

## References

1. Antonyuk, V. G. (1999). Ukrainian Vocal School: Ethnocultural aspect. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Hnyd', B. P. (1997). History of vocal art. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Medvednikova, T. (Ed.) (2008). Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka (1898–2008). Dnipropetrovs'k: ART-PRES. [in Ukrainian].
4. Rozhok, V. (Eds.) (2013). 100 years of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
5. Ohrenych, M. L. (Eds.) (1998). Odesa Conservatory. Glorious names, new pages / The Odesa State A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa: OOO Grand-Odesa. [in Ukrainian].
6. Rzhivs'ka, M. (2002). On the formation of a new concept of the Ukrainian musical and cultural process of the 20<sup>th</sup> century. *Mystets'ki obrii'2000*, 64–71. Kyiv: KNVPM «Symvol-T». [in Ukrainian].
7. Rzhivs'ka, M. Yu. (2002). Periodization of the Ukrainian musical and cultural process of the 20<sup>th</sup> as a problem of the dynamics of culture. *Ukrains'ke muzykoznavstvo*, 29, 94–102. [in Ukrainian].
8. Vierkina, T. B. (Eds.) (2007). Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. Pro Domo Mea: Essays. On the 90<sup>th</sup> anniversary of the founding of Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv: Kharkivs'kyi derzhavnyi univertyet mystetstv im. M. P. Kotlyarevskoho. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17.09.2019*

*Прийнято до публікації 28.10.2019*

УДК 78.071(477)

<https://doi.org/10.32461/190682>

**Кравченко Анастасія Ігорівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри культурології  
та інформаційних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0001-6706-7937  
[anastasiia.art@gmail.com](mailto:anastasiia.art@gmail.com)

### ЕТНОКУЛЬТУРНІ ДЖЕРЕЛА СЕМІОЗИСУ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

**Мета** статті полягає у дослідженні форм та семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу в академічній камерно-інструментальній творчості українських композиторів на різних історико-стильових етапах еволюції національного музичного мислення. **Методологія.** Застосовано сукупність методів та методологічних підходів історичного, етнокультурологічного, музикознавчого, семіотичного, текстологічного аналізу. **Наукова новизна.** У ході дослідження окреслено стадії еволюції принципів техніко-конструктивного опрацювання фольклорного матеріалу та увиразнено семіотичний вплив національних (регіональних) етнокультурних явищ на розвиток академічної камерно-інструментальній творчості українських композиторів останньої третини XVIII – початку XXI століть. **Висновки.** Осягнення культурно-історичних та жанрово-стильових етапів семіозису української камерно-інструментальної музики акцентує увагу на феномені семіотичного віддзеркалення фольклорної аутентики на мовному «ґрунті» домінуючих загально-історичних або індивідуально-авторських стилів. В рамках останніх, повсякчас знаходимо риси звукової етнонаціональної ідентичності, що виразно простежуються на тлі художньо-знакового синтезу (квазі-)фольклорних та академічних мовно-інтонаційних комплексів: (нео-)класицизму, (нео-)романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, необароко, (пост-)авангарду. Характер проникнення «знаків» традиційної української культури до семіотичного середовища академічних мово-стилей засвідчує динаміку історичної модифікації базових принципів та удосконалення техніки роботи з фольклорним матеріалом – від фольклоризму, неофольклоризму до постнеофольклоризму в ансамблевій музиці. Чим ближче до сучасної доби, спостерігаємо поступове ускладнення семіотичних схем музичного мовотворення та розширення палітри можливостей звукового висловлювання. Разом з тим, у концептуально-змістовому плані, навпаки, відчутним є рух у зворотному напрямі – поступове історичне заглиблення у розгортанні все більш віддалених у часі архаїчних етнокультурних пластів. Ці різноспрямовані тенденції є важливим джерелом розуміння семіозису української

камерно-інструментальної творчості останньої третини XVIII – початку XXI століть, що увиразнюють шлях семіотичної еволюції та, одночасно, розкривають особливості філософії національного музичного мислення.

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, музичний семіозис, фольклор, квазі-фольклор, музична архаїка, музичний архетип.

*Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

#### **Етнокультурные истоки семіозиса української камерно-інструментальної музики**

Цель статьи заключается в исследовании форм и семиотических схем репрезентации фольклорного или квази-фольклорного материала в академическом камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов на разных историко-стилевых этапах эволюции национального музыкального мышления. **Методология.** Применена совокупность методов и методологических подходов исторического, этнокультурологического, музыковедческого, семиотического, текстологического анализа. **Научная новизна.** В процессе исследования отражены стадии эволюции принципов технико-конструктивной обработки фольклорного материала и очерчено семиотическое влияние национальных (региональных) этнокультурных явлений на развитие академического камерно-инструментального творчества украинских композиторов последней трети XVIII – начала XXI веков. **Выводы.** Изучение культурно-исторических и жанрово-стилевых этапов семіозиса украинской камерно-инструментальной музыки акцентирует внимание на феномене семиотического отражения фольклорной аутентики на языковой «почве» доминирующих общенсторических или индивидуально-авторских стилей. В рамках последних, постоянно находим черты звуковой этнонациональной идентичности, отчетливо прослеживающиеся на фоне художественно-знакового синтеза (квази-)фольклорных и академических интонационно-языковых комплексов: (нео-)классицизма, (нео-)романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, небарокко, (пост-)авангарда. Характер проникновения «знаков» традиционной украинской культуры в семиотическую среду академических языков-стилей свидетельствует о динамике исторической модификации базовых принципов и совершенствовании техники работы с фольклорным материалом – от фольклоризма, неофольклоризма к постнеофольклоризму в ансамблевой музыке. По мере приближения к современности, наблюдаем постепенное усложнение семиотических схем музыкального языкотворчества и расширение палитры возможностей звукового выражения. Вместе с тем, в концептуально-содержательном плане, наоборот, ощущимо движение в обратном направлении – постепенное историческое углубление в развертывании все более отдаленных во времени архаичных этнокультурных пластов. Эти разнонаправленные тенденции являются важным источником понимания семіозиса украинского камерно-инструментального творчества последней трети XVIII – начала XXI веков, подчеркивающие путь семиотической эволюции и, одновременно, раскрывающие особенности философии национального музыкального мышления.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль, музыкальный семіозис, фольклор, квази-фольклор, музыкальная архаика, музыкальный архетип.

*Kravchenko Anastasia, Ph. D in Arts, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and information communications of the National Academy of managerial staff of culture and arts*

#### **Ethnocultural sources of semіosis of Ukrainian chamber music**

**The purpose of the article** is to study the forms and semiotic scheme of representing folklore or quasi-folklore material in the academic chamber work of Ukrainian composers at the different historical-style stages of the evolution of national musical thinking. **Methodology.** A set of methods and methodological approaches of historical, ethnocultural, musicological, semiotic, textological analysis is applied. **Scientific novelty.** The study reflects the evolutionary stages of the principles of technical and constructive work with folklore material and outlines the semiotic influence of national (regional) ethnocultural phenomena on the development of academic chamber music by Ukrainian composers of the last third of the 18<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. **Conclusions.** The comprehension of the cultural-historical and genre-style stages of the semіosis of Ukrainian chamber music focuses on the phenomenon of semiotic reflection of folklore authenticity on the language “ground” of the dominant general historical or individual author’s styles. Within the framework of the latter, we constantly find features of a sound ethno-national identity, which are clearly observed against the background of the artistic and symbolic synthesis of (quasi-)folklore and academic intonation-language complexes: (neo-)classicism, (neo-)romanticism, impressionism, expressionism, neo-baroque, (post-)avant-garde. The nature of the penetration of the “signs” of traditional Ukrainian culture into the semiotic environment of academic languages-styles testifies to the dynamics of the historical modification of the basic principles and the improvement of the technique of working with folklore material – from folklorism, neofolklorism to post-neofolklorism in ensemble music. The closer to the present, we observe a gradual complication of semiotic schemes of musical language and the expansion of the palette of possibilities of sound expression. At the same time, in the conceptual and semantic aspect, on the contrary, the movement in the opposite direction is noticeable – a gradual historical deepening in the deployment of more and more distant in time archaic ethnocultural layers. These multidirectional trends are an important source of understanding the semіosis of Ukrainian chamber creativity in the last third of the 18<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, which emphasize the path of semiotic evolution and, at the same time, reveal the peculiarities of the philosophy of national musical thinking.

**Key words:** chamber ensemble of Ukraine, musical semiosis, folklore, quasi-folklore, musical archaic, musical archetype.

Актуальність теми дослідження. На початок ХХІ століття композиторські надбання камерно-інструментальної творчості України доповнюють загальну картину національної музичної культури багатьма цінними з художньої точки зору зразками. На тлі історичної трансформації стильових орієнтирів та поступової знаково-технологічної універсалізації музичної лексики, стабілізуючою ланкою, що увиразнює мовно-інтонаційну характерність української ансамблевої музики та вкорінює автентичність її комунікативних архетипів у змісти і конотації загальноєвропейської музичної культури, виступає фольклор. Останній містить фундаментальний генетичний код, що закладає семіотичні основи етнокультурної єдності та, одночасно, регіонального розмаїття способів мовного (музично-звукового) вираження та відповідних ознак національно-музичної ідентичності його носіїв.

