovation.



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ:

1. Чжан Хань. Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2024. № 3 (64). С. 38–57 DOI : [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821)

*Ключові слова:* художній діалог, камерно-інструментальна творчість, взаємодія, діалогічність, ансамблеве виконавство, стиль, виконавська стилістика.

2. Чжан Хань. Виконавсько-семантичний простір інструментальної виражальності Бориса Лятошинського 1920-х (на прикладі Сонати для скрипки і фортепіано (1926)) // Мистецтвознавство України. 2023. Вип. 23. С. 231–237. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294864>

*Ключові слова:* творчість Бориса Лятошинського, симфонізм, темброфонізм, соната для скрипки і фортепіано, інтерпретація.

3. Чжан Хань. Альтова соната Дмитра Шостаковича у художньому просторі виконавської інтерпретації // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. Вип. 18(2). С. 125–130. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269802](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269802)

*Ключові слова:* Дмитро Шостакович, камерна музика, альтова соната, камерно-інструментальний жанр, альтове мистецтво, сонатна форма, Дружинін, Мунтян.

4. Чжан Хань. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано» // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 277–284. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269743>

*Ключові слова:* фортепіанний цикл, 24 прелюдії, Іван Карабиць, стиль, концепція, виконавська стилістика.

### НАУКОВА ПРАЦЯ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ:

1. Чжан Хань. Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського воєнного періоду: жанрово-стильова картина задумів [тези доповіді] // Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення : збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 29–30.05.2024 / [упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. 161с. DOI 10.31500/978-617-640-654-9 ISBN 978-617-640-654-9 URL : <https://publish.mari.kyiv.ua/catalog/view/547/803/5002> (дата звернення: 29.09.2024).

### ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ:

1. Прелюдії для фортепіано українських композиторів другої половини ХХ століття: виконавська стилістика [доповідь] // IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», ІПСМ НАМ України, Київ, 16–17 листопада 2022. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2023-07/Conf\\_metodology2022.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-07/Conf_metodology2022.pdf)

2. Соната для скрипки та фортепіано Бориса Лятошинського (1926): особливості втілення авторського задуму [доповідь] // VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2–4 листопада 2023. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8\\_Programa-2023\\_2.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf)

3. Камерно-інструментальна соната. Особливості трансформації жанру у ХХ столітті [доповідь] // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», ІПСМ НАМ України, Київ, 15–16 листопада 2023. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2023-12/Program\\_Metodology\\_09\\_12.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-12/Program_Metodology_09_12.pdf)

4. Камерно-інструментальний дует: органічність виконавської інтерпретації [доповідь] // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Ки-

їв, 20–21 листопада 2023. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa\\_YUvileyi-2023.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf)

5. Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського воєнного періоду: жанрово-стильова картина задумів [доповідь] // Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення», ІПСМ НАМ України, Київ, 29–30 травня 2024. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2024-09/ENG\\_29-08\\_n.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-09/ENG_29-08_n.pdf)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>22</b>
<b>Розділ 1.</b>	
<b>ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ .....</b>	<b>32</b>
1.1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА В ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЯХ .....	32
1.2. ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА ВЗАЄМОДІЯ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ .....	47
1.3. ВИКОНАВСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДІАЛОГУ .....	60
Висновки до Розділу 1 .....	75
<b>Розділ 2.</b>	
<b>УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ .....</b>	<b>80</b>
2.1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА В ЕТАПНОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЇЇ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНОГО ПОЛЯ .....	80
2.2. УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ.....	91
2.3. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЗВЕРШЕННЯ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОСТІР КОМПОЗИЦІЙ.....	107
Висновки до Розділу 2 .....	124
<b>Розділ 3.</b>	
<b>СУЧАСНА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ У ЗОНІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПОШУКУ ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ .....</b>	<b>128</b>
3.1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: МІЖ АКАДЕМІЗМОМ ТА АВАНГАРДОМ .....	128
3.1.1. <i>Ідейний та програмний простір         камерно-інструментальних композицій .....</i>	<i>128</i>

	21
<i>3.1.2. Камерно-інструментальна творчість у стильових взаємодіях європейської та української культури.....</i>	<i>150</i>
3.2. СТИЛЬОВІ ДИСКУРСИ СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ .....	168
3.3. ДИХОТОМІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА УНІВЕРСАЛЬНОГО У СТИЛЬОВОМУ ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ: ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ .....	181
3.4. ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА ТА АВТОРСЬКИЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДОСВІД .....	204
Висновки до Розділу 3 .....	210
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>215</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>223</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>250</b>
Додаток А. СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ .....	250
Додаток Б. НАУКОВА ПРАЦЯ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ.....	251
Додаток В. ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ .....	251

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Камерно-інструментальне мистецтво є важливою частиною художнього дискурсу української культури. Камерна творчість українських митців синтезує у своїй художньо-діалогічній єдності стиль історичної доби, індивідуальну стилістику та відповідні виконавські форми, оприявнюючи сутнісні риси національної музичної культури у їхній художньо-історичній взаємозумовленості. Художній дискурс камерно-інструментального мистецтва маніфестує національну культурну ідентичність у її діалозі з декількома хвилями європейського авангарду та прагненням до оновлення виконавської виражальності, що віддзеркалює сутнісні зміни доби у дихотомії *авторський задум — виконавське втілення*.

Художньо-виконавський діалог у сфері камерно-інструментальної творчості визначає специфіку розвитку та трансформаційних змін української камерно-інструментальної культури. Його формування безпосередньо пов'язане з тим, що спільнота камерно-інструментальних виконавців традиційно має суттєвий вплив на характер і спрямування композиторських пошуків, а отже й виконавських втілень. Камерно-інструментальна виконавська творчість постає як форма діалогу всередині музичного задуму, як пошук виконавської взаємодії учасників ансамблю в процесі формування розширеної і збагаченої темброво-звукової палітри музичної тканини. Тож її наукове осмислення дає можливість простежити розвиток камерної культури за багатьма формальними зрізами.

Художній діалог як співтворчість *виконавець — композитор* став важливим підґрунтям для розширення музичного репертуару, репрезентуючи вектори еволюції різних камерно-інструментальних жанрів в українській музиці ХХ — початку ХХІ століття. Таку діалогічність важливо аналізувати комплексно, на декількох рівнях: індивідуальний стиль композитора, вписаний у

стильовий контекст епохи й національної школи, постає під впливом діяльності камерно-інструментальних спільнот, що в діалозі з композиторським задумом долучаються до вироблення нових художніх рішень у формуванні виконавського образу твору.

Потрібно наголосити, що тенденція до камернізації музичних жанрів є визначальною для європейської та української музичної культури ХХ століття, розвиток якої характеризується помітним зростанням числа камерно-інструментальних творів у доробку чи не кожного композитора. Діалог *виконавець* — *композитор* спонукає до урізноманітнення музичних форм, трансформації академічних формотворчих канонів. У просторі української камерної музики першої половини ХХ століття ця тенденція простежується у розвитку класичних традицій, збагачених індивідуальним інтонаційним прочитанням та прагненням до мінімізації засобів музичної виразності: лаконічні форми, невеликі виконавські склади, використання персоніфікованих тембрів тощо.

Отже, у вершинних творах українських митців можна простежити іманентні риси композиторсько-ви–конавського діалогу, базовані на видозмінах в усталених академічних жанрах, трансформаціях усталених жанрових конфігурацій, появі найрізноманітніших жанрових прецедентів, посиленні інтонаційної єдності багаточастинної композиції тощо. Для сучасного виражального поля камерної музики, відкритого до експерименту, характерними стають звукообразжальність та колористичність, кристалізація індивідуальних, специфічних тембрових властивостей кожного інструмента, а отже, поява цілої низки модифікованих та нових прийомів техніки гри на музичних інструментах та видозміна камерно-ви–конавських форм її презентації.

Підсумовуючи вищесказане, варто зазначити, що в розвитку камерної музики першої половини ХХ століття виокремлюються два вектори. З одного боку, розширення інструментального складу камерного ансамблю і його наближення до оркестрового звучання привело до того, що камерно-інструментальні жанри укрупнюються, спостерігається синтез камерного ансамблю і симфонічного мислення (як приклад, камерно-інструментальні пошуки Б. Ля-

тошинського зрілого періоду, серед найпоказовіших творів — «Український квінтет» 1942 року). З другого боку, в результаті експериментування з жанровими моделями камерно-інструментальної музики у річищі авангардних пошуків утворюються жанри змішаного типу з ознаками камерності та відповідним темброво-звуковими та виконавсько-виражальними новаціями: нетрадиційні для академічного виконавства поєднання інструментів в ансамблях, застосування алеаторичних принципів композиції й виконання музичного твору, впровадження у виконавство ще донедавна незвичних способів звукотворення тощо.

Запропоноване в дисертації розуміння окресленої проблематики зумовлене багаторівневістю художнього діалогу у просторі камерно-інструментальної культури. Художній діалог розглянуто як:

- безпосередню взаємодію між виконавцем і композитором, що веде до розширення темброво-звукової палітри та інших виражальних засобів композиторських пошуків у камерно-інструментальній сфері;

- діалог між автором та художнім стилем або стильовим напрямом доби, що впливає на формування етапно-трансформаційних змін в українській камерно-інструментальній культурі ХХ — початку ХХІ століття);

- художньо-виконавський діалог, взаємодію інтерпретаторів у формуванні спільної доктрини виконавського втілення авторського задуму через схожість підходів, виконавсько-стилістичних рішень, спільне розуміння стильового образу автора та стильових наративів епохи, у якій він творив.

**Мета дослідження** — виявити сутнісні ознаки камерно-інструментальної творчості у просторі української культури ХХ — початку ХХІ століття, її жанрово-стильові та виконавсько-стилістичні особливості як прояв художньої діалогічності між композиторським задумом та виконавською практикою.

Відповідно до сформульованої *мети* було поставлено такі **завдання**:

- охарактеризувати поняття художнього діалогу та його засадничу роль у музикознавчому, композиторсько-стильовому та виконавсько-виражальному дискурсах для формування світоглядних наративів митця, жанрово-стильової



картини камерно-інструментальних задумів, а відтак специфіки української камерно-інструментальної культури ХХ — початку ХХІ століття;

– дослідити багаторівневі культурно-історичні та мистецькі процеси, що визначили основні етапи у розвитку українського камерно-інструментального мистецтва;

– охарактеризувати пошуки українських композиторів першої половини ХХ століття у царині камерно-інструментальної музики через окреслення «школи Лисенка» і «школи Лятошинського» як двох візій розвитку української культури;

– простежити еволюцію української камерно-інструментальної музики другої половини ХХ — початку ХХІ століття у контексті художнього діалогу між академічною традицією та авангардом;

– проаналізувати художньо-образні та виконавські компоненти знакових камерно-інструментальних творів М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Косенка, Д. Клебанова, А. Штогартенка, І. Шамо, М. Скотрика, Л. Грабовського, С. Крутикова, Є. Станковича, І. Карабиця, Ю. Гомельської, С. Зажитька, В. Рунчака, А. Чібалашвілі та ін. українських композиторів з метою виявлення їх типології;

– визначити основні тенденції сучасної камерно-інструментальної творчості крізь призму художньо-стильової та художньо-виконавської діалогічності та у зв'язку з новітніми принципами функціонування камерно-інструментального колективу.

**Об'єкт дослідження** — українська камерно-інструментальна культура ХХ — початку ХХІ століття у її етапно-трансформаційних видозмінах.

**Предмет дослідження** — художньо-стильова та художньо-виконавська діалогічність як взаємозумовлений процес у просторі взаємодії між виконавцем, композитором, стильовою динамікою доби та академічними канонами камерно-інструментальних жанрів.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше:

– камерно-інструментальну творчість українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття розглянуто в аспекті художньо-стильової та художньо-виконавської діалогічності та досліджено у нерозривній єдності композиторської і виконавської творчості;

– проаналізовано динаміку жанрового та виконавського поля камерно-інструментальної творчості як цілісної системи, що сформувалася в результаті художнього діалогу між академічною традицією, національною культурою та авангардними пошуками ХХ століття;

– введено до наукового обігу пласт української камерно-інструментальної музики ХХ — початку ХХІ століття, показового з точки зору художнього діалогу *композитор — виконавець*.

**Набуло подальшого розвитку дослідження:**

– ролі камерно-інструментальної творчості у формуванні національного дискурсу української культури;

– основних векторів та форм презентації камерно-інструментальної культури у дискурсі концертно-виконавської та фестивальної діяльності;

– сучасних форм камерно-інструментальної творчості у їх взаємодії з новітніми технологіями в просторі музичної культури України.

**Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення інформації про розвиток української камерно-інструментальної музики. В осмисленні феномена художнього діалогу важливу роль відіграв міждисциплінарний підхід, що дозволив залучити напрацювання різних гуманітарних наук, зокрема літературознавства. У дисертації використано принцип історизму, системний та комплексний підходи.

Застосовано такі загальнонаукові й спеціальні **методи:**

– порівняльно-історичний метод у розгляді еволюції камерно-інструментальної культури України ХХ — початку ХХІ століття;

– історико-хронологічний метод у виявленні особливостей становлення та розвитку української камерно-інструментальної творчості у її цілісному сприйнятті та осмисленні;

– метод узагальнення у визначенні ролі камерно-інструментальної музики у розвитку української музичної історії ХХ — початку ХХІ століття як важливого складника європейського художнього дискурсу;

– феноменологічний метод у розкритті сутності камерно-інструментального художнього діалогу;

– структурно-функціональний метод в аналітиці щодо структурних елементів музичного тексту та особливостей їхнього виконавського втілення;

– індуктивний метод у з'ясуванні місця й ролі камерно-інструментальної творчості в цілісній системі музично-жанрових зв'язків;

– метод цілісного аналізу в окресленні принципів художнього діалогу *композитор — виконавець*;

– типологічний метод у класифікації й узагальненні виконавсько-художньої діалогічності як основи діяльності камерно-інструментального колективу.

#### **Теоретичну базу дослідження склали:**

– праці науковців, у яких досліджено функціонування камерної культури ХХ — початку ХХІ століття (В. Андрієвська [1], О. Берегова [13; 15], Н. Дика [54; 55], О. Зав'ялова [64; 65], О. Зінькевич [68; 69], Л. Кияновська [77; 82], О. Козаренко [87; 88], А. Кравченко [94; 96], І. Польська [159; 158; 161; 162], А. Понькіна [163], І. Савчук [175; 177], Б. Сюта [192; 193] та ін.);

– праці, де актуалізовано питання художнього діалогу як феномена культури та його особливості (О. Самойленко [180; 181], М. Бахтін [229; 230], Р. Ляхман [231], К. Гіршкоп [230], Д. Шеферд [230], М. Ангерер [228]), роль художнього діалогу у драматургічній єдності задуму та його виконавському втіленні (Ю. Грібіненко [46], І. Сосницький [189], А. Кравченко [94; 95; 97]);

– монографічні дослідження з історії камерно-інструментального ансамблю та теоретичних аспектів його формування в європейському культурному просторі (М. Боровик [19], Т. Гайдамович [27], О. Зав'ялова [63], А. Кравчен-

ко [94], Л. Повзун [157], І. Польська [158], Л. Раабен [168], І. Савчук [178], Б. Смальман [234] та ін.);

– наукові праці про теоретичні аспекти музичної інтерпретації (О. Бензюк [10], О. Вороновська та Ч. Синьйой [26], М. Гейченко [29], В. Головей та В. Кашаюк [33], Н. Жукова [61], В. Москаленко [134; 135; 136], В. Сумарокова [191], О. Шикирінська [220] та ін.);

– наукові публікації композиторів про специфіку творення, культурно-мистецькі та жанрово-стильові атрибуції камерної творчості (І. Белза [21], М. Денисенко [49; 50; 51; 52], О. Козаренко [87; 88], С. Людкевич [105; 106], А. Чібалашвілі [214; 215; 216; 217]);

– наукові розвідки виконавців про особливості сценічного прочитання камерно-інструментальних творів (Т. Арсенічева [4], Є. Басалаєва [7], О. Безбородько [9], Т. Гомон [36], Б. Деменко [48], І. Дружга [58; 59], С. Зандрок [66], Д. Харитоновна [198; 199; 200; 201; 201], О. Криса [98; 99], Т. Менцінський [121; 122], М. Мимрик [123; 124], І. Царевич [203; 208] та ін.);

– студії про творчі здобутки українських композиторів у сфері камерно-інструментальної творчості, її стильову атрибутику та динаміку розвитку (Г. Асталаш [6], О. Берегова [13], О. Галузевська [28], Т. Гнатів [31; 32], Т. Гомон [34; 35], М. Гордійчук [38; 39], О. Городецька [40; 41; 42]; О. Гуркова [47], Г. Єрмакова [60], М. Копиця [91; 92]; В. Самохвалов [183; 184], І. Царевич [203; 204; 205; 206; 207; 208] та ін.).

**Матеріал дослідження** склали камерно-інструментальні твори українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, що презентують різні підходи до художнього діалогу з академічним, національним та авангардним культурними пластами.

**Теоретичне й практичне значення роботи** полягає в нерозривній єдності теоретичних висновків дослідження з практикою камерно-інструментального виконавства, що стане в нагоді концертним виконавцям і педагогам, які спеціалізуються на вивченні і популяризації цієї частини музичної культури.

**Цінність роботи** визначається тим, що її матеріали і практичні результати можна використовувати в навчальних курсах з історії світової та української музичної культури, сучасної музики, музичної культурології, аналізу музичних творів, історії виконавства тощо.

**Апробація результатів дисертації** відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях:

1. IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, ІПСМ НАМ України, 16–17 листопада 2022 року), доповідь «Прелюдії для фортепіано українських композиторів другої половини ХХ століття: виконавська стилістика».

2. VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2–4 листопада 2023 року), доповідь «Соната для скрипки та фортепіано Бориса Лятошинського (1926): особливості втілення авторського задуму».

3. V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, ІПСМ НАМ України, 15–16 листопада 2023 року), доповідь «Камерно-інструментальна соната. Особливості трансформації жанру у ХХ столітті».

4. XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 20–21 листопада 2023 року), доповідь «Камерно-інструментальний дует: органічність виконавської інтерпретації».

5. Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення» (Київ, ІПСМ НАМ України, 29–30 травня 2024 року), доповідь «Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського воєнного періоду: жанрово-стильова картина задумів».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота була виконана на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти». Тема дисертації перезатверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського від 27 березня 2024 року (Протокол № 7).

**Практична цінність** роботи полягає у можливості використання її результатів при розробці лекційних курсів «Історія української музики ХХ століття», «Історія камерного виконавства», у формуванні навчальних програм з курсів «Камерний ансамбль» та «Квартет» у вищих музичних навчальних закладах України, а також для створення методичного посібника, призначеного для студентів та викладачів класу камерного ансамблю.

Висновки дисертаційної роботи розширюють предметне поле дослідження музичного мистецтва України ХХ — початку ХХІ століття, визначають основні тенденції та специфіку розвитку камерної культури у багатовекторному художньому діалозі. Отримані результати можуть бути використані в процесі викладання культурологічних, мистецтвознавчих та інших гуманітарних дисциплін в навчальних закладах, зокрема спеціалізованих курсів.

#### **Практична апробація:**

Автор дисертаційного дослідження упродовж 2022–2023 років організував на батьківщині у м. Сінін (провінція Цінхай, КНР) цикл камерно-інструментальних концертів зі скрипкових творів українських та європейських композиторів. Разом з відомим китайським скрипалем Чжао Лейєм як піаніст-ансамбліст взяв безпосередню участь у цих імпрезах:

– в Громадському культурному центрі міста Сінін провінції Цінхай (КНР, 13 серпня 2022 року), у концерті поряд з сонатами для скрипки і фортепіано № 1 та № 5 Л. ван Бетховена прозвучала скрипкова соната Б. Лятошинського (1926) та «Sonata piccola» Є. Станковича;

– у Великому театрі Цінхай (м. Сінін, провінція Цінхай, КНР, 28 квітня 2023 року), у концертному виступі поряд з Сонатою для скрипки і фортепіано ля мажор FwV 8 С. Франка (1886) було виконано Сонату для скрипки і фортепіано ля мінор, ор. 18 В. Косенка та Сонату для скрипки і фортепіано № 1 М. Коляди;

– в Залі прийомів міста Сінін (провінція Цінхай, КНР, 24 липня 2023 року), в концерті прозвучали скрипкові сонати *in D* та *in E* П. Гіндеміта та дві сонати для скрипки і фортепіано № 1 (1963) та № 2 (1993) М. Скорика.

**Публікації.** Результати дисертації висвітлено в 4 публікаціях, серед яких 3 — у наукових фахових виданнях України, 1 — у матеріалах міжнародної науково-практичної конференції.

**Структура дисертації.** Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (234 найменування) та додатків. Повний обсяг дисертації — 252 сторінки, із них основного тексту — 201 сторінка.

**Розділ 1**  
**ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**  
**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ:**  
**ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА**  
**В ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЯХ**

Камерно-інструментальна творчість, її жанрова мобільність та відкритість до новацій формує уявлення стосовно етапів розвитку та форм її презентації в загальному контексті української музики. Внутрішня сутність камерного задуму, його художньо-діалогічна природа, на відміну від масштабних творів, віддзеркалює особливості світогляду автора, його діалогу зі стильовими полями творчості. Завдяки цьому формується стилістичний арсенал авторської виражальності, що згодом композитор апробує в інших жанрових моделях творчості. Світоглядна та художня взаємодія митця з «масивом культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті <...> символічний інтертекстуальний, музично-діалоговий простір комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних мистецьких шкіл, країн, історико-стильових епох» [94, с. 60–61], що у сконденсованості авторського задуму дає можливість простежити різноманітні впливи художнього діалогу на розвиток камерно-інструментальної творчості, складає розуміння етапів її становлення відповідно до ролей та місій українських композиторів у художньому дискурсі ХХ століття, котрі детермінували віхові зміни у цих трансформаціях.

Багат шаровість проявів художнього діалогу в камерно-інструментальній культурі включає і виконавський аспект. Як синтетичне явище, що базується на дихотомії *композитор — виконавець*, у часопросторі музичної інтерпретації ансамблісти створюють звуковий образ композиторського задуму че-



рез художньо-виконавську діалогічність втілення: стильові компоненти його виражального словника, інтерпретовані виконавцями через особливості прочитання його стилістики, формують аудіоландшафт задуму.

Стильовий плюралізм другої половини ХХ століття, вибудований на діалозі традиція — новаторство, завдяки експериментальній складовій камерно-інструментальної творчості дає можливість кристалізувати уявлення про етапність розвитку української музичної культури, певну закономірність тих чи інших стильових новацій та форм презентації.

Аналіз особливостей прояву художнього діалогу в камерно-інструментальній культурі та його впливів на вектори та форми розвитку української камерної творчості ХХ століття у центрі уваги в цьому підрозділі праці.

Європейська тенденція до камернізації музичних жанрів у ХХ столітті є досить характерною і для української музичної культури ХХ–ХХІ століть, свідченням чого є помітне зростання камерно-інструментальних творів у творчому доробку чи не кожного композитора. Адже саме камерний твір як певний художньо-діалогічний механізм, на відміну від великих форм, здатен швидко та мобільно сформувавши уявлення про музично-стильовий образ автора та специфіку його задуму.

Актуалізуючи питання художнього діалогу, О. Самойленко зазначає, що художній діалог охоплює «усю сукупність форм інтерсуб'єктивного спілкування — усі способи перетворення явищ світу, життєвого досвіду <...> діалог відразу спрямовується до “полілогу”»: відкриває поліфонічність буття і свідомості» [180, с. 3]. Цей міждисциплінарний підхід із врахуванням наукових ідей багатьох гуманітарних наук виокремлює кілька важливих позицій для музичного дискурсу. Передовсім як «семантичний діалог музики або діалог її жанрової семантики і стильової символіки, що дозволяє охопити її в цілому як поезику і виявити особливе призначення композиції в цьому діалозі» [180, с. 27]. Він дає поле можливостей для формування стійких уявлень про естетико-культурні засади світобачення митця, естетизацію його поглядів, що віддзеркалюються у природі задуму як «власні діалогічні ініціативи» [180,

с. 27], які визначають стильовий образ композитора через поле його культурно-мистецьких стверджень. У цьому контексті художній діалог відкриває значні можливості до осмислення цілих пластів розвитку музичної культури, впливає на трансформаційні зміни їх історико-стильового та культурного полів та формує цілісність розуміння цих змін у рамках художньої творчості та її національної проблематики.

Важливим у розумінні процесів музичної творчості, на думку О. Самойленко, є «семантичний діалог — внутрішньомузичний, що унормовує внутрішньожанрову, міжжанрову, внутрішньостильову, міжстильову <...> внутрішньотекстову модифікації <...> як звернення до композиторської творчості в певних жанрових і стильових зразках, до феномену музичного твору (окремого опусу) і його значущості» [180, с. 27–28]. Сформований цим широкий інтертекстуальний простір багатовекторних взаємодій музичного — позамузичного полів дає можливість простежити сам принцип художньої взаємодії твору з різними компліментарними сегментами його внутрішнього поля, а також процесуальну сутність художньої взаємодії на прикладі цілих музичних жанрів в етапності їхнього розвитку поряд з трансформаціями жанрово-стильового поля як специфічного простору між традицією та новаціями композиторських пошуків.

У цьому розумінні, сама діалогічність «з одного боку, слугує релевантним принципом гуманітарного пізнання світу, текстовою категорією, що детермінує процес текстотворення відповідно до авторського задуму і його проєкції на адресата мовлення, а з іншого — передбачає глибше вивчення діалогу як маркера її реалізації в художньому дискурсі» [219, с. 144]. Діалогічність музичного тексту розкриває особливості його драматургічного цілого та його виражальних компонентів і формує специфіку камерно-інструментального виконавства.

Упродовж ХХ століття у камерно-інструментальному доробку українських композиторів спостерігаємо діалогічні принципи і підходи до оновлення структурно-жанрової складової. Якщо для першої половини і середини

століття характерним був вектор руху до укрупнення задуму, створення за суттю одночастинних композицій у рамках класичних форм сонати, квартету, квінтету<sup>1</sup> з увагою до ладово-інтонаційного оновлення, то другій половині століття властиві перемодельовання усталених академічних форм камерної музики та створення жанрових прецедентів<sup>2</sup>, що зумовлено прагненням до мінімізації засобів музичної виразності: стиснення форми і виконавського складу, тембрової персоніфікації, міжжанрової та міжвидової взаємодії. Художньо-діалогічні особливості розвитку камерно-інструментального жанру свідчать про постійний процес оновлення, пошуку нових форм вираження. І якщо у першій половині ХХ століття художній діалог відбувся у межах академічної традиції, то у другій половині ХХ століття діалог регламентують видозміни на рівні міжвидових трансформацій та філософського переосмислення статусних ролей творчості: композитора, виконавця та самого твору. По суті, діалог виходить далеко за межі камерно-інструментальної творчості і репрезентує художні погляди, наративні історії, синтезування жанрових моделей для реципієнта, роль якого є статусною у цій художній комунікації.

Зумовлена стильовим плюралізмом у музичному мистецтві доби, ця трансформація усталених жанрових моделей інструментальної творчості у творчості українських композиторів реалізована у динаміці змін: як у русі до великих полотен (монументальні камерно-інструментальні полотна Б. Лятошинського та ін. митців), так і у специфічному зворотному напрямку — стиснення академічних принципів komponування у коротких в часі, проте ємних за концептуальним насаженням концептах авторського задуму, посилення інтонаційної єдності багаточастинної композиції та формування її як монолітного одночастинного організму тощо є зовнішнім проявом етапності жанрово-стильових видозмін.

---

<sup>1</sup> Показовими у цьому контексті є камерно-інструментальні здобутки Б. Лятошинського, зокрема «Український квінтет», масштабний за задумом, що споріднює його з симфонією.

<sup>2</sup> Термін належить А. Сташевському і був вжитий стосовно інструментальних жанрових моделей у творчості українського композитора Володимира Рунчака [190].

Тож важливими є глибинні філософсько-естетичні сенси, які кодовано в авторській концепції, їхній контекст, що в діалозі зі знаково-символічним простором художнього середовища постає у формі глибоких образних конотацій. Як віддзеркалення музичної свідомості часу камерно-інструментальна музика за своїм етимологічним індикатором (камерний — атмосферний, непублічний, особистісний...) чутливо реагує на щонайменші духовні порухи, відображає тонкі душевні емоційні стани з тенденцією до інтелектуалізації і психологізму втілення. Взаємодія різних рівнів художнього тексту, усвідомлення закономірностей втілення різних типів виражальності, образно-психологічна наснаженість задуму спрямована на «свідомий намір автора ввести свій задум у загальний стильовий контекст музики» [46, с. 15]. Глибокий художній дискурс твору, реалізований як світоглядна взаємодія композитора зі шарами культури, спрямований «на пізнання цінностей буття, а відповідно його соціокультурних закономірностей — позиціонування творчої особистості у культуротворчому процесі <...> уможлиблює простежити й зануритися у так би мовити мотиваційний контекст становлення й розвитку культури, у центрі якого постає художній твір і його автор як своєрідний топос культури, що формує її знаково-символічний контекст» [175, с. 32]. Саме у камерній творчості як лабораторії чітко простежуємо динаміку змін стильового поля творчості, що віддзеркалює художнє дихання ХХ століття, де камерність — серед важливих важелів самоідентифікації українського митця у протистоянні з соціально-культурним доктринами тоталітарного часу, як художня комунікація з передовим мистецьким досвідом, як спроба знайти себе, свій почерк у загально-стильовому вимірі.

Зазначимо, що хвилі авангарду, по суті, сформували два потенційних вектори в етапності розвитку української камерно-інструментальної музики на прикладі композиторських здобутків першої половини ХХ століття. Для композиторських пошуків того часу, коли вододільним фактором стала Друга світова війна, характерним є розширення інструментального складу камерного ансамблю і спорідненість з оркестровим звучанням, що привело до транс-

формацій фактурної та мелодико-інтонаційної компоненти задуму та симфонізації самого жанру. Цей художній синтез (камерно-інструментальної форми та симфонізація її виражальних компонентів) розлого втілений у здобутках Бориса Лятошинського, найяскравіше у 1920-х та 1940-х роках.

Виразальне поле Сонати для скрипки і фортепіано (1926) віддзеркалює тогочасні передові процеси музичної творчості. Для Б. Лятошинського, як виявилось, саме камерно-вокальний і камерно-інструментальний жанр стали активним простором формування як композитора-симфоніста. Спрямовані передовсім на збагачення інтонаційної складової та розширення формотворчих меж, згодом ці компоненти композиторського почерку були апробовані в оперних та симфонічних здобутках уславленого мистця-модерніста. Принцип симфонізації камерного твору вочевидь вплинув і на розширення його виконавсько-семантичної компоненти. Специфіка виконавської драматургії у цьому творі позначена низкою особливостей: спостерігаємо трактування партій інструментів як своєрідних оркестрових груп з їхніми темброво-драматургічними лініями розвитку у спільному образотворенні. В умовах узагальнено трактованої програмності та стисненої формотворчої структури Сонати (твір має три частини, проте сформований як наскрізна одночастинна композиція) врахування цих особливостей є важливим у формуванні спільної композиційної логіки виконавської інтерпретації твору. Згодом принцип симфонізації композитор використовує у камерно-інструментальних полотнах 1940-х, зокрема в «Українському квінтеті», знаковому та етапному творі для розвитку української музичної культури ХХ століття.

Важливим дискурсивним питанням у формуванні уявлень про розвиток української камерно-інструментальної культури ХХ століття, особливо його першої половини, є ладова та інтонаційна специфіка композиторського мислення у камерно-інструментальному задумі. Український інтонаційний компонент простежується у багатьох камерно-інструментальних здобутках композиторів академічного спрямування, які часто творили в межах академічної школи. Проте саме неповторна та впізнавана мелодика, використання усталене-

них гармонічних поєднань, пластика розгортання музичного матеріалу формують по-справжньому національний контент камерної творчості, її ідентифікаційні атрибуції у просторі європейської культури.

У цьому контексті засадничою є роль М. Лисенка — композитора, виконавця та культурного діяча. Він чи не перший, хто завдяки залученню народних інтонаційних джерел та жанрових моделей до камерного задуму зумів створити високопрофесійні академічні камерні зразки з виразним національним обличчям. Лисенковий синтез, вибудований на класично-романтичному каркасі та національній жанрово-інтонаційній компоненті викладу, простежуємо у багатьох ансамблевих здобутках митця: Струнному квартеті (1868), Струнному тріо (1869), Фантазії на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано, Елегійному капричіо (1894), Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912) тощо. Інша сфера діяльності М. Лисенка у річищі камерно-інструментальної творчості — популяризація передових європейських та власних ансамблевих здобутків. Камерно-інструментальний колектив, що його композитор створив наприкінці 1870-х років, активно популяризував його власні здобутки поряд із відомими творами європейських композиторів.

Композиторські пошуки М. Лисенка, позначені впливами класично-романтичної традиції, віддзеркалюють особливості художнього діалогу часу. Сформовані в рамках німецької академічної композиторської школи й апліковані на ґрунт глибоко-індивідуального інтонаційного композиторського мислення, вони сформували українську інтонаційну специфіку компонування ансамблевих творів, що стане визначальною для українських митців першої половини ХХ століття.

Етапними для першої половини ХХ століття стали досягнення у камерно-інструментальних жанрах композиторів галицької школи. На прикладі цих творів опукло простежено традиції національного стилю, закладені ще М. Лисенком. У здобутках С. Людкевича майстерно поєднано національні та загальноєвропейські елементи, що стало важливою рисою української музики того часу. Ті ж способи компонування камерно-інструментального задуму ба-

гатоаспектно виявилися на прикладі ансамблевих творів В. Барвінського, де спостерігаємо значну трансформацію виражальних засобів, зумовлену поєднанням жанрово-стильових типологій між академічною стилістикою і спектром модерних новацій.

Важливий етап розвитку української камерно-інструментальної культури склали, як наголошувалося, здобутки Б. Лятошинського. Композитор, основоположник модернізму в українській музиці, упродовж життя часто звертався до написання ансамблевих композицій. На прикладі ансамблевого жанру простежується трансформація почерку митця, його рух від музичної традиції 1910-х років до експресіоністських тенденцій у засобах композиторської виражальності 1920-х та масштабного втілення української та слов'янської інтонаційності у зрілому періоді творчості. Серед яскравих здобутків раннього періоду — Романс для віолончелі та фортепіано (1913). Написаний у салонній манері, він спирається переважно на засоби і підходи романтичної стилістики: «композитор щедро використовує тріольний ритм та октавне подвоєння мелодії, заповнюючи їх простими нехроматизованими гармоніями. Задля втілення атмосфери хвилювання композитор на кульмінації у середньому розділі <...> застосовує тріольний ритм <...> Імітаційні перегуки між двома інструментами складають основу розвитку» [35, с. 249–250]. Проте вже у Сонаті для скрипки і фортепіано (1926) композитор оперує потужними трансформаційними процесами жанрово-стильового поля: трактує партії скрипки та фортепіано як своєрідні оркестрові групи з їх тембродраматургічними лініями розвитку, експериментує з формотворенням, специфічним скандованим типом мелоінтонації, укрупненням фактурних пластів викладу, ускладненими гармонічними засобами — усім тим, що згодом втілиться у його симфонічних задумах та зумовить авторський принцип симфонізації жанру.

Художній діалог, що його реалізував Б. Лятошинський у просторі камерно-інструментальної культури, є багатовекторним. Передовсім його можна охарактеризувати як певний механізм втілення задуму. Збагачення та оновлення композиторських засобів дозволили Б. Лятошинському стрімко увійти

у простір модерної творчості, створити свій тип героя та скласти важливий етап у розвитку жанру в українській камерній музиці ХХ століття.

Звернення до світу особистості, ліричного начала, емоційної експресії простежено у творчості українських композиторів повоєнної доби. Зміна світоглядних настанов, повернення до мирного співіснування втілилися у широкий спектр задумів. Гуманістична наповненість образного поля композицій віддзеркалила нову художню реальність як втечу від психотравматичного досвіду війни. Людиноцентричні теми втілено у багатьох композиціях: занурення у сферу філософських роздумів із психологічним підтекстом простежуємо у струнному квартеті № 5 Д. Клебанова (1965), звернення до духовного буття, його психологізму — у струнному квартеті № 4 І. Шамо (1962) тощо. Загалом для інструментальної культури повоєнного часу характерна значна індивідуалізація музичних концепцій, збільшення кількості яскравих оригінальних творів, а також значне стилістичне оновлення: звернення композиторів до широкого спектру стильових засобів — від романтичних до найсучасніших (сонорні ефекти, відтворення неофольклорної специфіки, введення елементів полістилістики, джазових особливостей).

У цьому контексті етапними стали композиторські експерименти представників Київського авангарду 1960–1970-х років, а також нової генерації митців 1980–1990-х. Започатковані ними принципи і способи реалізації композиторського задуму були створені за активної участі першовиконавців цих творів. Завдяки художньому діалогу формувався спільний задум, нерідко реалізований у зоні розширення можливостей інструментальної техніки.

В ансамблевих здобутках українських композиторів, зокрема у композиціях М. Денисенко, С. Зажитька, Ю. Гомельської, В. Рунчака та ін. значно розширюються принципи організації музичного процесу: концертність, варіантність, комбінування, колоруювання незмінної мелодії, зіставлення фактурних, стилістичних планів, співвідношення образів за законами перспективи, гра символікою тембрів стають незмінною атрибутикою камерного задуму. Задля досягнення оригінальних художніх рішень композитори (особливо у



камерній музиці як своєрідній творчій лабораторії) використовують багатий ресурс: апробують нові техніки (додекафонія, пуантилізм, алеаторика, сонористика, електронна музика тощо), розширюють виконавсько-виражальні можливості інструментів, експериментують з новими прийомами гри та моделюють різні форми виконавського процесу. З іншого боку, часто камерні твори побудовані на принципах, спрямованих на безпосереднє розширення жанрових меж завдяки введенню моделей та способів їх розвитку з інших видів мистецтва.

Принципи художнього діалогу в українській камерно-інструментальній культурі кристалізують двовекторну специфіку її розвитку — академічно-традиційну та експериментальну. Якщо перший напрям існує в межах усталених академічних виконавсько-виражальних канонів втілення та закономірностей музичного розвитку твору, то авангардний контент інструментальної культури спрямований на розширення та оновлення формотворчого і жанрово-стильового полів камерного задуму, де художня діалогічність визначається світоглядними позиціями митця, його комунікаціями з пластами європейської творчості та спільнотами, які її репродукують.

У цьому річищі нова художня реальність, зумовлена соціокультурними зрушеннями, знайшла своє безпосереднє відображення в пошуках українських композиторів другої половини ХХ століття. Художня природа камерно-інструментальної творчості склала основне підґрунтя для цих музичних новацій, що безпосередньо відобразилося на збагаченні виражального контенту камерного задуму: спостерігаємо значне розширення специфічних тембрових властивостей кожного інструмента ансамблю, збагачення виконавських прийомів звуковидобування та формування нових синтетичних камерно-виконавських форм презентації авторського задуму. Якщо у першій половині ХХ століття новаційні тенденції утверджувалися переважно завдяки експериментуванню з усталеними академічними засобами композиторської виразності, то хвиля повоєнного авангарду сприяла кардинальному переосмисленню, «руйнуванню» меж та компонентів реалізації художнього задуму. Як зазначає

М. Мимрик, «наукові відкриття ХХ ст. вплинули на технологію творчості. Композиторів <...> відкрилися невичерпні ресурси відображення навколишнього світу, йому надано свободу використання широкого спектру найрізноманітніших засобів. Митці перебувають в активному пошуку оригінальних художніх рішень, відкривають і винаходять звук, створюють його структуру в кожному своєму новому творі. Їхні пошуки, зокрема, спрямовані на винахід незвичних способів звуковидобування, нових інструментів та виражальних засобів» [124, с. 15].

У цьому пошукові важливою є цілісність сприйняття задуму. Створений з мозаїчної компліментарності або складноорганізований за принципом максимальної різноманітності сучасний камерно-інструментальний твір є відкритим до неканонічних інтерпретацій, проте цілісним у розумінні наративного образу автора, його місій та форм мистецьких стверджень. Як приклад, у камерно-інструментальних композиціях В. Рунчака відкритість авторської концепції до художньо-виконавської взаємодії формує важливий компонент стильового іміджу композитора як новаційного, епатажного, непередбачуваного в інструментальних взаємодіях у межах твору. Скажімо, до партитури камерно-інструментального задуму «Hôšî'ânā (Осанна) – музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано композитор долучає нотатки і коментарі, які регламентують фонізм композиції, почасти кристалізують образні асоціації та принципи виконавської інтерпретації виражального арсеналу твору (штрихів, динаміки, тембрового наснаження тощо). Завдяки цьому композитор та виконавці спільно формують цілісність композиції, досягаючи внутрішньої енергетичної ємності від характеру звучання інструментального складу через багат шаровість контекстів і деталей у сприйнятті самого образу митця як новатора. Експериментування у полі камерно-інструментальної музики сприяло формуванню нової виражальної синтетичної картини творчості, де композитор і виконавець постають як цілісний організм не лише у сценічній презентації задуму, а часто саме у безпосередній співпраці з виконавцем створюється той чи інший проєкт. При цьо-

му значно збагачується сонорний контекст творчості, що кардинально розширює виконавсько-виражальний контент: утворюються нетрадиційні для академічного виконавства ансамблеві поєднання, використовуються алеаторичні принципи побудови й виконання твору, відтак спостерігаємо і значні зміни у формах подачі задуму, де часто відбувається перемодулювання місій виконавців у часопросторі сцени.

Ця художня діалогічність як дихотомія *композитор — виконавець* збагачує не лише стильовий комплекс мови композитора та стилістичні компоненти, а й формує нові уявлення про виконавський процес. У цьому контексті художній діалог як виконавсько-стилістична взаємодія між композиторським задумом і виконавським арсеналом його втілення демонструє особливості композиторської техніки та її вплив на формування та розширення виконавсько-виражальної палітри. Сам принцип діалогічності формує зворотні інтенції виконавців, спрямовані у фонізм звучання композиторського задуму на підставі не лише фіксованих авторських конотацій, а й безпосередньої взаємодії з автором-композитором, який фактично режисує музичну інтерпретацію.

Художній діалог у творчості та культурницьких діях митців, увага до їхніх особистісно-пасіонарних ролей вплинули на етапно-трансформаційні видозміни у розвитку української камерно-інструментальної культури ХХ–ХХІ століть. Основоположною у цьому процесі стала художня творчість та просвітницька діяльність М. Лисенка та Б. Лятошинського. Етапними для розвитку української камерно-інструментальної музики стали експериментальні пошуки представників Київського авангарду.

Художній діалог детермінував творчу та просвітницьку діяльність авторських композиторських шкіл як художнього феномену українського мистецтва ХХ століття. У цьому контексті показовим є досвід школи Лятошинського, де новаційний художній досвід вчителя багатоаспектно відображується у здобутках його учнів та послідовників: Івана Карабиця, Євгена Станковича та багатьох інших відомих композиторів другої половини ХХ століття. У цьому контексті дихотомія *вчитель — учень* певною мірою регламентує впливи

принципу камернізації на симфонічні здобутки І. Карабиця 1970–1980-х років, що характеризуються загальною суб'єктивізацією музичної тканини, художньою трансформацією епічного, драматичного начал у ліричному ракурсі, спрямованістю від програмності до узагальнених, індивідуалізованих концепцій, залученням до стильової палітри останніх надбань сучасного світового мистецтва.

Художній діалог у просторі музичного задуму як взаємодія його жанрово-стильових компонентів формує оригінальні національні характеристики української камерно-інструментальної творчості. Видозмінюючись у вирі стильового плюралізму ХХ століття, він трансформує й самі виражальні компоненти, переінтерпретовує національні риси, що визначають творчість багатьох поколінь українських митців, як-от:

– безпосередньо цитований матеріал у полі авторського задуму у здобутках композиторів першої половини ХХ століття, М. Лисенка та його послідовників;

– своєрідне конструювання мелодики під ладово-інтонаційні джерела у драматургії задуму (знаковий принцип музично-драматургічного розвитку у камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського та послідовників його школи Л. Грабовського, І. Карабиця, С. Крутікова, Є. Станковича та ін.);

– неофольклорна хвиля у творчості композиторів 1960–1970-х років (жанрово-видові пошуки М. Скорика, його кіномузиканта, де часто використовується саме інструментальний ансамблевий колорит);

– звернення композиторів на зламі ХХ–ХХІ століть до архаїчних та автентичних народних інструментів, їхнє уведення до авторської концепції як певного архетипу з глибоким символічним значенням, використання алеаторики, сонорних ефектів, атональної організації, вільної форми та препаративних інструментів («Серпень-серп» М. Денисенко, експерименти з народними інструментами І. Тараненка та ін.).

Важливим аспектом предметного поля є художньо-виконавська діалогічність, фіналізована у часопросторі сцени як синтез композиторського тексту

та виконавської інтерпретації. Саме у цій взаємодії остаточно фіксується стильовий образ композитора. Задля цього ансамблісти формують спільні колективні погляди, побудовані на схожості підходів до музичної інтерпретації стилістичних засобів виразності, притаманних перу того чи іншого композитора. Ці особливості стосуються тембрових і теситурних співвідношень між партіями, характеру тематизму, типів фактури — усього того, що сприяє досягненню інтонаційної цілісності ансамблю. Художньо-виконавський діалог формується під впливом низки факторів:

- кола інструментів з їхніми потенційними можливостями;
- діалогічної взаємодії між партіями як частинами цілісного задуму;
- напрацювання спільної платформи дій у декодуванні художньо-образного контексту задуму, спрямованого на цілісність прочитання композиторського задуму.

Прояви художнього діалогу, окреслені на прикладі української камерно-інструментальної культури, дали можливість визначити його визначальний вплив на процесуальність композиторської творчості та сформуванню уявлення про характерні риси та етапні видозміни у стильовому дискурсі упродовж ХХ століття. Художній діалог постає як важливий драматургічний компонент, реалізований через взаємодію жанрово-стилістичних засобів композиторської виразності. Підтвердженням цього є проукраїнська компонента творчості М. Лисенка та багатьох інших композиторів першої половини ХХ століття. У більш складному вияві ці конотації простежуємо у творчих здобутках Бориса Лятошинського.

Ширший контекст розуміння художнього діалогу як світоглядного комунікативного акту, включеність митця через позамузичні дії до загального стильового річища дають можливість простежити послідовність процесів культурного рівня як взаємодію з іншими стильовими просторами та культурами. В авангарді таке розуміння художнього діалогу спрямоване на виявлення етапності у розвитку української камерно-інструментальної культури та в художній організації своєї творчості у річищі новітніх звершень. Новаційні

процеси європейської культури вплинули на камерно-інструментальні здобутки Бориса Лятошинського, наснажені пошуками та новаціями виражальної складової. У роботі детально актуалізовано камерно-інструментальний стиль композитора на прикладі Сонати та «Українського квінтету» з увагою до художньо-виконавської специфіки цих творів.

Вбудовані у композиторський задум комунікативні особливості художнього діалогу дають можливість окреслити специфіку камерної творчості, її координати культурно-мистецької ідентифікації на кшталт внутрішньої *митець* — задум та зовнішньої *митець* — *стильовий простір*. У взаємодії митця з різними художніми полями простежено та виокремлено закономірності розвитку та вектори новацій, що впливають на розвиток камерної творчості як складника української музичної культури та сприяють цілісному її розумінню у взаємозумовленості художніх процесів з європейськими мистецькими трендами та світоглядними настановами.

Цілісність виражального поля камерно-ансамблевої творчості досліджено за кількома художньо-діалогічними зрізами, що виявляють її сутність і етапні зміни. Компоненти композиторського світосприйняття та стильові тенденції часу формують уявлення про національну специфіку української камерної музики початку ХХ століття, де риси пізнього романтичного стилю втілено через українську колористику, щедре використання українських інтонаційних та ладогармонічних комплексів, жанрових моделей народної творчості, програмність тощо. Це підтверджують пошуки у камерно-ансамблевих жанрах Миколи Лисенка його послідовників, композиторів галицької композиторської школи першої половини ХХ століття. Складнішим варіантом втілення національних елементів постає творчість Бориса Лятошинського, де на перехресті українських та слов'янських тем формуються цілі життєтворчі періоди.

На прикладі композиторських шкіл, їх професійної та культурно-мистецької атрибуції виокремлено дві моделі розвитку камерної творчості: *герметично-академічну*, пов'язану з впливами Лисенка та його послідовників, та

новаційну, відкрити до кардинальних жанрово-стильових перетворень у діалогічній взаємозумовленості академічної традиції та експериментальних пошуків, що пов'язана зі школою Лятошинського. Художній діалог у комунікації українських митців з новаційними процесами європейського стильового дискурсу дав можливість простежити особливості жанрових трансформацій у камерно-інструментальній творчості другої половини ХХ століття та виокремити їхні засадничі етапи.

Художній діалог лежить в основі діяльності виконавців камерно-інструментальної музики, репрезентує діалогічність композиторських пошуків та виконавських інтерпретацій. Виконавський аспект висвітлено у кількох напрямках: як процес організації виконання з боку спільноти ансамблів; як пошук узгодженої позиції у виконавській інтерпретації стильового образу композитора; як виконавсько-стилістичне втілення авторського задуму в ансамблевій взаємодії<sup>3</sup>.

## **1.2. ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА ВЗАЄМОДІЯ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ**

Музичний текст як синтетичний простір, де поєднано жанрово-стильовий досвід композитора (текст композитора) та його аудіальну реалізацію (текст виконавця) у процесуальній взаємодії, формують сутнісні ознаки музичного мистецтва, звукозображальну специфіку його художньої мови через спектр тактильно-виконавських інструментальних або вокальних вмінь. Інтерпретатор формує аудіоуявлення про образ композитора, його стиль, особливості музичної виразності у часопросторі виконавського втілення.

Інтерпретація — це логічна операція, яка здійснює синтез теорії і практики, що є одним із факторів їх єдності. Підкреслимо, що «стосовно істини інтерпретація виступає як засіб пошуку логічних можливостей і не являється синонімом істинності системи, яка інтерпретується» [10, с. 25].

---

<sup>3</sup> Матеріали цього підрозділу автор апробував у науковій публікації «Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації» [213].

Композиторська творчість і виконавське втілення як художньо-діалогічний процес у формуванні сукупних уявлень про смислові та ціннісні шари функціонування музичного задуму базується на двох основних моделях комплексного осмислення цього феномена: герменевтичній, як спробі прочитати задум композитора, його виконавське втілення, та аксіологічній, що віддзеркалює ціннісно-значеннєві характеристики композиторського та виконавського текстів.

Саме ці два компоненти складають підґрунтя для інтерпретології, спрямованої на творців, співтворців, особливості та умови творення текстів музичної культури. К. Тимофеева зазначає: «проблемне коло питань сучасної інтерпретології складають такі напрямки: історія інструменту та його подальша еволюція (органологія); виконавська та педагогічна діяльність видатних музикантів (персоналії); виконавча семантика, або аналіз виконавського тексту; жанрово-стильові моделі музичної творчості; співтворчість видатних виконавців та композиторів); методологія як система підходів та принципів наукового моделювання музики, що відображає зміст соціокультурного та історичного контексту теорії та практики музичного виконавства» [195, с. 177–178]. У своїй сукупності ці напрямки формують комплексне уявлення про сучасну теорію та практику музичного виконавства, що базується на системності та взаємозумовленості проявів виконавської діяльності та «включає семіотичний, герменевтичний, методологічний, методикотеоретичний, музично-критичний аспекти» [26, с. 7].

Ширший контекст інтерпретології регулює, на думку багатьох дослідників, поняття музичної інтерпретації, у рамках якої досліджуються виконавська процесуальність втілення композиторського задуму, форми та методи, за допомогою яких виконавець формує власне художнє бачення твору. Як наголосувалося, предметне поле виконавської інтерпретації фокусує увагу на розумінні музичного тексту, проте не лише його тактильно-технічних аспектів, виконавських принципів та підходів. Воно формує глибокі смислові, емоційні та культурні зв'язки між текстом композитора та його виконавським втіленням.



