

ЧЖАН ХАНЬ

ORCID iD: 0000-0002-5710-2716

аспірант кафедри історії української
музики та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

recus@ukr.net

ХУДОЖНІЙ ДІАЛОГ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ЙОГО ЕТАПНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ХХ СТОЛІТТІ

Досліджено прояви художньої діалогу на прикладі камерно-ансамблевої музики українських композиторів ХХ століття. Охарактеризовано художній діалог як віддзеркалення основних векторів розвитку камерної творчості у композиторських пошуках, які вплинули на процеси збагачення та перетворення його виражального поля, а його специфіка сформувала національний характер цього поля. Простежено взаємодію митця з культурно-мистецькими шарами як дієву форму комплексного розуміння процесів музичної творчості у дихотомії «традиція-новаторство». З'ясовано, що 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» парадигм. Виявлено закономірності взаємодії митця з різними «художніми полями» та вектори новацій, що впливають на розвиток камерної творчості як складника української музичної культури і сприяють цілісному її розумінню у взаємозумовленості художніх процесів з європейськими мистецькими трендами та світоглядними настановами. Описано цілісність виражального поля камерно-ансамблевої творчості за кількома художньо-діалогічними зрізами, що виявляють її сутність і етапні зміни. Окреслено компоненти композиторського світосприйняття та стильові тенденції часу, які 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. Виокремлено дві моделі розвитку камерної творчості на прикладі композиторських шкіл, їхньої професійної та культурно-мистецької атрибуції, а саме: герметично-академічну, пов'язану з впливами М. Лисенка та його послідовників, та новаційну, відкриту до кардинальних жанрово-сти-

льових перетворень у діалогічній взаємозумовленості академічної традиції та експериментальних пошуків, що пов'язана зі школою Б. Лятошинського. Доведено, що 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.

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

Постановка проблеми... 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» [4, с. 60–61], що у сконденсованості авторського задуму дає можливість простежити різнорівневі 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.

Отже, проблема прояву художнього діалогу в камерно-інструментальній культурі та його впливи на вектори й форми розвитку української камерної творчості ХХ століття потребує ретельного вивчення з позицій мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У контексті дослідження особливостей художнього діалогу в етапності трансформаційних змін у розвитку камерно-інструментальної культури ХХ століття засадничими є праці, де:

- актуалізовано питання художнього діалогу як феномена культури та моделі його розвитку (Л. Раабен, 1986; О. Самойленко, 2002; *N. Bakhtin*, 2001; *R. Lachmann*, 1984 та інші);

- спрямовано увагу на з'ясування ролі художнього діалогу у драматургічній єдності авторського задуму (Ю. Грібіненко, 2006; І. Сосницького, 2023; А. Кравчеко, 2020; С. Шабат-Савка, 2020; *M. Angerer*, 1981 та інші);

- висвітлено стильові та жанрово-стилістичні особливості розвитку камерно-ансамблевої творчості українських композиторів (О. Берегова, 1999; Т. Гомон, 2017; М. Мимрик, 2012; І. Савчук, 2013, 2021; А. Сташевський, 2004 та інші).

Незалежно від наявності різних методологічних підходів до вивчення особливостей художнього діалогу в етапності трансформаційних змін у розвитку камерно-інструментальної культури ХХ століття, не викликає сумніву висунута теза, що означений феномен (художній діалог) є синтетичним явищем, який базується на дихотомії «композитор-виконавець», адже у часопросторі музичної інтерпретації ансамблісти створюють звуковий образ композиторського задуму через художньо-виконавську діалогічність втілення, тобто: стильові компоненти композиторського «виражального словника», інтерпретовані виконавцями через особливості прочитання його стилістики, формують аудіо-ландшафт авторського задуму.

Отже, багат шаровість проявів художнього діалогу в камерно-інструментальній культурі включає і виконавський аспект, досконале вивчення якого надасть змогу кристалізувати уявлення про етапність розвитку української музичної культури з виявленням певних закономірностей тих чи інших стильових новацій та форм презентації.

Мета статті — висвітлити етапність трансформації художнього діалогу в українській камерно-інструментальній творчості ХХ століття.