Фольклор беззаперечно є важливим ресурсом музичного семіозису та естетизму, зокрема й у творах камерно-інструментальних жанрів ансамблевої музики, що балансують на стику демократичної та елітарної сфери свого світського побутування. Адже фольклорні коди як і інші різновиди інформаційних кодів здавна і дотепер, як зазначає Д. Кірнарська, «служать ключем до розшифрування основного змісту звукового висловлювання у різних видах і формах звукової комунікації, в різних жанрах і видах музики безвідносно її стильової належності» [8, 53], а також її соціокультурного призначення та естетичних функцій. Тому, оцінка семіотичного впливу національних (регіональних) етнокультурних музичних традицій на розвиток професійної камерно-інструментальної творчості України (від періоду її становлення до сучасності) та відстеження стадій еволюції принципів техніко-конструктивного опрацювання фольклорного матеріалу повсякчас вимагає пильної уваги науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ході систематизації та узагальнення результатів дотичних наукових праць вважаємо за необхідне зазначити про важливість для презентованої статті семіотичних, культурологічних та музикознавчих досліджень на тему загальнотеоретичного осмислення структури музично-семіозисного мислення, зокрема, його етнокультурних джерел (О. Капічіна [7]), аналізу семіозису національної музичної мови у проблемному контексті музичної україністики (О. Козаренко [9]), а також робіт з музичної фольклористики (А. Іваницький [5]).

Щодо досліджень вітчизняної ансамблевої музики відмітимо наявність ґрунтовних енциклопедичних праць, які закладають основи наукового осмислення явищ українського камерно-інструментального мистецтва (І. Зінків, А. Калениченко [4; 6] та ін.). В них було сформовано доволі сталий погляд на хронологію стильового розвитку камерно-інструментальної творчості українських митців, де виділяються спеціальні періоди розвою тенденцій фольклоризму та неофольклоризму в музиці. Спираючись на аналіз трансформації жанрово-стильової естетики камерно-інструментального ансамблю, Г. Асталаш наводить п'ять базових стадій його еволюції від кінця ХІХ до кінця ХХ століть та особливо наголошує на активізації синтезування етнокультурних і академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості української композиторської школи періодів 1930–50-х та 1960–70-х років [див.: 2].

Глибока вкоріненість композиторської художньо-музичної свідомості у фольклорні джерела (на прикладах з камерно-ансамблевого мистецтва) повсякчас констатується у дослідженнях з історії української музики як загального, так і вузького галузевого спрямування, особливо працях з музично-культурологічної регіоніки (В. Андрієвська, О. Городецька, О. Грабовська, Н. Дика, П. Довгань, Л. Корній, Т. Омельченко, Т. Слюсар, А. Утіна, Н. Фещак, О. Фрайт та ін.). Разом з тим, становлення семіотичних традицій етнонаціональної мовно-інтонаційної характерності камерно-інструментальної творчості України потребує цілісного, панорамного осягнення своєї історичної динаміки.

Мета статті полягає у дослідженні форм та семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу в академічній камерно-інструментальної творчості українських композиторів на різних історико-стильових етапах еволюції національного музичного мислення.

Виклад основного матеріалу. Протягом історії свого розвитку українське камерно-інструментальне мистецтво формувалось у світлі культурно-мистецької взаємодії західно- та східноєвропейських (у т.ч. і національних етнокультурних) жанрово-стильових та мовно-інтонаційних традицій. Динаміка та хронологія композиторського освоєння жанрів камерно-інструментальної музики засвідчує поступову апробацію наявних жанрово-інструментальних моделей і палітри художньо-естетичних, стильових тенденцій загальноєвропейської творчості (від класики до поставангарду), разом з послідовним генеруванням власних національно-характерних жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю.

Останнє є наслідком відбиття особливостей національного музичного мислення у ході процесів семіотичної кристалізації мовно-інтонаційного «канону» української академічної музики, де елементи

етнокультурної характерності відіграють вагоме значення. Загальні обриси інтонаційно-виражальних норм національної музичної лексики сформувалися на основі вироблення локальних схем музичного мовотворення, що поставали в той чи інший історико-культурний період у творчості представників різних регіональних гілок української композиторської школи та увиразнювалися у певних жанрах, у т.ч. камерно-інструментальної музики.