Музична інтерпретація (від лат. *interpretation* — тлумачення) в сутнісному розумінні означає тлумачення, пояснення, опис, що їх формують два тексти художньої творчості: стильовий прототекст композитора та його виконавське стилістичне комбінаторне втілення. Розкриття музичних зв'язків твору як кодованого поля авторського задуму та апелювання до широких контекстів музичної творчості у форматі художньо-виконавської взаємодії мають два основні вектори прояву: *композитор і його задум* зі встановленням компліментарних реальних, умовно-реальних і гіпотетичних значень авторського прототексту та *композитор — виконавець*, коли у часопросторі сцени створюється аудіостильовий образ задуму, як «творче розкриття смислу художнього твору, відображене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація)» [29, с. 100].

Теорія інтерпретації розглядає виконавця як активного учасника процесу *спів-*творення художнього змісту, який виходить за межі формального відтворення графічної партитури композитора. Важливим є сам процес виконавської взаємодії з текстом композиторського задуму як багатшаровою структурою значень, і не лише з його зовнішніми контурами, а й емоційним, культурним і філософсько-художнім контекстом задуму. У цьому осмисленні твір та його аудіоландшафт як відображення інтелектуального та духовного досвіду є «результатом <...> розуміння вже наявного і створення нового, своєрідного, індивідуально-особистісного, на основі суб'єктивної взаємодії тексту та особистості виконавця-інтерпретатора» [134, с. 205], що дозволяє досліджувати структурно-нарративну ємність твору, його широкий культурний контекст у процесуальності виконавського втілення.

Серед важливих компонентів, що формують цілісність інтерпретації як художнього та культурного феномена, — темброво-звукова та артикуляційна інтерпретація задуму композитора, його стильового дискурсу, тем творчості; феноменологія гри як творчого відтворення музики; слухання, сприйняття, розуміння виконавської інтерпретації як підґрунтя для формування інтерпретаційно-порівняльної аналітики виконавських версій твору. Кожен з цих ком-

понентів відіграє важливу роль у процесі формування смислового поля виконавської версії музичного твору, цілісності його сприйняття та уможливорює вивчення не лише самого твору, а й способів його сприйняття та тлумачення на різних етапах — від створення до виконання і неодноразового прослуховування.

Аксіологічний аспект інтерпретації музичного твору формується на доктрині про задум як комбіновану полісмилову реальність, сформовану під впливом світоглядних настанов композитора та виконавця, художньо-дискурсивних полів суміжних мистецтв періоду створення музичної композиції, закріплену у темброво-аудіальній специфіці інструментальної творчості. Остання уможливорює об'єктивоване втілення знаково-символічного поля задуму, що є визначальним для реалізації стильових особливостей композиторського задуму у виконавській версії як прояву музичного семіозису.

Процес музичного семіозису можна розглядати як послідовність етапів розкриття смислового контенту музичної композиції, де щоразу відбувається закріплення значень між автором композиції та його виконавцем-інтерпретатором. Тут семіозис, як своєрідний діалогічний простір «між партитурою та її звучанням», по-перше, дає можливість осмислити розгортання структурних шарів задуму у їх сприйнятті та емоційному переживанні. По-друге, семіозис відкриває шляхи інтерпретації та розуміння окремих музичних знаків і символів у їх цілісності як у межах музичного твору, так і у творчості митця загалом, що дозволяє виконавцеві щоразу у зверненні до твору досягати глибші рівні його музичного змісту.

Оперування виконавців зовнішніми і внутрішніми структурами композиції відповідно до стильового досвіду автора-композитора покладено в основу виконавського втілення задуму. Ця синтаксична і семантична практика усвідомлення ієрархії компонентів авторського задуму ілюструє процес звукового опредмечування, по суті, абстрактних значень у формі емпіричного пошуку широкого кола відповідників для тактильно-чуттєвої специфіки музичного виконавства. У цьому контексті важливою є метамова як контент уявлень, що фіксує або здатен фіксувати достатньо розгалужену систему знань

та уявлень, у рамках яких відбувається своєрідне опредмечування тактильно-емоційної сфери виконавця відповідно до історично-стильових, стилістичних та технічно-виражальних компонентів самого твору як сформованої цілісної сутності, уявлень про життєтворчість автора-композитора та жанрово-стильового дискурсу, у якому цей художній контент сформовано.

У просторі музичної інтерпретації для формування своїх уявлень про авторський задум інтерпретатори поєднують два способи роботи над твором, спрямовані на формування художньої цілісності задуму, його звукового ландшафту. Перший спосіб спрямований на ствердження семантичного контенту уявлень, сформованих часом та усвідомлених виконавцем. Другий — постає як емпірична модель взаємодії виконавця з текстом композитора, що дозволяє щоразу перемодульовувати способи і прийоми гри у розкодуванні авторського задуму в часопросторі сцени, тим самим він спроможний привносити нове у начебто усталені наративи виконавського процесу, щоразу формувати оновлений варіант прочитання задуму. Як зазначає А. Шикирінська, художньо-виконавський діалог у полі інтерпретації композиторського задуму реалізує «процес побудови власної виконавської концепції, яка проходить у свідомості виконавця, особливі дії, котрі будуть спрямовані на її реалізацію <...> процедура інтерпретації проходить стадію зародження, коли складаються перші контури виконавського трактування; етап становлення, в якому проробляються окремі деталі і поглиблюється виконавська концепція, період уточнення, розвитку задуму і, нарешті, акт матеріалізації у продукті виконавської діяльності» [220, с. 451–452].

Ця багат шарова імплементація художнього досвіду композитора у полі виконавської інтерпретації має зовнішню і внутрішню специфіку прояву. До складників зовнішнього конструкту інтерпретації належить твір як форма художнього вислову, посередник-інтерпретатор та інструментальні або вокальні форми виконавського втілення. До внутрішніх складників інтерпретаційного процесу додамо особистісне розуміння творчості автора, його твору як певної жанрово-стильової моделі у рамках трансформаційних видозмін художніх

пошуків і смаків композитора. Поєднання цих двох компонентів формує сутність художньо-виконавського втілення, яке поступово кристалізується через аналіз, як об'єктивний фактор (процес розкладання чогось складнішого на окремі частини з метою кращого розуміння його структури або природи) та власне інтерпретацію — суб'єктивну за етимологічною природою (*interpretari*: *inter* (між) та *pretari* (тлумачити, роз'яснювати)), як аудіальне посередництво в поясненні та процес закріплення авторського задуму. У цій послідовності особливо важливим є поступальність формування виконавської інтерпретації: жанр музичної композиції твору як певний «канон» її жанрової побудови; зовнішні композиційні або архітектонічні вияви, що відображають задум автора та керують виконавським сприйняттям; суб'єктна організація виконавського тексту та структура його оприявлення у просторово-часовій організації; інтертекстуальні зв'язки, які уводять виконавський текст до діалогічного поля з іншими текстами, чим формують стильову органічність інтерпретаційного втілення. На поєднанні зовнішніх, формотворчо-конструктивних, та внутрішніх, світоглядно-суб'єктивних, чинників у процесі інтерпретаційного втілення твору наголошують чимало дослідників. Передовсім, на думку В. Головей та В. Кашаюк, важливим є аналіз твору: «явище, спрямоване на дослідження, насамперед, музичної форми на основі авторського тексту <...> інтерпретування — явище вищого порядку, задачею якого є пізнання музичного твору як художньої цілісності на основі попередніх аналітичних та інтерпретаційних (виконавських, аналітичних, критичних, слухачьких та ін.) версій» [33, с. 15].

В. Москаленко розширює цю думку та уточнює т. зв. особистісний простір інтерпретації, зазначаючи, що «інтерпретація є одним із видів творчої діяльності людини, цілісним, багатокомпонентним динамічним процесом, результатом якого є розуміння вже наявного і створення нового, своєрідного, індивідуально-особистісного, на основі суб'єктивної взаємодії тексту та особистості виконавця-інтерпретатора» [134]. На думку дослідника, саме процесуальність творення «тут і зараз» вирізняють музичну інтерпретацію з-поміж

канонічних форм музикологічного дискурсу. Він зазначає, що «музичний аналіз покликаний відповісти на питання: як побудовано твір та, зокрема, скомпоновано його форму, інтерпретація спроможна відповісти на те, як пізнається музичний задум у цілісності процесуального поля творчості <...> Інтерпретатор, спираючись на стабільні для даного музичного твору формотворчі засоби <...> обирає не лише “об’єктивований”, зафіксований нотним текстом “план” руху музичної думки, визначений композитором, а й будь-які раніше створені або гіпотетично можливі, представлені виконавські версії-варіанти художніх втілень» [135] задуму композитора. Оперуючи фіналізованим призначенням інтерпретації, дослідник значно збагачує її т. зв. видові принципи прояву. Серед усього масиву музично-інтерпретативної діяльності для окреслення багатовекторності проявів цього художньо-діалогічного дискурсу засадничими є її редакторський, виконавський, музикознавчий та композиторський види.

На думку І. Дружги, у значеннєвому полі музичної інтерпретації чітко окреслюються дві тенденції: музикознавчо-наукова та художньо-виконавська. Художня інтерпретація як виконавська діяльність і результати цієї процесуальності є етапними та взаємозумовленими. Екстраполюючи це твердження у специфіку сучасної інструментальної бандуристики, авторка наголошує значну персоніфікованість сучасного камерно-інструментального задуму, його спрямованість на певного першовиконавця, коли сам процес інтерпретації є глибоко інтегрованим у співпрацю з композитором-новатором. Отже, можна визначити такі етапи інтерпретаційного втілення авторського задуму:

- перше ознайомлення з партитурою та автором композиції, котрий вербально фіксує для виконавця основні зовнішні конструктивні та внутрішні образно-значеннєві формули задуму;

- композиційно-виконавський етап, під час якого відбувається напрацювання стилістики авторської виражальності: нових принципів і підходів гри та модернізація усталених виражальних форм;

– матеріалізація задуму і його опрацювання у процесі виконавської діяльності [57, с. 131].

Таким чином, діалогічність інтерпретації сучасного камерно-інструментального задуму існує у нерозривній єдності суб'єктивних втілень виконавця в об'єктивному полі партитури авторського задуму.

В. Москаленко розробив детальний аналітичний алгоритм музичної інтерпретації, що базується на поєднанні закономірностей композиторського тексту та його виконавського втілення. Алгоритм враховує логіку розгортання музичного твору та художні процеси, які супроводжували його написання, що виходять за межі нотного тексту. Інтерпретація як певне розуміння музичного твору включає не лише його зовнішню форму, а й внутрішні, смислові й емоційні аспекти. Композиторський задум стає своєрідним дороговказом, який допомагає виконавцю орієнтуватися в складній структурі музичного тексту і знаходити найадекватніші засоби для його втілення на сцені.

Такий підхід є важливим інструментом для побудови інтерпретаційної картини твору, що допомагає виконавцю глибше усвідомити музичний твір, зовнішні та внутрішні маркери стильової природи його автора, а слухачу краще зрозуміти сценічне втілення, що сприяє глибшому сприйняттю жанрово-стильових уявлень про творчість композитора.

Алгоритм музичної інтерпретації сформовано на розумінні музичного твору, що включає композиторський задум (реальний, умовно реальний, гіпотетичний), музичну ідею (композиційну і семантичну), найсуттєвіші особливості втілення музичної ідеї; розуміння музичного твору у виконавському просторі. Алгоритм враховує стильовий образ твору, його роль та місце у життєтворчих здобутках автора, специфіку інструментального втілення (оригінальний твір, перекладення чи транскрипція). Відтак окреслюється сама ідейність задуму: показові знаково-семантичні компоненти гри, які сприятимуть формуванню цілісності інтерпретаційної версії та сигналізуватимуть про оригінальність виконавського прочитання прототексту [135].

Під кутом зору пропонованої алгоритмічної концепції спробуємо проаналізувати ансамблевий задум *Concerto grosso* № 10 з Дванадцяти *Concerti grossi* (op. 6) Г. Ф. Генделя на підставі комбінаторики реального, умовно-реального та гіпотетичного контекстів авторського задуму та його втілення у виконавських версіях.

*Реальний композиторський задум* ґрунтується на твердженні, що це досить відомий та популярний твір у виконавській практиці, він був одним з найулюбленіших творінь композитора. Дванадцять концертів op. 6 були написані всього за місяць (упродовж 29 вересня — 30 жовтня 1739 року).

В умовно реальному композиторському задумі *Concerto grosso* № 10 для гобоя і ансамблю інструментів віддзеркалилася багаторівнева специфіка музичного мислення композитора, переосмислення традиції написання аналогічних опусів. Як відомо, Г. Ф. Гендель був добре знайомий з творчістю А. Корелі, зокрема з його *Concerti grossi*. Тракткування цього жанру в концерті № 10 споріднено з традиціями, що ствердилися в творчості італійського класика. Використання фугової форми і поліфонічних способів розвитку тематичного матеріалу сприяють створенню своєрідного мікроциклу усередині розвитку *Concerto grosso*, чим нагадують про впливи французької увертюри з аналогічним смисловим наповненням частин. Центром концерту є повільна третя частина аріозно-пісенного характеру. У четвертій простежуємо вплив танцювальних жанрів. Відчувається і вплив на стиль концерту «теорії афектів» і пов'язаної з нею музичної риторики, принципи якої лежали в основі творів тогочасних оперних здобутків.

У способах становлення тематичного матеріалу відображено основні елементи музичної риторики. Початковий етап творчого процесу — винахід матеріалу (*inventio* — виклад теми) змінюється його розробкою (*elaboratio*). Важливим моментом є прикраса (*decoratio*) і спосіб виконання, вимовлення, інтонації матеріалу (*pronuntiatio, executio*). У *Concerto grosso* № 10 композитор дотримується послідовності стадій такого розвитку матеріалу: виклад теми, її розвиток і прикінцеве ствердження основної думки в першій, другій,

четвертій частинах, які спираються на поліфонічний спосіб організації матеріалу. Використання в тематизмі твору поширених риторичних фігур значно поглиблює умовно-реальний контекст цього задуму.

*Гіпотетичний задум* твору пов'язаний з активною виконавською практикою Г. Ф. Генделя. Як відомо, він грав на багатьох інструментах, зокрема органі, клавірі, скрипці, гобої. Знання специфіки звуковидобування, особливостей інструментальної тембрової палітри, технічно-виконавських параметрів, можливо, визначило особливе місце партії соліста у рамках цього задуму. За своїм інтонаційним складом у більшості випадків вона значно відрізняється від тематизму оркестру, зіставляється або навіть протиставляється йому.

Гобою доручено тематично значимі фрагменти партитури. Як об'єктивований голос героя на тлі ансамблю він звучить емоційно, експресивно, підкреслено виразно. Партія соліста рясніє найрізноманітнішими прикрасами і немов виткана з орнаменту «прикрашених» звуків, за контурами якого віртуозно ховаються основні тони мелодії. Така індивідуалізація партій соліста і оркестру з підкресленням їх різних функцій у рамках композиції відкрита до подальших трансформацій, що спостерігаємо на прикладі розвитку жанру концерту в творчості віденських класиків: Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та його моделі доби романтизму.

Інтерпретація *Concerto grosso* для гобоя і камерного оркестру в первинній версії (соліст — Гайнц Голлігер / Heinz Holliger) відрізняється особливою витонченістю і галантністю стилю. Велика кількість прикрас, винахідливість соліста в їх вимовленні, достатній ступінь ритмічної свободи підкреслюють гедоністичні мотиви цього виконання. Основна *стильова установка* орієнтована на стиль рококо, про що свідчить зніженість, чуттєвість музичної вимови, підкреслення тембрової м'якості звучання (На перший план виходять звучання гобоя, струнних. Аморфний, «скрипучий», «бездушний» тембр клавесина не індивідуалізований. Його партія лише виконує функцію генерал-басу.)

*Виконавський задум* спрямований на те, щоб передати особливий дух епохи Бароко — прагнення до метафоричності висловлювання, завуальовано-



сті думки, багатозначності озвученого, акцентування не стільки смислової сторони інтонації, скільки чуттєвої краси самого звучання.

*Музична ідея* цього виконання — створення гармонійного ансамблю між солістом і оркестром. *Композиційна ідея* інтерпретації полягає в перенесенні принципу концертування з плану зіставлення динамічних характеристик на гру стилів. Партія гобоя представляє витончений, зніжений, химерний голос, що прагне до ритмічної імпровізації. Його зіставлено з насиченим масивом строго організованого поліфонічного барокового звучання оркестру. *Семантична ідея* розкривається вже на початку першої частини, коли після масивного багатоголосого вступу оркестру з розгорнутим повним досконалим кадансом в щільному акордовому викладі (тт. 5–6) партія гобоя відразу вражає своєрідністю, орієнтальністю викладу мелодії, слабкістю, м'якістю закінчень побудов.

В інтерпретації *Concerto grosso* для гобоя і камерного оркестру в перекладенні для тромбона і клавесина (тромбон — Ралф Зауер / Ralph Sauer, клавесин — Зита Карно / Zita Carno) тромбон у супроводі клавесина отримує суворий, стриманий характер. Мужність, суворість і сила створюваних образів налаштовують слухача на масштабність композиторської концепції, велич його хорових полотен, значимість виражених в музиці ідей. Основна *стильова настанова* виконання — передати специфіку авторського стилю, його ораторський пафос, надзвичайну дієву силу. Це відчувається і в підкресленні ритмічних фігур, загостреності пунктирних ритмів, енергійності темпів, силі динамічних контрастів.

*Виконавський задум* пов'язаний не лише з бажанням створити єдиний за своїм емоційним тонутом характер образу (що типово для стилю Г. Ф. Генделя). Слід зазначити особливе трактування тромбона як сольного інструменту. Протяжність, широта мелодійної лінії, елементи мелізмування мелодики (трелі, морденти) надзвичайно складні. Створюється відчуття, що соліст під час виконання «приборкує» інструмент, пристосовуючи його звучання до гнучкості ліній гобойної партії, динамічних контрастів під її інтону-

вання. Вражаюче звучать протяжні звуки мелодії на *piano* з поступовим динамічним наростанням (у першій частині і фіналі). З особливостями будови тромбона, зручністю звуковидобування пов'язана і зміна тональності концерту (фа мінор замість соль мінору).

*Музична ідея* інтерпретації зосереджена в співвідношенні партії тромбона і клавесина. За своєю природою це зразок перевтілення оркестрового звучання на камерно-інструментальне. Партія тромбона тут веде не лише в силу своїх тембрових параметрів (сухий, скупий тембр клавесина за потужністю, насиченістю звучання поступається тромбону), але й завдяки підкресленому переважанню мелодійного, гомофонно-гармонійного начала над поліфонічним. Саме тому *композиційна ідея* відображена у динамічному, тембровому, фактурному контрасті двох партій з явним переважанням звучання тромбона, а також в пошуку узгодженості звучання таких різних за забарвленням звуку інструментів. *Семантична ідея* розкривається на початку першої частини концерту, коли потужний голос тромбона (т. б) перебиває патетичне «висловлювання» клавесина виразним, речитативного плану, монологом.

Як показує художня практика, *Concerti grossi* Г. Ф Генделя є не лише безцінною скарбницею музичних вражень і одним із найцікавіших зразків цього жанру у першій половині XVIII століття. Інтерес до музики давно минулої епохи не зникає, а дедалі більше зростає. Думки, почуття, емоції, ідеї, що їх втілював композитор, актуальні й для сучасного виконавця та слухача. Нові версії творів оживають в інтерпретації різних музикантів, трактування відрізняються індивідуальністю розуміння стилю композитора, а віртуозність і витонченість Генделевої спадщини дозволяють виконавцеві розкрити найкращі грані свого таланту.

Ця аналітика дає змогу виокремити дві основні ознаки художньої інтерпретації: зовнішню і внутрішню. Складники зовнішньої ознаки — об'єкт художньої інтерпретації, посередник-інтерпретатор і сам «продукт» виконавської діяльності. Внутрішню ознаку складуть освоєння творчості автора, його твору, створення власної виконавської концепції та його виконавське втілен-

ня. Потрібно додати, що виконавська інтерпретація у взаємозумовленості цих чинників — процес складний, що вимагає глибокої деталізації втілення стилістичних компонентів виражальної мови композитора. При цьому, хоч би як ретельно композитор не фіксував у графіці тексту свій задум, чимало контекстуальних значень так і лишаються незафіксованими, згодом створюючи відкритий багатозначний простір для його втілення у виконавському задумі.

Сама структура виконавської творчості як взаємозумовлений художньо-діалогічний процес *композитор — виконавець* має два взаємопов'язані компоненти: виконавство як процес аудіального звучання (конкретизація задуму через конструктивні зовнішні форми вияву) і сам зміст, в основу якого покладено широке контекстуальне поле задуму автора. Їхня компліментарна взаємодія складає основу т. зв. інтерпретаційної версії твору. Композитор, який передає нам віддзеркалення власних уявлень, покладається на виконавця. Останній завдяки блискучим можливостям здатен конкретизувати задум у технічно-виражальній палітрі, коли тактильні відчуття трансформуються в систему образних значень, формуючи у слухача цілі художні контенти уявлень. Проте художній складник інтерпретаційної версії формується не лише з осягнення усталених стилістичних особливостей твору, він виникає зі спроможності виконавця балансувати між світоглядними наративами та вмінням їх трансформувати у тактильно-інструментальну специфіку гри — синтезувати об'єктивне і суб'єктивне, раціональне й емоційне, при цьому тонко відчувати виконавську форму і спектр виражальних засобів, які сприятимуть адекватному прочитанню твору. Саме тому творчість видатних майстрів-виконавців завжди була зразком глибокого проникнення в авторський текст, обережного ставлення до нього.

Здійснена аналітика узгоджується з естетичним підходом до інтерпретації у дослідженнях Н. Жукової [61]. Інтерпретація в цьому контексті розглядається не лише як виконавська діяльність, а й як процес творчого переосмислення музичного тексту, що сприяє утворенню нових художніх значень. Здійснений інтерпретаційний аналіз засвідчив, що музичний твір можна

визначити як синергетичне явище, у якому поєднуються різні інтерпретаційні версії. Ці версії є результатом декодування смислів, закладених у музичному тексті, що дає можливість для його багатовимірного осмислення та адаптації до різних культурних контекстів.

Таким чином, музичний твір функціонує в континуумі музичної культури, де інтерпретаційні версії співіснують і взаємодіють між собою. Це підтверджує динамічний характер музичного мистецтва, яке постійно оновлюється через процес інтерпретації, що дозволяє кожному виконанню відкривати нові грані художнього змісту.

Інтерпретаційна оптика виконавського розуміння ніколи не набуде абсолютного та остаточного осмислення іманентних властивостей музично-інтонаційного матеріалу. Виконавська інтерпретація є нескінченним процесом у вирішенні конкретного творчого завдання. Кожен наступний крок у цьому розвитку відбувається у взаємозумовленості попередніх версій музичного твору, а також із врахуванням закономірностей стилю, жанру і форми — більш узагальнених параметрів музичної творчості, що також постійно розвиваються.

### **1.3. ВИКОНАВСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДІАЛОГУ**

Участь у камерно-інструментальному музикуванні відіграє важливу роль у формуванні професіоналізму академічного виконавця. У його діалогічному полі формуються важливі художньо-виконавські завдання: гнучкість у реалізації інтерпретаційних завдань, готовність до постійного самовдосконалення, вміння співпрацювати в інструментальному ансамблі тощо. Р. Шуман писав з цього приводу: «...завше беріть участь у спільній грі в дуетах, тріо тощо. Це надасть грі свободи та моторності у формуванні задуму» [233, с. 12]. Феноменологія камерно-інструментальної творчості спрямована не лише на розвиток музичних навичок, вона дає можливість творити разом, втілюючи парадокси композиторського задуму. Ця відмінність камерно-ін-

струментальної творчості від інших видів музично-виконавської діяльності базується на спільній для колективу виконавській доктрині, поступальне становлення якої можна окреслити як рух від концепту автора до виконавського втілення: авторська ідея — виконавська концепція та її образно-виражальний контекст — спільно узгоджені виражальні аспекти інструментальної гри — їхня стилістична вкоріненість у художній простір композиторської творчості. Реалізація інтерпретаторської ідеї можлива лише за умови тісного співіснування ансамблів як монолітного організму, сформованого під впливом різновекторних художньо-виконавських взаємодій. Камерно-інструментальна культура вирізняється тим, що тут кожен ансамбліст здійснює свій внесок у створення цілісної картини музичного твору, намагаючись якнайповніше урізноманітнити та збагатити спільну звукову палітру ансамблю.

Художня, виконавська та психологічна компоненти діяльності камерно-інструментальної спільноти формує професійний діалог, у площині якого відбувається кристалізація особистісного та колективного погляду на інтерпретацію. У результаті діалогу, інтуїтивного прагнення до консенсусу в концептуальному прочитанні авторського задуму з боку виконавців, кристалізується концепція, суголосна з образно-значеннєвими та стилістичними «пропозиціями» автора твору, як результат спільних дій, дискусій та їхнього віддзеркалення у просторі сцени. Художньо-виконавський діалог тісно пов'язаний з формуванням уявлень про виконавську стилістику інструментального твору. Розкодовуючи авторський задум, виконавці продукують широкий спектр уявлень про його стильові маркери, враховують етапно-стильову реальність створення композиції тощо. З одного боку, змістом цього художнього спілкування є створення виконавської версії авторського задуму у алгоритмічній послідовності формування аудіостильового образу твору в часопросторі сцени, відповідно до настанов автора та сучасної стильової реальності. З іншого — важливим є взаємовплив партнерів один на одного, формування єдності та виконавської зіграності, що детерміновані самим жанром ансамблевої творчості як спільного поля взаємодії між інструменталістами.

Професійне спілкування як форма афективної комунікації включає кілька важливих аспектів у формуванні спільної доктрини творчості. Важливим є *художньо-інформаційний аспект* діяльності, що передбачає обмін мистецько-історичними відомостями між учасниками ансамблю у рамках задуму та формування векторних поглядів на його виконавське втілення. Як вже наголушувалося, цю когнітивну специфіку діяльності ансамблевої спільноти виконавці реалізують через переосмислення авторського задуму у межах партитури твору на основі комплексних професійних уявлень у полі потенційних моделей її художньо-виконавського втілення. Проєкт твору у виконавському баченні постає «як мотивоване розташування компонентів тексту, де кожен з них має власний спосіб зображення (опис, діалог, монолог) або точку зору (автора, оповідача, персонажа) стосовно зображення» [189, с. 88].

Проте, поряд із абсорбуванням музично-стильового досвіду, закодованого в авторському задумі, важливим є емотивний відгук виконавців на реальні, умовно-реальні та гіпотетичні наративи композиторського задуму. По суті, саме ця компонента значною мірою впливає на формування аудіоландшафту композиції. Цей складно організований процес у полі художнього втілення показує, що «індивідуальна внутрішня асиміляція емоційного і раціонального інтегрована з асиміляцією зовнішніх емоційних вражень та їх усвідомлення складають цілісно сутнісну основу естетичних характеристик творчої особистості <...> Аналіз психологічних аспектів музично-виконавської діяльності засвідчує, що співіснування емоційного і раціонального не тільки є сталим результатом накопиченого досвіду — це й процес формування нових аналітико-синтетичних сполучень, що розвиваються згідно майбутніх художніх концепцій» [57, с. 98].

Важливим аспектом спільної виконавської діяльності є конативно-стилістичний аспект. Спрямований на корекцію взаємних позицій в інтерпретації задуму твору, він певною мірою детермінує виконавське прочитання задуму через спільний вибір схожих моделей інтонування, артикуляційно-штрихового втілення, темброво-динамічного насаження виконавської інтерпретації. І,

нарешті, креативний компонент як «розвиток художньо-творчих умінь (музично-виконавських, імпровізаційних), які, у свою чергу, формують професійно важливі якості — емпатію, артистизм, рефлексію, самостійність, творчу активність, ініціативність» [86, с. 204], що розвивають та закріплюють нові художні ідеї в процесі спільного виконання, формують нові творчі горизонти та перспективи взаємодії між учасниками камерно-інструментальної спільноти.

Діалогічність камерно-інструментального виконавства як втілення художнього задуму та сфера обміну професійним досвідом має складну структуру. Важливими її компонентами, на нашу думку, є комунікативна, інтерактивна і перцептивна її складові. Комунікативний компонент забезпечує обмін та всотування мистецької інформації в рамках творчих завдань ансамблевої спільноти. Важливим аспектом діяльності ансамбліста є формування «виконавської взаємодії на основі осягнення сутності художнього образу, визначення своєї музично-виконавської ролі як учасника-інтерпретатора відповідно до завдань реалізації спільної творчої ідеї, яка є результатом художньо-комунікативних процесів» [202, с. 44]. При цьому художність виконавського втілення тісно межує з креативністю.

У часопросторі сцени художньо-комунікативний компонент реалізується через суб'єктивність колективних виконавських візій: підсвідоме апелювання до тих чи інших темброво-динамічних характеристик музичної тканини, її «синтаксису і пунктуації». Безпосередньо впливаючи на формування дедалі більшого числа інтерпретаційних прочитань авторського задуму, цей суб'єктивно-індивідуальний компонент інтерактивності як «співгри» реалізується у зоні спільних музично-нарративних пошуків камерно-інструментального колективу. У цьому контексті інтерактивний чинник сприяє гармонізації взаємодії між учасниками ансамблю, а перцептивний відповідає за реалізацію задуму через узгодженість і взаєморозуміння учасників ансамблю.

Таким чином, *художньо-виконавський діалог* можна охарактеризувати як сукупність форм міжособистісного спілкування у просторі музичного задуму, де взаємодіють емоційна сфера і культура мислення з увагою до особ-

ливостей музичної мови композитора, у поєднанні його форми та змісту, спільному розумінні виконавцями стильового образу митця та інтерпретації його стилістичних компонентів у їхньому драматургічному розгортанні. При цьому художньо-виконавський діалог включає не лише позиції автора композиції, ансамблістів як інтерпретаторів його задуму, а й інтерпретацію з боку слухачів, котрі «органічно включаються в акт сприйняття, активно співпереживають у спільній колективній художній діяльності» [137]. Це спілкування у просторі музично-виконавського процесу формує емпатичну взаємодію з реципієнтом, важливу в тиражуванні академічних мистецьких здобутків.

Окреслимо основні внутрішньо-діалогічні процеси співіснування ансамблістів у камерно-інструментальному колективі, спрямовані на формування його монолітності, вибір художніх пріоритетів, що складуть підґрунтя для розуміння феномена цілісності існування камерно-інструментальної спільноти як важливого компоненту у реалізації художньо-виражальних та виконавсько-виразових компонентів діалогу виконавець–композитор.

Серед зовнішніх чинників у формуванні камерно-інструментальної спільноти варто виокремити психологічний комфорт в існуванні колективу. Базуючись на професійній груповій сумісності, позитивному кліматі стосунків, повазі до ціннісно-особових орієнтирів кожного учасника, груповій згуртованості тощо, він дає можливість кожному учаснику-ансамблісту відчувати свою важливість у музично-виконавському процесі. Психологічний компонент може бути природно міцним, вибудованим на спільному професійному кредо, де значне місце посідає емпатична складова. Визначаючи її як важливий компонент ансамблевого інструменталізму, Л. Повзун наголошує, що «множинність предметно-інструментальних характеристик ансамблевого складу та ідеально-психологічних особливостей її учасників <...> в процесі співтворчості утворюють нову сукупну якість інструментально-художнього вираження — ансамблеву інтерпретацію» [156, с. 89].

Потрібно наголосити, що і психологічні, і психофізичні компоненти в процесі функціонування камерно-інструментального ансамблю відіграють



важливу роль. При цьому напрацьовуються психологічні аспекти спільності дій — «переконливість та впевненість у таких діях як потреби в ансамблевому спілкуванні, відтак формуванні стабільних комунікативних навичок і умінь (вербальні і невербальні), що гарантують успішність творчої діяльності» [151, с. 48]. Тонка психологічна організація виконавців, кожного учасника камерного ансамблю є свідченням його емоційно-сислової концентрації, що супроводжується проникненням у світ ансамблевого партнера. Серед аспектів психологічного налаштування на співтворчість виокремимо здатність виконавця своєрідно передчувати творчі наміри і дії колег по ансамблю. Ця емпатія, особлива впевненість поряд з вольовими якостями виконавця-ансамбліста, а також комунікативна компетентність як здатність музиканта встановлювати і підтримувати художньо-тактильні контакти у рамках мистецького проєкту характеризує ансамблеву спільність дій.

Діалог — одна з найефективніших форм спілкування і взаємодії учасників камерного ансамблю. Саме у цій площині відбувається обмін думками, поглядами, професійними підходами, апробуються концепції музичних творів у спільності намірів. Як партнерська взаємодія, обмін поглядами, позиціями, ідеями, художньо-виконавський діалог виникає не одразу, а формується поступово, в процесі професійної діяльності. У цьому процесі важливу роль відіграють особові психологічні прояви кожного учасника камерно-інструментального ансамблю, що базуються на шанобливому, відкритому ставленні до колег, обґрунтованості і об'єктивності виконавських вимог в контексті цілісного прочитання, здатності оцінити себе та інших в об'єктивному прагненні розкрити образно-змістовий потенціал твору.

Характер музично-виконавської діяльності, її особливість полягає в тому, що можуть бути висловлені різні оцінки, різні судження і пропозиції, які, при всій своїй різниці, не є помилковими або невірними. Врахування цих конотацій дає можливість творити нові сценарії прочитання авторського доробку, перепроцитування виконавського сценарію задуму в майбутніх виконавських втіленнях. Виконавським сценарієм можна вважати загальну концепцію му-

зичного твору, що її спільно виробили учасники камерного ансамблю в умовах сценічного виступу. У основі виконавського сценарію лежать індивідуальні систематизовані уявлення ансамблістів про виражальний композиторський контент в контексті задуму.

Обговорення і вибір репертуару є також одним з важливих питань функціонування камерно-ансамблевого колективу, що дає можливість створити спільну платформу подальших художньо-виконавських сценаріїв твору. Формування репертуару, багатоманітного за стильовою палітрою, є важливим завданням колективу, спрямованим на вдосконалення його виконавсько-виражального потенціалу. У виборі репертуарної політики камерно-інструментального колективу поєднуються як індивідуальний підхід (смаки, уподобання кожного з учасників), так і загальні принципи академічного виконавства. Основу ансамблевого репертуару часто складають твори класично-романтичної доби, на яких вибудовуються академічні принципи камерно-інструментальної стилістики. З іншого боку, важливою є виконання камерних здобутків сучасних композиторів. Через цю компоненту вирішується спільна стильова парадигма виконавської діяльності з урахуванням єдиної концепції в питаннях стратегічного розвитку колективу. Є різні принципи узгодження репертуарної політики. Найоптимальніший, на нашу думку, є хронологічний і стилістичний підхід. Інший підхід ґрунтується на врахуванні художніх смаків та уподобань кожного з учасників колективу. Ще один підхід можна назвати просвітницьким. У цьому річизці важливим компонентом організації виступів є співпраця *композитор — виконавець* в популяризації сучасної камерно-інструментальної виконавської культури.

Поширеною проблемою під час публічних виступів є сценічне хвилювання виконавців. Ця тема є актуальною для кожного виконавця, а в умовах камерного виконання сценічне хвилювання може проявлятися повною мірою, посилюючись хвилюванням не лише кожного з музикантів за своє виконання, а й за гру кожного з партнерів по ансамблю.

*Ансамблевий інструменталізм* як колективно напрацьований феномен виконавської діяльності камерно-інструментального колективу формується поступово, від твору до твору. Підвалини для його становлення складають як сама процесуальність спільної артистичної діяльності, так і рівень емпатичної взаємодії між його учасниками. За умов тривалого пошуку спільних виконавських концептів, їхнього результативного напрацювання, формується художньо-естетична єдність колективу, при цьому зростає також і рівень емпатичної виконавської єдності, коли учасники до найменших дрібниць відчують один одного у художньо-виконавському процесі. У цьому контексті «взаємодія інструментів-партнерів є багатоканальним процесом, що передбачає співіснування та функціонування <...> акустичного (узгодженість інтонаційного строю інструментально-ансамблевого складу), комунікативного (психологічний контакт між ансамблістами), функціонально-ієрархічного (збалансованість рольових функцій в ієрархічній структурі ансамблевої рівноправності та підпорядкованості), тембрально-технологічного (узгодженість динаміки, артикуляції, фразування, аплікатури тощо), художньо-виконавського (узгодженість загального архітектонічного плану, спільної інтерпретації)» [156, с. 89–90].

У практиці художньо-виконавської діяльності камерно-інструментального колективу важливою є нонконформістська позиція кожного учасника спільноти. Формується вона не лише через індивідуальний діалог кожного виконавця з твором, його виконавською специфікою, а й завдяки численним дискусіям у напрацюванні спільних позицій про художній простір задуму, його виконавські особливості. Серед питань, що часто порушуються у цих діалогах, — виконавська стратегія художнього становлення композиції, дискурсивні питання художньо-виражальних «компромісів» та конкуренції (суперництва), що спрямовані на формування спільного простору художньо-виконавської взаємодії. Лише за умови узгодження спільних колективних візій формується конвенційне ансамблеве єднання у процесі реалізації художньо-виконавського завдання.

Конвенційний рівень вважається базовим для повноцінного взаєморозуміння у камерно-ансамблевій спільноті. Найчастіше саме у такий спосіб учасники дискусії прагнуть досягти порозуміння та подолати наявні бар'єри. Конвенція лежить в основі професійних домовленостей завдяки готовності кожного учасника колективу до конструктивного діалогу. Особливо важливим є врахування цих особливостей комунікації у процесі напрацювання спільних творчих платформ, оскільки індивідуальне *Я* кожного учасника стає часткою колективного *Ми*, що дозволяє сформувати спільноту у єдності протилежності думок поряд з професійною та психологічною індивідуальною природою кожного її учасника.

Таким чином, *виконавсько-процесуальний аспект* діяльності камерно-інструментального колективу вибудовується на етичних комунікативних механізмах та емпатійних засадах як досвіді переживання, що у виконавському полі трансформується у широкий діапазон втілення глибоких образно-значеневих конотацій виконавської інтерпретації. Емотивний досвід творчої особистості віддзеркалює міру емоційної реакції від пережитого нею у його градаціях від трагедії до радості, що згодом трансформується у співпереживання в розгортанні драматургічних характеристик авторського задуму, де відбувається імплементація особистого досвіду та меж його відповідності спостережуваному процесуальному композиторському у виконавському полі його втілення.

У цьому контексті важлива роль належить експресії музичного вислову, яка межує з емотивним досвідом виконавця і дає можливість у вербально не-об'єктивованому полі музики розпізнавати композиторські та втілювати власні емоційні стани для віддзеркалення поворотів музичної драматургії композиції. Емоційно-експресивна чутливість як важливий компонент музичних здібностей, «центр музикальності» або «основний індикатор музичності» є предметним полем багатьох психологічних досліджень Б. Теплова. Серед проблемно-дискурсивних полів — дослідження психологічних впливів ладів і музично-ритмічних компонентів на психофізику людини. Дослідник простежує межі психореакції на звуковисотні та ритмічні коливання в музиці, зазна-

чаючи, що «музичне переживання за своєю суттю є емоційним переживанням, і зрозуміти зміст музики інакше, ніж через емоції, неможливо» [194, с. 53].

У професійному спілкуванні ансамблістів емпатична комунікація відіграє ключову роль у вирішенні різноманітних завдань у напрямку колективного виконавства. Серед зон її атрибуції — різні форми комунікативної взаємодії учасників ансамблю, що узгоджуються технічно-виражальними, художньо-стильовими, емоційними компонентами внутрішнього поля творчості та безпосередньо відображуються у репетиційній діяльності, сценічних та концертних формах інтерпретаційної діяльності як зовнішнього прояву успішного досягнення художніх результатів, фіналізації вивчення та виконання авторського задуму як прояву музичної комунікації.

У цьому річищі музична комунікація має кілька площин розгляду. Серед них домінантними є дві: *композиторський задум — виконавець* та *виконавський задум — реципієнт*. Цей багатоплановий процес колективних дій виконавців-ансамблістів забезпечує злагоджену інтерпретацію, проте не обмежується лише взаємодією виконавців із художнім задумом, а натомість залучає слухачів як велику комунікативну спільноту, що очікує, співпереживає у процесі безпосереднього виконавського втілення та тиражує ці здобутки.

У сольному виконавстві артист самостійно визначає інтерпретаторські ідеї, у камерно-вокальній творчості провідну роль відіграє соліст, в оркестровому — за межі та якість інтерпретаційного втілення відповідає диригент. Специфіка камерно-ансамблевої музичної комунікації полягає в тому, що кожен учасник, маючи власний підхід до інтерпретації музичного твору, діалогічно його унормовує відповідно до спільної художньо-виконавської позиції усіх членів колективу. Причому цей процес є поступенним: спочатку ансамблісти узгоджують спільний виконавський план, що базується на гармонійному поєднанні візій кожного учасника колективу у їхніх інтерпретаторських прочитаннях, відтак — у діалогах формується спільна виконавсько-драматургічна доктрина композиторського твору, що забезпечує злагодженість і єдність його сценічного втілення. Таким чином, музична комунікація в ансамблі

потребує особливого підходу, який дозволяє враховувати індивідуальні творчі бачення кожного виконавця, але водночас спрямовує зусилля на створення єдиного художнього результату, що об'єднує музикантів в єдине ціле.

Вивчення камерно-інструментального твору включає не лише вивчення конкретного твору, розуміння його образно-змістової концепції, а й передусім напрацювання технічно-виражальних компонентів спільного ансамблевого виконання. У цьому контексті важливими є індивідуальність кожного з учасників, їхній професійний досвід та художні можливості у спільному звучанні. На початковому етапі існування колективу відбувається процес зігравання колективу, напрацьовується вміння чути себе і колег, доконало знати особливості їхньої виконавської стилістики. Якщо мова йде про фортепіанний камерно-інструментальний колектив, то у цьому звуковому полі смичкових і молоточкового інструментів формується цілісність взаємодії між різними способами звуковидобування, де фортепіано не лідер, а важлива компонента загального цілого. Як приклад, беручи до уваги особливість виконання акордів у струнних інструментів, піаністові необхідно пристосуватися до фонізму їхнього звучання відповідно до темперованого ладу клавіру. Саме завдяки копіткій праці виробляється бездоганне відчуття стилю, значний технічно-виражальний рівень колективу, інтонаційна ясність та спільний тон вислову, а головне — формується професійний імідж колективу, базований на єдності, узгодженості та органічності втілення художнього задуму у цілісності його прочитання як уміння грати разом (вирівняна динаміка в ансамблі, узгодженість штрихової бази, єдність прийомів і фразування).

Важливим є напрацювання спільної виконавської специфіки музикантів-ансамблістів, яка базується на синтезі й індивідуальних якостях кожного учасника ансамблю. Цей принцип рівноправної участі в інтерпретації твору базується на навичці ансамблевого фокусування слуху. Звучання кожного інструменту вибудовується у темброфонічному та мелодико-ритмічному взаємозв'язку звучання інструментів ансамблю, а також на багатозначному інтерпретуванні авторського тексту. Саме тому важливим є навичка, базована на

одночасному звучанні усіх партій, коли потрібно знайти та напрацювати т. зв. форми внутрішнього мелодико-інтонаційного поєднання, що унеможливить використання інструментального солювання, що часто розвалює монолітність камерно-інструментального звучання. При цьому структура художньо-комунікативного діалогу є різною за комунікаційними механізмами: струнні — фортепіано, а також зіставлення різних мелодико-інтонаційних пластів виконуваної музики. Потрібно наголосити, що у творах різної стильової парадигми по-різному втілюється складна система співвідношення головного і другорядного, інтонаційно значимого та його віддзеркалення у діалозі з іншими інструментами. Для кожного учасника колективу важливим є вміння керувати своєю увагою, здатність креативно відгукуватися у діалогічному вирі камерної виконавської стилістики. Напрацювання цих навиків свідчить про глибоке розуміння справи, професійну ерудицію, формування спільних виконавських принципів аналізу та узагальнення.

Важливим компонентом спільної виконавської стилістики колективу є глибоке і багатогранне прочитання музичного тексту, що сприяє найбільш точному розумінню задуму композитора. Ансамблісти мають ретельно стежити за авторськими текстовими зауваженнями: осмислювати найдрібніші деталі тексту, не допускати формального і несвідомого ставлення до авторського задуму у вивченні партій усіх інструментів окремо та в їхній сукупності, вивчати редакції музичних творів у зіставленні різних музично-редакторських версій. Важливим є співвідношення власне авторського тексту з живим звучанням музики в його жанровому та стильовому осмисленні.

У кожному історико-виконавському періоді напрацьовано свої підходи у вирішенні кола питань, що регламентують т. зв. точність прочитання авторського тексту виконуваного твору. Проте ця стилістична відповідність виконавського прочитання авторському задуму часто спирається на емоційність виконавців, їхнє вміння переконати слухача індивідуально-творчим переживанням у часопросторі сценічного втілення, своєрідну діалектичну єдність в

прагненні ансамблістів до синтезу своєї індивідуальності з творчим задумом композитора.

Камерно-інструментальне виконавство побудоване, як вже наголошувалося, на ретельному опрацюванні тексту, що складає основу стилістично адекватного виконавського прочитання. При цьому редакторська текстологія як важливий компонент у формуванні виконавського простору камерно-інструментальної спадщини класичної та романтичної доби дає можливість сформувати динамічну інтегративну модель прочитання індивідуального композиторського стилю, відкриту до переосмислення та використання цього досвіду ансамблістами у просторі сценічного втілення. По суті, вона абсорбує авторський/редакторський, музично-історичний досвід та варіантну множинність інтерпретацій задуму і спрямована на цілісність виконавської інтерпретації, сповненої особистими почуттями, переживаннями, спогадами. Іншими словами, редакторська текстологія, збагачена особистісними музичні образами, глибоко особистим асоціативним рядом, збагачує прочитання глибокою багатозначністю, переконливістю та індивідуальною неповторністю.

У цьому контексті наголосімо на певних векторних напрямках роботи з камерно-інструментальними творами різних стильових дискурсів. Робота над композиціями XVIII ст. доби бароко та раннього класицизму повинна починатися з уртексту як найдостовірнішого джерела знань і уявлень про композиторський задум. При цьому повинні вивчатися і порівнюватися різні редакції, що загалом розширюють виконавсько-стилістичний простір задуму відповідно до стилістичної домінанти історичної доби.

Важливим у цьому контексті є об'єктивні та суб'єктивні джерела, пов'язані з особистістю творця. У цьому пізнавальному колі велике значення мають листи, спогади та рефлексії інших осіб, учасників життєтворчості композитора. Як приклад, відомості про творчий задум, викладені у листах Л. ван Бетховена формують виконавські уявлення про специфіку сценічного втілення, музично-виражальні засоби, мелодико-інтонаційну картину творчості уславленого німецького композитора. Вони дозволяють виконавцям ство-



рити емоційно переконливий образ та характер твору, відтворити стильову атмосферність композиторського задуму.

Текстологічний аналіз партитури твору спрямований на глибоке розуміння як стилю композитора, так і гіпотетики музичних образів, емоційного ладу. Саме такий підхід дає можливість уникнути виконавських проблем при інтерпретації камерних полотен. І у цьому контексті важливим є проведення паралелей з іншими жанровими моделями творчості уславлених митців.

Зіграність камерного колективу вимагає багатогодинних занять. Проте, поряд з колективною відповідальністю за реалізацію камерного музичного задуму, є й особистісна відповідальність. Репетиційний процес повинен відбуватися за тієї умови, що кожен з учасників ансамблю здатен глибоко прочитати і цілісну партитуру, і власну партію. Перше прочитання відбувається не на спільних репетиціях, а індивідуально, де кожен, спираючись на власний професійний досвід, вивчає особливості авторського задуму, його виконавської стилістики. При цьому важливо включати асоціативну пам'ять, адже споводовані нею образні враження привносять у виконавський проєкт індивідуально-неповторні деталі.

Таким чином, можемо зробити висновок про велику різноманітність положень і вимог, які детермінують функціонування професійного камерно-інструментального колективу та віддзеркалюють традиції та новації виконавських шкіл. Відома київська піаністка та педагог І. Царевич, камерно-інструментальне виконавство якої вплинуло на розвиток цієї сфери в Україні у другій половині ХХ століття, часто у роботі зі студентами наголошувала на значенні художнього (на рівні композиторського задуму) та емоційного (як важливого компоненту співтворчості камерного музикування) взаєморозуміння між учасниками ансамблю. На її думку, ансамбліст, який залюблений в ансамблеве мистецтво та тонко розуміє його специфіку, відкритий до діалогу з творчими ідеями своїх партнерів по грі [37]. У своїй сукупності проявів цей феномен як *спів*-чуття впливає на якість ансамблевості, де кожен формує свої рухи по обрисах художньої композиції з увагою до дій партнера у взаємозу-

мовленості з власним полем художнього прочитання твору. Одним з найважливіших аспектів у діяльності камерного ансамблю постає проблема організації і об'єднання творчих особистостей виконавців у одне ціле. Ця проблема має дві сфери вияву — психологічну і виконавську. Інструменталісти є різними за темпераментом та характером, за мірою обдарованості та технічної виконавської бази, за особливостями сприйняття та втілення музичного задуму.

Ансамблістам передовсім потрібно вирішити психологічне питання лідерства: всі зусилля у формуванні спільного погляду на музичний задум мають бути інтерпретаційно узгодженими, що складе основу спільної виконавської майстерності.

У цьому контексті важливим фактором є художня діалогічність, вибудована на спілкуванні та ідеї відчуття мистецького цілого, здатності сприймати від партнера щонайменші інтенції зміни у музично-драматургічному розвитку. При цьому важливими є особисті психологічні якості виконавців, їхня відповідальність, самодисципліна, терпіння, культура спілкування тощо у просуванні авторського задуму твору як єдиного організму. Тут кожен повинен відчутти свою важливість у відведених йому межах, спрямовану на досягнення спільної мети.

Організаційний процес камерно-ансамблевого виконавства базується на продуманості у виборі партнерів, увазі до їхньої професійної і психологічної налаштованості, що є однією з найважливіших умов успішного творчого життя ансамблевого колективу. Підходів до створення монолітного колективу є багато, проте найчастіше відбір ґрунтується на спільності творчих спрямувань. Позатим, сам процес репертуарної політики колективу має віддзеркалити його психологічну і творчу єдність.

Порушена проблема психологічної сумісності як комплексу взаємозв'язків партнерів у їхньому спільному сприйнятті музичного матеріалу актуалізує питання зіграності, іншими словами — функціонування колективу як єдиного монолітного організму. Від того, наскільки вдало проведено підбір учасників колективу, залежить подальший шлях і доля всього ансамблю. У

цьому контексті, окрім аспекту психологічної сумісності, існує ще низка питань комунікативного штибу, що потребують свого висвітлення. Серед них — проблема т. зв. музичного лідерства, що притаманне піаністам, які часто намагаються солювати, чим розпорошують виконавську єдність. Здолати цю негативну тенденцію часто буває складно. Проте постійна внутрішня увага учасників до спільного процесу приносить позитивні результати, максимально розвиваючи усі необхідні для успішної виконавської діяльності професійні ансамблеві навички. Щодо тонкості і делікатності цієї взаємодії стосунків, які виникають в процесі репетицій між учасниками ансамблю, відомий виконавець А. Рудін зазначає, що важливим є напрацювання уміння «сприймати цікаві рішення з боку партнера <...> Проте, важливим компонентом функціонування колективу є фактор сприйняття-несприйняття чужої думки, і саме на цьому формується основний принцип поєднання творчих особистостей в єдине ціле камерно-інструментальної творчості» [172, с. 91].

Таким чином, художньо-виконавський діалог складає основу для ефектively взаємодії в камерному ансамблі. Успішне виконання музичних творів у камерному ансамблі залежить від розвитку комунікативної культури учасників. Це включає в себе не лише технічні навички, а й емоційне сприйняття та здатність до співпереживання. Ключовими моментами його прояву є художньо-мистецьке взаєморозуміння та взаємодія ансамблістів як важливий елемент їхньої професійної практики.

### **Висновки до Розділу 1**

У розділі порушено питання про різні форми прояву художнього діалогу на прикладі камерно-інструментальної культури. Серед них — художній діалог як віддзеркалення основних векторів розвитку камерної творчості в пошуках українських композиторів, що вплинув на процеси збагачення та перетворення його виражального поля, а його специфіка сформувала національний характер цього поля. Взаємодія митця з культурно-мистецькими шара-

ми є дієвою у формуванні комплексного розуміння процесів музичної творчості у дихотомії традиція — новаторство.

