

ЧЖАН ХАНЬORCID iD: <https://orcid.org/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, щедre 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-стильових 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 апробовує 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» (Кравченко, 2020, 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 XX столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження... Європейська тенденція до камернізації музичних жанрів у XX–XXI століттях є досить характерною і для української музичної культури цих 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 сформувати 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» (2002, 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» (2002, 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» (2002, 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 внутрішньостилістичну ... внутрішньотекстову модифікації ... як звернення до композиторської творчості в певних жанрових і стилевих зразках, до феномену музичного твору (окремого опусу) і його значущості» (2002, сс. 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» (Шабат-Савка, 2020, с. 144). Діалогічність музичного тексту розкриває особливості його драматургічного цілого та його виражальних компонентів та формує специфіку камерно-інструментального виконавства.

Упродовж XX 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, квінтету¹ з увагою до ладово-інтонаційного оновлення, то другій половині століття властиві перемодельовання усталених академічних форм камерної музики та створення жанрових прецедентів², що зумовлено прагненням до мінімізації

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

² Термін належить А. Сташевському і був вжитий стосовно інструментальних жанрових моделей у творчості українського композитора Володимира Рунчака (Сосницький, 2023).

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 XX століття художній діалог відбувся у межах академічної традиції, то у другій половині XX 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-от у русі до великих полотен (монументальні камерно-інструментальні полотна Б. Лятошинського та ін. митців), так і у специфічному зворотному напрямку — стиснення академічних принципів компонування у коротких в часі, проте ємних за концептуальним насащенням 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 психологізму втілення. Взаємодія різних рівнів художнього тексту, усвідомлення закономірностей втілення різних типів виразальності,

образно-психологічна насаженість задуму спрямована на «... свідомий намір автора ввести свій задум у загальний стильовий контекст музики» (Грібіненко, 2006, 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» (Савчук, 2021, 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 симфонізація її виражальних компонентів) розлого втілений у здобутках Бориса Лятошинського, найяскравіше у 1920-х та 1940-х роках.

Виразальне 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 XX століття.

Важливим дискурсивним питанням у формуванні уявлень про розвиток української камерно-інструментальної культури XX 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 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 дієвця. 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

національний жанрово-інтонаційний 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 багатоаспектно 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 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» (Гомон, 2017, сс. 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 XX 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-х – 1970-х років, а також нової генерації митців 1980-х – 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, колорування незмінної мелодії, зіставлення фактурних, стилістичних планів, співвідношення образів за законами перспективи, гра символікою тембрів стає незмінною атрибутикою камерного задуму. Як зазначає І. Савчук, «... задля 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» (2013, сс. 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 річизі нова художня реальність, зумовлена соціокультурними зрушеннями, знайшла своє безпосереднє відображення в пошуках українських композиторів другої половини XX 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 XX 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 XX 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» (2012, 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 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 постає як цілісний організм не лише у сценічній презентації задуму, а часто саме у безпосередній співпраці з виконавцем цей створюється той чи інший проєкт. 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-х – 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-х – 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 препарованих 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 сформуванню уявлення про характерні риси та етапні видозміни у стильовому дискурсі упродовж XX 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 XX століття. У більш складному вияві ці конотації простежуємо у творчих здобутках Бориса Лятошинського.

2. Стильовий плюралізм другої половини XX 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 виразальної 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 виразального 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, щедre 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, відкриту 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 залишилися 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 і джерел

1. Берегова, О., 1999. *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр. ХХ ст.* Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Гомон, Т. В., 2017. *Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років.* Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Грібіненко, Ю., 2006. *Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
4. Кравченко, А., 2020. *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз).* Київ: НАКККіМ.
5. Мимрик, М., 2012. *Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика.* Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Раабен, Л., 1968. *Камерная инструментальная музыка первой половины ХХ века. Страны Европы и Америки.* Ленинград: Советский композитор.
7. Савчук, І., 2013. 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*, 106, сс.226–242.
8. Савчук, І., 2021. *Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості.* Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна академія мистецтв України.
9. Самойленко, А., 2002. *Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания.* Дисс. д-ра искусствоведения. Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой.
10. Сосницький, І., 2023. Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу. *Слобожанський науковий вісник. Філологія*, 3, сс.87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16>
11. Сташевський, А., 2004. *Володимир Рунчак — «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості.* Луцьк: Волинська обласна друкарня.
12. Шабат-Савка, С., 2020. Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний реєстр текстової комунікації. *Slavia Orientalis*, LXIX(1), pp.143–155.

<https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446>

13. Angerer, M., 1981. Musikanalise auf dem Wege zur Synthese. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 9, ss.460–465.

14. Hirschkop, K. and 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. *Poetik und Hermeneutik*, 11, ss.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 20th century]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.