Напрацьовані мовно-інтонаційні традиції і дотепер розвиваються та семіотично модифікуються завдяки розширенню техніко-конструктивних та виражальних прийомів роботи з багатими ресурсами професійної та народної творчості. У цьому зв'язку постає питання, яким чином протягом останньої третини XVIII – початку XXI століть різнився ступінь залучення фольклорного матеріалу та змінювалися способи його обробки в академічній камерно-інструментальній музиці українських митців?

Звертаючись до витоків семіозису української камерно-ансамблевої творчості, насамперед, варто підкреслити значущість доробку Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та Іллі Лизогуба, які наприкінці XVIII – початку XIX століть презентували перші класичні та ранньоромантичні рецепції жанрів камерно-інструментального ансамблю великих циклічних форм. З одного боку, історично значущим фактом стало наслідування цими авторами традицій європейської класики. Останнє виявилось у безпомилковому розумінні жанрової специфіки камерно-інструментального ансамблю та засвоєнні розвинених на той час жанрово-стильових моделей і техніко-композиційних принципів складання музичних текстів. Натомість, з іншого боку, – втілення образно-інтонаційної характерності пісенних і танцювально-інструментальних мотивів та ритміки з народної творчості, робить їх внесок у генезу українського камерно-інструментального ансамблю непересічним.

Так, приміром, йдеться про поєднання специфічних мовно-інтонаційних зворотів італійської та української народної музики у Сонаті для скрипки і чембало М. Березовського (1772 р.), сполучення західноєвропейської романтичної естетики та мелодики українських романсових пісень у Сонаті для фортепіано з акомпанементом віолончелі І. Лизогуба (20-ті рр. XIX ст.). До того ж, тут партії інструментів є паритетними, тобто несуть рівномірне технічне і змістове навантаження у моделюванні загальної лірико-романтичної образності, зокрема, у відтворенні т. зв. інструментального «співу» основних тем. Помітні етнонаціональні елементи вбачаються в камерно-інструментальних творах Д. Бортнянського для різних кількісно-якісних складів (дует, квартет, квінтет, септет), де «музика насичена інтонаціями української селянської ліричної пісні та пісні-романсу, а також ритмами народних танців (особливо козачка)» [2, 36].

Водночас, у кінці XVIII та протягом першої половини XIX століть з'являлися численні варіації, фантазії, аранжування – п'єси малих форм для ансамблевих складів (здебільшого, соло з акомпанементом) матеріалом яких часто-густо ставала народно-пісенна та народно-інструментальна музика. Тут композитори (наприклад, Гаврило Рачинський, Аркадій та Андрій Голенковські, інші, у т.ч. анонімні автори) намагалися за допомогою інструментальних засобів ансамблевої музики зіставляти, ритмічно-інтонаційно і фактурно розвивати відомі мотиви з українського та зарубіжного (зокрема, польського, російського) фольклору.

Хоча подібні твори і були позначені деякою строкатістю музичного-тематичного матеріалу (внаслідок нестаточного переосмислених класичних і народних традицій), однак вони були впізнаваними, «близькими» за своїм художньо-образним змістом, а відтак ставали загальнодоступними з точки зору їх розуміння слухацькою аудиторією різного рівня культурно-мистецької обізнаності. Поволі ці мистецькі шукання композиторів-аматорів (або напіваматорів) акумулювали ресурси для подальшого становлення українського камерно-інструментального ансамблю. Вони ніби неквапливо «підштовхували» еволюцію національного музичного мислення до подолання нерівномірності розвитку духовних / світських, вокальних / інструментальних, сольних / ансамблевих жанрів в українській музиці того часу.

Щодо розвитку національної професійної композиторської школи маємо констатувати, що систематичне звернення до жанрів камерного ансамблю розпочалося лише наприкінці XIX та на початку XX століть. Відтоді і до сьогодні хід історичної еволюції українського камерного ансамблю віддзеркалює загальну динаміку освоєння як семіотичної, жанрово-стильової, програмно-тематичної палітри, так і наступні трансформаційні стадії щодо формування базових принципів опрацювання фольклорного матеріалу.

По-перше, треба вказати на появу глибокого, цілеспрямованого творчо-наукового інтересу українських композиторів до сфери музичної фольклористики, а саме збирання, типологізації, обробки, каталогізації, видавництва, тобто усебічного вивчення народної творчості. Згадаємо, приміром, відомих фольклористів, класиків української композиторської школи Миколу Лисенка та Станіслава Людкевича, які перебуваючи «у керма» розбудови та налагодження культурно-освітніх процесів, сполучали громадську, просвітницьку, освітянську, наукову, виконавську та композиторську практики.