Вбудовані у композиторський задум комунікативні особливості художнього діалогу дають можливість окреслити специфіку камерної творчості, координати її культурно-мистецької ідентифікації на кшталт внутрішньої *митець* — задум та зовнішньої *митець* — *стильовий простір*. У взаємодії митця з різними художніми полями простежено та виокремлено закономірності розвитку та вектори новацій, що впливають на розвиток камерної творчості як складника української музичної культури та сприяють цілісному її розумінню у взаємозумовленості художніх процесів з європейськими мистецькими трендами та світоглядними настановами.

Цілісність виражального поля камерно-ансамблевої творчості досліджено за кількома художньо-діалогічними зрізами, що виявляють її сутність і етапні зміни. Компоненти композиторського світосприйняття та стильові тенденції часу формують уявлення про національну специфіку української камерної музики початку ХХ століття, де риси пізнього романтичного стилю втілено через українську колористику, щедре використання українських інтонаційних та ладогармонічних комплексів, жанрових моделей народної творчості, програмність тощо. Це підтверджують пошуки у камерно-ансамблевих жанрах Миколи Лисенка та його послідовників, композиторів галицької композиторської школи першої половини ХХ століття. Складнішим варіантом втілення національних елементів постає творчість Бориса Лятошинського, де на перехресті українських та слов'янських тем формуються цілі життєтворчі періоди.

На прикладі композиторських шкіл, їх професійної та культурно-мистецької атрибуції виокремлено дві моделі розвитку камерної творчості: *герметично-академічну*, пов'язану з впливами Лисенка та його послідовників, та *новаційну*, відкриту до кардинальних жанрово-стильових перетворень у діалогічній взаємозумовленості академічної традиції та експериментальних пошуків, що пов'язана зі школою Лятошинського. Художній діалог у комуніка-

ції українських митців з новаційними процесами європейського стильового дискурсу дав можливість простежити особливості жанрових трансформацій у камерно-інструментальній творчості другої половини ХХ століття та виокремити їхні засадничі етапи.

Художній діалог лежить в основі діяльності виконавців камерно-інструментальної музики, репрезентує діалогічність композиторських пошуків та виконавських інтерпретацій. Виконавський аспект висвітлено у кількох напрямках: як процес організації виконання з боку спільноти ансамблістів; як пошук узгодженої позиції у виконавській інтерпретації стильового образу композитора; як виконавсько-стилістичне втілення авторського задуму в ансамблевій взаємодії.

Важливим проявом художнього діалогу є сам музичний текст як синтетичний простір, де поєднано жанрово-стильовий досвід композитора (текст композитора) та його аудіальну реалізацію (текст виконавця) у процесуальній взаємодії. Вони формують сутнісні ознаки музичного мистецтва, звукозображальну специфіку його художньої мови через спектр тактильно-виконавських інструментальних або вокальних вмінь. Інтерпретатор вибудовує аудіоуявлення про образ композитора, його стиль, особливості музичної виразності у часопросторі виконавського втілення.

Композиторська творчість та виконавське втілення як художньо-діалогічний процес у формуванні сукупних уявлень про смислові і ціннісні шари функціонування музичного задуму базується на двох основних моделях комплексного осмислення цього феномена: герменевтичній як спробі прочитати задум композитора, його виконавське втілення, та аксіологічній, що віддзеркалює ціннісно-значеннєві характеристики композиторського та виконавського текстів. У своїй сукупності ці напрямки представляють комплексне уявлення про сучасну теорію та практику музичного виконавства, що базується на системності та взаємозумовленості проявів виконавської діяльності.

Ширший контекст інтерпретології регулює, на думку багатьох дослідників, поняття музичної інтерпретації, у рамках якої досліджуються виконав-

ська процесуальність втілення композиторського задуму, форми та методи, за допомогою яких виконавець формує власне художнє бачення твору. Як наголошувалося, предметне поле виконавської інтерпретації фокусує увагу на розумінні музичного тексту, проте не лише його тактильно-технічних аспектів, виконавських принципів та підходів. Воно формує глибокі смислові, емоційні та культурні зв'язки між текстом композитора та його виконавським втіленням.

Ця багат шарова імплементація художнього досвіду композитора у полі виконавської інтерпретації має зовнішню і внутрішню специфіку прояву. До складників зовнішнього конструкту інтерпретації належить твір як форма художнього вислову, посередник-інтерпретатор та інструментальні або вокальні форми виконавського втілення. До внутрішніх складників інтерпретаційного процесу додамо особистісне розуміння творчості автора, його твору як певної жанрово-стильової моделі у рамках трансформаційних видозмін художніх пошуків і смаків композитора. Музичний твір функціонує в континуумі музичної культури, де інтерпретаційні версії співіснують і взаємодіють між собою. Це підтверджує динамічний характер музичного мистецтва, яке постійно оновлюється через процес інтерпретації, що дозволяє кожному виконанню відкривати нові грані художнього змісту.

Інтерпретаційна оптика виконавського розуміння ніколи не набуде абсолютного та остаточного осмислення іманентних властивостей музично-інтонаційного матеріалу. Виконавська інтерпретація є нескінченним процесом у вирішенні конкретного творчого завдання. Кожен наступний крок у цьому розвитку відбувається у взаємозумовленості попередніх версій музичного твору, а також із врахуванням закономірностей стилю, жанру і форми — більш узагальнених параметрів музичної творчості, що також постійно розвиваються.

У діяльності камерно-інструментального ансамблю можна виділити два її важливі взаємозалежні компоненти: напрацювання у полі формування художнього задуму, його виконання та особистісно-психологічні якості учасників ансамблю. Саме їхня взаємодія формує взаєморозуміння, взаємодії та фор-

мування спільного емоційно-емпатичного поля художньої творчості, що реалізується у часопросторі сценічної інтерпретації, базованої на засадах діалогу.

У контексті формування музичного задуму, його сценічного втілення важливими є питання художньо-виконавської діяльності камерно-інструментального ансамблю: формування спільних узгоджених виконавських поглядів та особливостей виконавської взаємодії, спрямованої на реалізацію цілісності задуму композитора. Відтак ці дії спрямовані на вивчення значеннєвого простору виконуваного твору, стильових атрибутів та засобів виразності, які автор обрав для реалізації свого задуму.

## Розділ 2

# УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

### 2.1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА В ЕТАПНОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЇЇ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНОГО ПОЛЯ

Камерно-інструментальна творчість свої перші музично-теоретичні узагальнення отримала ще у добу Бароко. Ф. Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» (1717) зазначає, що «ніщо виконавців так не поєднує, як мистецтво спільної гри <...> уміння бути хорошим партнером» [100]. Як виконавець і композитор він не випадково дебютував у жанрі камерної сонати. У багатьох трактатах цього історичного відтинку окреслюється важлива компонента камерно-інструментальної творчості — формування відкритого, живого діалогу між партнерами-ансамблістами у просторі виконавської творчості. К. Ф. Е. Бах у роботі «Досвід підсумування правильної гри на клавикорді» (1762) чи не вперше розлого описав тодішню специфіку ансамблевої гри. Автор праці наголошує, що «хороші виконавці-ансамблісти у спільному диханні пошваляють виконання п'єси, не кожен хороший клавесиніст може бути хорошим ансамблевим партнером, для цього потрібні особливі якості характеру» [8]. Митець чи не перший, хто детально аналізує історичну та виконавську цінність інструментальної культури. Ця за суттю історично-наукова праця на десятиліття вперед детермінувала шляхи розвитку камерно-інструментального виконавства.

Про важливість формування художнього діалогу як важливого фактору у спільній музичній творчості зазначали митці класичної доби. Чи не вперше в їхніх рефлексіях простежується фактор художньо-діалогічної сутності задуму, форм камерного-музикування та аналітичного розмірковування про об-



разно-емоційний зміст цих здобутків. Доба романтизму на передній план висуває принцип психологічного комфорту та сумісності музикантів у камерно-інструментальній спільноті. Тодішні художньо-діалогічні візії про задум та його втілення базувалися на спільному прочитанні образів і настроїв у просторі сцени з увагою до образу композитора. Сам «образ митця-композитора» прочитувався надто суб'єктивно, часто лише через виконавські можливості учасників камерної спільноти та їхнє вільне поводження з авторським текстом.

Камерно-інструментальний жанр у творчості митців класичної доби має кілька важливих комунікативних аспектів втілення. Попри наявність творів високого художнього рівня, він ніколи не був основою творчості композиторів, перебуваючи неначе у тіні грандіозних задумів. Звернення до нього були швидше концертно-інструктивними: камерно-інструментальні твори часто писалися на замовлення, вони складали підготовчий етап у створенні великих інструментальних концертів, віртуозної сольної інструментальної музики або симфонічних полотен. Проте, вони були затребувані на концертних майданчиках, тепло сприймалася публікою, заохочуючи останню до пізнання азів музичного виконавства. Така композиторська позиція певною мірою сприяла сприйняттю камерної музики як «легкого жанру», незважаючи на те, що сам жанр у творчості В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена та багатьох інших знакових фігур класицизму та раннього романтизму був позначений значними досягненнями у цій царині.

Стильова еволюція романтизму багато в чому базувалася на зверненні до камерно-інструментальної творчості. По суті, саме у XIX столітті відбулися важливі жанрово-стильові трансформації у композиторських пошуках, що вивели ансамблеву творчість на чільне місце у відображенні значеннєвих сенсів романтичної доби. У романтичному дискурсі актуалізуються процеси виконавської специфіки камерно-інструментальної творчості, що базуються на тісному діалозі між композитором та першовиконавцем, котрим часто був сам композитор, його близькі колеги та друзі по перу, а низку відомих композицій було присвячено знаковим тогочасним виконавцям.

Окремо потрібно зазначити, що активний розвиток національних композиторських шкіл, що спостерігаємо у другій половині XIX століття, сприяв появі нових осередків творчості, де мистецькі здобутки реалізувалися з увагою до жанрово-інтонаційної складової того чи іншого регіону або країни. Саме цей фактор став визначальним для професійного становлення української камерно-інструментальної культури, що пов'язується з композиторською, виконавською та просвітницькою діяльністю М. Лисенка та його послідовників.

Значні зміни в камерній культурі почали відбуватися на зламі XIX–XX століть. Буремний характер нової епохи відобразився у світоглядно-наративній специфіці становлення мистецтва новітнього часу, що загострив соціальні суперечності, відтак музичне мистецтво та його камерна жанрово-видова специфіка зазнали суттєвого переосмислення своїх завдань, виражальних компонентів та форм їх презентації. Варто зазначити, що романтизм як важливий історичний етап розвитку музичної культури не лише запровадив нові підходи в композиторських формах вислову, а й закріпив певні стилістичні шаблони, додання яких стало викликом для поколінь митців доби стильового плюралізму. У зв'язку з цим, починаючи з кінця XIX століття творці активно шукали шляхи виходу за межі цих жанрово-стильових обмежень, апробуючи нові форми художнього вираження, суголосні новим ідеям та естетичним орієнтирам XX століття, де камерна специфіка організації композиторського задуму відіграла віхову роль у загальних трансформаційних змінах.

Повертаючись до камерно-інструментального жанру в українській академічній культурі, зазначимо, що його етапні віхи розвитку окреслюються відповідно до діалогічної взаємозумовленості із загальними соціокультурними та художньо-естетичними проявами. Загалом етапи розвитку камерно-інструментальної творчості можна розподілити за історичними парадоксами існування України, її державності: дореволюційний, державний (1917–1920), українсько-радянський та доба Незалежності. Проте такий поділ є надто загальним і практично не корелює з уявленням про сам розвиток жанру упродовж XX–XXI століть. У цих часових періодах кристалізуються скорше соці-

окультурні уявлення про місце та роль творчості українського композитора в ідеологічних настановах імперського та радянського періодів, їхній вплив на жанрово-видову специфіку та образний контент творчості як багато в чому нонконформістський діалог українського митця з різними «типами» реалізму (імперського, радянського...), відтак значеннєвої специфіки творів, створених у цих ідеологічно-стильових шарах.

Наступний, художньо-діалогічний принцип етапно-стильової актуалізації розвитку української камерно-інструментальної музики упродовж ХХ століття, стверджений через здобутки знакових фігур, які фундаментально вплинули на розвиток камерно-інструментальної творчості в Україні. У цьому контексті виокремлюються дві лінії — академічна Лисенкова та модерна Лятошинського. На прикладі здобутків цих майстрів простежуємо основні форми втілення камерно-інструментального жанру, його скерованість на національну та інонаціональну академічну герменевтичність виражальної специфіки та модерну, скеровану на розширення жанрових меж, їхнього кардинального переосмислення. У цьому показовою є два загальних вектори розвитку композиторської школи українсько-радянського етапу: академічний, базований на здобутках романтичної та пізньоромантичної спадщини ХІХ століття та їхньої атрибуції у камерно-інструментальних здобутках українських композиторів ХХ століття, та новаційний, спрямований на переорієнтацію камерності, зміну вектора її оприявлення від чуттєво-емоційного, інтровертного в образно-значеннєвому наснаженні, до камерно-інструментального експерименту зі засобами інструментальної виразності. Показовою у цьому контексті є феномен школи Лятошинського як певного художньо-діалогічного поля втілення цих конотацій.

Саме школа Лятошинського, моделі композиторської творчості, які культивувалися у цьому осерді одностумців, формує наступний авангардний принцип етапних трансформацій у становленні української камерно-інструментальної культури. Новаційний статус учасників цієї культурної формації — учитель, учні, послідовники — сформувався під впливами авангарду

першої половини ХХ століття та його другої хвилі. Саме на прикладі авангардних експериментів утвердилася важлива статусна роль камерної творчості та її кроскультурна спрямованість на європейські здобутки.

І останній принцип, що буде використано в аналітичних спостереженнях цього розділу, — це вплив на етапність розвитку української камерно-інструментальної творчості трагічних історичних подій та їхні skutki, що відобразилися у специфіці війни та споводовані нею образно-значеннєві та інтонаційні наслідки для творчості. Трагізм буття, тугу за Україною простежуємо у здобутках воєнного періоду Б. Лятошинського, передані через глибоке занурення у простір національної ладо-інтонаційної специфіки вислову, апробацію великих формотворчих лексем у зоні камерної виражальності та трансформацію українського образу творчості у панслав'янський відтінок його повоєнних творчих злетів.

Новий етап розвитку камерно-інструментальної культури в Україні, позначений широкою гамою експериментальних композиторських пошуків та виконавських рішень, розпочався від кінця 1980-х, від Першого фестивалю сучасної музики «Київ Музик Фест» (1989). Завдяки потужному фестивальному музичному рухові 1990-х експериментальний пласт камерної творчості українських композиторів у рамках фестивальних акцій було презентовано поряд зі здобутками європейських та американських митців.

Сучасний етап розвитку української камерно-інструментальної музики позначений значними трансформаційними змінами у функціонуванні жанру: розширенням стильової атрибутики, збагаченням камерної стилістики вислову міжвидовими взаємодіями, розширенням ролі виконавця як співтворця задуму. Серед важливих закономірностей розвитку камерного жанру чільне місце посідає *жанрово-видова мобільність*. Як принцип компонування вона є особливо примітною та показовою для «творів камерно-інструментальної музики українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть, виявляє пріоритети використання широкого діапазону монотембрових, темброво-однорідних, змішаних ансамблевих складів, серед яких значну частку мають твори

із певними акустичними трансформаціями» [97, с. 92]. Така гнучкість композиторського мислення, формотворчої організації камерно-інструментального задуму впливає на появу нових жанрових прецедентів, як-от інструментальний театр і різноманітні перформанси тощо. Показово, що ці форми часто включають у себе елементи вільного діалогу між музичними та позамузичними жанрами, а також реалізуються у виконавській діалогічності, зумовленій зміною та трансформацією усталених уявлень про ролі і функції виконавця у процесі інтерпретації.

Охарактеризована внутрішньо-значеннева мобільність жанру певною мірою узгоджена з видозмінами сучасних форм презентації композиторського доробку. Як наголошувалося, найпродуктивнішою з точки зору отриманих результатів — демонстрування та широкого ознайомлення з композиторськими здобутками — є участь у професійно зорієнтованих фестивалях та форумах. Сучасні фестивальні платформи найчастіше сфокусовані на камерній творчості, мобільній з точки зору втілення та використання ресурсу організаторів. Для композитора ці художньо-виконавські платформи складають важливий аспект у популяризації його здобутків у взаємодії зі слухачами та професійно зорієнтованими спільнотами, що є важливою умовою для подальших творчих кроків та формує кроскультурні діалоги української культури зі світовим простором.

Наступним важливим чинником, який характеризує пошуки композиторів у камерному жанрі, є *художній синтез*, який «як музичне явище отримав значний розвиток завдяки тенденції до розширення кордонів між різними видами мистецтва, які відкрили можливості до їх об'єднання та взаємодії. Ідеї щодо взаємодії мистецтв виникли ще у творчості символістів у кінці ХІХ ст. Далі, упродовж ХХ століття, художній синтез зазнав найрізноманітніших модифікацій. Це передусім було пов'язано зі хвилею авангарду повоєнного часу, коли змінилися композиторські пріоритети — від масштабних умовно-малерівських пізньоромантичних до камерних, які втілюють екзистенційний поклик одинокого голосу, закинутого в тенети космосу» [214, с. 50]. Художній

синтез став одним із найуживаніших композиторських інструментів, спрямований на поглиблення змістовності задуму. На різних рівнях художньої комунікації синтез об'єднав практично усі дискурси історичних стилів і технік, які виникли упродовж ХХ століття. А. Чібалашвілі виокремлює такі прояви художнього синтезу у просторі камерно-інструментальної творчості, як синтез мистецтв, взаємодію мистецтв та внутрішньовидовий синтез [214].

У сучасних пошуках у камерно-інструментальному жанрі залучення принципів художнього синтезу стали важливим інструментом для формування художнього задуму через активне звернення до стилів минулих епох, а також різних технік та своєрідної гри з виконавсько-виражальною палітрою. Проявом ідей синтезу стало поєднання в задумі різних стильових шарів академічної минувшини, фольклору поряд із сучасними композиторськими техніками. У камерних творах О. Козаренка музично-перформативного спрямування в концепцію задуму інтегруються елементи інших видів мистецтв. Наприклад, «Дон Жуан з Коломиї» — це інсталяція для балету і камерного ансамблю, або «Орестея» — монодрама за трагедіями Есхіла для актора та інструментального ансамблю. У пізніх творах В. Сильвестрова знаходимо самоцітування та алюзії на попередні твори як світоглядних наративів митця та їх акумулювання в композиторській техніці. Також композитори експериментують з просторовим синтезом. Яскравим прикладом просторового й електроакустичного синтезу є твір А. Загайкевич «І, поволі кружляючи, я увійду в небесний став...» (1996) для фагота, контрабаса, кларнета та електроніки, де авторка у додатках до партитури подає графічні схеми розміщення виконавців-інструменталістів і електроніки.

Як вже наголошувалося, часто у камерних творах композитори застосовують нові прийоми гри на інструментах, чим модифікують усталену академічну виконавську специфіку. Інструменталісти не лише виконують музичні партії, а й перевтілюються у героїв задуму. З іншого боку, у виконавській практиці існує чимало унікальних і різноманітних інструментальних технік, що здебільшого використовуються в сольних і ансамблевих творах та спря-

мовані не лише на збагачення виконавського арсеналу, а передусім на створення незвичних колористичних ефектів.

Важливою тенденцією, що характеризує специфіку композиторського мислення у сучасній камерно-інструментальній творчості, є зростання значення темброво-сонорного забарвлення звуку серед засобів музичної виразності. Філософсько-естетичне прагнення відобразити нові уявлення про світ у камерній музиці спонукає до переосмислення системи музичних прийомів. У сучасних камерно-інструментальних експериментах тембр стає не лише керованою музичною структурою, а й часто набуває ролі смислотвірного елементу, де його утворення/відтворення повністю залежить від технічних можливостей інструментальної виразності ансамбліста як важливої художньо-діалогічної складової сучасної камерної творчості. Аналіз творів українських композиторів цього періоду виявляє переважне використання монотембрових і темброво-однорідних ансамблів. У композиціях часто використовуються змішані склади інструментів, які піддаються акустичним модифікаціям, що додає нові виміри до звукового простору камерної музики. Це вказує на зростаючу роль експериментів із тембровими якостями.

У камерних творах сучасних українських композиторів велику роль відіграють найменші деталі тембрового й динамічного виконання. Тому композитори детально позначають у партитурах усі аспекти темброво-виражальних засобів: артикуляцію, штрихи, *vibrato*, а також щільність тембру. Наприклад, у творі В. Рунчака «Нôšî'ânā (Осанна) – музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано використовується багаторівнева система позначок і коментарів, що охоплює як образний зміст композиції, так і особливості виконання штрихів, *vibrato*, динаміки та тембрового забарвлення. Це дозволяє композитору створити унікальний тип камерної композиції, де основна енергія виходить з характеру звучання інструментів. Іншим напрямком є залучення старовинних інструментів до сучасної музики, що збагачує темброві можливості у втіленні задуму. Показовою у цьому контексті є «Інтроспекція» Олександра Щетинського (1996) для флей-

ти та клавесина, де давній інструмент поряд із сучасною флейтою використано для пошуку новітніх звукових рішень у сучасній стилістиці.

Останній важливий компонент, який втілює архетипний національний образ, у сучасних камерно-інструментальних пошуках реалізується у поєднанні традиційних академічних інструментів з народними, екзотичними або навіть джазовими інструментами. Це сприяє розширенню виразних можливостей музичних творів і надає їм унікального стилістичного забарвлення. Скажімо, І. Тараненко у своїх камерних творах для бандури трактує її як інструмент з виразним фольклорним забарвленням, інтегруючи її в музичний контекст, який поєднує народний спів, джазову стилістику та академічні засоби виразності. У його задумах темброві можливості бандури як елемента музичного ф'южна збагачено за рахунок різних жанрових комбінацій.

М. Денисенко у камерно-інструментальній творчості комбінує народні та академічні інструменти: бандуру і гітару, бандуру і фортепіано, бандуру і струнний ансамбль. Бандуру в задум уведено не лише з метою втілення національної символіки, а й як інструмент з власною тембровою та виразною специфікою. Композиторка відходить від стандартних фольклорних уявлень про цей інструмент, вводячи його в контекст академічної музики. Її стиль відзначається більш стриманим підходом: бандура стає складником серйозного музичного жанру, що наближає твори до інструментальної музики західної традиції.

Як зазначає А. Кравченко, «на сучасному етапі розвитку музичної культури процеси міжжанрової та міжмистецької діалогічності і синтезу викликають значні типологічні зрушення у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю. Поява жанрово-типологічних новацій у творчій практиці композиторської школи України (перформанси, інструментальний театр, quasi-, анти-жанри, жанри-метогу, інші жанрові “гібриди”, “міксти”, створені у світлі прояву явища жанрової інтерференції) є свідченням поступової трансформації жанрових моделей камерно-інструментальної музики» [97, с. 91]. Цей підхід до оновлення інструментальних засобів став частиною більш ши-



рокого явища в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. Мобільність складів ансамблів і використання нестандартних інструментів стали характерними рисами сучасної камерно-інструментальної музики. Така жанрова гнучкість дозволяє композиторам досліджувати нові темброві можливості та створювати унікальні звукові текстури. При цьому вагомою є роль виконавців, які у співпраці з композитором формують нові горизонти інструментальної техніки.

У підсумку зазначимо, що особливості етапних звершень в українській камерно-інструментальній творчості можна класифікувати відповідно до ключових історичних етапів становлення української державності, а саме: дореволюційний період, доба державності (1917–1920), українсько-радянський період та епоха Незалежності. Однак така періодизація є занадто узагальненою і не відображає специфічних особливостей розвитку жанру впродовж XX–XXI століть. Більш продуктивним є художньо-діалогічний принцип етапно-стильової актуалізації, що був закріплений завдяки внеску визначних фігур, які суттєво вплинули на цей жанр (М. Лисенко та Б. Лятошинський, відповідно академічна та модерна лінії розвитку). Важливим аспектом для усвідомлення етапності становлення камерного жанру є звернення до феномену школи Лятошинського як своєрідного художньо-діалогічного середовища, де завдяки авангардним експериментам утвердилася важлива роль камерної творчості, а її кроскультурна орієнтація на європейські досягнення стала ключовим елементом у формуванні української камерно-інструментальної культури. І останній важіль — це вплив на етапність звершень та формування глибоко проукраїнського феномену камерності трагічних історичних подій як стрес-факторів, що суттєво вплинули на музичне мислення та художні пошуки композиторів (активне звернення у творах до національного колориту, ладово-інтонаційних особливостей, втілених у межах задуму, монументального за формою викладу, наприклад «Український квінтет» Б. Лятошинського).

Сучасний етап розвитку, що розпочався від набуття Незалежності і супроводжується процесами, спрямованими на популяризацію композиторської

творчості (концертно-фестивальні рухи), позначений, на нашу думку, трьома характерними проявами. Серед них — *розширення стильової атрибутики та збагачення камерної стилістики міжвидовими взаємодіями*. Ці зміни також стосуються модулювання ролі виконавця, котрий все частіше стає співтором музичного задуму, а не лише його інтерпретатором. Камерна музика часто включає елементи вільного діалогу, що дозволяє композиторам і виконавцям вийти за межі традиційного розуміння ролей у процесі музичної інтерпретації.

Однією з ключових тенденцій є *жанрово-видова мобільність*, ознакою чого є використання різноманітних ансамблевих складів, включаючи монотемброві та темброво-однорідні, а також змішані ансамблі з акустичними трансформаціями. Це свідчить про гнучкість композиторського мислення та прагнення до нових жанрових форм, таких як інструментальний театр і перформанси.

Ще одним важливим проявом специфіки розвитку сучасної камерної культури в Україні є *художній синтез*, як важливий інструмент для поглиблення змістовності музичних творів. Синтез мистецтв дозволяє композиторам використовувати широкий спектр стилів і технік, що виникли в різні історичні періоди. Значну роль у сучасній камерно-інструментальній музиці відіграють *темброво-сонорні експерименти*. Тембр набуває нового значення як самостійний смислотвірний елемент, що впливає на характер звучання твору. Останній компонент, *етнічний*, спрямований на втілення архетипної образності через поєднання у камерно-інструментальній композиції різного музичного інструментарію: екзотичного, народно-ужиткового, народно-академічного та академічного. Такі колаборації спрямовані на збагачення виконавсько-виражального поля задуму та дають можливість значно поглибити образно-значеннєвий конструкт камерної композиції.

## **2.2. УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ**

На ранньоакадемічному етапі у становленні жанру спостерігаємо досить умовний розподіл між домашнім музикуванням і концертним виконавством. Академічний простір камерного жанру абсорбує усі раніше набуті художньо-діалогічні характеристики: композиторську, просвітницьку та концертно-розважальну. Проте, формується новий, педагогічний компонент академічної камерно-інструментальної культури. На сучасному етапі розвитку академічного жанру знаковими є композиторсько-виконавська, концертно-фестивальна та педагогічна складові функціонування камерного жанру. Г. Асталаш наводить п'ять базових особливостей цього процесу в академічній культурі. Серед них визначальними, на думку дослідниці, є «кінець XIX — початок XX століття (вироблення зразків камерно-інструментального ансамблю у професійній композиторській творчості українських митців); 20–30-ті роки XX століття (проникнення пізньоромантичної естетики в український камерно-інструментальний ансамбль); 30–50-ті роки XX століття (формування симфонізованих зразків ансамблевого жанру, синтезування етнокультурних та академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості); 60–70-ті роки XX століття (апробація техніко-конструктивних прийомів європейських модерністів / авангардистів у вітчизняній камерно-інструментальній музиці); 80–90-ті роки XX століття (виокремлення самобутніх авторських мовно-інтонаційних комплексів і стилетворчих концепцій, розвій стильового багатоманіття у творах українського камерно-інструментального мистецтва)» [6, с. 74–75]. Систематизовані дослідницею жанрові-стильові площини розвитку жанру, поряд із авторським розумінням етапності розвитку української камерно-інструментальної культури, що викладено у попередньому підрозділі, покладено в основу жанрово-стильової аналітики про розвиток жанру упродовж XX–XXI століть.

Знаковим явищем у формуванні жанрового поля української ансамблевої музики другої половини XIX — початку XX століть є творчість Миколи

Лисенка. Митець, вихованець лейпцизької фортепіанної школи, в інструментальних та камерних жанрах щедро використовував українські інтонаційні джерела. Його пошуки відображають синтез класично-романтичної форми викладу та щедрого їх цитування. Ця інтонаційна складова композиторського почерку отримала відповідне оформлення у специфіці виконавської інтерпретації опусів митця як «безконечної текучості», що відтворюється через глибоко проінтоновані шари тематизму, лірико-експресивну манеру викладу, споглядального типу драматургію тощо. Як зазначає І. Зінків, у Пісні без слів оп. 10 № 1, e-moll, «виразно простежується вплив манери народного багатоголосся <...> що асоціюється з трьома асиметричними уступами думи <...> Лисенкова техніка розгортання мелодики, закорінена в українській епічній традиції, нагадує принцип розвитку “безконечної мелодики” Г. Малера (основи його пісенного симфонізму). А метод варіантного проростання тематизму стане домінуючим у сфері ліричної образності, виявляючи національну вкоріненість мислення на глибинному, формотворчому рівні» [70, с. 72].

Інструментальна творчість М. Лисенка складається переважно з ранніх творів, створених під час навчання в Лейпцигу. Їх створення було спрямоване на засвоєння художнього досвіду розвитку європейської інструментальної музичної традиції. Серед творів — Струнний квартет (1868), Струнне тріо (1869) та симфонічна фантазія (1872), Фантазія на дві українські народні теми для скрипки або флейти і фортепіано (1872–1873). До найвизначніших пізніх камерних опусів належить «Елегійне капричіо» для скрипки і симфонічного оркестру (1893) та Елегія до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912). Як зазначає Л. Пархоменко, «за пильної уваги до формотворення, автор часто звертається до українських пісенних мелодій, або хоча б зворотів для якості тематичного матеріалу, шукаючи способів органічного його розвитку» [153, с. 17].

Інтонаційну оригінальність музичної мови М. Лисенка О. Козаренко характеризує, як «безпрецедентну етнохарактерну фізіономічність, що одразу була сприйнята як загальнонаціональний феномен» [88, с. 66]. Поступенність

її формування простежується відповідно до життєтворчих періодів творчості митця: на ранньому етапі ствердився полістильовий синтез національно-фольклорного і професійного, творчість зрілого та пізнього періодів характеризується втіленням у здобутках принципів моностильового синтезу, що «заклало основи національної музичної мови як специфічної знакової системи, котру склали національно-специфічне (етнолокальні музичні діалекти), національно-особливе (давньоукраїнський і ранньоромантичний вітчизняний професіоналізм) та міжнаціональне (західно-європейські й російські музичні традиції)» [88, с. 77].

Інша сфера його діяльності у річищі камерної творчості — це популяризація як передових європейських інструментальних здобутків, так і власної творчості. Як зазначає А. Кравченко, «піаніст-ансамбліст Микола Лисенко активно концертував, пропагуючи твори класичної та романтичної ансамблевої музики у лавах створеного ним наприкінці 70-х років XIX століття камерно-інструментального ансамблю (у складі: О. Шевчик, І. Солуха, О. Косухін, В. Алоїз)» [94, с. 41]. Закладена митцем двовекторна специфіка — компонування творів та їхня популяризація — стане визначальною для українських митців першої половини XX століття і у перемодульованому вигляді як своєрідний художньо-виконавський комплекс постане у творчості сучасних українських композиторів та виконавців.

Більшість камерно-інструментальних здобутків віддзеркалюють риси полістильового синтезу національно-фольклорного і професійного (О. Козаренко) та позначені прагненням до конкретизації образно-значенневого поля, що простежується через моделі «жанрової пам'яті» з їхнім чітко окресленим образно-асоціативним наповненням, а також через програмність самого задуму. Специфіку втілення його великих задумів — опер та симфонічних полотен — досить широко висвітлено у наукових студіях, проте камерно-інструментальна творчість висвітлена спорадично. Деякі аспекти цієї діяльності знаходимо у музикознавчих розвідках І. Зіньків [70], І. Климбус [83], О. Козаренко [88], А. Кравченко [94], Л. Пархоменко [153] та ін.

«Фантазія на дві українські теми» для скрипки (або флейти) і фортепіано, ор. 21, належить до фольклорно-жанрової лінії в інструментальних композиціях українського митця. Ці особливості програмності авторського задуму, з одного боку, відображують фольклорні пошуки митця, звернення до народної ладово-інтонаційної специфіки, характерної для ранньої творчості митця. З іншого боку, один із найдавніших в музичній традиції жанр інструментальної фантазії, побудований на принципах імпровізаційності та контрастності, відкрив широке поле можливостей для композитора у використанні автентичного пісенного матеріалу та його творчої обробки в рамках специфіки задуму. В «Елегійному капричіо» ор. 32 (*Andantino*), присвяченому видатному скрипалю Михайлу Сікарду, автор обрав настроєво-психологічний програмний модус. Романтичний за стилістикою викладу, концертний твір має тричастинну будову, почасти характеризується зміною темпів та психологічних станів. Композиція вирізняється фактурним, метроритмічним і гармонічним багатством. Назва твору вказує на домінуючий образ елегії — сумної, меланхолійної пісні, яка, проте, доповнюється елементами барокового жанру капричіо, що надає концепту твору мінливих та загадкових рис.

Стосовно виконавських особливостей втілення камерно-інструментальних творів М. Лисенка зазначимо, що він виявляв надзвичайну вимогливість до інтерпретації своїх творів, чим прагнув досягти глибоко художнього та образного їхнього прочитання. Як педагог, М. Лисенко вимагав точної інтонації, ритмічної чіткості, ясної артикуляції та дотримання всіх динамічних і агогічних компонентів задуму. Він також наголошував, що у донесенні твору до слухача значне місце належить щира емоційність та характерна образність виконавської інтерпретації. Його професіоналізм сповна простежується у партитурах камерно-ансамблевих опусів, де усі графічні компоненти, а також виконавські вказівки ретельно узгоджено автором. Його ремарки, як надрядкові, так і міжрядкові лаконічні, проте точно визначають характер і темп кожної частини задуму. Як наголошує Н. Кашкадамова, у музичних «текстах Лисенка... інтерпретація його творів все ж ставить <...> непрості завдання <...>

виконавські вказівки в тексті фіксують передовсім загальноєвропейські фахові вимоги і менш придатні для вловлення національних та індивідуальних особливостей трактування. Своєрідно-національні риси української музики <...> кореняться у пісні або ж в музикуванні на народних інструментах. Тому в інструментальні поняття їх вкласти не просто, хоча інтуїтивно український музикант їх здебільшого відчуває» [75, с. 489–490]. Для нівелювання цієї диспропорції найкраще «поєднати теоретичний аналіз завдання з безпосереднім вивченням усної виконавської традиції» [75, с. 490].

Система вказівок охоплює не лише характер, а й темброво-динамічні скелі інтерпретації. Важливу роль у виконанні творів М. Лисенка відіграють артикуляційні та акцентні позначки у партитурі, їхнє дотримання сприяє інтонаційній виразності та точності гри. Загалом ліги, стакато, наголоси й інші артикуляційні засоби, їхнє використання часто спрямоване на досягнення кантилени вислову, що є однією з сутнісних рис музичної мови композитора. Така система позначень своєрідно урівноважує структурну впорядкованість й емоційну виразність виконавського втілення Лисенкового задуму.

Традиції національного стилю, закладені М. Лисенком, опукло простежуються у камерно-інструментальній творчості представників галицької композиторської школи першої половини ХХ століття. У незначній за обсягом камерно-інструментальній спадщині широко використано народний мелос, майстерно поєднано національні та загальноєвропейські елементи, що стали визначальною рисою тогочасної української музики. При цьому композитор активно працював над вдосконаленням формотворчо-структурних елементів задуму: урізноманітнював партії ансамблів, особливо партію фортепіано, яка у концептах С. Людкевича часто є розгорнутою і технічно складною.

Жанрово-стильовий спектр камерно-інструментальної спадщини композитора є багатим: у «Ноктюрні» простежуємо синтез романтичної стилістики викладу з використанням поліфонічних елементів, «Чабарашка» для скрипки і фортепіано (1920) демонструє втілення національних мотивів інструментальними засобами виразності. Яскравим прикладом використання

народних ладів є Варіації на народні теми для скрипки і фортепіано (1949). Його жанрова картина творчості, за визначенням Л. Кияновської, позначена «оригінальністю, свіжістю музичної мови, де Станіслав Людкевич цілком вписується у європейський контекст <...> подолання обмеженої тональної функційності, тяжіння до розширеної ладотональності у більшості творів <...> дозволяє віднести його до композиторів новаторського спрямування» [82, с. 211]. Іншим важливим вектором, сповна втіленим митцем у камерній творчості, є розвиток принципів програмності задуму. Програмність відіграє ключову роль у його камерно-інструментальних творах та часто базується на літературних, живописних або природних звукозображальних елементах. С. Людкевич також активно інтегрує народні інструментальні та пісенні елементи у значеннєвий простір твору, що втілюється завдяки використанню широкого спектру тембральних фарб, ритмічної розмаїтості та вишуканих гармонічних поєднань. Використання принципів програмності дозволяє виконавцеві глибше проникнути у специфіку авторського задуму. Зазначимо, що програмність як музикознавча проблема стала сферою наукових зацікавлень композитора, про що свідчить захищене митцем у Віденському університеті дисертаційне дослідження «Програмна музика» (1908). У ньому автор розглядає принципи програмності відповідно до елементів звукозображальності. Також це питання було порушено у низці його наукових статей, написаних упродовж життя [105; 106].

Виконавські особливості камерно-інструментальних задумів С. Людкевича визначаються синтезом традиційної української музичної мови та ліричної поетичності. Збагачене яскравими образами пісенно-поетичного та жанрово-колористичного штибу ладово-гармонічне мислення С. Людкевича часто межує з імпресіоністичним відчуттям кольоровості. Як зазначає Н. Зубко, сценічне виконання його опусів «вимагає від виконавців вдумливого підходу, обов'язкового аналізу кожної фрази — її початкової, кульмінаційної та завершальної точок, а також емоційного відтінку» [71, с. 21]. Саме тому колорис-



тика та інтонаційна цілісність, глибока інтонованість фраз є важливими компонентами для формування інтерпретації камерного задуму композитора.

Серед творів з яскраво вираженою українською національною тематикою привертає увагу Фортепіанний квартет для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано М. Колесси (1930). Композицію вирізняє яскравість і колорит музичних образів, національна самобутність, глибина задуму та майстерне його втілення в чіткій музичній формі. Як зазначає Ю. Волощук, «тричастинний фортепіанний квартет <...> відрізняється від попередніх ансамблів експресивною музичною мовою, великою динамічністю форми і своєрідною драматургією, за якої фінал фокусує найвагоміші тематичні елементи твору й стає “центром ваги” всього циклу» [25, с. 53]. Наснажений неофольклорними ідеями, що загалом зумовлено переосмисленим підходом композиторів того часу до прадавніх фольклорних шарів як джерела нової музичної виразності, твір демонструє широке використання гуцульської народної пісенності, інтегрованої у твір через сучасні засоби музичної виразності. У взаємодії жанрових та фольклорних компонентів у виражальному просторі композиції простежуємо несподівані поєднання класичних форм і фольклорного колориту, що досягається завдяки використанню мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів народної музики Західного регіону України.

Як наголошує А. Рудницький, композитор у своїх неофольклорних експериментах намагається вживати «не безпосередню тематику народних пісень, але її первні, її питомий характер <...> У цьому творчому підході Колесса йде слідами мадярського композитора Белі Бартока, який своїми творами започаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народної музики з яскраво-модерною музичною мовою» [173, с. 170]. Інструментальна творчість М. Колесси є глибоко вкоріненою у фольклорні шари регіону, а загалом представляє собою кращі неокласичні досягнення у камерно-інструментальному жанрі галицької композиторської школи міжвоєнного часу. Композитор написав Квартет ще під час навчання у Празькій школі вищої майстерності. Опус має щасливу виконавську долю. Вперше виконаний у

1930 році, він часто присутній у концертних програмах камерно-інструментальних виконавців.

Вектори у komponуванні камерно-інструментального задуму, закладені С. Людкевичем, продовжив В. Барвінський. У його спадщині камерно-інструментальні жанри представлені більш розлого. Випускник Празької консерваторії, він поєднав західноєвропейські традиції з особливим національним колоритом. Становлення його інструментальної композиторської стилістики відбулося безпосередньо у творчих комунікаціях зі вчителем К. Мікулі, учнем та послідовником Ф. Шопена. Як зазначає Л. Назар, завдяки творчим пошукам В. Барвінського на ниві інструментальної композиції модифікується жанрова музична «знаково-виразова система через індивідуальні пан-знаки (каданс-доспівування, кластери, декоративна мережка, ладова гра, полілінгвіальність) та символи (тиша, дзвін-дзвіночок, сумовита трембіта, рокотання литавр, колисковість та ін.); ембріональність, мінімалізм, повторність екстенсивного та інтенсивного типу, ліризація музичного простору як провідні засади і методи роботи з музичним матеріалом; нові принципи формотворення (багаторівневі форми, синтез форм) та типи драматургії (наскрізність, стадіальність, апофеозність, “тиха драматургія”, медитативна становість, кадрово-монтажна техніка)» [139, с. 15]. Збагачення виражальної камерно-інструментальної палітри у В. Барвінського відбувається через поєднання жанрово-стильових типологій минулих епох і модерністських новацій як віддзеркалення європейського модерністського дискурсу в українській музиці міжвоєнтя.

Національною колористикою насажено задум Квартету В. Барвінського (1940): усі частини твору побудовано на пісенних прототипах, а композитор майстерно використовує прийоми розвитку тематичного матеріалу, характерні для фольклору, щоб підкреслити зв'язок із національною традицією. Як приклад, у першій частині квартету широко застосовано варіаційний принцип (тема з варіаціями). Цей прийом дозволяє розгорнути основну музичну ідею та зберегти фольклорну автентичність, водночас інтегрувати їх у складну структуру академічної форми.

Символічно, що останнім твором, завершеним після заслання, став Фортепіанний квінтет (1963)<sup>4</sup>. Твір значно вирізняється серед інших камерно-інструментальних композицій В. Барвінського. Двочастинна конструкція квінтету перегукується з трагічною «Незакінченою симфонією» Ф. Шуберта. Трагічності роздумам додає той факт, що концепція квінтету виникла та була занотована в умовах мордовського концентраційного заслання, куди радянська влада, звинувативши митця у державній зраді, вислала його на десятилітній термін [149]. Сам композиційний задум позначений експресивністю драматичних роздумів, поєднаних з вишуканою ліричною сповіддю, — своєрідне універсальне гуманістичне послання. Митець у своїй прикінцевій музичній композиції порушує важливі філософсько-риторичні питання буття та віри. У цьому контексті його твір можна порівняти з «Квартетом на кінець часу» Олів'є Мессіана, що також створено в концтаборі. Серед його знаменних екзистенційних тем — пошуки вищого сенсу існування людського духу. Як зазначає Л. Назар, «особливого значення в “Молитві” набуває струнний хорал, який Барвінський написав без використання фортепіано. Ця частина викликає асоціації з бахівськими хоралами, що базуються на простих народних молитвах. Композитор застосовує знамениту барокову техніку “sonare o cantare” (або співати, або грати), використовуючи мелодичні лінії струнних інструментів як хорову партитуру. Ця мелодія може бути інтерпретована як ансамблем інструментів, так і хором голосів, що співатиме текст “Господньої молитви”» [140]. Цей сповідальний тип камерної інструменталістики є унікальним прикладом в українській музичній культурі. Образи, втілені В. Барвінським, завжди наснажені глибоким ліризмом, його естетизацією, проте саме в останньому прижиттєвому опусі кристалізувалося його життєве кредо як незламність українського духу, його кордоцентричних характеристик.

Потрібно зазначити, що у період міжвоєнної західноукраїнській музичній культурі з'явилася ціла низка непрограмних музичних ансамблів, нат-

---

<sup>4</sup> В українській камерно-інструментальній музиці цю жанрову модель зреалізували у першій половині ХХ століття М. Скорульський, М. Коляда та Б. Лятошинський. У другій половині століття квінтети створили М. Клебанов, Ю. Іщенко, Я. Верещагін.

хненних українським фольклором, де основними його проявами є уведення у поле задуму народної мелодики, поспівок, жанрово осмислених прикладів народних пісень і танців. У цьому контексті вирізняються квартети П. Глушкова, П. Сениці, О. Зноско-Боровського, М. Колесси та ін. митців. Загальною особливістю цих творів є те, що їхні автори використовували фольклорні пласти не лише як джерело натхнення та творчого пошуку, а й як підґрунтя для створення образного колориту своїх художніх концепцій, надаючи задуму національної інтонаційно-мелодичної та жанрової своєрідності втілення.

Таким чином, у міжвоєнний період в українській камерно-інструментальній культурі на Лисенкових засадах кристалізувався проукраїнський інтонаційний образ творчості, який багато в чому базувався на академічній традиції творення, започаткованої ще у ХІХ столітті. Камерно-інструментальні композиції, натхненні українськими фольклорними джерелами, склали важливий етап у становленні національної музичної традиції, що підкреслює її унікальність і роль у розвитку тогочасної європейської музичної культури.

Позатим саме у камерно-інструментальних полотнах відбувалося активне нарощування сучасних принципів композиторської творчості, суголосних із тогочасними передовими європейськими тенденціями. Упродовж 1920-х років створено цілу низку опусів для камерних ансамблів, позначених впливом новаційних ідей творчості — це передусім камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Скорульського, В. Костенка, В. Фемеліді, М. Коляди, П. Козицького, Д. Клебанова та багатьох інших знакових для того часу українських митців, у яких потужно формувалася виконавська специфіка та модерні стильові риси українського камерно-інструментального ансамблю, що стали визначальними для наступних етапів розвитку жанру.

Пізньоромантична стилістика притаманна для камерно-інструментальних ансамблів В. Косенка. Поєднання постромантичних елементів із неокласицизмом, характерним для тогочасної музичної культури, сприяло формуванню оригінального творчого стилю композитора. Сповнені схвильованої та патетичної образності «образи, які втілилися у другому квартеті Б. Лятошин-

ського, в ансамблях В. Косенка займають вагоме місце <...> героїчні образи позначені <...> напруженим емоціональним тоном, піднесеним і схвильованим пафосом» [19, с. 19]. Формування В. Косенка, як і Б. Лятошинського, відбулося у салонних мистецьких середовищах Житомира і Києва. У 1920-х композитор активно збагачує свою творчість новими камерно-інструментальними опусами, проте його засоби композиторської виразності лишаються у річищі романтичної традиції. Свідченням цих конотацій є «Класичне тріо» (1927) — традиційний чотиричастинний сонатний цикл, позначений емотивністю викладу буремної образності, де в тематичних згустках вгадуються риси бетховенського драматизму. Показовими у цьому контексті є головні інтонаційні зерна та їхній розвиток у першій частині, а також використання жанрово-побутових танцювальних мотивів у другій частині та фіналі композиції.

Зупинімося на художньо-виконавському діалогові Сонати для віолончелі та фортепіано, у полі задуму якої простежуємо риси неокласичної та пізньоромантичної стилістики. Поряд зі скрипковою сонатою композитора, цей опус було створено у житомирський період його творчості, де, як і більшість творів для фортепіано або за участю цього інструмента, композитор творив «під себе». Як блискучий піаніст В. Косенко часто був першовиконавцем своїх задумів. Відомо, що він неодноразово виконував віолончельну сонату з В. Коломойцевим, відомим житомирським віолончелістом, якому й присвятив цей твір. В. Коломойцев вплинув також і на становлення Б. Лятошинського. Із джерел дізнаємося, що композитор присвятив йому свій «Романс для віолончелі та фортепіано» (1913). Про творчу діяльність творчих осередків житомирських митців А. Кравченко зазначає, що «атмосфера камерних домашніх та концертних зібрань не могла не позначитися на композиторській творчості В. Косенка. Саме в житомирський період він написав найбільшу кількість камерно-інструментальних творів. Їхній появі сприяла плідна співпраця композитора з інструменталістами різних за складом ансамблів. Так, у Житомирі були створені такі п'єси В. Косенка, як “Мрії” та “Експромт” для скрипки та фортепіано, віолончельна, скрипкова та альтова сонати, “Класичне тріо”. Пе-

ршими виконавцями цих творів переважно були житомирські музиканти, яким на знак дружби, поваги та вдячності композитор нерідко присвячував свої твори» [96, с. 268].

На експресивну виконавську манеру В. Косенка суттєво вплинули особливості його темпераменту, що будучи «спрямовані на внутрішній світ... обумовлювали у мистецтві орієнтацію на монологічний склад, поглиблення рефлексії» [170, с. 314]. Толеруючи цю думку, Т. Менцінський, відомий український віолончеліст та інтерпретатор Сонати для віолончелі і фортепіано, аналізуючи опус, наголошує на емотивних характеристиках його втілення: насиченістю експресивно-романтичним тонусом викладу поряд з національною визначеністю інтонаційних джерел ліричних образів [121].

На думку інтерпретатора, цей художньо-виконавський діалог вибудовується на перегуках із творчими здобутками багатьох тогочасних видатних майстрів. Виконавська стилістика твору певною мірою актуалізує видатні досягнення композиторів-попередників, нагадує камерно-інструментальні опуси С. Рахманінова та О. Скрябіна «у втіленні емоційно-піднесеного начала, що характерно і для пошуків Б. Лятошинського у камеральному просторі 1910-х років. Вплив стилістики П. Чайковського, особливо його Тріо ля мінор “Пам’яті великого артиста”, простежується у витонченій стилізації народного інструменталізму (друга частина), а Й. Брамса — в епічній зосередженості початкової тематичної ідеї (перша частина, вступ)» [121, с. 148–149].

Віолончельна соната являє собою розгорнутий тричастинний цикл, що віддзеркалює кращі музичні реалізації задуму через обриси класичного формотворення. Її семантичне наповнення, втілене через глибокі конотації екзистенційного стибу як пошуку сутності буття, виходить за межі образотворення класичної структури. Соната характеризується високою емоційною насиченістю, що вимагає від виконавців-ансамблів неначе співіснувати поряд із композитором у драматичних образно-значенневих наративах. Починаючись з енергійно-вольового та мужнього звучання першої частини, образне поле композиції поступово трансформується через просвітлену скорботу другої

частини у бурхливий і динамічний фінал. Потрібно додати, що музична драматургія твору органічно втілює риси поемності як знакової характеристики фортепіанних здобутків В. Косенка, притаманні романтичному мистецькому дискурсу, де поєднано інтенсивний інтонаційний розвиток із відповідним характером тематизму, насиченістю фактури викладу та емоційною інтенсивністю розвитку. Ці особливості Сонати споріднюють її з інструментальним концертом [4, с. 58].

Цей багатотошаровий авторський підхід до організації композиційної єдності твору створює серйозні виклики для виконавців: інструменталісти вирішують завдання, спрямовані на побудову виконавської форми з безперервністю розвитку авторської думки, інтонаційного насичення з виразною патетично-декламаційною експресією та монологічністю вислову.

Звернімося до виконавської версії Сонати для віолончелі і фортепіано, ор. 10 в інтерпретації Т. Менцінського (віолончель) та Т. Арсенічевої (фортепіано)<sup>5</sup>. Для їхнього втілення характерна загальна експресивність, насиченість емоційними «сплесками», своєрідний хвилеподібний, фазовий розвиток музики, де короткі «хвилі» і просувають і поряд з тим цементують форму, що характеризує загальну романтичну спрямованість цієї інтерпретаційної версії Сонати.

Важливим засобом динамізації та драматизації музичного розвитку в рамках цього виконання є виразна передача мелодичних фраз між інструментами, спрямована на формування ансамблевої діалогічності між фортепіано та віолончеллю. Цей виконавський діалог є ключовим концептуальним стрижнем для формування виконавської виразності та визначає смислове наповнення композиції. Особливу увагу інтерпретатори приділяють єдності циклу та безперервності розвитку музичного матеріалу, що досягається завдяки продуманим і виваженим переходам між частинами. Наприклад, раптовий початок фіналу Сонати вимагає скороченого переходу після завершення дру-

---

<sup>5</sup> Сонату було виконано у 1995 році під час пам'ятних концертів, присвячених 100-річчю від дня народження Віктора Косенка.

гої частини, що підкреслює контрастність та динамічний поступ у розвитку музичної драматургії. Контрастність у показах образів є важливим засобом виразності для інтерпретаторів твору. У пропонованій сценічній версії ця складова визначається не лише тематизмом, а й виконавськими прийомами втілення: активністю ритму та динаміки та характерною індивідуальністю штрихової палітри. Поліфонічні методи розвитку, особливо контрапунктичне ведення голосів та їхня мотивна обробка, як основні формотворчі принципи розробки знаходять відповідне виконавське обрамлення, завдяки чому відіграють важливу роль у побудові загальної драматургії твору.