Досягнення поставленої мети передбачало вирішення таких **завдань**:

1) окреслити явище художнього діалогу, його роль у формуванні світоглядних наративів митця та жанрово-стильової картини композиторської творчості;

2) простежити етапно-трансформаційні зміни у розвитку української камерно-інструментальної культури ХХ століття за моделлю цілісності у художньому діалозі «традиція-новація» та особистісно-пасіонарним принципом формування етапності звершень;

3) описати цілісність виражального поля камерно-ансамблевого виконавства з урахуванням герметично-академічних, традиційних та новаційних моделей розвитку камерно-інструментальної творчості у ХХ столітті,

Виклад основного матеріалу... Європейська тенденція до камернізації музичних жанрів у ХХ – ХХІ століттях 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 сформуванати 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» [9, с. 3]. Цей міждисциплінарний підхід з 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» [9, 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» [9, 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 внутрішньо-жанрову, міжжанрову, внутрішньостильову, міжстильову внутрішньостилістичну ... внутрішньотекстову модифікації ... як звернення до композиторської творчості в певних жанрових і стильових зразках, до феномену музичного твору (окремого опусу) і його значущості» [9, 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 проекції на адресата мовлення, а з іншого — передбачає глибше вивчення діалогу як маркера її реалізації в художньому дискурсі» [12, с. 144]. Діалогічність музичного тексту розкриває особливості його драматургічного цілого та його виражальних компонентів та 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 одночасних композицій у рамках класичних форм сонати, квартету, квінтету¹ з увагою до ладово-інтонаційного оновлення, то другій половині століття власти-

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

ві перемодельовання усталених академічних форм камерної музики та створення жанрових прецедентів², 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, нарративні 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-от 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 наснаженням концептах авторського задуму, посилення інтонаційної єдності багаточастинної композиції та формування її як монолітного одночастинного організму тощо є зовнішнім проявом етапності жанрово-стильових видозмін.

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 пси-

² Термін належить А. Сташевському і був вжитий стосовно інструментальних жанрових моделей у творчості українського композитора Володимира Рунчака [1].

хологізму 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» [3, с. 15]. Глибокий художній дискурс твору, реалізований як світоглядна взаємодія композитора з шарами культури, спрямований «на пізнання цінностей буття, а відповідно його соціокультурних закономірностей — позиціонування творчої особистості у культуротворчому процесі ... уможливорює 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» [7, 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 трансформацій фактурної та мелодико-інтонаційної компоненти задуму та симфонізації самого жанру. Цей художній синтез (камерно-інструментальної форми та симфонізації її виражальних компонентів) розлого втілений у здобутках Бориса Лятошинського, найяскравіше у 1920-х та 1940-х роках.

Виражальне поле Сонати для скрипки та фортепіано (1926) віддзеркалює тогочасні передові процеси музичної творчості. Для композитора, 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 пізнавана мелодика, використання усталених гармонічних поєднань, пластика розгортання музичного матеріалу формують посправжньому 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 мистця: Струнному квінтеті (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 рідній камерно-інструментальній 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 komponування 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 komponування камерно-інструментального задуму багатогранно 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 інтона-

ційності у зрілому періоді творчості. Серед яскравих здобутків раннього відтинку — 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» [2, с. 249–250]. Проте вже у Сонаті для скрипки та 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 широкому спектрі 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, уведення 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 формувалася 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, колорування незмінної мелодії, зіставлення фактурних, стилістичних планів, співвідношення образів за законами перспективи, гра символікою тембрів стає незмінною атрибутикою камерного задуму. Як зазначає І. Савчук, «зادля досягнення оригінальних художніх рішень композитори (особливо у камерній музиці як своєрідній творчій лабораторії) використовують багатий ресурс: апробують нові техніки (додекафонія, пуантилізм, алеаторика, сонористика, конкретна, електронна музика тощо), розширюють виконавсько-виражальні можливості інструментів, експериментують з новими прийомами гри та моделюють різні форми виконавського процесу» [8, с. 227–228]. 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 в основному 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» [5, 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 формують важливий компонент стильового

іміджу композитора як новаційного, епатажного, непередбачуваного в інструментальних взаємодіях у межах твору. Скажімо, до партитури камерно-інструментального задуму «Hosi'anna — музикантам, яких немає з нами ..., вже та ще, для 2-х 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 багатшаровість 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 постає як цілісний організм не лише у сценічній презентації задуму, а часто саме у безпосередній співпраці з виконавцем цей створюється той чи інший проект. При цьому 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 спостерігаємо 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, 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 І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко та ін.);

– неофольклорна хвиля у творчості композиторів 1960–1970-х років (жанрово-видові пошуки М. Скорика, його кіномузика, 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 торкаються 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 частини цілісності задуму;

– напрацювання спільної платформи дій у декодуванні художньо-образного контексту задуму, спрямованого на цілісність прочитання композиторського задуму.

Висновки.