За твердженням І. Зінків, «камерно-інструментальні ансамблі Лисенка стали історично значущими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. Це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувалися С. Людкевич, В. Барвінський, П. Козицький, Б. Лятошинський та ін.» [4, 296]. У своїй ансамблевій музиці – Струнному квартеті (1868), Струнному тріо (1869), Фантазії на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано / версія для флейти і фортепіано (1872–73 pp.), Елегійному капричіо (1894), Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912) – обидва для скрипки і фортепіано, М. Лисенко повсякчас асимілював етнохарактерні фольклорні джерела, синтезуючи національні та західноєвропейські традиції. Культивування саме цього унікального поєднання стало характерною рисою української музичної мови, в цілому.

Так, в камерно-інструментальній творчості С. Людкевича – справжнього «національного романтика» (за висловом Т. Слюсар) відображення українського колориту у використанні прямих і прихованих фольклорних цитат, алюзій на мотиви народної творчості зазвичай поєднується з романтичною стилістикою та поліфонічними прийомами підголоскового типу. Приміром, згадаємо «Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1914), твір «Чабарашка» для скрипки і фортепіано (1920), Варіації на народні теми для скрипки і фортепіано (1949) тощо.

У камерно-інструментальному доробку Василя Барвінського також сповна розкрилася індивідуальна своєрідність витонченого «почерку», що поєднав стилістичні засади пізнього романтизму, імпресіонізму, символізму та риси слов'янського фольклору. Наприклад, у Фортепіанному тріо a-moll (1910), як пише В. Андрієвська, композитор оригінально сумістив постромантичну, імпресіоністичну манеру музичного письма з народно-пісенними і народно-танцювальними елементами, зокрема західноукраїнської коломийки. Відтак, В. Барвінський «вперше в історії розвитку жанру камерного ансамблю в українській музиці відтворив образ музикування гуцульських народно-інструментальних капел "троїстих музик"» [1, 47].

Яскравою самобутністю власного стилю вирізнявся і Микола Колесса. Хоча основні акценти у творчості цього композитора і не припадали на камерно-інструментальну музику, однак йому вдалося створити оригінальні зразки ансамблевих творів (наприклад, Фортепіанний квартет, 1930), де переплітаються семіотико-виражальні можливості бойківського, лемківського, гуцульського фольклору з модерними «відкриттями» музичної мови ХХ століття – стилістикою необароко, неокласицизму, неоромантизму та ін.

Водночас, романтично-вишукана піднесеність притаманна композиціям Віктора Косенка, а саме таким його творам, як: Соната для віолончелі та фортепіано (присвячена віолончелісту В. Коломойцеву, 1923), «Класичне тріо» (1927) та ін. Яскравий мелодизм цих ліричних опусів виявився близьким до емоційно-насичених зворотів романтичного стилю і, водночас, до народно-пісенних інтонацій, однак на пряму до цитування українських фольклорних джерел композитор не звертався. В його творах фольклорний «код-ген» (Г. Луніна) ніби завуальовано «проростає» на рівні тих мікронюансів, що приховані у багатоплановій фактурі, підголосках, контрапунктах.

Окрім зазначених вище митців, у міжвоєнний період ХХ століття доволі інтенсивною працею у жанрах камерно-інструментальної музики вирізнялися такі композитори, як Михайло Скорульський (приміром, Фортепіанний квінтет на українські теми, 1920), Пилип Козицький (Варіації на тему народної купальської пісні для струнного квартету, 1925) та деякі інші автори. Серед них, неможливо обійти увагою творчість Бориса Лятошинського, інноваційні ідеї якого посприяли еволюції української музики, у т.ч. і в камерно-інструментальній галузі.

Варто зазначити, що попри надбану пізніше репутацію визначного симфоніста, «відлік» своїх творів у статусі композитора-професіонала Б. Лятошинський розпочав саме з камерно-інструментального опусу – Струнного квартету d-moll, op. № 1 (1915). Як з'ясувала І. Царевич, цей твір став першим національним зразком жанру струнного квартету в українській музичній практиці [13, 126]. Не оминув композитора й інтерес до творчого опрацювання фольклорного матеріалу. Втілення ідеї переосмислення етнокультурних джерел та їх зближення з академічними традиціями інструментальної творчості особливо виразно проявилось у таких його ансамблевих творах, як: Сюїта для квартету на українські народні теми (1944), Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі та фортепіано (1953) та ін.