Охарактеризований багатогранний виконавський підхід уможливорює переконливе сценічне втілення стилістики авторського задуму, дозволяє розкрити багатство і семантичну неоднорідність основних образів Сонати, що трансформуються впродовж усього циклу. Цілісності виконавського прочитання твору сприяє глибоке включення у стильовий простір його задуму, що поєднується зі присутністю в арсеналі виконавців відповідних стилістичних прийомів їхньої тактильно-виконавської укоріненості гри. Саме у цьому діалозі між стильовими компонентами творчості митця, що поєднані з індивідуальною манерою гри виконавців, формується аудіальний образ Сонати та її творця з увагою до всіх параметрів музичної тканини, фактури викладу, що відображується у принципах експонування та розгортання музичної драматургії у часопросторі сцени.

Підсумовуючи, зазначимо, що стильовий синтез є важливим компонентом для музично-драматургічного втілення не лише Сонати. Як орієнтирна, тенденція до синтезу розлого простежується у камерній творчості М. Скорика, Г. Ляшенка, І. Карабиця, Є. Станковича та ін. українських композиторів другої половини ХХ століття та є домінуючою у подальшій еволюції української камерно-інструментальної сонати.

У схожому композиційному напрямку написані камерно-інструментальні твори М. Скорульського. Як зазначає Н. Мариняко, композитор «постійно підкреслював тісний зв'язок різних слов'янських культур і особливе значення



народної музики для композиторської творчості. Прагнучи розкрити ці багатства засобами інструментального ансамблю, він у 1920 році написав Квінтет на українські теми для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано» [113, с. 170]. Схожий підхід композитор використав у Тріо до-дієз мажор для фортепіано, скрипки та віолончелі. У фортепіанному квінтеті (1928), створеному у кращих зразках романтичної стилістики викладу, насиченість звучання та масштабність образних трансформацій споріднені з жанром концерту.

Тенденції до ускладнення композиторської виражальності простежуємо й у здобутках Володимира Фемеліди, талановитого одеського композитора, який рано пішов з життя. Випускник Одеського музично-драматичного інституту (1929), він вивчав композицію у В. Золотарьова та С. Кондратьєва<sup>6</sup>, а як диригент навчався у Г. Столярова. Окрім музичних талантів, мав значний літературний та акторський хист. У листі до Т. Гнатів Д. Шостакович тепло відгукнувся про творчі здобутки композитора, він писав: «На жаль, не зможу повідомити Вам багато про В. А. Фемеліди. Зустрічався я з ним мало. Пам'ятаю, що він був надзвичайно симпатичною та доброзичливою людиною. Він мав дуже великий композиторський талант. У його балеті “Карманьйола” багато прекрасної музики. Він творив швидко і дуже професійно. Здебільшого він не писав ескізів і чернеток, а одразу створював партитуру. Радянська музика втратила в його особі видатного композитора. Якби він залишився живим, то створив би багато прекрасних творів» [цит. за: 32, с. 438].

Його спадщина охоплює майже всі жанри музичного мистецтва. Серед великих полотен — опера «Розлом» (1929), радіоопера «Броненосець Потьомкін» (1930), незакінчені опери «Буревісник» та «Цезар і Клеопатра», балет «Карманьйола» (1931), «Ювілейна симфонія» (1927) та «Класична симфонія» (1928). Він також створив Концерт для фортепіано з оркестром (1926) та Концерт для скрипки з оркестром (1927), вокально-симфонічні поеми «Унді-

---

<sup>6</sup> Т. Гнатів, дослідниця творчості В. Фемеліди, зазначає, що «С. Кондратьєв (на багатьох листах партитури В. Фемеліди написано це прізвище) <...> це був професор композиції В. Фемеліди, який під час окупації виїхав разом із матір'ю С. Ріхтера на Захід. Адже вона на той час залишилася вдовою. Як відомо, Теофіла Ріхтера розстріляли більшовики» [32, с. 436].

на» на вірші Жуковського (1926) та «Лукомор'я» на вірші О. Пушкіна (1928), а також низку камерних вокальних та інструментальних творів до театральних постановок.

Його Тріо для фортепіано, скрипки, віолончелі (1927) та Струнний квартет (1927) вирізняють яскравість і оригінальність композиторського задуму: ламана мелодика, складна гармонія та насичена акордна вертикаль, що зближує ці камерні пошуки з експериментами О. Скрыбіна. І це не є випадковістю, адже багато тогочасних композиторів перебували у зоні впливу цього митця. Камерно-інструментальні жанри стали для В. Фемеліди основою для його пошуків у галузі інтонації та формотворення. Яскравим прикладом цього є формотворчий підхід у Тріо, де всі теми інтонаційно пов'язані між собою. Перша тема вирізняється напруженістю становлення, скеровує увесь подальший розвиток. Її трансформація приводить до появи нової теми, яка згодом, у зміненому вигляді, вносить контраст і динамічність у розвиток загальної драматургії твору. Композиторські прийоми В. Фемеліди базуються на ладо-гармонічних і поліфонічних елементах, серед яких особливо привертають увагу гармонічні рішення з використанням мажорних тризвуків і септакордів. Застосування імітацій, фугато, стретт і поліфонічних прийомів додає його камерній музиці багатогранності та логічної цілісності.

А. Пославський виокремлює два вектори трансформації жанрової системи камерно-інструментальної творчості, характерної і для пошуків українських композиторів: «функціональний і семантико-композиційний — історично відрізняються мобільно-стабільною якістю. Панівною в інтонаційно-еволюційному процесі розвитку камерно-інструментального ансамблю могла ставати одна з його сторін — власне інструментальна (темброво-органологічна) або семантико-мовна (композиційно-драматургічна)» [164, с. 90]. Власне остання доктрина була апробована В. Фемеліди та ін. українськими композиторами, котрі переважно розробляли «темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань <...> що поєднувалася із дотриманням кла-

сицистських норм у мові й техніці із поправкою на поступово визрівальні антиромантичні тенденції» [164, с. 90]. Творчість В. Фемеліди, з огляду на засвоєння європейського музичного новаторського досвіду, виявляє спільність із пошуками Б. Лятошинського. Митці міжвоєнного періоду, спираючись на традиційні сфери мистецької діяльності, формували свою стилістику в межах ускладнених моделей композиторської творчості. Це сприяло розвитку нових підходів до композиції та виконавства.

Інший вектор розвитку камерно-інструментального жанру в Україні базувався на переосмисленні темброво-фонічних структур із залученням різних композиційних технік у напрямку оновлення жанрової специфіки камерно-інструментальної творчості. У цьому питанні засадничою є Бориса Лятошинського, котрий у своїх здобутках окреслив модерністський вектор розвитку національної культури. Звернення до його пошуків на ниві камерно-інструментальної творчості потребує окремого висвітлення.

### **2.3. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЗВЕРШЕННЯ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОСТІР КОМПОЗИЦІЙ**

Творча біографія композитора досить складна, має кілька важливих життєтворчих відтинків, кожен з яких позначений трансформаційними змінами художньо-виражального поля творчості. Уважне їх вивчення формує цілісну картину пошуків митця у полі камерно-інструментальної творчості, у жанрі, де ці зрушення простежуються найопукліше. Вже у 1910-х, на ранньому етапі творчих пошуків, Б. Лятошинський найчастіше звертається до камерних жанрів. У 1913 році композитор створює Квартет для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано d-moll (без зазначення opus'у). Про його першовиконання дізнаємося зі сторінок житомирської преси за 1913 рік, де знаходимо повідомлення про прем'єрне виконання цього твору: «Лятошинський сам виконав фортепіанну партію цього твору, що свідчило про високий рівень його володіння інструментом» [цит. за: 35, с. 148–149]. М. Гордійчук, стосовно локації створення ранніх композицій митця, конотує, що Фортепіанний квартет та

Струнний квартет c-moll, білові партитури яких зберігаються у Меморіальному кабінеті-музеї композитора, було закінчено у Києві: «Фортепіанний квартет Лятошинський починав у Житомирі, але закінчив у Києві. Струнний квартет писався у Києві» [38].

Показовим з точки зору формування жанрових особливостей раннього домодерного періоду творчості Б. Лятошинського є «Романс для віолончелі та фортепіано»<sup>7</sup>. Серед аспектів формування композиторської виражальності раннього періоду творчості митця, що простежується у партитурі цього твору, на думку Т. Гомон, показовим є те, що композицію «створено у салонно-романтичній манері в мажорній тональності E-dur — використання мажорних тональностей було поодиноким явищем у творчості Лятошинського цього періоду. Композитор щедро використовує тріольний ритм та октавне подвоєння мелодії, заповнюючи їх простими нехроматизованими гармоніями. Задля втілення атмосфери хвилювання композитор на кульмінації у середньому розділі так само застосовує тріольний ритм <...> Середній розділ має розвиткові риси, типові для мислення композитора-симфоніста. Імітаційні перегуки між двома інструментами складають основу розвитку <...> Б. Лятошинського усе більше цікавлять ладово напружені зменшені та збільшені інтервали» [35, с. 149–150]. У цей період митець перебуває у зоні усталених тогочасних салонно-академічних канонів творчості. Вибір вокального за природою жанру романсу, де поетичність вислову є важливим фактором у формуванні задуму, кристалізує набір відповідних виконавсько-виражальних компонентів, характерних для сценічного втілення цього задуму: широке фразування та глибокий мелодизм, загострений гармонічними зворотами романтичного типу, а також лірико-споглядальна образно-значеннева компонента.

І. Царевич, аналізуючи ранню камерно-інструментальну творчість Лятошинського, наголошує визначальну роль Р. Глієра, композитора, диригента

---

<sup>7</sup> Присвята «В. Ю. Коломойцеву. На спомин від автора», відомому житомирському педагогу та віолончелісту. Вперше твір було виконано у Києві 1919 року. За життя композитора опус практично не виконувався. Друге прем'єрне виконання відбулося у 2020 році на сцені Національної філармонії України в інтерпретації В. Рекала (віолончель) та Т. Гомон (фортепіано).

та другого директора Київської консерваторії. Саме під його орудою від 1914 року вдосконалювалися принципи творчості Б. Лятошинського, відкриті до інноваційних рішень. У класі композиції Р. Глієра культивувалася повага до видатних музичних персоналій, завдячуючи чому на формування музичних смаків Лятошинського значний вплив мали відомі композитори-імперці, такі як П. Чайковський, О. Скрябін та С. Рахманінов. Проте у ранніх творах, особливо фортепіанних, яскраво простежується жанрово-стилістичні атрибуції творчості Ф. Шопена.

Трансформаційні зміни у музичній мові Б. Лятошинського упродовж 1910-х, спрямовані на збагачення виражальних аспектів творчості, багато в чому визначили модерністську специфіку творчих пошуків митця 1920-х. Вододільною у кристалізації цих пошуків є «Жалобна прелюдія» (1920).

Цей процес набуття Б. Лятошинським професійного композиторського статусу у 1910-х І. Савчук розглядає як певну комунікативну, професійну та художню зумовленість 1910-х, розподіляючи його на «аматорський (1910–1913), академічний (1913–1919) і професійний (1919–1920) етапи. У такому контексті закономірним є автодидактова зумовленість першого етапу. Комунікаційні перехрестя стильових пошуків митця розкриваються крізь “стильову гру” з салонно-романтичними формулами Ф. Шопена і О. Скрябіна. Наступний етап демонструє процес оволодіння класичними принципами композиції, пошуку індивідуальної стилістики, який ґрунтується на наслідуванні семантичних формул свого вчителя Р. Глієра та стилістики П. Чайковського і С. Рахманінова. Відповідно комунікативна спрямованість останнього характеризується відчуженням молодого композитора від канонів та відкритістю до інноваційних процесів тогочасної модерної творчості» [175, с. 325–326].

У 1920-х роках Б. Лятошинський активно вдосконалював музично-формотворчу та жанрову специфіку інструментального викладу поряд зі значним ускладненням гармонічної структури композиції: інструментальні партії набувають самостійного значення у музичній драматургії, перетворюючись на умовно симфонічні пласти у їхньому поліфонічному зіставленні та розвитку.

У цей час увага композитора в основному була спрямована на комунікацію зі пластами сучасної творчості. Він активно цікавиться музично-виразовими новаціями композиторів Нової Віденської школи, по радіо слухає прямі трансляції концертів, де виконувалися твори А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, а також музичні здобутки інших прогресивних для тогочасної музичної творчості митців.

1920-ті роки символізують перший професіональний сплеск камерно-інструментальної активності Б. Лятошинського. Його камерні пошуки цього відтинку склали важливе підґрунтя для подальшої реалізації досвіду в оперному та симфонічному жанрах. Серед творів цих років, позначених новаційною специфікою мислення композитора, струнні квартети № 2 та № 3, Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі, Соната для скрипки і фортепіано (1926), дві сонати для фортепіано, Балада для фортепіано, цикл фортепіанних п'єс «Відображення» та розлоге поле камерно-вокальної лірики, інтонаційна специфіка якої виллється у формування вокальної доктрини «Золотого обруча» (1929), першої опери митця на сюжет франкового «Захара Беркута».

Перше фортепіанне тріо (1922) стало першим зверненням митця до жанру тріо в українсько-радянській музиці. Для виконавців-інструменталістів у підході до інтерпретації твору важливо сконцентрувати увагу на цільності драматургічного розвитку твору, зосередитися на показі характерної «терпкості» мелодичних побудов та ансамблевій взаємодії, вийти за межі звиклого інтерпретування камерних взаємодій. Б. Лятошинський у тріо прочитується як митець з симфонічним мисленням, відтак його концепт музичної композиції сповнений динамічної конфліктності, драматизму і експресії вислову. У другій частині твору композитор щедро застосовує поліритмію та метричну варіативність, що додає руху й динаміки на перший погляд статичним музичним побудовам.

Соната для скрипки і фортепіано (1926) є ще більш вкоріненою у специфіку новаційних звершень композитора. Відомо, що композитори у цей час прагнули розширити семиступеневу ладову систему, і Б. Лятошинський досяг

цього шляхом альтерації основних тональних ступенів, створюючи нові гармонічні можливості, що сповна простежується у інтонаційному полі сонати.

Виконавсько-семантичні особливості цього камерного твору наснажені новими виражальними компонентами, спрямованими на симфонічність авторського вислову, апробацію у сфері камерно-інструментальних здобутків тих виразових засобів та формотворчих пошуків, що згодом апробуються у написанні знакових симфонічних полотен. Принцип симфонічності задуму формує відповідний виконавсько-семантичний простір інструментальної виражальності. Зазначимо, що у камерному полі Сонати композитору вдалося розширити темброві можливості скрипки і фортепіано як рівноправних партнерів камерного ансамблю. Специфіка виконавської драматургії твору відображає трактування їхніх партій як своєрідних оркестрових груп у темброво-драматургічних лініях розвитку твору, ритмічно комплементарних пластів у спільному образотворенні. Серед модифікованих авторських засобів інструментальної виразності — хроматичні паралелі малих тризвуків, напружені функціональні співставлення у вертикалях, темброво-фонічне та темброво-коліристичне трактування співзвуч, використання принципу поліфонізації пластів. Окремо зазначимо, що великий септакорд як своєрідний тонічний устій, широко апробований у межах Сонати, стає основним її гармонічним лейт-тембром. Композитор активно використовує бітональність, полімелодизм, поліритмію та поліфонічні поліметричні структури, завдяки чому відчутно зростає внутрішня динаміка форми, яка стає більш насиченою і концентрованою. В умовах узагальнено трактованої програмності та специфічної одночастинної структури Сонати врахування цих компонентів є важливим у сприйнятті музичного змісту твору та формуванні його композиційної логіки розгортання.

Означені тенденції, що відобразилися в емоційній напруженості, не-програмній кодованості авторського задуму, значних гармонічних, поліфонічних, фактурних і темброво-динамічних новаціях авторського письма, простежуємо і в інших камерно-інструментальних композиціях митця. Як наголошує І. Белза, учень, а згодом пожиттєвий товариш композитора, в образному

змісті камерно-інструментальних полотен 1920-х «багато суб'єктивного, психологічно заглибленого <...> з точки зору становлення композиторської майстерності, набуття автором уміння тонко відтворювати свої настрої і почуття» [21, с. 15]. Ці техніки демонструють прагнення до різноманітності музичних засобів, поглиблення художньої думки та поступової кристалізації індивідуального стилю Лятошинського.

У 1930-ті роках творчість Б. Лятошинського зазнала значної трансформації, зумовленої трагічними подіями в розвитку українського мистецтва після Першого з'їзду письменників (1932), що проголосив соціалістичний реалізм єдиною прийнятним напрямом у мистецтві радянської імперії. Як наслідок, від творчих задумів композиторів вимагали втілення принципів програмності та використання пісенної основи в тематичній організації музичних творів, що «викликало зміни у викладі форми: панівними вважалися варіаційність і циклічність. Б. Лятошинський був змушений абсорбувати ці директивні вимоги. Перехід до нового образного мислення тривав понад десятиліття. Усі останні камерні твори — це результат нового мислення композитора, у чомусь компромісного, проте позначеного глибоко індивідуальними підходами у реалізації авторського задуму» [179, с. 112]. Лятошинський був змушений адаптуватися до цих вимог, тож його камерні задуми цього відтинку певною мірою відображають настанови нової естетики та є відображенням його особистої позиції у спробі непривернення уваги директивних імперських органів з нагляду за національними культурами.

У 1940-х роках, в умовах воєнного часу, у здобутках Б. Лятошинського виразно простежується вплив української народної пісенності. Саме в цей період з'явилися такі значні камерно-інструментальні твори, як Тріо № 2 для фортепіано, скрипки та віолончелі (1942), Четвертий струнний квартет (1943), а також «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (1942–1945), що вважається вершинним досягненням українського камерно-інструментального мистецтва першої половини ХХ століття. Компо-



зитор знову, як і у двадцятих роках, звертається до жанру камерно-інструментальної музики, в царині якої він випробовує нові ідеї.

За словами композитора, на створення цього твору його надихнув лірично-романтичний квінтет Р. Шумана. Його відносно щасливій композиторській та виконавській долі сприяло кілька факторів. У квінтеті відображені практично всі вимоги радянського мистецтва у рамках соцреалізму: широко використано народні інтонації, варіаційність розгортання матеріалу та програмність. З іншого боку, час його створення співпав з найтрагічнішими сторінками новітньої історії України, її жертвовності у горні війни. Радянська влада послабила тиск на пронаціональні осередки творчості, а у багатьох формах творчості (кінострічки О. Довженка) навіть стимулювала художні пошуки. На той момент для влади потрібно було якомога швидше реставрувати давній архетипний образ України-воїтельки задля підняття загального духу у боротьбі з німецькими загарбниками.

Відзначений Державною премією СРСР 1946 року «Український квінтет» (перша редакція зроблена в листопаді-грудні 1942 року) написаний під час перебування автора в евакуації у Саратові. У 1945 році композитор здійснив другу, остаточну редакцію. Уперше квінтет виконав на початку 1943 року саратовський ансамбль, у складі якого були педагоги Московської консерваторії на чолі з професором Л. Цейтліним, партію фортепіано виконував В. Нільсен.

Масштабність і грандіозність твору споріднюють його задум із симфонією. Чимало музикознавців, хто досліджував творчість композитора, називають цей твір камерною симфонією, свідомо підкреслюючи симфонізацію камерного жанру. Ці конотації знаходимо у працях В. Самохвалова [184], М. Боровика [19], М. Гордійчука [39], І. Царевич [207] та інших музикознавців. Образний зміст, народжений трагічними подіями, зумовив інтенсифікацію конфліктного начала, симфонізацію музичного розвитку і, як наслідок — розширення жанрових меж. Потрібно додати, що саме цей виразно проукраїнський задум у творчості Б. Лятошинського певною мірою визначив пансло-

в'янський вектор подальшої творчості митця та вплинув на інтонаційну природу його симфонізму.

Розглянемо особливості втілення композитором жанрово-стильового та композиційного полів та їхнє віддзеркалення у виконавській інтерпретації твору.

*Композиційний задум «Українського квінтету» (1945).* «Український квінтет» — це масштабний чотиричастинний сонатний цикл. Таку ж форму Б. Лятошинський використовує й у Третій симфонії, єдиній із п'яти симфоній, яка має чотири частини. Ця особливість «Українського квінтету» викликана філософською масштабністю ідейного задуму, втілення якого вимагало звичних для композитора структурно-жанрових меж. Симфонізм концепції квінтету розгортається у чотиричастинному циклі з напруженим драматизмом розвитку і трагізмом світовідчуття, що пов'язані з війною. Однак це не трагедія приреченості: композитор створює потужні, надзвичайно наснажені емоційні образи, в яких світлі, епіко-героїчні образи беруть гору над темними, трагічними силами.

Перша частина є експозицією основних образних сфер циклу, становлення яких відбувається у межах сонатної форми. Головна партія першої частини є своєрідним лейтмотивом твору, уособлюючи образ Батьківщини. Її структура має тричастинну будову з розвитковою серединою. Розробка починається з подвійного проведення основного зерна головної теми (перегукується з побічною партією Третьої симфонії), що вносить у розгортання музичної тканини драматичний характер. Посиленню напруженості сприяють генеральні паузи, якими розділені ці теми. Подальше ритмічне дроблення поспівки в секвенційному розвитку призводить до зміни темпу та характеру — *Allegro risoluto*. Побічна тема в розробці також набуває драматичного характеру, проводиться у струнних. Поступово відбувається розвиток інтонаційного зерна головної партії, по чергово з проведенням елементу побічної партії у струнних — ці співставлення динамізують музичну тканину. Наступним витком зростання напруження є накладання пластів-інтонацій головної та побіч-

ної тем. Така концентрація музичного матеріалу виливається у кульмінацію, де апофеозно звучить побічна тема, викладена октавами на фоні гармонічно видозміненої тріольної акордової фактури. Динаміка наростає завдяки гармонічним засобам, кульмінація переривається несподіваним динамічним контрастом зі вступом зв'язуючої партії. Цей драматургічний прийом використовувався й у головній партії експозиції.

У драматургії другої частини особливої ваги набувають остинатні форми, складні поліфонічні нашарування різних тематичних ліній у синтезуючих кульмінаційних розділах, що характерно для симфонізму Б. Лятошинського. Форма цієї частини — складна тричастинна (крайні розділи — у простій дво-частинній, середній — у простій тричастинній). Остинатна поспівка у струнних на початку інтонаційно споріднена з головною темою першої частини.

Третя частина квінтету, оркестрове скерцо, токатного характеру, має тричастинну будову. У першому розділі простежуються риси простої тричастинної будови з наскрізним характером розвитку. У середній частині є видозмінена основна тема першої частини у перших скрипок із протиставленням хроматичного синкопованого руху всієї струнної групи. Середній розділ — стилізована коломийка. В основі побудови — варіаційний тип розвитку. Вступ у партії фортепіано нагадує звучання басу народної капели. Тема написана в гуцульському ладі, звучить почергово в усіх струнних інструментів (у віолончелі та альтя).

Четверта частина написана у формі сонатного Allegro. Експозиція фіналу має наскрізний розвиток, що є ознакою симфонічного мислення. Головна тема є носієм вольового, рішучого образу. Синкопований ритм, інтонаційно поєднаний із головною темою першої частини та темою середнього розділу другої частини (інтонація сексти), вносить розробковий характер (із використанням поліфонічних засобів) і риси тричастинності. На гребені динамічного напруження з'являється головна тема репризи. Це — апофеоз, де спочатку акордова фактура фортепіано перегукується з елементом теми у струнних, потім тема подається tutti на fortissimo. На фоні арпеджованої фактури у фор-

тепіано звучить побічна тема (альт, друга скрипка, перша скрипка) в поліфонічному викладі з протиставленнями. Фактурна насиченість у струнних передреде появі головної теми у партії альту, згодом — у партії першої скрипки та віолончелі. Коли ця тема проводиться фортепіано, то у струнних (перша скрипка, альт) звучить побічна тема фіналу. Розвиток цих тематичних пластів веде до кульмінації (домінантовий предикт, побудований на фактурних елементах першої частини квінтету). Кульмінація виливається в коду, яка будується на головній темі першої частини, у такий спосіб створюючи драматургічну і тематичну арку для всього квінтету. Кода є кульмінацією всього циклу.

Окреслені особливості структурно-інтонаційного втілення «Українського квінтету» дають можливість здійснити певні узагальнення стосовно музично-композиційних, семантичних та ін. аспектів композиторського задуму та їх впливу на формування виконавського простору цього полотна. У цьому річипці важливим є врахування кількох позицій, які спрямовані на формування об'єктивного стилістичного поля інтерпретації камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. Серед іншого, зазначимо про таке:

1. Масштабна трагічно-драматична художня концепція Квінтету зумовила трансформацію та оновлення академічних уявлень про сонатну форму. Як і в симфонічних творах композитора, у структурі квінтету простежуємо спільні риси з принципами розвитку театральної драми. Цьому сприяє специфіка сонатної форми, яка відображає ключові етапи драматургічного процесу: зав'язка — розвиток — розв'язка та відповідає експозиції, розробці та репризі художньо-театрального становлення. Врахування цих особливостей є відправною точкою для формування музичної інтерпретації твору.

2. Важливою рисою експозицій сонатної форми Б. Лятошинського є їх надзвичайно висока динамічна активність. Ця якість притаманна також і експозиціям (першої і четвертої частин) квінтету. У сонатному конструкті відсутня довготривала розробка в експозиціях, проте є сама розробковість як тип експонування. Для інтерпретаторів важливо усвідомити те, що розробковий характер головних партій Б. Лятошинського багато в чому зумовлений дина-

мічною та структурною розімкненістю музичного матеріалу. Контраст між темами експозиції незначний, проте напруженість та наскрізність досягаються завдяки тому, що зв'язуюча та побічна партії сприймаються як чергові етапи розвитку головної.

3. У побічних партіях емоційна напруженість наростає поступово. Ліричні тематичні утворення в процесі розвитку збагачуються поліфонічними засобами, при цьому композитор використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку голосів, а також змінює їхню ритмічну та гармонічну основу. На прикладі першої та четвертої частин квінтету цей процес приводить до інтенсифікації емоційної напруги та зміни характеру тем. Важливу роль в активізації цього процесу відіграє широка мелодична лінія розробкового характеру, яку В. Самохвалов визначає як «мелодична розробка» [184].

4. У процесі формування музичної інтерпретації виконавці повинні враховувати те, що підкреслення межі між експозицією та розробкою в «Українському квінтеті» є характерним авторським прийомом, показовим для симфонічних задумів митця. Одним із засобів є прискорення темпу: *Allegro risoluto* в першій частині, та *Allegro* — у фіналі. Початок розробки позначений вагомими темами: у першій частині — головна тема (ц. 9), у фіналі — тема похоронного маршу з другої частини. В останньому прикладі помітним є ще й характерне співставлення контрастних тем, що загострює конфлікт.

5. Основною характеристикою розробки першої частини є конфліктне зіткнення різних звукових тематичних пластів із контрастною ритмікою. Хоча для творів камерно-інструментального жанру зазвичай характерний діалогічний тип взаємодій у музичній тканині, Б. Лятошинський свідомо відмовляється від академічних принципів розвитку. У структурних хвилях розробки практично відсутні яскраво виражені мелодичні побудови, а інтонаційний матеріал пов'язаний зі зверненням до різних тематичних компонентів. Важливу роль у розробці першої частини та фіналу відіграють поліфонічні прийоми, які використовуються як засоби розвитку. Окрім контрастної поліфонії, яка надає музичній тканині енергетичної напруги, застосовуються прийоми імі-

таційної поліфонії та різні її інваріанти, такі як стрети, підголоскові прийоми та ракохід. Таким чином, виконавське втілення повинно базуватися на врахуванні поліфонічних способів розвитку музичної тканини поряд з фактурно-гармонічними засобами.

6. Загальною характеристикою реприз першої частини та фіналу є активний розвиток тематично-образної структури музичної тканини. Водночас різні художньо-виконавські завдання визначають відповідні підходи до композиційного вирішення реприз на початку та наприкінці твору. Реприза першої частини «Українського квінтету», спрямована на динамізацію головної теми, яка в репризі звучить насичено й апофеозно, постає як кульмінаційна точка структури. Фінал твору вирішується через синтезуючу репризу, що об'єднує дві теми — побічну тему фіналу і головну тему першої частини. Така реприза виконує не лише драматургічну функцію, але й об'єднувальну, завершуючи розвиток циклу і логічно готуючи перехід до коди. У ній виконавці підсумовують досягнутий результат, активізують музичну мову за допомогою остинатних ритмів. Для досягнення емоційної кульмінації всього чотиричастинного циклу композитор вводить початковий тематичний мотив твору, об'єднуючи основний тематичний матеріал усіх частин, що спрямовано на виконавсько-композиційну єдність твору.

7. Інтерпретатори повинні враховувати авторський принцип персоніфікації тембрових властивостей інструментів ансамблю. Усвідомлення того, що у композитора певний інструментальний тембр асоційовано зі сталою ритмічно-структурною формулою та спрямовано на означення семантичних глибин задуму, є ще одним важливим фактором формування цілісності виконавського задуму. Отже, у драматургічному розгортанні музичної інтерпретації ці семантичні авторські згустки дають можливість «керувати» виконавсько-драматургічним розвитком твору, іншими словами, у часопросторовому становленні формувати його «біфуркаційні» повороти. Як приклад — остинатна хроматизована поспівка в обсязі малої терції в партії альтя (друга частина, середній епізод), що символізує образ смерті. І таких семантично означених конструк-

цій, втілених автором упродовж твору, є чимало. Додамо, що цей прийом композитор використовує і в інших своїх творах, зокрема на початку другої частини Сонати для скрипки і фортепіано (1926), у вступі симфонічної балади «Гражина» та другій частині Симфонії № 3.

8. У Квінтеті композитор по-новаторському використовує виражальні можливості фортепіано, що певною мірою зумовлено трактуванням опусу як камерної симфонії. Фортепіано має кілька симфонічних пластів, що розвиваються і протиставляються один одному. Перемодульовуючи пізньоромантичні тенденції у цьому напрямку, Б. Лятошинський у такий спосіб формує авторську стилістику тембрового звучання інструмента. Для виконавців цей стилістичний принцип дозволяє розгорнути розмаїття диференційованих характеристик у їх протистоянні та взаємопроникненні. Симфонізація квінтету суттєво збагачує й урізноманітнює фактуру фортепіано через оригінальне поєднання великих і дрібних технічних засобів, тому, приступаючи до реалізації цього твору, піаніст повинен володіти значним технічно-виражальним арсеналом.

9. Варто зазначити, що в «Українському квінтеті» контрастують не лише головна та побічна теми експозиції, а й уся експозиція і розробка, цілі частини циклу поміж собою, що викликане авторським підходом до переакцентування функцій частин сонатно-симфонічного циклу. Завдяки драматургічним особливостям та інтонаційним зв'язкам весь чотиричастинний задум формується за принципом сонатної структури: перші дві частини виконують функцію експозиції (перша частина — головна партія, друга — побічна), третя частина — розробка, фінал — реприза. Ця семантична ідея композиторського задуму є засадничою для виконавського втілення, про що наголошує І. Царевич, відома інтерпретаторка камерно-інструментальної спадщини композитора [207].

Дослідивши на прикладі Квінтету творчий метод композитора поряд з особливостями його оприявлення у виконавській практиці, підсумуємо риси симфонічного жанру:

- чотиричастинна циклічна форма з наскрізним розвитком і проявами одночастинності;
- монотематизм як головний принцип драматургічного розвитку, заснований на конфліктному протиставленні тематичних утворень;
- образна модифікація тематичного матеріалу;
- переакцентування функцій частин циклу та інструментів ансамблю;
- ускладнення фактурного викладу музичного матеріалу.

Наостанок додамо, що важливим проявом симфонічного мислення автора є те, що з теми, її ядра проростає вся драматургія монотематичного типу інтонаційного розвитку. Власне тому симфонізм Б. Лятошинського сприймається як творчий метод та стиль мислення, характерний майже для всіх творів автора. Тому й варто говорити про «Український квінтет» як про камерно-інструментальну симфонію, де чітко простежується єдність тематичних утворень циклу, що є важливою умовою цілісності музичної інтерпретації твору.

*Сучасні виконавські приклади втілення «Українського квінтету».* Цей опус — один з небагатьох камерно-інструментальних творів композитора, що має щасливу виконавську долю. Цьому сприяє надзвичайна емоційна і духовна наснаженість цієї музики. Квінтет приваблює ансамблістів своєю різноманітною інтонаційною специфікою, масштабністю задуму, цікавими рішеннями в царині інструментальної та фортепіанної техніки гри.

Виконавська стилістика «Українського квінтету» ґрунтується на пізньоромантичній виражальній стилістиці, специфіка втілення якої перегукується з масштабними фортепіанними полотнами зламу XIX–XX століть. У цьому контексті І. Савчук ідентифікує стильовий простір композитора як творення «у т. зв. виважених жанрово-стильових площинах стилів першої половини XX століття, у великих традиційних симфонічних просторах великої форми» [175, с. 173]. Квінтет наснажений широким фразуванням, складними фактурними побудовами, що уможлиблює показ широкої шкали виконавських вмінь та навиків. Ці характеристики дають можливість інтерпретаторам сформува-ти власний стилістичний простір Квінтету, що, з одного боку, пов'язано з ре-



альними, умовно-реальними та гіпотетичними аспектами задуму та музичної ідеї твору, проте, з іншого, — цілком відображає внутрішню емотивну природу виконавця, вмінням трансформувати стилістику автора через емотивно-тактильні відчуття в образотворенні.

У сучасному медійному просторі, зокрема на youtube-каналах, пропонують послухати п'ять різних за силою впливу інтерпретацій:

1. Л. Футорська (скрипка), А. Чайковський (скрипка), М. Карапинка (альт), В. Рекало (віолончель), І. Пахота (фортепіано). Зал Львівської обласної філармонії. Львів, 2012.

2. Я. Морозова (скрипка), Н. Булат (скрипка), В. Васильків (альт), Т. Лаврова (віолончель), Т. Гомон (фортепіано). Зал Національної спілки композиторів України. Київ, 2013.

3. Камерний оркестр НАС «Київська камерата»: Б. Півненко (скрипка), М. Скрипа (скрипка), К. Супрун (альт), З. Алмаші (віолончель), Д. Таванець (фортепіано). Фестиваль «Київські музичні прем'єри сезону». Мала зала Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015.

4. Kyiv Mozart Quartet та Antonii Baryshevskyi на Bouquet Kyiv Stage: О. Шелешкова (скрипка), П. Хмара (скрипка), А. Макій (альт), С. Казаков (віолончель), А. Баришевський (фортепіано). Київ, 2020.

5. І. Чкан (скрипка), П. Хмара (скрипка), О. Погорєлов (альт), В. Корнілова (віолончель), І. Шестеренко (фортепіано). Мала зала Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019.

Загалом в «Українському квінтеті» виконавці відштовхуються від авторської ідеї симфонізації камерного жанру, розширення меж звучання квінтету, де він інтерпретується як камерна симфонія. Твір є монументальним і за тривалістю в часі. Саме в цьому криється основна, як на нашу думку, виконавська складність, пов'язана зі вмінням втілити симфонічність задуму засобами камерно-інструментальної виражальності. Власне, цей фактор є вододільним. В одних виконаннях увага скерована на цілісність форми, ідею симфонічності, коли весь твір мислиться наче одночастинний, в інших — на деталізацію,

створення мінливого образу, який репрезентує емоційну складову цієї музики. Проте, коли виконавцям вдається втілити масштабність задуму, тоді повільно звучить цілісно і легко сприймається слухачами.

Серед пропонованих записів, на нашу думку, найпереконливіше втілили авторський задум «Українського квінтету» Л. Футорська (скрипка), А. Чайковський (скрипка), М. Карапинка (альт), В. Рекало (віолончель) та І. Пахота (фортепіано). У сформованому ними художньо-виконавському діалозі твір звучить ємно, наснажено за драматургічно-подієвим розгортанням, виконавці мислять великими структурами, не подрібнюють тематичний матеріал. Відчутне прагнення створити наскрізну цільність, коли ідея розгортається від першого інтонаційного зерна і закінчується фінальним акордом. Натомість в інтерпретаціях, де виконавці відштовхуються від емоційно-щемливих характеристик музики, певною мірою страждає відчуття цілісності структурного втілення.

У 1950–1960-х роках, пізньому періоді життєтворчості, Б. Лятошинський більшою мірою зосереджує увагу на втіленні симфонічних задумів, при цьому спорадично звертаючись і до камеральних апробацій. В цей час він створює «Дві мазурки на польські народні теми» для віолончелі й фортепіано (1953), «Дві п'єси для альту» («Ноктюрн» і «Скерцо», 1964), а також хрестоматійний для українського фортепіанного виконавства «Концертний етюд-рондо» для фортепіано (1962). Поряд з цим, композитор активно переосмислює свої камерно-вокальні здобутки 1920-х років, створюючи нові редакції камерно-вокальних творів.

Потрібно наголосити на важливому аспекті творчих орієнтирів Б. Лятошинського — імплементації української теми у власних здобутках. І, якщо художньо-виражальна доктрина творчості М. Лисенка від самого початку базувалася на його безпосередній ідентифікації у музичному просторі як українського митця та його визначній місії у тогочасному національному художньому дискурсі, то у Б. Лятошинського цей процес відбувається поступово,

має свої чітко окреслені етапи, які простежуються через панораму музичних звершень.

На ранньому етапі у його «Юнацькому квартеті» заледве помітно вплив національної мелодики на формування тематизму задуму. Проте, перше активне входження у простір національного тематизму та його інтерпретацію простежуємо на прикладі «Увертюри на чотири українські народні теми» (1926). Твір демонструє глибоке занурення митця у пласти українського фольклору. Фіналом цих пошуків стала опера «Золотий обруч» (1929), численні обробки народних пісень і твори на шевченківську тематику (хори, прелюдії для фортепіано тощо). Цей пласт пошуків характеризується інтонаційною узагальненістю, епічністю висловлювання і драматизмом, притаманним пластиці розгортання народної мелодики. Важливий етап звернення до української тематики пов'язаний із війною і вимушеною розлукою з Україною. Під час евакуації композитор, повертаючись думками до рідного Києва, активно використовував українські фольклорні мотиви у своїх камерно-інструментальних і вокальних творах. Прикладами є вже проаналізовані вище камерно-інструментальні композиції — Тріо № 2 тв. 41, «Український квінтет» (1942, друга редакція — 1945), Струнний квартет № 4 (1943), Сюїта для струнного квартету на українські народні теми (1944), а також обробки українських народних пісень довоєнного і воєнного періоду. У цих творах відчувається нове осмислення народної мелодики, яку композитор сповна інтегрував у зрілий композиторський стиль.

Які особливості втілення національної компоненти у структурі камерно-інструментального задуму Б. Лятошинського? По-перше, українські інтонаційні елементи проявляються у різних варіаціях. Зокрема, у використанні тонічного тризвука в різних конфігураціях, характерних для багатьох народних пісень (це можна спостерігати у побічній партії першої частини «Українського квінтету»), опорі на третій ступінь, що символізує в мелодиці національний колорит й стимулює до подальшого розвитку. По-друге, характерним для української ладовості є поєднання елементів натурального та гармонічно-

го мінору в одній тематичній побудові, що сприяє утворенню яскравих колористичних ефектів. Використання сьомих ступенів додає драматизму звучанню, адже сьомий натуральний ступінь не є увідним тоном, а частиною мажорного ухилу. По-третє, композитор також використовує автентичні теми, як, наприклад, коломийку, що розгортається за принципом варіантно-варіаційного розвитку. Остинатний мотив у другій частині Квінтету та Сонати (розгортання у межах кварта) віддзеркалює звернення митця до найдавніших шарів фольклору. І, по-четверте, важливу роль у створенні національного колориту відіграє колористична фактура, яка служить для стилізації (наприклад, коломийка в середній частині третьої частини) або створення звукових ефектів (кластерний мотив у другій частині, що створює ефект статичності), та натурально-ладова гармонія, властива народній музиці, що посилюється характерними мелодичними фігураціями задля пластичності та інтонаційної виразності у музичному розгортанні.

На пізньому етапі життєтворчості європейський та український фольклор для Б. Лятошинського слугував істотним джерелом для натхнення, стимулював його творчу фантазію, склавши тим самим цілу панслов'янську творчу доктрину. Її безпосереднє відображення простежується у Слов'янському концерті для фортепіано з оркестром, симфонічній поемі «Гражина», Слов'янській сюїті, світлій та оптимістичній Симфонії № 5 «Слов'янська» та в інших масштабних композиціях майстра.

## Висновки до Розділу 2

Підсумовуючи, зазначимо, що художньо-діалогічний принцип стильової актуалізації творчих здобутків часу міжвоєнтя дав можливість окреслити дві лінії розвитку української камерно-інструментальної культури: *академічну пролисенкову* та *модерну*, спрямовану на розширення та збагачення традиційного поля камерної виражальності, її жанрово-стильових маркерів, споводовану художньо-світоглядними змінами та їхнім віддзеркаленням у творчому задумі, що найяскравіше акумулювалося у творчих концептах Б. Лятошинського.

Лисенкова роль — епохальна та засаднича. Ініційований митцем шлях розвитку українського музичного мистецтва та, зокрема, композиторської творчості, сформував дискурсивну багатоманітність камерно-інструментальних пошуків композиторів часу міжвоєнтя. Усіх їх об'єднує прагнення як найповніше відобразити національну специфіку в полі інструментального задуму, базованого на синтезі класично-романтичних форм та широкого залучення українських інтонаційних джерел.

Пролисенкова виконавська традиція має свої усталені форми атрибуції у часопросторі сцени. Завдяки глибоко проінтонованим тематичним шарам, лірико-експресивній манері гри задля реалізації проромантичної драматургії твору, її прояви в інтерпретації камерно-інструментальної творчості ідентифіковано через художньо-діалогічну єдність ансамблю виконавців як «безкінечну текучість». Проаналізована в цьому ключі виконавська інтерпретація Сонати для віолончелі і фортепіано В. Косенка (віолончель — Т. Менцінський, фортепіано — Т. Арсенічева) характеризується як ансамблевий синтез стильової множинності впливів відомих тогочасних музичних персоналій на Косенковий концепт.

Риси проромантичної виконавської стилістики простежено в єдності циклу та безперервності його музичного розвитку, що досягається завдяки ретельно продуманим переходам між частинами твору, контрастності образів у їхній ритмічній активності, показі динамічних змін та множинності штрихової палітри. При цьому, завдяки глибокому зануренню виконавців у стильовий простір твору, де між стильовими компонентами авторського задуму та індивідуальною манерою гри виконавців сформовано аудіальний образ Сонати та її творця, досягається цілісність виконавського трактування.

Потрібно додати, що трагічні колізії війни своєрідно поєднали академічну і модерну лінії розвитку камерно-інструментальної творчості. Як стресові фактори, вони вплинули на музичне мислення композиторів-новаторів, що проявилось в активному зверненні творців до національних елементів, їхньої ладово-інтонаційної компоненти, реалізованої у масштабних композицій-

них формах — найопукліше в «Українському квінтеті» Б. Лятошинського. Як кульмінаційний твір у поступі камерно-інструментальної музики часу міжвоєннє, задум є прикладом граничної концентрації жанрових засобів та уособлює жанровий синтез камерно-інструментального і симфонічного начала.

Його віддзеркалення у виконавському втіленні ідентифіковано через концептуальний підхід до сценічної реалізації задуму з увагою до симфонічного характеру композиторської концепції, темброво-динамічної та фактурної його складових, фольклорних мотивів, що формують багатовимірність поля музичної інтерпретації.

У сценічному втіленні «Українського квінтету» виконавці спираються на авторську ідею симфонізації камерного жанру, прагнучи розширити межі звучання квінтету, інтерпретуючи його як своєрідну камерну симфонію. Твір відзначається монументальністю як за своєю структурою, так і за тривалістю виконання. Основна виконавська складність, на нашу думку, полягає в здатності передати симфонічність задуму за допомогою камерно-інструментальних засобів виразності. Ці жанрово-стильові особливості «Українського квінтету» безпосередньо формують художньо-виконавський діалог та шляхи його сценічної реалізації. У деяких інтерпретаціях акцент ставиться на цілісності форми та ідеї симфонічності, коли весь твір осмислюється як єдиний, наче одночастинний конструкт, тоді як в інших виконавських версіях увагу зосереджено на деталізації та втіленні мінливого образу, що підкреслює емоційно-щемливий характер музики, її національну інтонаційно-кolorистичну складову. Проте, коли виконавцям вдається поєднати ці вектори втілення, твір звучить цілісно й природно, забезпечує легке сприйняття слухачами. Саме дуальність зовнішньо-конструктивної цілісності та темброво-інтонаційної специфіки мислення поряд із переконливим виконавсько-стилістичним забезпеченням гри, як на нашу думку, втілено в інтерпретації «Українського квінтету» Л. Футорською (скрипка), А. Чайковським (скрипка), М. Карапинкою (альт), В. Рекалом (віолончель) та І. Пахотою (фортепіано).

Звернення до феномену *школи Лятошинського* дало можливість відстежити засадничу роль камерно-інструментальної творчості у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть. Саме в своєрідному художньо-діалогічному середовищі школи завдяки авангардним пошукам утвердилося сучасне розуміння камерного жанру як зони експерименту, а її кроскультурна орієнтація на європейські досягнення стала ключовим елементом у розвитку української камерно-інструментальної культури повоєнного часу.

### Розділ 3

## СУЧАСНА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ У ЗОНІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПОШУКУ ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

### 3.1. УКРАЇНЬСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: МІЖ АКАДЕМІЗМОМ ТА АВАНГАРДОМ

#### 3.1.1. *Ідейний та програмний простір камерно-інструментальних композицій*

Закінчення Другої світової війни кардинально позначилося на специфіці образно-значенневих концептів творчості. Люди поверталися до усталених форм мирного буття, відповідно на місці героїко-драматичних сюжетів у художній творчості поступово почали викристалізовуватися теми особистості, звернення до її внутрішнього світу, часто втілювані через «втечу» від плакатності зображуваного у панівному дискурсі соцреалізму.

Камерно-інструментальна творчість повоєнного періоду позначена широкою шкалою образно-значенневих конструктів — від глибоких психологічних характеристик до широкого кола авангардних інновацій. Композитори прагнуть поєднати різні аспекти буття людини в антитезах його прояву — побутово-тиражованого та філософсько-естетичного, морального, духовного і матеріального, що в жанрово-композиційній репрезентації задуму приводить до взаємодії різних видів мистецтв та поєднання елементів музичних творів із різними стилістичними ознаками епохи. Незалежно від обраної тематики, композитори намагаються втілити індивідуальне, особистісне прочитання світоглядних тем засобами інструментальної виразності. Ці прояви у камерно-інструментальній культурі висвітлено у багатьох музикознавчих розвідках, зокрема у працях О. Берегової [13; 15], М. Гордійчука [39], О. Городецької [40; 41; 42], О. Зінкевич [67; 68; 69], І. Савчука [175] та інших дослідників, у



полі зору яких порушено питання камерно-інструментальної творчості другої половини ХХ століття, її моделей розвитку в Україні.

З цими процесами пов'язане поступове проникнення у жанр камерного ансамблю принципів конкретної та узагальненої програмності: як віддзеркалення, з одного боку, емоційно-споглядального досвіду композитора, а з іншого — ємної кристалізації задуму, його жанрово-формотворчої та образно-значеннєвої специфіки. У реконструкції програмності композиторського задуму враховуємо масу прихованих чинників — час створення опусу, отже життєтворчу етапність звершень митця, його світоглядні наративи, особливості психічної організації тощо. Втілені через програмну кодованість, вони стають універсальним ключем до розуміння твору та самої постаті творця, отже отримують більш глибоке сценічне втілення.

Програмність у камерному ансамблі не одразу закріпилася як векторна риса. У першій половині ХХ століття в українській камерно-інструментальній творчості задум здебільшого реалізовувався у зоні т. зв. «чистої» музики — сонат, тріо, квартетів та квінтетів без конкретної програмної концепції як у назвах, так і розділах твору. Одним з перших яскравих програмних творів можна вважати «Український квінтет» Б. Лятошинського, написаний у роки війни. Композитор, послуговуючись узагальненою синтагмою, зумів передати через об'єктивні ладово-інтонаційні та народно-жанрові компоненти безпосередню специфіку значеннєвого поля українського контексту. Проте, поряд з об'єктивним розумінням авторської назви, митець підсвідомо формує її внутрішньо-кодований семантичний простір, інтертекстуальні параметри якого, поряд із художніми та соціальними буттєвими характеристиками творчої особистості, розкриваються як «сум за Києвом», «буття на межі» та «віра у перемогу добра над злом».

Емоційно-споглядальна специфіка безпосереднього відтворення досвіду композитора у назві твору простежується у багатьох повоєнних композиціях академічного спрямування та з часом набула більш конкретних форм оприявлення. Скажімо, камерно-інструментальний досвід А. Штогаренка у

втіленні програмності можна окреслити таким чином. У довоєнний період автор не звертається до програмності: Квартет для двох скрипок, альт та віолончелі (1935), Рондо для скрипки та фортепіано (1936). Перший зразок узагальненої програмності камерної композиції, датований часом війни, — «Поєма» для скрипки і фортепіано (1943), що написана у співавторстві з Д. Клебановим. Проте повоєнний масив камерно-інструментальних здобутків митця позначений конкретикою проявів програмності та їх семантичною різноманітністю. Серед композицій — «Пісня» для скрипки і фортепіано (1950)<sup>8</sup>, Квартет «Вірменські замальовки» для двох скрипок, альт та віолончелі (1960), «Молодіжне тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1961), «Балада» та «Жартівливий марш» для віолончелі і фортепіано (1963), «Чотири українські танці» для скрипки і фортепіано (1970).

Програмність в опуклому її втіленні спостерігаємо у «Вірменських замальовках» (1960), де композитор конкретизує свій задум не лише через загальну назву циклу, заголовки до окремих частин твору, а й за допомогою поетичних епіграфів із творів Аветіка Ісаакяна, відомого вірменського митця. Перша частина «Ода Вірменії» побудована на трансформаціях урочистої за характером теми, що як сполучний елемент об'єднує крайні частини циклу. Її інтонаційні згустки використано у «Скерцо» — другій частині циклу. Як наголошує Г. Виноградов, «дуже соковито і разом з тим патетично, темпераментно розгортається перша тема — оригінальна, але з характерними рисами вірменського музичного епосу. В іншій темі першої частини відчувається відтінок чистого світлого суму» [24, с. 22]. Ця друга головна тема — «Пісня щастя» — нагадує мелодію вірменської жартівливої пісні «Шогер джан» та інтонаційно стилізована під вірменський фольклор. Весь інтонаційний розвиток твору базується навколо цих двох тем з першої і фінальної частин квартету та ліричними мотивами, що мають риси вірменської музичної традиції. Ладово-інтонаційну «стилізацію» під вірменські мотиви простежуємо і в інших частинах квартету, як-от: «Скерцо» — колоритна народно-танцювальна замальов-

---

<sup>8</sup> Композиція написана у 1950 році у співпраці з Д. Клебановим.

вка, «Драматичний етюд» — кульмінація циклу, спрямована на відображення трагічних сторінок історичної минувшини вірмен, які задля виживання змушені були емігрувати з країни.

Виконавські особливості «Вірменських замальовок» визначені конкретною програмністю композиторського задуму, зверненням до фольклорних джерел та специфікою його реалізації у межах тодішньої пануючої традиції. У цьому контексті для інтерпретаторів важливим аспектом роботи, що передує сценічному втіленню твору, є детальне вивчення зовнішніх (формуотворювальних) та внутрішніх (інтонаційної виразності, особливостей темброво-динамічного розгортання, артикуляційної різноманітності втілення та ін.) стилістичних параметрів композиції. На перехресті сформованих виконавцями уявлень формується виконавська цілісність інтерпретації твору.