1. Ширший контекст розуміння художнього діалогу як світоглядного комунікативного акту, включеність митця через позамузичні дії до загального стильового річища дає можливість простежити послідовність процесів культурного рівня як взаємодію з іншими стильовими просторами та культурами.

Прояви художнього діалогу, окреслені на прикладі української камерно-інструментальної культури, дали можливість визначити його визначальний вплив на процесуальність композиторської творчості та сформувати 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.

2. Стильовий плюралізм другої половини ХХ століття, вибудований на діалозі «традиція-новаторство», завдяки експериментальній складовій камерно-інструментальної творчості надає можливість кристалізувати уявлення про етапність розвитку української музичної культури і виявити певні закономірності прояву тих чи інших стильових новацій та форм презентації. 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» парадигм. 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.

3. 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, їхньої 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.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті стосовно розгляду особливостей художнього діалогу в етапності трансформаційних змін у розвитку камерно-інструментальної культури ХХ століття не в повному обсязі розкриває усі аспекти вивчення означеного процесу. Поза її межами залишились питання художнього мислення інструменталістів-виконавців з урахуванням діалогічної взаємодії елементів композиторського стильового образу музичного твору, пошуку узгодженої стильової позиції ансамблів у його виконавській інтерпретації тощо.

Список використаної літератури та джерел

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр. ХХ ст. Київ, 1999. 140 с.

2. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 арк.

3. 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.

4. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз). Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

5. 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.

6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины ХХ века. Страны Европы и Америки. Ленинград : Сов. композитор, 1986. 198 с.

7. 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.

8. Савчук І. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. С. 226–242.

9. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис... д-ра искусствования: 17.00.03 ; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2002. 433 л.

10. Сосницький І. Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу // Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія. 2023. Вип. 3. С. 87–90. DOI: 10.32782/philspu/2023.3.16

11. Сташевський А. Володимир Рунчак — «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості. Луцьк, 2004. 199 с.

12. Шабат-Савка С. Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний реєстр текстової комунікації // *Slavia Orientalis*. 2020. Vol. LXIX, No 1. P. 143–155. DOI: 10.24425/slo.2020.132446

13. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese // *Osterreichische Musikzeitschrift*. 1981. H. 9. S. 460–465.

14. Bakhtin and cultural theory / Ed. by K. Hirschkop and D. Shepherd. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 2001. 288 p.

15. Lachmann R. Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // *Poetik und Hermeneutik*. 1984. No. 11. S. 489–515.

References

1. Berehova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90-kh rr. XX st.* [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music in the 80s and 90s of the 20th Century.]. Kyiv [in Ukrainian].

2. Gomon, T. (2017). *Rannii period tvorchosti Borysa Liatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv* [The Early Period of Borys Liatoshynsky's Work: A Scholarly Reconstruction Based on Materials From Unknown and Little-Known Sources of the 1910s]. PhD Thesis in Art Studies. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

3. Hribinienko, Y. (2006). *Muzychna polistylystyka u svitli teorii intertekstualnosti* [Musical Polystylistics in the Light of Intertextuality Theory]. Abstract of PhD Thesis in Art Studies. The Odesa State Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and Instrumental

Art of Ukraine in the Late 20th and Early 21st Centuries (Semiological Analysis)]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

5. Mymryk, M. (2012). *Saksofon v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavska praktyka* [The Saxophone in Ukrainian Chamber Music of the Late 20th and Early 21st Century: Compositional Creativity and Performance Practice]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

6. Raaben, L. (1986). *Kamernaya instrumentalnaya muzyka pervoy poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki* [Chamber Instrumental Music of the First Half of the 20th Century. Countries of Europe and America]. Leningrad: Sovetsky Compositor [in Russian].

7. Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynsky i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture. Communicative Fields of Creativity]. D. Thesis in Art Studies. National Academy of Arts of Ukraine, Modern Art Research Institute, Kyiv [in Ukrainian].

8. Savchuk, I. (2013). Pro deiaki osoblyvosti zbahachennia palitry vyrazhalnykh zasobiv ta funktsii vykonavtsia v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX — pochatku XXI stolit [On Some Features of Enriching the Palette of Expressive Means and Functions of the Performer in Ukrainian Chamber Music of the Late 20th and Early 21st Centuries]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 106, 226–242 [in Ukrainian].

9. Samoylenko, A. (2002). *Dialog kak muzyikalno-kulturologicheskiiy fenomen: metodologicheskie aspektyi sovremennogo muzyikoznaniya* [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological Aspects of Contemporary Musicology]. D. Thesis in Art Studies. The Odesa State Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Russian].