Як бачимо, починаючи від 20-х років ХХ століття – часу відчутного проникнення в українську музику пізньоромантичної естетики, творення у жанрах камерно-інструментальної музики було одним з важливих чи, навіть, провідних напрямів самореалізації для багатьох українських композиторів. До того ж, для одних митців виражальні ресурси народної музики стали основою їх індивідуального стилю, для інших – виявилися опосередкованим (хоча і не менш значущим) джерелом урізноманітнення авторської лексики, що так чи інакше «розкриває внутрішній світ українського етносу» [12, 305]. Також варто наголосити, що у першій третині ХХ століття інтенсивно закладались основи національного дитячого і

студентського навчально-педагогічного репертуару. Публікувалися зібрання ансамблево-інструментальних обробок та аранжувань фольклорних зразків, що користуються і дотепер неабияким попитом у навчально-виховному процесі української молоді. Наприклад, згадаємо збірки обробок народних пісень для фортепіанного дуету Василя Витвицького, які «апелюють до етногенетичної пам'яті, розвивають дитячу емоційну сферу» [11, 29], як наголошує О. Фрайт.

Маємо зазначити, що в камерно-інструментальній творчості повоєнних десятиліть фольклорна лінія також не втрачала своєї актуальності, хоча образи патетичного, героїчного характеру, беззаперечно, домінували. Так, стало доволі розповсюдженим використання фрагментів з етнонаціональним колоритом задля втілення ідей народної свідомості та гідності, міжкультурного діалогу, братерства, життєствердження. Приміром, згадаємо «Вірменські замальовки» для струнного квартету (1960) Андрія Штогаренка або Струнний квартет № 1 Олександра Рудянського. Щодо останнього квартету, А. Утіна відмічає в інтонаційній будові його основних тематичних ліній широке цитування та адаптацію оригінальних мелодій зі збірки «1000 пісень казахського народу», а також введення специфічних виконавських прийомів, що тембрально імітують гру на кобизі – національному казахському інструменті [10, 79–84].

Разом з тим, більшість дослідників зауважують про деяку програмну заангажованість та ілюстративність окремих творів цього періоду. Вказується на обертання художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих радянською владою) сфер: героїко-драматичної, революційної та сільсько-побутової, що використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та колективного єднання трудящих навколо неї. Серед творів подібної змістової концепції можна згадати струнні квартети М. Тіца «Про 1905 рік» (1956) та І. Шамо «Дружба народів» (1955).

Паралельно у 1960–70-х роках, поряд з традиційними підходами опрацювання фольклорного матеріалу (а саме його поєднання з академічними принципами складання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури) окреслилися альтернативні тенденції, пов'язані з початком семіотичної кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятництва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, М. Копиці, О. Зінкевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзулліної та ін.), перейдемо до характеристики тих особливостей еволюції музичного мислення, які складають національне «обличчя» українського музичного авангарду і неофольклоризму.

З одного боку, у 60–70-х роках ХХ століття спостерігалася значна реорганізація музичної лексики, завдяки експериментуванню з новими для української радянської музики конструктивними прийомами і техніками музичного письма європейського гатунку – додекафонією, алеаторикою, сонористикою, атональною, конкретною музикою, алгоритмічними методами композиції тощо. З іншого боку, – ці авангардні принципи виявилися дотичними до сплесків т. зв. «нової фольклорної хвилі». У зв'язку з цим, набули значної модернізації принципи опрацювання фольклорного матеріалу та відбулося переосмислення його семіотичних та художньо-естетичних функцій.

Так, у камерно-інструментальних творах М. Скорика – одного з найяскравіших представників неофольклоризму в українській музиці, отримали додаткові модифікації принципи, властиві народно-пісенній і народно-танцювальній музиці, здебільшого, карпатського регіону. А саме, це стосується адаптації фольклорних способів формотворення, відтворення звучань народних інструментів та характерних політембральних сполучень, введення танцювальних ритмічних схем, імпровізаційних фрагментів тощо (наприклад, у Сонаті для скрипки і фортепіано, 1963; Фортепіанному тріо «Речитатив і Рондо», 1969 та ін.).

У схожий спосіб і Є. Станкович послуговується ресурсами народної творчості. В своїй «неофольклорній характеристичній сюїті» (за класифікацією П. Довганя [3, 55]) – триптиху «На верхівині» для скрипки і фортепіано (1972) композитор переосмислює традиційні інтонаційні елементи з українських обрядових (весільних і поховальних), танцювальних (коломийка) та колискових пісень, одночасно сполучаючи архаїчні пласти з сучасними прийомами «монтажної» техніки музичних шарів [там само, 82–84].