Як вже наголошувалося, камерно-інструментальні здобутки повоєнного відтинку характеризуються зверненням до внутрішнього буття особистості, ліричності та емоційної експресії. І, якщо Струнний квартет № 4 Д. Клебанова (1946), написаний до 25-річчя від дня смерті М. Леонтовича, закономірно насажено темами найвідоміших обробок композитора («Щедрик», «Козака несуть», «Дударик», «Журавель»), то у Струнному квартеті № 5 Д. Клебанова (1965) відчутні спроби втілення глибоких філософсько-етичних та психологічних конотацій, поєднання традиційних музичних мовних засобів із характерними для камерного жанру тогочасними новими стилістичними компонентами. Як відомий харківський викладач композиції та музикознавець, Д. Клебанов зростив когорту талановитих учнів, які згодом часто зверталися до камерно-інструментальних жанрів з метою кристалізації виражальних компонентів творчості, її новаційних характеристик.

Схожі за образно-значеннєвим контентом пошуки в інструментальних жанрах І. Шамо. Спрямовані на окреслення духовного буття та психологічних рис героя, вони у своїй повноті втілені у Струнному квартеті № 4 (1962) та багатьох інших творах. Як учень Б. Лятошинського, І. Шамо розвиває українську ладово-інтонаційну лінію творчості свого вчителя, що активно за-

кріпилася у його виражальній доктрині воєнного періоду життєтворчості. З-поміж інших опусів митців повоєнного часу інструментальний доробок І. Шамо вирізняється не лише високим професіоналізмом, а й багатим колом мелодичної виразності, її інтонаційними трансформаціями, гармонійною взаємодією структурних елементів та природністю композиторського вислову. Ліричний тип героя посідає особливе місце у творчості І. Шамо. Ліричне начало у задумах митця часто трансформується у лірико-епічні та лірико-філософські форми втілення образного насичення композиції.

Показовими у цьому контексті є «12 прелюдій для фортепіано» (1962), де композитор сміливо експериментує з ладовими структурами — типовим для українського музичного фольклору поєднанням мажорно-мінорної системи з діатонічним ладовим наповненням та засобами імітаційної поліфонії у повільних прелюдіях задля підкреслення епічності задуму. Як зазначає В. Болгар, «феномен творчої особистості І. Шамо виявляється на загальносуспільному, генетико-ментальному, психологічно-особистісному та життєтворчому рівнях <...> у широті світоглядних орієнтирів композитора <...> національному сприйманні засад сюжетності, розширенні та актуалізації жанрово-стильової палітри творів, активному введенні нових виразових засобів тощо <...> органічно поєднуються зовнішні (суспільно-історичні умови розвитку мистецтва) фактори та внутрішні чинники творчості» [17, с. 102–103]. Виконавський «імідж» камерно-інструментальних здобутків структурно реалізовано митцем у зоні традиційної музичної виражальності. Інтерпретатори мають скеровувати увагу на особливості авторського формотворення та інтонаційної виразності, їх залученість у поле українського тематизму, що складе підстави для органічного виконавського втілення.

У вирі повоєнних світоглядних змін, характерних для українського мистецтва, опинилися митці різних поколінь. Вододільними та переломними у вирі нарощування та апробації сучасних технологій творчості, оновлення її жанрово-стильових аспектів, що найчастіше відбувалося якраз у полі камерної культури, стали 1960-ті. Саме у ці роки постав гострий діалог між тради-

цією та новаторством, творчістю зрілих митців та здобутками й поглядами на музичний процес молодого покоління. Як зазначає А. Утіна, «активне освоєння сучасних технік композиції, розширення образного діапазону, включення раніше не задіяних стильових пластів, оновлення драматургічних та композиційних схем, експериментування в галузі жанрів — такий далеко не повний перелік тих новацій, які дали підставу дослідникам говорити про “стильовий вибух”, “кардинальний зсув”, “якісний перелом” в історії української музики. При цьому епіцентром описаних подій <...> стає камерно-інструментальна музика» [197, с. 361–362].

Передовсім композитори, які безпосередньо брали участь у національних культуротворчих та музичних процесах міжвоєнтя, підсвідомо відчували потребу у перегляді світоглядних норм і стилістичних канонів творення. Уже в другій половині 1950-х років у їхній творчості почали з’являтися помітні напрацювання. Як наголошує О. Городецька, «важливими й непростими були ці зміни для самих митців, більшість з яких пережила і відчула на собі важкі наслідки репресій 30-х років, постанов 1948 року. Для митців цього покоління шістдесяті роки повинні були стати підсумком життєвого шляху <...> Значний життєвий досвід підказував можливу лінію поведінки, підтримку потрібних ідеологічних світоглядних настанов <...> “відлига” 60-х для багатьох із них стала випробовуванням на глибину композиторського професіоналізму, потужність творчого потенціалу і можливості пристосування до вимог часу <...> новації хрущовської доби, пов’язані з освоєнням світового мистецького досвіду ХХ століття <...> загострили опозиції між молодим і старшим поколінням митців, коли молодь обирала найчастіше шлях радикального оновлення усіх творчих параметрів <...> відстоювала свободу мислення і творчості» [42, с. 62–63]. В умовах співіснування різних морально-естетичних доктрин формувалися різні підходи до новаторства у художньому діалозі між поколіннями. Академічна виражальна специфіка творчості старшого покоління передусім була спрямована на особистісне переосмислення радянської естетики, що відбувалося у поступальній видозміні її основ без значних зовнішніх змін

у структурі та стилістиці музичного викладу. Розширення художніх меж втілення, спрямовування творчості на гуманізацію мистецтва, стремління до психологізації художнього мислення висунули «проблему пошуків нових форм і засобів досягнення національної визначеності мистецтва» [39, с. 126] та вплинули на формування кардинально нових форм та засобів оприявлення композиторського задуму у творчості молодого покоління митців у руслі передових трендів європейських художніх досягнень. Сутність цих процесів виявилася у художніх взаємодіях українських митців з європейськими соціокультурними спільнотами та мистецькими об'єднаннями, які вплинули на формування експериментального поля української камерної музики.

У цьому контексті важливими є кроскультурні взаємодії українських митців старшого покоління, зокрема співпраця Б. Лятошинського з польськими діячами. Часте відвідування ним знаменитого фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь» упродовж 1950–1960-х років мало значний вплив на формування експериментальних пошуків студентів його класу композиції. Як наголошує І. Савчук, «відомо, що у його класі вивчалися нотні партитури та слухалися записи сучасної музики, привезені вчителем з фестивалю... а потому велися дискусії про важливість і значеннєву сутність тих чи інших новацій, чим своєрідно переглядалися ролі композиторської творчості на переломному етапі змін у європейському соціокультурному середовищі, що припали саме на 1950–1960-ті роки» [175, с. 155–156].

З інтерв'ю Г. Луніної з Є. Станковичем, учнем Б. Лятошинського, дізнаємося, що останній «щороку їздив на фестиваль “Варшавська осінь” до Польщі і привозив звідти безліч записів. Іноді ми, його учні, спільно з ним слухали ці записи — опуси Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, — висловлюючи свої враження про музику цих авторів. Саме так він збагачував наші світоглядні уявлення. Тому не випадково вихідці з його класу — В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький — були більш схильні до новацій, тобто до музики нового типу» [104, с. 107]. Композитор згадує, що Б. Лятошинський «відвідував “Варшавську осінь” у часи розквіту цього фестивалю.

Там слухав авторські концерти Янніса Ксенакіса, Луїджі Ноно, Вітольда Лютославського, Кшиштофа Пендерецького» [104, с. 109] і щиро ділився враженнями зі своїми учнями та послідовниками, наголошуючи на особливостях жанрового поля творів, способах втілення задуму, інтонаційній специфіці тощо.

Саме цей, започаткований Б. Лятошинським, культуртрегерський принцип художнього діалогу між поколіннями митців вплинув на трансформаційні зміни у розвитку композиторської творчості 1960-х років та сприяв появі музичного шістдесятництва, що як художній рух, зародилося саме в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в його класі композиції. Цей процес демонструє ключове розуміння феномену творчості, пов'язане зі засвоєнням молодими композиторами прогресивного культурно-мистецького досвіду, та відображення його в експериментальних пошуках. Ці трансформації опукло простежуються у тогочасних композиціях В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, В. Загорцева, С. Крутікова, В. Пацери, В. Сильвестрова, П. Соловкіна та ін., спрямованих на активне переосмислення академічної традиції у світлі сучасних світоглядних перетворень.

Найпоказовішим композиторським досвідом молодих у цьому контексті стали композиції, в яких автори намагалися в ідейному задумі твору використати останні стильові і стилістичні досягнення європейської музики: різні прояви алеаторики в «Utsaha» (1967) та «Jhana» (1965) С. Крутікова, втілення додекафонії простежуємо у фортепіанних циклах «Чотири інвенції для фортепіано» Л. Грабовського (1969), «П'ять п'єс для фортепіано» В. Сильвестрова, «Автографи» В. Годзяцького (1961–1963), «Три ескізи для фортепіано» В. Губи (1962), особливості втілення конкретної музики у творчих пошуках В. Годзяцького, пуантилізм — у композиціях В. Губи, В. Сильвестрова, сонорні принципи — у В. Годзяцького, В. Сильвестрова та А. Никодимовича. Як наголошує О. Городецька, «основним завданням для молодих митців виявилось включення сучасних музичних технологій як одного з необхідних елементів для досягнення художньої цілісності твору, створення індивідуаль-

ної системи осмислення культурних, мистецьких інтенцій того часу і втілення їх через музичні концепції» [42, с. 142].

Зупинімося на монотембровому ансамблевому творі С. Крутікова «Jhana» / «Щаблі» для трьох флейт, створеному під час навчання автора у Київській консерваторії, з метою окреслення специфіки виконавського втілення цього експериментального проєкту. Композиторський задум закодований у програмності твору (на санскриті *jhana* означає поступове сходження, де кожна нова зона — сходинка або щабель — виявляє нову фазу напруги) та свідчить про зацікавленість автора східним світосприйняттям і тонкощами буддійського віросповідання. У композиції, як наголошує О. Городецька, «східна ідея “терпимості” уможливила поєднання у композиції контрастних філософсько-естетичних позицій, альтернативної форми музичного мислення, імпрізаційності з принципами різних звуковисотних систем» [42, с. 150]. Для виконавців важливо окреслити основні значеннєві парадокси, що як орієнтири будуть використані у сценічному втіленні композиції.

Серед них — образ поступального спрямованого руху до істини: виконавцям важливо усвідомити розвиток сконцентрованих у додекафонній системі тематичних утворень як спрямованість руху чи його зупинку. Скажімо, перші такти першої частини відображають можливість різноспрямованого руху і зупинки для роздумів. Інтонаційні згустки у партії другої флейти неначе спрямовані нагору у діапазоні зменшеної октави, а далі, у ракоході повертаються до початкового стану. Коротка півтактова побудова, що звучить у партії третьої флейти, має спрямованість руху нагору, а потім неначе падає донизу. У такий лінійно-виконавський спосіб композитор намагається втілити принцип сходження.

Другий етап розвитку у першій частині починається з тематичної побудови як спільного руху до гармонії у хаосі і невизначеності. Об'єднуючим принципом музичної інтерпретації цієї частини є взаємодія музичного матеріалу у межах сонатної експозиції. Відтак увага виконавців скерована на показ динамічного розгортання: у першому розділі частини постають риторичні



твердження, характерні для головної теми. Другий розділ позначений більш глибоким і споглядальним змістом, що відповідає специфіці побічних тематичних утворень. Хоча його звуковий простір базується на матеріалі першого розділу, у ньому композитор апробує нові елементи, зіставляє серії та їхні інверсії, чим привносить у загальний розвиток руху напруженість і контрастність, що вимагає якісного виконавського втілення цих принципів композиторської техніки.

У другій частині композиції виконавці повинні логічно відтворити триетапність руху та його перетворення. Перший етап (тт. 32-45) позначений зростанням динамічної напруги завдяки транспозиції серій на квінту вище. Інтегрування тематичних згустків головної теми сприяє подальшому ритмічному згущенню, при цьому фактура ускладнюється дво- та триголосними блоками у різкому порухові до фортіссімо. Другий етап руху-розвитку (тт. 46-59) виконує функцію розробки у межах вище зазначених рис сонатної формули. На початку спостерігаємо тимчасове ослаблення динаміки, однак видозміна мотиву побічної теми інтенсифікує рух. Серед виконавських модифікованих флейтових засобів виразності композитор використовує фрулато, чим створює ефект вібрації звуків. Порухуючи їхню консонантність, ця техніка додає загальному розвитку драматичних рис. Напруження посилюється і через інверсію мотиву в процесі повторень транспонованої серії, спрямованої на глибину та контрастність в експлікаціях формули руху. Третій етап (тт. 60–63) виступає кульмінацією другої частини як своєрідний підсумок руху, втіленого виконавцями у попередніх розділах. Серія, транспонована на квінту, виконується десять разів, створюючи відчуття застиглому часу, який розчиняється в багатопарових звукових масивах. Ці фактурні утворення, виконані трьома флейтами, формують потужну темброво-динамічну та акустичну ауру, спрямовану на фіналізацію ідеї руху. Потужний акорд з трьох флейт символізує початок віртуозної каденції. Стихійна імпровізація та використання різноманітних технічно-виразових засобів (трелі, групето, морденти) неначе віддзеркалюють безпосереднє творення музики «тут і зараз», у

реальному часі, що є важливим для формування взаємодії з реципієнтом. Каденція плавно переходить у третю частину, де відновлюється започаткований на початку твору рух контурами сонатної форми. Головна партія проводиться у первісному вигляді, де серія повторюється одинадцять разів, що підкреслює завершеність ідеї руху, його завмирання: повтори з вертикальних комплексів із чіткими ритмічними акцентами та паузами неначе доводять композицію до застигання та завмирання у прикінцевих мотивних побудовах.

Підсумуймо основні форми прояву у творі ідеї руху, врахування яких сприятиме цілісному сценічному прочитанню авторського задуму: поєднання дискретності та перерваності створює напругу між постійним розвитком теми та її фазами розвитку; повторюваність та варіативність використовується не як статичний елемент, а як багатошарова одноманітність, спрямована на утвердження та постійне переродження тематичних згустків.

Композитори-шістдесятники (їх об'єднання відоме під назвою «київський авангард») у творчих пошуках намагалися відобразити нові підходи до композиційної практики через свободу художнього самовираження як бунтівної сутності часу. Отже, комплексний розгляд проблеми традиції та новаторства 1960-х дає можливість сформувати більш цілісну картину звершень у комплементарних взаємодіях, що базується на таких стильових маркерах, як академічний, неофольклорний та авангардний, що яскраво простежуються саме на прикладі тогочасних камерно-інструментальних творів. Важливими об'єднуючими факторами є втілення художніх концепцій гуманістичної спрямованості, звернення до архетипів буття та спробі їхнього філософсько-естетичного оприявлення, стильова відкритість і толерантність, прагнення до творчої свободи та гостре відчуття сучасності. Це дозволило митцям різних поколінь і світоглядних орієнтацій створити яскравий і унікальний феномен української музичної культури другої половини ХХ століття.

О. Зінькевич говорить про особливості неофольклорного композиторського дискурсу у жанрі камерно-інструментального ансамблю як про такий, де «одночасно представлено різні покоління, різні типи мислення і стилю, рі-

зні ракурси у розкритті народно-національного» [68, с. 57]. Переосмислення українського фольклору, зокрема звернення до давніх музичних пластів, втілено у «Варіаціях для скрипки та фортепіано» Лесі Дичко, «Триптисі “На Верховині” для скрипки та фортепіано» Є. Станковича, «Українських акварелях» для фортепіанного тріо В. Губи. Яскравим прикладом неофолькорної стилістики є Дві сонати для скрипки і фортепіано № 1 М. Скорика (1963), у якій композитор активно розвиває українську інструментальну традицію, започатковану у міжвоєнній творчості С. Людкевича та М. Колесси, знакових композиторів галицької школи. Серед характерних рис творчого іміджу композитора у 1960-х — «здатність парадоксально поєднувати, на перший погляд, непоєднуване, суттєво протилежне, талановито пропагувати своєю творчістю високоінтелектуальні жанри камерної музики та “інтелектуалізувати” масові жанри популярної і прикладної музики. За музику до кінофільму С. Параджанова “Тіні забутих предків”, на основі якої композитор створив оркестровий “Гуцульський триптих” у 1964 р., критики назвуть М. Скорика представником “нової фольклорної хвилі”» [20, с. 22].

Інноваційність музичної мови Сонати № 1 як віддзеркалення ладово-варіативних зрушень у розвитку сучасних композиторських технік передовсім простежується у використанні дванадцятиступеневої діатоніки (термін, застосований М. Скориком). У цьому авторському підході можна вгледіти впливи на творчий метод українського митця багатьох відомих композиторських імен ХХ століття. У Першій скрипковій сонаті, що складається з трьох частин, композитор майстерно поєднує елементи неофольклоризму та авангардних технік, що є знаковим для його інструментальних пошуків та творчого методу загалом. При цьому він щедро використовує специфічну архаїчну мелодику з притаманними їй поспівками, нейтральними за ладовими та метроритмічними характеристиками, впізнавані ритмофігурації народної жанровості, гармонічно інтегрує у тканину задуму сучасні дисонанси та складні поліладові структури, чим формує широке полістилістичне поле твору, досить непростого для виконавського втілення. А. Кравченко полістильову мно-

жинність композиторського досвіду та його оприявнення у межах задуму характеризує «як діалог міжетнічний, міжавторський, міжжанровий, міжстильовий, тобто вільний діалог (полілог) різних епох і світів, поза будь-якими часопросторовими бар'єрами. Отримані у діалозі культур знання і враження (досвід попередніх і сучасної епох) композитор, як суб'єкт музичної культури, інтегрує у власному інтелектуально-креативному середовищі, що в свою чергу відображається у музичній творчості як прямо, так і опосередковано на двох генеральних рівнях — ідейно-образному та стилістичному» [95, с. 71].

Органіка різної за силою впливу стилістики у межах Першої скрипкової сонати спрямована у глибину розуміння авторського задуму, де архаїчні мотиви поряд із довільно обраними композитором стильовими дискурсами — епохи, національні школи, стильовий мікс ХХ століття з ускладненою музично-виражальною специфікою (дисонанси і поліладові нашарування тощо), — у взаєморозумінні формують композиторську та виконавську специфіку інтерпретації цього циклічного твору.

У Сонаті № 1 сповна відчутно унікальне поєднання різних музичних стилів, як-от: вплив барокової тріо-сонати, класичних ансамблів та романтичної циклічності формотворення. Також важливою рисою є рондальність, що асоціюється з народними танцями, та використання інструментального речитативу, що неначе символізує барокову оперну манеру викладу. Неофольклорні риси з особливою виразністю втілено у фіналі Сонати — в інтонаціях-голосіннях, у використанні остинатних фігур, щедро поєднаних із мелодичними контрапунктами.

Композитор щедро наснажує задум Сонати різного типу поліфонічними техніками, зокрема часто використовує канонічні імітації з почерговим вступом голосів. Почередно вступаючи, вони посилюють ефект активізації дії, «нагромадження» енергії, спрямованої на розкручування танцювальної стихії задуму. Специфічний полістилістичний шар складають джазові елементи. Композитор щедро використовує «своєрідну природу ритміки джазу: чуттєву пунктировану ритмічну пульсацію та улюблений прийом остинато.

<...> Композитор досягає у взаємопроникненні джазових і фольклорних ритмів такої органічності, що важко визначити, де закінчується фольклорність і починається “джазовість”» [20, с. 23]. Їхнє поєднання з фольклором формує ще один значеннєвий простір, базований на переплетенні рис академічної та популярної культури.

Перша частина Сонати для скрипки і фортепіано № 2 має досить компактні масштаби та незвичну, як для цієї жанрової моделі, форму, що більшою мірою нагадує складну, контрастно складену структуру, аніж традиційні сонатні конфігурації. У порівнянні з Першою, музично-виражальний комплекс Другої сонати є більш ускладненим та глибоко індивідуалізованим: контрапунктні поєднання мелодичних ліній та цілих фактурних пластів, більш іронічною є інтонація, загальний фонізм твору стає динамічно-експресивним на відміну від попередньої сонати, де домінувала просвітлена діатоніка.

Завдяки імпровізаційному розвитку і виразній патетиці викладу ця частина у загальному конструкті задуму постає як своєрідний вступ до дії. У ній автор представляє всі основні тематичні згустки, що згодом розвиватимуться в інших розділах, формуючи загальну інтонаційну єдність композиції. У мелодичних контурах тематизму поєднано елементи українського думного розспіву, кобзарського співу та віртуозних концертних каденцій. В інтерпретації цієї частини також важливу роль посідає трагічна символіка, т. зв. фігури хреста, що символізують трагедію та страждання, як прояв барокової музичної традиції та теорії афектів. У розробковому розділі ці символи часто повторюються, посилюючи драматургічне розгортання твору, та межують з іншими образно-асоціативними відсиланнями: асоціаціями з Сонатою для фортепіано № 14 Л. В. Бетховена, стилістикою викладу під блискучий скрипковий стиль А. Вівальді тощо. Такі значеннєві перехрещення створюють «ілюзію безкінечного “концентричного кола”, в якому центральним пунктом буде початкове Слово, його всепоглинаючість та вічне оновлення можливих тлумачень і комбінацій» [20, с. 24]. У фіналі частини використано ланцюг із акордових побудов, що створюють своєрідний кодовий розділ. G, e, c, fis, H, їхня

схрещуваність за теорією афектів символізує про коловорот людських почуттів та станів: від спокійних, споглядальних до заглиблено трагічних.

У другій частині, аріозній за характером викладу, простежуємо симбіоз барокової та імпресіоністичної стилістики. Як прояв монотематичної специфіки авторського мислення головна тема неначе проростає з інтонаційного зерна першої частини твору. Її характер — споглядальний, втихомирений, спокійний. Як своєрідний жанровий символ вокальної музики вона асоціюється з плачем *Lamento* доби бароко. Дещо загострена політональними зсувами та забарвлена ладотональною колористикою, вона межує з імпресіоністською звукообразністю. У середньому епізоді цієї частини знову вчуваються інтонаційні відзвуки Сонати № 14 Л. В. Бетховена.

У «Бурлесці», третій частині, жанровий контент є багатоскладовим та мозаїчним за стилістикою оприявлення. Сама гротескність цієї частини полягає в інверсії вже знайомого з попередніх двох частин тематичного матеріалу, де композитор ніби переглядає та переосмислює все, що було досягнуто раніше. Як своєрідна пародія на високе академічне мистецтво в інтонаційному комплексі частини за допомогою прийомів оперної буфонади вимальовується гротескова образність через несиметрично трансформовані ходи на великі інтервали, хроматичні вкраплення та інтонації, що підсилюють мозаїчність «чужих» стильових вкраплень.

Гротескні характеристики простежуються у співставленні різних значенневих шарів у партіях ансамблю: у фортепіано — контури популярної «Коломийки» М. Скорика, а інтонаційна специфіка скрипки вибудована на інверсії інтонацій першої частини циклу. Рефрен рондо теж має риси коломиївких інтонацій, чим загострює мозаїчність образів у їхньому плакатному співставленні: у першому епізоді, сформованому з «розкиданих» подвійних нот, — скрипки та хроматичної дисонансової розосередженості у партії фортепіано, у другому — інтонації танго у супроводі класичних джазових ритмоформул регтайму у партії фортепіано. Як зазначає Л. Кияновська, у «Бурлесці» М. Скорик зумів «узагальнити характерні особливості народнопі-

сенного жанру, надати знайомим і “прикладним” ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку» [78, с. 208]. При цьому композитор свідомо відмовляється від прямого цитування народних мелодій, зосереджуючись на глибинному дослідженні їх сутнісної структури, що дозволяє втілити естетичні та семантичні особливості фольклорних образів. Фольклорні перетворення у творчості митця ґрунтуються на високому рівні естетичних і емоційно-психологічних узагальнень, що надають його творам унікального та неповторного звучання. У цілому композиційний образ сонати є неоднорідним, неоднозначним, проте багатовимірним за стильовим синтезом, де глибина мистецьких конотацій «Прологу» та «Арії» свідомо контрастує з популярною стилістикою завершальної частини, що неначе обривається консонансними мажорними акордовими побудовами у партіях обох інструментів.

Наголосімо на основних компонентах жанрово-стильового поля скрипкових сонат, врахування якого є важливим для їхнього оригінального сценічного прочитання. Передовсім важливою є фольклорна складова, що розлого оприявлена митцем в інструментальній творчості. Фольклорно-етнографічний простір обох сонат, його імпровізаційно-фантазійний характер вияву у полі виконавської практики відображується у динамічно-варіаційному плануванні виконавського задуму, технічно-інтонаційному та ладово-ритмічному показі характерних особливостей тематичних згустків та їхнього розвитку: від простого лінійного викладення до багатогранного акордово-колористичного експонування.

Важливим у цьому контексті також є усвідомлення виконавцями сутності авторського синтезу академічних, народних та популярних жанрових моделей та їхньої багатогранної імплементації у задумі сонат як принципу стильової гри. Ця т. зв. стильова гра, а також авторський принцип полістилістичних запозичень, найопукліше проявляється у Другій сонаті для скрипки і фортепіано, де композитор досить вільно користується «упізнаваними» прийомами різних епох і культур. На практиці ці особливості стильового почер-

ку М. Скорика у виконавській практиці реалізуються шляхом поєднання характерних компонентів загальноакадемічної та авторської стилістики, втілених у тактильній специфіці інструментальної творчості. Серед них — особливості музичної риторики бароко, стильові образи інших композиторів, народно-жанрова специфіка тематизму та способів його викладу, моделі популярної музики тощо.

Також ансамблісти повинні зосередити увагу на принципах втілення сонорних тембрових і динамічних особливостей авторського задуму, які дають можливість на практиці утілити багатогранність його просторової фонічної сутності. У скрипкових сонатах яскравий образ формується за рахунок відображення ладоінтонаційних асоціацій у виразно проінтонованій специфіці гри в ансамблі, увазі до специфіки їхнього темброво-динамічного втілення. Виконавці у межах сценічного задуму певним чином узгоджують власне образно-інтонаційне прочитання твору відповідно до інтонаційно-ладових особливостей задуму через пошук стилістично адекватних засобів виконавської виразності: підкреслення, протиставлення типів інтонування, характерний показ тематичної компоненти та її видозмін у драматургічному розвитку твору.

Важливим чинником у розкодуванні авторського задуму є значна різноманітність метричних, темпових, ритмічних, динамічних та артикуляційних варіантно-варіаційних конфігурацій у полі обох сонат. Завдяки цьому виконавці мають змогу формувати спектр образно-тематичних й інтонаційно-гармонічних втілень, калейдоскопічних за композиторським задумом. Урізноманітнена темпоритмічна палітра як характерна особливість інструментального почерку М. Скорика у виконавському втіленні передовсім пов'язана зі зміною фактури, тональності, тембровим втіленням чергувань мажору й мінору, що спрямоване на цілісність сприйняття циклу загалом. Для цього серед виконавського арсеналу виразності важливими компонентами є темпове нюансування, що включає динамічні наростання, сповільнення темпу, швидкі видозміни темпоритмічного пульсу у поєднанні з різними типами акцентувань. Особливості фразування у творах композитора допускають певну сво-



боду у видозміні ритмічних тривалостей між метричними акцентами, що створює ефект агогічних наростань та спадів. Тому інтерпретація його творів вимагає гармонійної обумовленості у втіленні темпоритмічної складової як засадничої основи для формування художньо-виконавського діалогу з опусом композитора у досягненні органічної ритмічної та звукової рівності.

Окремого висвітлення вимагає художньо-виконавська взаємодія композитора з інтерпретаторами своїх інструментальних опусів. Л. Кияновська з цього приводу зазначає, що композитор часто наголошував, що переважна «більшість скрипкових творів була ним написана з урахуванням артистичної індивідуальності виконавців, їхньої особистості і опосередковано — навіть емоційно-психологічного комплексу артиста, хоча він не “зациклювався” на них та передбачав різні виконавські варіанти в майбутньому» [78, с. 93].

Композитор був справжнім менеджером для своїх здобутків. Він як ніхто усвідомлював, що творчість формується не спорадично, а цілеспрямовано у діалозі з її гіпотетичними реципієнтами — виконавцями та слухачами. Для нього важливим був фактор яскравої першої появи твору на концертному майданчику. Як згадує Б. Півненко, яка тісно співпрацювала з митцем у пізні роки його життєтворчості, останній переповідав історію про те, «як він колись звернувся до уславленого скрипаля Б. Которовича, щоб той зіграв його Першу сонату для скрипки і фортепіано (написану ще у 1963 р.), але музикант якось байдуже відреагував на цю пропозицію, не виявивши великої цікавості до твору, і в кінцевому результаті прем'єру грав маловідомий широкому загалу вірменин. Уже в подальшому, коли соната мала успіх, Б. Которович не раз грав її, а також О. Криса й багато інших відомих виконавців. Більше того, вона увійшла до так званого “золотого” скрипкового репертуару студентів музичних навчальних закладів» [цит. за: 130, с. 70].

Композитор був переконаний у тому, що сценічна живучість задуму полягає у частих та безпосередніх моментах сценічної презентації твору. Композитор твердо вірив, що основною метою творчості має бути її практична спроможність викликати емоційну реакцію у слухачів: «я пишу для того,

щоб люди сприймали і реагували! Якщо цього нема, тоді взагалі не варто писати музику» [126]. Слухачькі аудиторії бувають різними, як і самі концертні зали: масштабними та камерними, твір може транслюватися засобами масмедіа або звучати в учнівських та студентських концертах-іспитах, трансмітуватися на професійну спільноту або на широкий загал простих поціновувачів творчості митця. Проте кожна з панелей презентації опусу, по-суті, формує комунікативний образ твору та його автора, фіксує його у пам'яті відповідно до динаміки сценічного буття композиції. З цього приводу композитор наголошував, що чим ширша аудиторія, тим краще: «Я не сноб, який розраховує лише на купку знавців, вважаю, що добра музика дійде до розуму і серця як глибокого фахівця, так і того, хто скромно називає себе аматором, а навіть і того слухача, який говорить, що нічого не розуміє в мистецтві. Чим краща музика, тим більше людей зможе знайти в ній щось особливе для себе» [126].

Потрібно наголосити, що композитор активно вдосконалював специфіку презентації раніше створених опусів, де через міжвидову взаємодію сам задум ставав яснішим та прозорішим, а його драматургічна конструкція амбівалентно лягала на видову специфіку іншого виду художньої діяльності, що загалом сприяло популяризації та пізнаваності його мистецьких здобутків. Яскравим свідченням цих конотацій став реалізований у 2012 році на сцені Національної опери України балет «Перехрестя» у постановці відомого хореографа Радуги Поклітару. Балет-триптих було створено на основі концертів для скрипки з оркестром № 2, 6 та 7. Показовим є те, що кожен акт має свій окремий сюжет, формований на емоційному та драматургічному контекстах задуму композитора. М. Скорик підкреслював, що Р. Поклітару «сам вибрав музику. Оскільки він дуже цікавий балетмейстер <...> [на глядачів. — Ч. Х.] чекають певні переживання — як філософські, так і життєві та загальні проблеми <...> Поклітару відчуває музику, кожен її елемент» [127]. У прем'єрному показі балетної постановки взяли участь відомі українські скрипалі — Б. Півненко, А. Белов та Н. Пилатюк.

Комплексний аналіз української камерно-інструментальної культури другої половини ХХ століття показав взаємозумовлені параметри її становлення як цілісного культурно-мистецького феномену у взаємодії академічного, неофольклорного та авангардного компонентів творчості. Окреслена специфіка її розвитку формує цілісність сценічного втілення композиції на перетині світоглядних наративів митця, виконавської апробації його виражальних компонентів та загальних сучасних виконавських принципів.

Проаналізований пласт камерно-інструментальної творчості українських композиторів другої половини ХХ століття можна розподілити за певною творчо-експериментальною та академічно-стильовою орієнтацією ансамблевих здобутків. Пласт інструментальних композицій представників старшого покоління не лише відобразив нову повоєнну гуманістичну спрямованість доктрин творчості, а й значною мірою сформував світоглядні орієнтири феномену шістдесятництва, його авангардно-експериментальної специфіки. Пошуки цієї когорти митців базувалися на різних типах художньо-виразових взаємодій, які практично не виходили за межі усталених уявлень академічної творчості. Проте значно трансформується образно-значеннева складова композиції: трагедійно-узагальнені теми змінюються на спроби філософського осмислення життя, його внутрішньої сутності у діалогічності проявів. У проаналізованому Струнному квартеті № 5 (1965) Д. Клебанова вчувається прагнення передати складні етичні та психологічні стани, при цьому композитор використовує як традиційні музичні засоби, так і оновлює жанрово-стильовий контент задуму у мейнстрімі тогочасних академічних камерних віань.

Проникнення принципів програмності в жанр українського камерного ансамблю відображає спроби композитора узагальнити власний емоційно-споглядальний досвід та, певною мірою, формують уявлення про жанрово-формотворчий контекст та образну специфіку задуму. Програмність стає ключем до глибшого розуміння творчості і місії композитора у вирі художніх звершень, надаючи його творам багатогранність для їх органічного сценічного

втілення. Приклади прояву конкретної програмності розглянуто у творі «Вірменські замальовки» А. Штогаренка (1960), де композитор поєднав назви частин з поетичними епіграфами Аветіка Ісаакяна. Наснажена інтонаціями вірменського фольклору, композиція відображає глибокі історичні й соціальні аспекти вірменської культури завдяки темброво-інтонаційній, жанровій та програмній виразності твору.

Наступний важливий чинник — це «вторгнення» ідей другої хвилі авангарду у простір української академічної культури повоєнного часу. Академічна виражальна специфіка творчості старшого покоління композиторів була зосереджена на особистісному переосмисленні оков радянської естетики як поступальної трансформації її основних художніх принципів без суттєвих зовнішніх змін у структурі та стилістиці музичного задуму. Проте сама орієнтація на гуманізацію мистецтва та прагнення до психологізації художнього мислення мала численні ідеологічні та академічно-традиційні обмеження. Композитори-шістдесятники, також відомі як представники «київського авангарду», у своїх творчих пошуках прагнули відобразити нові підходи до композиційної практики, опираючись на передові європейські тенденції композиторської творчості, акцентували увагу на свободі художнього самовираження.

На прикладі «Jhana» / «Щаблі» С. Крутікова (1965), монотембрового ансамблю для трьох флейт, простежено особливості виконавського втілення експериментального камерного задуму. Для виконавців важливо усвідомити основні смислові парадокси твору, одним з яких є образ поступового руху до істини, що втілений через динаміку інтонаційних згустків та їхнього поступального розгортання. Основна ідея руху у творі проявляється через поєднання дискретності та перерваності, що створює напругу між розвитком теми та її паузами. Повторюваність і варіативність відіграють роль не статичного елемента, а багат шарової структури, яка постійно перетворюється й еволюціонує, чим формує концепційну єдність програми задуму та його втілення.

Останнім важливим художньо-естетичним компонентом композиторських звершень другої половини ХХ століття у камерно-інструментальній

творчості стало звернення до інтонаційної специфіки народної творчості. Цю специфіку інтерпретування фольклорних джерел в академічному руслі простежено на здобутках І. Шамо. Учень Б. Лятошинського, він розвинув проукраїнську ладово-інтонаційну специфіку свого вчителя, який активно її ствердив у камерних опусах воєнного періоду. Інструментальні твори І. Шамо вирізняються не лише високим рівнем професіоналізму, а й мелодико-інтонаційною виразністю, структурною єдністю та природністю композиторського вислову.

Іншу, модерну лінію втілення фольклорної специфіки задуму простежено на прикладі камерно-інструментальних сонат для скрипки і фортепіано М. Скорика. Інноваційність музичної мови в інструментальних композиціях митця базується на поєднанні елементів фольклорного штибу та авторських принципів полістилістики у загальній драматургії задуму. Композитор активно використовує архаїку, інтонаційні особливості народних жанрів, стилізує під історичні стилі, творчість відомих композиторів і сучасні композиційні техніки. Від виконавців така авторська стильова картина вимагає глибокої включеності у синтез фольклорних, академічних і популярних жанрів. У виконанні слід приділяти увагу тембровій динаміці, інтонаційній точності й стилістичному балансуванню між різними музичними епохами й жанрами.

Фольклорний та етнографічний простір обох сонат має імпровізаційно-фантазійний характер, впливає на динамічно-варіаційну драматургію виконавського втілення, що у просторі сцени втілюється з увагою до технічно-виразової специфіки виконання під певний стиль або стилістичний профіль інтонаційного, ладово-ритмічного показу характерних особливостей музичної тканини. Важливою рисою виконавського прочитання є здатність втілювати авторський синтез академічних, народних та популярних жанрових моделей як принцип його (автора) стильової гри. У виконавській практиці сонат ці особливості реалізуються через художньо-діалогічну та тактильно-артикуляційну специфіку інструментальної творчості. Важливим аспектом є увага інструменталістів до темброво-сонорних особливостей авторського задуму, що

уможливило втілення багатогранності просторової звукової природи твору. Виконавська інтерпретація скрипкових сонат М. Скорика вимагає врахування різноманітності метричних, темпових, ритмічних, динамічних та артикуляційних компонентів задуму, спрямованих на створення стильового аудіообразу митця та забезпечує цілісне сприйняття твору.

### *3.1.2. Камерно-інструментальна творчість у стильових взаємодіях європейської та української культури ХХ століття*

Важливим компонентом у загальному розвитку європейської камерно-інструментальної творчості, що сприяв її стрімкому розвитку, є тенденція до камернізації масштабних музичних задумів. Як визначальний для усього контенту ХХ століття, цей феномен тісно пов'язаний зі взаємовпливами концертної, симфонічної та камерно-інструментальної специфіки вислову. Принцип сонатності у рекомбінаціях його основних жанрових ознак загалом зберігається, проте багато з традиційних рис зникають взагалі або значною мірою перемодульовуються у цих форматах міжжанрової взаємодії.

Вже у перших десятиліттях ХХ століття жанрова мобільність камерної творчості сприяла швидкій популяризації її новаційного контенту. Організувалися цілі культурно-мистецькі та музичні спільноти, фестивальна діяльність яких була скерована на утвердження якісно нових параметрів творення, де камерність як стислість у часі презентації композиторського здобутку, відіграла чи не головну роль. Знаковим прикладом такої комунікації у першій половині століття є діяльність Міжнародного товариства сучасної музики<sup>9</sup> (ISCM) — художньо-виконавської спільноти, метою якої стало просування новітніх тенденцій в академічній музиці. Товариство засновано 1922 року в Зальцбурзі. У статуті спільноти задекларовано підтримку передусім експериментальних та складних для сприйняття музичних напрямків та створення фестивальних платформ для їхньої презентації. Зрозуміло, що у цьому проце-

---

<sup>9</sup> ISCM, англ. International Society for Contemporary Music, нім. Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Серед видатних композиторів, які сприяли організації та розвитку цієї спільноти, були Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Пауль Гіндеміт, Даріус Мійо, Аарон Копленд та ін. композитори.

сі презентації новітніх здобутків роль камерно-інструментальної творчості і виконавства відіграла засадничу роль.

Потрібно наголосити, що на ранньому етапі своєї діяльності ISCM підтримувало тісні контакти з радянськими композиторами у рамках співпраці з Асоціацією сучасної музики аж до її ліквідації у 1932 році. У період від 1926 до 1929 року в Києві також функціонувало АСМУ, місцеве відділення АСМ. Першим очільником київської організації (існувало також і харківське АСМУ) став Б. Лятошинський. Серед оголошених векторів діяльності української спільноти поціновувачів новітнього музичного дискурсу — оновлення української музики, вивчення, засвоєння та поширення нових музичних тенденцій тогочасної радянської та європейської сучасної музики. До 1928 року було проведено понад двадцять зустрічей, де було вперше оприявлено широкий пласт інструментальної творчості українських композиторів, поряд зі схожими експериментальними як для того часу опусами західноєвропейських митців. Чи не вперше на вечорах сучасної камерної музики київська спільнота познайомилася зі творчістю І. Стравинського, українсько-польського за походженням композитора, котрий на той час вже був одним із лідерів світового експериментального процесу в музичному мистецтві.

Важливу роль у популяризації українських камерно-інструментальних здобутків відіграли виконавські спільноти з місцевих музикантів. Як зазначає М. Боровик, на самому початку українсько-радянського періоду важливу місію у цьому питанні склали організовані художньо-виконавські спільноти: «з'являється ряд постійно діючих тріо, квартетів. Так, у 1919 році в Києві було засновано Перший державний квартет, у 1924 році — Квартет імені Петра Чайковського, у 1926 році — Київський смичковий квартет, у Харкові, крім згаданих квартетів імені Леонтовича та імені Вільйома, було утворено Українське державне тріо (з 1927 року)» [19, с. 8].

У 1920-х, періоді відносно спокійному від директивних втручань офіційної ідеології, спостерігаємо активне освоєння нових камерних форм у композиторській творчості та її виконавській апробації, що базувалося на пе-

реплетенні традиційних жанрових уявлень та органічного перетворення цих формотворчо-стильових та інтонаційних новацій. Потрібно додати, що у цей період композитори часто ставали промоутерами та першовиконавцями своїх опусів. Блискуче грали на фортепіано, беручи участь у прем'єрах власних камерно-інструментальних здобутків, В. Косенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький та ін. У листах Б. Лятошинського до Р. Глієра, вчителя та соратника, учень часто ділиться особливостями концертно-виконавської практики у тогочасному Києві [109]. Зі джерел також дізнаємося, що Р. Глієр ще до від'їзду до Москви у 1920-му, організовував кийвське місцеве концертне життя упродовж двох десятиліть (1900–1920) та брав активну участь у численних камерно-інструментальних виступах як друга скрипка та симфонічних імпрезах як диригент. У цих концертах популяризувалася творчість не лише відомих іноземних митців, а й часто поряд зі здобутками відомих митців виконувалися опуси молодих композиторів.

Розвиток камерно-інструментальної виконавської культури безпосередньо пов'язаний і з функціонуванням вищих навчальних мистецьких закладів, зокрема Київської консерваторії. Діяльність класів композиції Київської консерваторії мала неабияке значення для розвитку і композиторської творчості, і камерно-інструментальної виконавської майстерності. Як зазначає А. Кравченко, «культурно-освітня громада відзначала інтенсивну музично-просвітницьку діяльність, розгорнуту силами професорсько-викладацького складу та студентської молоді консерваторій» [94, с. 149–150]. Відома піаністка, професор І. Царевич інформує про низку кийвських прем'єр початку 1920-х, до яких доклалися місцеві камерно-інструментальні виконавці та тодішні викладачі Київської консерваторії. З листів Б. Лятошинського до Р. Глієра дізнаємося про прем'єру Тріо № 1 Б. Лятошинського у виконанні професорів Київської консерваторії Г. Беклемішева, С. Вільконського, Д. Берт'є [109], Сонати для віолончелі і фортепіано В. Косенка в інтерпретації І. Козлова та Я. Фастовського, а також про інші камерні кийвські концерти 1920-х [205].



На київських міських афішах того періоду рідко з'являлися імена виконавців із центру радянської імперії або Європи. На якість і кількість гастрольних виступів впливало й те, що у 1927–1934 роках Державна філармонія УРСР функціонувала в Харкові, що на той час був столицею республіки. Можливо саме через цей фактор концерти часто готувалися силами місцевих музикантів. Прикладом високопрофесійної виконавської діяльності стала серія виступів 1920–1930-х років, здійснена т. зв. «професорським тріо» у складі Г. Беклемішева, Д. Бертьє та С. Вільконського. Крім того, на початку 1930-х років у Київській консерваторії почали викладати талановиті музиканти-ансамблісти Я. Фастівський та І. Тамаров, які об'єдналися у фортепіанний дует, що часто виступав перед вдячною публікою. Важливий вплив на концертне життя мали також концертні імпрези піаніста К. Михайлова. Активна виконавська творчість, як вже наголошувалося, сприяла появі нових камерно-інструментальних опусів. Проте, з іншого боку, час був економічно складним і найчастіше в концертних програмах звучали саме інструментальні твори, більш компактні з точки зору виконавської практики.

У популяризації української камерно-інструментальної музики другої половини ХХ століття значна роль належить київським колективам, що розпочали свою діяльність у повоєнний час. Традицію камерно-ансамблевого музикування продовжив Струнний квартет ім. М. В. Лисенка — унікальна музична спільнота виконавців-однодумців, заснована у 1951 році<sup>10</sup>. Репертуар квартету досить різноманітний у стильових апробаціях європейської та української камерно-інструментальної творчості. Серед прем'єр, здійснених колективом, твори композиторів-шістдесятників В. Сильвестрова, Є. Станковича, Лесі Дичко та І. Карабиця.

Серйозним досягненням у річищі популяризації національної спадщини в умовах пізнього радянського колоніалізму став здійснений наприкінці 1970-х студійний запис «Українського квінтету» Б. Лятошинського у вико-

---

<sup>10</sup> З нагоди 120-річчя від дня народження Миколи Лисенка квартет отримав його ім'я. У 1973 р. ансамблю було присвоєно почесне звання заслужений ансамбль УРСР. Серед творчих досягнень — перемога на Міжнародному конкурсі квартетів імені Лео Вайнера (Угорщина, м. Будапешт, 1963 рік).

нанні А. Баженова (перша скрипка), Б. Скворцова (друга скрипка), Ю. Холодова (альт), Л. Краснощока (віолончель), партія фортепіано — Є. Ржанов. В основу цієї виконавської інтерпретації твору покладено академічний підхід до втілення монументального доробку Б. Лятошинського, що базується на формотворчій єдності, метроритмічній злагодженості, темброво-динамічному багатстві фарб у втіленні образно-значеннєвого контенту задуму, та його значна інтонаційна деталізація.

Інший відомий колектив — Київський струнний квартет імені М. Леонтовича, що був створений 1971 року, у своїй виконавській практиці, певною мірою, продовжив і розвинув принципи і підходи, започатковані однойменною харківською спільнотою виконавців, що припинила свою діяльність ще на початку 1950-х. Важливий вектор виконавської діяльності квартету був скерований на презентацію здобутків українських композиторів ХХ століття. Колектив часто виконував струнні квартети Б. Лятошинського 1920-х. У їхній інтерпретації Квартету № 3 зосереджено увагу на імпресіоністських колористичних особливостях та темброво-динамічному аспекті авторського задуму, де вчуваються впливи О. Скрибіна. На цьому багатоаспектному підході сформовано виконавську цілісність твору, що у слухацькій уяві вимальовується як своєрідна сюїта, де характерні за образно-значеннєвим насаженням епізоди прочитано у формотворчій та інтонаційній єдності сценічного втілення.

У 1985 році з нагоди 90-річчя від дня народження Б. Лятошинського колектив разом із відомою піаністкою, професором Київської держаної консерваторії імені П. І. Чайковського І. Царевич здійснив епохальний відеозапис «Українського квінтету». Потрібно наголосити, що значна частина виконавських здобутків І. Царевич як піаністки пов'язана з інструментальною творчістю Б. Лятошинського. Вона була однією з перших, хто представив київським меломанам «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського, етапний для творчої біографії кожного професійного виконавця твір, що вирізняється винятковою технічною складністю піаністичних формул і глибоким композиторським втіленням задуму. Для її виконавської стилістики творів Лятошинського прита-

манне точне відтворення графічної текстології авторського задуму, глибоко-індивідуальне прочитання мелодичних і фактурних пластів та бездоганне інтонування. З іншого боку, те, що І. Царевич значну частину життя провела у родині композитора, «дало їй можливість відчутти його внутрішній світ глибше, ніж іншим» [37, с. 170].

Повертаючись до сценічного втілення «Українського квінтету» квінтетом ім. М. Леонівича, партія фортепіано — Ія Царевич, зазначимо, що для цієї інтерпретаційної версії характерним є своєрідна безперервність виконавсько-драматургічного розвитку, де складні пасажі та акордові побудови, знакові для творчого методу композитора, трактуються як частина цілісного мелодичного розвитку у його поліфонічному розгортанні. Майстерним є втілення штрихової та динамічної палітри твору, що тонко передають ансамблісти через надзвичайне емоційне наснаження ліричної, колористичної та епіко-драматичної образності Квінтету. Важливою є об'єднуюча роль партії фортепіано, де «часта зміна розмірів, групування дрібних пасажів звучать природно завдяки точному інтонуванню. Вся ця копітка робота щодо авторського тексту, яка притаманна не кожному виконавцю, свідчить про глибоке розкриття композиторського задуму і є прикладом чистоти прочитання авторського стилю» [37, с. 171].

Ансамблевий інструменталізм європейської та української камерно-інструментальної культури як специфічна вимога «до інструментально-звукової сторони ансамблевого виконання визначається, в першу чергу, політембровістю звучання, ступінь та характер якого залежать від складу інструментів у конкретному ансамблевому поєднанні... при звучанні різних за тембром інструментів утворюється новий звуковий мікст, що сприяє досягненню широкого розмаїття нових тембрально-звукових конотацій» [156, с. 89]. Сповна культивованій у пізньоромантичних тенденціях композиторської творчості та стильовому різноманітті ХХ століття (імпресіонізм, експресіонізм та неокласицизм), цей компонент композиторської творчості і виконавства вплинув на розвиток камерної музики шляхом експерименту із засобами музичної вираз-

ності та мовою, розкрив та збагатив приховані можливості камерних жанрів. Ці форми втілення ідеї задуму лягли в основу новаторських пошуків митців у кожному національному осередку Європи, визначальними стали і для українського інструментального дискурсу.

Взаємовплив стилів і напрямів камерної музики у першій половині ХХ століття виявився настільки глибоким, що його жанрова атрибуція отримала досить широкий спектр вияву. Прикладом є т. зв. принцип гібридизації у здобутках композиторів-нововіденців, де у межах одного твору поєднано риси різних жанрових груп, що сприяло подальшому збагаченню музичної мови і розвитку жанрових меж камерної творчості. Особливо активно цей процес спостерігаємо у камерних проектах І. Стравинського, який прагнув до мінімізації засобів виразності через стискання формотворчих конструктивів і виконавського складу та впровадив темброву індивідуалізацію, що стало засадничим для подальшого розвитку камерно-інструментальної культури у ХХ столітті.

Камерно-інструментальна особливість втілення задуму у процесі становлення упродовж ХХ століття демонструє відхід від традиційних уявлень про класично-романтичний ансамбль. Передовсім створюються цикли, варіативні не лише за структурою, а й за функціями сонатної частини (цей формотворчий аспект простежено на прикладі «Українського квінтету» Б. Лятошинського, де кожен цикл на макрорівні формоутворення можна співвіднести зі структурними принципами розвитку сонатного *allegro*).

Пошуки композиторів багато у чому спрямовані на своєрідне зрівняння сонатної форми з іншими формотворчими конструкціями, такими як тричастинні чи поліфонічні, циклами *p'es* тощо, які значно розширюють панораму втілення драматургічно-образних конотацій авторського задуму. На противагу сонатному, значного розповсюдження набуває новий прояв формування тематичних утворень: наявність цілісних, герметично замкнутих тематичних побудов у їхньому безперервному показі поряд з оновленням ролі мелодичних побудов.

Аналізуючи сучасні камерні жанри, наголосімо на тому, що у камерно-інструментальних творах кристалізуються риси жанру, які зазнають істотних змін, постаючи як своєрідні жанрові новації. Передовсім ця художньо-діалогічна ситуація спровокована зверненням до мобільності камерної стилістики як поля «інтенсивної розробки нових засобів виразності і нових систем музичної мови» [168, с. 5]. Цей підхід дає можливість створювати жанрові прецеденти на межі, поєднуючи усталенні композиційні форми з поліфонічними та іншими структурами задля розширення драматургії авторського задуму. Відтак значно модифікується тематична основа, а також відбувається переорієнтація на жанрові моделі минулого, базовані на сучасному трактуванні основних мелодико-гармонічних та модифіковано-стилістичних компонентів.

У Дивертисменті для флейти та струнного оркестру А. Штогаренка (1967) завдяки поєднанню концертної форми з елементами сюїтності та камерної симфонії сформовано унікальний виражальний простір, що відобразив різні за емоційним наснаженням трансформації образу. Особливий мелодичний колорит у партії флейти, втілений у багатстві артикуляційних, штрихових засобів та динамічних відтінків, формує більш широкий спектр образних конотацій: від світлого, оптимістичного тонів до глибоких та драматичних інтонацій плачу. У першій частині композиції об'єднувальним фактором є взаємодія кількох мелодико-колористичних шарів: остинато альта, акорди челести й монолог флейти, співіснування яких формує етапні видозміни музично-драматургічного становлення. У другій частині циклу — трагічному центрі композиції — глибоко психологічні конотації втілено через монологи та діалоги інструментів ансамблю. У заключній частині Дивертисменту композитор знову повертається до світлих настроїв. Партія флейти наснажена рисами концертності, де поряд з танцювальними ритмами у швидкому темпоритмі викладу кристалізується підсумковий характер частини.