10. Sosnytskyi, I. (2023). Kompozytsiini osoblyvosti y zasoby vyrazhennia khudozhnoho dialohu [Compositional Features and Means of Expressing Artistic Dialogue]. *Sloboda Scientific Journal. Philology*, 3, 87–90. DOI: 10.32782/philspu/2023.3.16 [in Ukrainian].

11. Stashevskiy, A. (2004). *Volodymyr Runchak — “Muzyka pro zhyttia...”*. *Analychne ese baianoi tvorchosti* [Volodymyr Runchak — “Music About Life...” An Analytical Essay on Accordion Music]. Lutsk [in Ukrainian].
12. Shabat-Savka, S. (2020). Dialohichnist u khudozhnomu dyskursi: tolerantnyi i atolerantnyi rehistr tekstovoi komunikatsii [Dialogicity in Artistic Discourse: Tolerant and Atolerant Registers of Textual Communication]. *Slavia Orientalis, LXIX* (1), 143–155. DOI: 10.24425/slo.2020.132446 [in Ukrainian].
13. Angerer, M. (1981). Musikanalise auf dem Wege zur Synthese [Music Analysis on the Way to Synthesis]. *Osterreichische Musikzeitschrift, 9*, 460–465 [in German].
14. Hirschkop, K. & Shepherd, D. (Eds.) (2001). *Bakhtin and Cultural Theory*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press.
15. Lachmann, R. (1984). Bachtins Dialogizitat und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik [Bakhtin’s Dialogicity and Acmeistic Mythopoetics as a Paradigm of Dialogized Poetry]. *Poetik und Hermeneutik, 11*, 489–515 [in German].

ZHANG HAN

*Ph.D. Student in the Department
of the History of Ukrainian Music
and Musical Folklore,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
e-mail: zhang_han@i.ua*

ARTISTIC DIALOGUE

IN UKRAINIAN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC

AND ITS KEY TRANSFORMATIONS

The article examines the manifestations of artistic dialogue, focusing on chamber and ensemble music by Ukrainian composers of the 20th and 21st centuries. Artistic dialogue as a reflection of the main vectors of chamber music development in composers’ explorations influenced the processes of enrichment and transformation of its expressive field, and its specificity shaped the national character of this field. It has been shown that the interaction of the artist with cultural and artistic layers is effective in developing a comprehensive understanding of the processes of musical creativity in the dichotomy between tradition and innovation. Built into the composer’s idea, the

communicative features of the artistic dialogue make it possible to outline the specifics of chamber music, its coordinates of cultural and artistic identification such as the internal artistic concept and the external artistic and stylistic space. In the interaction of the artist with various artistic fields, the author traces and identifies the patterns of development and vectors of innovation that influence the development of chamber music as a component of Ukrainian musical culture and contribute to its holistic understanding in the interdependence of artistic processes with European artistic trends and worldviews. The integrity of the expressive field of chamber and ensemble creativity is studied in several artistic and dialogical sections that reveal its essence and key changes. The components of the composer's worldview and stylistic trends of the time establish the idea of the national character of Ukrainian chamber music of the early twentieth century, where the features of the late romantic style are embodied through Ukrainian coloristics, generous use of Ukrainian intonation and harmony complexes, genre models of folk art, programmatic approach, etc. This is confirmed by Mykola Lysenko's search for chamber and ensemble genres by his followers, composers of the Halychyna school of composition of the first half of the twentieth century. A more complex version of the embodiment of national elements is the work of Borys Liatoshynsky, where entire creative periods of life are formed at the crossroads of Ukrainian and Slavic themes. Through the study of the composers' schools, their professional, cultural and artistic attribution, two models of chamber music development are distinguished: hermetically academic, associated with the influences of Lysenko and his followers, and innovative, open to comprehensive genre and style transformations in the dialogical interdependence of academic tradition and experimental explorations, associated with the school of Liatoshynsky. The artistic dialogue in the communication of Ukrainian artists with the innovative processes of European stylistic discourse made it possible to trace the distinctive features of genre transformations in the chamber and instrumental music of the second half of the twentieth century and to identify their fundamental stages. Artistic dialogue is at the heart of the activities of performers of chamber and instrumental music, representing the dialogic nature of composers' explorations and performers' interpretations. The performing aspect is covered in several ways: as a process of organizing performance by the community of ensemble players; as a search for a coordinated position in the performing interpretation of the composer's stylistic image; as a performing and stylistic embodiment of the author's intention in ensemble interaction.

Keywords: *artistic dialogue, chamber and instrumental music, interaction, dialogicity, ensemble performance, style, performance stylistics.*