Подібне збагачення наявних до того підходів роботи з фольклорним матеріалом надало можливість не тільки транслювати в композиціях академічного мистецтва певні ладо-інтонаційні пласти слов'янського і неслов'янського ареалу (оригінальні або стилізовані), але й поєднувати їх з авангардним музичним «словником» ХХ століття. Тим самим, це дозволило сконцентрувати звукоформули національної аутентичності в нових осучаснених формах музичного висловлювання.

У наступні десятиліття, у т.ч. наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть, цей напрацьований арсенал техніко-конструктивних засобів розвитку музичного матеріалу лише прибував. Зокрема, це

виявилось у тяжінні до полістилістики та розмаїтих синтезованих форм художньо-музичного вираження, подальшій індивідуалізації самобутніх композиторських стилів, а також презентації нестандартних жанрово-стильових та інструментально-звукових моделей камерного ансамблю в українській музиці. В умовах тотальної знаково-технологічної універсалізації, а відтак, дискурсивної кристалізації нової семіологічної та естетико-герменевтичної концепції в музиці на межі ХХ–ХХІ століть, фольклор увійшов у постмодерн «постсучасності» на фоні нової хвилі зацікавлення аутентикою давніх і прадавніх культур.

На нинішньому етапі введення фольклорних або квазі-фольклорних елементів немовби втілює погляд сучасної людини на світову історію і культуру минувшини. Зазвичай, ця авторська художньо-мистецька думка відображається крізь абстракції музично-стильової палітри за допомоги новітніх звуко-виражальних прийомів та інструментарію (у т.ч. електроніки). Останнє створює ефект музичного полісинтезу – накладання, іноді, несумісних, віддалених у хронопросторовому вимірі культурно-мистецьких та етнокультурних стильових шарів. До того ж, нерідко на перший план висувається саме виразне ритмічне коріння етно-фольклорної самобутності, що підкреслюється використанням специфічних прийомів звуковидобування та розмаїтих перкусійних, шумових інструментів, додаткових аксесуарів (що доволі нетипово для унормованих попереднім розвитком якісно-інструментальних складів та загальної естетики камерного ансамблю). За допомоги цього арсеналу продукуються звукообразні уявлення картин, у т.ч. дохристиянського, минулого.

Приміром, у творі «Гуцулка-dance» для фортепіано та перкусії / версія для двох фортепіано та двох перкусіоністів (2006) Юлія Гомельська «мікшує» елементи джазу та стилізовані уривки за мотивами українського фольклору. Натомість, у композиції «До Сонця. Весняний ритуал» для фортепіанного дуету / версія для фортепіанного квінтету (2006) авторка у власній неоекспресивній манері за допомоги поліритмії та специфічних клавішно-ударних прийомів відтворює потужну енергетику прадавньої слов'янської обрядовості. Таким чином, включаючи в свої музичні композиції фольклорні або стилізовані квазі-фольклорні компоненти, Ю. Гомельська до певної міри моделює макродіалог культур, епох, світів, стильових шарів.

Наукова новизна. Тож, у ході дослідження форм і семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу було окреслено стадії еволюції принципів його техніко-конструктивного опрацювання та увиразнено семіотичний вплив національних (регіональних) етнокультурних явищ на розвиток академічної камерно-інструментальної творчості українських композиторів останньої третини ХVІІІ – початку ХХІ століть.

Висновки. Насамкінець зазначимо, що осягнення культурно-історичних та жанрово-стильових етапів семіозису української камерно-інструментальної музики акцентує дослідницьку увагу на феномені семіотичного віддзеркалення фольклорної аутентики на мовному «ґрунті» домінуючих загально-історичних або індивідуально-авторських стилів. В рамках останніх, повсякчас знаходимо риси звукової етнонаціональної ідентичності, що виразно простежуються на тлі художньо-знакового синтезу (квазі-)фольклорних та академічних мовно-інтонаційних комплексів: (нео-)класицизму, (нео)романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, необароко, (пост-)авангарду.

Характер проникнення «знаків» традиційної української культури до семіотичного середовища академічних мово-стилей засвідчує динаміку історичної модифікації базових принципів та удосконалення техніки роботи з фольклорним матеріалом – від фольклоризму, неоекспресіонізму до постнеоекспресіонізму в ансамблевій музиці. З кожним кроком у майбутнє, чим ближче до сучасної доби, спостерігаємо поступове ускладнення семіотичних схем музичного мовотворення та розширення палітри можливостей звукового висловлювання. Разом з тим, у концептуально-змістовому плані, навпаки, відчутним є рух ніби у зворотному напрямі – поступове історичне заглиблення у розгортанні все більш віддалених у часі архаїчних етнокультурних пластів. Ці різноспрямовані тенденції є важливим джерелом розуміння семіозису української камерно-інструментальної творчості останньої третини ХVІІІ – початку ХХІ століть, що увиразнюють шлях семіотичної еволюції та, одночасно, розкривають особливості філософії національного музичного мислення.