Введення психологічно загостреної тематики в образно-значеннєвий контекст задуму, що реалізовано через темброво-інструментальну специфіку його втілення, дало можливість сформувати глибоку й відкриту до перепро-

читань ідею філософського розмірковування. При цьому використання неофольклорних тенденцій, натхненних здобутками Б. Бартока та І. Стравинського, надає задуму виразного національного колориту, підкресленого експресивністю й психологізацією втілення основних образних сфер.

Важливий аспект на трансформаційному поступі розвитку камерно-інструментальної творчості упродовж XX століття склала орієнтація творчих задумів на жанрові моделі «у стилі старих майстрів» або апелювання у межах твору до інших більш широких художньо-значеннєвих контекстів та їхнє переосмислення сучасними виражальними технологіями композиторської творчості. Перші такі приклади спостерігаємо ще у європейській камерній музиці першої половини XX століття у неокласичних опусах Д. Мійо, П. Казелли, П. Гіндеміта та ін. Відродження барокових жанрів у нових художніх форматах неокласицизму сприяло зближенню камерності й концертно-симфонічного способу викладу задуму, завдяки чому простежується відновлення жанрових моделей давньої музики як вартісних формотворчих, гармонічних та колористичних компонентів для повноти втілення сучасного авторського концепту. Скажімо, у Симфонії для кларнета, труби й фортепіано А. Казелли (1932) застосовано принцип барокового ансамблевого концертування. На особливу увагу у цьому ключі заслуговує серія п'єс «Камерна музика» (*Kammermusik*) П. Гіндеміта, що за семантичними особливостями втілення посідає проміжне місце між камерним, концертним і симфонічним жанром із можливістю акцентування тієї чи іншої компоненти авторського задуму та її виконавського оприявлення. Наприклад, *Kammermusik* № 3 для віолончелі й оркестру П. Гіндеміта (1925) реалізована у виражально-виконавському полі десяти інструментів і за жанровими характеристиками нагадує синтез *concerto grosso* та сюїти.

Виразальний простір української камерної культури другої половини XX століття має безліч таких сублімованих прикладів перепрочитання палітри образу «іншого стилю», що у сучасних реаліях композиторської творчості передовсім зумовлено самою естетикою оновлення традиційного художнього

дискурсу. У цьому напрямку відбулася кореляція традиційного розуміння поняття творчості та її сучасного тлумачення як процесу конструювання або комбінування, зумовленого, за влучним висловом Д. Лігетті, спробами «дослідження нових можливостей поєднання матеріалу» [222, с. 51] як стильової «гри» сучасного композитора з музично-виражальними компонентами «іншого» музично-історичного часу у полі власного авторського стилю.

Ознаки багатокomпонентної стилізації задуму простежуємо у «Візерунках» для гобоя, альти та арфи Л. Грабовського (1969), де поштовхом для створення композиції стали, за словами самого композитора, українські вишиванки, а також сучасні художні роботи Дж. Вазарелі, наснажені варіантно-варіаційною повторюваністю групи орнаментів, розміщених на чистому фоні, що дає можливість спостерігати за повторювальністю елементів з різними проявами деформаційних змін [цит. за: 138, с. 211]. Інтерпретуючи концепцію авторського задуму, І. Пясковський наголошує, що «це не просто звернення до ужиткового мистецтва та авангардного живопису, а й відсилка до барокових докласичних традицій <...> Їхня багатозначність викликає образно-сміслові паралелі як із характерними елементами рослинної (квіткової) орнаментики <...> українського декоративно-прикладного мистецтва, так і примхливим оздобленням середньовічних західноєвропейських соборів» [166, с. 243]. У «Візерунках» для гобоя, альти та арфи композитор намагається трактувати історично-стильові дискурси і фольклор через призму власного алгоритмічного стильового почерку. Саме для цього композитор знаходить специфічні форми реалізації задуму, що свідомо поєднують різні стильові шари — народне мистецтво з творчістю доби бароко й середньовіччя, чим виявляє спільні риси між історично-стильовими параметрами академічної традиції та універсалізмом українського народного музичного мислення.

Важливою особливістю сучасного камерно-інструментального дискурсу є підкреслення семантичного зв'язку між частинами композиторського задуму, що спрямовано на інтонаційну та образно-значеннєву єдність циклічної форми. У контексті формування наскрізної значеннєвої єдності задуму звер-

німося до «24 прелюдій для фортепіано» І. Карабиця<sup>11</sup>, позначених неабиякою експериментальною винахідливістю, де інтонаційна специфіка та авторська «стильова гра» уможливили багатоформатну трансформацію образно-значеннєвої палітри циклічного задуму.

Композитор не проставляє ключові знаки (виняток складає Прелюдія соль мінор). П'єси містять скоріше натяки на тональність, а вишукані вертикальні поєднання відповідають за формування тональних центрів, кристалізованих у вузлових моментах драматургічного розгортання. У своєму задумі композитор спорадично використовує практично всю європейську стилістичну картину ХХ століття; також простежуємо алузії до поліфонічної, класичної, романтичної стилістики у показах різних граней втілення основної ідеї задуму. Ця художньо-стильова взаємодія не лише сприяє калейдоскопічності втілення ідеї, а й формує її глибокі психологічні, епічні, сонорні та драматичні риси, неначе зіткані з «одвічних буттєвих протиріч — сприйняття себе та оточуючого “нерозумного” світу, інтровертивного екзистенціального дисонансу “Я” як спроба вижити, не йдучи на компроміси з безапеляційністю оточуючого середовища та як результат — неможливість будь-яких змін у підвалинах вічного Хаосу» [176, с. 127].

Загалом образно-значеннєвий контент циклу можна розподілити на кілька сфер, у просторі яких трансформується та взаємозбагачується означений ідейний задум циклу. У першій групі прелюдій (I, IX, XV, XXII) представлено одухотворені, трансцендентні характеристики образу. У наступній (III, VII, XIV, XVI) — домінує поліфонічна специфіка розгортання, як пізнання героєм своєї внутрішньої сутності. Третя образна сфера об'єднала XII та XVIII прелюдію як центри втілення трагічного.

Про невідповідність та закономірність появи стильового портрету Д. Шостаковича у задумі Прелюдії XII свідчить те, що здобутки цього митця, за словами І. Карабиця, кардинально вплинули на його професійне становлення.

---

<sup>11</sup> Перші шість прелюдій автор створив у 1976 році. Ці пошуки спонукали автора до написання 24 прелюдій, об'єднаних у послідовності кварто-квінтового кола тональностей.



Виміри творчості зрілого та пізнього Д. Шостаковича є відверто трагічними, інтровертними, віддзеркалюють сутність слов'янської культури ХХ століття. При цьому звернення до жанру пасакалії (Прелюдія XVIII) наснажує драматичне образне поле циклу відверто скорботними характеристиками.

Образний контекст наступної групи прелюдій (IV, V, X, XIII, XVII, XIX та XXI) відображає тему прекрасного, доведеного, віру у всепереможність таких буттєвих істин. Найістотніше трансформується у драматургічному становленні образна сфера останньої групи прелюдій (II, VI, VIII, XI, XX, XXIII, XXI): від мінливо-примхливої риторики у Прелюдії II до феєричного шоу, гіпертрофованого блиску у Прелюдії XXIV з функцією епілогу.

Характерною особливістю циклу є те, що «композитор часто концентрує в мініатюрі кілька жанрових моделей або, принаймні, відсилає до них» [176, с. 130]. І. Карабиць використав надзвичайно широку палітру жанрово-стильових алюзій та інтенцій: барокові форми та принципи розгортання, побутові та попжанри та ін., закінчуючи, як вже наголошувалося, креативно втіленими стильовими портретами композиторів-кумирів (Д. Шостакович, Б. Барток, І. Стравинський та ін.). Завдяки цьому художньо-стильовому діалогові формується розуміння самої естетики творчості І. Карабиця та відбувається процес становлення авторського задуму, полістилістичного за способом втіленням, зі строкатими стильовими вкрапленнями імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму та ін. жанрово-стильових напрямків ХХ століття.

Характерною ознакою інтерпретації цього циклу є те, що у залежності від відправної точки розуміння виконавцем історичного та культурного досвіду композитора вона набуває якісно нових і актуальних, саме тут і зараз, рис аудіального втілення. Зазначимо, що колористичний контент цього циклу вимагає від виконавця тонких піаністичних відчуттів, неначе спільної співгри з автором. Потрібно додати, що на прикладі цього фортепіанного циклу простежується звуконаслідувальність як ще одна важлива сутнісна риса інструментальної творчості І. Карабиця. У цьому контексті засадничими є досвід І. Стравинського, сповна реалізований композитором у «Трьох п'єсах для

струнного квартету» (1914), колористичні пошуки у зоні інструментальної та камерно-інструментальної виразності К. Дебюссі і М. Равеля на самому початку ХХ століття з притаманною їм індивідуалізованою тембральністю кожного голосу та ін. Як наголошує Р. Раабен, специфіка жанру «за своєю інструментальною природою відкрита до експерименту, пошуку та відображення тонких деталей, які мобільні; у них легше, ніж в жанрах монументальних, висвітлити індивідуальні, специфічні темброві властивості кожного інструменту, знайти нові прийоми звуковидобування», а отже сформувати тонкий образний контекст задуму [168, с. 96].

Камернізація великих музичних жанрів та симфонізація камерних є знаковою для європейської музичної культури ХХ століття. Починаючи від середини століття, ці явища простежуємо і у творчості українських композиторів. Риси симфонізму в утіленні камерно-інструментального задуму сповна простежується у спадщині Б. Лятошинського воєнного відтинку творчості на прикладі «Українського квінтету», що висвітлено у попередньому розділі праці. Активно стверджується у просторі симфонічних концептів творчості українських митців також і зворотний процес — камернізація у втіленні ще донедавна масштабних жанрових форм.

Скажімо, у задумі П'ятої камерної симфонії «Потаємні поклики» для соло кларнета і камерного оркестру Є. Станковича (1993) поєднано соло та інструментальний ансамбль, що споріднює симфонічний жанр із концертною формою його оприявлення на принципах камерно-інструментальної взаємодії соліста й ансамблевих груп. Крім того, простежується експериментування автора зі структурними особливостями втілення задуму: одночастинну вільну форму наскрізного типу розвитку з рисами сонатності та ознаками монотематизму спрямовано на формування значенневої єдності композиції, поетапне втілення її асоціативної програми.

Головне тематичне зерно з рисами карпатського мелодизму має тенденцію до поступового динамічного згущення, а її інтонаційні грані по-різному виявляють себе у драматургічному поступі твору: мелодичні контури пред-

ставлено у вступі, експозиції та репризі, тоді як активний ритмічно-динамізований характер — у розробковій частині та коді твору. Кардинально інший семантичний згусток представляє друга тема: вона містить мальовничі та звукообразальні елементи, відкрита до трансформацій у ході ритмічного та інтонаційного розвитку. Упродовж композиції ця внутрішня тематична мобільність сприяє перевтіленню початкового монотонно-колеристичного образу на вишукану динамічну замальовку танцювального характеру.

Очікувано, що розвиток у розробці відбувається за рахунок взаємопроникнення ритмічно-інтонаційних компонентів обох основних тематичних згустків. У репризі проведення основних тематичних утворень спрямоване на ствердження їхньої нової емоційно-динамічної сутності задля більш глибокого розкриття психологічних та лірико-драматичних рис програми задуму — краси природи, її первісних сил, стихії руху та вічних змін. У цій специфіці авторської реалізації задуму як міжжанрової взаємодії простежується одна з визначальних тенденцій новітнього часу, коли «жанр з оркестром за своїми комунікативно-ролевими функціями наближається до типу камерно-інструментального ансамблю, рівноправними учасниками якого стають між собою усі солісти (синтез камерного ансамблю і сольного концерту з оркестром)» [158, с. 230].

У драматургії задуму твору засадничою є роль солюючого кларнета. Його мобільний технічно-виразовий потенціал відкриває для автора широкі можливості для загальної динамізації інтонаційного розвитку. Партія кларнета, ніби пульсуюча думка, поступово розвивається, досягає емоційно-екстатичного вибуху в розробці та наснажена гімнічними рисами у коді. Окремо зазначимо, що неофольклорна стилістика задуму Є. Станковича, що своєрідно ним підкреслена через автентичні елементи задуму твору, вочевидь черпається митцем із творчих пошуків знакових для музичної культури ХХ століття композиторів. Особлива роль у цих атрибуціях фольклору належить художнім досягненням Б. Бартока, котрий черпав натхнення з багатих традицій народної музики, досконало вивчав її архаїчні «праелементи», що згодом бу-

ло покладено в ладово-інтонаційну та характерно-ритмізовану основу здобутків цього угорського митця. Яскраве вираження цього процесу абсорбації ужитково-народного у професійний дискурс композиторської творчості спостерігаємо у «Музиці для струнних», інструментальних концертах, «Дивертисменті», «Концерті для оркестру», *Allegro barbaro* та ін. відомих композиціях Б. Бартока.

Додамо, що неофольклорний напрям творчості Є. Станковича почався ще від початку 1970-х, та яскраво втілений у низці таких творів, як Триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано, Камерна симфонія № 1 для семи виконавців, «Двох п'єсах для скрипки та віолончелі», а також у «Фантазіях на теми українських, литовських і вірменських народних пісень» для оркестру. Показовим у цьому контексті є Струнний квартет (1973), де композитор поєднав фольклорні мотиви з новаторськими композиторськими техніками через глибоке занурення у специфіку карпатського народного інструменталізму. Стилізація під гру троїстих музик, активне використання ладово-інтонаційних особливостей фольклору формує образний наратив композиції, зосереджений навколо пейзажів гірської природи та духовних пошуків сучасної людини, де «градації емоційного стану героя розкриваються через систему контрастних образів — філософських, лірико-драматичних, стихійно-танцювальних» [53, с. 38]. При всій цій образній калейдоскопічності втілення задуму риси його композиційної структури мають сонатно-рондальні ознаки, втілені через наскрізний тип розвитку у вільному чергуванні контрастних епізодів, вирізняються глибоким симфонізмом у розвитку головних тем твору, що, на нашу думку, успадкувалося композитором від особливостей композиційного методу його вчителя Б. Лятошинського.

У 1960–1970-х роках у творчості композиторів молодого покоління В. Зубицького, Ю. Іщенка, І. Карабиця, Є. Станковича та ін. українських митців, поряд із експериментальними пошуками у царині музично-виражальних компонентів творчого методу відбувається значне розширення образно-значеннєвих площин задуму. Поряд із лірико-споглядальними концептами сили наби-

рають спроби філософського осмислення, спрямовані на драматизм вислову як віддзеркалення непростого діалогу творця зі світом. Камерно-інструментальна творчість, сповнена емоційної глибини і стилістичної оригінальності, стає найкращим виразником цього діалогу, реалізованого у палітрі глибоких психологічно загострених настроїв. У камерних полотнах простежуємо значні зміни у сприйнятті та трактуванні сонатності, що переосмислюється у порівнянні з усталеним розумінням конфігурацій цього жанру.

У цьому контексті показовою є Соната для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця (1968), що стала останнім твором, написаним композитором у класі композиції Б. Лятошинського<sup>12</sup>. Як наголошує Т. Менцінській, відбулося «переосмислення віолончельної сонати під впливом тогочасних суспільних умов: поглиблення та індивідуалізація образного сприйняття митців відобразились на зменшенні масштабів композицій та скороченні форми; традиційна мажоро-мінорна система почала активно збагачуватись новітніми композиторськими техніками» [122, с. 50]. Драматургічний розвиток твору обертається навколо різних типів трансформації ліричного начала, що безпосередньо відобразилося і на трансформаціях принципів сонатності в межах камерно-інструментального задуму.

Л. Кияновська, дослідниця творчості митця, наголошує на глибинному ментальному зв'язку між вчителем та учнем, що сповна простежується у контурах втілення принципу сонатності та, у свою чергу, позначилося на специфіці драматургічної єдності композиції. У полі зору її компаративної аналітики — сонати 1920-х років Б. Лятошинського, визначальні для формування модерного композиторського образу вчителя, та Соната для віолончелі молодого Карабиця, що, як і композиції вчителя, створена на початку професійного шляху. Дослідниця звертає увагу на сценічність втілення сонатних задумів обох митців, де тематичні згустки по черезно змінюють один одного як своєрідний ланцюг сцен театралізованого інструментального дійства. Особливо

---

<sup>12</sup> Сонату присвячено Б. Лятошинському. Успіх твору значною мірою пов'язаний з першовиконавцем В. Червовим, відомим українським віолончелістом. У його редакції віолончельної партії Соната увійшла до репертуару українських музикантів.

виразно театральний маркер концепції простежується в сольній каденції віолончелі, яка завдяки виразності експресивного викладу стає важливим переломним та консолідуючим моментом в усвідомленні цілісності композиторського задуму [80, с. 105].

В модифікаціях сонатної форми І. Карабицем синтезовано як риси циклічності, так і одночастинності. З одного боку, формотворчий конструкт Сонати можна трактувати як тричастинний цикл з рисами сонатного розвитку із відповідними образними, темповими, звукоорганізуючими, фактурними контрастами між частинами. З іншого — автор неначе кодує її формотворчий концепт: у третій частині відбувається якісне перетворення тематизму першої, що дає змогу трактувати її як динамізовану репризу одночастинної форми з контрастною серединою, що покладено на другу частина циклу. Схожий підхід було апробовано Б. Лятошинським в «Українському квінтеті», а риси одночастинності у цілісності сприйняття задуму спостерігаємо у його Сонаті для скрипки і фортепіано (1926).

Серед виражальної специфіки наголосімо на цілому шарі новацій, що у рамках твору спричинили значну емансипацію елементів музичної виразності. Ці компоненти композиторського почерку набувають вагомій ролі поряд із самою модифікацією жанрової специфіки, тематизмом, ладотональною організацією та гармонічним розвитком, стаючи основними засобами втілення композиційного задуму. До таких чинників належать акцентування колористичних характеристик гармонічної вертикалі, лінійний розвиток фактури з перевагою поліфонічних, поліритмічних і поліпластових прийомів та засобів, а також використання сучасної композиторської технології — додекафонії, сонорики, сонористики, алеаторики, пуантилізму та принципів полістилістики, знакових для творчого методу І. Карабиця.

Важливим аспектом для сприйняття Сонати як цілісного художнього організму є своєрідне авторське відчуття часу, втілене композитором через активізацію метро-ритмічної компоненти у драматургічному становленні задуму. Задля органічності сценічного втілення Сонати виконавці ретельно до-

бирають контент художньо-виражальних засобів з увагою до посилення ролі артикуляційних, темпових та агогічних компонентів. Серед важливих аспектів виконавського втілення — увага до калейдоскопічності у зіставленні різних тематичних побудов у їхньому розвитку та взаємопроникненні, імпровізаційності та варіантного принципу розгортання музичної тканини.

Підсумовуючи, зазначимо, що на розвиток жанрово-стильового поля української камерно-інструментальної культури ХХ століття повною мірою вплинули художні процеси у західноєвропейській музиці, що виявилось у розширенні інструментального складу камерного ансамблю і його наближенні до оркестрового звучання як синтез камерного ансамблю, камерної симфонії та концерту з оркестром. У результаті цих дифузій утворилися жанри змішаного типу із синтетичними ознаками камерності і концертності, що уможливило втілення широкої палітри художньо-образних контентів творчості.

У творчості молодих українських композиторів повоєнного часу простежено дві основні тенденції. Своєрідно переплітаючись у рамках одного твору, вони за своєю суттю є взаємодоповнюючими у художньому дискурсі часу. Передовсім це авангардна лінія, що до 1960-х існувала в андеграунді як «неофіційне мистецтво». Композитори цього напрямку використовували найновіші досягнення музичної техніки — додекафонію, серійність, серіальність, пуантилізм, алеаторику (В. Сильвестров — Фортепіанний квінтет; Є. Станкович — Соната ріссоло для скрипки і фортепіано; І. Карабиць — Соната для віолончелі та фортепіано та ін). Використання таких засобів музичного мовлення, як флажолети, гліссандо, кластери, виявилось доречним при написанні творів з глибоко трагічною семантикою (Є. Станкович. Музика рудого лісу). Композиторські пошуки у зоні неофольклорних тенденцій склали іншу важливу лінію розвитку камерно-інструментальної творчості. Вона базувалася на переосмисленні українського фольклору, зверненні до давніх пластів народної культури, що яскраво втілювалося у здобутках Лесі Дичко, Є. Станковича (Триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано), В. Губи («Українські

акварелі» для фортепіанного тріо), почасти у композиціях І. Карабиця, О. Киви і, насамперед, у камерно-інструментальних здобутках М. Скорика.

Загалом для української камерно-інструментальної музики другої половини ХХ століття характерне зростання індивідуалізації музичних концепцій, збільшення кількості оригінальних творів і значне оновлення засобів композиторської виразності, що уможливило втілення широкого стильового поля авторських концептів — від неокласичних, неофольклорних до полістилістичних та ультрасучасних форм вираження.

Упродовж ХХ століття українське камерно-ансамблеве виконавство потужно сприяло розвитку жанру. Видатні музичні колективи та виконавці ставали промоутерами композиторської творчості. Цей процес є досить характерним і для сучасних інструментальних композиторських пошуків, які часто формуються у тісній співпраці з виконавцями.

### **3.2. СТИЛЬОВІ ДИСКУРСИ СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ**

У сучасному художньому дискурсі спостерігаємо значне розмаїття стильових напрямків і течій, що відображає загальну тенденцію пошуку нових художньо-виражальних рішень. У першій половині ХХ століття поступово змінювалися погляди на усталені норми та форми композиторського письма, відтак новопосталі композиторські техніки звукової організації музичної тканини — додекафонія, пуантилізм, алеаторика, сонористика, конкретна та електронна музика — стали важливими інструментами для збагачення змісту і форми індивідуального композиторського пошуку. Як важливий компонент творчості цей суб'єктивний фактор глибоко особистісного прочитання світу у власній концепції віддзеркалився у стильовому багатоманітті ХХ століття та через калейдоскопічність концептів, найчастіше реалізованих у зоні камерної музики, мобільної з точки зору компонування задуму. Потрібно додати, що камерна творчість як своєрідне дзеркало музичної свідомості часу відображає, поряд з філософськими, етичними та емоційними аспектами, саму сут-



ність інтелектуалізації та технологізації мистецтва, ставши експериментальною площиною для нової музики та творчих концептів багатьох композиторів-новаторів.

Друга хвиля повоєнного авангарду радикально оновила усталену академічну специфіку композиторської творчості та її виконавського втілення. Нові підходи та технології сформували дві умовні художні зони: *експериментально-технологічну*, де вектор пошуків митців часто спрямовано на напрацювання нових та значне оновлення усталених виражальних компонентів композиторської творчості, та *художньо-новаційну* як синтез старого і нового, коли в усталені форми художнього дискурсу інтегруються експериментальні новації, що дають можливість значно збагатити композиторську стилістику творчості, відтак глибше оприявнити образно-значеннєвий контент задуму поряд зі значним розширенням виражальних можливостей інструментальної техніки.

Експериментальні пошуки з тембровими поєднаннями привели до значних змін у камерній музиці, зробивши її основним полем для новаторських інновацій і перетворень. Використання традиційних інструментів і нових прийомів гри сприяло розвитку нових музичних форм і стилів. Як зазначає І. Польська, «специфічним для ансамблевих жанрів ХХ століття є різке збільшення питомої ваги суто інтелектуального типу музичного спілкування і рішуче переважання його над емоційно-довірчим» [158, с. 164].

Стосовно інструментальних новацій у творчих пошуках українських митців зазначимо, що, починаючи від 1960-х, переважна більшість композицій створювалися з увагою до різного складу камерних ансамблів, де поєднувалися традиційні та нестандартні інструменти (або технологічні пристрої). Цей процес в українській композиторській творчості активно розпочався з кінця 1980-х — з падінням «залізної завіси», відкриттям кордонів, започаткуванням у добу незалежності потужних фестивальних рухів з тиражування здобутків сучасної світової та української музичної культури. У досягненнях українських композиторів можна помітити відхід від усталених темброво-од-

норідних ансамблів, композитори сміливо експериментують зі змішаними складами та апробують, поряд із усталеними, нові та оновлені традиційні компоненти інструментальних виконавських технік.

Наприклад, у творах В. Рунчака присутнє прагнення до втілення т. зв. відкритих форм, що дозволяють виконавцям доповнювати композицію, створюючи єдиний монолітний організм з елементів-асоціацій програмної назви композиції. У його композиції «*Hôđi'ânā* (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано простежимо видозміни академічних форм камерно-ансамблевого виконавства поряд зі значним розширенням функцій ансамблів, своєрідних дійових осіб твору: на зміну академічному тембрально-регістровому взаємодоповнюючому принципу komponування камерно-інструментального ансамблю за принципом хорового колективу приходять інші підходи, побудовані на його «розмиванні» з увагою до значної індивідуалізації тембрів та нестандартного авторського підходу до їх використання. Тематично-об'єднуючим компонентом цілісності композиції є не лише внутрішнє інтонаційно-темброве начиння твору, а й сама зовнішня оболонка оприявлення задуму, де його формотворча конструкція та програмність комплементарно віддзеркалює особливості камерно-інструментального складу виконавців.

Пошук нових звукових можливостей музичної тканини і пов'язане з цим процесом збагачення та індивідуалізація темброво-сонорної палітри авторського задуму як тенденція композиторської творчості кристалізувалася поступово, заявивши про себе ще в оркестровій практиці творців на зрізі XIX–XX століть. У їхній творчості увагу було скеровано на всезростаючій диференціації тембрів і самостійного використання інструментів поза межами оркестрових груп.

Принцип камерного використання компонентів симфонічного оркестру, започаткований Г. Малером у Четвертій симфонії, став плідним, а його відображення спостерігаємо у творах для великих інструментальних складів І. Стравинського, Р. Штрауса та у здобутках нововіденської школи. Симфоніч-

ний оркестр стає своєрідною дослідницькою лабораторією для формування камерно-інструментальних складів виконавців з метою забезпечити широкі темброво-динамічні та темброво-сонорні площини втілення авторського задуму. Скажімо, у першій камерній симфонії ор. 9 (1906) А. Шонберга, яку автор ще називає «для 15 солістів», дерев'яні духові інструменти (вісім духових та дві валторни) відіграють провідну роль, переважаючи кількісно та якісно над струнними. Їхньому тембру «доручено» формування ключових моментів тематичного розвитку, тоді як струнні виконують своєрідну допоміжну роль. Використання соло інструментів, по суті, відкриває для композитора можливість у досягненні високої напруги й гостроти через поєднання тембрів, відтак цей принцип формує виразні інструментальні лінії. Подальші трансформації принципів інструментальної прозорості викладу спостерігаємо у творчості А. Веберна. У «П'яти п'єсах для оркестру» (1911–1913) композитор використовує невеликий, усталений конфігураціями симфонічного жанру інструментарій: флейта, гобой, два кларнети, валторна, труба, тромбон, ударні та кілька струнних, що споріднює його з практикою втілення камерно-інструментального задуму.

Втілення широкого спектру перемодульованих ансамблевих складів спостерігаємо у другій половині ХХ століття. Ці інструментальні поєднання часто доповнюються фортепіано та іншими, ще донедавна маловживаними, інструментами та загалом формують явище мініоркестрового ансамблю, що спрямовано на створення певного тембрового характеру звучання в контексті авторського задуму. Ця тембральна специфіка як прагнення акцентувати увагу на значущості звукового простору та тембрових ефектів у поєднанні традиційних та екзотичних інструментів простежується також і у творчості Е. Вареза. У його «Гіперпризмі» (1923), «Октандрі» (1924) та «Інтегралах» (1925) посталі експериментальні інструментальні склади відіграють ключову роль у драматургії задуму. В «Іонізації» (1931), написаній виключно для ударних, задіяно різні типи ударних інструментів. Автор спробував створити шумово-темброву цілісність, відмовившись від інструментів, які видобувають

звуки певної висоти. На відміну від композиторів нововіденців, які акцентували увагу на звуковисотних особливостях музичної тканини, Е. Вarez використовує тембро-ритм як основу свого задуму.

Відхід від великого симфонічного складу в зону камерної музики пов'язаний з тим, що симфонічний оркестр виявився занадто громіздким для експериментального пошуку. Камерно-інструментальна площина уможливила комунікацію з невеликою, проте зацікавленою авангардною спільнотою. Композитори цього відтинку з великою зацікавленістю досліджували виконавсько-виражальну специфіку кожного інструмента, апробуючи у творчих концептах технічні новації та нестандартні інструментальні прийоми гри. При цьому спостерігається інтенсивний пошук неординарних тембрів та нетрадиційних способів звуковидобування, що сприяє включенню до музичної практики нових, часто неєвропейських інструментів, а також появі ансамблів із нестандартним складом. Показовою виконавською рисою інструментальних ансамблевих трансформацій стала їхня варіабельність — можливість розширювати або зменшувати ансамблевий склад відповідно до сценічного втілення авторського задуму. Поряд з варіабельністю видозмін у функціонуванні камерно-інструментальних спільнот, у сучасній музичній практиці також набули поширення монотемброві колективи. Починаючи від 1960-х років, народжуються ансамблі саксофонів<sup>13</sup>. Ці тенденції, поряд із трансформаціями оркестрової музики в сферу камерно-інструментальної творчості, сприяли розвитку сучасної камерної музики та значному розширенню інструментарію. Технічні інновації, зокрема у сфері ударних та духових інструментів, дозволили композиторам використовувати нові прийоми звуковидобування та розширювати межі музичного задуму. Водночас експерименти з використанням різних варіантів професійних ударних інструментів, а також самостійно сконструйованих приладів та залучення звукошумових усталених алузій виявилися важливим кроком на шляху до оновлення музичних засобів виразності.

---

<sup>13</sup> Стокгольмський кuartет саксофонів, Кuartет саксофонів Міланської консерваторії або Оркестр флейт Паризької консерваторії та ін.

Ця специфіка сучасної творчості склала важливу експериментальну площину у сучасній українській музиці. З одного боку, композитори трансформують зовнішні контури симфонічного оркестру, подібно до того, як поступово видозмінювалися у задумі функціональні ролі мелодії, гармонії та форми. З іншого боку, у пошуках об'єднувального «тематичного» елементу твору митці звертаються до різного типу інструментарію, що дає можливість віднайти нові способи формування структури твору, його авторської індивідуальності втілення.

Аналізуючи камерну творчість сучасних українських композиторів, зазначмо, що камернізація жанрів є характерною рисою української музичної культури другої половини ХХ століття, де спостерігаємо значне переважання інтелектуального типу музичної комунікації над емоційно-інтимним, усталеним для академічного тлумачення підходом в формуванні музичного вислову. Ця сфера музичної творчості є своєрідною «лабораторією» для пошуку нових шляхів розвитку музичного мистецтва, що її І. Польська порівнює з театральним принципом «“гри масок” і пов'язаний з ним принцип “відчуження”, вихід “за межі”, які визначені характером ролі <...> Зміною ансамблевих масок детермінуються, наприклад, істотні для етапу жанрової еволюції явища, як застосування нетрадиційних, незвичних способів гри на даному інструменті, несподіваних тембрів; неканонічний розподіл “ролей” між “персонажами” ансамблю» [158, с. 163].

У цьому контексті характерним є монотембровий ансамбль для двох саксофонів «Пастка для двох» Ю. Гомельської (1999), де поєднано віртуозні принципи саксофонної гри поряд з модифікованими варіантами її втілення та театралізацією. Ці функціональні видозміни усталених «ролей» виконавців є віддзеркаленням європейських пошуків як синтезований субстрат творчості.

Завдяки використанню повторюваних інтонаційних конструктів, своєрідних лейтмотивів, що по черезно простежуються у партіях обох саксофонів, формується наскрізна єдність композиції, побудована на багатоскладовій комунікації між інструментами («ігровий» тип взаємодії) та їхнім тембровим

оприявненням та увазі до більш ширшого комунікативного за суттю її прояву — діалогу між виконавцями та слухачами, безпосередньо спрямованого на втілення програмності задуму. Композиторка активно залучає алеаторичні прийоми розвитку музичної тканини, що дозволяє виконавцям певним чином впливати на формування цілісності композиції відповідно до власних художньо-емоційних наративів та професійних умінь. Стосовно розширення виконавсько-виражального контенту зазначмо, що твір насичено інноваційними способами саксофонної гри, використання яких М. Мимрик, відомий український саксофоніст та першовиконавець цього опусу, кристалізує за такими трьома групами: «елементи, похідні від джазового музикування; виконавські прийоми гри, запозичені з манер гри на інших музичних інструментах; природно-шумові елементи» [124, с. 119]. Імпровізаційно-мозаїчний принцип авторського задуму втілено через відповідні засоби композиторської та виконавської виразності: наскрізний тип музичного розвитку, що акумулював різні темброво-сонорні та шумові ефекти; виконавський тип алеаторики, що дозволив розкрити різні грані програмності; хроматичний рух голосів, гліссандо, *vorschlags*, *vibrato* і тремоло саксофонної виконавської виразності та ін., що у своєму комплексному оприявненні своєрідно вимальовують образ гри і пошуку виходу з пастки. Важливим чинником формування наскрізної структури твору є впроваджений авторкою принцип темброво-сонорної взаємодії: розподіл тембрових фарб, включаючи шепіт, урізноманітненість саксофонної гри, інтегрована в палітру темброво-динамічних та метроримітичних способів експонування загального розвитку, що створює виразний музичний образ.

Як вже наголошувалося, нерідко у камерних композиціях інтерпретатор виконує не лише свою музично-відтворювальну функцію, а й постає перед слухачем в акторському амплуа. Композитори задля ефектності сприйняття театралізують дійство, що передбачає виконання творів з тяжінням до театральних форм оприявнення — у костюмованому вбранні або через хореографічні рухи під час гри тощо, що послідовно нотуються в авторських коментарях до партитури і складають важливий компонент музичної драматургії. Напри-

клад, у згадуваній вище композиції «Hôšî‘ânā (Осанна) — музикантам, яких немає з нами...» В. Рунчака виконавці апробують незвичні для себе ролі спів-авторів композиції: композитор наполягає на тому, щоб інструменталісти самостійно пропонували назви для твору, а також вносили власноруч придумані елементи театралізації, що є важливою умовою виконання цього твору. У пошуках нової сонорної реальності композитор неначе відмовляється від традиційних темброво-узгоджених звучань, а натомість використовує нестандартні сонорні рішення, базовані на переосмисленні усталених виконавсько-виражальних формул. Як приклад, у партії саксофона використано ультрасучасні виконавські прийоми гри — slap-прийом з гліссандо, тремоло та вібрато на одній ноті, різні види мікроінтерваліки, що значно розширює звуковий шар, поряд із багатством смислових відтінків авторського задуму.

У другій половині ХХ століття особливої уваги в камерно-інструментальній музиці набули темброво-сонорні характеристики музичної тканини. Ідеї сонористики, посилення ролі темброво-сонорних якостей звука створили новий простір для експериментів, де тембр виступає не лише як засіб виразності, а й як конструктивно-організуючий елемент композиції, що поєднує її різні компоненти: тембр, ритм, динаміку та інші параметри звуку, створюючи нові естетичні категорії. Сонорне поле, його виконавська специфіка поєднує об’єктивні параметри — інструментальні засоби та якісну інтерпретацію сонорних елементів та суб’єктивну часопросторову процесуальність втілення звуко-сонорних трансформацій безпосередньо у просторі композиції.

Для новітньої української камерно-інструментальної музики найхарактернішим є синтез елементів темброво-сонорних структур із іншими сучасними формами втілення задуму, що в своєму комплексному оприявненні спрямовані на віддзеркалення складної, часто міфопоетичної, семантики з увагою до густини, маси та ін. характерних компонентів сонорного поля. Візьмімо як приклад Трисонатний цикл А. Чібалашвілі (2004), що об’єднаний структурними принципами сонатного *allegro*, що послідовно втілюється у кожній частині циклу та формує певну логіку драматургії задуму. Програм-

ність кожної частини твору, написаного під впливом образотворчої спадщини М. Чюрльоніса, безпосередньо відсилає до конкретного живописного полотна литовського художника і композитора: перша — «Соната зірок» для віолончелі і фортепіано, друга — «Соната сонця» для флейти і фортепіано, третя — «Соната пірамід» для флейти, віолончелі і фортепіано.

Програмність твору, сонатний тип його драматургії, вишукана темброво-сонорна палітра композиторського методу мисткині у комплексі впливають на формування значенневої багатшаровості задуму як авторської реконструкції музичного образу творця минулого часу. Вибір композиторкою принципу сонатності для драматургічної єдності є виправданим та певною мірою обумовленим специфікою творчого оприявнення самого М. Чюрльоніса. Митець і музику і живопис сприймав як синтетичну єдність, не розмежовував їхні жанрово-видові відмінності. Для нього важливою була взаємодія мистецтв: митець у живописі намагався утілити розгортання музичної форми у часопросторі. Ця специфіка спровокувала появу цілої низки образотворчих робіт — багаточастинних циклів картин, таких як «Соната весни», «Соната сонця», «Соната пірамід», «Соната моря»... Усі вони побудовані на основі принципів сонатності з увагою до структури частин, розвитку тем, а також тонального та тематичного контрастування. Інтермедіальний принцип втілення цілісності задуму у М. Чюрльоніса векторно спрямований від музичної до образотворчої сонати. Натомість українська композиторка ремінісцентно повертає цей вектор у зворотному напрямку — візуальні твори, їхня композиційна та колористична складові, що ідентифіковані литовським митцем як живописна соната, отримують свою нову звукову версію.

Невипадково, що ємні за символістським наповненням та колористикою втілення роботи М. Чюрльоніса композиторка своєрідно перекомпоновує саме у просторі камерно-інструментальної виражальності. Адже саме у цьому жанровому полі оформилися та видозмінюються риси та конструктивні особливості сонатності як визначальні для розвитку камерної музики, а принцип співіснування ідей — головних тематичних згустків, що у взаємодіях на-



бувають нових смислових конфігурацій, — повсякчас відкриває широке виконавське поле для втілення глибоких авторських окреслень задуму.

З іншого боку, обравши за основний метод розвитку темброво-сонорний тип драматургії, композиторка через протискладення звукових пластів та інструментальних партій формує звуковий образ картини, її глибину, колористику та значеннєву динамічність інтерпретації. Скажімо, у «Сонаті зірок» чітко окреслені розділи сонатної композиції відповідають своєрідному втіленню образу зірки. Вона спочатку «запалюється» у хвилеподібному триетапному сходженні головного та побічного тематичних елементів, далі, у розробці, що теж має три розділи, відбувається активне «світіння» образу — динамічний розвиток, швидкий темп, активні перегуки інструментів та їхня взаємодія, широкий контент виражальних академічних та експериментальних виразових засобів та видів інструментальної техніки гри. Поступово затухаючий розвиток у третьому розділі розробки приводить до репризи — «згасання зірки». Усе уповільнюється, тематичні зерна експоновано як відблиски у надто вкороченому варіанті — розосереджено та неначе завмираючи закінчується ця частина загальної композиції.

Серед технічно-виконавських завдань наголосімо на контенті розширених прийомів гри в партії віолончелі — тремоло та гліссандо на флажолеті, *pizzicato*, що вимагають від інтерпретатора точного інтонаційного втілення та делікатної роботи зі звуковидобуванням. Певну технічну складність представляють ламані акорди, якими насичена партія віолончелі. Їхнє виконання потребує швидкої зміни позицій та точної аплікатури.

Окрім технічних викликів, увага виконавців має бути скерована на особливості художньо-виконавської взаємодії ансамблевої гри. Особливо важливою є спільність ансамблевих дій під час контрастних змін образних планів головної та побічної партій. Тут кожен виконавець повинен тонко відчувати партнера та зберігати динамічний баланс. Спільне трактування характерів різних тем вимагає злагодженого музичного діалогу між віолончеллю та фор-

тепіано, щоб досягти гармонії між контрастними тембровими і ритмічними структурами твору.

Свідомо реалізуючи свій задум у жанровому просторі сонати, композиторка спирається на чітку та лапідарну логіку герметично скомпонованої драми аристотелівського типу: зав'язка, розвиток у взаємодії контрастних зон досягнення кульмінації з найвищим емоційним напруженням та подальшою розв'язкою як логічною та послідовною реконструкцією наслідків дії; розкриття основних образних сфер через дію/взаємодію; обмежений час і простір, що спрямований на формування цілісності та завершеності дії; поділ сонатної драми на структуровані елементи (акти, дії та сцени). Ця формотворча концентричність, що в контурах нагадує театральню-драматичний субстрат, її семантична неоднозначність кристалізує особливості художнього втілення цього камерно-інструментального задуму як показ — діалог — синтез з різними шарами культурно-мистецьких морфем: з артефактом модерної творчості, з постагтю митця доби модерну та у автокомунікації з особистісною переінтерпретацією цих міфологем.

Тембро-сонорність, зосереджена на багатогранності звукового спектру, органічно інтегрується в сучасну українську камерно-інструментальну культуру. Ця культура характеризується різноманітними формами синтезу, які запозичені з інших мистецьких напрямів. Завдяки численним сонорним зіставленням у камерно-інструментальній музиці та в рамках художньо-естетичної перспективи сприйняття звуку, самовираження композитора проявляється через асоціативно насичений і багатогранно мотивований контент, сповнений глибоких концептуальних роздумів.

Таким чином, завдяки новаційному формату камерно-інструментальної творчості зріс рівень майстерності українських виконавців, доповнений різними способами та підходами до технічно-виражальної специфіки гри. Цей процес нерозривно пов'язаний із формуванням нових художньо-естетичних засад творення у дискурсі кроскультурних взаємодій українського та світового художнього дискурсу. Значну роль у цьому розвитку камерно-інструмен-

тальної культури відіграли художні методи, базовані на тембровій колористичці задуму у формуванні цілісності його композиційної структури, де темброво-сонорне трактування інструментів покладено в основу створення художнього образу.

Сучасні камерно-інструментальні твори часто створюються у тісній співпраці композитора і виконавця, що сприяє впровадженню нових прийомів гри. Ця співпраця дозволяє композиторам знаходити нові можливості звучання інструментів, які вони згодом використовують у своїй творчості. Композитори часто докладно описують темброві та звукові нюанси виконавської техніки у коментарях до своїх творів, щоб допомогти виконавцям краще зрозуміти та відтворити образ твору, особливості його програмного задуму. Такий деталізований підхід дозволяє чіткіше втілити звукові ідеї, спрямовані на органічність подачі композиційного задуму у створенні оригінальних звукових образів. Це розширене трактування поля інструментальної виразності, відкритого до інновацій, є невіддільною частиною композиторського стилю, виявом оригінальності композиторської техніки та впливає на формування сучасної виконавської інструменталістики як наукового та практичного полів вивчення специфіки розвитку сучасної органології.

Показовими у цьому річизі є експериментальні пошуки С. Зажитька. Композитор у своїх проєктах активно збагачує можливості інструментів, застосовуючи численні прийоми нетрадиційного звуковидобування, спрямовані на збагачення темброво-сонорного поля композиторської виражальності. Як приклад, жанрова картина «Нестора Батюка» (третья частина серії композицій «Про Батюків...») композитором визначена як «монолог з пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків»<sup>14</sup> [185]. Серед спектра сонорних особливостей композиторського методу С. Зажитька — звернення до ударно-шумової специфіки формування музичної тканини. Оскільки жоден з його творів не обходить-

---

<sup>14</sup> До процесу сценічного втілення залучено читця, котрий, пританцьовуючи, грає на бубні, та мультиінструменталіста, який грає на різних інструментах — скрипці, баяні, мандоліні тощо.

ся без ударних інструментів або предметів, які можуть відтворювати ритм, він є відправною точкою і для цілісності сприйняття образно-значеннєвого концепту задуму: «свою посилену увагу до музичного архетипу — ритму, ударних інструментів та голосу — композитор пояснює захопленням первісними ритуалами, язичництвом, східними релігійними практиками (Тибет, Індія)» [43, с. 197]. Композитор активно залучає принципи інструментального театру, де виконавець грає на кількох інструментах, а в кодї навіть танцює. Використання актора, який одночасно є читцем і виконавцем на бубні, наочно ілюструє розширення функцій виконавця і втілює авторську іронію та сарказм як засадничі у тлумаченні його задуму.

Саму композицію певним чином структурують використані рядки поезії, проте вони слугують радше звуковим фоном, аніж вносять у контекст задуму хоч якийсь смислове навантаження. Важливим є лише поетичний зачин, його динамічний посил, а далі за допомогою виконавської алеаторики формується нова концентрична повторюваність твору, вибудувана на комбінаториці музичних звуків та голосових вигуків. Композитор також залучає у концепцію задуму елементи гепенінгу: слухачі в залі інтерактивно долучаються до виконання твору. Сонорний принцип організації музичної тканини дає можливість автору сформувані певне маніпулятивне поле у сприйнятті традиційно усталених істин — іронії та сарказму над широкоживаними техніками музичної композиції, що, на його думку, втратили новизну для слухача.

Здійснена аналітика демонструє впровадження у музичну композицію різних за силою впливу темброво-сонорних елементів, які можна класифікувати як за якістю звучання інструментів, так і за їхніми артикуляційними особливостями та тембровими можливостями. Ці моделі формуються на основі акустичних характеристик, зокрема частоти, тривалості, інтенсивності та спектрального складу звуку. Існуючи в інтелектуальній взаємодії з художньо-стильовими та історичними контекстами авторського задуму та його програмності, вони є ключовими компонентами у формуванні камерно-інструментального проєкта.

Підсумовуючи, зазначмо, що для сучасної камерно-інструментальної творчості темброво-сонорний компонент є ключовим елементом. І, якщо новаторство першої хвилі авангарду було пов'язане з новою парадигмою тональності (атональність, 12-тонова серійна музика, мікрохроматика), то авангард другої хвилі щоразу на прикладі кожного конкретного задуму відкриває «новий звук». Цей підхід радикально змінює композиторське мислення, чим формує цілі стильові сфери оприявлення цього феномену, як-от сонорика, електронна і конкретна музика тощо, що реалізуються через відповідні виконавські техніки. Розширення виконавського арсеналу, нові підходи до гри на інструментах, а також експериментальні форми виконання стають результатом співпраці між композитором і виконавцем. Це включає не лише ускладнення музичної мови, а й інновації в темброво-кolorистичній сфері та експерименти з незвичними інструментальними поєднаннями.

Нові форми музичної творчості часто виникають на стику різних видів мистецтва, де домінуюча роль відводиться музиці. Такий синтез розширює жанрові рамки камерної музики, сприяючи появі творів, що об'єднують різні дискурсивні практики, наприклад поєднання музики і театру або музики і візуальних мистецтв.

### **3.3. ДИХОТОМІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА УНІВЕРСАЛЬНОГО У СТИЛЬОВОМУ ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ: ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ**

Важливим аспектом пропонованої праці є сучасні інтерпретації втілення проукраїнського контексту/образу/алюзій камерного задуму в діалозі з авангардною та національною специфікою його втілення. На зорі авангардного руху його лідери повною мірою заперечували/нівелювали важливість національної компоненти у його розвитку, у їхніх маніфестах акцентувалася сама процесуальна технологічність нової творчості, зумовлена новаторськими художніми підходами, здатними відобразити дегуманізований дух нової епохи: «вся дотеперішня література підносила замріяну незрушність, заціпенілий екстаз і сплячку <...> хочемо звеличити наступальну дію, гарячкове безсоння,

шалений біг, карколомне сальто-мортале, ляпас і кулак» [115]. Проте, їхні опоненти, прихильники змін у художній творчості, наголошували на перебудовчій ролі художнього задуму, зосередивши увагу на духовності пошуків між усталеними канонами буття та формами його гуманістичного перетворення.

У попередніх розділах роботи проаналізовано пласт камерно-інструментальних творів, художні концепти яких тим чи іншим чином відображають ці трансформаційні ролі сучасного музичного руху. І, якщо перший феномен «чистої» техніки втілення задуму та пошуку нових можливостей для її збагачення лишається у досить вузькій колії свого вияву, то здобутки, реалізовані в комбінуванні сучасних тенденцій, модифікованої традиції та ємної конкретної або узагальненої програмності у постстильових дискурсах, мають розлогу атрибуцію в українській музичній культурі другої половини ХХ — початку ХХІ століть.

Характерне використання принципів художнього синтезу сприяло значній концептуалізації задуму, що досягається через активне використання стилів минулих епох, різних технік і експериментів у полі виконавських можливостей. У цьому контексті характерним є втілення національної тематики як певного ідентифікаційного маркера сучасного композитора, його ментальних взаємодій із простором національної культури. Використання широкого кола атрибутів українськості вилилося у низку кодованих символічних втілень цієї образно-значеннєвої компоненти творчості.

Передовсім камерно-інструментальні твори, створені у цьому напрямку, мають кілька суттєвих параметрів, що уможливили якісне втілення цих образно-значеннєвих конотацій. У цьому підрозділі звернімо увагу на характерні прояви художньо-діалогічної взаємодії, важливі з огляду на запропоновану проблематику дослідження — такі, що тісно поєднують композиторський пошук та його безпосереднє виконавське втілення у розвитку національних ідей задуму:

- звернення до академічного народного інструментарію та його уведення до специфіки камерно-інструментальної взаємодії;
- специфіка темброво-інтонаційної взаємодії інструментів у полі камерного задуму як новаційних ансамблевих поєднань;
- збагачення виконавсько-виражальних можливостей як академічних, так і народно-академічних інструментів у спільному виконавському полі.

Врахування цих аспектів сприяє створенню багатовимірних художніх втілень і розширює усталені інтерпретаційні можливості камерно-інструментальної музики. У цьому контексті показовими є композиторські пошуки М. Денисенко (1962–2022), де поєднано бандуру як академічний народний інструмент із різними ансамблевими конфігураціями — гітарою, фортепіано та струнно-ударним розширеним ансамблем. Інноваційне втілення композиційною національної тематики з опорою на виражальну палітру сучасної композиторської творчості збагачує виконавські можливості інструментів, а також формує жанрово-стильовий та програмний вектори розвитку сучасного українського мистецтва як дихотомію національних та універсальних компонентів у формуванні сучасного художнього дискурсу.

Серед досліджень, де розкриваються сутнісні риси та специфіка творчості М. Денисенко, в контексті роботи важливими є студії О. Берегової [11; 13; 15] про жанрово-видову стилістику творчості та її автобіографічний контекст, І. Дружги [58; 59] та Н. Морщакової [132; 133] — про особливості інструментального втілення задумів композиторки, К. Рікман [171] — про драматургію композицій М. Денисенко для симфонічного складу та низка інших розвідок.

Важливими у цьому контексті є партитури творів, які, на жаль, не каталогізовані та практично не видавалися.

Музикознавчі дослідження М. Денисенко певною мірою розкривають особливості композиторських векторів її творчості, серед яких важливими для неї були метафоричність, модальність [51] задуму, його темброво-вира-

жальний компонент [49], а також етногенетична специфіка мислення у просторі сучасної музичної культури [50].

*Цикл інструментальних програмних п'єс — «Середина шляху», «Зима та Весна» (1998–1999, 2000).* Дві оригінальні інструментальні програмні п'єси «Середина шляху» для бандури і гітари та «Зима та Весна» для бандури і гітари/фортепіано було створено упродовж 1998–1999 років, версія п'єси «Зима та Весна» з фортепіано — у січні 2000 року в Києві, що підтверджує допис композиторки на автографі твору, подарованому першовиконавцям. Авторка присвятила цю композицію своїм друзям-виконавцям — Л. Шевчуку (бандура) та І. Савчуку (фортепіано). Вперше ці п'єси було виконано у рамках XI Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест'2000» 28 вересня 2000 року [76] у виконанні Любомира Шевчука (бандура), Олексія Бірківського (гітара) та Ігоря Савчука (фортепіано).

У 1990-х, періоді т. зв. неостильових пошуків М. Денисенко, її творчі орієнтири перебували у зоні впливу неоімпресіоністської естетики. Мабуть, тому для здобутків цього відтинку характерна прозорість викладу, акварельність темброво-виражальних компонентів, ємний та лаконічний тематизм, інтимність та вишуканість камерно-інструментального вислову, позначеного програмністю. Додаймо, що остання компонента є невід'ємним атрибутом твору і спрямована на поглиблене розуміння вишуканої естетики художнього задуму. Серед темброво-інструментальних ансамблевих поєднань у 1990-х — на початку 2000-х років композиторка надавала перевагу монотембровим ансамблям («Flauti Marini» для тріо флейт), духовим інструментальним складам: «Без сонця», «Pentavox» (2001), «Пейзажі», — а також звернулася до спектру бандурної виражальності, створивши низку творів у різних ансамблевих поєднаннях цього академічного народного інструмента (з гітарою, фортепіано) та увівши бандуру в більш масштабний камерно-інструментальний склад («Серпень-серп» для бандури, струнних та ударних інструментів).