2. Homon, T. V., 2017. *The early period of Boris Lyatoshynsky's work: a scholarly reconstruction based on the materials from unknown and little-known sources of the 1910s*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

3. Hribinienko, Yu., 2006. *Musical polystylistics in the light of intertextuality theory*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.

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 – early 21st centuries (semiological analysis)]. Kyiv: NAKKKiM.

5. Mymryk, M., 2012. *The saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th and early 21st centuries: ompositional creativity and Performance practice*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

6. Raaben, L., 1968. *Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoi poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki* [Chamber instrumental music of the first half of the 20th century. Countries of Europe and America]. Leningrad: Sovetskii kompozitor.

7. Savchuk, I., 2013. Pro deiaki osoblyvosti zbahachennia palitry vyrazhalnykh zasobiv ta funksiiv 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]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 106, pp.226–242.

8. Savchuk, I., 2021. *Borys Lyatoshynskyi and Polish culture. Communicative fields of creativity*. Doctor of Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

9. Samoilenko, A., 2002. *Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology*. Doctor of Art History. Thesis. Odessa State Musical Academy named after A. V. Nezhdanova.

10. Sosnyskyi, I., 2023. Compositional features and means of expressing artistic dialog [Kompozytsiini osoblyvosti y zasoby vyrazhennia khudozhnoho dialohu]. *Slobozhanskyi naukovyi visnyk. Filolohiia*, 3, pp.87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16>

11. Stashevskiy, A., 2004. *Volodymyr Runchak — "Muzyka pro zhyttia..."*. *Analitichne ese baiannoi tvorchosti* [Volodymyr Runchak — "Music about life...". An analytical essay on accordion music]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia.

12. Shabat-Savka, S., 2020. Dialogicity in artistic discourse: tolerant and atolerant registers of textual communication [Dialohichnist u khudozhnomu dyskursi: tolerantnyi i atolerantnyi rehistr tekstovoi komunikatsii]. *Slavia Orientalis*, LXIX(1), pp.143–155. <https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446>

13. Angerer, M., 1981. Musikanalise auf dem Wege zur Synthese. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 9, ss.460–465.

14. Hirschkop, K. and 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. *Poetik und Hermeneutik*, 11, ss.489–515.

ZHANG HAN

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5710-2716>

Postgraduate student at the Department of
History of Ukrainian Music and Musical Folklore,
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
zhang_han@i.ua

ARTISTIC DIALOGUE

IN UKRAINIAN CHAMBER AND INSTRUMENTAL CREATIVITY

AND ITS STAGED TRANSFORMATIONS IN THE 20TH CENTURY

This study explores the manifestations of artistic dialogue within the chamber music of Ukrainian composers in the twentieth century. Artistic dialogue is characterized as a reflection of the key developmental trajectories in chamber creativity, significantly influencing the enrichment and transformation of its expressive domain, thereby shaping the national character of this art form. The interaction between the artist and various cultural and artistic strata is examined as an effective means of achieving a comprehensive understanding of musical creativity, particularly within the dichotomy of "tradition versus innovation." The research identifies that the communicative features embedded within the composer's conception facilitate the delineation of the specificities of chamber creativity, establishing coordinates of cultural and artistic identification, which include both the internal "artist-concept" and the external "artist-stylistic space" paradigms. Patterns of interaction between artists and diverse "artistic fields" are revealed, along with vectors of innovation that significantly impact the evolution of chamber creativity as an integral component of Ukrainian musical culture. This exploration is further contextualized within the interrelationship between artistic processes and contemporary European artistic trends and ideological frameworks. The integrity of the expressive field of chamber-ensemble creativity is articulated through various artistic-dialogical perspectives, which illuminate its essence and progressive transformations. The study outlines the components of composers' worldviews and the stylistic tendencies of the era that inform the understanding of the national specificity of early twentieth-century Ukrainian chamber music. Features of the late Romantic style are manifested through distinct Ukrainian coloristics, a rich utilization of Ukrainian intonational and modal-harmonic complexes, folk genre models, and programmatic elements. Two models of chamber creativity development are delineated based on an examination of composer schools and their professional and cultural-artistic attributes: the hermetically academic model, associated with the influences of M. Lysenko and his successors, and the innovative model, which is receptive to radical genre-stylistic transformations within the dialogical interplay of academic tradition and experimental pursuits, linked to the school of B. Lyatoshynsky. The study demonstrates that the artistic dialogue facilitating the engagement of Ukrainian artists with the innovative processes of European stylistic discourse allows for the identification of distinctive features of genre transformations in chamber-instrumental creativity during the latter half of the twentieth century, thereby illuminating their foundational stages.

Keywords: artistic dialogue, chamber-instrumental creativity, interaction, dialogicity, ensemble performance, style, performance stylistics.

Стаття надійшла до редакції 16.05.2024 р.