#### *Література*

1. Андрієвська В. Деякі музично-стильові особливості камерно-інструментальних ансамблів Василя Барвінського (до проблеми розвитку жанру). Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 46–47.

2. Асталош Г. Камерно-інструментальні сонати Д. Бортнянського у контексті становлення жанру. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 35–37.

3. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 202 с.
4. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. Історія української музики. Т. 2: Друга половина ХІХ ст. / Т. П. Булат (відп. ред.), М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 284–306.
5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика: методологія та методика. Київ : Заповіт, 1997, 391 с.
6. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. Історія української музики. Т. 4: 1917–1941 / Л. О. Пархоменко (відп. ред.), М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін. Київ : Наукова думка, 1992. С. 265–286.
7. Капічіна О. О. Проблеми музичного семіозису ХХ століття : монографія. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. 279 с.
8. Кирнарская Д. К. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов – универсальных семиотических кодов на примере музыкального искусства. Музыкальные способности. Москва : «Таланты–XXI век», 2004. С. 49–56.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 286 с.
10. Утіна А. М. Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 267 с.
11. Фрайт О. Збірки Василя Витвицького «Українські народні пісні для фортепіано в чотири руки» як ансамблевий педагогічний репертуар. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 28–29.
12. Фурдичко А. О. Сучасний стан зберігання музичної фольклорної спадщини України (1991–2017 рр.). Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 304–315.
13. Царевич І. Струнний квартет Ре мінор соч. 1 Б. Н. Лятошинського (матеріали к творческой биографии композитора). Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей / Сост. М. Д. Копица. Киев : «Музична Україна», 1987. С. 126–131.

#### *References*

1. Andrievska, V. (2017). Some musical and stylistic features of chamber ensembles by Vasyl Barvinsky (to the problem of genre development). Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 46–47. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].
2. Astalosh, G. (2017). Chamber sonatas of D. Bortniansky in the context of genre formation. Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 35–37. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].
3. Dovgan, P. (2010). The genre-style dynamics of the Ukrainian chamber suite of the 20<sup>th</sup> century. Candidate's thesis. Lviv: LNMA Lysenko. [in Ukrainian].
4. Zinkiv, I. (1989). Chamber music. The History of Ukrainian music. Vol. 2: The second half of the 19<sup>th</sup> century. T. P. Bulat, M. M. Gordiyuchuk, S. I. Gritsa (Eds.). Kiev: Scientific Thought. pp. 284–306. [in Ukrainian].
5. Ivanitsky, A. (1997). Ukrainian Musical Folklore: Methodology and Methods. Kiev: Zapovit. [in Ukrainian].
6. Kalenichenko, A. (1992). Chamber ensembles. The History of Ukrainian music. Vol. 4: 1917–1941. L. O. Parhomenko, M. V. Belyaeva, T. P. Bulat, Yu. P. Bulka (Eds.). Kiev: Scientific Thought. pp. 265–286. [in Ukrainian].
7. Kapichina, O. (2012). Problems of musical semiosis of the 20<sup>th</sup> century: Lugansk: SNU. [in Ukrainian].
8. Kimarskaya, D. (2004). Origin and essence of communicative archetypes – universal semiotic codes on the example of musical art. Musical ability. Moscow: Talents – 21<sup>st</sup> century, pp. 49–56. [in Russian].
9. Kozarenko, O. (2000). The Phenomenon of the Ukrainian national musical language. I. Pyaskovsky, O. Kupchinsky (Eds.). Lviv: T. Shevchenko's Scientific Society. [in Ukrainian].
10. Utina, A. (2015). Chamber creativity of Donetsk composers: genre-style tendencies. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts. [in Ukrainian].
11. Fright, O. (2017). Collections of Vasyl Vitwitsky «Ukrainian Folk Songs for Piano Four Hands» as an ensemble pedagogical repertoire. Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 28–29. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].
12. Furdichko, A. (2017). The current state of preservation of the musical folklore heritage of Ukraine (1991–2017). Notes of art criticism: a collection of scientific works, 32, pp. 304–315. [in Ukrainian].
13. Tsarevich, I. (1987). String Quartet in d-minor Op. 1 by B. N. Lyatoshinsky (materials for the composer's biography). Boris Nikolaevich Lyatoshinsky: a collection of articles. M. D. Kopitsa (Ed.). Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 01.10.2019*

*Прийнято до публікації 02.11.2019*