Цей компонент камерно-інструментальної творчості М. Денисенко як звернення до академічного народного інструментарію у знаково-символічних



наративах авторського задуму, побудованого на принципах сучасних композиторських технік, своєрідно формує архетипний проукраїнський контент творчих пошуків композиторки. Діалогічний принцип його вияву — художньо-стильовий дискурс задуму М. Денисенко, виконавські коментарі втілення поряд із культурно-мистецьким оприявленням здобутків — покладено в основу цього підрозділу дослідження.

Прикладом новаційного використання бандури в сучасній ансамблевій музиці є композиція «Середина шляху» для бандури і гітари. У цьому творі обидва інструменти відіграють рівноправні ролі, органічно доповнюючи один одного та перебуваючи у постійній взаємодії. Ключовим аспектом сценічного втілення є врахування тембрового контрасту інструментів ансамблю. Бандура і гітара мають різну акустичну силу. Тембр бандури дзвінкіший і часто може перебивати більш гулке звучання гітари. Від самого початку потрібно вибудувати темброво-динамічний план композиції, що враховує акустичну специфіку цих інструментів, поєднання яких є рідкісним явищем у ансамблевих доробках українських композиторів.

Контент виконавсько-виражальних засобів п'єси є в міру збагаченим. Поряд з усталеним звуковидобуванням та практикою гри, композиторка розширює її ударами по корпусу бандури та деці гітари задля досягнення тембрових ефектів, важливих для драматургічної цілісності задуму, використовує прийоми, які не є автентичними для цих інструментів (різні види тремоло, глісандо, удари по струнах тощо). Крім цього, важливим компонентом задуму є використання принципів виконавсько-контрольованої алеаторики, що додає виконанню імпровізаційного характеру. У цій свободі співтворення з авторкою в реальному часі інструменталісти мають лише загальні вказівки стосовно звуковисотності і повторень, чим формують свій власний інваріант драматургії втілення, що обертається навколо програмності самого задуму.

Програмна «серединність» авторської назви твору асоціюється з процесуальністю, незавершеністю та розробковістю. Загальної композиційної завершеності додає друга п'єса циклу у його цілісній виконавській презентації:

«Середина шляху» — процесуальність дії, а «Зима та Весна» — її обмежена завершеність. Потрібно додати, що імпровізаційність як характерний компонент авторського вислову пронизує всю музичну тканину задуму, відображається як на способі метроритмічної та інтонаційної організації задуму, драматургічних хвилях його розвитку, так і на виконавській специфіці його втілення, де інтерпретатори є умовними співавторами творчого задуму.

І в «Середині шляху», і у наступній п'єсі «Зима та весна» тактові лінії є умовними, часто авторка позначає їх пунктирними лініями, як стартовий орієнтир для інтерпретаторів, які неначе довершують часоплин твору відповідно до власного прочитання образу композиції. Відчуття свободи виконавських дій водночас вимагає від музикантів глибокого розуміння задуму композиторки, включеності у стильовий шар її пошуків, де прозорість викладу, метроритмічна неоднорідність, взаємодія темброво-інструментальних пластів бандури і гітари формує органічність сценічного втілення.

Цикл п'єс побудовано на основі модального принципу організації звуковисотного матеріалу. Доповнене сучасним виконавсько-виразовим контентом — темброві ефекти, глісандо, шумові ефекти тощо — це поєднання неначе розмиває чіткі межі ладової системи, де найоптимальнішим є імпровізаційний принцип його драматургічного розгортання.

Для ансамблістів важливо усвідомити, що тематичний матеріал не є підпорядкованим класичним канонам, оскільки конструкт теми як певної завершенної мелодико-інтонаційної сутності втілено у циклі досить розмито. Поза тим, інтерпретатори повинні орієнтуватися на певний інтонаційно-ритмічний субстрат як прояв авторської стилістики: інструментально-темброва взаємодія створює атмосферу ліричної витонченості, схожу з акварельними замальовками.

Підхід М. Денисенко до використання тембральної палітри у взаємодії з інструментальним контекстом її втілення не є строго академічним — композиторка використовує засоби виразності, що виходять за межі традиційного музичного синтаксису. Для неї важливими є діалоги з інструментами, їхнім

темброво-динамічним полем. Можливо, тому задум композиторки не є «комфортним» для ансамблевого втілення, адже вона не прагне «вдовольнити» виконавську специфіку гри — для неї важливим є органіологічне поле темброво-інструментальної виразності, можливості його збагачення у втіленні задуму.

Серед образних констант, що крокують від задуму до задуму мисткині як певною мірою віддзеркалення її психотипу, є натяки, погляди, віддзеркалення темброобразів, переданих через інструментальну виразність бандури і гітари. І у цьому контексті апелювання до бандури як академічного народного інструмента формує особливості її ментального діалогу з національним шаром, як відображення через образ іншого, що «можна вважати українською культурною імагемою» [11, с. 97]. При цьому виконавський образ формується через обопільну ансамблеву колористику поряд із тембром та специфікою взаємодії гітари та бандури, а також у перемодельованні їхніх традиційних місій в академічному виконавському процесі. З огляду на європейські традиції «нової музики», виконавсько-інструментальна специфіка бандури в інтерпретації М. Денисенко значно порушена з точки зору класичних композиційних канонів, проте сформовано її нову якість як важливе темброво-інтонаційне поле сучасних композиторських пошуків. Цьому сприяє діалогічний принцип співіснування виражальних можливостей інструментів у їхньому загальному тембровому «злитті», а також трактування потенцій бандури і гітари, яке виходить за межі звиклої фольклорної або етнічної виконавської стилістики.

У наступній п'єсі циклу «Зима та весна» програмність також є важливим чинником для звукоорганізації авторської концепції. І, якщо у першому творі увагу скеровано на темброву характерність розгортання дії у її часовому плині, то у «Зимі та весні» авторка акцентує увагу на звукосимволічних образах у їхньому лаконічному оприявненні. Хоча тема переходу між порами року глибоко вкорінена в український фольклор і його обрядово-ужитковий контекст, проте композиторка уникає прямого цитування народних джерел або уведення до тканини задуму безпосередніх елементів календарно-обрядового дійства. Однак незаперечним натяком на етнічність задуму є саме викорис-

тання бандури як інструмента-виразника української традиції. У камерному просторі бандура співіснує з гітарою або фортепіано (у пізнішій версії твору), і саме ці інструментальні взаємодії є ємним прикладом поєднання специфіки взаємовпливів авангардних та національних векторів розвитку музичного мистецтва у другій половині ХХ століття.

Для подальших жанрово-стильових та виконавських атрибуцій використано більш пізню версію твору для бандури і фортепіано, яку було презентовано на XI Міжнародному фестивалі сучасної музики «Київ Музик Фест»<sup>15</sup>. Як і в попередній п'єсі, партії бандури та фортепіано мають рівноправні ролі. Це передусім простежуємо через інструментальну активність обох партій у їхньому діалогічному становленні, а також у авторській специфіці викладу музичної тканини, що, як вже наголошувалося, є позбавленою від усталених композиторських виконавсько-виражальних трактувань інструмента, тому цілий спектр інструментальної виразності та засобів для її втілення є досить складним для виконавської інтерпретації.

Також наголосімо на широкому використанні авторкою принципу обміну та взаємодії між інструментами як важливого драматургічного компонента задуму, впровадженого нею на різних етапах форми, як-от по черезне повторення тематичних утворень, взаємодоповнення, де інструмент підкреслює ритмо-інтонаційний матеріал іншого, або у формі інтонаційних перегуків. Як уже наголошувалося, знаковою рисою композиції є вихід бандури за межі її традиційної фольклорної стилістики, що підкреслює визначальний вектор новаційних композиторських пошуків у переосмисленні традиційного українського художнього канону. Як наголошує І. Дружга, діалогічна за своєю суттю взаємодія інструментів спрямована на утвердження загального тембрового «сплаву» між ними і є ще однією визначною рисою авторської стилістики: «обидва інструменти є рівноправними <...> доповнюють один одного, взаємодіють між собою <...> важливий і тембровий контраст між ними, і можли-

---

<sup>15</sup> Відеозапис прем'єри «Середина шляху» (Бірківський — Шевчук), «Зима та весна» (Шевчук — Савчук). Київ. XI міжнародний фестиваль сучасної музики «Київ Музик Фест». Зала Будинку вчених. 28 вересня 2000 року. Архів І. Дружги.

вість поєднання їхніх тембрів <...> використовується імпровізаційність як принцип, що лежить в основі композиції, а конкретний музичний текст в остаточній версії створюється виконавцями» [58, с. 143]. Ця риса сповна простежується і у відсутності чіткої тематичної організації задуму, де замість класичних тематичних повторів наявні лише окремі ознаки, часто спорадично втілені у різних розділах композиції. На рівні звуковисотної організації композиторка децентралізує ладову систему, що дає змогу досягти більшої свободи та виразності у порівнянні з традиційними тонально-ладовими ухилами.

Як уже наголошувалося, авторка і у цій п'єсі свідомо відходить від чіткої метричної сітки. Хоча твір і розподілено на такти, проте цей поділ є досить умовним і часто використовується лише для координації дій виконавців. При цьому сама специфіка метроритмічного розгортання композиції є не простою за задумом та виконавським втіленням. Певну складність в узгодженості спільного ансамблевого прочитання складають ритмічні структури, включаючи довільний поділ тривалостей (тріолі, новемолі тощо), пунктирні та синкоповані ритмічні згустки з елементами поліритмії, а також нечіткі ритмічні побудови, використання яких спрямоване на підкреслення загального імпровізаційного розвитку музичного матеріалу.

Авангардною рисою циклу п'єс є використання техніки контрольованої алеаторики в межах форми, що додає задуму динаміки та непередбачуваності. Спільний діалогічний за суттю підхід, вибудований між авторськими візіями та виконавським прочитанням, дозволяє досягти гнучкості та невимушеності у розвитку матеріалу, поза тим спрямований на цілісність прочитання, де важливим є натяк на українську традицію та її атрибуцію у сучасній академічній музичній культурі.

Наголосімо на жанрово-стильових характеристиках та способах інструментального ансамблевого прочитання. Серед важливих чинників у формуванні виконавської інтерпретації — узгодженість програмності задуму, стильової вкоріненості авторського почерку з виконавським втіленням основних його стилістичних формул. І, якщо у «Середині шляху» імпровізаційність

розгортання є певною програмою задуму, то більш опуклі його образні втілення спостерігаємо у другій п'єсі циклу. Як віддзеркалення програмності «Зими та весни» форму розподілено на два характерних світи — *Adagio* і *Allegro*, обрамлені вступом та заключним розділом. Виконавське втілення цих образно-структурних особливостей полягає у виборі плинного характеру експонування та відповідної стилістики втілення, як-от пластика гри, проінтонованість тематичних утворень, узгодженість ансамблевих дій виконавців у спільно створеному та узгодженому образно-значеннєвому полі.

Вже у вступі від самого початку інтегровано матеріал, який з'явиться і в наступних частинах у перетвореному вигляді. Виконавці зосереджують увагу на обопільних характерних показах інтонаційно-ритмічних зерен, які, за специфікою задуму насичені неоімпресіоністськими тембро-фарбами. Невиразно мелодизована «ламаність» ритмо-тембрових утворень нагадують своєрідні сплески. Спрямовані до певних висотних точок, вони готують елементи контрольованої алеаторики, які відіграватимуть важливу роль у другому розділі твору.

Важливим питанням виконавського втілення є фактура викладу, що включає пуантилістичні техніки. У ній конкретні інтонаційні мотиви відходять на другий план, поступаючись місцем тембровим якостям звукової тканини. Цей феномен «емансипації тембру» притаманний багатьом сучасним музичним композиціям, а у своєму виконавському втіленні вимагає глибоких та урізноманітнених темброво-динамічних ансамблевих прочитань, пов'язаних із відбором відповідних засобів виконавської виразності — туше, артикуляції, концентрованості та контрольованості у звуковій подачі тощо. Для цього типу фактури, прозорої та конфігуративно мінливої, важливою є т. зв. звукова інтерполяція у варіантності звукових відчуттів як у межах  $tr \rightarrow r \rightarrow rr \rightarrow rrr$ , так і у зворотному русі.

В інтерпретації циклу важливими є питання, пов'язані з реєструванням задуму. У вступних розділах п'єс авторка використовує весь діапазон, його нижній, середній та верхній реєстри, проте в основних розділах композиції

увагу зосереджено на опрацюванні певних конкретних реєстрів. Ця специфіка композиторського мислення своєрідно кристалізує межі темброво-динамічного прочитання циклу та композиційну логіку його виконавського втілення.

Серед особливостей діалогічної взаємодії між бандурою і фортепіано — комплементарність ансамблевого втілення, що в експонуванні музичної тканини відображується у почерезному ритмічному чергуванні партій, а також через різноспрямованість ансамблевого викладу, коли, скажімо, низхідний рух гітари/фортепіано компенсується висхідним у бандури і навпаки. Аналогічний принцип спостерігаємо у використанні реєстрів, де бандура і гітара / фортепіано доповнюють одне одного. Загалом вступ не лише демонструє ключову рису розвитку п'єси — принцип імпровізаційності, а й у концентрованій формі відображає основні жанрово-стильові характеристики майбутніх перетворень, а також підкреслює рівноправність взаємодії між бандурою і гітарою / фортепіано.

У Першому розділі другої п'єси *Adagio* композиторка використовує цілий спектр темброво-динамічних засобів для втілення програмного образу, зокрема принцип хвиль. Перша хвиля — основний музичний матеріал зосереджено у середньо-верхньому реєстрі, тоді як нижній реєстр використовується для створення просторових ефектів. Основний виконавський акцент припадає на бандуру, де активний безперервний рух ритмічно різнобарвного матеріалу розвивається на фоні акомпанементу фортепіано, партія якого насичена зворотно-пунктирними фігураціями, позначеними у партитурі т. зв. французькими лігами.

Друга хвиля — розвиток відбувається у середньо-верхньому реєстрі, де задля створення просторового ефекту використано низькі звуки. Подальше становлення відбувається завдяки вільному ритмічному групуванню. У виконавському втіленні показ цих коротких мотивів спрямовано на формування більш широких мелодико-ритмічних вузлів, які передаються від одного інструмента до іншого. До цього віднесімо також і варіативні проведення фраз (інтонації бандури відтворюються у фортепіано) та деякі імітаційні поліфоні-

чні принципи розгортання (пропоста у бандури — ріспоста у фортепіано). Якість їхнього втілення формується виключно через ансамблеву відточеність гри.

Третя хвиля першого розділу відображає авторську процесуальність поступового формування іншого за природою динамічного образу, асоційованого з весною. Для цього композиторка активно використовує нижній регістр, особливо в партії бандури. Упізнавані ритмічні фігури з попередніх частин мало-помалу поступаються місцем більш регулярному ритмічному розвитку, заснованому на парних тривалостях. Фактура викладу поступово наснажується акордиком, що додає чіткості та структурованості звучанню інструментів, де поліритмічність та розширена гармонічна варіативність викладу сигналізують про наближення нового розділу.

Другий розділ *Allegro* є надзвичайно контрастним до попереднього, передовсім завдяки кардинальній зміні темпу, спрямованій на втілення образу природних змін. Для виконавців важливо усвідомити, що, попри наявність певної імпровізаційної свободи у застосуванні новемолей, септолей та інших фігур у поліритмічних комбінаціях, підвалини виконавської цільності формуються завдяки постійній атрибуції тріольних фігурацій, своєрідної основи для подальших варіантно-фігуративних змін. Ця ритмізована основа дозволяє інтерпретаторам вибудовувати більш структуровану ансамблеву вертикаль, де увагу скеровано також на багатоголосний виклад фактури, на відміну від імпровізаційного способу експонування тканини у вступі та *Adagio*. Потрібно наголосити, що ця частина теж має елементи контрольованої алеаторики, а також густо наснажена нестандартними прийомами гри на інструментах, наприклад *quasi* глісандо по корпусу бандури або гра по струнах фортепіано. Крім того, використовується глісандо на чорних клавішах фортепіано як важлива тембро-фарба драматургії задуму.

Заключний розділ, кода, вибудований на синтезі: до нього повертаються елементи з першого розділу у трансформованому вигляді. Виконавці тут ніби обмінюються ролями: у партії фортепіано з'являються темброво-інтонаційні



спалахи на фоні зворотно-пунктирних фігурацій у партії бандури. Проте, «матеріал не повторюється в прямому сенсі — переносяться його контурні нариси, тобто характерний фактурний шаблон, приблизна ритміка, типові інтонаційні “сплески”, фонізм малого зменшеного септакорду» [232].

Вузловим моментом виконавської інтерпретації цього розділу є використання прийомів алеаторики у партії фортепіано в низькому регістрі поряд з нетрадиційними способами звуковидобування — хлопки по корпусу інструмента у партії бандури. Загалом взаємодія сучасних композиторських та виконавських технік органічно вплетена у загальну драматургію розвитку твору. Виконавсько-стильовий аналіз твору демонструє його органічну єдність, де попри зовнішню імпровізаційність, п'єса має ретельно продуману внутрішню логіку становлення, яка є важливою для втілення її сценічної інтерпретації.

Стильова палітра задуму циклу загалом відображає тенденцію до синтезу різних музичних стилів і технік ХХ століття, як-от поєднання імпресіоністичних рис із пуантилізмом, акцентування уваги на тембро-звуці й нетипових звуковидобувальних техніках як прояві впливів сонористики та ін.

*Сюїта для бандури, струнних та ударних інструментів «Серпень-серп»* складається з п'яти коротких оркестрових ескізів, що, на нашу думку, віддзеркалює впливи академічної традиції компонування інструментальних циклів. Твір було написано у 1997 році. Прем'єра твору відбулася 1 червня 1999 року у рамках фестивалю «Музичні прем'єри сезону»: партія бандури — Любомир Шевчук, диригент — Володимир Сіренко.

Враховуючи творчі досягнення мисткині цього періоду, пошуки у зоні розширеного ансамблевого втілення відображують її захоплення малими музичними формами як одну з визначальних рис її композиторського іміджу. Наголосімо на тому, що у порівнянні з попереднім циклом п'єс, де образну специфіку втілено у зверненні композиторки до бандури як інструмента з давньою історією, а також до її виражального спектру — тембрової палітри та способів звуковидобування, образно-значеннєві конотації Сюїти обертаються

навколо обрядового календаря літніх землеробських традицій, де у центрі цієї української процесуальності — бандура та інші інструменти, що автентично передають ці обрядово-образні контексти.

Програмність, глибока кодованість назв задумів як характерна риса творчості М. Денисенко розлого втілені й у Сюїті «Серпень-серп». Підкреслюючи зв'язок із народними звичаями, дві крайні частини мають чітко визначений обрядовий характер, що відсилає до релігійних вірувань і обрядового кола. У партитурі задуму програмні назви перших трьох частин завершуються трикрапкою, що може свідчити про більш широку зону програмного втілення, аніж безпосереднє апелювання до народно-ужиткового календаря. Додаймо, що, окрім композиторської та педагогічної діяльності, М. Денисенко активно займалася поетичною творчістю. Вона авторка циклу поезій «Мандрівка» (2015), також її поетичні тексти покладено в основу Кантати «Імена, імена, імена...» пам'яті Яреми Якуб'яка [150]. Саме тому ця трикрапкова багатозначність у назвах кількох епізодів сюїти «Серпень-серп» є певним інтертекстуальним проявом задуму, про який, на жаль, композиторка не лишила жодних свідчень. Процес виконання цього опусу не є простим. Про виконавську складність його формотворчої, інтонаційної та метроритмічної організації свідчить те, що твір виконується виключно під батудою диригента.

Образні перетворення сюїти, її художньо-образного поля, як наголошувалося, асоціюються передовсім із обрядовими традиціями та природними явищами. Програмність задуму створює певне подієво-часове коло: перша частина «Маковія...» відсилає до свята в літньому циклі, а заключна, однойменна «Серпень-серп», асоціюється зі збором урожаю, що у традиційній культурі супроводжувався ритуальними діями. В серединних частинах «Попівна Калина...», «Літа за водою...», «Канів» також простежуються елементи фольклорної образності. Четверта частина «Канів», на перший погляд, неначе не має прямого зв'язку з обрядовою тематикою, проте вона поєднує два значеннєвих пласти, врахування яких збагачує образну сутність задуму. З одного боку, «Канів» як історично-звятижна місцина відсилає до праісторич-

ного українського коріння. З іншого — для композиторки Канів мав особливе значення як гармонічний простір для відпочинку, творчої роботи та художнього натхнення. Загалом композиційні особливості втілення задуму вибудовані на синтезі сучасної музичної стилістики та фольклорного образно-значеннєвого контексту. Поєднаний авторською специфікою звернення до інструментальної бандури як консолідуючого символічного та виконавсько-виражального феномену цей особливий темброво-інтонаційний простір задуму є яскравим прикладом етногенетичної специфіки мислення композиторки у просторі сучасної музичної культури.

Художньо-виконавську атмосферу в творі визначає унікальне колористичне використання бандури у складі ансамблю, яка постає «і як яскрава етнічна темброва барва, і як інструмент великих сучасних виконавських можливостей, на що вказують мінімалістичні звукозображальні ефекти голосів природи <...> “острівці” контрольованої алеаторики <...> темброві ефекти тремоло, глісандо та інші шумові засоби, які наближають бандуру до функції ударних» [11, с. 97]. Ці образно-тембральні «перевтілення» інструмента як віддзеркалення поетичних світів композиторки наснажують виконавський задум глибокими художньо-символічними конотаціями.

Взаємодія інструментальних фактурних пластів, закріплених за певними групами інструментів, має важливе значення у формуванні виконавської інтерпретації задуму. Авторський принцип компоновання ансамблю переважно зі струнних інструментів, розподілених за допомогою прийому *divisi*, дав можливість сформувати багат шарову поліфонію ансамблевого втілення, де кожен пласт наділений певними драматургічно-подієвими функціями: у струнних — основний музичний матеріал, тоді як темброво-динамічна функція ударних полягає у згущенні та ефектності втілення звукоімітаційних темброво-кольорових ефектів. При цьому роль бандури є об'єднуючою, наділеною коментуючими процесуальними та підсумовуючими ролями у драматургії задуму.

В ансамблевій взаємодії бандура виконує подвійну роль — вона є як тематичним, так і колористичним інструментом, адже у більшості п'єс циклу інструмент звучить у високому регістрі, що дозволяє висвітлити її характерний тембр. Лише в IV частині «Канів» цей інструмент уведено до нижнього регістру: фонічно зливаючись зі струнними інструментами, тембр бандури у колористичному міксті впізнається завдяки щипковій манері гри. Як наголошує І. Дружба, «партію бандури майже усюди записано лише на одному нотоносії (виняток — фрагменти першої п'єси “Маковія...”) і в багатьох випадках фактично її зрівнено зі струнними, адже фактурно вона викладена або одноголосно, або інтервалами чи акордами, при цьому переважає одноголосний мелодичний малюнок та рух інтервалами <...> зустрічаються темброві ефекти, як тремоло, глісандо, і тут бандура наближається до ролі ударних та шумових, створюючи звуковий фон для струнних чи висотних ударних» [58, с. 139–140].

Для ансамблевої інтерпретації, формування цілісності її сценічного втілення важливою є специфіка темброво-колористичних ролей бандури: у «Маковія...» як інструмент, що комплементарно доповнює поліфонічно-сонорний розвиток, бандура спочатку підхоплює основний поліфонічний матеріал, а пізніше виступає в ролі контрастного акомпанементу до усього ансамблю; у «Попівна Калина...» — як характерний звукозображальний контент, реалізований через особливу мелодико-ритмічну стилізацію звуків природи, де мотиви-вигуки імітують спів птахів, а техніка гри тремоло і глісандо підкреслюють колористику задуму.

Загальна спрямованість задуму М. Денисенко на мінімалізм викладу відображується не лише в зовнішніх формотворчих контурах, а й у специфіці інтонаційно-колористичного мислення композиторки. У I частині, «Маковія...», композиторка не використовує ударні інструменти; у поліфонічному розгортанні основну роль відіграють струнні інструменти, до яких доєднано бандуру. При цьому партії струнних насичені різноманітними техніками як *arco*, *pizzicato*, *sul ponticello*, *col legno*, що нашаровуються і створюють мінли-

вий тембровий колорит. Метроритмічне розгортання частини базується на чіткому моторному розвитку як відображення поспіху кроків та руху: в основі ритміки — рівномірний рух восьмими та парний поділ тривалостей, що підкреслює метричну сітку та надають пружності музичній тканині. Фактурна текстура авторського викладу «ніби сплетена з поліфонічних ліній окремих голосів, що в результаті разом майже постійно дають акордову вертикаль (на цій же основі долучаються навіть віолончелі й контрабаси, які паралельно виконують функцію базису багатоголосся) <...> в даному випадку інтонаційний матеріал голосів складається не з розгорнутих мелодичних побудов, а з обмеженого набору окремих поспівок-мотивів, фраз, що і складають інтонаційну основу всього номеру» [232].

Інтонаційний матеріал «Маковія...» — секвенційний розвиток коротких поспівок та мотивів у поліфонічному імітаційному розгортанні. Сама ж частина не має чітко завершених тематичних утворень. При цьому її виконавське втілення утверджується у взаємодії регістрової звуковисотної колористики та щільного оркестрового викладу. Перша створює певну гармонічну стабільність, що зберігається упродовж композиції та має діатонічну основу. Навпроти, щільність оркестрового викладу — змінна величина, що впродовж твору реалізується через динамічні наростаючі або спадаючі хвилі ансамблевої гри.

Друга частина «Попівна Калина...» також характеризується високою динамічністю розвитку, проте є контрастною до попередньої. Одним із її ключових виконавських аспектів є втілення принципу звуконаслідування, де інструментальні голоси-окрики неначе змагаються між собою в автентичному відтворенні звуків природи, де «твір буквально ілюструє справжній пташиний хор, голоси якого співають наперебій одне одному. Це зумовлює вибір інструментів, що майже всі тут задіюються із звукозображальними мотивами» [232]. Цей фактор визначив відбір інструментів, потенційно спроможних втілити ці звукозображальні ефекти: дзвони використовуються для створення

глибокого колористичного фону, гра темпл-блоків створює безпосередні асоціації з шумом лісу, а бандури, флексатона і соловейка — зі співом птахів.

Стосовно сценічного втілення авторської ідеї автентичного звукотворення, зазначмо, що ці виконавські якості досягаються шляхом повторень на репетиціях, де умовою є взаємочуття ансамблів, що представляють різні інструментальні шари з різним тембральним забарвленням та звукопосилом: струнні і бандура, а також бандура, струнні та ударні інструменти. За основний принцип у цих практичних напрацюваннях можна узяти якість формування колористичного фону як виконавсько-тембрової взаємодії, де кожен інструмент ансамблю усвідомив межі власного звукопосилу через принцип темброво-інструментальних взаємодій. Партія бандури є рівноправною у взаємодіях з іншими інструментами ансамблю та активно додає свій тембр до загального звукового полотна. Використання перегуків між інструментами свідчить про їхню рівноправну роль у драматургії задуму.

Сам діапазон інструментальних партій є ритмічно урізноманітненим, його реалізовано у межах секунди-терції. Почережне повторення цих мотивів у партіях різних інструментів втілюється за допомогою імітації та невеликих канонічних проведень. Темброві контрасти, поліфонічні поєднання та динамічність змін формують живу калейдоскопічну образність як важливу умову органічного виконавського втілення.

Третя частина «Літа за водою...», ліричний центр усього циклу, хоч і має певну мелодичну виразність, проте тематичні згустки є варіативним і розпорошеними: на фоні повторення мелодичної побудови у партії скрипок, у партії бандури — темброві ефекти, тремоло та короткі мотиви-вигуки з форшлагами. Детально зупинімося на принципах втілення контрольованої алеаторики, яскраво втілені у цій частині твору, що є знаковим явищем для камерно-інструментальних пошуків композиторки. Спочатку алеаторичні прийоми використано у партії струнних (L), де авторка означила лише звуковисотність, а її ритмічне групування віддала на розсуд виконавцям. Бандуристу також доручено повторення мелодичної фігурації у довільному темпі та влас-

норуч сформованому метроритмі. У драматургічному розвитку частини ці приклади т. зв. обмеженої або контрольованої алеаторики «створюють ефект певної невпорядкованості, наближеності звукової картини до <...> [переключення] сприйняття музики з тематизму та звуковисотності на тембр» [58, с. 141]. На підтвердження цих конотацій зазначмо, що окрім відчутного мелодизму в тематичних побудовах задля втілення ліричної образності, пов'язаної з програмною назвою, в частині простежуємо широкий спектр звукозображальних компонентів: звуконаслідування водної стихії завдяки введенню нових ударних інструментів, звучання яких додає яскравих звукових фарб. Особлива роль тут належить флексатону як інструменту, що здатен видобувати характерні переливчасті звуко-фарби. Бандурист, у свою чергу, також додає тембрових відтінків, гармонійно вплітаючись у загальну звукозображальну картину.

Завдяки динамічності розвитку й використанню схожих ритмо-формул і рівномірного руху восьмими нотами, IV частина «Канів» має схожі риси з першою частиною задуму. Незважаючи на свою програмну насиченість, загалом ця частина є коротшою в порівнянні з попередніми розділами та досить врівноваженою за розгортанням розвитку. Проте вона є контрастною у загальному драматургічному становленні всієї сюїти. Її виконавське втілення доручено низьким струнним інструментам, що надає звучанню більш важкої і насиченої тембрової глибини. Використання ударних інструментів також знає змін — блискучі легкі ударні інструменти поступаються місцем динамічно потужним том-томам, дерев'яному трикутнику, а також бонгу. Завдяки цим змінам в ансамблевій взаємодії, перенесеної до нижнього регістру з більш темними звуковими відтінками, важливим для сценічного втілення твору є врахування того, що для віолончелі й контрабаса цей регістр звучання є природним, проте для бандури не є характерним. Тож на репетиціях потрібно чітко окреслити межі тембрового «злиття» цих акустично нечасто поєднаних інструментів у їхній динаміці становлення упродовж частини: на її початку партія бандури фактично зливається з віолончельною, почасти дублюю-

ючи її. Протягом частини тематичні зерна бандури завдяки щипковому принципу звуковидобування виокремлюються у власний звуковий шар, що додає гостроти загальному ансамблевому звучанню.

Яскравою рисою частини є її інтонаційна характерність: великі інтервальні стрибки на кварту та сексту надають мелодичному розвитку більшої динамічності у порівнянні з попереднім помірним секундовим рухом, що превалював у попередніх частинах. Це робить мелодичні лінії більш нестримними і «саме на кутастих стрибках багато в чому будується мелодичний матеріал, який умовно можна назвати тематичним. Він проводиться декілька разів в основному у віолончелі та варійованому вигляді у бандури» [232]. Напрацювання цих технологічних взаємодій також додає певної складності, адже не є автентичним виконавським прийомом, особливо для техніки гри на бандурі.

Поява дзвонів та ксилофона сигналізує про перехід до фінальної фази драматургічного розвитку — V частини «Серпень-серп», що, як і «Канів», характеризується моторністю руху та поєднанням бандури з іншими інструментами у створенні урізноманітненої темброво-виражальної палітри. Виконавці повинні звернути увагу на якісне втілення різних прийомів та способів гри — тремоло, глісандо тощо, спрямованих на створення переконливого колористичного образу. Частина є найкоротшою з усіх (всього лише 18 тактів) та образно колоритною, проте вирізняється нетиповим як для фінального номеру циклу сконденсованим викладом: групу струнно-смічкових звужено до двох солюючих скрипок; зі спектру ударних інструментів використано лише ксилофон і темпл-блоки; бандура і соловейко як характеристичні інструменти темброво-звукової палітри композиції уведені композиторкою для відтворення звуків пташиного співу. Цей ансамблевий склад із інструментів високого регістру певною мірою є очікуваним з точки зору загальної драматургії задуму, оскільки формує легкість та прозорість викладу, що різко дисонує зі звукообразністю попередньої частини.



Щодо виконавського втілення, то зауважмо, що композиторка насичує коротку частину урізноманітненими технічно-виконавськими прийомами: трелями у скрипок, тремоло у бандури та численними глісандо у різних інструментальних партіях. Особливу логіку драматургічного розгортання складають темброві ефекти, непрості для втілення. Проте вони додають живої оповідності через принцип звуконаслідування, послідовно втілений у драматургічному розвитку усієї сюїти як своєрідна «моторика постійного руху <...>, що відповідає “жнивній” тематиці й образності» [58, с. 142]. Незважаючи на компактність формотворчого рішення, ця частина формує своєрідну арку на підставі і тематичної, і ритмічної симетрії як віддзеркалення наскрізних принципів загального драматургічного розвитку композиції. «Серпень-серп» не лише завершує цикл, а й підсумовує його, зберігаючи при цьому свою унікальну виразність.

Загалом у Сюїті сформовано структурну єдність за аналогією, яку реалізовано у попередньому циклі п'єс «Середина шляху» та «Зима та весна»: як зв'язки між частинами уводяться тематичні та інтонаційні компоненти, спрямовані на цілісність задуму. Показовим є те, що контрастність втілення кожної частини у їхньому загальному експонуванні теж поєднує задум в єдине ціле: крайні частини сюїти в своїй основі опираються на ритміку як головний засіб виразності, тоді як серединні мелодично є більш оформленими. Калейдоскопічне контрастне поєднання за бароковим концертним принципом впливає на легкість слухацького «спілкування» з авторським задумом.

Виконавська ідея сюїти «Серпень-серп» базується на комбінаториці драматургічного втілення подієвого поля задуму як певної наративної оповіді та якісної реалізації інструментально-виражальної палітри, її колористики, специфіки гри бандури та її уведення до експериментального темброво-колеристичного поля поряд з інструментами, що мають різні конструктивні і темброві характеристики і в академічній камерно-інструментальній виконавській культурі ніколи не поєднуються. Ця незвичність ансамблевого складу камерно-інструментального задуму не є новою, а передусім свідчить про глибоку

індивідуалізацію виконавських складів, що упродовж ХХ століття стала знаковою якістю сучасного композиторського пошуку.

У цьому контексті важливими є втілення композиторкою принципів програмності як безпосередніх текстових позначень і ремарок, так і алюзій у її зверненні до архетипних рис національного кола, що важливі для виконавського втілення задуму. Передовсім наголосимо, що задум сюїти «Серпень-серп» свідомо позбавлений цитування фольклорних джерел, що характеризує стилістику зрілих творчих задумів мисткині, яка, поза тим, має певну еволюцію свого фольклорного оприявлення: «від прямого цитування в ранньому періоді творчості <...> до більш опосередкованих форм роботи з фольклорним матеріалом, зокрема, таких, як стилізація, введення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від української пісенності тощо» [11, с. 97]. М. Денисенко поступово приходить до універсального розуміння сучасної творчості, де національні ознаки постають як симбіоз інтертекстуального поля задуму через:

– тембр — «як явище структурно-типологічного ряду, яке забезпечує цілісність форми, через інтонаційність, у своєму модальному значенні виконує роль “сполучного ланцюга” між фонічними, синтаксичними та композиційними властивостями звукового матеріалу, приймає участь в утворенні осередків взаємовпливу, де фонічні властивості посилюються їх синтаксичним значенням, що, в свою чергу, утворює певну композиційну функцію» [52, с. 8];

– модальність — що визначається як «тип психологічної установки, а також, як форма композиційної логіки, що покладається на стабільність чи змінність семантичних значень тембрів, їх сполучень, тембрових шарів, тембрового призначення та тембрових функцій» [52, с. 8];

– етнокод — як вимір модальності, що «у свідомості автора (композитора) викликає певні мовні та семантичні закономірності, алюзії, психологічні та стильові аналогії, зрештою, риторичні фігури, походження яких глибин-

но пов'язане з фольклорними джерелами, мовою (поетичною і музичною) та стрижневими ідеями певних етносів» [50, с. 298].

Саме на цих визначальних компонентах композиторського мислення М. Денисенко ґрунтується її розуміння інструментальної виразності. Зокрема:

– національний колорит у циклі п'єс «Середина шляху» і «Зима та весна» та сюїті «Серпень-серп» є умовно-символічним, музична мова цих задумів не ідентифікується з інтонаційними моделями пісенної або танцювальної народної творчості;

– музичний матеріал бандури є автономним від її усталених виконавсько-виражальних компонентів академічної інструментальної бандуристики; інструмент є «своєрідним посередником між музичним матеріалом нефольклорної природи та фольклорною тематикою, заявленою в програмних назвах творів» [232];

– на прикладі камерно-інструментальних задумів композиторки формуються сучасні виконавські аспекти втілення бандури в експериментальному просторі композиторських новацій; ці принципи не є сталими, конструктивно завершеними: якщо у Циклі п'єс для бандури і гітари/фортепіано інструмент є рівноправним партнером в інструментальному діалозі, що реалізовано на академічних принципах камерного музикування, то у Сюїті «бандура стає учасником оркестру <...> від яскравої мелодичної ролі, інколи як соло, і навіть як носія тематичного матеріалу <...> до функції гармонічного заповнення фону <...> композиторка ставить бандуру в один ряд з іншими інструментами <...> він є частиною ансамблю» [232];

– композиторка живе тембром бандури, її увага до тембрової колористики цього інструмента та способи збагачення його виконавсько-виражальних можливостей лежать у зоні експериментів повоєнного авангарду; завдяки широкому використанню нетрадиційних способів гри на ній — глісандо, гра з сурдиною, удари по деці тощо, — де використання таких прийомів свідчить про бажання композиторки «вивільнити саме її тембр без огляду на традиційне її звучання по відношенню до народного музикування» [232].

Підсумовуючи, зазначмо, що прояви національної компоненти композиторського мислення, її інтегрованості у камерно-інструментальну творчість М. Денисенко має кілька характерних рис:

- програмність як тенденція авторки давати своїм творам ємні програмні назви, що створюють ще один паралельний значеннєвий шар; проте лише сюїта «Серпень-серп» з усього масиву камерно-інструментальної творчості композиторки має проукраїнський програмний колорит;
- фольклорні інтенції без прямого цитування народних жанрів або явних ознак української музичної традиції в їхньому традиційному втіленні;
- темброво-колористичне багатство як реконструкція архетипних уявлень через широкий зріз позамузичних значень.

#### **3.4. ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА ТА АВТОРСЬКИЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДОСВІД**

Питання щодо художньо-виконавського діалогу між жанрово-стильовим наповненням твору та його сценічною інтерпретацією, а також щодо особливостей втілення камерно-інструментальних жанрів у сучасному виконавському процесі спробуємо розв'язати на прикладі спорадичного звернення до виконавської атрибуції ансамблевих здобутків в українській музиці ХХ століття.

У кінці ХІХ — на початку ХХ століть вплив естетики романтизму зумовив появу цілої низки камерно-інструментальних здобутків ліричного, драматичного та епічного характеру, передовсім створених у сонатному жанрі, де музична драматургія формувалася на академічній комбінаториці романтичних втілень принципів поємності, баладності, рапсодійності тощо. Поступово сам простір камерних задумів стає більш варіабельним у порівнянні з початком століття: модифікації у жанрово-стильовому вияві камерної сонати віддзеркалюють новаційні особливості втілення принципів інструментальної виразності, що позначилося не лише на структурних видозмінах (одночасинні композиції з контурами сонатності, сонати з вільною організацією те-

матичного матеріалу тощо), а й у втіленні усталених образно-тематичних сфер сонатного задуму, що безпосередньо впливає на виконавський задум.

Серед основних стилістичних різновидів сучасного виконавського втілення камерної сонати як домінуючих у формуванні звукового поля задуму виокремимо *лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний* підхід та його *темброво-сонорний різновид* у реалізації ультрасучасних композиторських опусів. Кожен з цих виконавських стилістичних векторів, сформованих на певних закономірностях стильового поля атрибуції композиторського доробку, має свою власну варіабельність втілення, де часто суміщаються риси кількох моделей у сценічній реалізації звукообразу конкретної камерно-інструментальної композиції.

У цьому контексті показовими є камерно-інструментальні здобутки В. Косенка. Їхня лірико-патетична спрямованість реалізується у виконавському втіленні через розгорнуте трактування партії фортепіано, адже сам митець був блискучим піаністом, що не могло не позначитися на стилістичній спорідненості камерних та фортепіанних опусів композитора. На формування лірико-патетичної вкоріненості камерно-інструментальних творів митця безпосередньо вплинули риси його психічної організації, які у полі задуму простежуються через експресивний монологічний показ образних конотацій замислу та його драматургічних видозмін.

У виконавському процесі лірико-патетичний підхід до втілення аудіообразу твору та його автора реалізується через скрупульозну увагу до широкої гами емоційних, динамічних, психологічно загострених рис пізньоромантичної стилістики творчості композитора, де віддзеркалено національну інтонаційну специфіку його мислення у поєднанні творчих впливів багатьох відомих композиторських імен. Музична драматургія камерних опусів В. Косенка має риси поємності, що у виконавському прочитанні реалізується через насичене експонування тематизму та емоційне загострення образних зіставлень, що певною мірою споріднює камерний сценічний задум зі стилістикою концертного жанру. Як відомо, злиття класичної сонати та романтичної поеми

стало одним із ключових досягнень музики першої половини ХХ століття, що уможливило втілення у музичній тканині різних відтінків ліричного міксту.

Виконання камерно-інструментальних опусів митця вимагає високої майстерності, що базується на умінні транслювати у поле виконавського задуму послідовність та безперервність трансформацій авторської ідеї, використовуючи патетичний, декламаційний стиль інструментальної виразової палітри з увагою до хвилеподібного розвитку як прояву романтичної стильової спрямованості твору. Ансамблева майстерність полягає у вмінні втілити художньо-інструментальний діалог — від передачі в інструментальній взаємодії конкретних мелодичних контурів до цілих образно-фактурних пластів, спрямованих на розбудову художньо-емоційної виразності композиції.

Експресивно-драматичний підхід у формуванні виконавської стилістики задуму має кілька образно-значеннєвих проявів: трагічний, драматичний, лірико-драматичний і трагічно-психологічний, що пов'язані з широким спектром авторських відчуттів. Показовими у цьому контексті є камерно-інструментальні здобутки Б. Лятошинського, зокрема його Соната для скрипки і фортепіано (1926).

Особливості стилістики сценічного втілення цих задумів базуються на включеності виконавців до стильового поля творчості митця: композитор переніс принципи симфонізму в камерно-інструментальне жанрове поле сонати, що виконавцями усвідомлюється як насиченість драматургічного розвитку та його тематичного матеріалу, де симфонічна логіка розвитку формує цілісність сценічного прочитання. Сам задум, його розгортання у часопросторі сцени має багато спільного з принципами театральної драми з чіткою зав'язкою, розвитком і розв'язкою, де експозиційні частини сонати мають високу динамічну активність із тенденцією до наскрізного розвитку, проте контраст між тематичними згустками не є виразним. Важливим у цьому контексті є врахування монотематичних принципів драматургічного розвитку з увагою до лейт-тінтонацій і лейтгармоній авторського задуму, що дає можливість сформувати його деталізований виконавський план, який забезпечить зв'язок між части-

нами, їхніми місіями у драматургічному розгортанні. Серед важливих для виконавського втілення чинників — використання поліфонічних прийомів та різноманітних форм їхньої трансформації; увага до остинатних фігур, що підкреслюють головні тематичні утворення та виконують важливу роль в організації музичної тканини; тематичні утворення, що базуються на поєднанні тисних і широких інтервалів, синкопованій ритміці, спрямованій на створення внутрішньої напруги та драматичної експресії тощо. На формування експресивно-драматичного міксту сценічної інтерпретації впливає фактор ритмічної організації музичної тканини як ключовий чинник драматургічного становлення твору, що визначає напрям розвитку мелодико-ритмічних ліній, спрямований на посилення емоційної напруги, а також колористика як віддзеркалення бітональності та поліладовості авторського мислення.

Ці характеристики формують цілісну виконавсько-стилістичну картину задуму, його глибокий фонізм, зумовлений особливостями втілення симфонічної природи авторського замислу. Яскравим прикладом наведених вище конотацій є інтерпретаційна версія Сонати у виконанні Лідії Шутко (скрипка) та Олександра Козаренка (фортепіано)<sup>16</sup>. Поступенне втілення експресивно-драматичних конотацій базується на масштабності показу авторського задуму через виразну хвилеподібність його розвитку, увагу до драматургічних конфліктів у показі музичних образів та їхніх змін. Обидва інструменти звучать насичено, неначе пласти оркестрового задуму як відображення авторської ідеї симфонізації жанру. Ритм у їхній інтерпретації мінливий, підпорядкований мелодичному розвитку. Загострюючи ритмічну варіативність твору, виконавці у такий спосіб досягають значного енергетичного згущення, підкреслюють гармонічні зміни, що ведуть до несподіваних кульмінаційних зламів — екстатичних рис для цього виконавського втілення. І скрипка, і фортепіано свідомо використовують тембр не лише як естетичний компонент, а й як частину драматургічного задуму: скеля його оприявлення є діаметрально

---

<sup>16</sup> Сонату для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського (1926) було презентовано київським слухачам у 2000 році у залі Національної спілки композиторів України.

протилежною — від динамічно спрямованих темброво-екстатичних проявів у першій частині, відчужених тембральних крапель у середній до драматично-форсованих тембрів у фіналі. Експресивно-драматичний підхід дав можливість сформувати цілісну стилістичну картину виконавського задуму, базовану на глибокому розумінні симфонічної природи твору та глибоко розкрити його музичні образи.

У більш пізньому періоді творчості Б. Лятошинського його авторський стильовий вектор камерно-інструментальної творчості має яскраві епічні ознаки, що споріднює камерний задум із симфонією — як за особливістю авторського мислення, так і за формою його втілення як монументальної композиції, розгорнутої у часі. Особливості виконавського втілення епічності як важливої ознаки твору ґрунтуються на укрупненому показі тематичного матеріалу та масштабності його музичного розвитку протягом всіх частин циклу. При цьому кожен інструмент ансамблю виконує важливі ролі в музичному становленні, де їхня темброва колористика подібна до звукових пластів, характерних для симфонічної музики. Тембри набувають поліфункційних рис, посилюючи драматизм та глибину сценічного втілення. Через епічність виконавського викладу переосмислюється класичний принцип сонатності, де замість протиставлення окремих тем відбувається протиставлення цілих розділів у граничному напруженні.

Колористичний підхід у компонуванні виконавського задуму є більш характерним для сучасної композиторської творчості. Скажімо, його використання простежуємо у фольклорній специфіці творів М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко та ін. митців. Тонка колористика у камерно-інструментальних сонатах М. Скорика на рівні виконавського задуму відбувається через поєднання неофольклорних рис із сучасними авангардними техніками, що формує специфічне полістилістичне поле твору. Використання архаїчних мотивів, поспівок, народних ритмофігурацій, дисонансів і поліладових структур формує широку колористичну палітру для інтерпретації. Композитор залишає значну



свободу виконавцям для варіативного втілення свого задуму, що відображається у ритмічній гнучкості, агогічних змінах тощо.

Темброво-сонорний підхід до інтерпретації задуму характерний для сучасних експериментальних композицій із відповідною організацією музичної тканини, що виявляє темброво-кolorистичні особливості інструментів (індивідуальність інструментальних складів, привертання уваги до тембру за рахунок ослаблення ролі ритму та ін. стандартних засобів виразності), а також використання децентралізованих ладових систем, модальності в принципах ладової основи творів. Також для такого підходу характерне збагачення виражального поля винахідливою звукозображальністю та сучасними виконавськими нетрадиційними техніками.

Окрім означених підходів до формування виконавської інтерпретації авторської ідеї на засадах художнього діалогу між стильовим простором задуму та його виконавською стилістикою, важливим є досвід автора дисертації у формуванні виконавського задуму на рівні колективної співтворчості.

Специфіка художньо-виконавського діалогу в камерному ансамблі полягає у тому, що кожен учасник має індивідуальне уявлення про музичний твір, що ґрунтується на власному професійному досвіді. Саме тому колективна ансамблева співтворчість вимагає створення умовної партитури виконавського задуму, де певною мірою кристалізуються стилістичні риси виконавського втілення через безперервний діалог між учасниками, де обговорюються загальні художні ідеї, що стають основою органічної інтерпретації авторського задуму.

Важливим фактором продуктивності художньо-виконавського діалогу є не лише професійна підготовка музикантів, а й їхній особистий досвід роботи в камерних ансамблях. Рівень освіти, участь у попередніх проєктах, а також темперамент і характер кожного учасника значно впливають на якість взаємодії, отже є важливими для більш складних колективних дій, як-от процес втілення стилістики твору, співвідношення її зі стильовим полем композитор-

ського задуму. У цьому контексті узгодження зовнішніх аспектів виконавської інтерпретації твору, таких як темп, динаміка та інші параметри, зазвичай відбувається швидко, оскільки вони мають усталені канони свого розуміння і втілення. Проте, коли мова йде про стилістику виконавського втілення як про виконавську аудіальну модель прочитання стильового образу автора, у колективних діях виважуються більш складні матерії, позначені суб'єктивізмом: особливості стилю композитора, що характерні саме для твору, узятото до виконавської практики ансамблевої спільноти, узгоджуються через діалог, який включає апелювання до реальної, умовно-реальної та гіпотетичної картини задуму [136].

Серед них важливими є фактори, які впливають на особливості драматургічного розвитку та, відповідно, специфіку часопросторового розгортання композиції у процесі виконавського втілення. Кожен ансамбліст може по-різному сприймати драматичну напруженість або конфліктність музичного матеріалу, специфіку інтонаційного або тембрового композиторського мислення, проте для досягнення стилістично виваженої інтерпретації ці аспекти потребують ретельного обговорення та взаємної адаптації. Таким чином, взаємодія в камерному ансамблі — це складний процес, що вимагає від кожного учасника не лише технічної майстерності, а й вміння слухати, розуміти і реагувати на музичні пропозиції інших. Ця своєрідна синергія діалогу є основою для органічного втілення задуму, що сприяє створенню глибокого зв'язку з аудиторією.

### **Висновки до Розділу 3**

Камерно-інструментальну творчість українських композиторів другої половини ХХ століття систематизовано на основі їхніх творчо-експериментальних та академічних пошуків в ансамблевому жанрі. Інструментальні композиції представників старшого покоління віддзеркалюють гуманістичні тенденції повоєнного часу і значною мірою вплинули на формування світоглядних наративів митців-шістдесятників. Творчі пошуки українських митців

старшого покоління ґрунтувалися на різних формах художньо-виражальних взаємодій, які за зовнішніми контурами свого вияву лишалися в рамках традиційної академічної творчості, проте суттєво змінювалася семантична сторона композицій з увагою до філософського осмислення життя. Використання програмності дало можливість композиторам глибше втілювати непрості концептуальні теми на рівні задуму та певною мірою трансформувати зовнішні контури його втілення. Вплив другої хвилі авангарду відобразився у творчих пошуках композиторів-шістдесятників, які у своїх камерно-інструментальних концепціях віддзеркалили нові європейські тенденції, фокусуючись на свободі художнього самовираження: розширення інструментального складу камерних ансамблів і наближення їх до оркестрового звучання призвело до синтезу жанрів камерного ансамблю, камерної симфонії та концерту з оркестром. Такі дифузії сприяли появі нових змішаних жанрів, що поєднували риси камерності та концертності, забезпечуючи можливість втілення різноманітних художньо-образних концепцій у творчості.

У повоєнній українській композиторській школі можна виділити дві основні тенденції розвитку. Вони перепліталися в межах окремих творів, доповнюючи одна одну в контексті художніх пошуків часу. Першою є авангардна лінія, що до 1960-х років існувала як «неофіційне мистецтво», де використовувалися найновіші техніки композиції, як-от додекафонія, серіальність, пуантилізм, алеаторика. Ці технічні новації супроводжувалися також впровадженням нетрадиційних засобів музичної виразності, таких як флажолети, глісандо, кластери тощо. Іншою важливою тенденцією камерно-інструментальної музики було переосмислення українського фольклору, звернення до архаїчних пластів народної культури та неофольклорної тематики.

Загалом у другій половині ХХ століття для української камерно-інструментальної музики характерним було зростання індивідуалізації музичних концепцій, збільшення кількості оригінальних творів і значне оновлення засобів композиційної виразності. Це дозволило втілювати широкий спектр ав-

торських стилістичних рішень — від неокласики та неофольклору до полістилістичних і ультрасучасних форм вираження.

Українське камерно-ансамблеве виконавство відіграло значну роль у розвитку жанру, просуваючи кращі композиторські досягнення. Важливий внесок у процес розвитку зробили відомі музичні колективи та виконавці, які сприяли популяризації творчості композиторів. Така співпраця між композиторами та виконавцями зберігається й у сучасній камерно-інструментальній музиці, де інструментальні пошуки часто відбуваються в тісному діалозі. Розширення виконавського арсеналу, нові техніки гри на музичних інструментах і експериментальні форми виконання як результат такої співпраці зумовлюють не лише ускладнення музичної мови, а й нововведення у сфері темброво-кolorистичних пошуків та експерименти з нетиповими інструментальними поєднаннями. І, якщо новаторство першої хвилі авангарду було пов'язане з трансформацією тональної системи (через використання атональності, 12-тонової серійної техніки та мікрохроматики), то друга хвиля авангарду зосереджується на пошуках «нового звуку» в кожному окремому творі. Такий підхід суттєво збагачує композиторське мислення, формуючи нові стильові напрями, як-от сонорика, електронна музика, конкретна музика тощо, які втілюються через специфічні виконавські техніки.

Художній синтез відіграє важливу роль у концептуалізації сучасної камерної музики. Використання стилів минулих епох, інноваційних виконавських технік та експериментів сприяє втіленню національної тематики як важливого елемента ідентифікації сучасного композитора. Цей підхід проявляється через кодифіковані символи та алегорії, які є характерними для пошуків багатьох українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть і базуються на використанні академічних народних інструментів у камерній взаємодії, специфічній темброво-інтонаційній взаємодії інструментів, яка розширює можливості ансамблевого виконання, на збагаченні виконавських технік через синтез академічних і народних підходів. Наприклад, у творчості М. Денисенко цей підхід реалізується через архетипні національні риси, виражені у

тембрових і стилістичних елементах, зокрема у сюїті «Серпень-серп». Ця композиція не містить прямого цитування фольклорних джерел, але її стилістика свідчить про специфіку роботи авторки з етнічним матеріалом: позбавлене безпосереднього фольклорного цитування її прочитання української теми реалізується через використання академічного народного інструментарію, зокрема бандури, глибоку програмність та темброво-інструментальну взаємодію як важливий чинник драматургічного розвитку. Ключовими компонентами у цьому питанні є: тембр як структурно-типологічний елемент, що забезпечує цілісність форми твору; модальність як форма побудови логіки композиції, яка визначає стабільність або змінність семантичних значень тембрів; авторське поняття етнокоду, що у композиторському мисленні формує певні мовні та семантичні закономірності, алюзії, психологічні та стильові аналогії, риторичні фігури, походження яких пов'язане з фольклорними джерелами, мовою (поетичною і музичною) та стрижневими ідеями етносів [50].

Наукове осмислення художньо-виконавського діалогу між жанрово-стильовим наповненням музичного твору та його сценічною інтерпретацією набуває особливого значення при аналізі сучасної камерно-інструментальної творчості. Серед сучасних підходів до виконання камерно-інструментальних опусів можна виокремити кілька провідних виконавсько-стилістичних підходів: лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний та темброво-сонорний, особливо актуальний для ультрасучасних творів. Кожен з них базується на певних закономірностях, властивих композиторському задуму, і водночас має значну внутрішню варіабельність втілення (часто у виконанні поєднуються риси кількох підходів, що дозволяє створити оригінальне сценічне втілення конкретного камерно-інструментального задуму).

У цьому контексті важливою стає колективна співтворчість, яка відбувається на рівні виконавського ансамблю. Специфіка таких співдій полягає в тому, що колективний процес виконавської співпраці передбачає створення умовної виконавської партитури, яка кристалізує інтерпретацію у постійному

діалозі між учасниками ансамблю (обговорюються основні художні ідеї, що стають фундаментом для органічного втілення авторського задуму).

Високий рівень продуктивності художньо-виконавського діалогу залежить не лише від професійної підготовки музикантів, а й від їхнього особистого досвіду роботи в камерних ансамблях. Такі фактори, як освітній рівень, попередня участь у проєктах, а також особистісні риси кожного учасника (темперамент, характер), суттєво впливають на якість співпраці. Окрім того, узгодження зовнішніх аспектів виконавської інтерпретації твору (темп, динаміка тощо) зазвичай не викликає труднощів, оскільки ці параметри мають встановлені канони. Проте складніші питання, як-от стилістика виконавського втілення та аудіальне сприйняття образу твору, вимагають глибшого обговорення і взаємної адаптації. Таким чином, взаємодія в камерному ансамблі є складним процесом, що вимагає від кожного учасника не тільки технічної майстерності, але й вміння слухати, розуміти і реагувати на пропозиції інших. Ця синергія діалогу стає основою для створення органічного виконання, яке дозволяє досягти глибокого емоційного зв'язку з аудиторією.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до завдань, сформульованих у вступі, отримано такі висновки:

1. У рамках дослідження художній діалог інтерпретовано як інтерсуб'єктивну спрямованість дій та практик творчої особистості, їхню взаємодію з культурно-мистецькими шарами значень, втілену у структурно-семантичних компонентах авторського задуму.

Як *музикознавчий феномен*, базований на діалозі дослідника з простором авторського задуму, його стильовою символікою, поетикою вислову та особливостями композиційного втілення, художній діалог уможливив на прикладі камерно-інструментальних пошуків українських композиторів простежити питомі взаємозв'язки між різними компонентами внутрішнього та зовнішнього простору музичного твору, що у процесуальності прояву ідентифіковано як діалог музичної традиції та новаторського її переосмислення.

Комунікативні властивості художнього діалогу, потенційно закладені у композиторську концепцію, дозволили визначити специфіку української камерно-інструментальної творчості, здійснити її культурно-мистецьку атрибуцію як прояв внутрішнього змісту художнього діалогу — взаємодії митця з власним задумом, а також зовнішніми впливами — стильовим простором академічного або новаційного спрямування. Дослідження *художньої діалогічності процесу композиторської творчості* на прикладі камерно-інструментальних здобутків дало можливість окреслити динамічний та множинний художньо-стильовий образ автора, розкрити особливості взаємодії митця з культурно-мистецьким середовищем та в цілому ідентифікувати шляхи розвитку камерно-інструментальної культури України як дихотомію традиції та новаторства відповідно до особистісно-пасіонарного принципу формування етапності звершень митця.

Художній діалог лежить в основі композиторської творчості і виконавської майстерності, є передумовою важливих камерно-інструментальних здобутків. Діалогічна взаємодія як пошук спільного прочитання авторського задуму є важливим аспектом діяльності камерно-ансамблевих спільнот. Дихотомія *композитор — виконавець* збагачує не лише стилістику композиторської мови, а й дає можливість простежити її новаційну атрибуцію у виконавському втіленні як формуванні аудіообразу митця та його задуму. У цьому контексті художній діалог як взаємодія між композиторським задумом і виконавськими засобами для його реалізації відобразив вплив особливостей композиторської техніки на розвиток виконавської палітри виражальних засобів. Цей діалог формується під впливом кількох факторів: вибір інструментів з відповідними можливостями; взаємодія між партіями як частинами цілого; спільне тлумачення художньо-образного контексту, що спрямоване на цілісне розуміння задуму композитора.

2. Етапні звершення в українській камерно-інструментальній творчості можна класифікувати на підставі основних історичних періодів становлення української державності. Ці періоди включають дореволюційний етап, добу державності (1917–1920), українсько-радянський період та епоху Незалежності. Проте така періодизація є доволі загальною і не відображає всіх специфічних особливостей розвитку камерно-інструментального мистецтва впродовж ХХ — початку ХХІ століття. Для більш скрупульозного аналізу було залучено художньо-діалогічний принцип етапно-стильової актуалізації, що ґрунтується на діяльності таких визначних постатей, як Микола Лисенко та Борис Лятошинський. Ці композитори стали символами двох ліній розвитку української музичної культури: академічної та модерної. Їхній внесок мав значний вплив на становлення та еволюцію камерної творчості в українській музиці, саме вони заклали нові естетичні парадигми у втіленні камерно-інструментального задуму.

Особливо важливим у розумінні етапності становлення камерно-інструментальної творчості є феномен школи Лятошинського як своєрідного худо-



жньо-діалогічного середовища вчителя, його учнів та послідовників. Завдяки авангардним експериментам її представників камерна музика утвердилася як важливий компонент культурного життя України. На розвиток української камерно-інструментальної культури суттєво вплинуло те, що школа Лятошинського тяжіла до кроскультурної взаємодії з європейськими досягненнями.

Вплив історичних подій, таких як війни, репресії та інші трагедії, також став важливим фактором, який визначив етапність звершень у жанрі камерної музики. Ці стрес-фактори суттєво вплинули на музичне мислення та художні пошуки композиторів, що, як наслідок, привели до їх свідомого звернення до національного колориту та його ладово-інтонаційних особливостей. Зокрема, на прикладі творчих здобутків Б. Лятошинського можна простежити, як національні мотиви поступово оприявнювалися на різних рівнях задуму.

Сучасний етап розвитку української камерно-інструментальної музики, що розпочався з набуттям Незалежності, супроводжується активними процесами популяризації композиторської творчості. Це досягається через інтенсивний концертно-фестивальний рух, який сприяє розширенню стильової атрибутики і збагаченню камерної музики міжвидовими взаємодіями. Зміни також заторкнули роль виконавця, який тепер стає не просто інтерпретатором музичного задуму, а його співтворцем, що активно взаємодіє з музичним текстом. Однією з найважливіших тенденцій сучасної камерної музики є жанрово-видова мобільність, що передбачає використання різних ансамблевих складів. Серед них є як монотемброві і темброво-однорідні ансамблі, так і змішані ансамблі з акустичними трансформаціями, що засвідчило гнучкість композиторського мислення. Прагнення до експериментів породило нові жанрові форми, як-от інструментальний театр і перформанс.

Важливим проявом сучасної камерної музики є художній синтез, що дозволяє композиторам створювати глибокозмістовні музичні твори. За допомогою синтезу мистецтв композитори об'єднують різні стилі й техніки, що виникли в різні історичні періоди, пишучи багатосарові та концептуально насичені твори. Велику роль відіграють темброво-сонорні експерименти, де

тембр набуває нового значення як самостійний смисловий елемент, що значно впливає на характер і структуру музичного твору. Окремо слід виділити етнічний компонент, що включає втілення архетипної образності через поєднання різних музичних інструментів, як-от екзотичні, народно-ужиткові, народно-академічні та академічні інструменти. Такі колаборації значно збагачують виразні можливості камерної музики та дозволяють створювати складні образно-значеннєві конструкції.

На ранньоакадемічному етапі розвитку камерного жанру спостерігається умовний розподіл між домашнім музикуванням і концертним виконавством. Академічний простір камерного жанру поглинає всі набуті художньо-діалогічні риси, включаючи композиторські, просвітницькі та розважальні функції, при цьому поступово формується педагогічний компонент. Сучасний етап розвитку академічного камерного жанру характеризується поєднанням композиторсько-виконавських, концертно-фестивальних і педагогічних елементів. Важливу роль у цьому процесі відіграє еволюція стилів, формування нових жанрових форм і творча мобільність. Ці періоди відображають важливі зміни у підходах до музичного мислення та синтезу, вплив пізньоромантичної естетики, проникнення технік європейських модерністів і авангардистів, а також формування самобутніх авторських стилів. Системний підхід до вивчення жанрово-стильового розвитку української камерної музики забезпечив глибоке розуміння її трансформацій протягом ХХ — початку ХХІ століття.

3. Художньо-діалогічний принцип стильової актуалізації творчих здобутків часу міжвоєнтя дозволив визначити дві основні лінії розвитку української камерно-інструментальної культури: академічну традицію, що її заклав Микола Лисенко, та традицію модерну, інспіровану пошуками Бориса Лятошинського. Перша лінія базується на класично-романтичних традиціях та спрямована на збереження й утвердження традиційних підходів до камерної музики, позначена значним впливом українських інтонаційних джерел. Модерна лінія відображає прагнення до експериментів та інновацій, що значно розширили рамки камерної виразності, її жанрово-стильових ознак як віддзе-

ркалення художньо-світоглядних змін. Цей напрям особливо яскраво проявився у творчих концептах Бориса Лятошинського, який став символом модерного спрямування української камерно-інструментальної музики.

Микола Лисенко як провідна постать академічної традиції відіграв епохальну та фундаментальну роль у становленні українського музичного мистецтва. Він вплинув на характер композиторських пошуків у камерній музиці, що прагнули відобразити національну специфіку, синтезуючи класичні форми з українськими мелодичними компонентами та жанровими моделями народної творчості. Їх характерними рисами стали лірико-експресивна манера виконання та проромантична драматургія творів, що виражала себе через художньо-діалогічну єдність ансамблю виконавців. Яскравим прикладом такої традиції є Соната для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка у виконанні Т. Менцінського (віолончель) та Т. Арсенічевої (фортепіано). Цей ансамбль продемонстрував синтез стилістичних впливів різних музичних персоналій, що вплинули на Косенкову концепцію. Основною характеристикою цього виконання є єдність циклу та безперервність музичного розвитку, яку забезпечують ретельно продумані переходи між частинами твору, динамічні зміни і артикуляційне багатство варіацій.

Трагічні події війни стали фактором, що своєрідно поєднав академічну і модерну лінії розвитку камерно-інструментальної музики. Вони суттєво вплинули на музичне мислення композиторів-новаторів, які активно звернулися до національних елементів, використовуючи фольклорні ладо-інтонаційні компоненти у своїх творах. Це яскраво проявилось в масштабних композиціях, як-от «Український квінтет» Бориса Лятошинського, що став кульмінаційним твором у розвитку камерно-інструментальної музики того часу, поєднуючи виразовість камерної музики з симфонічним мисленням.

У виконавському втіленні «Українського квінтету» було відзначено концептуальний підхід, споріднений із прагненням композитора симфонізувати камерний задум. Виконавці прагнуть розширити межі звучання квінтету, трактуючи його як своєрідну камерну симфонію, що надає твору монумента-

льності. Основна складність виконання полягає в здатності передати симфонічність задуму за допомогою камерно-інструментальних засобів. У деяких інтерпретаціях акцентується цілісність форми та ідея симфонічності, в інших — більше уваги приділено деталізації та змінним образам, що підкреслюють емоційний і національний характер музики.

Феномен школи Лятошинського розкриває її фундаментальну роль у розвитку камерно-інструментальної музики другої половини ХХ — початку ХХІ століть. Ця школа стала своєрідним художньо-діалогічним середовищем, де завдяки авангардним пошукам утвердилося сучасне розуміння камерного жанру як експериментальної зони. Її орієнтація на європейські досягнення стала ключовим важелем у формуванні та розвитку української камерно-інструментальної культури повоєнного часу.

4. Камерно-інструментальна творчість українських композиторів другої половини ХХ століття ґрунтується на систематизованих творчо-експериментальних та академічних пошуках у галузі ансамблевого жанру. У цей період музичні композиції старшого покоління митців зосереджувалися на відображенні гуманістичних тенденцій повоєнного часу, що значно вплинуло на формування світоглядних позицій шістдесятників — покоління молодих композиторів, яке з'явилося на творчій арені у другій половині століття. Творчі досягнення цього часу охоплюють широку палітру стильових та жанрових підходів, що стали основою для розвитку української камерної музики.

Митці старшого покоління орієнтувалися на різноманітні форми художньо-виражальних взаємодій, зберігаючи академічні традиції, але одночасно втілюючи філософські ідеї та глибоке осмислення життя. Використання програмності дозволило композиторам глибше зануритися в концептуальні теми, трансформуючи зовнішні контури їхньої музичної реалізації. У цьому аспекті українська камерно-інструментальна музика отримала нові можливості для розвитку, поглиблюючи свій зв'язок із філософськими та культурними контекстами.

Однією з провідних тенденцій у розвитку камерно-інструментальної музики стала хвиля авангардних експериментів, що почала формуватися в середині ХХ століття. Під впливом другої хвилі європейського авангарду композитори-шістдесятники активно експериментували з новими техніками композиції: додекафонією, серіальним підходом, пуантилізмом і алеаторикою. Впровадження цих новацій супроводжувалося використанням нетрадиційних засобів музичної виразності, як-от флажолети, глісандо та кластери.

У рамках другої хвилі авангарду особлива увага приділялася пошукам «нового звуку» в кожному окремому творі, що значно збагачувало композиторське мислення. З'явилися такі напрямки, як сонористика, електронна музика, конкретна музика, що втілювалися через специфічні виконавські техніки. Це відкрило нові горизонти для української камерної музики, розширюючи її можливості та вплив.

Паралельно з авангардною тенденцією розвивалася й інша важлива лінія — переосмислення українського фольклору. Композитори зверталися до архаїчних пластів народної культури, використовували елементи неофольклору, що дозволило органічно поєднувати традиційні та інноваційні підходи. Це забезпечувало можливість глибокого втілення національних тем у сучасних камерних композиціях, збереження зв'язків із культурними коренями.

Українська камерно-ансамблева виконавська школа відіграла важливу роль у популяризації досягнень композиторів, підтримуючи тісний зв'язок із творцями музики. У співпраці з музичними колективами композитори мали змогу експериментувати з новими формами виконання, розширювати інструментальний склад ансамблів і досліджувати нові темброво-кolorистичні можливості. Завдяки цьому процесу камерно-інструментальна музика розвивалася не лише в теоретичному, але й у практичному аспектах.

Однією з характерних рис сучасної камерно-інструментальної музики є використання стилістичних синтезів, де переплітаються традиційні та сучасні підходи. Композитори часто звертаються до стилів минулих епох, експериментують з інноваційними виконавськими техніками, створюючи складні дра-

матургічні форми. Такий підхід дозволяє інтегрувати національну тематику в сучасний контекст, використовуючи символіку та алегорії, що є важливими елементами ідентифікації української музики.

5. Проаналізований камерно-інструментальні контент творів українських композиторів в еволюційно-етапній єдності розвитку здійснено у кількох напрямках: засадничий (твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Косенка та ін.), повоєнний традиційний (доробок Д. Клебанова, І. Шамо, А. Штогаренка та ін.), авангардний (пошуки Л. Грабовського, С. Крутикова та ін.), синтезуючий (задуми І. Карабиця, Є. Станкович, М. Скорик та ін.), «нова хвиля» (композиції Ю. Гомельської, С. Зажитька, В. Рунчака, А. Чібалашвілі та ін.) з метою виявлення їх художньо-образних і виконавських компонентів.

6. Наукове осмислення взаємодії між жанрово-стильовим наповненням музичного твору та його сценічною інтерпретацією є ключовим в аналізі сучасної камерно-інструментальної музики. Виконавці створюють оригінальні інтерпретації камерних творів, використовуючи різні підходи — лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний і темброво-сонорний. Кожен із них дозволяє досягти особливої виразності й емоційності у виконанні.

Виняткову роль у цьому процесі відіграє колективна співтворчість виконавців камерних ансамблів. Взаємодія між учасниками ансамблю базується на постійному діалозі та узгодженні художніх ідей, що стає фундаментом для органічного втілення авторського задуму. Виконавська інтерпретація формується в процесі обговорення та експериментів, що створює унікальне сценічне втілення кожного твору.

Таким чином, розвиток української камерно-інструментальної музики другої половини ХХ століття був тісно пов'язаний із творчими експериментами композиторів, їхньою взаємодією з виконавцями та колективним процесом художнього діалогу. Ці процеси забезпечили нові напрямки у розвитку камерно-інструментальної творчості, заклавши основи для подальшого зростання й еволюції сучасної української музики.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрій Штогаренко: талант чути народне. *ДніпроКультура. Портал культурного надбання Дніпропетровщини*. URL : [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy\\_Shtogarenko](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy_Shtogarenko) (дата звернення: 03.10.2022).
2. Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст. : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 20 с.
3. Андрієвський І. Інтенаційна своєрідність Сонати для скрипки та фортепіано оп. 19 Б. М. Лятошинського // Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 6–7 грудня 2018 року / ред. кол.: О. Зав'ялова, О. Єременко, О. Стахевич та ін. Суми, 2019. С. 45–53.
4. Арсенічева Т. До питання інтерпретації Сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка // Віктор Степанович Косенко: погляд із 90-х років. До 100-річного ювілею. Зб. наук. ст. Київ, 1997. С. 57–60.
5. Арутюнян И. Некоторые вопросы методики преподавания камерного ансамбля. Ереван: Луйс, 1986. 90 с.
6. Асталаш Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.
7. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 69–84.

8. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург: Earlymusic Publishing House, 2005. 170 с.
9. Безбородько О. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2018. Вип. 122 : Мистецтво композиції у вимірах творчості, науки та педагогіки (пам'яті Г. І. Ляшенка). С. 110–24.
10. Бензюк О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 194 арк.
11. Берегова О. Естетика Марини Денисенко-Сапмаз у культуротворчих процесах України на межі ХХ–ХХІ століть // Культурологічна думка: зб. наук. праць 2022. № 22. С. 92–101.
12. Берегова О. Київські фрески І. Карабиця: спроба реконструкції в новому соціокультурному контексті // Київське музикознавство. 2006. Вип. 20. С. 197–210.
13. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр. ХХ сторіччя : монографія. Київ, 1999. 140 с.
14. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів // Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 102–108. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2018\\_14\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13) (дата звернення: 18.05.2022).
15. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 204 арк.
16. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство. Москва : Музыка, 1979. С. 5–31.
17. Болгар В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин // Музичне мистецтво і культура. 2021. 1(32). С. 93–105. DOI : <https://doi.org/10.31723/25-24-0447-2021-32-1-7> (дата звернення: 11.18.2023).



18. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство. 1969. Вип. 4. С. 13–30.
19. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль : монографія. Київ : Музична Україна, 1968. 103 с.
20. Борщевський О. Українська камерно-інструментальна музика другої половини ХХ ст.: Мирослав Скорик. Друга соната для скрипки та фортепіано // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2009. Вип. 5. С. 20–26. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho\\_2009\\_5\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2009_5_6) (дата звернення: 05.02.2024).
21. Бэлза И. Учитель // Игорь Бэлза. О музыкантах ХХ века. Избранные статьи. Москва, 1979. С. 5–42.
22. Варнава Р. Психологічний портрет Бориса Лятошинського в світлі різноманітних концепцій особистості митця // Музикознавчі студії : зб. ст. (Молоде музикознавство) Наукові збірки Львівської держ. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 23–35.
23. Вахранев Ю. Фортепианное творчество композиторов Украинской ССР // Очерки по истории советского фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1979. С. 101–105.
24. Виноградов Г. Андрій Штогаренко. Серія «Творчі портрети українських композиторів». Київ: Музична Україна, 1973. 41 с. URL : [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0006168](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0006168) (дата звернення: 05.01.2024).
25. Волощук Ю. Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття // Музичне мистецтво і культура. 2021. № 1(32). С. 44–57. DOI : <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-4> (дата звернення: 20.01.2022).
26. Вороновська О., Синьой Ч. Музично-виконавська інтерпретація як засіб формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музич-

ного мистецтва // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : наук. журнал. 2023. № 3 (144). С. 7–15.

27. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли : монография. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 54 с.

28. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 178 арк.

29. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: педагогічні науки. 2013. Вип. 120. С. 99–103.

30. Герега М. Із творчої скарбниці // Музика. 1989. №6. С. 13.

31. Гнатів Т. Володимир Фемеліді — випускник Одеської консерваторії // Трансформація музичної освіти і культури в Україні : зб. ст. за матеріалами конференції, присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової / гол. ред. О. Сокол. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 37–46.

32. Гнатів Т. Історія одного листа // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2007. Вип. 66 : Шостакович та ХХІ століття. С. 433–438.

33. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи // Fine Art and Culture Studies. 2022. № 4. С. 12–20. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>.

34. Гомон Т. Невідомий та відомий Борис Лятошинський (до питання про формування творчої особистості в дитячому та юнацькому життєвих періодах) // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2011. Вип. 25 : Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 340–356.

35. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
36. Гомон Т. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва // Культура і сучасність : альманах. 2010. № 1. С. 178–184.
37. Гомон Т., Савчук І. Виконавсько-педагогічна творчість І. С. Царевич у контексті становлення українського камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ століття // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал. 2013. Вип. 9. С. 159–174. URL : [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura\\_9-2013\\_WEB.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura_9-2013_WEB.pdf) (дата звернення: 19.09.2023).
38. Гордійчук М. Невідомі сторінки // Музика. 1975. № 1. С. 6–7.
39. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика : монографія. Київ, Музична Україна, 1969. 427 с.
40. Городецька О. Класика і авангард: моделі співіснування // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36. Кн. 1. : Українська та світова культура : сучасний погляд. С. 218–228.
41. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. 2005. Вип. 34. С. 230–245.
42. Городецька О. Українська музика 60-х років ХХ століття в контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк.
43. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. 2011. Вип. 37. С. 189–204.
44. Готлиб А. Основы ансамблевой техники : монография. Москва : Музыка, 1971. 94 с.

45. Грисенко Л. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського // Сучасна музика. Вип. 1. Київ, 1973. С. 230–260.
46. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
47. Гуркова О. Неоромантичні тенденції у камерно-інструментальній творчості І. Карабиця (на прикладі «Ліричних сцен» для скрипки і фортепіано) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.: зб. ст. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 168–182.
48. Деменко Б. Поліритміка у фортепіанних творах Бориса Лятошинського // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2012. Вип. 27 : Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України. С. 140–151.
49. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. 2000. Вип. 29. С. 125–132.
50. Денисенко М. Етногенетична специфіка творчого мислення у просторі європейської культури // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. 2010. Вип. 36. С. 291–299.
51. Денисенко М. Метафоричність модальності у мистецтві: «Frutto di abbasage» // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2007. Вип. 56. С. 198–206.
52. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. 19 с.
53. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є. Станковича // Народна творчість та етнографія. Київ, 1982. С. 35–41.
54. Дика Н. Квартет імені Лисенка // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське

мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 379–389.

55. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.

56. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 182–194.

57. Душний А., Заєць В., Заєць О. Психологічні аспекти музично-виконавської естетики // Modern art education: theoretical-practical discourse : Collective scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2023. 392 p. P. 93–118. DOI : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-5>.

58. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 арк.

59. Дружга І. Творчість Марини Денисенко для інструментальної бандури: темброво-сонорний аспект // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал. 2022. Вип. 18(2). С. 89–96. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269792](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269792) (дата звернення: 05.04.2024).

60. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 48 с.

61. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : Автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2003. 14 с.

62. Завгородня Г. Творчість О. Козаренка: національні традиції в контексті поліфонічного мислення сучасності // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. 2012. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. С. 13–24.

63. Зав'ялова О. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія. Київ, 2009. 256 с.
64. Зав'ялова О. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.
65. Зав'ялова О. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського // Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури : До 140-річчя від дня народження Р. М. Глієра та 120-річчя від дня народження Б. М. Лятошинського: зб. ст. Житомир : Видво ФОП Євенок О. О., 2014. С. 230–240.
66. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського // Українське музикознавство. 1975. Вип. 10. С. 152–156.
67. Зинькевич Е. ... О настоящем, о былом ... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Киев-Нежин: Лысенко М. М. [изд.], 2012. 312 с.
68. Зинькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль) // Музична критика і сучасність. Упоряд. О. Стельмашенко. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1982. С. 57–76.
69. Зинькевич О. Український музичний авангард: загальна панорама // Сучасність. 2002. № 9. С. 100–105.
70. Зінків І. Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2015. № 1. С. 66–74. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf> (дата звернення: 04.05.2022).
71. Зубко Н. Проблеми виконання творів С. Людкевича для фортепіанного дуету // Українська музика: науковий часопис. 2023. №3–4 (46–47). С. 15–22. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/741/709> (дата звернення: 06.03.2024).

72. Івахова К. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика // *Культура і сучасність*. 2015. № 1 (2015). С. 141–145. DOI : <https://doi.org/10.32461/22-26-0285.1.2015.147763> (дата звернення: 08.03.2024)
73. Калениченко А. Музика нео- і постстилістика: спроба систематизації // *Музична україністика: сучасний вибір* : зб. наук. ст. 2005. Вип. 1 : На пошану д. мист. Л. Пархоменко. С. 106–115.
74. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі // *Музична україністика: сучасний вибір* : зб. наук. ст. 2010. Вип. 6 : на пошану д. мист., засл. діяча мистецтв України Б. Фільц. С. 171–197.
75. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя ; Львівська держ. музична академія ім. М.Лисенка. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
76. Київ Музик Фест — Програма — 2000. *Київ Музик Фест*. URL : <http://kmf.karabits.com/program/2000.html> (дата звернення: 10.10.2022).
77. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського // *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 21–29.
78. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Бібліотека журналу «Ї», 2008. 591 с.
79. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
80. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця : монографія. Київ : Дух і Літера, 2017, 288 с.
81. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 арк.
82. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття : монографія. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.

83. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка // Українська музика. 2017. № 4 (26). С. 14–19. URL : <https://ukrmus.-wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/2017-4-n26-04.pdf> (дата звернення: 02.04.2023).
84. Кли́н В. Героїчна тема у творчості Б. М. Лятошинського [до 80-річчя з дня народження композитора] // Народна творчість та етнографія. Т. II. Київ, 1975. С. 17–26.
85. Кли́н В. Фортепіанна спадщина // Музика. 1975. № 1. С. 7–8.
86. Ковальова-Гончарюк Л. Структурні компоненти інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки. 2020. № 2 (20). С. 202–206. doi: 10.32342/2522-4115-2020-2-20-23 (дата звернення: 05.02.2022).
87. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. 2000. Вип 29. С. 116–124.
88. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : монографія. Львів, 2000. 285 с.
89. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 245 арк.
90. Колісник О. Тема Чорнобиля у камерно-інструментальній творчості Є. Станковича // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 208–223.
91. Копиця М. Епістолярна спадщина в аспекті вивчення музичного твору // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2002. Вип. 21 : Музичний твір як процес. С. 70–80.
92. Копиця М. Співець нашої доби // Музика. 1982. № 1. С. 20–21.



93. Косенко Е. Об экспрессивной природе музыкального синтаксиса (на примере фортепианных прелюдий ор 44 Б. Н. Лятошинського) // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 71 : Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. С. 11–23.
94. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАК-ККіМ, 2020. 300 с.
95. Кравченко А. Камерно-інструментальна творчість сучасних українських композиторів у проекції діалогу культур // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015 № 4. С. 69–74. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2015.138431> (дата звернення: 15.01.2022).
96. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 264–277.
97. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ — початок ХХІ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 90–94 DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2016.138540> (дата звернення: 15.06.2022).
98. Крися О. Альт у камерно-інструментальній музиці Б. М. Лятошинського: вплив на розвиток композиторської та виконавської шкіл Київської консерваторії // Українське музикознавство. 2006. Вип. 35. С. 391–407.
99. Крися О. Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 19 с.
100. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
101. Ксенофонтова Н. Камерный оркестр Альбана Берга. Роль фактурно-тембровых средств в музыкальной ткани // Вопросы оркестровки: Сб. трудов. 1980. Вып. 47. С. 55–74.

102. Ланцута Л. Неоконструктивістська фортепіанна соната в сучасній українській музиці // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 12 : Історія музики в минулому і сучасності. С. 61-71.

103. Лобковенко К. Інтернаціональні засади творчості Б. Лятошинського. (Трибуна музикознавця) // Музика. 1978. № 4. С. 2–3.

104. Луніна Г. Євген Станкович: «Борис Лятошинський — унікальний український композитор» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. №3. С. 102–111. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/-Chasopys\\_2014\\_3\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/-Chasopys_2014_3_14) (дата звернення 14.10.2022).

105. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи ; АН України, Ін-т українознав. ім. І.Крип'якевича. Львів : [б. и.], 1999 (Історія української музики ; Вип. 5). Т. 1 / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. 1999. 496 с.

106. Людкевич С. Камерно-інструментальні твори і опера-хвилинка «Ноктюрн» М. В. Лисенка С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., ред., перекл., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 384–386.

107. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. Л. Грисенко, Н. Матусевич. Київ: Музична Україна, 1986. Ч. 1: Воспоминания. 216 с.

108. Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. Л. Грисенко, Н. Матусевич. Київ: Музична Україна, 1986. Часть 2: Письма. Материалы. 247 с.

109. Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Копиця. Київ: Задруга, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.

110. Мазепа Т. «Галицьке Музичне Товариство» у Львові: питання камерно-інструментального виконавства // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад.

ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 390–404.

111. Малаєва Т. Формування музичного мислення виконавця (на прикладі творчості Ігоря Шамо) // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2016. № 12. С. 53–57.

112. Малоземова А. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.

113. Мариняко Н. Камерно-інструментальна творчість М. Скорульського як віддзеркалення українського історико-культурного соціуму // Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат. Тези міжнародної науково-творчої конференції. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 20 листопада 2019 року. Львів, 2019. С. 169–171.

114. Мариняко Н. Наталія. Вплив культурного житомирського середовища на камерно-інструментальну творчість композиторів Б. Лятошинського, М. Скорульського, В. Косенка, Ю. Зарембського // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2011. Вип. 25 : Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 356–365.

115. Марінетті Ф. Т. Маніфест футуризму. Перек. О. Мокровольського // «Всесвіт» 2009, № 9–10. С. 112–116.

116. Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези естетично-риторичного та композиційного творення музики // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2007. Вип. 69. Кн. 13 : Виконавське музикознавство. С. 6–13.

117. Марценківська О. Жанр балади у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства) // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 81. С. 281–292.

118. Марценківська О. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського // Київське музикознавство. 2014. Вип. 48. С. 132–148.

119. Марценківська О. Ладогармонічна система у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (до проблеми традиції та новаторства) // Українське музикознавство. 2010. Вип. 36. С. 27–38.

120. Марценківська О. Фортепіанна творчість Р. М. Глієра та Б. М. Лятошинського в контексті семантичного аналізу // Київське музикознавство. 2016. Вип. 52 : Рейнгольд Глієр у музичному просторі. С. 116–134.

121. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 147–154.

122. Менцінський Т. Соната для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця: образний та музично-виражальний аспекти // Українська музика : науковий часопис. 2023. № 1 (44). С. 49–55. DOI : <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-5> (дата звернення: 23.04.2024).

123. Мимрик М. Жанрові особливості українських камерно-інструментальних творів з участю саксофона кінця ХХ — початку ХХІ ст. // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). С. 141–147.

124. Мимрик М. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 244 арк.

125. Мимрик М. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака (на прикладі «Нôñî‘âñā для двох саксофонів, ударних та фортепіано») // Культура і сучасність Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: альманах. 2010. № 1. С. 195–198.

126. Мирослав Скорик: людина і митець // Music-Review Ukraine. Портал академічної музики України *Music-review Ukraine* | Головна сторінка.

URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564>  
(дата звернення: 25.10.2022).

127. Мирослав Скорик та Раду Поклітару презентують 18 та 20 травня у Києві прем'єру балету «Перехрестя». *Укрінформ* — *актуальні новини України та світу*. [https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1349092-miroslav\\_skorik\\_ta\\_radu\\_poklitaru\\_prezentuyut\\_18\\_ta\\_20\\_travnya\\_u\\_kie\\_vi\\_preme\\_ru\\_baletu\\_per\\_hrestya\\_1725724.html](https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1349092-miroslav_skorik_ta_radu_poklitaru_prezentuyut_18_ta_20_travnya_u_kie_vi_preme_ru_baletu_per_hrestya_1725724.html) (дата звернення: 15.10.2022).

128. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського : на перетині композиторської творчості та музичної критики // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 77–86.

129. Мисько-Пасічник Р. Формування творчої особистості Василя Барвінського: камерно-інструментальні ансамблі празького періоду // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика.. С. 405–417.

130. Миронова Н. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві // Українське музикознавство. 2021. Вип. 47, С. 66–78. DOI : <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47> (дата звернення: 14.03.2023).

131. Мірошниченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 136-149.

132. Морщакова Н. Тембрально-виразові можливості фаготу й теоретико-композиційні пошуки М. Г. Денисенко // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. 1. С. 212–217. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2017\\_1\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2017_1_35) (дата звернення: 14.05.2022).

133. Морщакова Н. «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу // Науковий вісник Нац. муз.

акад. України ім. П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114. С. 359–379. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau\\_2016\\_114\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_114_22) (дата звернення: 14.04.2023).

134. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев : ТОВ «Клякса», 2012. 272 с.

135. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Рукопис : Библиотека Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 271 арк.

136. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : монография. Киев, 1994. 157 с.

137. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

138. Найдич Н. Авторський концерт Л. Грабовського // Дослідження. Досвід. Спогади : наук.-метод. Видання. 2005. Вип. 6. С. 209-213.

139. Назар Л. Сильові виміри творчості Василя Барвінського : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

140. Назар Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. *Портал Експеримент: культура, освіта та наука*. URL: <https://md-eksperiment.org/post/rol-kamerno-instrumentalnoyi-tvorchosti-v-barvinskogo> (дата звернення: 29.03.2024).

141. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 428–444.

142. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 87 : Проблеми камерно-ансамблевого виконавства : зб. ст. / ред.-упоряд.: Є. Басалаєва, Т. Арсенічева . Київ, 2010. 271 с.

143. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музгиз, 1961. 320 с.
144. Ніколаєва Л. Про два види фольклорно-композиторських зв'язків у радянській музиці на (на прикладі фортепіанної творчості Б. Лятошинського) // Українське музикознавство. 1983. Вип. 18. С. 18–29.
145. Новакович М. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського нац. університету ім. Лесі Українки. 2009. Вип. 4. С. 4–19.
146. Новакович М. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського // Науковий світ. 2008. № 3. С. 1–17.
147. Новакович М. Категорія трагічного та її прояви у творчості Б. М. Лятошинського // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2007. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ — початок ХХІ ст. С. 157–161.
148. Новакович М. Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осереддя його стилю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2007. № 4. С. 86–91.
149. Новини України: Комуністи показово спалювали твори Барвінського у підвір'ї консерваторії. *Гал-інфо*. URL: [https://galinfo.com.ua/articles/komunisty\\_pokazovo\\_spalyuvaly\\_tvory\\_barvinskogo\\_u\\_podviri\\_konservatorii\\_281634.html](https://galinfo.com.ua/articles/komunisty_pokazovo_spalyuvaly_tvory_barvinskogo_u_podviri_konservatorii_281634.html) (дата звернення: 29.01.2024).
150. Остапович І. Іван Остапович: Композитор Геннадій Ляшенко. Реліз тижня. *Zaxid.net*. URL : [https://zaxid.net/kompozitor\\_gennadiy\\_lyashenko\\_n1514122](https://zaxid.net/kompozitor_gennadiy_lyashenko_n1514122) (дата звернення: 12.10.2023).
151. Островская Е. Некоторые аспекты партнерства в ансамбле с учащимися-инструменталистами // Современные наукоемкие технологии. 2008. №4. С. 48–49.
152. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 16–20.

153. Пархоменко Л. Культуротворча сутність мистецької діяльності М. В. Лисенка // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. 2012. Вип. 7 : Постаь Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. С. 13–24.
154. Пастеляк Н. Трансформація поємності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. 2004. № 1. С. 30–37.
155. Пляченко Т. Методика роботи з музично-інструментальними колективами : навч.- метод. посібник. Кіровоград : ІмексЛТД, 2009. 232 с.
156. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика.. С. 88–100.
157. Повзун Л. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Астропринт, 2013. 208 с.
158. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 395 с.
159. Польская И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен // Вісник Міжнародного слов'янського університету: Український науково-технічний журнал. Серія «Мистецтвознавство». 2008. Т. 11, № 1. С. 3–8.
160. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 35 с.
161. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 4–14.
162. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного осягнення // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 29–47.



163. Понькіна А. Про жанр квартету для саксофонів // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конф. «Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців». Харків, 2005. С. 63–64.
164. Пославський А. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 44. С. 86–94. DOI :10.31866/2410-1176.44.2021.235380 (дата звернення: 12.11.2022).
165. Прейсман Е. Камерный оркестр: Исторический процесс формирования, организация работы : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987. 24 с.
166. Пясковський І. Неоготичні риси в музиці Леоніда Грабовського // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2006. Вип. 41. Кн. 2 : Старовинна музика : Сучасний погляд. С. 239-247.
167. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського // Українське музикознавство. 1991. Вип. 26. С. 74–93.
168. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград : Сов. композитор, 1986. 198 с.
169. Рада Лисенко: «Українська музика тримає мене в житті...». *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/rada-lysenko-ukrainska-muzyka-trymaie-mene-v-zhytti/> (дата звернення: 30.09.2023).
170. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
171. Рикман К. «Панегирик–2» Марини Денисенко: к проблеме музыкально-событийного анализа // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 73. С. 226–234.
172. Рудин А. Хочется реализовать себя возможно более широко // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 89–96.

173. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
174. Савицька Н. Камерні маргіналії пізніх романтиків // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 48–61.
175. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2021. 447 арк.
176. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31 : *Vivere temento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 125-136.
177. Савчук І. Екзистенціальний міф про модерністського митця. Смислові коди камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського та Ігоря Белзи // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36. Кн. 1: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 43–52.
178. Савчук І. Камерна музика 1920-х в Україні : спроба філос. осмислення : монографія. Київ : Фенкіс, 2012. 154 с.
179. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал. 2022. № 18(1). С. 110–117. URL : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260435](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260435) (дата звернення: 08.07.2023).
180. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 ; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2002. 433 л.
181. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник Нац. муз. акад. Укра-

їни ім. П. І. Чайковського. 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.

182. Самотос-Баєрле Н. Сторінки біографії Миколи Колесси: камерно-інструментальна музика — виконавська практика і компонування (За «Спогадами» М. Колесси) // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 418–427.

183. Самохвалов В. Борис Лятошинський : Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1972. 44 с.

184. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского : монографія. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.

185. Сергей Зажитко: «Я уверен, что над всем можно смеяться» // *День*. 2000. № 240. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-что-nad-vsem-mozhno-smeyatsya> (дата звернення: 14.10.2022).

186. Сивохіп В. З історії діяльності «Союзу українських професійних музик у Львові» та концертне життя Львова 1934–1939 рр. // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 445–462.

187. Скорик М. Твори для фортепіано : навч.-метод. посіб. / ред.-упоряд., вступне слово Оксани Рапіти. Львів : СПОЛОМ, 2008. 220 с.

188. Слюсар Т. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.

189. Сосницький І. Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу // *Слобожанський науковий вісник*. Серія: Філологія. 2023. № 3. С. 87–90.

190. Сташевський А. Володимир Рунчак — «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості : монографія. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

191. Сумарокова В. Соната для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка: стиль і виконавська інтерпретація // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2016. Вип. 115. С. 123–132.

192. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36. Кн. 1 : Українська та світова музична культура : сучасний погляд. С. 19–31.

193. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970–1990-х рр. : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 ; НАН України ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 36 с.

194. Теплов Б. Психология музыкальных способностей : монографія. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.

195. Тимофеева К. Інтерпретологія в системі сучасного музикознавання // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. 2011. Вип. 32. С. 177–187.

196. Тонкаль Т. Лятошинський та Скрябін. До питання про динамічну організацію музичного твору // Українська музична культура минулого і сучасності у міжнаціональних зв'язках : зб. статей молодих музикознавців України ; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1989. С. 102–111.

197. Утина А. Становление и развитие струнного квартета в украинской музыке // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. 2012. Вип. 36. С. 356–368.

198. Харитоновна Д. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10) // Київське музикознавство. 2014. Вип. 49. С. 88–99.

199. Харитоновна Д. Символічна аура камерно-інструментальної творчості В. Косенко (на прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано оп. 10) //

Київське музикознавство. 2014. Вип. 49. С. 88–99. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2014\\_49\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_49_12) (дата звернення: 08.07.2023).

200. Харитоновна Д. Символічний вимір Сонати № 2 для скрипки та фортепіано М. Скорика // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 223–235.

201. Харитоновна Д. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Віктора Косенка // Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 130–144. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz\\_2017\\_43\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2017_43_13) (дата звернення: 08.09.2023).

202. Хе Їн. Актуальні педагогічні аспекти культури ансамблевого виконавства майбутнього викладача фортепіано // Актуальні педагогічні аспекти культури ансамблевого виконавства майбутнього викладача фортепіано. Матеріали конференції. URL : <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.11> (дата звернення: 08.09.2023).

203. Царевич И. Струнный квартет ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 126–130.

204. Царевич І. Борис-Якса з Лятошина // Музика. 1995. № 1. С. 9–11.

205. Царевич І. Історія становлення кафедри камерного ансамблю // Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Авт.-упоряд.: А. Лащенко та ін. Київ : Музична Україна, 2004. С. 496–503.

206. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: зб. ст. 1972. № 7. С. 103–118.

207. Царевич І. Перший твір. (До 90-річчя Б. М. Лятошинського. Трибуна музикознавця) // Музика. 1985. № 1. С. 5–7.

208. Царевич І. «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 68–69.

209. Чернова І. Поняття інтенціональності у камерно-інструментальному виконавстві // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 61–72.
210. Чжан Хань. Альтова соната Дмитра Шостаковича у художньому просторі виконавської інтерпретації // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. Вип. 18(2). С. 125–130. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).-2022.269802](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).-2022.269802).
211. Чжан Хань. Виконавсько-семантичний простір інструментальної виражальності Бориса Лятошинського 1920-х (на прикладі Сонати для скрипки і фортепіано (1926)) // Мистецтвознавство України. 2023. Вип. 23. С. 231–237. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294864>.
212. Чжан Хань. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано» // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 277–284. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269743>.
213. Чжан Хань. Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2024. № 3 (64). С. 38–57 DOI : [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821).
214. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез в сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2015. 198 арк.
215. Чібалашвілі А. Моделі художнього синтезу в дискурсі міжвидової художньої практики ХХ століття // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2013. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії : українська музика та культурний процес. С. 129–142.
216. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ століття // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць. 2008. Вип. 5. С. 365–372.

217. Чібалашвілі А. Художній синтез у музичному мистецтві ХХ століття. Від взаємодії стилів до взаємодії мистецтв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. 2010. Вип. 25. С. 323–330.

218. Чубак А. Камерно-інструментальна творчість Юзефа Коффлера в контексті еволюції індивідуального стилю // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 195–208.

219. Шабат-Савка С. Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний реєстр текстової комунікації // *Slavia Orientalis*. TOM LXIX, NR 1. Komitet Słowianoznawstwa PAN, 2020. P. 143–155. URL <https://journals.pan.pl/Content/115716/PDF/2020-01-SOR-11-Sawka.pdf> (дата звернення: 22.08.2024).

220. Шикирінська О. Виконавське мистецтво: особливості художньої інтерпретації // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : Зб. наук. пр. 2007. Вип. 14. 484 с.

221. Шиян О. Станіслав Людкевич і Василь Барвінський, які не дали затихнути українській музиці. *Zaxid.net*. URL: [https://zaxid.net/stanislav\\_lyudkevich\\_i\\_vasil\\_barvinskiy\\_tvorchist\\_fakti\\_z\\_zhittya\\_ukrayinskih\\_kompozitoriv\\_n1594458](https://zaxid.net/stanislav_lyudkevich_i_vasil_barvinskiy_tvorchist_fakti_z_zhittya_ukrayinskih_kompozitoriv_n1594458) (дата звернення: 30.09.2024).

222. Шнеерсон Г. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. Москва : Советский композитор, 1974. 358 с.

223. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т. I / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. Житомирского; пер. с нем. А. Габричевского и Л. Товалевой. Москва : Музыка, 1975. 407 с.

224. Щербакова О. Камерно-інструментальний ансамбль у науковому просторі // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 539–545.

225. Щербакова О. Поетично-філософські образи «Ранкової музики» Ю. Іщенка: до питання інтерпретації // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 236–248.

226. Юзюк З. Музика Мирослава Скорика для фортепіанного дуету // Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 278–288.

227. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31 : *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 149-156.

228. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese — “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981, H. 9. S. 460–465.

229. Bakhtin M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981. 480 p. URL : [http://www.europhd.net/sites/europhd/files/images/onda\\_2/07/27th\\_lab/scientific\\_materials/jesuino/bakhtin\\_1981.pdf](http://www.europhd.net/sites/europhd/files/images/onda_2/07/27th_lab/scientific_materials/jesuino/bakhtin_1981.pdf) (date accessed: 27.05.2022).

230. Bakhtin and cultural theory / Ed. by K. Hirschkop and D. Shepherd. Second edition. Manchester: Manchester univ. press, 2001. 288 p.

231. Lachmann R. Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // *Das Gespräch* / eds. Karlheinz Stierle and Reiner Warnung // *Poetik und Hermeneutik*, no. 11. Munich: Wilhelm Fink, 1984. P. 489–515.

232. Savchuk I., Bilyanska T. Bandura in the Late 1990s and Early 2000s Compositions by Maryna Denysenko : Genre and Stylistic Context of Ideas // *Scientific Journal “Artistic Culture. Topical Issues”*. 2023. #19 (1). P. 80–98. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283127](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283127).



233. Schumann R. Life Rules for Young Musicians Paperback. Publisher : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 56 p. ISBN : 978-1530747511.

234. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring. New York: Oxford University Press, 1994. 196 p.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ:

1. Чжан Хань. Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2024. № 3 (64). С. 38–57 DOI : [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821)

*Ключові слова:* художній діалог, камерно-інструментальна творчість, взаємодія, діалогічність, ансамблеве виконавство, стиль, виконавська стилістика.

2. Чжан Хань. Виконавсько-семантичний простір інструментальної виражальності Бориса Лятошинського 1920-х (на прикладі Сонати для скрипки і фортепіано (1926)) // Мистецтвознавство України. 2023. Вип. 23. С. 231–237. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294864>

*Ключові слова:* творчість Бориса Лятошинського, симфонізм, темброфонізм, соната для скрипки і фортепіано, інтерпретація.

3. Чжан Хань. Альтива соната Дмитра Шостаковича у художньому просторі виконавської інтерпретації // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. Вип. 18(2). С. 125–130. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.-269802](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.-269802)

*Ключові слова:* Дмитро Шостакович, камерна музика, альтова соната, камерно-інструментальний жанр, альтове мистецтво, сонатна форма, Дружинін, Мунтян.

4. Чжан Хань. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано» // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 277–284. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269743>

*Ключові слова:* фортепіанний цикл, 24 прелюдії, Іван Карабиць, стиль, концепція, виконавська стилістика.

**Додаток Б****НАУКОВА ПРАЦЯ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ:**

1. Чжан Хань. Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського воєнного періоду: жанрово-стильова картина задумів [тези доповіді] // Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення : збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 29–30.05.2024 / [упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. 161с. DOI 10.31500/978-617-640-654-9 ISBN 978-617-640-654-9 URL : <https://publish.mari.kyiv.ua/catalog/view/547/803/5002> (дата звернення: 29.09.2024).

**Додаток В****ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ:**

1. Прелюдії для фортепіано українських композиторів другої половини ХХ століття: виконавська стилістика [доповідь] // IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», ІПСМ НАМ України, Київ, 16–17 листопада 2022. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2023-07/Conf\\_metodology2022.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-07/Conf_metodology2022.pdf)

2. Соната для скрипки та фортепіано Бориса Лятошинського (1926): особливості втілення авторського задуму [доповідь] // VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2–4 листопада 2023. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8\\_Programa-2023\\_2.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf)

3. Камерно-інструментальна соната. Особливості трансформації жанру у ХХ столітті [доповідь] // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», ІПСМ НАМ України, Київ, 15–16 листопада 2023. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2023-12/Program\\_Metodology\\_09\\_12.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2023-12/Program_Metodology_09_12.pdf)

4. Камерно-інструментальний дует: органічність виконавської інтерпретації [доповідь] // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та

пам'ятні дати 2023 року», Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 20–21 листопада 2023. URL: [https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa\\_YUvileyi-2023.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf)

5. Камерно-інструментальна творчість Бориса Лятошинського воєнного періоду: жанрово-стильова картина задумів [доповідь] // Міжнародна науково-практична конференція «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення», ІПСМ НАМ України, Київ, 29–30 травня 2024. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/program/2024-09/ENG\\_29-08\\_n.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2024-09/ENG_29-08_n.pdf)